

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. II

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   |
| WYKAZ SKRÓTÓW                                                    | 11  |
| LIST OF ABBREVIATIONS                                            | 14  |
| UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN <i>WORKS FOR VIOLIN AND PIANO</i> | 17  |
| SONATY <i>SONATAS</i>                                            | 19  |
| 1. Sonata F-dur op. 10 nr 1                                      | 19  |
| 2. Sonata D-dur op. 10 nr 2                                      | 45  |
| 3. Sonata Es-dur op. 10 nr 3                                     | 70  |
| POLONEZY <i>POLONAISES</i>                                       | 95  |
| 1. Polonez D-dur                                                 | 97  |
| 2. Polonez D-dur                                                 | 100 |
| 3. Polonez Es-dur                                                | 104 |
| UTWORY KAMERALNE Z FORTEPIANEM <i>CHAMBER WORKS WITH PIANO</i>   | 109 |
| 1. TRIO FORTEPIANOWE B-DUR OP. 2                                 | 111 |
| 2. KWARTET FORTEPIANOWY ES-DUR OP. 15                            | 144 |
| 3. SEPTET D-DUR                                                  | 199 |
| KOMENTARZ KRYTYCZNY                                              | 293 |
| WPROWADZENIE                                                     | 295 |
| UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN                                   | 297 |
| Sonaty                                                           | 297 |
| 1. Sonata F-dur op. 10 nr 1                                      | 297 |
| 2. Sonata D-dur op. 10 nr 2                                      | 312 |
| 3. Sonata Es-dur op. 10 nr 3                                     | 320 |
| Polonezy                                                         | 329 |
| 1. Polonez D-dur                                                 | 329 |
| 2. Polonez D-dur                                                 | 332 |
| 3. Polonez Es-dur                                                | 334 |
| UTWORY KAMERALNE Z FORTEPIANEM                                   | 337 |
| 1. Trio fortepianowe B-dur op. 2                                 | 337 |
| 2. Kwartet fortepianowy Es-dur op. 15                            | 351 |
| 3. Septet D-dur                                                  | 359 |

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CRITICAL COMMENTARY                                                               | 399 |
| NOTE ON THE CRITICAL COMMENTARIES                                                 | 401 |
| WORKS FOR VIOLIN AND PIANO                                                        | 403 |
| Sonatas                                                                           | 403 |
| 1. Sonata F-dur op. 10 nr 1 <i>Sonata in F Major Op. 10 No. 1</i>                 | 403 |
| 2. Sonata D-dur op. 10 nr 2 <i>Sonata in D Major Op. 10 No. 2</i>                 | 418 |
| 3. Sonata Es-dur op. 10 nr 3 <i>Sonata in E-Flat Major Op. 10 No. 3</i>           | 425 |
| Polonaises                                                                        | 434 |
| 1. Polonez D-dur <i>Polonaise in D Major</i>                                      | 434 |
| 2. Polonez D-dur <i>Polonaise in D Major</i>                                      | 437 |
| 3. Polonez Es-dur <i>Polonaise in E-Flat Major</i>                                | 439 |
| CHAMBER WORKS WITH PIANO                                                          | 441 |
| 1. Trio fortepianowe B-dur op. 2 <i>Piano Trio in B-Flat Major Op. 2</i>          | 441 |
| 2. Kwartet fortepianowy Es-dur op. 15 <i>Piano Quartet in E-Flat Major Op. 15</i> | 454 |
| 3. Septet D-dur <i>Septet in D Major</i>                                          | 462 |
| SUPPLEMENT I <i>APPENDIX I</i>                                                    | 501 |
| 1. Chaconne G-dur                                                                 | 503 |
| 2. Trio fortepianowe B-dur op. 2 (Cembalo II)                                     | 509 |
| 3. Kwintet Es-dur op. 7                                                           | 521 |
| KOMENTARZ KRYTYCZNY                                                               | 529 |
| 1. Chaconne G-dur                                                                 | 531 |
| 2. Kwintet Es-dur op. 7                                                           | 533 |
| CRITICAL COMMENTARY                                                               | 537 |
| 1. Chaconne G-dur <i>Chaconne in G Major</i>                                      | 539 |
| 2. Kwintet Es-dur op. 7 <i>Quintet in E-Flat Major Op. 7</i>                      | 541 |
| SUPPLEMENT II <i>APPENDIX II</i>                                                  | 545 |
| Polonez C-dur                                                                     | 547 |
| KOMENTARZ KRYTYCZNY                                                               | 551 |
| Polonez C-dur                                                                     | 553 |
| CRITICAL COMMENTARY                                                               | 555 |
| Polonez C-dur <i>Polonaise in C Major</i>                                         | 557 |



## 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 26<sup>th</sup> 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, 12<sup>th</sup> May 2023

Barbara Przybyszewska-Jarmińska



## 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 1<sup>st</sup> Half of the 19<sup>th</sup> 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; 2<sup>nd</sup> 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 19<sup>th</sup>-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 18<sup>th</sup> 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-książęcej 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 19<sup>th</sup>-Century Musical Culture], ed. Zofia Chechlińska, vol. V, Warsaw 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-18<sup>th</sup> 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 – 'Zamoyska-Czartoryska Zofia', in: *Słownik muzyków polskich* [Dictionary of Polish Musicians], ed. Józef Chomiński, vol. II, Cracow 1957, p. 300



UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN  
*WORKS FOR VIOLIN AND PIANO*

SONATY SONATAS



# 1. Sonata F-Dur

op. 10 nr 1

Allegro

Violino

Pianoforte

The musical score is written for Violino and Pianoforte. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a piano (*p*) dynamic for both instruments. The Violino part has a melodic line with a slur over measures 1-2 and a fermata in measure 4. The Pianoforte part has a harmonic accompaniment with a slur over measures 1-2 and a fermata in measure 4. The second system (measures 5-8) shows the Violino part with a 'dolce' marking in measure 8. The Pianoforte part has a 'fp' (fortissimo piano) marking in measure 8. The third system (measures 9-12) features a 'simile' marking in the Violino part in measure 9. The Pianoforte part has a 'f' (forte) marking in measure 12. The fourth system (measures 13-16) shows the Violino part with a 'f' marking in measure 13. The Pianoforte part has a 'ff' (fortissimo) marking in measure 16. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

17

*dolce*

21

*dolce*

24

*dolce*

27

*dolce*

30

*dolce*

*p*

[*simile*]

33

36

[*simile*]

40

43

46

49

*dolce*

52

55

Measures 55-57 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 55: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a complex sixteenth-note arpeggiated figure. Measure 56: Treble staff has a whole rest; Bass staff continues the arpeggiated figure. Measure 57: Treble staff has a half note G4 (with a sharp sign) and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. Both staves end with a repeat sign.

58

Measures 58-60 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 58: Treble staff has a half note G4 and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. Measure 59: Treble staff has a half note G4 (marked *tr*) and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 (marked *tr*) and a quarter note A3. Measure 60: Treble staff has a half note G4 (marked *p*) and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 (marked *p*) and a quarter note A3. Both staves end with a repeat sign.

61

Measures 61-63 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 61: Treble staff has a half note G4 (marked *pp*) and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 (marked *pp*) and a quarter note A3. Measure 62: Treble staff has a half note G4 (marked *[ff]*) and a quarter note A4; Bass staff has a half note G3 (marked *ff*) and a quarter note A3. Measure 63: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a whole rest. Both staves end with a repeat sign.

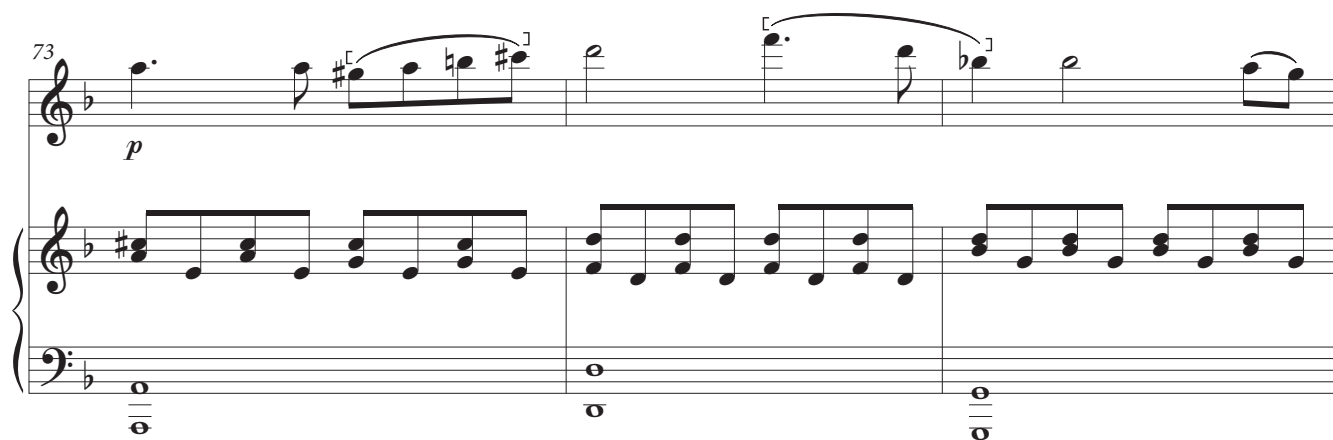
64

Measures 64-66 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 64: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a half note G3 (marked *#*) and a quarter note A3. Measure 65: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. Measure 66: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. Both staves end with a repeat sign.

ossia: 

67 

70 

73 

76 



79

82

85

88

91

94

97

100

103

106

109

112

115

115

118

118

121

121

124

124

127

130

133

136

139

*dolce*

142

145

*ff*

149

*ossia:*

Andante

Measures 1-3 of the musical score. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part begins with a 'dolce' marking. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand.

Measures 4-6 of the musical score. The melody continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4.

Measures 7-9 of the musical score. The melody continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4.

Measures 10-12 of the musical score. The melody continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4.

13

16

19

21



24

27

30

33

36

Measures 36-38 of a musical score in B-flat major. Measure 36 features a whole rest in the treble and a half note G in the bass. Measure 37 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 38 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

39

Measures 39-41 of a musical score in B-flat major. Measure 39 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 40 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 41 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

42

Measures 42-44 of a musical score in B-flat major. Measure 42 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 43 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 44 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

45

Measures 45-47 of a musical score in B-flat major. Measure 45 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 46 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 47 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

RONDO  
Allegro

The musical score is for a Rondo in B-flat major, 6/8 time, Allegro. It consists of three systems, each with three staves. The first system starts with a treble staff and a grand staff. The second system starts with a treble staff and a grand staff. The third system starts with a treble staff and a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' and 'dolce'.

3

[simile]

6

dolce

9

12

15

18

21

24

24

27

27

30

30

33

33

36

Measures 36-38 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 36 features a treble staff with two chords, each marked with a fermata and a slur. The grand staff has a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a single note in the left hand. Measure 37 continues the accompaniment with a key change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 38 shows the right hand of the grand staff ending with a whole note and a fermata, while the left hand continues the accompaniment.

39

Measures 39-42 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 39 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 40 features a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 41 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 42 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. The word *dolce* is written above the grand staff in measure 40.

43

Measures 43-45 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 43 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 44 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 45 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. A triplet bracket is marked over the right hand of the grand staff in measure 45.

46

Measures 46-48 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 46 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 47 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand. Measure 48 has a treble staff with a whole note and a fermata, and a grand staff with a whole note and a fermata in the right hand, and a single note in the left hand.

49

52

55

58

62

*f*

*p*

66

*f*

*p*

70

*f*

*p*

75

*p dolce*

*ff*

*p*



79

*f*

83

*dolce*

*p*

87

*mf*

*f*

90

93

93

96

96

101

101

*dolce*

*dolce*

106

106

3

111

*p*

115

*p*

119

*mf*

123

*mf*

126

126

127

128

129

*p*

130

130

131

132

133

*f*

*ff*

133

133

134

135

*f*

136

136

137

138

139

*f*

ossia:

## 2. Sonata D-dur op. 10 nr 2

**Allegro**

Violino

Pianoforte

5

9

13

*f* *p* *f*

*p dolce*

*p* *pp* *f* *ff* *ppp*

The musical score is for the second movement of Beethoven's Sonata in D major, Op. 10, No. 2. It is written for Violino and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows the Violino playing a series of rests followed by a quarter note D5 and an eighth note G5, while the Pianoforte plays a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The second system shows the Violino playing a series of eighth notes, while the Pianoforte plays a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The third system shows the Violino playing a series of eighth notes, while the Pianoforte plays a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The fourth system shows the Violino playing a series of eighth notes, while the Pianoforte plays a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The score includes dynamic markings such as f, p, p dolce, pp, and ff.

17

Measures 17-19 of a musical score in D major. Measure 17 features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 18 includes a trill (tr) on the treble staff. Measure 19 concludes with a sustained chord in the treble and a single note in the bass.

20

Measures 20-22 of a musical score in D major. Measure 20 shows a melodic phrase in the treble and a piano accompaniment. Measure 21 features a crescendo hairpin. Measure 22 includes the word *dolce* and a melodic phrase in the bass.

23

Measures 23-25 of a musical score in D major. Measure 23 has a whole rest in the treble and a piano accompaniment. Measures 24 and 25 continue the piano accompaniment with arpeggiated chords.

26

Measures 26-29 of a musical score in D major. Measure 26 has a whole rest in the treble and a piano accompaniment. Measures 27, 28, and 29 feature a melodic phrase in the treble and a piano accompaniment with arpeggiated chords.

30

Measures 30-33 of a musical score in D major. The right hand features a melodic line with slurs and a *dolce* marking. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A *[simile]* marking appears in measure 32.

34

Measures 34-37 of a musical score in D major. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand features a steady eighth-note accompaniment.

38

Measures 38-40 of a musical score in D major. The right hand has a more active melodic line. The left hand includes triplets and sixteenth-note runs, with a forte (*f*) marking in measure 38.

41

Measures 41-43 of a musical score in D major. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand includes sixteenth-note runs and chords, with a *[simile]* marking in measure 42.

44

*mf*

47

50

6

[6] [6]

53

*fp*



56

Measures 56-58 of a musical score in D major. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line features eighth-note patterns with rests. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A fermata is placed over the final note of measure 58.

59

Measures 59-61 of the musical score. Measure 59 continues the eighth-note patterns. Measure 60 includes a repeat sign. Measure 61 begins with a forte (*ff*) dynamic and features sixteenth-note runs in both the melodic and piano parts.

62

Measures 62-64 of the musical score. Measures 62 and 63 are marked with a *[simile]* instruction, indicating a continuation of the previous texture. Measure 64 continues the sixteenth-note patterns in the piano part.

65

Measures 65-67 of the musical score. Measure 65 is marked with a *[simile]* instruction. Measures 65-67 continue the sixteenth-note patterns in the piano part, with the melodic line also featuring sixteenth-note runs.

68

Measures 68-70 of a musical score in D major. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 69.

71

Measures 71-73 of the musical score. The right hand continues the arpeggiated pattern, with a melodic line appearing in measure 73. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 71 and a sustained chord in measure 72.

74

Measures 74-75 of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand features a continuous eighth-note accompaniment with a slur across measures 74 and 75.

76

Measures 76-78 of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The left hand features a continuous eighth-note accompaniment with a slur across measures 76 and 77, and a final chord in measure 78.

78

Measures 78-81 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 78 is marked *dolce*. Measure 79 contains a triplet of eighth notes. Measure 80 contains a triplet of eighth notes. Measure 81 ends with a whole note rest.

82

Measures 82-85 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 82 contains a triplet of eighth notes. Measure 83 contains a triplet of eighth notes. Measure 84 contains a triplet of eighth notes. Measure 85 is marked *f* and contains a triplet of eighth notes, followed by two measures marked [3] containing triplet eighth notes.

86

Measures 86-88 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 86 contains a triplet of eighth notes. Measure 87 is marked [simile] and contains a triplet of eighth notes. Measure 88 contains a triplet of eighth notes.

89

Measures 89-92 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 89 contains a triplet of eighth notes. Measure 90 contains a triplet of eighth notes. Measure 91 contains a triplet of eighth notes. Measure 92 contains a triplet of eighth notes.

92

tr.

95

*pp*

*pp*

*dolce*

98

[simile]

102

*dolce*

106

110

113

116

120

123

126

129

132

136

*moriendo*

*ff* [a tempo]

140

143

[simile]

3

Scherzando poco allegretto

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Scherzando poco allegretto. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff (piano) features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

5

Measures 5-8. The first staff continues the melody with a half note and a quarter note. The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes. Measure 8 ends with a repeat sign.

9

Measures 9-12. The first staff continues the melody. The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes. Measure 12 ends with a repeat sign.

13

Measures 13-16. The first staff continues the melody. The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes. Measure 16 ends with a repeat sign.



17

System 17: The upper staff contains five measures of whole rests. The lower staff begins with a repeat sign, followed by six measures of eighth-note chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the fifth measure.

22

System 22: The upper staff has two measures of whole rests, followed by a repeat sign and four measures of eighth-note chords. The lower staff has six measures, including a triplet of eighth notes in the third measure, a repeat sign in the fourth measure, and a piano (*p*) dynamic marking in the fifth measure.

27

System 27: The upper staff contains four measures of eighth-note chords. The lower staff contains four measures of eighth-note chords, with a repeat sign in the second measure.

31

System 31: The upper staff has four measures of eighth-note chords, followed by a repeat sign and two measures of whole rests. The lower staff has six measures, including a triplet of eighth notes in the third measure, a repeat sign in the fourth measure, and a piano (*p*) dynamic marking in the fifth measure.

35

Measures 35-39 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 35 has a whole rest in the top staff. Measures 36-39 show complex rhythmic patterns in the piano accompaniment, including sixteenth and thirty-second notes, while the top staff has rests or simple melodic fragments.

40

Measures 40-43 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Measure 40 has a whole rest in the top staff. Measures 41-43 show a more active melody in the top staff, with eighth and sixteenth notes, and a corresponding piano accompaniment.

44

Measures 44-47 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature remains two sharps. Measures 44-47 show a continuous melody in the top staff and a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes.

48

Measures 48-51 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature remains two sharps. Measures 48-51 feature triplets in the top staff, indicated by a '3' above the notes. The piano accompaniment includes sixteenth-note runs and chords, with a '[6]' marking in measure 50. A '[simile]' instruction appears at the end of measure 51.

51

Measures 51-53 of a musical score in A major (three sharps). The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The single treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests. The grand staff features a continuous sixteenth-note arpeggiated accompaniment in the treble and a bass line with chords and single notes.

54

Measures 54-56 of the musical score. Measures 54 and 55 continue the previous patterns. Measure 56 features a melodic phrase in the single treble staff and a bass line with a sixteenth-note arpeggiated figure in the grand staff, marked with a bracket and the number [6].

57

Measures 57-60 of the musical score. Measures 57 and 58 show a change in the single treble staff, with a more active melodic line. Measures 59 and 60 continue the arpeggiated accompaniment in the grand staff, with the bass line providing harmonic support through chords.

61

Measures 61-64 of the musical score. Measures 61 and 62 continue the melodic and accompaniment patterns. Measures 63 and 64 feature a melodic phrase in the single treble staff and a bass line with a sixteenth-note arpeggiated figure in the grand staff, marked with a bracket and the number 6.

65

Measures 65-67 of a musical score in A major (three sharps). Measure 65 features a treble clef staff with eighth-note triplets and a piano staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 includes a [simile] marking. Measure 67 continues the eighth-note accompaniment.

68

Measures 68-70 of a musical score in A major. Measure 68 continues the eighth-note accompaniment in the piano staff. Measures 69 and 70 show the treble staff with eighth-note patterns and the piano staff with a consistent eighth-note accompaniment.

71

Measures 71-74 of a musical score in A major. Measure 71 includes a triplet in the treble staff and a sixteenth-note triplet in the piano staff. Measures 72-74 feature sixteenth-note runs in the treble staff and a mix of chords and eighth-note accompaniment in the piano staff.

75

Measures 75-78 of a musical score in A major. Measure 75 features a sixteenth-note run in the treble staff. Measures 76-78 show the treble staff with eighth-note patterns and the piano staff with sustained chords and a low bass line.

79

Measures 79-82 of a musical score in A major. Measures 79-80 include a piano (*pp*) dynamic marking. Measures 81-82 show the treble staff with eighth-note patterns and the piano staff with a mix of chords and eighth-note accompaniment, ending with a double bar line.

RONDO  
Allegro molto

Measures 1-6 of the Rondo. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (RH) plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand (LH) provides a bass line with eighth notes and rests. The RH starts with a *p dolce* dynamic. A triplet of eighth notes appears in measure 5.

Measures 7-13 of the Rondo. The RH continues the melodic line with various ornaments and slurs. The LH maintains a steady eighth-note accompaniment. Measure 11 features a triplet of eighth notes in the RH.

Measures 14-21 of the Rondo. The RH has a more active role with sixteenth-note passages. The LH features a complex bass line with triplets and slurs. Dynamics include *p* in the RH of measure 14, *pp* in the LH of measure 16, and *f* in the RH of measure 18.

Measures 22-28 of the Rondo. The RH continues with melodic development, including a triplet in measure 22. The LH provides a strong accompaniment with slurs and triplets. The piece concludes in measure 28 with a fortissimo (*ff*) dynamic in the RH.

29

*p*

*dolce p*

35

*f*

*f*

*dolce p*

41

*p*

*rf*

46

*rf*

*ff*

52

Musical score for measures 52-59. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The grand staff features a complex accompaniment. The right hand of the grand staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The left hand of the grand staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F#3. The tempo marking *rf* (rhythmically free) is present. The dynamic marking *dolce* (softly) is present.

60

Musical score for measures 60-67. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The grand staff features a complex accompaniment. The right hand of the grand staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The left hand of the grand staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F#3. The tempo marking *rf* (rhythmically free) is present. The dynamic marking *dolce* (softly) is present.

68

Musical score for measures 68-74. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The grand staff features a complex accompaniment. The right hand of the grand staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The left hand of the grand staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F#3. The tempo marking *rf* (rhythmically free) is present. The dynamic marking *dolce* (softly) is present.

75

Musical score for measures 75-82. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The grand staff features a complex accompaniment. The right hand of the grand staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The left hand of the grand staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F#3. The tempo marking *rf* (rhythmically free) is present. The dynamic marking *dolce* (softly) is present.

82

Musical score for measures 82-88. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 82 has a whole rest in the top staff. Measures 83-88 show a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

89

Musical score for measures 89-94. The system consists of three staves. Measure 89 has a whole rest in the top staff. Measures 90-94 show a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 90 includes a forte (*ff*) dynamic marking and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 92 includes another forte (*ff*) dynamic marking.

95

Musical score for measures 95-100. The system consists of three staves. Measure 95 has a whole rest in the top staff. Measures 96-100 show a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 96 includes a *[simile]* marking. Measure 99 includes a *[simile]* marking.

101

Musical score for measures 101-106. The system consists of three staves. Measure 101 has a whole rest in the top staff. Measures 102-106 show a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 102 includes a *dolce* marking.



107

3

*f*

113

*f*

119

*f*

*p*

125

132

138

145

152

159

*a tempo*

*p*

3

167

*f*

*ff*

[simile]

173

[simile]

*rf*

182

*dolce*

*p dolce*

190

Measures 190-196 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 190 features a melodic line in the treble staff with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 191 continues the melodic development. Measure 192 shows a change in the bass line. Measure 193 features a melodic phrase. Measure 194 has a melodic line with a sharp sign. Measure 195 includes a fermata over a half note. Measure 196 concludes the system with a melodic phrase.

197

Measures 197-202 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 197 features a melodic line in the treble staff with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 198 continues the melodic development. Measure 199 shows a change in the bass line. Measure 200 features a melodic phrase. Measure 201 has a melodic line with a sharp sign. Measure 202 concludes the system with a melodic phrase.

203

Measures 203-210 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 203 features a melodic line in the treble staff with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 204 continues the melodic development. Measure 205 shows a change in the bass line. Measure 206 features a melodic phrase. Measure 207 has a melodic line with a sharp sign. Measure 208 includes a fermata over a half note. Measure 209 features a melodic phrase. Measure 210 concludes the system with a melodic phrase.

211

Measures 211-218 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 211 features a melodic line in the treble staff with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 212 continues the melodic development. Measure 213 shows a change in the bass line. Measure 214 features a melodic phrase. Measure 215 has a melodic line with a sharp sign. Measure 216 includes a fermata over a half note. Measure 217 features a melodic phrase. Measure 218 concludes the system with a melodic phrase.

System 1 (measures 219-225): The system begins with a treble clef staff containing whole rests. The piano accompaniment starts in measure 219 with a piano (*p*) dynamic. The right hand features eighth-note patterns and triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 225 ends with a repeat sign.

System 2 (measures 226-232): Measure 226 begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 232 ends with a repeat sign.

System 3 (measures 233-238): Measure 233 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a complex texture with triplets and sixteenth-note runs. Measure 238 ends with a repeat sign.

System 4 (measures 239-246): Measure 239 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand features a complex texture with triplets and sixteenth-note runs. Measure 246 ends with a repeat sign.

System 5 (measures 247-253): Measure 247 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a complex texture with triplets and sixteenth-note runs. Measure 253 ends with a repeat sign.

### 3. Sonata Es-dur op. 10 nr 3

**Allegro**

Violino

Pianoforte

[*p*] *dolce*

4

[*simile*]

3

3

7

*dolce*

[*simile*]

11

3

[3]

14

17

20

24

28

Measures 28-31 of a musical score in B-flat major. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 28 features a half note B-flat in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 29 has a half note D in the treble and a half note D in the bass. Measure 30 has a half note F in the treble and a half note F in the bass. Measure 31 has a half note A in the treble and a half note A in the bass.

32

Measures 32-35 of a musical score in B-flat major. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 32 features a half note B-flat in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 33 has a half note D in the treble and a half note D in the bass. Measure 34 has a half note F in the treble and a half note F in the bass. Measure 35 has a half note A in the treble and a half note A in the bass. The word "dolce" is written below the treble staff in measure 34.

36

Measures 36-38 of a musical score in B-flat major. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 36 features a half note B-flat in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 37 has a half note D in the treble and a half note D in the bass. Measure 38 has a half note F in the treble and a half note F in the bass.

39

Measures 39-41 of a musical score in B-flat major. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 39 features a half note B-flat in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 40 has a half note D in the treble and a half note D in the bass. Measure 41 has a half note F in the treble and a half note F in the bass. The word "dolce" is written below the treble staff in measure 39.



42

45

48

51

54

*ff*

*dolce*

57

*ff*

*dolce*

60

*ff*

*dolce*

63

*ff*

*dolce*

65

68

71

74

77

Musical score for measures 77-79. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 77: Treble staff has a whole rest. Grand staff has a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. Measure 78: Treble staff has a whole rest. Grand staff has a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. Measure 79: Treble staff has a half note G4 with a sharp sign. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. The word *dolce* is written below the treble staff in measure 79.

80

Musical score for measures 80-83. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 80: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 81: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 82: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 83: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass.

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 84: Treble staff has a whole rest. Grand staff has a whole rest. Measure 85: Treble staff has a half note G4 with a sharp sign. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. The word *dolce* is written below the treble staff in measure 85. Measure 86: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 87: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. The word *[simile]* is written below the treble staff in measure 87.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 88: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 89: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 90: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 91: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G4 in the bass.

91

91

95

95

*p*

[simile]

99

99

103

103

*ff*

106

109

112

115

118

118

123

*dolce*

123

127

127

131

131

134

3 [3]

137

6

140

143

*f*



146

*dolce*

150

*[simile]* *ff*

154

158

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

ANDANTINO CON VARIAZIONI

The first system of the musical score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody in the right hand begins with a quarter rest, followed by a half note B-flat, and then a quarter note A. The piano accompaniment in the left hand starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, and then a quarter note G. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands.

The second system continues the piece. The melody in the right hand has a quarter rest, followed by a half note B-flat, and then a quarter note A. The piano accompaniment in the left hand starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, and then a quarter note G. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands.

VAR. I

The first variation (VAR. I) is in 2/4 time, key of B-flat major. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note. The piano accompaniment in the left hand starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, and then a quarter note G. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands.

The second variation (VAR. II) is in 2/4 time, key of B-flat major. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note. The piano accompaniment in the left hand starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, and then a quarter note G. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands.

7

Measures 7-9. Treble clef: eighth notes with accents. Piano: sixteenth-note patterns and triplets.

10

Measures 10-12. Treble clef: slur over measures 10-11. Piano: sixteenth-note patterns.

VAR. II

Measures 1-3. Treble clef: rests. Piano: complex sixteenth-note pattern in right hand, chords in left hand.

3

Measures 4-6. Treble clef: first ending bracket. Piano: sixteenth-note patterns and chords.

5

7

9

11

## VAR. III

Musical score for Variation III, measures 1-10. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment in 2/4 time, key of B-flat major (two flats).

Measures 1-2: The melodic line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment starts with a half rest, followed by a half note chord of G2-B2 in measure 2. Dynamic markings *mf* and *p* are present.

Measures 3-4: The melodic line continues with eighth notes G4-A4, B4-A4, G4-F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment features chords of G2-B2 and F2-A2. Measure 4 includes first and second endings marked with '1' and '2' above the staff.

Measures 5-6: The melodic line consists of eighth notes G4-A4, B4-A4, G4-F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes G2-A2, B2-A2, G2-F2, and a quarter note E2.

Measures 7-8: The melodic line continues with eighth notes G4-A4, B4-A4, G4-F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 9-10: The melodic line concludes with eighth notes G4-A4, B4-A4, G4-F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment features chords of G2-B2 and F2-A2. Dynamic markings *[rf]* and *[p]* are present.

11

VAR. IV

3

1

4

2

6

8

10

VAR. V  
Adagio

3

5

7

9



12

15

*pp*

*p*

*pp*

### Alla polacca

*p*

5

9

12

15

18

21

Musical score for measures 21-23. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 21: Vocal has a whole rest; piano has a half-note chord. Measure 22: Vocal has a half-note melody with an accent; piano has a half-note chord. Measure 23: Vocal has a half-note melody with an accent; piano has a half-note chord.

24

Musical score for measures 24-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 24: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord. Measure 25: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord. Measure 26: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord.

27

Musical score for measures 27-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 27: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord. Measure 28: Vocal has a whole rest; piano has a half-note chord. Measure 29: Vocal has a whole rest; piano has a half-note chord.

30

Musical score for measures 30-32. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 30: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord. Measure 31: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord. Measure 32: Vocal has a half-note melody; piano has a half-note chord.

33

35

37

39

42

46

Poco adagio

4

*pp*

*perdendosi*

*pp*



POLONEZY *POLONAISES*





# 1. Polonez D-dur

*p dolce*

*p* [simile]

4

7 *f* 3 *p* 0 0

10 0 0 0 0 *crescendo*

13

*mf*

16

*p dolce*

*p*

[simile]

20

23

*f*

*p*

*f*

*p*

26

*crescendo*

[Fine]

TRIO

First system of the Trio section, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure of the piano right hand is marked with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Second system of the Trio section, measures 5-8. The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 5, 6, and 7 are marked with a forte (*f*) dynamic, while measure 8 is marked with a forte with accent (*fz*) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Third system of the Trio section, measures 9-12. The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure of the piano right hand is marked with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

[Polonaise da capo]

## 2. Polonez D-dur

Composée et dédiée à  
M<sup>me</sup> Emilie de Gumińska née de Szamocka

4

*p dolce*

7

6 6 [simile]

10

13

*p dolce*

17

21

*p dolce*

25

*f*

*fz*

28

*p dolce*

*f*

32

35

*Fine*

# TRIO

*p dolce*

*p*

5

9

*f*

*loco*

*ff*

12

*dolce*

15

19

23

26

8va

*Polonaise da capo*

### 3. Polonez Es-dur

Composée et dédiée à  
M<sup>me</sup> Emilie de Gumińska née de Szamocka

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system is for the vocal part, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second system continues the melody with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The third system concludes the melody with a half note F5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The left hand part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The piano accompaniment is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

5

3 6

6

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B-flat4, then a quarter note C5, and a quarter rest. The second system continues the melody with a quarter note D5, followed by eighth notes E-flat5 and F5, then a quarter note G5, and a quarter rest. The third system concludes the melody with a quarter note A5, followed by eighth notes B5 and C6, then a quarter note D6, and a quarter rest. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The bass line consists of a series of chords, primarily triads and dyads, in the key of B-flat major. The treble line features a series of chords, primarily triads and dyads, in the key of B-flat major. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of two flats and a common time signature.

8

3 6

*f p*

8<sup>va</sup>

12

*p*

*loco*

*pp*

*ff*

*fz*

6

6

6

(8va) - - - - -



15

6

*rf*

18

*dolce*

*f*

6

6

6

20

*f*

*f*

*f*

24

*p*

6

27

*f*

*f*

30

33

35

38

42

30

33

35

38

42

*f* *p*

*8va*

*loco*

*pp*

*ff*

*fz*

*p*

*[p]* *dolce*

*6* *6* *6*

*3* *6*

*6*

*6* *6* *6*

*6*

44

*rf* *dolce*

47

*f* 6

*Fine*

# TRIO

*p dolce* *p dolce*

5

*tr* 6

9

6 6 6

12

15

18

21

25

6

6

6

>

>

tr

Polonaise da capo

UTWORY KAMERALNE Z FORTEPIANEM  
*CHAMBER WORKS WITH PIANO*



# 1. Trio fortepianowe B-dur

## op. 2

Composée et dédiée à  
Mademoiselle la Comtesse  
Honorée de Borzęcka

**Allegro**

Violino

Violoncello

Pianoforte

4

8

12

*fz*

*f*

*dolce*

*p [dolce]*

*[simile]*

*f*

The musical score is written for Violino, Violoncello, and Pianoforte. It is in B major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is Allegro. The score is divided into systems of four measures each. The first system (measures 1-4) features a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the forte dynamic. The third system (measures 9-12) introduces a dolce (soft) dynamic. The fourth system (measures 13-16) continues the dolce dynamic. The fifth system (measures 17-20) returns to a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

16

16

*f*

*f*

19

19

*f*

*f*

22

22

*f*

[*f*]

*f*

26

26

*dolce*

*dolce*



30

decrecendo

[simile]

34

*p*

*pp*

*pp*

*ppp*

*p*

*pp*

*f*

38

*f*

42

46

50

53

57

60

63

66

69

72

Musical score for measures 72-74. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a solo in the bassoon part starting at measure 72, marked "Solo" and "dolce". The piano accompaniment includes arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand.

75

Musical score for measures 75-77. The score continues in B-flat major, 3/4 time. The bassoon part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand, with a forte (*f*) dynamic marking in the right hand at measure 77.

78

Musical score for measures 78-80. The score continues in B-flat major, 3/4 time. It includes a first ending bracket over measures 79-80. The bassoon part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand.

81

Musical score for measures 81-83. The score continues in B-flat major, 3/4 time. It includes a second ending bracket over measures 82-83. The bassoon part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand, with forte (*ff*) and *f* dynamic markings.

81

Measures 81-83 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest in measure 81, followed by a half note G4 with a sharp sign in measure 82, and a whole rest in measure 83. The middle staff (bass clef) has a whole rest in measure 81, followed by a half note G2 with a flat sign in measure 82, and a whole rest in measure 83. The bottom staff (grand staff) features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, including a chord of G2 and B2 in measure 82.

84

Measures 84-86 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest in measure 84, followed by a half note G4 with a flat sign in measure 85, and a whole rest in measure 86. The middle staff (bass clef) has a whole rest in measure 84, followed by a half note G2 with a flat sign in measure 85, and a whole rest in measure 86. The bottom staff (grand staff) features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, including a chord of G2 and B2 in measure 85. Dynamics markings *[f]* are present in measures 84, 85, and 86.

87

Measures 87-89 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest in measure 87, followed by a half note G4 with a flat sign in measure 88, and a whole rest in measure 89. The middle staff (bass clef) has a whole rest in measure 87, followed by a half note G2 with a flat sign in measure 88, and a whole rest in measure 89. The bottom staff (grand staff) features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, including a chord of G2 and B2 in measure 88.

90

Measures 90-92 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest in measure 90, followed by a half note G4 with a flat sign in measure 91, and a whole rest in measure 92. The middle staff (bass clef) has a whole rest in measure 90, followed by a half note G2 with a flat sign in measure 91, and a whole rest in measure 92. The bottom staff (grand staff) features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, including a chord of G2 and B2 in measure 91. Dynamics markings *[f]* are present in measures 90, 91, and 92.

93

Measures 93-95 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest in measure 93, followed by a half note G4 and a half note F#4 tied across measures 94 and 95. The middle staff (bass clef) has a whole note G3 in measure 93, a whole note F#3 in measure 94, and a whole note E3 in measure 95. The bottom staff (grand staff) features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a half note G4 in measure 93, a half note F#4 in measure 94, and a half note E4 in measure 95. The left hand (bass clef) has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked 'dolce' in measure 93, followed by a continuous eighth-note pattern in measures 94 and 95.

96

Measures 96-98 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note G4 in measure 96, a half note F#4 in measure 97, and a half note E4 in measure 98. The middle staff (bass clef) has a whole note G3 in measure 96, a whole note F#3 in measure 97, and a whole note E3 in measure 98. The bottom staff (grand staff) features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a half note G4 in measure 96, a half note F#4 in measure 97, and a half note E4 in measure 98. The left hand (bass clef) has a continuous eighth-note pattern in measures 96 and 97, followed by a half note G3 in measure 98. The word 'decrescendo' is written above the right hand in measure 97 and below the left hand in measure 97.

99

Measures 99-101 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note G4 in measure 99, a half note F#4 in measure 100, and a half note E4 in measure 101. The middle staff (bass clef) has a whole note G3 in measure 99, a whole note F#3 in measure 100, and a whole note E3 in measure 101. The bottom staff (grand staff) features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a half note G4 in measure 99, a half note F#4 in measure 100, and a half note E4 in measure 101. The left hand (bass clef) has a continuous eighth-note pattern in measures 99 and 100, followed by a half note G3 in measure 101. The word 'p' is written above the right hand in measure 99, 'pp' in measure 100, and 'fz' in measure 101.

102

Measures 102-104 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note G4 in measure 102, a half note F#4 in measure 103, and a half note E4 in measure 104. The middle staff (bass clef) has a whole note G3 in measure 102, a whole note F#3 in measure 103, and a whole note E3 in measure 104. The bottom staff (grand staff) features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a half note G4 in measure 102, a half note F#4 in measure 103, and a half note E4 in measure 104. The left hand (bass clef) has a continuous eighth-note pattern in measures 102 and 103, followed by a half note G3 in measure 104.

105

Measures 105-107. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests in measures 105 and 106, and a triplet in measure 107. The piano accompaniment features triplets in both hands across all three measures.

108

Measures 108-110. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests in measures 108 and 109, and a triplet in measure 110. The piano accompaniment includes a [simile] marking in measure 108 and triplets in measures 109 and 110.

111

Measures 111-114. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with *dolce* in measure 111 and has a long note in measure 114. The piano accompaniment includes a *pp* marking in measure 111 and triplets in measures 112, 113, and 114.

115

Measures 115-117. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has an octave marking '8' in measure 115 and rests in measures 116 and 117. The piano accompaniment features eighth-note patterns in measures 115 and 116, and a long note in measure 117.

118

Measures 118-122 of a musical score. The system consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a bass staff (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 118 shows a vocal melody starting with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 122 ends with a repeat sign.

123

Measures 123-126 of a musical score. The system consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a bass staff (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 123 shows a vocal melody starting with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 124 includes the word *dolce* in the bass staff. Measure 125 includes the word *dolce* in the piano staff. Measure 126 ends with a repeat sign.

127

Measures 127-130 of a musical score. The system consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a bass staff (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 127 shows a vocal melody starting with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 128 includes the word *dolce* in the bass staff. Measure 129 includes the word *dolce* in the piano staff. Measure 130 ends with a repeat sign.

131

Measures 131-134 of a musical score. The system consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a bass staff (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 131 shows a vocal melody starting with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 132 includes the word *dolce* in the bass staff. Measure 133 includes the word *dolce* in the piano staff. Measure 134 ends with a repeat sign.



135

Measures 135-138 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 135: Treble has a quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter rest; Bass has a dotted quarter note G3, eighth rest, eighth notes G3, A3, B3, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 136: Treble has a quarter rest, quarter note G4, quarter rest, quarter note A4; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 137: Treble has a quarter rest, quarter note G4, quarter rest, quarter note A4; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 138: Treble has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest.

139

Measures 139-141 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 139: Treble has a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 140: Treble has a quarter rest, quarter note G4, quarter rest, quarter note A4; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 141: Treble has eighth notes G4, A4, B4, G4, A4, B4, quarter rest; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest.

142

Measures 142-144 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 142: Treble has eighth notes G4, A4, B4, G4, A4, B4, quarter rest; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 143: Treble has eighth notes G4, A4, B4, G4, A4, B4, quarter rest; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 144: Treble has eighth notes G4, A4, B4, G4, A4, B4, quarter rest; Bass has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, quarter rest; Grand staff has a half note G3, quarter rest.

145

Measures 145-148 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 145: Treble has a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter rest, quarter note A4, quarter note G4; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest, quarter note B3, quarter rest, quarter note A3, quarter note G3; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 146: Treble has a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter rest, quarter note A4, quarter note G4; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest, quarter note B3, quarter rest, quarter note A3, quarter note G3; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 147: Treble has a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter rest, quarter note A4, quarter note G4; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest, quarter note B3, quarter rest, quarter note A3, quarter note G3; Grand staff has a half note G3, quarter rest. Measure 148: Treble has a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter rest, quarter note A4, quarter note G4; Bass has a quarter note G3, quarter rest, quarter note A3, quarter rest, quarter note B3, quarter rest, quarter note A3, quarter note G3; Grand staff has a half note G3, quarter rest.

148

151

154

157

161

161

162

163

164

*f*

165

165

166

167

168

*f*

*simile*

169

169

170

171

172

173

173

174

175

176

*f*

*f*

176

179

183

187

Larghetto

Violino

Violoncello

Pianoforte

*dolce*

5

9

13

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

16

1. 2.

*dolce*

*dolce*

19

22

25

28

Measures 28-29 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a few notes, including a triplet of eighth notes. The middle staff is a single bass clef with a key signature of one sharp (F#), containing a few notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), featuring a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a similar line in the left hand.

30

Measures 30-31 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing whole rests. The middle staff is a single bass clef with a key signature of one sharp (F#), containing whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), featuring a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a similar line in the left hand.

32

Measures 32-34 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing whole rests. The middle staff is a single bass clef with a key signature of one sharp (F#), containing whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), featuring a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a similar line in the left hand. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) at the end of measure 34.

35

Measures 35-38 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb), containing whole rests. The middle staff is a single bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb), containing whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb), featuring a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a similar line in the left hand. The key signature changes to one flat (Bb) at the end of measure 38.

39

[dolce]

44

[dolce]

48

[dolce]

50

[dolce]



52

52

*f*

*ff*

55

55

*ff*

*f*

58

58

10

60

60

*pp* [perdendosi]

[*pp* perdendosi]

perdend[osi]

# RONDO

Allegro

Violino

Violoncello

Pianoforte

6

12

18

24

Musical score for measures 24-29. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 24 features a treble staff with eighth and quarter notes, a bass staff with a whole note, and a grand staff with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 29 includes a dynamic marking *[f]* in the treble staff.

30

Musical score for measures 30-35. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measure 30 features a treble staff with a half note and a bass staff with a whole note. Measure 35 includes a dynamic marking *[f]* in the bass staff.

36

Musical score for measures 36-41. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measure 36 features a treble staff with a half note and a bass staff with a whole note. Measure 41 includes dynamic markings *[f]* in the treble and bass staves.

42

Musical score for measures 42-47. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measure 42 features a treble staff with a half note and a bass staff with a whole note. Measure 47 includes dynamic markings *[f]* in the treble and bass staves.

48

Measures 48-52 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measures 48-50 feature a melody in the treble staff with eighth-note patterns, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. In measures 51 and 52, the treble staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h', and the bass staff has a whole note with a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands.

53

Measures 53-56 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measures 53-54 show a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands. Measures 55 and 56 feature a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking and a bracketed 'h'. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands.

57

Measures 57-61 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measures 57-58 show a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands. Measures 59-61 feature a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking and a bracketed 'h'. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands.

62

Measures 62-66 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff. The key signature has two flats. Measures 62-63 show a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands. Measures 64-66 feature a melody in the treble staff with a forte (*f*) dynamic marking and a bracketed 'h'. The bass staff has a whole note with a sharp sign and a bracketed 'h'. The grand staff continues with eighth-note patterns in both hands.

67

67

[f]

*f*

[f]

*dolce* [p]

74

74

*simile*

80

80

[f]

*p*

86

86

*simile*

92

Measures 92-96 of a musical score. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, with a long sustain in measure 95. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 96 ends with a double bar line and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

97

Measures 97-101 of a musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature of three flats. The right hand melody is more active, featuring sixteenth-note runs and slurs. The left hand accompaniment consists of eighth and sixteenth notes. Measure 101 ends with a double bar line.

102

Measures 102-107 of a musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature of three flats. Dynamic markings are present: *[ff]* (fortissimo) in the right hand at measure 103, *[f]* (forte) in the right hand at measure 104, and *f* (forte) in the left hand at measure 105. The right hand melody features slurs and eighth notes, while the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Measure 107 ends with a double bar line.

108

Measures 108-112 of a musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature of three flats. The right hand melody is characterized by slurs and eighth notes. The left hand accompaniment consists of eighth and sixteenth notes. Measure 112 ends with a double bar line and a key signature change to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat).

114

*dolce* [*mf*]

*sostenuto* [*mf*]

[3] [*sostenuto*] [*mf*]

119

124

129

*dolce*

[3] [3]

134

Measures 134-138. The score is in B-flat major (two flats). The right hand (RH) has a melodic line with a long note in measure 134, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand (LH) has a bass line with a long note in measure 134, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes in measure 135, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 135. The RH has a triplet of eighth notes in measure 136, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 136. The RH has a triplet of eighth notes in measure 137, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 137. The RH has a triplet of eighth notes in measure 138, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 138.

139

Measures 139-143. The score is in B-flat major (two flats). The right hand (RH) has a melodic line with a long note in measure 139, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand (LH) has a bass line with a long note in measure 139, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes in measure 140, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 140. The RH has a triplet of eighth notes in measure 141, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 141. The RH has a triplet of eighth notes in measure 142, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 142. The RH has a triplet of eighth notes in measure 143, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 143.

144

Measures 144-148. The score is in B-flat major (two flats). The right hand (RH) has a melodic line with a long note in measure 144, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand (LH) has a bass line with a long note in measure 144, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes in measure 145, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 145. The RH has a triplet of eighth notes in measure 146, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 146. The RH has a triplet of eighth notes in measure 147, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 147. The RH has a triplet of eighth notes in measure 148, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 148.

149

Measures 149-153. The score is in B-flat major (two flats). The right hand (RH) has a melodic line with a long note in measure 149, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand (LH) has a bass line with a long note in measure 149, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes in measure 150, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 150. The RH has a triplet of eighth notes in measure 151, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 151. The RH has a triplet of eighth notes in measure 152, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 152. The RH has a triplet of eighth notes in measure 153, and the LH has a triplet of eighth notes in measure 153.



154

Measures 154-158 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 12/8. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 154-155 and a sharp sign in measure 158. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 154-155 and a sharp sign in measure 158. The Piano staff contains a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

159

Measures 159-163 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 12/8. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 159-160 and a sharp sign in measure 159. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 159-160 and a sharp sign in measure 159. The Piano staff contains a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

164

Measures 164-168 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 12/8. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 164-165 and a sharp sign in measure 164. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 164-165 and a sharp sign in measure 164. The Piano staff contains a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

169

Measures 169-173 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 12/8. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 169-170 and a sharp sign in measure 169. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 169-170 and a sharp sign in measure 169. The Piano staff contains a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The word "simile" is written above the Treble staff in measure 170.

174

Measures 174-178. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 174-176 are mostly rests. Measures 177-178 feature a forte (*f*) dynamic. The piano part has a triplet in measure 177.

179

Measures 179-184. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 179-184 show a melodic line in the treble and a bass line. A *dolce* marking is present in measure 181.

185

Measures 185-190. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 185-190 show a melodic line in the treble and a bass line. A forte (*f*) dynamic is present in measure 189.

191

Measures 191-195. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 191-195 show a melodic line in the treble and a bass line. A piano (*p*) dynamic is present in measure 192, and a trill (*tr*) is marked in measures 193 and 194.

196

Measures 196-201. The score is in 12/8 time with a key signature of two flats. The upper system consists of a single treble staff with a melody of eighth and quarter notes, and a single bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. The lower system consists of a grand staff (treble and bass) with a more complex accompaniment featuring sixteenth and thirty-second notes, as well as some triplets.

202

Measures 202-206. The upper system continues with the treble staff melody and a simplified bass staff accompaniment. The lower system continues with the complex grand staff accompaniment, featuring various rhythmic patterns and some chromatic movement.

207

Measures 207-211. The upper system shows the treble staff melody and a bass staff with some rests. The lower system continues with the grand staff accompaniment, which includes some chords and sustained notes in the bass.

212

Measures 212-216. The upper system continues with the treble staff melody and a bass staff with some rests. The lower system continues with the grand staff accompaniment, featuring some chords and sustained notes in the bass.

217

Measures 217-221 of a musical score. The score is written for three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 217 features a forte (*f*) dynamic marking. The music includes various note values, rests, and slurs. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords.

222

Measures 222-226 of a musical score. The score is written for three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 222 features a forte (*f*) dynamic marking. The music includes various note values, rests, and slurs. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords.

227

Measures 227-232 of a musical score. The score is written for three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 227 features a forte (*f*) dynamic marking. The music includes various note values, rests, and slurs. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords.

233

Measures 233-237 of a musical score. The score is written for three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 233 features a piano (*p*) dynamic marking. The music includes various note values, rests, and slurs. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords.

239

Measures 239-244. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 239-242 are whole rests for all parts. In measure 243, the right hand plays a descending eighth-note scale: F4, E-flat4, D4, C4, B-flat3, A3, G3, F3. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2. Measure 244 continues the right hand's scale: E-flat3, D3, C3, B-flat2, A2, G2, F2.

245

Measures 245-250. Measures 245-249 are whole rests for all parts. In measure 250, the right hand plays a descending eighth-note scale: F4, E-flat4, D4, C4, B-flat3, A3, G3, F3. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2.

251

Measures 251-256. Measures 251-254 are whole rests for all parts. In measure 255, the right hand plays a descending eighth-note scale: F4, E-flat4, D4, C4, B-flat3, A3, G3, F3. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2. Measure 256 continues the right hand's scale: E-flat3, D3, C3, B-flat2, A2, G2, F2.

257

Measures 257-262. Measures 257-260 are whole rests for all parts. In measure 261, the right hand plays a descending eighth-note scale: F4, E-flat4, D4, C4, B-flat3, A3, G3, F3. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2, F3, B-flat2. Measure 262 continues the right hand's scale: E-flat3, D3, C3, B-flat2, A2, G2, F2.

263

Measures 263-268. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The vocal line (top staff) features a melodic line with eighth and quarter notes, including some grace notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, some of which are beamed together.

269

Measures 269-274. The vocal line has a rest in measure 269, followed by a melodic phrase starting in measure 270. Dynamics include *p* (piano) in measure 270 and *f* (forte) in measure 274. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords, with a *f* dynamic marking in measure 274.

275

Measures 275-279. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note runs in measure 275, followed by chords and eighth notes. The bass line remains steady.

280

Measures 280-284. The vocal line has a long note in measure 280, followed by a melodic phrase. Dynamics include *f* (forte) in measures 280 and 284. The piano accompaniment features a very active right hand with continuous sixteenth-note runs, while the left hand plays chords and eighth notes.

285

Musical score for measures 285-288. The score is written for a piano with two staves (treble and bass clef) and a grand staff (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 285 and 286 are mostly rests. Measures 287 and 288 feature a piano (p) dynamic. The grand staff shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the piano staves have a more melodic line with some rests.

289

Musical score for measures 289-292. The score is written for a piano with two staves (treble and bass clef) and a grand staff (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 289 and 290 are mostly rests. Measures 291 and 292 feature a piano (p) dynamic. The grand staff shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the piano staves have a more melodic line with some rests. The score ends with a double bar line.

## 2. Kwartet fortepianowy Es-dur

op. 15

Composée et dédiée à  
Mademoiselle la Comtesse  
Emilie Potocka

Moderato

Violino

Viola

Cello

Pianoforte

*mf*

*mf*

*mf*

*[p] dolce*

*p*

*simile*

5

9

3 3



12

*f* *tr*

15

*p dolce* *p* *simile*

18

*dolce* *p dolce*

21

21

22

23

3 3

24

24

25

26

27

*ff*

*ff*

*ff*

28

28

29

30

31

*ff*

33

simile

36

simile

39

*p dolce*

42

ad libitum

44

a tempo

47

*p dolce*

[dolce]

*dolce*

50

53

55

57

pp

60

ff

63

66

66

69

69

72

72

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

3 3

74

Measures 74-76 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). Measures 74 and 75 are mostly rests. In measure 76, the Bass staff has a half note G2, and the Grand Staff has a half note G2. The Treble and Alto staves have whole rests.

77

Measures 77-80 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). Measures 77 and 78 have eighth notes in the Treble and Alto staves. Measures 79 and 80 have whole notes in the Treble and Alto staves. The Bass staff has whole rests. The Grand Staff (Piano) has a half note G2 in measure 77, and then a half note G2 in measure 78, followed by a half note G2 in measure 79, and a half note G2 in measure 80. The Treble and Alto staves have whole rests.

81

Measures 81-84 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). Measures 81 and 82 have whole notes in the Treble and Alto staves. Measures 83 and 84 have half notes in the Treble and Alto staves. The Bass staff has whole rests. The Grand Staff (Piano) has a half note G2 in measure 81, and then a half note G2 in measure 82, followed by a half note G2 in measure 83, and a half note G2 in measure 84. The Treble and Alto staves have whole rests.



85

Measures 85-87 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 85: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 86: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 87: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. The word "simile" is written above the Grand Staff in measure 87.

88

Measures 88-90 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 88: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 89: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 90: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note.

91

Measures 91-93 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 91: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 92: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Measure 93: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Alto staff has a whole rest. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. Grand Staff: Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Bass staff has a quarter note, a whole rest, and a quarter note. The word "f" is written below the Grand Staff in measure 93.

94

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*ff*

97

1.

2.

97a

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*ff*

98a

100

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*ff*

101

Musical score for measures 101-103. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (alto clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line has long melodic phrases with ties. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords and single notes.

104

Musical score for measures 104-106. The score continues in 3/4 time with a key signature of two flats. The vocal line (treble clef) has long melodic phrases with ties. The piano accompaniment (alto and bass clefs) features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords and single notes.

107

Musical score for measures 107-109. The score continues in 3/4 time with a key signature of two flats. The vocal line (treble clef) has long melodic phrases with ties. The piano accompaniment (alto and bass clefs) features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords and single notes.

110

pp

pp

pp

113

dolce

p

simile

p

simile

117

6

120

Measures 120-122. The system includes a vocal line with various ornaments and a fermata, a piano accompaniment with eighth-note patterns, and a grand piano section with a wavy line in the right hand and a melodic line in the left hand.

123

Measures 123-125. The system includes a vocal line with a crescendo, a piano accompaniment with a crescendo, and a grand piano section with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment with a crescendo.

126

Measures 126-128. The system includes a vocal line with a crescendo, a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic, and a grand piano section with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment with a crescendo.

129

Measures 129-131 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 129: Treble and Bass staves have whole rests. Alto staff has a half note G4. Piano staff has a whole note chord of F4 and B-flat4. Measure 130: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. Measure 131: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. The word *dolce* is written above the Alto staff in measure 131. The piano part features triplet eighth notes in measures 130 and 131, marked with *p*.

132

Measures 132-134 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 132: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. The word *dolce* is written above the Treble staff in measure 132. The piano part features triplet eighth notes in measures 132 and 133, marked with *pp*. Measure 133: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. Measure 134: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. The word *p* is written below the Alto staff in measure 132. The word *b* is written below the Bass staff in measure 134.

135

Measures 135-137 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 135: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. The word *pp* is written below the Alto staff in measure 135. The piano part features triplet eighth notes in measures 135 and 136, marked with *pp*. Measure 136: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4. Measure 137: Treble staff has a half note G4. Alto staff has a half note G4. Bass staff has a half note G4. Piano staff has a half note chord of F4 and B-flat4.

138

Measures 138-140 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measures 138 and 139 are mostly rests for the vocal parts. In measure 140, the Alto and Bass parts have a half note G4 and a half note F4, respectively, both with accents. The Piano part has a complex sixteenth-note figure in the right hand and rests in the left hand.

141

Measures 141-143 of a musical score. Measures 141 and 142 show vocal entries for the Alto and Bass parts with half notes G4 and F4, respectively, both with accents. Measure 143 features a melodic line in the Piano right hand, starting with an accented eighth note G4 and followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand has rests.

144

Measures 144-146 of a musical score. Measures 144 and 145 are rests for all parts. In measure 146, the vocal parts (Alto, Bass, and Piano right hand) have a half note G4 and a half note F4, all marked *mf*. The Piano left hand has a half note G3 and a half note F3, also marked *mf*. Measure 147 shows the vocal parts with a half note G4 and a half note F4, marked *p dolce*. The Piano right hand has a half note G4 and a half note F4, also marked *p dolce*. The Piano left hand has a half note G3 and a half note F3, marked *p dolce*.

149

Musical score for measures 149-152. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano part includes a trill (tr) and a fermata (f) over a note in measure 150. The Alto part has a fermata (f) over a note in measure 150. The Bass part has a fermata (f) over a note in measure 150. The Treble part has a fermata (f) over a note in measure 150.

153

Musical score for measures 153-155. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano part includes a fermata (f) over a note in measure 153. The Alto part has a fermata (f) over a note in measure 153. The Bass part has a fermata (f) over a note in measure 153. The Treble part has a fermata (f) over a note in measure 153. The Piano part includes a [simile] marking in measure 155.

156

Musical score for measures 156-159. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano part includes a fermata (f) over a note in measure 156. The Alto part has a fermata (f) over a note in measure 156. The Bass part has a fermata (f) over a note in measure 156. The Treble part has a fermata (f) over a note in measure 156. The Piano part includes a [simile] marking in measure 158.



159

tr

*f*

162

*dolce*

*p* *simile*

165

3 3

*dolce*

168

Musical score for measures 168-170. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 168 features a Treble staff with a whole rest, an Alto staff with a half note G4, and a Bass staff with a half note G3. Measure 169 features a Treble staff with a whole rest, an Alto staff with a half note A4, and a Bass staff with a half note A3. Measure 170 features a Treble staff with a whole rest, an Alto staff with a half note B4, and a Bass staff with a half note B3. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. The dynamic marking *ff* is present in measure 170.

171

Musical score for measures 171-175. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 171 features a Treble staff with a half note G4, an Alto staff with a half note G4, and a Bass staff with a half note G3. Measure 172 features a Treble staff with a half note A4, an Alto staff with a half note A4, and a Bass staff with a half note A3. Measure 173 features a Treble staff with a half note B4, an Alto staff with a half note B4, and a Bass staff with a half note B3. Measure 174 features a Treble staff with a half note C5, an Alto staff with a half note C5, and a Bass staff with a half note C4. Measure 175 features a Treble staff with a half note D5, an Alto staff with a half note D5, and a Bass staff with a half note D4. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. The dynamic marking *ff* is present in measure 171.

176

Musical score for measures 176-180. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 176 features a Treble staff with a half note G4, an Alto staff with a half note G4, and a Bass staff with a half note G3. Measure 177 features a Treble staff with a half note A4, an Alto staff with a half note A4, and a Bass staff with a half note A3. Measure 178 features a Treble staff with a half note B4, an Alto staff with a half note B4, and a Bass staff with a half note B3. Measure 179 features a Treble staff with a half note C5, an Alto staff with a half note C5, and a Bass staff with a half note C4. Measure 180 features a Treble staff with a half note D5, an Alto staff with a half note D5, and a Bass staff with a half note D4. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. The dynamic marking *f* is present in measure 179.

179

[simile]

182

*p dolce*

186 [a tempo]

[dolce]

[dolce]

[dolce]

[3]

[3]

190

193

196

199

199

200

201

*pp*

[3] [3]

202

202

203

204

*simile*

[3] [3]

*ff*

205

205

206

207

*ff*

*simile*

[3] [3]

208

208

211

211

8va

loco

3

214

214

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

3

3

217

Measures 217-218. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measures 217 and 218 are mostly rests for the vocal parts. The piano accompaniment in measures 217-218 features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a fermata over the final measure.

219

Measures 219-221. In measure 219, the vocal parts enter with a melodic line. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 220 shows a continuation of the piano part with a fermata. Measure 221 features a more complex piano accompaniment with sixteenth notes and a fermata.

222

Measures 222-225. Measures 222-224 are rests for all parts. In measure 225, the piano part begins with a new section marked *p scherzando* and *simile*. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

226

Measures 226-229 of a musical score. The score is written for a piano with three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The melody in the Treble staff begins in measure 228 with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The Bass staff has whole notes in measures 226-228 and quarter notes in measure 229. The Grand Staff features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a dotted-quarter-eighth-note accompaniment in the left hand.

230

Measures 230-232 of a musical score. The score is written for a piano with three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The melody in the Treble staff continues with quarter and eighth notes. The Bass staff has quarter notes. The Grand Staff features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a dotted-quarter-eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with the marking "8va-" is placed above the Treble staff in measure 231. The word "simile" is written above the Grand Staff in measure 232.

233

Measures 233-235 of a musical score. The score is written for a piano with three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The melody in the Treble staff continues with quarter and eighth notes. The Bass staff has quarter notes. The Grand Staff features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a dotted-quarter-eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with the marking "(8va)-" is placed above the Treble staff in measure 234.



236

8va) *loco* *f*

240

*f* *ff* [3] [3]

244

*ff* *f* *ff*

248

Musical score for measures 248-251. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The vocal staves have dynamics *p* and *pp*. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a melodic line in the left hand, with dynamics *p* and *[p]*.

252

Musical score for measures 252-255. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features four staves: two vocal staves and two piano staves. The vocal staves have dynamics *ppp* and *ff*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *ppp* and *ff*.

# ROMANCE Andantino

Musical score for the "ROMANCE Andantino" section. The score is in B-flat major and 6/8 time. It features four staves: two vocal staves and two piano staves. The piano part starts with a *dolce* marking and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

5

Musical score for measures 5-8. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. Measures 5-8 show a melodic line in the Treble staff, a bass line in the Bass staff, and a piano accompaniment in the Grand Staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 6.

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. Measures 9-12 show a melodic line in the Treble staff, a bass line in the Bass staff, and a piano accompaniment in the Grand Staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The word "simile" is written above the piano accompaniment in measure 10, indicating a similar pattern to the previous measures.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. Measures 13-16 show a melodic line in the Treble staff, a bass line in the Bass staff, and a piano accompaniment in the Grand Staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 14.

16

3

19

22

26

Musical score for measures 26-28. The system includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment (Grand Staff). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 26 shows rests for the vocalists and a piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 27 continues the piano accompaniment. Measure 28 features a piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords, ending with a fermata over the final chord.

29

Musical score for measures 29-31. The system includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment (Grand Staff). The key signature is B-flat major. Measure 29 shows rests for the vocalists and a piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 30 continues the piano accompaniment. Measure 31 features a piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords, ending with a fermata over the final chord.

32

Musical score for measures 32-33. The system includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment (Grand Staff). The key signature is B-flat major. Measure 32 shows the vocalists entering with the instruction *sotto voce*. The piano accompaniment features a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 33 continues the vocal lines and piano accompaniment, ending with a fermata over the final chord.

34

Measures 34-35 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 34 and 35 are shown. The Treble staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Alto staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Bass staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

36

Measures 36-37 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 36 and 37 are shown. The Treble staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Alto staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Bass staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

38

Measures 38-39 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 38 and 39 are shown. The Treble staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Alto staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Bass staff has a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

40

Measures 40-41 of a musical score. The system includes a vocal line with treble and alto clefs, a bass line, and a piano accompaniment with grand staff notation. Measure 40 features a vocal melody starting on a half note, followed by quarter notes, and a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a dotted half note in the left hand. Measure 41 continues the vocal melody and piano accompaniment.

42

Measures 42-43 of a musical score. The system includes a vocal line with treble and alto clefs, a bass line, and a piano accompaniment with grand staff notation. Measure 42 features a vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a dotted half note in the left hand. Measure 43 continues the vocal melody and piano accompaniment.

44

Measures 44-45 of a musical score. The system includes a vocal line with treble and alto clefs, a bass line, and a piano accompaniment with grand staff notation. Measure 44 features a vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a dotted half note in the left hand. Measure 45 continues the vocal melody and piano accompaniment.

46

1.

47a

2.

[dolce]

49

*simile*

*dolce*



51

Musical score for measures 51-52. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 51 and 52 are shown. The Treble, Alto, and Bass staves contain whole rests. The Piano part features a complex melodic line in the right hand, including a sixteenth-note run and a chordal progression, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

53

Musical score for measures 53-54. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 53 and 54 are shown. The Treble, Alto, and Bass staves contain whole rests. The Piano part features a complex melodic line in the right hand, including a sixteenth-note run and a chordal progression, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

55

Musical score for measures 55-56. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. Measures 55 and 56 are shown. The Treble, Alto, and Bass staves contain whole rests. The Piano part features a complex melodic line in the right hand, including a sixteenth-note run and a chordal progression, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

57

Musical score for measures 57-58. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 57 features a Treble staff with a dotted half note, an Alto staff with a dotted half note, a Bass staff with a dotted half note, and a Piano staff with a complex rhythmic pattern. Measure 58 continues the patterns, with the Piano staff showing a change in the right hand.

59

Musical score for measures 59-60. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature has two flats. Measure 59 shows a continuation of the melodic lines in the Treble, Alto, and Bass staves, and a complex rhythmic pattern in the Piano staff. Measure 60 features a change in the Piano staff, with a new rhythmic pattern in the right hand.

61

Musical score for measures 61-62. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature has two flats. Measure 61 shows a continuation of the melodic lines in the Treble, Alto, and Bass staves, and a complex rhythmic pattern in the Piano staff. Measure 62 features a change in the Piano staff, with a new rhythmic pattern in the right hand, including a triplet marked with a '3'.

63

67

69

72

72

*mf*

*mf*

*dolce*

[3] [3]

76

76

*p dolce*

[3] [3]

*pp*

*p*

80

80

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

RONDO  
Allegro assai

Measures 1-6 of the Rondo. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features three staves for vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and a grand staff for piano. The vocal parts are mostly rests. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *simile* marking over a triplet of eighth notes in the right hand.

7

Measures 7-12. Measures 7-9 show rests for all parts. Measure 10 begins the piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. Measures 11-12 continue the piano part with a *simile* marking over a triplet of eighth notes in the right hand.

13

Measures 13-18. Measures 13-15 feature a piano triplet in the right hand and a bass line, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. Measures 16-18 continue the piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line.

Measures 19-24. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The vocal line (treble clef) has rests for measures 19-23, followed by a melodic phrase in measure 24. The guitar line (alto clef) has rests for measures 19-23, followed by a melodic phrase in measure 24. The piano accompaniment (grand staff) features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. Measures 19-20 contain triplets of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes marked *mf*. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a triplet of eighth notes.

Measures 25-30. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The vocal line (treble clef) has a melodic phrase in measure 25, followed by a melodic phrase in measure 26, a melodic phrase in measure 27, a melodic phrase in measure 28, a melodic phrase in measure 29, and a melodic phrase in measure 30. The guitar line (alto clef) has a melodic phrase in measure 25, followed by a melodic phrase in measure 26, a melodic phrase in measure 27, a melodic phrase in measure 28, a melodic phrase in measure 29, and a melodic phrase in measure 30. The piano accompaniment (grand staff) features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. Measures 25-26 contain a triplet of eighth notes. Measure 27 has a triplet of eighth notes. Measure 28 has a triplet of eighth notes. Measure 29 has a triplet of eighth notes. Measure 30 has a triplet of eighth notes. A *[simile]* marking is present in measure 27.

Measures 31-36. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The vocal line (treble clef) has a melodic phrase in measure 31, followed by a melodic phrase in measure 32, a melodic phrase in measure 33, a melodic phrase in measure 34, a melodic phrase in measure 35, and a melodic phrase in measure 36. The guitar line (alto clef) has a melodic phrase in measure 31, followed by a melodic phrase in measure 32, a melodic phrase in measure 33, a melodic phrase in measure 34, a melodic phrase in measure 35, and a melodic phrase in measure 36. The piano accompaniment (grand staff) features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. Measures 31-32 contain a triplet of eighth notes. Measure 33 has a triplet of eighth notes. Measure 34 has a triplet of eighth notes. Measure 35 has a triplet of eighth notes. Measure 36 has a triplet of eighth notes. A *[simile]* marking is present in measure 31. A *ff* marking is present in measure 34.

37

Measures 37-42. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line with a melodic phrase starting on measure 37, followed by a piano accompaniment. The piano part has a triplet of eighth notes in measures 37 and 38, marked with [3]. Dynamics include piano (*p*) in measure 39 and fortissimo (*ff*) in measure 42.

43

Measures 43-47. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The vocal line has a melodic phrase starting on measure 43, marked with [f]. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include forte (*f*) in measure 44 and fortissimo (*ff*) in measure 47.

48

Measures 48-52. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The vocal line has a melodic phrase starting on measure 48, marked with *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include forte (*f*) in measure 49 and fortissimo (*ff*) in measure 52.

53

Musical score for measures 53-60. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 53-55 show the vocal parts (Treble, Alto, Bass) with whole notes and rests. The piano part (Piano) begins in measure 53 with a chord, followed by a melodic line in measure 54 marked *p dolce*, and continues with a similar pattern in measure 55 marked *[simile]*. Measures 56-60 show the vocal parts with whole notes and rests, and the piano part with chords and a melodic line.

61

Musical score for measures 61-66. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 61-63 show the vocal parts (Treble, Alto, Bass) with whole notes and rests. The piano part (Piano) begins in measure 61 with a chord, followed by a melodic line in measure 62, and continues with a similar pattern in measure 63. Measures 64-66 show the vocal parts with whole notes and rests, and the piano part with chords and a melodic line.

67

Musical score for measures 67-72. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 67-69 show the vocal parts (Treble, Alto, Bass) with whole notes and rests. The piano part (Piano) begins in measure 67 with a chord, followed by a melodic line in measure 68 marked *risoluto*, and continues with a similar pattern in measure 69. Measures 70-72 show the vocal parts with whole notes and rests, and the piano part with chords and a melodic line.



73

pp

[pp]

[pp]

[ 3 ] [3]

79

pp

[pp]

84

pp

[pp]

88

93

99

105

[3] [3] [3] [3] [simile]

*p*

*p*

*p*

111

*crescendo* *f*

*f*

*f* *mf*

*mf* *simile*

118

[3] [3]

*ff*

125

133

141

150

Musical score for measures 150-157. The score is written for three systems of staves. The first system consists of a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass and grand staves. The word "dolce" is written above the first measure of the grand staff, and "simile" is written above the second measure. The music ends with a repeat sign.

158

Musical score for measures 158-164. The score is written for three systems of staves. The first system consists of a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass and grand staves. The music ends with a repeat sign.

165

Musical score for measures 165-171. The score is written for three systems of staves. The first system consists of a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass and grand staves. The music ends with a repeat sign.

172

Musical score for measures 172-178. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Treble staff has a melodic line with a long note in measure 175. The Bass staff has a melodic line with a long note in measure 175. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, with a 'simile' marking in measure 175. The right hand of the piano part has a melodic line with a long note in measure 175.

179

Musical score for measures 179-185. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Treble staff has a melodic line with a long note in measure 182. The Bass staff has a melodic line with a long note in measure 182. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, with a 'simile' marking in measure 182. The right hand of the piano part has a melodic line with a long note in measure 182.

186

Musical score for measures 186-191. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Treble staff has a melodic line with a sharp sign in measure 189. The Bass staff has a melodic line with a long note in measure 189. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, with a 'simile' marking in measure 189. The right hand of the piano part has a melodic line with a long note in measure 189.

192

Measures 192-197 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The piano part includes arpeggiated chords and sustained notes.

198

Measures 198-203 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The piano part includes arpeggiated chords and sustained notes. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 203.

204

Measures 204-209 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and Grand Staff (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The piano part includes arpeggiated chords and sustained notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *[pp]* (pianissimo) in measures 204, 205, and 206.

210

Measures 210-216. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 210-212 are whole rests for all parts. In measure 213, the piano part begins with a half note chord (B-flat, E-flat) and continues with half notes (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) in measures 214-216. The right hand of the piano part has a melodic line starting in measure 213: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (half). The marking *p dolce* appears in measure 213.

217

Measures 217-223. Measures 217-220 are whole rests for all parts. In measure 221, the right hand of the piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) and continues with half notes (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) in measures 222-223. The right hand of the piano part has a melodic line starting in measure 221: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (half). The marking *p dolce* is present in the previous system.

224

Measures 224-230. Measures 224-226 are whole rests for all parts. In measure 227, the right hand of the piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) and continues with half notes (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) in measures 228-230. The right hand of the piano part has a melodic line starting in measure 227: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (half). The marking *risoluto* appears in measure 227.



230

*ff*

235

239

243

pp

simile

p

249

p

255

p

261

261

[3] [3]

266

266

270

270

274

274

278

278

284

284

sotto voce

290

294

295

299

300

304

305

*f* *fp*

*[f]* *fp dolce*

*[f]* *[fp]*

*ff* *[3]* *[3]* *[3]* *[3]* *[fp]*

311

*dolce* *3* *pp* *3*

*3* *pp* *3*

*dolce* *3* *pp* *3*

*simile*

317

*ff* *ff* *ff*

*ff*

### 3. Septet D-dur

Composée et dédiée à  
Monsieur Joseph de Cichocki

Allegro

Flauto

Clarinetto in A

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

Pianoforte

5

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*f*

*[f]*

*[p] dolce*

*p*

*[f]*

*p*

*[f]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*p dolce*

*p*





17

Fl

[dolce]

Cl

[dolce]

Vno

dolce

Vla

dolce

Vc

[dolce]

Cb

Pfte

21

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[illegible][illegible]

33

Fl *p*

Cl [*p*]

Vno [*p*]

Vla [*p*]

Vc *p*

Cb [*p*]

Pfte [*p*]

*pp*

37

Fl [*p*] [*dolce*]

Cl [*p*] [*dolce*]

Vno *dolce*

Vla *simile*

Vc *simile*

Cb *pizzicato*

Pfte

41

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

41

42

43

44

45

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

45

46

47

48

49

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*tr*

*simile*

*simile*

53

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

57

Fl

Cl

Vno

[p]

Vla

[p]

Vc

col arco

Cb

Pfte

[p]

60

Fl

Cl

Vno

p

Vla

[p]

Vc

Cb

Pfte

64

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

[p]

*p*

68

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

*p*

72

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*sf*

*[sf]*

*p dolce*

*[p]*

*p*

*[p]*

77

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

*[p]*

*p*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*p*



82

Fl *[p]* *crescendo*

Cl *[p]* *crescendo*

Vno *[p]* *[crescendo]*

Vla *[p]* *[crescendo]*

Vc *[p]* *[crescendo]*

Cb *[p]* *[crescendo]*

Pfte *[p]* *[crescendo]*

85

1.

Fl *[f]*

Cl *[f]*

Vno *[f]*

Vla *[f]*

Vc *[f]*

Cb *[f]*

Pfte *[f]*

87a

2.

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p* [dolce]

[*p*] [dolce]

[*p*] [dolce]

[*p*] [dolce]

91

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

95

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

[*p*]

98

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

101

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p] dolce

[p]

[p]

[p]

p dolce

[simile]

105

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

110

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

3 [3] [3] [3]

3 [3] [3] [3]

8

114

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

3 [3] [3] [3]

3 [3]

3 [3]

8

118

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

122

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

[*dolce*]

[*dolce*]

*simile*

[*dolce*]

[*dolce*]

[*dolce*]

126

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

130

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

134

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*sf*

*sf*

*[sf]*

*[sf]*

*sf*

*sf*

*[sf]*

*[sf]*

138

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



142

Fl *rf* *rf* *rf* *rf*

Cl *rf* *rf* *rf* *rf*

Vno [*sf*] [*sf*] [*sf*] *sf*

Vla *sf* *sf* [*sf*] *sf*

Vc [*sf*] [*sf*] [*sf*] [*sf*]

Cb *sf* *sf* *sf* *sf*

Pfte [*sf*] [*sf*] [*sf*] [*sf*]

146

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

150

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

153

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[illegible][illegible]

164

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]

[p]

[p]

[p] [dolce]

*p*

168

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

[p]

172

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[dolce]*

*dolce*

*[dolce]*

*[dolce]*

176

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

180

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

184

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

188

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

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

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

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

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

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

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

191

Fl *[p]*

Cl *[p]*

Vno *[p]*

Vla *[p]*

Vc *[p]*

Cb *[p]*

Pfte *[p]* *pp*

195

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

ossia:

Pfte

199

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



203

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]

[col] arco

pizzicato

tr

207

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

tr

211

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

215

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]

[p]

col arco

218

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

221

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

[p]

ossia

ossia

225

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

ossia

228

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

ossia



240

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

*[p]*

*[crescendo]*

243

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*



254

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[*fp*] [*p*] 3 [3] [3] [3]

[*fp*] *p* 3 3 3 [3]

[*fp*] [*p*] [3] [3] [3] [3]

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

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

[*fp*] [*p*]

258

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



262

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

266

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

269

Fl *sf*

Cl [*sf*]

Vno [*sf*]

Vla [*sf*]

Vc [*sf*]

Cb [*sf*]

Pfte [*sf*]

272

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

Andante

Flauto

Clarinetto in A

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Pianoforte

*p dolce*

[*p*]

[*p*]

*p dolce*

[*p*]

[*p*]

[*p*] [*dolce*]

5

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*sf*

[*sf*]

9

Fl *p*

Cl *ossia*

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

13

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

17

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

20

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

24

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

27

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

31

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*pizzicato*

35

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

38

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

41

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*col arco*



44

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

47

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[dolce]*

*dolce*

*pizzicato*

*[pizzicato]*

*pizzicato*

51

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

55

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

59

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

63

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

66

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*col arco*

69

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[p]*

*[pp]*

*[col] arco*

*[p]*

*[pp]*

*[p]*

*[pp]*

*col arco*

*[pp]*

*p*

*pp*

72

Fl

Cl

[p] [dolce]

Vno

[p]

Vla

[p]

Vc

[p] [dolce]

Cb

p

Pfte

[p] [dolce]

76

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

sf

80

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

80

81

82

83

84

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

84

85

86

87

88

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

91

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

95

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*rf*

*rf*

*[rf]*

99

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



103

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

This system contains measures 103 through 107. The Flute (Fl) and Clarinet (Cl) parts feature melodic lines with slurs and ties. The Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb) parts provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines. The Piano (Pfte) part includes chords and arpeggiated figures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

108

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

This system contains measures 108 through 112. The Flute (Fl) part has a more active melodic line with slurs. The Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb) parts remain mostly static, providing a steady harmonic support. The Piano (Pfte) part becomes more rhythmically active with sixteenth-note patterns. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

112

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

*pizzicato*

Pfte

116

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

120

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

124

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*col arco legato  
su una corda*

*pp*

*f*

[ *f* ]

[ *f* ]

[ *f* ]

[ *f* ]

[ *f* ]

MENUETTO  
Allegro

Flauto

Clarinetto  
in A

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

Pianoforte

7

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

13

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

*dolce*

*[p]*

*p*

*p*

The image shows a page of a musical score for measures 13 through 18. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violoncello (Vc), Contrabass (Cb), Violino (Vno), Viola (Vla), and Piano (Pfte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The Flute and Clarinet parts are marked with 'dolce' (softly). The Violoncello and Contrabass parts are marked with '[p]' (piano). The Piano part is marked with 'p' (piano). The score is for measures 13 through 18, with measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 indicated at the top of the page.

This musical score is for measures 19 through 22 of a piece. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl (Flute):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G4. In measure 22, it plays a half note G4 with a breath mark.
- Cl (Clarinet):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G3. In measure 22, it plays a half note G3 with a breath mark.
- Vno (Violin):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G4. In measure 22, it plays a half note G4 with a breath mark.
- Vla (Viola):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G3. In measure 22, it plays a half note G3 with a breath mark.
- Vc (Violoncello):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G3. In measure 22, it plays a half note G3 with a breath mark.
- Cb (Cello):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G3. In measure 22, it plays a half note G3 with a breath mark.
- Pfte (Piano):** Measures 19-20 are whole rests. In measure 21, it plays a half note G3. In measure 22, it plays a half note G3 with a breath mark.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and breath marks.

24

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

[*dolce*]

29

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

*pizzic[ato]*

[*dolce*]

35

Fl *[dolce]*

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

41

Fl

Cl

Vno *dolce*

Vla *[dolce]*

Vc

Cb *col arco*

Pfte *p*

46

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*cresc.*

*[cresc.]*

*[cresc.]*

*[cresc.]*

*cresc.*

51

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[cresc.]*

*cresc.*

*[cresc.]*

*[cresc.]*

*[cresc.]*

*dolce*

*[dolce]*

*cresc.*



57

Fl

*p*

Cl

[*p*]

Vno

[*dim.*]

Vla

[*dim.*]

Vc

[*dim.*]

Cb

[*dim.*]

Pfte

[*dim.*]

[*p*]

63

Fl

*f*

Cl

[*f*]

Vno

[*f*]

Vla

[*f*]

Vc

[*f*]

Cb

[*f*]

Pfte

*f*

69

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

75

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

*[dolce]*

*p*

*[p]*

81

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

85

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[dolce]

TRIO

1

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

[*dolce*]

*pizzicato*

*pizzic[ato]*

6

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

12

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

17a

2.

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*col arco*

*p*

*[p]*

23

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

This system contains measures 23 through 28. The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Violin part has eighth-note patterns in measures 23-25. The Viola part has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violoncello part has a bass line with eighth notes and a half note. The Contrabass part has a bass line with eighth notes and a half note. The Piano/Forcello part has a complex texture with chords and eighth notes.

29

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

This system contains measures 29 through 34. The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Violin part has eighth-note patterns in measures 29-31. The Viola part has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violoncello part has a bass line with eighth notes and a half note. The Contrabass part has a bass line with eighth notes and a half note. The Piano/Forcello part has a complex texture with chords and eighth notes.



46

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

51

1. 2.

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

MENUETTO DA CAPO



265

13

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

19

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

25

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

31

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

36

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

42

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

48

Fl

[dolce]

Cl

dolce

Vno

Vla

Vc

Cb

pizzicato

Pfte

54

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

60

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

66

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

72

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

78

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

col arco

84

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]

[p]

[p]

90

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]



96

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[f p]

[f p]

[fp]

102

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[f p]

[f p]

f p

[f p]

108

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

114

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

ossia

119

Fl

Cl

Vno

ossia

Vla

Vc

Cb

Pfte

125

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

[G.P.]

132 Un poco più lento

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*[p] dolce*

*[simile]*

*pp*

*pp*

3 [3] [3] [3]

3

138

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

6

6

6

*p*

6

[6]

144

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

149

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

154

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

6 6 [6] [6] [6] [6]

*tr*

[3] [3]

[simile]

Un poco accelerando

158

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[p] [cresc.]

[p] [cresc.]

[p] [cresc.]

[p] [cresc.]

[p] [cresc.]

[cresc.]

165

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

172

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

*p*

*p dolce*

[p] [dolce]

*f*

[p] [dolce]

179 Tempo I

Fl *p*

Cl *p*

Vno *p dolce*

Vla

Vc *p*

Cb

Pfte

185

Fl [*p*]

Cl [*p*]

Vno [*p*]

Vla [*p*]

Vc [*p*]

Cb [*p*]

Pfte



191

Fl *f* *p* *f*

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

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

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

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

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

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

197

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[illegible]

209

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

This image shows a page of a musical score, specifically measures 209 through 214. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Contrabass (Cb), and Piano (Pfte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in a major key, likely D major. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The measures are numbered 209, 210, 211, 212, 213, and 214. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings, including accents and slurs. The piano part (Pfte) is written in a grand staff (treble and bass clef). The overall style is that of a classical orchestral score.

215

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[fp]

[fp]

[fp]

[fp]

[fp]

[fp]

p

221

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

227

Fl *[ff]*

Cl *[ff]*

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

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

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

Cb *[ff]*

Pfte *[ff]*

233

Fl *dolce*

Cl *[dolce]*

Vno

Vla

Vc

Cb *pizzicato* *[p]*

Pfte

239

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*p*

245

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

[*p*]

251

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

*[dolce]*

257

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



275

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

280

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte



285

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

290

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*fp* *dolce*

*[f p]*

*f p*

*f p*

*f p*

*[dolce]*



306

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*dolce*

[*dolce*]

*pizzicato*

*simile*

*tr.*

311

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

*f*

*f*

*f*

[*f*]  
*col arco*

*ff*

317

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

324

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Cb

Pfte

## 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.

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 nagłówkowe; 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.

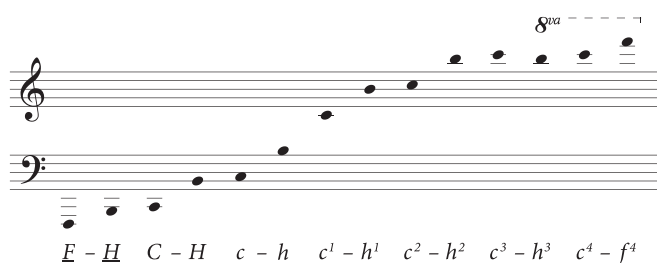
Poszczególne źródła wszelkiego rodzaju (autografy, półautografy, rękopiśmienne kopie, pierwodruki i wczesne druki) przy każdym utworze, do którego zachowało się kilka źródeł, oznaczono dużymi literami: **A**, **B**, **C** itd. Ponieważ źródła wymieniane są w kolejności ich znaczenia dla współczesnej 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 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, ujęty dla każdego głosu instrumentalnego z osobna. 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 źródłach, 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, zaznaczonego skrótem „t.”, a następnie 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:







# UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

## SONATY

### 1. SONATA F-DUR OP. 10 NR 1

#### I. Źródła

*Sonata F-dur* op. 10 nr 1 stanowi jeden z niezbyt licznych utworów kameralnych Elsnera zachowanych w stosunkowo dużej liczbie przekazów źródłowych. Jako jeden z najbardziej popularnych zajmuje wśród kompozycji tego gatunku miejsce wyjątkowe. Obecnie dysponujemy aż czterema – co jest godnym uwagi ewenementem w zespole dzieł kameralnych Elsnera – zabytkami źródłowymi, zachowanymi zarówno w formie pierwodruków (w tym przechowywanych w różnych bibliotekach europejskich w kilku egzemplarzach) jak i rękopisów, sporządzonych na stosunkowo niewielkiej przestrzeni czasowej. Do najważniejszych zalicza się dwie (podobnie jak pozostałe sonaty z op. 10 (nr 2 *D-dur* i nr 3 *Es-dur*) edycje – pierwszą w wydawanym przez samego Elsnera i szytychowanym we Wrocławiu *Wyborze* w 1805 r. i drugą – z tego samego roku – w opartym na podstawie dostarczonej osobiście, a w trakcie prac edytorskich z pewnością sprawdzanych i korygowanych przez kompozytora materiałów w wydawnictwie Johanna Andrégo w Offenbachu nad Menem. Ponadto sonata ta zachowała się w dwu przekazach rękopiśmiennych: w sporządzonym ok. 1805 r. odpisie, który – przyjmując za Wandę Bogdaną-Popielową<sup>1</sup> – uchodził dawniej za autograf Elsnera, a przechowywanym obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie, oraz niewiele późniejszej kopii I części sonaty z Zentralbibliothek w Zurichu. Ze względu na chronologię powstania, a przede wszystkim na stan zachowania źródeł, za źródło podstawowe (A) posiadające pierwszorzędą wartość dokumentacyjną przyjmujemy pierwodruk Andrégo, zachowany kompletnie. Natomiast sporządzony zapewne wkrótce po publikacji obu druków przez nieznanego kopistę odpis tego utworu (C), jak również edycję Elsnerowską (B) i rękopis szwajcarski (D) traktuje się jako pomocnicze źródła drugorzędne, mimo że dwa ostatnie są w wyniku różnych okoliczności zdefektowane i niekompletne.

#### A.

Druk: *SONATE / pour / Piano-Forte et Violon, / composée par / Joseph Elsner. Oeuvre 10. / N° 1. / A OFFENBACH s/M, / chez Jean André / N° 2183 Prix 1Fl* [1805 r.]

Format podłużny, 4°; wymiary: 25 x 33,5 cm; wymiary płyty niewidoczne; [2], s. zapisanych 11 (głos skrzypcowy: s. 1–3, partia fortepianu: s. 4–11). (Wszystkie strony głosu skrzypcowego mają pośrodku u góry nagłówek: *VIOLINO*).

Rec.: „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1805, nr 9 z dn. 22 XI s. 144<sup>2</sup>.

Egz. druku: D-OF (s.s.); w lewym górnym rogu na karcie tytułowej pozioma owalna pieczęć: [pośrodku:] – *MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M.*, [okólnie, u góry:] *Archiv B.* [u dołu:] *Letztes Egemplar.*; S-Skma (brak danych o sygnaturze).

#### B.

Pierwodruk w: *Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / Wydany w Warszawie przez / Jozefa Elsnera / Dyrektora Muzyki przy Teatrze polskim. / No. VIII. Sierpień / w Wrocławiu / w drukarni do J.K.Mci uprzywilejowanej Miasta i Akademii Wrocławskiej u Grassa i Bartha.*

Format podłużny, 4°; wymiary: 23 x 35 cm; wymiary płyty niewidoczne; [2], 16 s.

Poza kartą tytułową druk zawiera kolejno następujące kompozycje: Józef Elsner, *Sonata col'Violine obligato* na skrzypce

<sup>1</sup> Bogdan-Popielowa, *Rękopisy*, s. 18 i 80–81 poz. 63.

<sup>2</sup> Kurze Anzeige. 1) *Sonata per il Pianoforte c. Accomp. d'un Flauto o Violino del Giorgio Liki. Op. 23.* Vienna apresso Gius. Eder. (Pr. 1 Fl. 5o Xr.) 2) *Sonate pour Pianoforte et Violon, comp. par Jos. Elsner, Oeuvr. 10. No. 1.* A Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.) „Zwey hübsche Unterhaltungsstücke. Das erste hat aber mehr Leben und Eigenthümliches, als der zweyte. Jenes lässt sich im Fluss und Interesse der Gedanken, so wie in Nettigkeit der Ausführung, ungefähr den Pleyelschen frühern Werken an die Seite setzen. Das erste Allegro hat etwas Brillantes, ohne grosse Ansprüche, ohne allen Tumult und Verrenkung; das Andante ist angenehm und leicht, das Finale nicht übel – man wird sich aber doch wohl einen bedeutendern Schlusssatz zu diesem Ganzen wünschen, aber dies, in der Weise der Suiten deutscher Tänze gebildete Stück. Die Ausführung ist für beyde Instrumente leicht, beschäftigt aber doch Spieler von mittler Geschicklichkeit hinlänglich. Die Elsnersche Sonate ist in jedem Betracht noch um ein gut Theil leichter, doch, wie gesagt, als Unterhaltungsstück für wenig Geübte nicht gerade zu verwerfen”.

z towarzyszeniem pianoforte (głos fortepianu: s. 1–11), Jan Stefani, *Do Dębów* („Dęby wesołe”) do słów Franciszka Dionizego Książnina (1749 (1750?) – 1807) na głos z towarzyszeniem pianoforte (s. 12–13), W. Gabel, *Polonez* na pianoforte (s. 14–15), J. Kryński, *Marsz* na pianoforte (s. 16).

Egz. druku: PL-Kj 1347 III Mus.; PL-Wn Mus.II.20723 Cim. Żaden z zachowanych egzemplarzy nie zawiera głosu skrzypcowego.

### C.

[Karta tytułowa:] *Sonate / pour / Piano Forte, et Violon, / composée par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10.*

Format pionowy, 4°; wymiary: 35,5 x 22 cm.; k. 9 (poza kartą tytułową); papier liniowany, po 12 systemów pięciolinowych na stronie; zapis muzyczny głosowy: głos skrzypcowy – 4 s. i głos fortepianu – 14 s.

Paginacja (z wyłączeniem niepaginowanej s. tytułowej): głos skrzypcowy: na prawym (s. *recto*) i lewym (s. *verso*) górnym rogu: 1–4; głos fortepianu: paginacja na prawym górnym rogu, tylko na s. *recto*: pierwotna: 8–14, nowsza: 2–8.

W partii fortepianu, z dość typowym dla pisma Elsnera kształtem klucza basowego () po zapisach nutowych na końcu każdej strony *recto* (z wyjątkiem s. 12) wskazówka: *V:s.* [= *volti subito*] pomiędzy pięcioliniami lub w braku miejsca na końcu taktu pod dolną pięciolinia. W głosie skrzypcowym po zakończeniu I części (*Allegro*) na pięciolinii: *V:* [= *volti*].

W nielicznych miejscach w partii fortepianu zachowały się ślady późniejszych ołówkowych dopisków palcowania, np.: *Allegro*, t. 6, 21–23, 37, 54, *Andante*, t. 11 (partia prawej ręki); *Allegro*, t. 1–4, *Andante*, t. 35 i 36 (partia lewej ręki).

Rękopis pochodzi z dawnej biblioteki Schaffgotschów<sup>3</sup>, która po wojnie przekazana została Oddziałowi Instytutu Śląskiego we Wrocławiu. W 1948 r. część zbiorów, w tym muzykalnia, przejęła Biblioteka Narodowa w Warszawie. Na k. 1 (s. tytułowa) trzykrotnie: u góry, pośrodku i u dołu strony, oraz na s. 3 partii fortepianu, pośrodku dolnego marginesu, dawna pieczęć okrągła: *Reichsgraff[liche] Schaffgotsch'sche Majoratsbibliothek*. Na k. tytułowej w czterech rogach sygnatura: *M 6*. Na k. 1 (s. tytułowa), u dołu strony, także pośrodku dolnego marginesu na s. 1 i 3 partii skrzypiec i na 1 s. partii fortepianu pieczęć okrągła: *Biblioteka Narodowa* i pod nią sygnatura: *Mus. 92*.

Egz. rękopisu: PL-Wn Mus. 92 (olim 6216).

### D.

[Karta tytułowa:] *Sonate pour / Piano-Forte et Violon. Composée par / Joseph Elsner.*

Format podłużny, 4; wymiary: 22 x 30,2 cm; s. 8. Poza stroną tytułową i ostatnią stroną niezapisaną papier liniowany rastralem, po 10 systemów pięciolinowych na stronie. Zapis muzyczny głosowy: głos skrzypcowy – 2 s., głos fortepianu – 4 s. Notacja muzyczna wykonana czarnym atramentem.

Brak oryginalnej paginacji poza cyfrą 2. umieszczoną w prawym górnym rogu na marginesie 2. strony partii fortepianu.

Nieznany jest ani dokładny czas powstania ani proveniencja rękopisu; sporządzony przez nieznanego kopistę powstał prawdopodobnie w początkach XIX w.

Dopisy późniejsze z różnych lat: u góry karty tytułowej wpisana ołówkiem aktualna sygnatura: *Mus Ms A 57* (identyczna powtórzona pośrodku górnego marginesu na pierwszej stronie głosu skrzypcowego), a u dołu: *K 1973, 1525 / F[...]* *L[...]* / *Zurich*. Z lewej strony karty tytułowej wpisana atramentem dawna sygnatura: *No. 1567*; ten sam numer (1567) pośrodku górnego marginesu na 1. i 2. stronie partii fortepianu, a w głosie skrzypcowym, po zakończeniu zapisu muzycznego, na pozostałej części pięciolinii: *Elsner. No. 1567*.

Egz. rękopisu: CH-Zz Mus Ms A 57.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 31; Nowak, *Sonaty*, s. 29–35; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 316 poz. 1 (tu błędna informacja o istnieniu druku Andrégo w A-Wgm, sygn.: XI 11382; w istocie pod tą sygnaturą znajduje się druk Andrégo sonaty skrzypcowej Elsnera *Es-dur* op. 10 nr 3); Prokopowicz, *Zbiory muzyczne*, 1969. s. 297; Prokopowicz, *Zbiory muzyczne*, 1984, s. 177–185; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, t. II, s. 22; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 75; Bogdany-Popielowa, *Rękopisy*, s. 80–81 poz. 63.

Nagrania: *Józef Elsner (1769–1854), Sonata F-dur op.10 nr 1*, “The Pearls of Polish Music”, wyk. Ludmiła Pawłowska – fortepiano, Tomasz Król – skrzypce. BeArTon, [2008], Nr. kat. CDB045•1944345; *Józef Elsner, Utwory kameralne z fortepianem. Sonata na skrzypce i fortepiano F-dur op. 10 nr 1*, wyk. Antoni Gębski – skrzypce, Joanna Ławrynowicz – fortepian. Acte Préallable 2006. APO138; [CD] *Józef Elsner, Violin and Pianoforte Works*, wyk. Sławomir Tomasik – Violin, Marcin Groblich, 1763 & Edward Wolanin – Pianoforte, kopia instrumentu Waltera z 1792, FFV Records 04,

<sup>3</sup> Iwanek, *Biblioteka Schaffgotschów*, s. 43–57.

2014 (World Première Recording); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Beni Araki – fortepian, Christoph Heidemann – skrzypce, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Wyd. współczesne: Józef Elsner, *Sonata F-dur op. 10 nr 1*, przyg. do wydania Tyrone Greive, seria: Sonaty polskie, zeszyt X, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998.

Jako materiał źródłowy zarówno dla wymienionych nagrań oraz dla wydania współczesnego posłużył rękopis zachowany w Bibliotece Narodowej w Warszawie (źródło C).

## II. D a t o w a n i e

Ani dokładna data, ani miejsce, ani okoliczności powstania *Sonaty F-dur op. 10 nr 1* nie są znane. Przyjmuje się, że kompozytor napisał ją, podobnie jak pozostałe sonaty skrzypcowe, a także sonaty fortepianowe, w ostatnich latach pobytu we Lwowie, ok. 1798 r.

## III. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Zapisy muzyczne zarówno pierwszych druków (**A** i **B**) jak i rękopisu z Biblioteki Narodowej w Warszawie (**C**) są typowe dla sposobów notacyjnych stosowanych powszechnie w początkach XIX w. W rękopisie zuryskim (**D**) partia fortepianu utrzymana jest również w typowym układzie fortepianowym, jednak pary pięciolinii (w liczbie pięciu na stronie) połączone są akoladami złożonymi jedynie z dwóch pionowych linii, grubszej i cieńszej, a kreski taktowe wpisano osobno dla górnej i dolnej pięciolinii. Klucze w standardowych formach zapisane są tu (pomijając zmiany kluczy w toku utworu) na kolejnych stronach wyłącznie na początkach najwyższych systemów, w przeciwieństwie do chromatycznych znaków przykluczowych, które – poza nielicznymi przypadkami – umieszczane są na początku wszystkich kolejnych systemów. W partii skrzypiec we wszystkich źródłach (poza nielicznymi wyjątkami w rękopisie **D**) zarówno klucze jak i znaki przykluczowe pojawiają się na początku wszystkich pięciolinii.

Rękopis **C** dostarcza wiele interesujących informacji o tym zabytku. Sądzić można, że został sporządzony przez doświadczonego pianistę lub dla biegłego wykonawcy, ale o rękach charakteryzujących się niewielką rozpiętością, a więc przeznaczony raczej – zgodnie z ówczesnymi przekonaniem – łączonym raczej z pięcią piękną – dla dłoni damskich niż męskich. Rękopis był bez wątpienia używany przy wykonywaniu tego utworu; świadczą o tym (w porównaniu ze źródłami drukowanymi – **A** i **B**) ślady palcowania, oryginalne poprawki w tekście nutowym (por. *Rondo*, t. 83 w partii fortepianu i t. 108 w głosie skrzypiec), wyraźne unikania pełnych oktawowych akordów czterodźwiękowych, w których opuszczane bywają najczęściej najwyższe lub najniższe dźwięki, ograniczając tym samym współbrzmienia do trój- (*Allegro*, t. 150; *Rondo*, t. 17, 134, 137–139), a nawet dwudźwięków (*Allegro*, t. 77), a wreszcie stosowania powiązanych wyraźnie z fakturą fortepianową ułatwień wykonawczych w postaci rezygnacji z niektórych dźwięków (np. z zastosowania oktawy w lewej ręce na początku t. 12 w *Andante*), wygodnych i ciekawych, jak na czas ich powstania, chwytów technicznych, polegających na wykorzystaniu lewej ręki dla uzyskania płynnego i względnie łatwego do wykonania przebiegu muzycznego w szybkich postępach szesnastkowych (*Rondo*, t. 24/25), nie rezygnując przy tym jednak ze stosowania często dużych odległości, niezbyt wygodnych wykonawczo w szybkim tempie (*Andante*, t. 12, lewa ręka).

Wydaje się, że niewiele wspólnego z ułatwieniami wykonania pełnych czterodźwiękowych akordów oktawowych ma zastosowanie arpeggio prawej ręki w finałowych taktach sonaty, zbliżone bardzo do zakończenia wcześniejszej od sonaty Elsnerowskiej o przeszło 30 lat ekspozycji w *Allegro Sonaty D-dur* (KV 7) na skrzypce z fortepianem Mozarta z 1764 r. Trudno tu jednak dopatrywać się jakiegos wpływu bezpośredniego, chociaż wykluczyć go całkowicie nie można; raczej podobieństwo to świadczy o trwałości pewnych schematów charakterystycznych dla epoki i stylu klasycyzmu muzycznego.

W rękopisie **C** łuki notowane są wprawną ręką, ale dość pobieżnie i nie zawsze dokładnie. W pozostałych źródłach, zwłaszcza w **B**, łuki rytowane są niestarannie, co stwarza możliwość ich rozmaitej interpretacji. Elsnerowski pierwodruk (**B**) i druk Andrégo (**A**) zawierają liczne niedokładności w zakresie sztychowania łuków; partia fortepianu w drugiej części sonaty – *Andante* – zawiera szczególnie dużo przykładów wysoce niestarannego i niedokładnego notowania oznaczeń artykulacyjnych, widocznych na przykład wyraźnie w przesunięciach tych znaków, a głównie w kreśleniu łuków odnoszących się zapewne do całych fraz lub przebiegów całotaktowych, ale umiejscawianych tylko nad ich fragmentami, najczęściej nad nutami leżącymi w połowie taktu (np. t. 8, 11–14, 21–23, 41–42). Zapis rękopisu **C** jest pod tym względem bardziej precyzyjny. Wszystkie te miejsca, jak również różnice zapisów istniejących pomiędzy wszystkimi źródłami, są niżej wymienione w komentarzu szczegółowym. W trzeciej części sonaty, podobnie jak w *Allegro* i w *Andante*, ogromna większość łuków w **C**, a także w pozostałych źródłach, notowana jest niedbale i mało precyzyjnie. Odnosi się to zwłaszcza (ale nie tylko) do łuków dotyczących artykulacji i gry *legato*, które – notowane w formie skrótowej – albo nie obejmują wszystkich nut (np. t. 8, 18, 20, 82, 119), albo obejmują zbędnie większą ich liczbę, albo też bywają wyraźnie przesunięte

do przodu lub do tyłu, zahaczając niejednokrotnie bez zwracania uwagi na względy czysto muzyczne o takty sąsiednie (np. t. 5, 38/39, 66/67, 81/82).

Różnice w stosowaniu łuków pomiędzy źródłami a obecną edycją – poza mało precyzyjnymi, niedokładnymi, lub wręcz niechlujnymi ujęciami zapisów źródłowych – bywają też spowodowane różnym układem zapisów nutowych, wynikającym między innymi ze zdarzającego się niejednokrotnie, i to zarówno w źródłach drukowanych jak i rękopiśmiennych, dzielenia tekstu, którego część tworzy końcówkę systemu nutowego, a druga część umieszczona jest na początku systemu następnego, por.: partie fortepianu w *Allegro* (C – t. 27 i 70; C i D – 136); *Rondo* (A i C – t. 8) czy też wersje partii skrzypiec w *Andante* (C – t. 8 i 23). Bywa też, że podział taktu powoduje konieczność zmiany zapisu nutowego, np. zamiany całej nuty na dwie połączone łukiem półnuty (por.: *Allegro* – C, t. 55). Podobna zmiana wartości rytmicznych pojawia się też w obrębie taktu zanotowanego w całości na jednym systemie i nie wymagającym jego podziału, por.: *Allegro*, partia fortepianu (D – t. 26, 59 i 136).

Również w partii skrzypiec problemem podstawowym są mało precyzyjne zapisy łuków we wszystkich trzech zachowanych źródłach; wprawdzie nieco bardziej dokładne niż w partii fortepianu, ale i tu wieloznaczne, i niekiedy sprawiające wrażenie niejasnych lub wręcz przypadkowych. Szczególnie dotyczy to przemieszczania znaków w podobnych lub wręcz identycznych frazach. Zdecydowanie błędne, chaotyczne przemieszczania łuków, szczególnie w źródle A, nie zawsze zgodne z logiką przebiegu muzycznego, np. w *Allegro* (t. 27–29 i 56–57), a zwłaszcza w *Rondzie* (t. 88–93), prowadzić mogą do wykonawczych realizacji muzycznie nieuzasadnionych. Niedociągnięcia takie zostały skorygowane, a ich pierwotne formy ukazane w komentarzu szczegółowym.

Odcinki powtarzane są zazwyczaj oznaczane standardowymi symbolami: podwójnymi, w rękopisach niekiedy wydłużanymi ukośnie w górę i w dół kreskami taktowymi, z kropkami umieszczonymi nad i pod środkową linią lub też między wszystkimi liniami: po kreskach wskazujących początek powtórzenia i przed kreskami na końcu powtórzenia. Jeśli chodzi o repetycje większych fragmentów lub odcinków kompozycji, które w naszym wydaniu – zgodnie w powszechnie przyjętą praktyką – nie są rozpisywane, to w pierwszych częściach wszystkich przekazów *Sonaty F-dur* op. 10 nr 1 w partiach obu instrumentów powtórzenia z reguły dotyczą ekspozycji, ale oznaczenia repetycji, wskazujące na konieczność powtórzenia pozostałej części allegro sonatowego, pojawiają się (z wyjątkiem druku Elsnerowskiego B) również na początku przetworzenia (A, C i D), a także na końcu tej części sonaty, po reprzyzie i kodzie (tylko w partii skrzypiec w C i D). Rozpisano natomiast krótki ośmiotaktowy fragment *Ronda*, powtarzając ujęte we wszystkich źródłach znakami powtórzeń odcinki: t. 60 (z przedtaktem) – 67 jako 68 (z przedtaktem) – 75.

Podobnie na skutek rozpisania zlikwidowaniu uległ skrótowy zapis kilku drobniejszych odcinków *Allegro* w rękopisie zuryskim (D), w którym wymagające repetycji t. 27 w partii fortepianu oraz 112–113 i 127 w głosie skrzypcowym (odpowiednio jako t. 28, 114–115 i 128) oznakowane zostały przez kopistę poprzez wypisanie nad wymagającym powtórzenia taktami, pomiędzy ograniczającymi zakres repetycji pionowymi kreseczkami z odpowiednio usytuowanymi kropkami w kształcie pogrubionych znaków równości, słowa „bis”.

We przekazach źródłowych drukowanych obiegniki (*gruppetto*) zapisywane są najczęściej jako przekreślone pionową kreseczką, w źródłach rękopiśmiennych bez przekreśleń. W całym rękopisie C obiegniki zapisywane są w jednolitej formie, bez przekreśleń pionowymi kreseczkami, z wyjątkiem t. 81 (nad 2) w głosie skrzypcowym w części pierwszej sonaty, gdzie – podobnie jak w D – obiegnik, przypominający kształtem przekreślony pionową kreseczką mordent, może być interpretowany jak krótki tryl. W pierwodrukach (A i B) znaki *gruppetto* są najczęściej przekreślone pionowymi kreseczkami. W *Rondzie* w A (t. 11, 15 i 122, 126) obiegniki mają typową formę zaokrągloną albo kątową, zbliżoną do przekreślonego mordentu. W obecnym wydaniu przyjęto formę przekreśloną, a różniące się od niej wersje źródłowe i wszelkie wprowadzone w tym zakresie modyfikacje dotyczące sposobu zapisu obiegników uwzględnione są w komentarzach szczegółowych.

W rękopisie C znaki *diminuendo* często – z uwagi na skróconą formę graficzną – przybierają postać akcentów (np. t. 41). I odwrotnie – niestaranie kreślone lub sztychowane akcenty zbliżają się często do formy graficznej znaku *diminuendo*, co w licznych przypadkach prowadzić może do niejednoznaczności.

## FORTEPIAN

Przy łączonych za pomocą jednego wiązania postępach figuracyjnych, najczęściej grup szesnastkowych (ale nie tylko), w partii prawej ręki, notowanych w kluczu wiolinowym, nuty wykraczające znacznie poniżej pięciolinii i wymagające stosowania wielu dodanych kresek dolnych, zapisywane są na dolnej pięciolinii; por. A B, *Andante*, t. 3, 7 (f), 11 (e). Ze szczególnym upodobaniem ten sposób zapisu jest stosowany w rękopisie C: por. *Allegro*, t. 32–36: 2, 4, 6, 8 (g); *Andante*, t. 23: 3, 7, 11 (as); 26: 3, 7, 11 (ges); *Rondo*, t. 21: 1 (a), 7 (g); 22: 1 (a); 35: 1 (g), 2, 4 (h), 7 (g), 8, 12 (c<sup>1</sup>); 36: 1 (g), 2, 6 (h), 7 (g), 8, 12 (h); 37: 1 (g), 2, 6 (c<sup>1</sup>), 7 (g), 8, 12 (c<sup>1</sup>); 38: 1 (g), 2, 6 (h), 7 (g). Podobnie na dolnej pięciolinii umieszczane są



w źródle C najniższe dźwięki akordów przy zachowaniu jednej łączącej wszystkie dźwięki współbrzmienia pionowej kreski (laski), np.: *Allegro*, t. 151: 1 (najniższy dźwięk akordu  $ac^1f^1$ ); *Andante*, t. 24: 1; 25: 1, 2 ( $as$ ), 39: 3 ( $a$ ); 46: 1 ( $a-c^1$ ); *Rondo*, t. 10: 1, 2, 3, 4 ( $as$ ); 11: 1, 2 ( $a$ ), 3, 4 ( $g$ ). Niekiedy na dolnej pięciolinii umieszczane bywają, w zależności od położenia dźwięków, wykonywane prawą ręką całe współbrzmienie, np. *Andante*, t. 9 i 39: 1 – dwudźwięk  $g-c^1$ ). Tu też wskazuje się przenoszenie w *Rondzie* do dolnej pięciolinii zapisu całych dwudźwięków: t. 12: 1, 2 ( $a-c^1$ ); 120: 1–4; 122 i 123: 1, 2 ( $a-c^1$ ); 122: 3, 4 ( $g-c^1$ ); całych trójdźwięków: t. 121: 1–4 ( $g-b-c^1$ ), bądź wykorzystywanie obu pięciolinii do zapisu dzielonych dwudźwięków: t. 11: 1, 2 ( $a-c^1$ ), 3, 4 ( $g-c^1$ ) i trójdźwięków: t. 121: 1–4 ( $g-b-c^1$ ). Przypadkiem szczególnym jest sposób wykorzystania obu pięciolinii w partii lewej ręki przy zapisie w części trzeciej sonaty akordu  $g-b-d^1-f^1$  (t. 30) z trzema dolnymi nutami zapisanymi na dole i nutą najwyższą na górnej pięciolinii.

I odwrotnie, przy niektórych fragmentach zanotowanych w rękopisie C z większą liczbą nut usytuowanych na dolnej pięciolinii w kluczu basowym, na przykład nuty wykraczające znacznie poza pięciolinie, umieszczane są na górnej pięciolinii i połączone jednym wiązaniem w grupy złożone z czterech szesnastek, np.: *Andante*, t. 27: 1, 5, 9 ( $des^1$ ), 28: 2–6, 8 ( $c^1$  i  $f^1$ ), 9 ( $des^1$ ), 29: 3, 5 ( $f^1$ ), 9 ( $des^1$ ), 30: 3 ( $f^1$ ); *Rondo*, t. 21: 1 ( $a$ ), 7 ( $g$ ), 22: 1 ( $a$ ), 35–37: 1, 2, 6, 7, 8, 12 ( $g, h, c^1$ ), 38: 1, 2, 6, 7 ( $g, h$ ). Dotyczy to również współbrzmień: dwu- i trójdźwięków, np.: *Rondo*, t. 120: 1–4 ( $a-c^1$ ), 121: 1–4 ( $g-b-c^1$ ), 122: 1, 2 ( $a-c^1$ ), 3, 4 ( $g-c^1$ ).

Dość istotne ze względu na różne rodzaje traktowania obu pięciolinii i ważne jako świadectwa metod praktyczno-wykonawczych są sposoby zapisu t. 24 i 25 w głosie fortepianu w *Rondzie*, związane z pewnym technicznym elementem praktyki pianistycznej w początkach XIX w. W obu źródłach drukowanych (A i B) gamowy pochod szesnastek w partii prawej ręki, opadających na początku t. 25 do dźwięku  $a$ , łączy się bezpośrednio z dalszym ciągiem jednolitego, ale stanowiącego nową frazę pochod szesnastek, gwałtownie przemieszczonego skokiem decymowym do dźwięku  $c^2$ , podczas gdy w lewej ręce pojawia się na początku taktu jako podstawa rytmiczna i harmoniczna pojedynczy dźwięk  $f$ . Natomiast w źródle rękopiśmiennym C wspomniany dźwięk  $a$  powierzony został przez kopistę lewej ręce, tworząc na początku t. 25 dwudźwięk  $f-a$  i – w konsekwencji – zastępując dźwięk  $a$  w partii prawej ręki pauzą szesnastkową. Tego rodzaju zapis, będący jednocześnie modyfikacją metody realizacji tego fragmentu, poprzez uniknięcie skoku, niezbyt wygodnego przy dość szybkim, rytmicznym i równomiernym pochodzie ugrupowań szesnastkowych, stanowi wyraźne ułatwienie wykonawcze. Podobne translokacje pojedynczych dźwięków lub krótkich odcinków i przemienne angażowanie obu rąk bywało dość często stosowane w praktyce pianistycznej, zwłaszcza w trudniejszych technicznie miejscach również w czasach późniejszych. Na gruncie polskim tego rodzaju chwytów technicznych pojawiają się w *Sonacie F-dur* w tak widoczny sposób po raz pierwszy. Sądzić można, że ujęcie z rękopisu C jest późniejsze od oryginału, stąd podbudowuje słuszność przyjęcia za podstawowy materiał źródłowy wersji drukowanej jako pierwotnej. Wariant C został ukazany w partii prawej ręki w odpowiednim miejscu edycji jako *ossia*.

Niskie dźwięki oktav w partii fortepianu (lewa ręka) zaznaczane bywają skrótowo. W niektórych współbrzmieniach oktavowych w partii lewej ręki zapisano nutami tylko górne dźwięki, a na użycie dolnych wskazuje umieszczony na początku tego uproszczonego zapisu, stosowanego zazwyczaj z braku miejsca na zbyt nisko położone dźwięki, cyfrowy symbol „8” (A C D) lub inskrypcja „octava” (B). Po tych oznaczeniach przy dłuższych odcinkach stosowane są zazwyczaj pojedyncze lub zdwojone kreseczki, wskazujące na jakiej przestrzeni tego rodzaju działania obowiązują. Ten sposób zapisu jest dość powszechny i w *Sonacie F-dur* dotyczy następujących fragmentów: *Allegro*: t. 25–27 (z pominięciem t. 31 i 32) – B; 27–28 – D; 33–37 – C; 69–76 – D; 75 – A; 100–103, 138, 140 – D; 147–151 – B; 150.2–151 – C; *Andante*, t. 26–30 – B; *Rondo*, t. 9–15, 89–103, 121–127 – B.

Zwraca się uwagę na nieliczne fragmenty, w których w partii lewej ręki nie zaznaczono zapewne wskutek niedopatrzania konieczności zdwojeń oktavowych, zgodnych z logiką przebiegu muzycznego. Dotyczy to t. 31–32 i analogicznych t. 98–99 w *Allegro* we wszystkich źródłach, co może stanowić świadectwo celowego pomijania dolnych dźwięków oktavowych. Niewątpliwym błędem natomiast jest pominięcie w A i C dolnych dźwięków obu oktav ( $C-c$ ) w *Rondzie*, t. 125, które pojawiają się w analogicznym t. 14. We wszystkich tych przypadkach brakujące nuty uzupełniono, umieszczając je w nawiasach kwadratowych.

W partii fortepianu zmieniono nieco usytuowanie niektórych oznaczeń kluczowych zmieniających w toku kompozycji. Pozycję kluczy, umieszczanych w źródłach głównie na początku taktu, od którego zaczyna obowiązywać działanie nowego klucza, zmieniono ze względów czysto utylitarnych i dla uzyskania bardziej czytelnego obrazu drukowanego przekazu na koniec taktu poprzedniego, bezpośrednio przed kreską taktową. Dotyczy to następujących miejsc, w których zmienia się klucz basowy na wiolinowy, bądź odwrotnie (wyłącznie partie lewej ręki, dolne pięciolinie): *Allegro*: t. 21 (B C D), 24 (B D), 50 (A B C), 60 (D), 63, 67 (C), 82, 144 (C D); *Andante*: t. 5 (A B), 35 (A B C); *Rondo*: t. 9 (C), 62 i 66 (=70 i 74), 112 (A B C), 120 (C).

Zmiany kluczy pojawiają się przy błędnie zanotowanym kluczu basowym na początku nowego systemu pięcioliniowego; w źródle C klucz ten jest po znakach przykluczowych zastępowany przed pierwszą nutą właściwym dla tego miejsca kluczem wiolinowym (*Allegro*: t. 40, 48 – z bemolem przykluczowym, 108; *Andante*: t. 5; *Rondo*: t. 117). Podobne po-

myłki zdarzają się również przy podziale taktu, którego część, z braku miejsca, przeniesiona jest do następnego systemu (*Allegro*: t. 55 – C; *Rondo*: t. 9 – A). Analogicznie zanotowana jest zamiana klucza basowego na wiolinowy na początku przedtaktu w finałowym *Rondzie* w obu źródłach drukowanych (A B).

Przy zmianie klucza wewnątrz taktu nowy klucz umieszczony jest najczęściej bezpośrednio przed określoną nutą. Wyjątek stanowi zapis nowego klucza przed pauzą ćwierćnutową (*Allegro*: t. 119 – B C). Również w *Rondzie* klucze zmieniane w toku utworu pojawiają się w rękopisie C z reguły bezpośrednio przed pierwszą nutą fragmentu, którego dotyczą. Przy zmianie następującej z początkiem taktu, nowe oznaczenie kluczowe dla uzyskania jaśniejszego obrazu graficznego umieszczono przed kreską taktową (por. partia lewej ręki, t. 9, 62, 66, 70, 74, 112, 120). W t. 117 (C) na początku dolnej pięciolinii błędnie zapisano klucz basowy (poprawiony w rękopisie na klucz wiolinowy).

Do druku Elsnerowskiego (B) w *Rondzie*, przy ostatniej ekspozycji podstawowego tematu w zapisie akompaniamentu w lewej ręce, wkraśl się błąd spowodowany właściwie niedopatrzaniem wydawcy. Przy zmianie strony, na początku nowej, dolnej pięciolinii (t. 106) błędnie wydrukowano klucz basowy, zachowując jednak zapis tego fragmentu kompozycji (t. 106–109) na właściwej pozycji klucza wiolinowego. Stąd brak w t. 110 zmiany klucza z wiolinowego na basowy.

Pozostałe problemy związane z oznaczeniami kluczowymi są uwzględnione w komentarzu szczegółowym.

## SKRZYPCE

Komentarz opracowany jest na podstawie tylko dwu źródeł: traktowanego jako źródło podstawowe druku Andrégo (źródło A) i rękopisu z Biblioteki Narodowej w Warszawie (źródło C), nie zachował się bowiem i w naszych czasach nie jest znany Elsnerowski pierwodruk głosu skrzypcowego *Sonaty*, opublikowanej w sierpniowym numerze *Wyboru pięknych dzieł muzycznych* z 1805 r.

Procedurą ujednolicenia objęto też – o ile wydawało się to konieczne – różnorodność stosowania łuków przy trylach. W źródle A łukami obejmowane są zazwyczaj jedynie tylko dwunutowe zakończenia tryłów, a nie całą formę:  (*Andante*, t. 19). Zresztą końcówki tryłów są notowane różnie. Najczęściej, zarówno w A jak i w C, przyjmują kształt drobnych nutek ozdobnych:  (*Allegro*, t. 135), lub wypisywane są w formie określającej dokładnie ich wartość rytmiczną:  (A i C, *Andante*, t. 17). Niekiedy łuków pozbawiona jest cała figura tryłu (z dwunutowym zakończeniem):  (A i C, *Allegro*, t. 59 i C, t. 136). Tę różnorodność zapisów ujednolicono, odnotowując jednocześnie poczynione korekty w komentarzu szczegółowym.

Ujednolicono również zapisy przednutek, podając jednocześnie ich oryginalną postać w wykazie korektur i wariantów. Nie uzupełniano łuków łączących przednutki z nutami głównymi, o ile nie występowały one w oryginale.

Rozróżnienie wykonawcze obiegników (*gruppetto*) w zależności od usytuowania tego znaku nad nutami lub pomiędzy nutami zachowano zgodnie z zapisem oryginalnym. Wszystkie obiegniki (*gruppetto*) w C w *Alegro* i w *Rondzie* mają kształt zaokrąglony (∞) i, z wyjątkiem t. 81 w *Allegro*, nie są przekreślone pionową kreską. Natomiast wszystkie obiegniki w A w *Allegro* drukowane w formie zaokrąglonej, w *Rondzie* przyjmują kształt zastrzony kształcie mordentu (∧∧) i zawsze są przekreślane pionową kreską.

Oba źródła różni również sposób zapisywania akcentów, zbliżonych do form używanych obecnie lub pojawiających się w formie lekko wydłużonej (≡), którą – mimo że stawiane zwykle nad nutami, jak np. w A (*Rondo*, t. 134 i 137) – łatwo pomylić z graficznym kształtem oznaczeń *diminuendo*. Tego rodzaju i podobne zapisy prowadzą niekiedy do ujęć wieloznacznych. Niemal identycznie wypisany znak, ale raczej oznaczający *diminuendo*, pojawia się w C (*Allegro*, t. 56), ale brak go w A oraz w miejscach analogicznych (t. 123) w obu źródłach. Zdarza się również, często po prostu z braku miejsca, że to znaki *diminuendo* przyjmują formę bardziej skupioną, zbliżając się swym kształtem do formy akcentu, jak np. w *Rondzie* (t. 97) z rękopisu głosu skrzypcowego w C.

## Allegro

W ekspozycji pomiędzy tematem pobocznym a epilogiem (i podobnie w reprzyzie) pojawia się – zarówno w partii skrzypiec, jak i fortepianu – charakterystyczny motyw łącznika. Tworzy go figura melodyczno-rytmiczna, która – zapisywana w źródłach, ze zmienną artykulacją – stwarza różne możliwości interpretacji i sposoby realizacji wykonawczej (por. t.: 37, 45–48, 104, 112–115, a także motywy podobne w t. 41 i 108). Ze względu na rozbieżności w zapisach źródłowych tego rodzaju motywu łącznikowego starano się nie ujednolicać, wskazując jednak w komentarzu krytycznym na różnicowane formy jego zapisu we wszystkich źródłach.

W *Allegro*, w ekspozycji w t. 31–32 i w reprzyzie w t. 98–99 we wszystkich źródłach w partii lewej ręki na potrzebę uzupeł-

nienia brakujących dolnych dźwięków w oktawach wskazuje logika przebiegu muzycznego w tych partiach kompozycji.

Pewien problem stanowi przednutka w t. 6. W wersji podstawowej zachowano konsekwentnie formę zapisu grupy nut 2–5, jaka pojawia się we wszystkich źródłach. Jednak interpretacja wykonawcza tego ugrupowania może skłaniać do rytmicznej formy, która została ujawniona ujętymi w nawiasy kwadratowe drobnymi nutkami, umieszczonymi ponad odpowiednim miejscem tekstu głównego.

Ossia w t. 150 Pfte przekazuje wersję z C.

Z uwagi na specyficzną fakturę gry skrzypcowej, zwłaszcza jeżeli w grę wchodzi problemy artykulacji i smyczkowania, zachowano wyjątkowo w partii skrzypiec oryginalne oznaczenia ugrupowań nieregularnych, triol: C – *Allegro* (t. 77 i 87) i A – *Allegro* (t. 98) oraz sekstol: A – *Allegro* (t. 77).

W źródle C (*Allegro*, t. 108) błędnie zapisaną nutę pierwszą  $f^2$  zamieniono na  $e^2$  i dla większej jasności umieszczono nad nią oznaczenie literowe: „e”.

T. 128 (C) potraktowany jest jako powtórzenie t. 127; oprócz typowych znaków repetycji cały t. 127 objęty jest łukiem z umieszczonym pod nim napisem: „rep.”.

Ossia w t. 68 prezentuje wersję rękopisu D.

przed 1. akoladą. Pfte; A B C – *Sonata*

pośrodku karty. Pfte; tytuł nagłówkowy: B: *Sonata / col' Violino obbligato*

nad górną pięciolinia (strona prawa). Pfte; B: *przez J. Elsnera*

pośrodku karty. Vno: tytuł nagłówkowy: A – *VIOLINO*; C – *Violino*

pod pięciolinia, przed 1. Vno: C – *Sonata*.

nad 1. Pfte; A B C: *Allegro*

Vno; A C: *Allegro*

1. p.; C D, 2–3: brak —

pod 1. Vno; D: *po*.

2. l.; B, 1–2: brak —

3. Vno; C D, 1–3: brak —

4. p.; C, 1–2: brak —

l.; B, 1–2: brak —

Vno; D, 1–2: brak —

5. l.; B, po 1: brak pauzy ♯

p.; C D, 2–3: —

6. p.; A, 3: przednutka ♯

p.; C, 6–7: brak —

l.; D, 1–2: brak —

7. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami: brak graficznego znaku *crescendo* (≡)

8. l.; C, 1–4 i 5–8: brak —

Vno; A, pod 1: *dol*; D – *dol*.

Vno; C, 1–3: —

9. p.; A B, 5–6: —

p.; B, 1–4: —

Vno; A D, 1–3: —

9.–11. l.; A, 1–4 i 5–8: brak —

11. p.; A B, 5/12.1: —

p.; B, 1–4: —

12. p.; A, 2–8: —

p.; B, 2–7: —

p.; C, 2–3: —

p.; D, 3–6: —

13. p.; A B C D, 12–14: triola 

p.; B D, 2–7: —

14. p.; C, pomiędzy 1 i 2 oraz 3 i 4: ∞

15. p.; C, przed 3: przednutka ♯ ( $a^2$ )

p.; D, 3–6: brak —

Vno; C, pod 3: brak *f*

Vno; D, 3/16.1: brak —

16. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *fz*

Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami: brak *fz*

17. p.; B, przed 1 ( $c'$ ): brak #

l.; B, przed 1 (C): brak #

l.; B C D, 1–2: brak —

Vno; A, 2–7: —

Vno; C, 1–6: —

Vno; D, 4–7: —

18. Vno; C, 1–6: —

19. l.; C D, 1–2: brak —

Vno; D, 1–7: brak —

20. Pfte; A C D, pomiędzy pięcioliniami: *dol*.

21. p.; D, 3–5: brak —

l.; C, 1–3: —; pod 1–3: znak graficzny *diminuendo* (≡)

21. Vno; D, 1–3: brak —

22. p.; D, 2–4: —

l.; C D, 1–3: —

l.; C, pod 1–3: znak graficzny *diminuendo* (≡)

Vno; D, 1–3: brak —

23. l.; D, 2–4: —

Vno; C, 1–3: —

24. p.; B, 1–8: —

- p.; **A B C**, 1–8 i 9–16: wiązanie zapisu skrótowego:
- p.; **D**, 1–8 i 9–16:
- l.; **B**, przed 1 (*E*): brak  $\flat$
- Vno; **C**, nad 1:  $f^\sharp$
25. p.; **A B C**, 1–8 i 9–16: wiązanie zapisu skrótowego:
- p.; **D**, 1–8 i 9–16:
- l.; **C D**, 1–2: brak
26. p.; **A B C**, 1–8: wiązanie zapisu skrótowego:
- p.; **C**, przed 12 ( $e^2$ ):  $\flat$
- p.; **D**, 1–8:
- l.; **D**, 1: dwie oktawy półnutowe (*As–As*) nie połączone łukiem zamiast jednej oktawy całonutowej
27. p.; **C**, 8–14:
- p.; **C**, przed 8 zbędny  $\flat$ , a przed 14 zbędny  $\sharp$ ; oba zapisy spowodowane przeniesieniem 2. połowy taktu do następnego systemu na początku kolejnej strony
- p.; **D**, 1–7, 8–15: brak
- Vno; **D**, 2–3: brak
- Vno; **C**, 4/28.1:
28. p.; **A**, 1–11:
- p.; **B**, 2–10:
- p.; **C**, 1–7, 8–15: brak
- Vno; **A D**, 1–2 i 3–4:
- Vno; **A**, pod 3: zbędny znak *staccato* w formie klina
- Vno; **C**, 2–3:
29. p.; **C**, nad 1 i 2: kropki *staccato*
30. p.; **C**, przed 1 ( $e^1$ ): zbędny  $\sharp$  przypominający
- Vno; **A C**, pod 1: *dol*:
- Vno; **D**, 2–3:
- 31.–36. l.; **A**, 1–4 i 5–8: brak
32. l.; **C**, 1–2:
- Vno; **A**, 4–6: brak ; łuk dopisany na zasadzie analogii do t. 99
- Vno; **C**, 4–6:
- Vno; **D**, 1–3 i 4–6: brak
33. l.; **B**/36., oktawy *G–G* połączone łukami
34. Vno; **A D**, 2–3:
35. p.; **D**, 5 i 7:  $h-a^1$
36. Vno; **A**, 1–3 i 4–10:
- Vno; **C**, 1–3 i 5–9:
- Vno; **D**, 1–4: brak
- Vno; **D**, 7–10:
37. p.; **D**, nad 1–3: kropki *staccato*
39. Vno; **C**, 1–3: brak
40. p.; **A B**, 1–4:
- p.; **C**, 4–6:
- Vno; **D**, 1–2: brak
41. l.; **C**, przed 1 (*b*): brak  $\sharp$
- Vno; **C**, 3:  $c^3$
- Vno; **A**, 3/42.1:
43. p.; **B D**, 1–2: brak
- l.; **C**, przed 3 (*b*): brak  $\sharp$
44. p.; **A B**, 1–4:
- p.; **C**, 1–2:
45. Vno; **D**, 5–7:
46. p.; **C**, 4–7:
47. Vno; **D**, nad 2 i 3: kropki *staccato*
- Vno; **D**, 4–7: brak
48. p.; **C**, 4–7:
49. Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: *dol*; **D** – *Dol*.
- p.; **A D**, 1: przednutka  $\sharp$
49. i 50. l.; **B**, 1–4, 5–8:
- 49.–51. l.; **A C D**, 1–4, 5–8:
50. l.; **A**, 1–4 i 5–8: brak
- Vno; **A**, 1: przednutka  $\sharp$ ; **D** –  $\sharp$
- Vno; **C**, 3–4: brak
51. Pfte; **C**, pomiędzy pięcioliniami brak znaku graficznego *crescendo* ( $\text{<}$ )
- p.; **A B**, przed 5 ( $b^2$ ): brak  $\sharp$
- p.; **C**, 4–5:
- p.; **D**, 3–4:
- l.; **A**, 1–4 i 5–8: brak
52. p.; **A**, 1–8: brak ; łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 119
- 52 i 53. p.; **C**, przed 11 ( $fis^2$ ): zbędny  $\sharp$
53. p.; przed 15 ( $fis^3$ ): brak  $\sharp$
54. p.; **B**, 3–13:
- p.; **C**, 1–16: brak
- p.; przed 13 ( $b^1$ ):  $\sharp$
- p.; **D**, 6–12:
55. p.; **A**, 1 ( $e^1$ ): cała nuta podzielona na dwie połączone łukiem półnuty w związku z przeniesieniem drugiej połowy taktu do następnego systemu pięcioliniowego
- p.; **C**, pod 1: brak  $>$
- l.; **A**, 1–7: brak ; łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 122
- l.; **B**, 10–15:
56. l.; **C**, 9–12: brak
- l.; **D**, 5–8 i 13–16: powtórzenia //
- Vno; **A**, 1 / 57.2:
- Vno; **C**, pod 2. połowę taktu: znak graficzny *diminuendo* ( $\text{>}$ )
- Vno; **D**, 1 / 57.1: brak
57. l.; **B**, 7–12:
- l.; **C**, 6–13:
- Vno; **C**, 10–13:
- Vno; **D**, 1–4: brak
58. p.; **A**, 2–7:
- p.; **B**, 1–4:
- p.; **B C**, 4–11: brak
- p., Vno; **D**, 1–3: brak
- p.; **D**, 5–9:
59. p.; **C**, 2–3: brak zakończenia tryłu ( $c^2-d^2$ )
- p.; **D**, 1: dwie półnuty ( $d^2$ ) z tryłem nad 1 i 2 (z zakończeniem tryłu tylko po 2), zamiast jednej



całej nuty

59.–61. l.; A, 1–4, 5–8:

60. Pfte; D, pomiędzy pięcioliniami: *po*

p.; A, pod 3: *p*; B, pod 4: *p*

l.; B C D, 1–4, 5–8:

Vno; A, pod 2: *pp*

Vno; C, 2/61.1: brak

Vno; D, pomiędzy 1 i 2, pod pięciolinia: *po*.

61. p.; B, 3–4:

p.; A B D, pod 3: *pp*

l.; B C D, 1–4, 5–8:

Vno; C, nad 2: *p*

Vno; C, 2/62.1: brak

62. p.; C, 2: układ głosowy

l.; B, 2–3:

l.; C, 2–3: akord  $g-d^1-f^1$  i dwudźwięk  $c^1-e^1$  zapisane w kluczu wiolinowym, w związku z czym na początku t. 63 w dolnej pięciolinii wpisany klucz basowy

Vno; C, pod 2: brak *fz*

64. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami (ostatnia ćwierćnuta): brak *fz*

p.; A, 1 i 2: układy akordowe:  $h^1-d^2-e^2$  i  $a^1-c^2-e^2$

p.; C, 3: układ głosowy ( $b^1-cis^2-e^2$ )

65. p.; C, 1, 2 i 3: układy głosowe ( $a^1-d^2$ ), ( $a^1-cis^2-e^2$ ), ( $a^1-d^2-f^2$ )

67. Pfte; C D, pomiędzy pięcioliniami (ostatnia ćwierćnuta): *fz*

p.; C, 1–2:

l.; C, 1–2: brak

68. p.; D, 2:  $e^1-a^1$

Vno; A C, przed 2 ( $b^1$ ): błędnie *b* zamiast *h*

Vno; C, 1–5:

Vno; D, (*ossia*): przed 2: *b*

Vno; D, przed 7 ( $cis^2$ ): *#*

Vno; D, 3–8:

69. p.; B, 2–7:

p.; C D, 1–7: brak

Vno; C, 2–3:

70. p.; C, 1–4 i 5–8: brak

p.; D, 1–4 i 5–8: brak

l.; C, 1: cała nuta oktawy *B-B* jako dwie półnuty połączone łukiem po przeniesieniu połowy taktu do następnego systemu pięcioliniowego

71. p.; A, 1–4 i 5–8: brak

p.; B, 6 i 8:  $d^1$

p.; D, 1–4 i 5–8: brak

l.; A, 1/72.1: dolne dźwięki (A) połączone łukami

l.; C, 1/72.1: brak

Vno; C D, 2–4: brak

72. p.; D, 1–4 i 5–8:

73. Vno; A, pod 1: *dol*:

Vno; C, pod 1: brak *dolce*

Vno; C, pod 1: *p*

Vno; C, 3–6: brak

Vno; D, pod pięciolinia: *dol*.

Vno; D, 4–6:

73. p.; A, 1–8:

p.; B, 2–7:

p.; D, 2–5:

74. p.; A B, 1–4 i 5–8:

p.; D, 1–3:

Vno; C D, 2 / 75.1: brak

75. p.; A B D, 1–4 i 5–8:

Vno; C, 3–4:

76. p.; A, 1–8:

p.; B, 2–7:

Vno; C, pomiędzy 1–2 i 3–4:  $\infty$

77. p.; A B, 1: trójdźwięk  $d^1-f^1-d^2$

l.; B, przed 2 (C – dolna nuta oktawy): brak *#*

Vno; A, 1–6 i 7–12: sekstole

Vno; C, 1–3: triola

Vno; D, 1–3 i 4–6: triole

Vno; D, 3–4:

Vno; A C, przed 9 ( $gis^2$ ): zbędny *#*

78. l.; B, przed 2 (C – dolna nuta oktawy): brak *#*

Vno; A, 1–6 i 7–12: sekstole

Vno; C, 1–6 i 7–12:

Vno; D, 1–6 i 7–12: sekstole

Vno; D, 1–6 i 7–12: brak

Vno; A C, przed 9 ( $gis^2$ ): zbędny *#*

79. l.; B, przed 2 (F – dolna nuta oktawy): brak *#*

Vno; C D, 1–4: wiązanie łamane:

80. Vno; C, 1–2: brak

81. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami (2. połowa taktu): brak graficznego znaku *crescendo* ( $\text{<}$ )

l.; C, zamiast 4: *h*

Vno; C, nad 2:  $\infty$  (tryl?)

Vno; D, nad 1:  $\infty$

82. p.; B D, 1–5 i 6–11: sekstole

p.; C, 1–2: triola (dalsze triole do t. 95 nieoznaczone)

p.; C, przed 8 ( $gis^3$ ): zbędny *#*

83. p.; C, przed 8 ( $gis^3$ ): zbędny *#*

l.; B, 2: akord  $c^1-d^1-fis^1-a^1$

85. l.; C D, l.; 2: akord  $b-e^1-g^1$

87. p.; A B C D, 1–3 i 5–7: triole

l.; C D, 1–2:

l.; D, 1 / 88.1: (?)

Vno; A D, 2–4 i 6–8: triole

Vno; C, 2–4: triola

Vno; C, 6–8: triola

88. p.; B, przed 5 ( $b^1$ ): brak *h*

l.; B, przed 1 (dolna nuta – G): brak *#*

Vno; A C, przed 5 (*h* – dolna nuta dwudźwięku): zbędny *h*

89. p.; C, przed 1 ( $c^2$ ): zbędny *h*

- l.; B, przed 2 (dolna nuta – G): brak #  
 l.; D, 1–2:   
 l.; C D, 1 / 90.1: brak   
 Vno; C, przed 1 (c<sup>1</sup>):   
 90. l.; B, przed 1 (dolna nuta – F): brak #  
 l.; C, przed 5 (fis): zbędny #  
 91. p.; B, 1–3: triola   
 p.; D, 1–3 i 5–7: triole   
 p.; C, przed 1 (b<sup>1</sup>): zbędny b  
 l.; B, przed 2 (F – dolna nuta oktawy): brak   
 Vno; C, przed 1 (b – dolna nuta dwudźwięku): b  
 94. p.; C, 1 / 95.1: brak   
 Vno; C, 1/95.1: tylko przy górnych nutach (e<sup>1</sup>)  
 96. Vno; A D, 4–6: triola   
 97. Pfte; A D, pomiędzy pięcioliniami: *dol*;  
 Pfte; C, nad górną pięciolinia: *dolce*.  
 p.; B, 2–7:   
 p.; D, 1–8: brak   
 l.; C, 1: cała nuta, oktawa F–f  
 Vno; C, 1–3:   
 98. p.; C, 1–6:   
 99. Vno; D, 1–3 i 4–6: brak   
 100. Vno; D, 1–2: brak   
 101. Vno; A, 1–3: brak ; łuk dopisany na zasadzie analogii do t. 34  
 Vno; C, 1–3:   
 103. p.; D, 3–4 i 7–8:   
 Vno; A, 2–3 i 5–9:   
 Vno; C, 1–3 i 5–9:   
 Vno; D, 1–4: brak   
 Vno; D, 7–10:   
 105. p.; A, 2 / 106.1:   
 p.; B C, 2–3:   
 106. p.; C, 1–2:   
 Vno; A, 1–3: brak ; łuk dopisany na zasadzie analogii do t. 39  
 Vno; C, 1–3:   
 107. p.; C, 1–2:   
 108. Vno; C, 1: nuta zamazana (f<sup>?</sup>) i nad nią oznaczenie literowe: „e”  
 Vno; C, 3: f<sup>2</sup>  
 109. p.; C, 1–3:   
 111. p.; B, 5–9:   
 112. p.; A, nad 1: kropka *staccato*  
 112. Vno; A, nad 1: kropka *staccato*  
 Vno; C, nad 2 i 3: brak kropek *staccato*  
 Vno; D, 4–7: brak   
 113. i 115. p.; C D, nad 2 i 3: brak kropek *staccato*  
 114. Vno; C, 4–7:   
 Vno; D, 4–7: brak   
 116. p.; A, 1: przednutka   
 B:   
 C:   
 D: brak przednutki przed 2

- p.; A B D, 3–4: brak   
 l.; D, 1–4 i 5–8:   
 117. l.; A B C, 1–4 i 5–8:   
 l.; D, 1–4 i 5–8:   
 Vno; A, 1: przednutka   
 D:   
 118. p.; A, 2–5:   
 p.; D, 3–6: brak   
 l.; A B C, 1–4 i 5–8:   
 l.; D, 1–4 i 5–8:   
 119. p.; B, 3–7:   
 p.; C D, 1–8: brak   
 121. p.; A, 1–16: brak   
 122. p.; A B, pod 1: znak akcentu w formie wydłużonej (*diminuendo* ?) =  
 l.; B, 2–7 i 9–14:   
 124. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami brak znaku graficznego *crescendo* ()  
 Pfte; C, znak graficzny *crescendo* () pod dolną pięciolinia  
 l.; A, 6–13: brak ; łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 57  
 Vno; A, 1–4: brak ; łuk dopisany na zasadzie analogii do t. 58  
 Vno; C, 6–11:   
 Vno; D, 6–9 i 10–13: brak   
 125. p.; A, 1–7 i 8–11:   
 p.; B, 1–4:   
 p.; B, 4–11: brak   
 p.; D, 2–6:   
 Vno; C, 1–3:   
 127. p.; D, 2–4: c<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>  
 Vno; A C D, przed 11 (h<sup>1</sup>): zbędny   
 128. Vno; D, przed 11 (h<sup>1</sup>): zbędny   
 130. Vno; C, przed 4 (e<sup>3</sup>): brak b  
 Vno; D, 4–6: brak   
 131. Vno; A D, 1–3: triola   
 C –   
 132. Vno; A, nad 4: kropka *staccato*  
 Vno; C, 5–7: brak   
 Vno; D, 1–3: brak   
 133. Pfte; C, nad górną pięciolinia: *ff*  
 p.; C, przed 2 (e<sup>2</sup>): brak b  
 p.; przed 8 (d<sup>2</sup>), 9 (e<sup>2</sup>), 11 (g<sup>2</sup>), 12 (a<sup>2</sup>) i 15 (d<sup>3</sup>): b  
 p.; D, 4(?)–11(?):   
 l.; B, 1: przy dolnej nucie oktawy (D) brak b  
 Vno; C, 1/134.1 (tylko przy nutach górnych f<sup>1</sup>):   
 Vno; D, 1/134.1: obie nuty (as–f<sup>1</sup>) połączone łukami  
 134. p.; A B, przed 2 (f<sup>3</sup>): zbędny   
 p.; B, 2–6:   
 p.; C, 1–7: brak   
 p.; D, 1–7: brak   
 p.; D, przed 7 (as): brak b  
 l.; B, 1: przy dolnej nucie oktawy (B) brak b  
 135. p.; B, 3–9:

- p.; **B**, przed 2 ( $d^2$ ), 3 ( $e^2$ ), 5 ( $g^2$ ) i 6 ( $a^2$ ): brak  $\frown$   
 p.; **C**, 1–10: brak  $\frown$   
 p.; **D**, 1–6 i 8–10:  $\frown$   
 136. p.; **D**, 1: dwie półnuty ( $g^2$ ) z trylem tylko nad pierwszą, a zakończeniem trylu po drugiej, zamiast jednej całej nuty  
 Vno; **A**, 2–3 (zakończenie trylu):  $\frown$   
 138. l.; **B**, 1–2: brak  $\frown$   
 Vno; **A**, 2–5:  $\frown$   
 Vno; **D**, 1–7: brak  $\frown$   
 139. p.; **A B D**, 2–3:  $\frown$   
 140. p.; **D**, 1–2: brak  $\frown$   
 p. i l.; **B**, 1–2: brak  $\frown$   
 Vno; **A**, 1–6:  $\frown$   
 Vno; **D**, 4–7:  $\frown$   
 141. Pfte; **A C**, pomiędzy pięcioliniami: *dol.*; **D**: *dol.*  
 142. p.; **A B C D**, 3–5: brak  $\frown$ ; łuk uzupełniono na zasadzie analogii do t. 21  
 l.; **A B C**, 1–3:  $\frown$   
 l.; **D**, 2–4:  $\frown$

- Vno; **D**, 1–3: brak  $\frown$   
 143. p.; **A B**, 1–2 i 2–5:  $\frown$   
 p.; **C**, 1–2: brak  $\frown$ ; łuk uzupełniono na zasadzie analogii do t. 22  
 p.; **D**, 3–5: brak  $\frown$   
 l.; **B C**, 1–3:  $\frown$   
 l.; **D**, 1–4: brak  $\frown$   
 Vno; **D**, 1–3: brak  $\frown$   
 144. p.; **B**, 4–5:  $\frown$   
 p.; **D**, 1–3 i 4–6: brak  $\frown$   
 148. p.; **B**, 2: dwudźwięk  $d^2-b^2$   
 Vno; **D**, 1–2: brak  $\frown$   
 149. p.; 2: **B** akord  $g^1-b^1-c^2-e^2$ ; **C** akord  $g^1-c^2-e^2$ ; **D** dwudźwięk  $g^1-e^2$   
 150. p.; **C**, 1: akord  $a^1-c^2-f^2$ ; 2: akord  $c^2-f^2-a^2$   
 p.; **D**, 1: akord  $f^1-c^2-f^2$ ; 2: akord  $a^1-f^2-a^2$   
 po 151. Vno; **D**: na pięciolinii: *Finis.* i poniżej na środku pięciolinii: *Violino*

## A n d a n t e

Artikulację początkowego, przewijającego się kilkakrotnie i różnie notowanego w toku całej części sonaty fragmentu tematu (np.: Pfte; **C**, t. 1, 3, 33: 1–4 – bez żadnych znaków artykulacyjnych), ujednolicono i jej ostateczny kształt (z zastosowaniem łuku i *staccato*) ustalono na podstawie dokładniejszego zapisu schematu tego czteronutowego motywu w Pfte; **C** (t. 20 i 31, także w tercjowym układzie w t. 45) oraz w Pfte **A** i **C** (t. 1, 3, 31 i 33): .

W t. 35 klucz wiolinowy w Pfte, zanotowany w źródle **C** na początku taktu na dolnej pięciolinii przeniesiono ze względu na jaśniejszy obraz graficzny na koniec taktu poprzedniego.

W skrzypcach, w części drugiej *Sonaty, Andante*, zwracają uwagę w **A** błędna – przesunięta – notacja łuków w tematycznych t. 1, 7, i 32: – .

W t. 18. przed 5 zbędne powtórzenie znaku  $\sharp$  w rękopisie (**C**) spowodowane zostało przeniesieniem części taktu (od 2. ćwiartki) do następnej pięciolinii. Podobne przesunięcia, wynikające z rozpisania taktu na końcowej części pięciolinii i jego kontynuacji na pięciolinii następnej (t. 8, 3–5 i 6–9 oraz t. 23, 1–3 i 4–7) spowodowały rozbitcie łuku w rękopisie na dwie części.

przed 1. akoladą. Pfte; **C**: *Andante*

przed pięciolinia. Vno; **A**: *Andante*

nad 1. Pfte; **A B**: *Andante*

Vno; **C**: *Andante*

1. Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: *dol.*:

p.; **B**, pod 4 ( $f^1$ ): kropka *staccato*

p.; **B**, 6–8:  $\frown$

p.; **C**, 1–2: brak  $\frown$

p.; **C**, pod 3 i 4: brak kropek *staccato*

p.; **C**, 5–8: wiązanie łamane 

l.; **A B**, 1/ 2.1:  $\frown$  łączący górne dźwięki

Vno; **A**, 1/2.1:  $\frown$

2. p.; **A**, 1–4: brak  $\frown$

p.; **C**, 1–3:  $\frown$

l., **C**, 1: dwudźwięk  $f-es^1$  (zamieniono na  $a-es^2$  na zasadzie analogii do t. 32)

3. p.; **B**, nad 3 i 4: *staccato* w formie klinów

p.; **B**, 5–8: brak  $\frown$

p.; **C**, 1–2: brak  $\frown$

p.; **C**, pod 3 i 4: brak kropek *staccato*

4. p.; **A** 1–3: brak  $\frown$

p.; **C**, 1–3:  $\frown$

5. p.; **A**, 1–6:  $\frown$

p.; **B**, 1–5:  $\frown$

p.; **C**, 9–11:  $\frown$

6. p.; **A**, 1–6:  $\frown$

p.; **B C**, 1–5:  $\frown$

7. p.; **A**, 3–5:  $\frown$  (zamiast 4–5)

Vno; **A**, 1/8.1:  $\frown$

8. p.; **A**, 5–11:  $\frown$

p.; **B**, 6–10:  $\frown$

p.; **C**, 1–7:  $\frown$

Vno; **A**, 2–9:  $\frown$

- Vno; C, 1–2: ; fraza 3–9 podzielona na 2 części (3–5 i 6–9) ze względu na przeniesienie trzeciej części taktu do następnej pięciolinii
10. l.; C, 1/11.1: brak 
11. p.; A, 2–8:   
p.; B, 3–8:   
p.; C, 9–12: 
12. l.; B, 3–8:   
l.; C, 1: brak *F*  
l.; C, 1–8:   
l.; C, 9–12: wiązanie łamane 
13. p.; B, 4–6:   
l.; B, 3–9:   
l.; przed 11 (*Es*): brak *‡*  
l.; C, 1–4:   
l.; C, 5–8: brak 
14. l.; B, 3–10:   
l.; C, 1–8: brak   
l.; C, 9–12: wiązanie łamane 
15. l.; A, 1–8: brak   
Vno; C, 4–6: brak 
16. p.; A B C, 1–4: wiązanie łamane   
p.; C, nad 2, 3 i 4: brak kropek *staccato*  
p.; C, 5–8:   
Vno; A, pod 5–8: brak graficznego znaku *crescendo* ( $\ll$ )  
Vno; C, 5–8: brak 
17. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami na początku taktu znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ )  
p.; B, 5–9:   
p.; C, 1–3: brak   
p.; C, przed 9 (*es*<sup>1</sup>): brak *‡*  
Vno; A, 2–3:   
Vno; C, 1–3: brak 
18. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami brak akcentu ( $\succ$ )  
Vno; A, 1–7:   
Vno; C, 1–11: brak 
19. Vno; A, 5–12:   
Vno; C, 1–16 i 17–19: brak 
20. l.; C, nad 3 i 4: *staccato* w formie kresek  
l.; C, 1–4: wiązanie łamane   
l.; C, 5–8: brak 
21. p.; A, 1–3: brak   
p.; A, 4–11:   
p.; B, 4–9:   
p.; C, 1–6:   
p.; C, 8–11: brak 
22. p.; A, 8–11: brak   
p.; B, 3–8:   
p.; C, 8–11:   
p.; C, przed 2 (*d*<sup>1</sup>): zbędny *‡*  
p.; C, przed 11 (*g*<sup>1</sup>): zbędny *‡*
23. p.; A, 2–8: 
- p.; B, 3–10:   
p.; C, 9–12:   
Vno; C, 1–3 i 4–7: ; łuk frazy 1–7 rozdzielony ze względu na przeniesienie drugiej i trzeciej części taktu do następnej pięciolinii
24. p.; A B, 1 / 25.1: dolne dźwięki akordów (*as*) połączone łukiem zatrzymującym  
Vno; A, 6/25.1:   
Vno; C, 1–2: brak   
Vno; C, nad 3 i 4 brak kropek *staccato*
25. p.; B, 2–8:   
p.; C, 3–9:   
p.; C, przed 6 (*ges*<sup>1</sup>): zbędny *‡*  
p.; C, przed 9 (*des*<sup>1</sup>): zbędny *‡*  
Vno; C, 1–4:   
Vno; ABC, przed 1: zbędny *‡*
26. l.; C, 1/27.1: brak 
28. p.; A, 3–11:   
p.; B, 1–12: brak   
l.; B/30.: górne dźwięki oktav (*F*) połączone łukiem  
Vno; A, 4–7: 
29. l.; A, 1/30.1: dolne dźwięki (*F*) połączone łukiem zatrzymującym
30. p.; A, 10–14:   
p.; B, 11–14: 
31. Vno; A, 1/32.1: 
32. p.; C, 1–3: brak   
Vno; A, 3–7:   
Vno; C, 1–2: 
33. p.; A, 1–7: brak   
p.; C, 1–2: brak   
p.; C, pod 3 i 4: brak kropek *staccato*  
p.; C, 6–8: 
35. p.; C, 1–6: 
36. p.; C, przed 1 (*c*<sup>2</sup>): zbędny *‡*
37. p.; A, 3–5:   
p.; C, 1–4: wiązanie łamane   
Vno; A C, 1/38.1: 
38. p.; A, 5–12: brak   
p.; B, 2–8:   
Vno; A, 2–7:   
Vno; C, 1–2: 
40. l.; C, 5–8 i 9–12: wiązania łamane 
41. p.; B, 2–8:   
l.; C, 1–8: brak 
42. l.; A, 1–11:   
l.; B, 3–10:   
l.; C, 1–8: brak   
l.; C, 5–8: wiązanie łamane 
43. p.; C, 4–6: brak   
l.; B, 3–9:   
l.; C, 1–8: brak 

44. p.; A, 1–6: wszystkie nuty połączone jednym wiązaniem



p.; A B C, pod 2: kropka *staccato*

l.; A, pod 4: *staccato* w formie klina (?)

45. p.; A B, pod 2: kropka *staccato*

p.; B, 1–2: brak

l.; B C, 3–4: brak

Vno; A, 3–9:

Vno; C, 3–7:

46. p. i l.; C, 1/47.1: (górne dźwięki współbrzmień)

Vno; A, 2: przednutka ♯; C: ♯

47. Vno; A, 1: przednutka ♯; C: ♯

## R o n d o

Prowadzony w Pfte przez lewą rękę akompaniament głównego tematu, powtarzanego kilkakrotnie w toku tej części sonaty (t. 1–7, 52–59, 112–118), na który składają się proste harmonicznie i fakturalnie postępy ósemek na rozłożonych trójdźwiękach, notowane są w źródłach w sposób wysoce niejednolity. Pierwsza nuta najczęściej zaopatrzona jest w dodatkową kreskę pionową (laseczkę), która nadaje jej wartość ćwierćnuty; kreseczka ta jest sporadycznie w rękopisie C. W źródłach A i B tylko przy trzecim przeprowadzeniu tematu (A – t. 112–118; B – t. 112–115) bywa ona niekiedy zaopatrzona w kropkę augmentacyjną, dodatkowo przedłużającą jej wartość do trzech ósemek. Ponadto dodatkowym elementem są łuki spełniające rolę oznaczeń artykulacyjnych i dość swobodnie i niekonsekwentnie zapisywane w źródłach. Jest rzeczą zrozumiałą, że przy zatrzymywaniu dolnej nuty jako podstawy harmonicznej, pozostałe nuty w sposób niejako naturalny powinny być wykonywane legato. Dla uniknięcia zbytnej rozbudowy komentarza szczegółowego przedstawiamy zbiorcze zestawienie wszystkich wariantów tej figury, z wyszczególnieniem miejsc ich pojawiania się w poszczególnych źródłach (cyfry w nawiasach oznaczają takty):

– C (3–6, 59, 112, 113)

– A i B (3–7, 53–59), C (1, 2, 7, 52–58, 114–116, 118)

– A (1, 2), B (1, 2, 52, 116–118), C (52, 53, 117)

– A (112, 114, 115, 117, 118), B (112, 114, 115)

– A (113, 116), B (113)

– A (52)

W obecnym wydaniu zapisy tej figury akompaniamentu ujednolicono.

Przy powtórzeniach oktafów całonutowych w lewej ręce w t. 35–38 i 97–101 nie wprowadzono brakujących w rękopisie C łuków łączących (przedłużających), których użycie sugerowane jest w obu źródłach drukowanych.

Wszystkie oznaczenia akcentów dynamicznych, notowanych zwłaszcza w źródłach drukowanych w wydłużonym kształcie, zbliżonych do graficznej formy nie zawsze jednoznacznych oznaczeń *diminuendo*, ujednolicono, odnotowując jednocześnie wątpliwości w szczegółowym komentarzu krytycznym (por. t. 30–33, 96, 100).

Zapisy współbrzmień 2-, a także 3-dźwiękowych, w źródłach drukowanych różnią się niekiedy od notacji rękopisu, w którym przeważają układy głosowe. W nielicznych przypadkach dla uproszczenia obrazu nutowego zrezygnowano z układu głosowego na rzecz układu akordowego, w którym wszystkie składniki dwu- i wielodźwięków połączone są jedną laseczką (np. t. 119).

We wszystkich źródłach t. 68 (z przedtaktem) –75 są wskazane jako powtórzenie t. 60 (z przedtaktem) –67. W obecnym wydaniu zostały one w całości rozpisane, co – dla uniknięcia powtórek zapisu korektur i wariantów – spowodowało konieczność zastosowania w komentarzu krytycznym podwójnej numeracji taktów w tym odcinku kompozycji.

*Ossia* w t. 137–139 prezentuje wersję rękopisu C.

Podobnie jak w partii fortepianu, w skrzypcach, w obu zachowanych źródłowych zapisach *Ronda*, t. 68 (z przedtaktem) –75 są wskazane jako powtórzenie t. 60 (z przedtaktem) –67. W obecnym wydaniu zostały one w całości rozpisane.

Sporadycznie pojawiające się w źródle A w głosie skrzypcowym (por. *Rondo*, t. 11, 122) przekreślone pionową kreską ostro zarysowane mordenty, różniące się formą graficzną od również przekreślonych pionową kreską obiegników, można interpretować jako krótkie tryle.

przed 1. akoladą: Pfte; A – *Rondo* / *Allegro*; C (na górnej pięciolinii) – *Rondo*, (na dolnej pięciolinii) – *Allegretto*

na początku 1. pięciolinii. Vno; A C: *Rondo* / *Allegro*

nad 1. Pfte; B: *Rondo*. *Allegro*.

1. p.; B C, 3–6:

1.–7. l.; C, 1–3 i 4–6: brak

3. p.; C, nad 2 i 4: ∞

4. p.; B, nad 3: *staccato* w formie klina  
p.; C, nad 3: *staccato* w formie kropki
5. p.; B, 2–6: 
7. p.; A, nad 2: brak   
p.; C, nad 2:   
p.; C, 3–4: brak   
p.; C, nad 5: brak kropki *staccato*  
p.; B, nad 6: *staccato* w formie klina
8. p.; A, 1–6 i 7–12:  ; rozdzielenie łuku spowodowane przeniesieniem drugiej połowy taktu do następnego systemu pięcioliniowego  
p.; B, 2–9:   
p.; C, 1–6 i 7–12:   
Vno; C, pod 1: *dol*:
9. Vno; A, pod 1: *dol*:
11. Vno; C, nad 2 i 4: 
12. Vno; A, 1–3:   
Vno; A, nad 3: brak kropki *staccato*
15. Vno; C, nad 2: 
17. p.; A B, 1–2:   
p.; C, 1: akord  $a^2-c^3-f^3$   
l.; C, 1–6: brak   
Vno; C, pod 1: brak *f*
18. p.; B, 2–10:   
p.; C, 1–6 i 7–12: 
19. p.; C, 2–7: brak 
20. p.; B, 4–10:   
p.; C, 1–12: brak 
29. l.; C, 1: oktawa  $F-f$  (zamiast  $F-F$ )
30. p.; A B, przed 12 ( $b^2$ ): brak   
l.; B, 1: akord  $h-d^1-f^1$   
l.; C, 1/31.1: brak   
Vno; C, pod 1: brak *ff*
31. p.; B, pod 9–12: znak graficzny *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ )  
l.; B, przed 3 ( $B$  – dolna nuta oktawy): brak 
32. p.; C, pod 9–12: brak znaku graficznego *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ )
33. p.; C, pod 9–12: znak graficzny *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ )  
p.; C, 7–12: wiązanie łamane 
34. l.; A B, przed 8 ( $b^2$ ): brak 
35. l.; C, 1/36.1: brak 
36. Vno; C, 1–2: brak   
Vno; A, 1/37.1: 
37. p.; C, przed 9 ( $es^2$ ): zbędny 
38. l.; A B, przed 3 ( $B$ ): brak   
l.; B, 4/39.1:   
l.; C, 2–7: brak 
39. p.; A C, pod 1: *dol*:  
p.; B, pod 1: *dolc*.  
p.; A B C, nad pierwszą pauzą ćwierćnutową:   
l.; A B C, nad 1:   
Vno; A, nad pierwszą pauzą ćwierćnutową: 
40. p.; C, 1–2: 
- p.; C, 2–4: brak   
l.; C, 1–3 i 4–6: brak   
l.; A B 2–3:  $d^1-f^1$
41. p.; A B, 1–3: 
42. p.; A, 3: przednutka ; C:   
l.; B, 1: akord  $g-h-d^1$   
l.; A B, 4:  $c^1-e^1$
43. p.; C, 1–4:   
l.; B, przy 1 (dźwięk dolny –  $g$ ): brak kropki augmentacyjnej  
l.; B, 1–2: brak   
l.; A, 1–2: układ akordowy   
Vno; A, 2–3: 
44. p.; C, 1–2:   
l.; C, 2–3:  $h-d^1$   
Vno; A, 1 i 3: przednutki   
Vno; C, 3: przednutka   
Vno; C, 5–7: 
45. p.; A B, 3–5: triola ; C:   
p.; A, 6/46.1:   
p.; B, 5 / 46.1:   
p.; C, 1–5:   
l.; C, 1–3, 4–6: brak   
Vno; C, 3/46.2:   
Vno; A, 2/47.1: 
46. p.; A 3: przednutka ; C:   
p.; B, 4–6:   
C, przed 3 ( $c^2$ ): zbędny 
52. p.; A, 1–6: brak   
p.; C, 1–6:   
l.; B, 1–3 i 4–6:   
l.; C, 1–3: 
53. p.; A, 1–6: brak   
p.; C, 1–6:   
l.; C, 1–3: 
54. p.; C, nad 2 i 4: 
55. p.; B, nad 3: *staccato* w formie klina  
p.; C, 1–2: brak   
p.; C, nad 3: brak kropki *staccato*  
l.; C, 4–5–6:  $c-g-b$
56. p.; A, 1–6: brak   
p.; C, 1–6: 
57. p.; A, 1–6: brak   
p.; C, 1–6: 
58. p.; A, 3–4: brak   
p.; C, nad 2:   
Vno; C, nad 2: 
59. p.; A B, 1–3: 
61. p. i l.; B, przed 1 ( $c$  i  $C$  – dolne nuty oktaw): brak 
62. l.; C, 1/63.1: brak 
63. p.; B, 2–6: 



- p.; C, przed 6:  $\sharp$   
l.; C, 1–2: oba dźwięki współbrzmień ( $e^1$ – $g^1$ ) połączone łukami
65. p. i l.; B, przed 1 ( $c$  i  $C$  – dolne nuty oktaf): brak  $\sharp$   
l., B, po 3: brak pauzy  $\gamma$
66. p.; C, 5/67.1:  $\text{—}$   
l., C, 1 / 67.1: brak  $\text{—}$
67. l.; C, 1–2: górne dźwięki ( $f^1$ ) połączone łukiem
69. p. i l.; B, przed 1 ( $c$  i  $C$  – dolne nuty oktaf): brak  $\sharp$
70. l.; C, 1/71.1: brak  $\text{—}$
71. p.; B, 2–6:  $\text{—}$   
p.; C, przed 6:  $\sharp$   
l., C, 1–2: oba dźwięki współbrzmień ( $e^1$ – $g^1$ ) połączone łukami
73. p. i l.; B, przed 1 ( $c$  i  $C$  – dolne nuty oktaf): brak  $\sharp$   
l.; B, po 3: brak pauzy  $\gamma$
74. p.; C, 5/75.1:  $\text{—}$   
l.; C, 1/75.1: brak  $\text{—}$
75. l.; C, 1–2: górne dźwięki ( $f^1$ ) połączone łukiem
76. p. i l.; B, przed 1 ( $c$  i  $C$  – dolne nuty oktaf): brak  $\sharp$   
Vno; A C, przed 1 ( $b$ ): zbędny  $b$
77. l.; B, 1–2:  $\text{—}$  łączący tylko górne nuty oktaf  
l.; C, 1–2: brak  $\text{—}$
78. Vno; A C, pod 1: *dol*:  
Vno; C, 1–2:  $\text{—}$   
Vno; C, 2–4: brak  $\text{—}$
80. p.; C, 1–2 i 3–4:  $\text{—}$
81. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami:  $f$   
p.; A, 1–2: brak  $\text{—}$   
p.; C, 1–2:  $\text{—}$   
p.; A, 3/82.2:  $\text{—}$   
p.; B, 3 / 82.1:  $\text{—}$   
l.; B, 3 (oktawa A-a): ćwierćnuta (brak chorągiewki)  
l.; C, 3–4: wiązanie łamane:  $\text{—}$
82. p.; A, 5–10:  $\text{—}$   
p.; B, 3–8:  $\text{—}$   
p.; B, przed 12 ( $c^1$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$   
p.; C, 1–6 i 7–12: brak  $\text{—}$   
p.; C, przed 12 ( $c^2$ ):  $\sharp$   
l.; B, przed 4 ( $C$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$
83. p.; A, 7: przednutka  $\sharp$ ; B –  $\flat$   
p.; B, 7–8:  $\text{—}$  (łuk łączący przednutkę z główną nutą)  
l., B, 1: brak kropki augmentacyjnej przy dolnej nucie oktaf  
l.; C, 2: niższy dźwięk oktaf ( $A$ ) zapisany mylnie jako C, a pod nim odręczna poprawka literowa: „a”  
Vno; A C, pod 3: *dol*:
84. p.; C, nad 1:  $p$   
Vno; C, 1–2:  $\text{—}$   
Vno; C, 2–4: brak  $\text{—}$
86. Vno; A, 3: przednutka  $\sharp$   
Vno; C, 4–6:  $\text{—}$
87. p.; C, 1–2: górne dźwięki akordów ( $a^1$ ) połączone łukiem  
l.; B, 1–2: brak  $\text{—}$   
l.; C, pod 3:  $f$   
Vno; C, przed 1: brak  $\sharp$
88. Vno; A, 4/89.1:  $\text{—}$
89. p.; B, przed 4 ( $c^1$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$   
Vno; A, 2–12:  $\text{—}$
90. Vno; A, 4–11:  $\text{—}$   
Vno; C, 1–5 i 7–11:  $\text{—}$
91. Vno; A, 1–8:  $\text{—}$   
Vno; C, 1–5:  $\text{—}$
92. p.; B, przed 2 ( $e^1$  – dolna nuta oktaf): brak  $b$   
Vno; A, 1–8:  $\text{—}$   
Vno; A, 10/93.3:  $\text{—}$
93. Vno; C, 1–6: brak  $\text{—}$
94. Vno; C, 1–5:  $\text{—}$
95. p.; A B, przed 1 ( $e^2$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$   
p.; B, przed 4 ( $f^1$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$
- 96.–103. l.; B, 1: wszystkie górne dźwięki oktaf ( $A$ ) połączone łukami
97. p.; B, przed 1 (górna nuta dwudźwięku –  $g^2$ ): brak  $\sharp$   
l.; A, 1/98.1: dolne nuty oktaf ( $A$ ) połączone łukiem
99. p.; B, przed 1 ( $c^1$  – dolna nuta oktaf): brak  $\sharp$
99. l.; A, 1/101.1: dolne nuty oktaf ( $A$ ) połączone łukami
100. p.; B, nad 2: znak graficzny decrescendo ( $\text{—}$ )  
Vno; C, 2–4:  $\text{—}$   
Vno; C, nad 4: brak kropki *staccato*
101. p.; A, 1/102.1: dolne nuty akordów ( $a$  i  $e^1$ ) połączone łukiem  
l.; A, 1/102.1: dolne nuty oktaf ( $A$  i  $G$ ) połączone łukami  
Vno; C, 2:  $\flat$   $\gamma$
102. p.; A, 1/103.1: dolne nuty akordów ( $e^1$  i  $g^1$ ) połączone łukiem  
p.; ABC, 1: przed  $b^1$ : zbędny  $b$   
Vno; C, 2–4:  $\text{—}$
103. p.; C, 1–2: górne dźwięki akordów ( $c^2$ ) połączone łukami  
l.; C, 1–2:  $\text{—}$   
Vno; C, 2–3:  $\text{—}$
104. Pfte; A C, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
Vno; A, 1–4:  $\text{—}$   
Vno; A, pod 2: *dol*:  
Vno; C, pod 1: *dol*:  
Vno; C, 1–2 i 2–4: brak  $\text{—}$
106. Vno; C, 2:  $g^2$
107. l.; B, 1–2:  $\text{—}$
108. Vno; C, 1–2:  $\text{—}$  (zamiast 2–4)
109. Pfte; C, pomiędzy pięcioliniami: brak graficznego znaku *diminuendo* ( $\text{—}$ )  
Vno; A C, 3–5: triola  $\text{—}$
110. Vno; A, 3: przednutka  $\sharp$ ; C –  $\flat$   
Vno; C, nad 4–6: *staccato* w formie kresek (?)
111. p. i l.; A B, nad pierwszymi pauzami ćwierćnutowymi:  $\text{—}$

- Vno; A, nad pierwszą pauzą ćwierćnutową: 
112. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
l.; C, 1–3 i 4–6: 
- 112.–118. l.; A, 1–3: 
113. l.; A B C, 1–3 i 4–6: 
- l.; C, 1–3 i 4–6: 
114. p.; C, nad 2 i 4: 
115. p.; B, nad 3: brak kropki *staccato*  
p.; C, nad 3: *staccato* w formie kreski
116. l.; A, 1–3: 
118. p.; A B, 3–5: 
- p.; A B, nad 5: brak kropki *staccato*  
p.; C, nad 2: 
- p.; C, 3–4: brak 
119. p.; A, 4–9: 
- p.; B, 3–7: 
- p.; C, 1–6 i 7–12: 
- l.; C, 1 (dwudźwięk  $f^1-a^1$ ): zapis głosowy 
122. Vno; C, nad 2 i 4: 
123. Vno; C, nad 3: *staccato* w formie kreski
125. l.; B, 1, 2: oktawy C–c
126. Vno; C, nad 2: 
127. p.; B, nad 5: *staccato* w formie klina  
p.; C, 3–5: 
- p.; C, nad 5 ( $g^2$ ): brak kropki *staccato*  
l.; C, 2 ( $b^1-c^2$ ): układ głosowy 
128. p.; B, nad 3: *staccato* w formie klina  
p.; C, nad 3: brak kropki *staccato*

- p.; C, 4–6: 
- p.; A C, l.; 2 ( $a^1-c^2$ ) i 3 ( $e^1-c^2$ ): układy głosowe 
129. p.; B, pod 5: *staccato* w formie klina  
p.; C, 3–5: 
- l.; A B, 2/130.1: górne dźwięki ( $c^1$ ) połączone łukiem  
l.; C, 1 ( $f^1-c^2$ ) i 2 ( $b-c^1$ ): układy głosowe 
- l.; A, 2 ( $b-c^1$ ): układ głosowy 
- Vno; C, 2/130.2: brak 
130. p.; B, pod 3 i 6: *staccato* w formie klina; C – *staccato* w formie kreski  
l.; B, 1: przy dolnym dźwięku *a* brak kropki przedłużającej  
l.; B, 1–2: górne dźwięki (*c*) połączone łukiem  
l.; A C, 1 ( $a-c^1$ ) i 2 ( $e-c^1$ ): układy głosowe 
132. p.; C, 7–12: brak 
- l.; C, 1: zapis głosowy dwudźwięku *f-a*
134. p.; B, nad akordami 7 i 8: kropki *staccato*  
p.; C, 8: akord  $g^2-b^2-es^3$   
l.; B C, przed 1 (dolny dźwięk oktawy – *B*): brak 
137. p.; B, nad akordami 7 i 8: kropki *staccato*  
p.; C, 8: akord  $g^2-b^2-es^3$   
l.; B, przed 1 (dolny dźwięk – *B*): brak 
138. l.; B, 2–6 i 8–12: 
- l.; C, 1–6 i 7–12: brak 
139. Pfte; C, pod zakończeniem dolnej pięciolinii: *Fine*  
po 139. Vno; C: na pięciolinii, po zakończeniu zapisu nutowego: *Fine*.

## 2. SONATA D-DUR OP. 10 NR 2

### I. Ź r ó d ł a

Autograf nieznan. Istnieją natomiast dwa przekazy drukowane: pierwodruk w Elsnerowskim *Wyborze* z 1805 r. i dwa lata późniejszy druk Johanna Andrégo w Offenbachu. Do dziś zachowały się dwa egzemplarze edycji Elsnera: w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie i w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Niestety, oba są zdefektowane (zob. niżej). W związku z tym za podstawę wydania przyjęto kompletną edycję Andrégo z 1807 r., a oba wcześniejsze źródła, różniące się w drobnych szczegółach od wydania niemieckiego, które z pewnością było dobrze znane Elsnerowi i akceptowane przez niego, potraktowano przy ustaleniu oryginalnej i ostatecznej wersji tekstu muzycznego jako źródła dodatkowe (pomocnicze).

### A.

[Karta tytułowa:] SONATE / pour / Piano–Forté & Violon, / composée par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10. / N° 2. / A OFFENBACH S/M, / chez Jean André / N° 2346 Prix 1Fl.

Format podłużny, 4°; wymiary 25 x 33,5 cm, wymiary płyty niewidoczne; zapis głosowy. S. zapisanych: 14 (karta tytułowa, s. 1–3 – głos skrzypcowy, s. 4–11 – partia fortepianu). (Wszystkie strony głosu skrzypcowego mają pośrodku u góry nagłówki: VIOLINO).

Egz. druku: D-OF (s.s.); w lewym górnym rogu na karcie tytułowej pozioma owalna pieczęć: [pośrodku:] – MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M., [okólnie, u góry:] Archiv B. [u dołu:] Letztes Exemplar.

### B.

[Tytuł nagłówkowy:] Sonata II. / col' Violino obligato

Pierwodruk w: Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / ... / No. IX. Wrzesień / ... (dane dotyczące druku i jego opis zob. komentarz do *Sonaty F-dur* op. 10 nr 1 na skrzypce z fortepianem Józefa Elsnera).



Poza kartą tytułową druk zawiera kolejno następujące kompozycje: Józef Elsner, *Sonata / col' Violino obligato* na skrzypce z towarzyszeniem pianoforte (s. 1–14), Mikołaj Janicki, *Polonez z Arii Opery Telemach* (s. 15), Józef Elsner, *Pieśń* („Nim słońce nasze oświeci strony”), autor słów nieznan, na głos z towarzyszeniem pianoforte (s. 16–17).

Egz. druku: PL-Kj 1347 III Mus.; PL-Wn Mus.II.20723/9 Cim.

Oba egzemplarze są niestety zdefektowane. W druku krakowskim brak głosu skrzypcowego, a ponadto dwu kart w partii fortepianu (s. 5–8), na których znajdował się fragment końcowy części pierwszej sonaty (*Allegro*, od t. 108) i części drugiej (*Scherzando poco allegretto*, do t. 59). Obie karty istniały zapewne jeszcze w 50. latach ubiegłego wieku, ponieważ Alina Nowak-Romanowicz przy opisie źródeł dzieł Elsnera w monografii tego kompozytora wspomina tylko o braku głosu skrzypcowego. Co więcej – z druku tego (niewykluczone, że jeszcze przed wojną, gdy pisała rozprawę o sonatach Elsnera) sporządziła odpis, który posłużył jej następnie do wydania sonaty w *Dodatkututowym* dołączonym do wspomnianej monografii.

Całkiem inna sytuacja występuje w przypadku egzemplarza warszawskiego. Tu zachował się wyłącznie głos skrzypcowy w formie dodatku: format pionowy, 4°; wymiary (po pracach konserwatorskich): 33,3 x 21,7 cm, wymiary płyty niewidoczne; 4 s. Natomiast w egzemplarzu tym brak partii fortepianu skrzypcowej *Sonaty D-dur* op. 10 nr 2 Elsnera, a we wrześniowym zeszycie *Wyboru* z 1805 r., w którym według danych bibliograficznych na ss.1–14 powinien znajdować się ten utwór, zamieszczono omyłkowo zapis fortepianowej *Sonaty D-dur* Elsnera, wydanej już wcześniej w zeszycie *Wyboru* z marca tegoż roku.

Tak więc żaden z zachowanych do dziś egzemplarzy Elsnerowskiego pierwodruku nie przedstawia obecnie materiału kompletnego i nie mógł być traktowany jako główne źródło obecnej edycji.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 31; Nowak, *Sonaty*, s. 35–41; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 316–317 poz. 2; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Tomaszewski, *Bibliografia*, s. 298 poz. 3820; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 74–75; *Katalog*, s. 283–284.

Nagrania: [CD] Józef Elsner, *Chamber works with piano*, wyk. Joanna Ławrynowicz – fortepiano, Andrzej Gębski – skrzypce, Acte Préalable 2006–AP0138; Józef Elsner, *Violin and Pianoforte Works*, wyk. Sławomir Tomasik – Violin, Marcin Groblicz, 1763 & Edward Wolanin – Pianoforte, kopia instrumentu Waltera z 1792, FFV Records 04, 2014 (World Première Recording); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Beni Araki – fortepian, Christoph Heidemann – skrzypce, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Wyd. współczesne: *Sonata skrzypcowa D-dur*, w: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, *Dodatek nutowy*, s. 67–88.

## II. D a t o w a n i e

Nie jest znana dokładna data powstania utworu. Przyjmuje się, że został on napisany ok. 1798 r. pod koniec pobytu kompozytora we Lwowie.

## III. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Zapisy obu źródeł (**A** i **B**) niewiele różnią się od zapisów opisanych w komentarzu do I *Sonaty F-dur* (źródła **A** i **B**). Dotyczy to konsekwentnego notowania kluczy, znaków przykluczowych na początku wszystkich systemów pięciolinowych, oznaczeń metrycznych przed zapisem nutowym początkowych taktów każdej części *Sonaty*, łączenia – w partii fortepianu – wszystkich par pięciolinii akoladą w postaci klamry i notowania kresek taktowych oddzielnie dla każdej pięciolinii. Identyczne są również skrócone zapisy powtarzających się motywów lub figur dźwiękowych (z łukami lub bez łuków, opuszczanych najczęściej przy powtórzeniach), dwu- lub wielotaktowych pauz, typową dla druku Andrégo (źródło **A**) pauzą ćwierćnutową w formie odwróconej, i stanowiącej lustrzane odbicie pauzy ósemkowej (v) i niedokładnego i wysoce niestarannego rytowania, zwłaszcza w źródle **B**, łuków, nie zawsze łączących właściwe nuty, często ulegających przesunięciom lub też obejmującym nie całość frazy, tylko jej fragment, najczęściej (ale nie zawsze) środkowy.

## FORTEPIAN

W t. 9 (2) – 10 (1,2) w części I – *Allegro* – w partii prawej ręki wprowadzono układ głosowy zastosowany w obu źródłach tylko na początku t. 10. Podobnie układ głosowy zastosowano w t. 12 i 13, w których nuty akordów w partii prawej ręki połączone są w obu źródłach jedną kreską. W tym przypadku, ze względu na współlistnienie łuków przedłużających (zatrzymujących) i łączących, tj. o znaczeniu artykulacyjnym, uprawomocnione jest wprowadzenie układu głosowego, oddzielającego stabilną najniższą nutę *a* od pozostałych ruchomych dźwięków akordowych. Również w części III –

*Rondo* – w t. 41 w partii lewej ręki i w t. 100 w partii prawej ręki zgodnie z logiką prowadzenia głosów wprowadzono układ głosowy.

Przy zmianie kluczy (basowego na wiolinowy lub odwrotnie), najczęściej (ale nie tylko) w partii lewej ręki, nowy klucz umieszczany jest z reguły albo bezpośrednio przed nutą rozpoczynającą w środku taktu nową pozycję, por. np. *Allegro* (A, t. 105; B, t. 96) lub *Rondo* (B, t. 1, 64, 241, 242), albo przed kreską taktową, po której zaczyna obowiązywać działanie nowego klucza, a więc jeśli dotyczy on pierwszej nuty lub pierwszych nut w takcie, por. np. *Allegro* (A, t. 1; B, t. 1, 189, 218) lub *Rondo* (A, t. 20, 71, 196, 218, 227, 245). Zdarza się również, zwłaszcza w źródle B, umieszczanie nowego klucza na kresce taktowej, por. *Allegro*, t. 104/105; *Rondo*, t. 20–21, 72/73, 196/197, 227/228, 245/246, lub w ogóle pomijanie, wyłącznie w źródle A, w takich przypadkach kreski taktowej, por. *Allegro*, t. 96/97; *Rondo*, przedtakt/ 1, 64–65, 189/190, 241/242.

Podobnie jak w przypadku źródeł do uprzednio omówionej *Sonaty F-dur* op. 10 nr 1, tak i tu znalazł zastosowanie skrótowy zapis oktav w lewej ręce w niskim rejestrze, z dolnymi dźwiękami wskazanymi w druku Andrégo (źródło A) cyfrowym symbolem: „8<sup>va</sup>”, a w druku Elsnera (źródło B) pouczeniem: „octava”. Tego rodzaju zapis pojawia się w źródle A jednostkowo na przestrzeni całej sonaty (*Allegro*, 2. poł. t. 15 – t. 19), częściej natomiast wykorzystywał go Elsner (*Allegro*, 2. poł. t. 15 – t. 19, t. 43–51, 2. poł. t. 61 – t. 73, t. 79–93; *Scherzando*, t. 76–79; *Rondo*, t. 29–32, 37–41, 144–151, 210–218).

Wszystkie tego rodzaju zapisy uproszczone, bogate zwłaszcza w druku Elsnerowskim (B), stosowane są w źródłach z dużą konsekwencją i w sposób jednoznaczny określają sposób wykonania, nie wymagający rozstrzygnięć interpretacyjno-redaktorskich. Jedyny wyjątek stanowi zapis w *Rondzie* początku frazy akompaniamentu w lewej ręce w t. 28 i przy powtórzeniu tego odcinka w t. 36. W A cały ten fragment partii lewej ręki (t. 28–33) prowadzony jest konsekwentnie w wypisanych oktavach i następnie powtórzony dokładnie w takiej samej formie (t. 37–41) – poza przedtaktem (t. 36), gdzie głos akompaniamentu ogranicza się wyłącznie do niezdwojonych oktavowo dźwięków głosu basowego (*d–e*) w partii lewej ręki. Podobny układ sugeruje też zapis w B, w którym dźwięki przedtaktu (*Dd–Ee*, t. 28) prowadzone są w równoległych oktavach, a oznaczenie skrótowego zapisu pojawia się w t. 29, natomiast przy powtórzeniu przedtakt w t. 36 zanotowany jest identycznie jak w A, czyli bez zdwojenia oktavowego, a określenie „octava” obowiązuje – jak wynika z zapisu dopiero od t. 37. Nie jest wykluczone, że ta drobna różnica nie była wynikiem braku precyzji zapisu, ale jako intencjonalnie przez kompozytora zamierzona, stąd nie została ona w obecnej edycji skorygowana.

Standardowe skróty powtarzających się dźwięków lub figur dźwiękowych są – zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami edytorskimi – rozwiązywane i wypisywane w całości. Dokonywane w ten sposób zmiany nie są odnotowywane w szczegółowym komentarzu krytycznym. Pomija się tu również dla uniknięcia zbytniego rozbudowywania komentarza wynotowywanie wszystkich, bardzo nieregularnie i niekonsekwentnie stosowanych w źródłach łuków towarzyszących zapisom skrótowym.

Analogicznie jak w *Sonacie F-dur* op. 10 nr 1 zdarza się, że do dolnej pięciolinii przenoszone są w obu źródłach drukowanych (A i B) najniższe nuty należące do partii prawej ręki, położone znacznie poniżej górnej pięciolinii. Dotyczy to przy tym zarówno pojedynczych nut w odcinkach figuracyjnych, w których grupy szesnastkowe połączone są wspólnym wiązaniem, jak np. w *Allegro*, t. 48 (1 – *e* i 4 – *g*) – i analogicznie repetycje 5 i 8 oraz 9 i 12, jak dolnych dźwięków współbrzmień łączonych jedną pionową kreską (laską) kreśloną na obu pięcioliniach. Przykłady takich akordów znajdujemy w A i B: *Allegro*, t. 80 (4 – *fis h–dis'*), 84 (4 – *fis a–dis'*), w A: *Allegro*, t. 132 (2), 135 (1 – tego fragmentu w B brak) oraz w A i B: *Rondo*, finałowe t. 253 i 254 (*fis a–d'*).

Paleta ugrupowań nieregularnych ogranicza się w *Sonacie D-dur* wyłącznie do dwu typów. Tworzą je triole i sekstole, przy czym oba te typy występują w silnie zróżnicowanych formach. Najczęściej oznaczane są w pierwodrukach cyferkami „3” (przy triolach) i „6” (przy sekstolach, umieszczanymi nad główkami nut pod łukami, które niekiedy mogą mieć również znaczenie artykulacyjne, jak np. w A i B w *Allegro* (t. 38 i 40, 89, 112, 114). W obecnym wydaniu, zgodnie z przyjętymi zasadami ogólnymi, zapisy zostały zunifikowane (zob. *Wstęp*), a wszelkie odchylenia od zapisu oryginalnego są wymienione w komentarzu krytycznym.

Można zauważyć, że w stosowaniu tych zasad źródło A jest bardziej jednolite i konsekwentne, natomiast źródło B znacznie swobodniejsze. W obu źródłach zwrócić można uwagę na dwa aspekty tego rodzaju zapisów. Przy niepełnej formule zarówno trioli jak i sekstoli łuki obejmują również uzupełniające znaki pauz, por. np. triole w *Allegro* (A i B, t. 89), czy sekstole również w *Allegro* (A, t. 52 i 126) i w *Scherzando* (A i B, t. 64 i 74). Niekiedy, wprowadzając z rzadka, zarówno oznaczenia cyfrowe jak też łuki, albo jedno i drugie łącznie, są opuszczane. Dotyczy to nie tylko pojedynczych przypadków (zwłaszcza w źródle B, np. w *Rondzie*, t. 41, 223 w partii prawej i lewej ręki i w t. 244), ale stanowiących normę w szczególności przy powtarzanych czasem wielokrotnie łańcuchów grup nieregularnych, obejmujących większe odcinki kompozycji, por. triole w *Rondzie* (A i B, t. 80–90, B, t. 30–31, 38–39, 46–48) oraz sekstole w *Allegro* (A, t. 52, 113, 115, 126) i w *Scherzando* (A, t. 49–55, A i B, t. 65–71). Te ostatnie, obejmujące większą liczbę taktów, nie zostały ujawnione w komentarzu szczegółowym.

Wiele problemów edytorskich wynika z niedokładnego, niestarannego w wielu przypadkach i niekonsekwentnego stosowania łuków w pierwodrukach. Aby zdać sobie sprawę z wagi tego problemu, wystarczy dokładnie prześledzić wypisane w komentarzu krytycznym warianty, np. ewidentne przesunięcia łuków (*Allegro*, **B**, t. 54–56, partia lewej ręki; *Rondo*, **B**, t. 67/68 i **A**, t. 182/183 – również partie lewej ręki), łuki obejmujące niepełne przebiegi frazowe (*Allegro*, **B**, t. 93 – prawa ręka i t. 95 – lewa ręka), łuki zatrzymujące dźwięki burdonowe (*Rondo*, **A** i **B**, t. 1–7, 9–19, 21–27, 97–99, 154–160, 162–168, 220–226, 228–234, 246–249; **B**, t. 11/12, 13/14, 14/15, 231–232, 232–233).

Dość duży rozgardiasz panuje też wśród łuków zatrzymujących, gdzie najczęściej, czy to w akordach, czy w dwudźwiękach (oktawach) połączone są łukami pojedyncze nuty, jak na przykład zatrzymane tylko górne dźwięki oktaw w **A** (*Allegro*, t. 12/13 i 92/93, *Scherzando*, t. 76–79, *Rondo*, t. 80–83), co wymaga – zgodnie z dzisiejszym systemem zapisów – uzupełnień ujmowanych jako dodatki redakcyjne w nawiasy kwadratowe. W trzeciej części sonaty, w *Rondzie*, w t. 154–156 i 162–168 nuty pedałowe w lewej ręce (*g* i *a*) połączono łukami przedłużającymi na podstawie analogii do początkowych taktów *Ronda* (t. 1–7 i 21–27).

Szczególne problemy sprawiają łuki w analogicznych t. 57–63 i 182–188 w *Rondzie*, gdzie zapis łuków z pewnością zawiera błędy (przesunięcia), lecz nie daje pewnych podstaw do ich kompleksowej (obejmującej cały ten fragment) korekty. Decyzja edytorska zachowująca przeważające w partii fortepianu legowania przez kreskę taktową nie jest jedyną uzasadnioną, a niekonsekwencja z partią skrzypiec, powtarzającą w tym miejscu ósemki na jednakowej wysokości, może budzić uzasadnione wątpliwości.

Oprócz przesunięć łuków zdarzają się także przemieszczania znaków dynamicznych (por. np. **A**, *Rondo*, t. 46: *rf*) a także, w większości przypadków celowe przypisywanie określeń wyrazowych, akcentów i innych oznaczeń dynamicznych osobno dla lewej lub prawej ręki (np. *Rondo*, **A**, t. 16 i 17, **B**, t. 18 i 19). W *Rondzie* (**B**) wszystkie akcenty mają kształt trójkąta (>).

## SKRZYPCE

Oba pierwodruki w stosunkowo niewielkim stopniu różnią się pomiędzy sobą i edycja Andrégo (**A**) w dużej mierze powiela niedociągnięcia i błędy wydania Elsnerowskiego (**B**). Zauważyć jednak można, że źródło **A** w wielu przypadkach jest bardziej precyzyjne (por. np. bardziej staranne zaznaczenia łuków w *Allegro*, t. 30, 37 czy 104), choć i tu zdarzają się niedokładności drukarskie w postaci błędnych przesunięć łuków (np. w *Allegro*, t. 84/85, 85, czy 107) lub oznaczeń dynamicznych (np. *Rondo*, t. 48 – *rf*).

Wszystkie znaki dynamiczne, agogiczne i wyrazowe, z wyjątkiem oznaczeń tempa na początku każdej części, umieszczane są w toku utworu pod pięciolinią. Również oznaczenie „Tempo” w *Rondzie* (t. 118), odnoszące się do przywrócenia pierwotnego tempa utworu i zazwyczaj notowane ponad pięciolinią, jest w obu źródłach usytuowane pod pięciolinią,

Przy próbach ujednolicenia tekstu nutowego na podstawie miejsc analogicznych i z poszanowaniem przypuszczalnie intencjonalnego zapisu kompozytorskiego z jego różnicami wariantowymi kierowano się z umiarem wyłącznie względami muzycznymi. Dotyczy to m.in. likwidacji w *Allegro* oznaczeń *staccato* ostatnich nut w t. 6 i 9, połączonych łukami przedłużającymi z pierwszymi nutami w taktach następnych, chociaż zachowano różnice w sposobach artykulacji podobnych lub identycznych fragmentów ekspozycji i reprzyzy, por. t. 11–16 i 134–140 (z wyłączeniem dodatkowego taktu 138).

Wszystkie triole oznaczone są łukami i cyfrą „3”:  – **A B**: *Allegro*, t. 79.1–3, 82.3–5 oraz (tylko w **A**): 82.6–8 i 83.1–3; **A B**: *Rondo*, t. 24, 29, 37–39, 42, 107, 231, 236, 239, 248 oraz 37–39 i 42 (tylko w **A**). Wyjątek stanowią w *Rondzie* triole pozbawione dodatkowych oznaczeń na początku taktów 30 i 31, będące prostymi powtórzeniami uformowania w t. 29, oraz triola rozpoczynająca t. 34.

W części I – *Allegro* – triole w połączeniu wspólnymi wiązaniami z poprzedzającymi je nutami zaznaczane są różnie, jako następujące figury rytmiczne:  (t. 85–87),  (t. 87–88, 90, 91, 143–144) i  (t. 90, 91, 143). Tego rodzaju warianty stanowią ważny element frazowania i nie zawsze można je tłumaczyć błędnym przesunięciem lub niedokładnym wypisaniem łuku.

Równie silnie zróżnicowane zapisy ugrupowań triol odnajdujemy w części II – *Scherzando* (w tym formy portato):  – t. 49–50, 65, a także:  – t. 10–16, 66–72 i  – t. 65.

Najczęściej przy powtarzających się ugrupowaniach początkowe ogniwa fraz łańcuchowych są dokładnie zaopatrywane w łuki i oznaczenia cyfrowe. Natomiast przy powtórzeniach wydawcy z reguły rezygnowali z drobiazgowego zapisywania oznaczeń cyfrowych i łuków, traktując tego rodzaju postępy jako następstwa niejako mechaniczne, które w obecnym wydaniu wskazane są słowem: „*simile*”. Przykłady tego rodzaju odnajdujemy m.in. w *Allegro* w t. 87–88, 143–144, nawet przy jednorazowych powtórzeniach (t. 90 i 91), w *Scherzando* (por. wymienione wyżej takty) i w *Rondzie*. Wszelkie

warianty zapisów tego typu zostały wypisane w komentarzu szczegółowym ze względu na znaczenie, jakie mogą one mieć dla artykulacji przy grze smyczkowej. W tych przypadkach ostateczne rozstrzygnięcie interpretacyjne leży w gestii wykonawców.

Bez zmian pozostawiono pisownię nut  $d^1$  w *Rondzie* t. 235, 236, 238, 239, 254, 255, oznaczającą najpewniej unisonowy dwudźwięk grany na trzeciej i czwartej strunie.

Podobnie jak triole oznaczane są również pojawiające się w zakończeniu *Scherzando* (t. 72, 74 i 75) sekstole, których formy oryginalne przytoczone są w komentarzu szczegółowym.

## Allegro

nagłówek. Pfte; **B**: *Sonata II. / col' Violino obbligato*.

nagłówek. Vno; **B**: *Sonata II. Violino obbligato*

na s. 1, 2 i 3 u góry centralnie. Vno; **A**: *Violino*

przed 1. akoladą. Pfte; **A**: *SONATA*

przed 1. Vno; **A**: *SONATA*

nad 1. Pfte, Vno; **A B**: *Allegro*

nad końcem 1. pięciolinii, Vno; **B**: *przez J. Elsnera*

1. p.; **B**, 3–6:

3. p.; **B**, 2–5:

l.; **B**, 2:  $a-e^1-g^1$

4. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: **p**

Vno; **B**, pod 1: brak **f**

6. Vno; **A**, na końcu taktu: *dol*:

Vno; **B**, pod 2: *dolce*. **p**

Vno; **B**, nad 4: zbędna kropka *staccato*

7. Vno; **B**, 3/8.2:

9. Vno; **A B**, nad 4: zbędna kropka *staccato*

12. p.; **A B**, 2/13.1: łączący najniższe dźwięki oktawy (*D*)

Vno; **A**, 2–4 i 6–10:

Vno; **B**, 2–4 i 7–10:

13. Vno; **A**, 6–10:

Vno; **B**, 2–4 i 6–9:

14. Vno; **B**, 2–4:

16. l.; **A**, 2–5: wiązania

p. i l.; **B**, 1–2: brak

p.; **B**, przed 1 (dolny dźwięk oktawy –  $a^1$ ): brak  $\sharp$

p.; **B**, 3–6:

p.; **B**, przed 8 ( $g^2$ ): brak  $\sharp$

17. p.; **A B**, przed 11 ( $gis^1$ ): zbędny  $\sharp$

p.; **A**, przed 12 ( $gis^2$ ): zbędny  $\sharp$

p.; **B**, przed 4 ( $g^2$ ): brak  $\sharp$

18. p.; **B**, przed 6 ( $cis^3$ ): brak  $\sharp$

p.; **B**, przed 9 ( $cis^3$ ): zbędny  $\sharp$

19. p.; **B**, przed 2 ( $g^2$ ): brak  $\sharp$

p.; **B**, przed 9 i 10 ( $cis^2$  i  $cis^3$ ): brak  $\sharp$

Vno; **A**, 2–6:

Vno; **B**, przed 6 ( $cis^2$ ): brak  $\sharp$

20. p.; **B**, przed 2 ( $g^2$ ): brak  $\sharp$

p.; **B**, przed 9 i 10 ( $cis^2$  i  $cis^3$ ): brak  $\sharp$

Vno; **B**, 2–6:

Vno; **B**, przed 6 ( $cis^2$ ): brak  $\sharp$

21. l.; **A**, 2–7:

l.; **B**, 3–7:

l.; **B**, 8/22.4: brak  $\sharp$

l.; **B**, przed 10 ( $g$ ): brak  $\sharp$

22. p.; **A**, nad 1: *dol*:

p.; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *dolc*:

23. i 24. Pfte; **B**, 1–3:

Pfte; **B**, 3–6: brak

25. p.; **A**, 1–4: wiązania

p.; **A**, po 5 ( $h^2$ ): brak kropki augmentacyjnej

28. p.; **B**, 3–6: brak

29. p.; **B**, 3–11:

30. l.; **B**, 1–2: brak

Vno; **B**, 2–6:

Vno; **B**, 8–11: brak

31. Vno; **A**, pod pięciolinia: *dol*:

Vno; **A B**, 1–6:

32., 33., 35.–37. p.; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: brak

32. Vno; **A B**, 1–6:

33. Vno; **B**, 6:  $g^2$  (brak  $\sharp$ )

34. p.; **B**, 2–7:

35. Vno; **B**, 1–2 i 3–6: brak

36. Vno; **B**, 1–2 i 3–6: brak

37. Vno; **B**, 2–6:

38. i 40. p.; **A**, 1–4, 5–8, 9–12:

p.; **B**, 6–8, 10–12:

42. p.; **A**, 1: przednutka  $\text{♩}$

p.; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak **ff**

p.; **B**, przed 4 ( $g^1$ ): brak  $\sharp$

l.; **B**, przed 2 ( $\underline{G}$ ): brak  $\sharp$

Vno; **B**, pod 1: brak **ff**

43. p.; **B**, 1–6 i 7–12: wiązania

p.; **B**, przed 8 ( $g^1$ ): brak  $\sharp$

l.; **A**, przed 4 ( $\underline{G}$ ): brak  $\sharp$

44. Vno; **B**, pod pięciolinia: brak *dolce*

45. p.; **B**, przed 2 ( $fis^2$ ): brak  $\sharp$

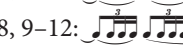
46. p.; **A**, 1–5:

p.; **B**, 2–6:

47. l.; **B**, przed 1 ( $cis$  i  $Cis$ ): brak  $\sharp$

Vno; **B**, 3–6:



48. l.; B, przed 1 (*cis* i *Cis*): brak  $\sharp$
50. l.; B, przed 2 (*fis* i *Fis*): brak  $\sharp$
52. p.; A, 1–5: sekstola  $\text{7}$    
p.; B, 1–5: sekstola  $\text{7}$  
54. l.; B, 10–12: 
55. l.; B, 2–7: 
- l.; B, 9/56.1: 
56. l.; B, 2–7 i 9–12: 
- Vno; B, nad 2–4: brak kropek *staccato*
- 57.–59. l.; B, 2–8 i 10–12: brak 
57. Vno; B, nad 2–4: brak kropek *staccato*
63. l.; A, przed 4 (oktawa *Gis-gis*): zbędne  $\sharp$   
Vno; B, 4–8: 
66. l.; A, przed 4 (oktawa *Dis-dis*): zbędne  $\sharp$
72. l.; B, przed 1: brak 
73. l.; A, 1/74.1: zbędny 
- Vno; B, 3–7: 
74. p.; A, 6–12: 
- p.; B, 4–(5–8)–10: 
- p.; B, przed 9 ( $d^3$ ): brak  $\sharp$   
Vno; B, 9–12: brak 
75. p.; B, 2–(5–8)–9: 
- p.; B, przed 9 ( $d^1$ ): brak  $\sharp$   
Vno; B, 2–5: 
- Vno; B, 9–12: brak 
76. p.; A, 7: dolny składnik dwudźwięku *g* (zamiast *a*)  
p.; B, 2–6: 
- l.; B, 3–7: 
- Vno; B, 1–5: 
78. Vno; A, pod pięciolinia: *dol*:  
Vno; B, pod 1: *dolc*.
80. Vno; A, 3: przednutka  $\text{7}$
82. Vno; A B, 1: przednutka  $\text{7}$
84. Vno; A B, 4 / 85.1: 
85. Vno; A, 1–4, 5–8, 9–12:   
Vno; B, 1–4, 5–8, 9–12: 
86. p.; B, przed 8 ( $cis^2$ ): brak  $\sharp$   
Vno; A B, 1–4:   
Vno; B, 1–4: brak 
87. l.; B, przed 1 (oktawa *Cis-cis*): brak  $\sharp$   
Vno; A B, 1–4:   
Vno; A B, 5–8, 9–12/88.1–4: 
89. Vno; B, 2–6: 
90. i 91. Vno; A B, 1–4, 5–8: 
92. l.; B, 1/93.1 (dźwięki A): 
93. p.; B, 2–6: 
- p.; B, 9–12: brak 
- Vno; B, 7–11: 
94. l.; B, 1–4, 5–8, 9–12 (górne dźwięki): brak 
95. l.; B, 4–8: 
96. l.; A B, 5–8: wiązanie 
97. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dolce*.  
l.; B, 1–5: 
98. p.; B, 1–2: brak 
- p.; B, 3–6: brak 
99. p.; B, 1–4: brak 
- p.; B, 7/100.1: 
102. p.; B, 3–5: brak 
103. l.; B, 3–4 i 5–6: brak 
104. Vno; A, 1–11: 
- Vno; B, 3–9: 
105. Vno; A, pod pięciolinia: *dol*:  
Vno; A B, 3–6: 
106. i 107. p.; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak 
- l.; B, 5–6: brak 
107. p.; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak 
- l.; B, 5–6: brak 
- Vno; A B, 6 / 108.1: 
109. Vno; B, 1–2: brak 
110. Vno; B, 1–2 i 3–6: brak 
116. p.; A, 1: przednutka  $\text{7}$   
p.; A, 3–4, 5–8: 
- l.; A, 2–4: 
117. p.; A, 5–9: 
119. Vno; A, pod pięciolinia: *dol*:
120. Vno; B, 1–2: brak 
121. Vno; A B, 2–6: 
126. p.; A, 1–5: sekstola  $\text{7}$    
l.; A, 1/127.1:  łączący dolne dźwięki (*A – a*)  
Vno; B, 1–3: brak 
128. l.; A, 9–12, 129. 1–4 i 9–12, 130. 9–12 i 131. 1–4 i 9–12:  
wiązania krzyżowe 
- 128.–131. Vno; B, 2–4: brak oznaczeń *staccato*
- 132.–136. l.; A, 1–4, 5–8 i 9–12: wiązania krzyżowe 
133. p.; A, 1/134.1: akordy połączone łukiem pojedynczym
134. Vno; A, 2–5: 
- Vno; B, 1–4: 
135. i 136. Vno; A, 6–10: 
- Vno; B, 6–9: 
140. p.; A, 1–4: 
- Vno; B, 3–5: brak kropek *staccato* i łuku
141. p.; A, 2–8: 
143. p.; A, 1: przednutka  $\text{7}$   
Vno; A B, 1–4:   
Vno; A B, 5–8, 9–12/144. 1–4, 5–8, 9–12: 
- Vno; B, 1–4: brak 
144. Vno; B, 1–4: brak 

## Scherzando poco allegretto

przed 1. akoladą. Pfte; A: *Scherzando* [!] / *poco* / *Allegretto*  
przed 1. pięciolinia. Vno; A: *Scherzando* / *poco* / *Allegretto*  
nad początkiem 1. pięciolinii. Vno; B: *Scherzando* / *poco* / *Allegretto*

1. p.; A, 1-4: wiązania
3. Vno; B, 1/4.1 (dolna nuta h): zbędny
5. p.; A, 1-4: wiązania   
Vno; B, 1:   
Vno; B, 1/6.1: brak
6. Vno; B, 1:
7. l.; A, 2-3: wiązanie krzyżowe
15. l.; A, 2-3: wiązanie krzyżowe
18. l.; A, 1-4: wiązania
22. l.; A, 1-4: wiązania
38. Vno; B, 2 / 39.3:
41. l.; A, 1-4: wiązania
47. Vno; A, 3: *d'*
48. p.; A, 2-6: sekstola   
p.; B, 2-6: sekstola

49. Vno; A B, 1-3, 4-6 / 50.1-3:   
(B:
50. Vno; A B, 4-6 - 56.1-3:
56. l.; A, 1-6: wiązanie krzyżowe
64. p.; A, 2-6: sekstola   
p.; B, 2-6: sekstola
65. Vno; A B, 1-3:   
Vno; A B, 4-6:
66. Vno; A B, 1-3 - 72. 1-3:
72. l.; A, 1-6: wiązanie krzyżowe   
Vno; A B, 4-9: sekstola
74. l.; A, 1-5: sekstola   
l.; B, 1-5: sekstola   
Vno; A, 2-6: sekstola   
Vno; B, 2-6: sekstola
75. p.; B, 2-3: brak   
Vno; A B, 1-6: sekstola
77. l.; B, 1/78.1 (górne dźwięki oktawy A):   
Vno; B, 8: *a'*

## Rondo

przed 1. akoladą. Pfte; A: *Rondo* / *All<sup>o</sup> molto*  
przed 1. pięciolinia. Vno; A: *Rondo* / *Allegro molto*  
na początku górnej pięciolinii. Pfte, Vno; B: *Rondo. Allegro moderato*

1. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
p.; B, 1-3:
2. p.; A, 1: przednutka
4. l.; B, 1-2 (górne dźwięki): brak
5. p.; B, 2-4:
6. p.; A, 1: przednutka
8. p.; A, 1: przednutka
11. p.; B, 2-4:
12. l.; B, 1: (układ akordowy, nie głosowy)
13. l.; B, 2: *g'* (zam. *f'*)
14. l.; B, 1: (układ akordowy, nie głosowy)
16. i 17. l.; B, nad 2: akcent
18. Pfte; B, nad dolną pięciolinia: *pp*
19. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *pp*
20. p.; B, 1-2: brak   
Vno; B, brak *p*
21. p.; A B, 2-4:   
Vno; A, 1: przednutka
22. p.; A, 1: przednutka
25. p.; A B, 2-4:
26. p., Vno; A, 1: przednutka
28. p.; B, 2-3: brak   
Vno; B, pod 2: brak *f*
30. i 31. p.; B, 1-3: triola

32. Pfte; A, pod górną pięciolinia: *dol*:  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod koniec taktu: *dolce*.  
p.; B, 3/33.3:
33. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, na początku taktu: *p*
35. Vno; B, 2-5:
36. p.; B, 3-4: brak   
l.; B, 2-3: brak   
Vno; A, 1: przednutka   
Vno; B, 1: przednutka   
Vno; B, pod 2: brak *f*
38. i 39. p.; B, 1-3: triole
40. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*: *p*  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dolce* *p*  
p.; B, 2/41.2:
41. p.; B, 5-7: triola   
l.; A, 1: oktawa *e-e'* połączona jedną kreską, nie układ głosowy.
43. i 44. p.; B, 1-6: brak
45. l.; B, przed 1 (*d*): brak *#*
46. Pfte; A, pod 1: *rf* (zamiast pod 6)
- 46.-48. p.; B, 3-5: triole
48. Vno; A, pod 1: *rf*
49. Vno; B, pod 2: brak *rf*
50. Vno; B, pod 1: brak *ff*
52. Vno; B, pod pięciolinia: brak *dolce*
55. l.; B, 1/56. 1: brak
57. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
p.; A B 1 / 58. 1: (zamiast 58.1-3)

59. Vno; B, 1/60.1: brak 
63. Vno; B, 1-2: brak 
66. Vno; B, 1-3: brak 
67. p.; A, 1: przednutka   
l.; A, 1/68.1:   
l.; B, 2/68.1:   
Vno; B, 1-3: brak 
70. p.; A B, nad 1: 
82. p.; B, przed 2 (*e'*): brak  (przypominającego)
86. Vno; A, 1: przednutka 
88. Pfte; A B, pomiędzy pięcioliniami: **ff**  
Vno; A, 1: przednutka 
89. p.; A B, 1-2: triola   
p.; B, 3-5: triola   
p.; A B, 6-8 / 90. 1-3, 4-6, 7-9: triole 
91. p.; A B, 1: *fis'* (zamiast *a'*)  
Vno; B, pod 1: brak **ff**
92. p.; A B, 1-3:   
p.; B, 3/93. 1: brak 
93. p.; A, 2/94.1: 
97. p.; B, 1: dwudźwięk *e'*-*a'* (układ akordowy, nie głosowy)  
p.; B, 1 (*d'*) / 98.1: brak 
100. p.; B, 1: dwudźwięk *d'*-*f'* (układ akordowy, nie głosowy)
101. l.; A, przed 2 (*G*): brak #  
l.; B, nad górną pięciolinia, na przestrzeni taktu: graficzny znak *diminuendo* ()
- 103.-110. l.; A, 1-6: wiązania krzyżowe (skrót) 
107. Vno; A, pod pięciolinia: *dol*:
108. Vno; B, 2-4: 
109. l.; A, przy 2: brak kropki przedłużającej  
Vno; A, 1: przednutka 
112. Vno; B, pod 1: brak **f**
113. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak **p**
114. Vno; B, pod 1: brak **p**
118. p.; B, 2-4: 
119. l.; B, przed 3 (*cis*): brak 
120. Vno; B, pod 1: brak **f**
122. Vno; B, pod 1: brak **p**
126. Vno; B, 2-4: 
127. l.; B, 2-5: 
128. Vno; B, 2-6: 
132. p.; B, przed 1 (*cis'*): brak 
135. Vno; B, 2-3: brak 
136. Vno; B, 2-6: 
140. p.; B, przed 3 (*cis'*): brak   
l.; B, przed 1 (*cis*): brak 
141. p.; B, przed 6 (*cis*): brak 
142. Vno; B, 2-4: 
143. p.; B, 3-5: 
153. i 155. p.; B, 1-2: brak 
154. l.; B, 1/155.1 i 155.1/156.1 (dźwięki dolne – g): brak  przedłużającego
157. l.; B, 1-2 (górne dźwięki – h): brak 
158. p.; A, 2-4:   
p.; B, nad górną pięciolinia: *manc*.  
Vno; A B, pod pięciolinia: *manc*:
160. l.; A B, przed 2.: # (zamiast )
161. Pfte; B, nad górną pięciolinia: *Tempo*  
p.; B, 1-2: brak 
- 162.-168. l.; B, 1 (dolne nuty pedałow – a i e)): brak  przedłużającego
165. Vno; A B, pod pięciolinia: *Tempo*
166. Vno; A, przed 1 (*cis'*): zbędny #  
Vno; A B, 2-4: 
170. p.; B, 2-6: 
173. p.; B, 3-6: 
180. l.; B, 1/181.1: brak 
182. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dolce*. **p**  
l.; A B 5 / 183.1:  (zamiast 1-5)  
Vno; A, pod pięciolinia: *dol*:  
Vno; B, pod pięciolinia: brak **p**
184. p.; A B, 3/185.1: 
186. Vno; B, 1-2: brak 
187. p.; B, 3/188.1: brak 
188. l.; A, 1/189.2: 
192. p.; A, 1: przednutka 
195. p.; A, po 1:   
p.; B, pomiędzy 1 i 2: 
196. l.; B, 1-2: 
206. p.; B, przed 3 (*g'*): brak #
207. p.; B, przed 2 (*g'*): brak  (przypominającego)
210. p.; B, przed 2 (*c'*): brak #
214. i 216. p.; B, przed 3 (*g'*): brak #
217. p.; B, przed 1 (*g'*): brak #  
Vno; A B, 1:  przed *d'* zamiast przed *h*
220. p.; A B, 2-4: 
221. p.; A, 1: przednutka 
223. p.; B, 1-3: triola 
225. p.; A, 1: przednutka   
l.; B, 1 (*d'*) / 226.1 (*a*): brak 
227. p.; B, 2-3: brak 
228. Vno; A, 1: przednutka 
229. p.; A, 1: przednutka 
232. p.; A, 2-4:   
p.; B, 1-4: brak 
233. p., Vno; A, 1: przednutka 
234. p.; B, 1-4: 
235. p.; B, 3-8: 
236. p. i l.; B, 1-6: 
237. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami na 2. części taktu: akcent   
Vno; B, nad 2: brak 
238. p. i l.; B, 2-8: brak 

239. p. i l.; **B**, 1–7: brak   
 p. i l.; **B**, 8–10: triola   
 240. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami na 2. części taktu: akcent  
  
 Vno; **B**, nad 2 wydłużony znak akcentu (≡)  
 244. p.; **B**, 1–3: triola 

245. p.; **B** 2–3: brak  
 246. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: ≡ (zamiast w t. 246–248)  
 249. i 251. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: akcenty w formie wydłużonej (*diminuendo*?): ≡  
 252. Vno; **A B**, 1–3: wiązania łamane: 

### 3. SONATA ES-DUR OP. 10 NR 3

#### I. Źródła

Autograf nieznan. Utwór był – podobnie jak obie poprzednie sonaty na skrzypce z fortepianem – dwukrotnie publikowany za życia kompozytora: po raz pierwszy przez Elsnera we Wrocławiu w *Wyborze pięknych dzieł muzycznych* w 1805 r. (**A**) i dwa lata później w wydawnictwie Johanna Andrégo w Offenbachu nad Menem (**B**). Pomijając niektóre rozwiązania notacyjne, na przykład stosowanie łuków (w obu wydaniach niezbyt precyzyjne), ozdóbek, ugrupowań rytmicznych, sposobu wiązań, oznaczeń artykulacyjnych itp.; treść muzyczna obu edycji niewiele różni się pomiędzy sobą. Pierwsza powstała pod bezpośrednim okiem kompozytora, druga była z całą pewnością przez niego kontrolowana i akceptowana. Elsner wymienia w swym *Sumariuszu* w grupie „utworów na fortepian z towarzyszeniem” jedynie „trzy sonaty z towarzyszeniem skrzypców, drukowane we Wrocławiu w poszytach” (poz. 31), pomijając edycję Andrégo, ale prawdopodobnie wspomina ją pomyłkowo w grupie „utworów na fortepian bez towarzyszenia”: „trzy sonaty, wydane w [...] Offenbachu” (poz. 35)<sup>4</sup>, chociaż żadnych sonat na fortepian solo nie opublikował w wydawnictwie Andrégo.

Za podstawę obecnego wydania przyjęto:

**A.** Pierwodruk opublikowany w: *Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / ... / No. 10. Październik / w Wrocławiu / w drukarni do J.K.Mci uprzywilejowanej Miasta i Akademii Wrocławskiej u Grassa i Bartha.*

Format podłużny, 4°; wymiary: 23 x 35 cm; wymiary płyty niewidoczne (egz. z PL-Wn po konserwacji: 22,7 x 33,2 cm.; głos skrzypcowy: format pionowy, 4°, wymiary: 33,3 x 21,7 cm.)

Druk zawiera poza kartą tytułową kolejno następujące kompozycje: Józef Elsner, *Sonata / III. / col'Violino obligato* na skrzypce z towarzyszeniem pianoforte (s. 1–14), Maciej Kami[ę]ński (1734–1821), *Andante* na pianoforte (z podłożonym tekstem pieśni: „Czy to nie jest udręczenie”, autor nieznan) (s. 15–16). Głos skrzypcowy – dodatek, s. 1–4.

Egz. druku: PL-Wn Mus.II.20723/10 Cim; PL-Kj 1347 III Mus

Jako źródło pomocnicze wykorzystano;

**B.** *SONATE / pour / Piano-Forte & Violon, / composée / par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10. / A OFFENBACH <sup>s</sup>/M, / chez Jean André / No 2347 / Prix 1 Fl. [1807].*

Format podłużny, 4°; wymiary: 25 x 33,5 cm., wymiary płyty niewidoczne; zapis głosowy: s. zapisanych 14, w tym k. tytułowa, głos fortepianu s. 2–11 i głos skrzypiec s. 1–3 (wszystkie strony głosu skrzypcowego mają pośrodku u góry nagłówek: *VIOLINO*).

Egz. druku: D-OF (s.s.); w lewym górnym rogu na karcie tytułowej pozioma owalna pieczęć: [pośrodku:] – *MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M.*, [okólnie, u góry:] *Archiv B*. [u dołu:] *Letztes Exemplar*; A-Wgm XI/11382; D-Mbs 4 Mus.pr.66437.

Rec. „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1807 nr 41 z dn. 8 VII, s. 660<sup>5</sup>.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 31; Nowak, *Sonaty*, s. 42–47; Dorabalska, *Polonez*, s. 88; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 52 i 317 poz. 3; Burhardt, *Polonez*, s. 162 poz. 606; 1984 Mrygón, Burchard – *Katalog poloników*, s. 224 poz. 407;

<sup>4</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 58n.

<sup>5</sup> Kurze Anzeige. Sonate pour Piano-forte et Violon, comp. par Jos. Elsner. Oeuvr. 10. No. 3. à Offenbach. chez Jean André. (Pr. 1 fl.) „Ein angenehmes Unterhaltungsstück, das einen Komponisten von Talent, von Lebhaftigkeit der Empfindung, und von guttem Kenntnis beyder Instrumente, für welche er hier geschrieben, zeigt. Auf ein rasches Allegro, wo die brillanteren Partien meistens dem Piano-forte, oder ihm in Wetteifer mit der Violin, in den sanftern aber die Melodien immer der letztern gegeben sind, folgt ein kleines Thema mit sechs Variationen, von denen nur die letzte – eine Polonaise, und zwar eine, von der Art der wahren, der nationalen – neben mit ersten Allegro Stand halten kann; in der andern ist des Gewöhnlichen zu viel, wenn sie auch nicht geradezu zu verwerfen sind. Die Violin ist durchaus obligat. Beyde Instrumente verlangen Spieler von einiger Lebhaftigkeit und Kunstfertigkeit; doch ist alles angemessen geschrieben, und darum nicht schwer. Das Werkchen ist sehr schön auf Stein gedruckt”.





przypadek (t. 43) jest szczególnie interesujący, ponieważ następuje tu kumulacja dwu dla obu rąk niemal identycznych znaków umieszczonych pod górną pięciolinia dla prawej i nad dolną pięciolinia dla lewej ręki.

Przednutki w obu źródłach i w partiach obu instrumentów mają formę drobnej nuty ósemkowej z ukośnym przekreśleniem lub bez przekreślenia. Przednutki bez przekreślenia mogą być w niektórych przypadkach traktowane jako appogiatury (przednutki długie). W źródle **B** w partii fortepianu wszystkie przednutki mają z reguły wartość o połowę mniejszą od nuty głównej, którą poprzedzają i nie są z nią połączone łukiem.

Wszystkie obiegniki (*gruppetto*) są w obu źródłach konsekwentnie przekreślane pionową kreską. Ich umiejscowienie albo nad konkretnymi nutami lub pomiędzy nimi zostało w obecnym wydaniu zachowane. Wyjątek stanowi pozbawiony pionowej kreski znak obiegnika umieszczony pod 3. nutą w głosie skrzypcowym w źródle **B** (*Allegro*, t. 96).

W druku Elsnerowskim wszystkie oznaczenia słowne dotyczące zwłaszcza sposobów wykonawczych, określań wyrazowych, artykulacji, dynamiki czy tempa, a także ich skróty, zakończone są kropką, w edycji Andrégo natomiast po formach skrótowych pojawiają się dwukropki. W zapisie partii fortepianu w źródle **A**, przy końcu niektórych stron, zanotowano ważne dla wykonawcy uwagi: *Volti subito* (s. 3 pomiędzy pięcioliniami) i *Volti* (s. 6 pomiędzy pięcioliniami i s. 11 pod dolną pięciolinia).

## FORTEPIAN

Ważnym problemem jest mało staranne i niedokładne rytowanie łuków w obu pierwodrukach, zwłaszcza w źródle **A**, nie zawsze łączących właściwe nuty, czasem przemieszczanych lub obejmujących swym zasięgiem zbyt małe lub – rzadziej – duże zakresy. Przykłady tego typu łuków obejmujących tylko fragmenty fraz, dość licznie pojawiające się w obu pierwodrukach, odnajdujemy m.in. w *Allegro* (**A**, t. 16, 18; **B**, t. 64) i w części drugiej (**A**, wariacja 3, t. 2, wariacja 5, t. 3, *Alla polacca*, t. 4, 65, 67, 68). Wszystkie te i podobnie niedokładnie sztychowane łuki, schematycznie umieszczane pośrodku całych fraz (najczęściej figur biegnikowych), odnoszą się zapewne do wszystkich nut w takcie. Typowe dla obu pierwodruków jest też pomijanie łuków przy powtarzających się figurach, najczęściej ósemkowych lub szesnastkowych, w akompaniamencie i w dłuższych fragmentach figuracyjnych, np. w *Allegro* (**A**, t. 91 i 142). Łuki stosowane są schematycznie, często pomijane lub różnie notowane przy powtórzeniach podobnych fragmentów i ukształtowań muzycznych. Różnice w łukowaniu podobnych motywów pojawiają się m.in. w *Allegro* (**A**, t. 58–61) lub w *Alla polacca* (**A**, t. 21–23). We wszystkich takich przypadkach konieczne zmiany i ujednolicenia wprowadzano z dużą ostrożnością, kierując się przede wszystkim kształtowaniem miejsc analogicznych, ale biorąc też pod uwagę możliwości różnych zamierzeń czy intencji autorskich.

Niejednolitość łukowania jest szczególnie widoczna przy druku grup nieregularnych, zwłaszcza w edycji Elsnerowskiej (**A**). Zwykle ugrupowania triolowe i sekstolowe zaznaczane są umieszczonymi w zależności od położenia wiązań rytmicznych nad lub pod główkami nut małymi cyframi „3” lub „6” (por. np. formy triol w partiach fortepianu w *Allegro*, t. 5, 64, 68, 116; w war. 1. t. 5 czy w *Alla polacca*, t. 17 w obu źródłach). Figura trioli oznaczonej cyferką 3 nad główkami nut, ale bez łuku pojawia się wyjątkowo w *Alla polacca*, t. 42, również w obu źródłach. W wielu miejscach łukami objęte są też pauzy pojawiające się na początkach grupy, np.:  lub:  w *Allegro* (**A** i **B**, t. 39, 48, 74, 112; wariacja I, t. 3, 6, 8).

Łuki umieszczane nad grupami triol mogą przypierać formę połączeń regularnych (np. **A** i **B**, *Allegro*, t. 152: ) i nieregularnych, obejmujących nie zawsze dokładnie zarysowane zestawy nut czy postępów dźwiękowych (np. **A**, *Allegro*, t. 66 i 68). W takich przypadkach są one albo rezultatem niestarannego lub błędnego druku, albo też sugerować mogą ich znaczenie artykulacyjne. Tak też można traktować połączenie jednym łukiem i podwójnym wiązaniem dwu szesnastek i szesnastkowej trioli oznaczonej cyfrą 3 w **A** i **B** (*Alla polacca*, t. 19: .

Większość tych uwag odnoszących się do sposobów zapisu i traktowania triol dotyczy również sekstol, które najczęściej dzielone są na 2 trzynutowe grupy, ale oznaczone cyfrą 6 i połączone wspólnym łukiem:  (**A**, *Allegro*, t. 130; **B**, t. 130–135), również w formach z początkową pauzą:  (**A** i **B**, *Allegro*, t. 108, 130, 139). Rzadko natomiast zdarza się łączenie wszystkich sześciu nut jednym wiązaniem (**B**, *Alla polacca*, t. 31).

Do szczególnie wyjątkowych ujęć należy chromatyczny gamowy biegnik połączonych jednym wiązaniem dziewięciu nut i oznaczony w **A** cyfrą 9 i w **B** (błędnie) cyfrą 6 (wariacja V, t. 8).

Podobnie jak w *Sonacie F-dur* i *D-dur* również i tu rozwiązano stosowany w źródłach skrótowy zapis postępów oktaowych w partii lewej ręki, w którym zapisane są tylko górne dźwięki, a dolne wskazane w druku Elsnera (źródło **A**) słowem „octava”, a w druku Andrégo (źródło **B**) oznaczeniem cyfrowym „8<sup>va</sup>”. W pierwodruku Elsnerowskim (**A**) metoda ta jest powszechnie stosowana i dotyczy następujących fragmentów: *Allegro* – t. 8–15, 34–47, 71–77, 96–102, 125–138 i *Adagio* (finał II części) – t. 1–4; natomiast w pierwodruku Andrégo (**B**) pojawia się wyłącznie jednorazowo na przestrzeni całej *Sonaty*, mianowicie w *Allegro* – t. 34–38.

Standardowe skróty powtarzających się dźwięków lub figur dźwiękowych, opartych na powtarzających się dźwiękach akordowych, są – zgodnie z ogólnie przyjętymi założeniami edytorskimi – rozwiązywane i w pełni wypisywane, bez odnotowywania wprowadzanych zmian w szczegółowym komentarzu krytycznym. Pomija się również – dla uniknięcia zbytniego rozbudowywania komentarza – wypisywanie wszystkich różnic w bardzo niekonsekwentnie i nieregularnie stosowanych łukach, towarzyszących zazwyczaj źródłowym zapisom skrótownym, a sposoby ich interpretacji wykonawczej oznacza się słowem: *simile*, por.: *Allegro* – t. 4 i 85 (partia lewej ręki) i t. 8 i 98 (partia prawej ręki).

Unikano stosowanego w obu źródłach drukowanych (**A** i **B**) sposobu notowania na obu pięcioliniach nut fragmentów figuracyjnych, łączonych wspólnym wiązaniem i pionową kreską. Dotyczy to na przykład w partii prawej ręki w *Allegro*, t. 43 (11 – ostatnia nuta) i analogicznie w części *Alla polacca*, t. 12 (9), t. 32 i 33 (1, 7 i 13), t. 34 (13), t. 36 i 37 (1, 7 i 13), t. 41 (1 – we wszystkich tych przypadkach chodzi o dźwięk *f*), jak też umieszczanie niektórych fragmentów (pojedynczych dźwięków lub akordów, por.: np. *Allegro*, t. 47 (1 – akord: *f-b-d'*, a niekiedy większych odcinków) partii prawej ręki do dolnej pięciolinii, lub odwrotnie – partii lewej ręki do górnej pięciolinii (np. *Allegro*, t. 24 (1 – *c'*)).

Cechą charakterystyczną obu zapisów źródłowych jest również różnorodne traktowanie symboli kluczowych, różnie pozycjonowanych przy stosunkowo częstych zmianach kluczy w toku utworu. W pierwodrukach źródłowych klucze, poza początkiem kompozycji lub poszczególnymi jej częściami, ustawiane są przy ich zmianach w toku utworu w różnych miejscach, w zależności od okoliczności miejsca i obrazu graficznego. W takich przypadkach zmieniane klucze stawiane są przeważnie po kresce taktowej, na początku taktu. W ten sposób zmieniane są klucze z basowego na wiolinowy w *Allegro* (**A** **B** – t. 39 i 42; **B** – 45, **A** – 79 i 116) i w części drugiej (wariacja II: **A** – 1 i 9; wariacja IV: **A** **B** – 7; wariacja V: **A** – 3; *Alla polacca*: **A** – 16) i z wiolinowego na basowy w *Allegro* (**B** – t. 34, 41, 44, 84) i w *Alla polacca* (**A** – 17). Często i wyjątkowo zgodnie w obu źródłach zmiana kluczy następuje też w toku taktu przed odpowiednią nutą, por.: *Allegro* – t. 87 i 90, wariacja II – 11 i 12, wariacja IV – 11, wariacja V – 4. Dość częste jest również umieszczanie nowego klucza na kresce dzielącej takty, por.: *Allegro* (**A** – t. 40/41, 43/44, 52/53, 83/84, 124/125; **B** – 115/116), wariacja II (**A** **B** – 2/3, **A** – 10/11, **B** – przedtakt/1), wariacja IV (**A** – 8/9; **B** – 6/7), *Alla polacca* (**B** – 16/17). Ale szczególną popularność zyskało, zwłaszcza w źródle **B**, sytuowanie nowego (zmienionego) klucza przed kreską taktową, stosowane równie często w najnowszych edycjach nutowych, por.: *Allegro* (**A** – t. 45; **A** **B** – 50; **B** – 53, 79, 125), wariacja II (**A** **B** – 5; **B** – 3, 9, 11), wariacja IV (**B** – 9), *Alla polacca* (**B** – 16). I właśnie formę umieszczania przed kreską taktową (na końcu taktu poprzedniego) nowego klucza, którego działanie obowiązywać winno od początku nowego taktu, przyjęto ze względów praktycznych w obecnym wydaniu w celu uzyskania bardziej czytelnego i wygodniejszego dla wykonawcy obrazu drukowanego przekazu, bez odnotowywania dokonanych w tym zakresie zmian w komentarzu szczegółowym.

Poprawiono również niedociągnięcia i ewidentne błędy drukarskie dotyczące jakości, sposobu i miejsca stosowania kluczy. Odnosi się to m.in. do mechanicznie traktowanego nieprawidłowego powrotu do zmienionych kluczy wraz ze znakami przykluczowymi przy przechodzeniu do kolejnej pięciolinii. Przykładów dostarczają niedopatrzienia tego typu, powodujące w rezultacie zastosowanie klucza basowego z odpowiednimi dla niego chromatycznymi znakami przykluczowymi, znakami bemoli *b*, *es*, *as*, w partii lewej ręki w **A** (*Allegro*, na początku t. 52 w trakcie obowiązywania klucza wiolinowego od początku t. 50 do połowy t. 53, czy na początku t. 119 przy kluczu wiolinowym obowiązującym w t. 116–124 i podobnie w wariacji II, t. 8). Jako niedopatrzenie można też traktować nie umieszczanie na końcu pięciolinii znaku sygnalizującego zmiany klucza od początku kolejnej pięciolinii, np.: **A** – wariacja IV, t. 11/12 (lewa ręka), **A** i **B** – wariacja V, t. 4 (prawa ręka, przed znakiem repetycji), czy też **A** – przed kończącym II część *Sonaty* fragmentem *Poco adagio*.

Niewątpliwym błędem jest natomiast pominięcie w ogóle w źródle **B** klucza basowego w t. 12 przy zmianie kluczy z wiolinowego na basowy.

W *Allegro* (**B**, t. 39) oktawa całonutowa (*E-e*) w partii lewej ręki z powodu przeniesienia drugiej połowy taktu do następnego systemu podzielona została na połączone łukami dwie półnuty.

W wariacji V, t. 17, zachowano pisownię rozszerzonej fermaty obejmującej całą grupę triol ósemkowych, według źródła **B**.

## SKRZYPCE

Większość uwag odnoszących się do zapisu nutowego partii fortepianu, omówionych wyżej form notacyjnych i sposobów ich interpretacji, dotyczy w równym stopniu głosu skrzypcowego obu edycji źródłowych. Tu również na plan pierwszy wysuwa się problem niestarannie rytowanych łuków, nie zawsze umieszczanych we właściwych miejscach i obejmujących właściwe zestawy postępów dźwiękowych, brak konsekwencji w opracowywaniu podobnych bądź identycznych motywów lub fragmentów, a także sposobów traktowania ugrupowań nieregularnych, przy których – zwłaszcza przy triolach – zachowano oryginalny zapis łuków, które mogą mieć ważne znaczenie artykulacyjne, jak też określać sposoby smyczkowania. Można jednak stwierdzić, że w głosach skrzypcowych obu wydawnictw, zwłaszcza w edycji Andrégo

(B), wyraźnych pomyłek i niedokładności jest dużo mniej niż w partii fortepianu, co bez wątpienia jest zasługą samego Elsnera – wytrawnego i koncertującego skrzypka.

Wszystkie oznaczenia słowne, najczęściej skrótowe, np. *dol.*; symbole dynamiczne: *f*, *p*, akcenty, znaki graficzne *crescendo* ( $\curvearrowright$ ) i *diminuendo* ( $\curvearrowleft$ ) umieszczane są pod pięciolinia; inne oznaczenia, np. tempa (*Allegro*, *Adagio*, *Andantino*), a czasem także graficzne oznaczenia dynamiczne – nad pięciolinia.

W źródle A tytuł drugiej części – *Andantino con variazioni* – umieszczony nad początkiem pięciolinii rozpoczynającej temat wariacji (bez zastosowania tego terminu), zawiera oprócz formy określenie tempa. Wszystkie kolejne wariacje oznaczone są skrótowo nad początkiem kolejnych pięciolinii: *Var. 1.*, *Var. 2.*, *Var. 3.*, *Var. 4.* i *Var. 5.* rozpoczynają się od nowej pięciolinii. Po zakończeniu wariacji 5, opatrzonej określeniem zmiany tempa: *Adagio*, rozpoczyna się na końcowej części pięciolinii oddzielona podwójną kreską taktową, po zmianie metrum i tonacji, część *Alla polacca* w charakterze wariacji VI, a bezpośrednio po niej, również nie od nowej pięciolinii – koda w tempie *Poco adagio*.

W źródle B nad początkową pięciolinia tej części tempo jest określone nie jako *Andantino*, lecz jako *Andante*, a termin *TEMA* oraz skrócone oznaczenia kolejnych wariacji: *Var. 1.*, *Var. 2.*, *Var. 3.*, *Var. 4.* i *Var. 5.* (również ze zmienionym określeniem tempa: *Adagio*) podane są przed początkami nowych pięciolinii. I tu również widoczne jest powiązanie ostatniej numerowanej wariacji z częścią polonezową, która wprawdzie zaczyna się od nowej pięciolinii, ale nazwa *Alla polacca*, podobnie jak końcowe *Adagio*, sprawia raczej wrażenie nie tyle nowego segmentu wariacji (jako wariacja VI), chociaż opiera się wyraźnie na materiale muzycznym tematu, ile wskazuje raczej na zmianę tempa.

## Allegro

tytuł nagłówkowy. Pfte; A: *Sonata III. / col'Violino obbligato /*  
przez J. Elsnera.

tytuł nagłówkowy. Vno; A: *Sonata III.*

nad górną pięciolinia. Vno; A: *Violino obbligato. /* przez J.  
Elsnera.

przed 1. akoladą. Pfte; B: *Sonata*

tytuł nagłówkowy nad 1. pięciolinia. Vno; B: *SONATA*

nad 1. pięciolinia centralnie. Vno; B: *Violino*

nad 1. Pfte; A B: *Allegro*.

na początku górnej pięciolinii. Vno; A B: *Allegro*.

0. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol.*; brak oznaczenia  
dynamicznego: *p*

4. p.; B, przed 1 (przednutka *f*): #  
p.; B, 3–5:

6. p.; A B, 3–7: zapis rytmu i łukowanie   
na:

7. p.; A B, nad 7:  $\infty$   
p.; B, 2: przednutka  $\sharp$

8. Vno; A B, 2–3:   
Vno; B, pod 1: *dol.*  
Vno; B, pod pięciolinia: brak *p*

10. Vno; B, 1: przednutka  $\sharp$  (połączona łukiem z nutą główną)  
Vno; B, 4–5:

12. Vno; B, 1: przednutka  $\sharp$

14. Vno; A, 3–7: zapis rytmu   
Vno; B, 3–7: zapis rytmu

15. Vno; A, pomiędzy 7 i 8:  $\infty$   
Vno; B, 2: przednutka  $\sharp$   
Vno; B, 7–8: brak

16. p.; A, 2–10:   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami znak graficzny:  $\curvearrowright$   
i dodatkowo: *Cres.*  
Pfte; B, 1–12:

17. p.; A, 2–5:   
Pfte; B: znaki dynamiczne *f* osobno dla prawej i lewej  
ręki

Vno; B, pod 1: brak *f*  
Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak

18. p.; A, 2–7:   
p.; B, 9–16:

19. Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak

20. p.; A, nad 2:  $\infty$

21. p.; B, pod 1: *p*  
l.; B, 1–3 i 22–23, 1–4: brak kropek *staccato*

24. l.; A B, 1: dźwięk *c'* przeniesiony do górnej pięciolinii; w  
dolnej pauza całonutowa  
Vno; B, 4–7: brak

26. p.; A, 1–5: brak   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol.*  
p.; B, 1–3:

30. p.; B, 1–4:   
31. p.; B, przed 5 (*as'*): brak  $\sharp$   
l.; A B, 1–6: brak   
Vno; A, 1–4:

32. p. i l. (górny głos), A B: brak   
33. Vno; A, 1–6:

34. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *dolce*  
Vno; B, 1–3:   
Vno; B, pod 1–3: *dol.*

35. Vno; A B, 1–2:

36. Vno; A B, 2–3:

38. Vno; A B, 2–3:

39. p.; A, 2–4, 5–8:   
Vno; A B, przed 2: brak  $\sharp$   
Vno; B, pomiędzy 1 i 2:  $\infty$



41. p; **A B**: w kluczu basowym  
Vno; **A B**, 1–3: 
42. Vno; **A B**, pomiędzy 1 i 2: brak   
Vno; **A B**, przed 2: brak 
43. Vno; **A**, 4–8:   
Vno; **B**, 1–3: brak 
44. Vno; **B**, 5–10: sekstola 
45. p.; **A B**: w kluczu wiolinowym  
l.; **B**, 1/46.1: brak   
Vno; **B**, nad 6: znak *staccato* w formie kropki (.)
46. p.; **A B**: w kluczu wiolinowym  
p.; **B**, 1–4: brak   
Vno; **B**, 7–12: brak 
47. p.; **B**: akord *f–b–d'* przeniesiony do dolnej pięciolinii
48. p.; **A**, 3–7:   
p.; **B**, 3–8: 
49. p.; **A**, 3–11: 
50. l.; **A**, 3–6:   
Vno; **B**, nad 2: brak kropki *staccato*
51. p.; **A**, 1–6:   
p.; **B**, 9–16:   
l.; **A**, 2–4: 
52. p.; **A**, 2–5, 6–10, 13–/53.1:   
p.; **B**, 1–4, 5–12, 13–16: 
53. p.; **A**, 2–7:   
l.; **A**, 3–7: 
56. Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: *dolc.*  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *dol:*  
p.; **A**, 1–6:   
Vno; **A**, 4–7:   
Vno; **A**, 8/57.1:   
Vno; **B**, pod pięciolinia: *dol:*  
Vno; **B**, 1–7:   
Vno; **B**, 8/57.2: 
57. p.; **A**, 2–6:   
p.; **B**, 1–8:   
Vno; **B**, 1–4, 5–8: brak 
58. p.; **A B**, 3–5:   
Vno; **A**, 2/59.1:   
Vno; **B**, 1/59.1: 
- 58–61. l.; **B**, 1–4, 5–8: zapis 
59. p.; **A**, 3–5:   
l.; **A**, 5–8: zapis   
Vno; **B**, 2–4: brak 
60. p.; **B**, 2–5: brak   
p.; **B**, 6/61.1: brak   
Vno; **A**, 2/61.1:   
Vno; **B**, 1/61.1: 
61. l.; **A**, 5–8: zapis   
l.; **B**, p.; 2–5: brak   
Vno; **B**, 2–4: brak 
- 63a. l.; **A B**: brak   
l.; **B**: brak zaznaczenia graficznego 2 (*volta*)
64. p.; **B**, 7–12: brak 
65. p.; **B**, 3–6:  (zamiast 2–6)  
p.; **A**: brak 
65. Vno; **A**, 3/66.1: 
66. p.; **A B**, 4–9:   
l.; **A**, 3–4: brak   
l.; **B**, 3–4: 
67. Vno; **A**, 2–6: 
68. p.; **A**, 3–8:   
p.; **B**, 4–9:   
p.; **B**, przed 7 (*f*<sup>2</sup>): brak   
l.; **B**, 3–4: brak 
69. l.; **B**, przed 2 (*B* – dolna nuta oktawy): 
70. p.; **B**, 2–4: 
71. Vno; **AB**, przed 2: zbędny 
72. p.; **B**, 2–4: 
74. p.; **A**, 3–7:   
p.; **B**, 3–8: 
75. p.; **A**, 3–9:   
p.; **B**, 3–11: 
76. p.; **B**, 1–11: brak 
77. p.; **A**, 2–6:   
p.; **B**, 7–12: brak 
78. p.; **B**, pod 3: *p*  
l.; **A B**, pauzy: -
79. Pfte; **A**, pod górną pięciolinia: *p dolce*. – przesunięte na koniec t. 78  
Pfte; **B**, pod górną pięciolinia: *dol:*  
Vno; **B**, pod 1–3: *dol:*  
Vno; **B**, 1–3: brak 
81. Vno; **B**, 2–5: brak 
85. Vno; **A**, pod 1–3: *dolc.*  
Vno; **B**, 2–3: 
90. p.; **A**, 3–8:   
p.; **B**, 9–12, 13–16: 
91. p.; **B**, 5–8, 9–12 i 13–16: 
92. p.; **A**, 3–6:   
p.; **B**, 2–6: 
94. p.; **A**, 2–7:   
Vno; **A**, 2–5: 
95. p. i l.; **B**, pod 1: oznaczenie dynamiczne *p* dla obu rąk osobno  
Vno; **A B**, 3–4: brak 
- 95.–97. p.; **B**, 1–8: 
- 95.–98. l.; **B**, 1–3: brak 
96. Vno; **B**, 1 (*f*<sup>2</sup>): przednutka ; brak   
Vno; **B**, pod 3: 
97. Vno; **A B**, 3–4: brak 
98. Vno; **B**, przed 1 (*f*<sup>2</sup>): przednutka ; brak   
Vno; **B**, nad 3: 

99. Vno; B, 2–3: brak
100. Vno; A, 3–7: zapis rytmu ; B:   
Vno; B, 1: przednutka
101. l.; B, 1/102.1: brak   
Vno; A, pomiędzy 7 i 8:   
Vno; B, 2: przednutka   
Vno; B, 3–4:   
Vno; B, 7–8: brak   
Vno; B, nad 7:
- 101./102. Pfte; A B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ()
102. p.; B, pod 5: *Cres*:  
p.; A B, 1–16: brak
103. p.; A, 2–4:   
Vno; B, pod 1: brak   
Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak
104. p.; A, 2–6:   
p.; B, 8–15:   
p.; B, przed 13 i 14: brak
105. p.; A, 2–5:   
Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak
106. p.; A, 3–8:   
p.; B, 8–15:
107. p.; A, 2–5:   
Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: brak
110. p.; A B, przed 6 (*b*<sup>2</sup>): brak
113. l.; B, 1–3: brak kropek *staccato*
114. l.; B, 1–4: brak kropek *staccato*
115. Vno; A, 1–6:   
Vno; A B, pod 1: brak *p*
116. p.; A, 2–6:
117. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:  
p.; A, 1–4:   
p.; B, 1–3:
- 119.–123. l.; A B, dolne dźwięki (*D*) połączone łukami przedłużającymi
120. l.; A/121.: górne dźwięki oktaf (*d*) połączone łukiem  
l.; B: oba dźwięki oktaf (*D-d*) połączone łukami
121. p.; A, 1–4:
122. l.; A, 1–6: brak   
l.; B/123.: dolne dźwięki całonutowe (*b*) połączone łukiem przedłużającym  
Vno; A B, 2–5:
123. p. i l. (górny głos), A B: brak   
Vno; A, 2–3:
124. Vno; A, 3–6:   
Vno; B, 1–6:
125. p.; A, 1–6:   
l.; A, 1 (*e*) / 126.1 (*B*):   
l.; B, 1/126.1:   
Vno; A, 1–4:   
Vno; B, pod 2–3: *dol*:
126. p.; A, 1–6:   
Vno; A B, 1–3: (zamiast 1–2)
127. p.; A, 1–7:   
Vno; A, 2–4:   
Vno; B, 1–4:
128. l.; A, 1 (*es*) / 129.1 (*es*):
129. Vno; B, 2–3:
130. Vno; A B, pomiędzy 1 i 2:   
Vno; B, 1–2: brak   
Vno; B, 5–7: triola
132. Vno; A B, 2–3:
133. Vno; B, pomiędzy 1 i 2: brak   
Vno; B, 1–2: brak   
Vno; B, 5–7: triola
134. Vno; B, 1–3: brak
135. Vno; A, 6–10:   
Vno; B, 5–7 i 8–10: triole
136. l.; A, 1 (*es*) / 137.1 (*es*):   
Vno; B, 7–12: brak
137. p.; B, 2: brak przed *d'*
139. i 140. p.; A B: brak
141. p.; A B, 3–6: (zamiast 2–6)  
l.; A, 3–6: (zamiast 2–6)  
l.; B, 4–6: (zamiast 2–6)  
Vno; A B, 1–2: brak   
Vno; B, nad 2 i 3–6 (– skrót): brak kropek *staccato*
142. p.; B, 5–8, 9–12, 13–16:
143. p.; A, przed 11: zbędny
144. l.; A, 2–6:
146. Vno; A, 1–5:
147. p., Vno; A, 2–6:   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *dolce*  
p.; A B, 7/148.1:   
Vno; B, pod 1–3: *dol*:  
Vno; B, 1–8:
148. p.; A, 3–8:   
p.; B, 2–8:   
Vno; B, 1–4, 5–8: brak
149. p.; A B, 3–4 i 7–8:   
p.; A B, 8/150.1:   
p.; B, przed 7 (*a*<sup>2</sup>): zbędny   
l.; B, 1 i 5 (półnuty *es* i *f*) połączone łukiem, który może odnosić się do nut górnego głosu partii lewej ręki, jak w t. 58–61
- 149.–152. l.; B, 1–4, 5–8:
- Vno; B, 1–4:
150. p.; A B, 4–6:
151. p.; B, 2–5: brak   
p.; A B, 7/152.1:   
Vno; A, 3/152.2:
152. p.; A B, 3–4: (zamiast 2–4)
154. B, 1–5: brak

- Vno; **B**, pod 1: brak *f*  
 Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: brak   
 155. **B**, 1–5: brak   
 156. Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: brak 

157. p.; **A**, nad 2:  $\infty$   
 159. Vno; **A B**, nad 1:  $\infty$   
 162. Vno; **B**, pod 1: brak *ff*

## Andantino con variazioni

tytuł nagłówekowy. Pfte; **A** (nad górną pięciolinia) – *Andantino con / Variazioni*.

nad początkiem 1. pięciolinii. Vno; **A**: *Andantino con Variazioni*; **B**: *Andante*

[TEMA]

nad górną pięciolinia. Pfte; **B**: *Andantino*

przed 1. akoladą. Pfte; **B**: *TEMA*

przed 1. pięciolinia. Vno; **B**: *TEMA*

0. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*
4. p.; **B**, 1–3: wiązanie   
Vno; **B**, 1–2: 
6. p.; **B**, 1–2: (oba dźwięki oktaw: *B–b*) połączone łukami
9. p.; **A**, 4: *es<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>* (zamiast *f<sup>1</sup>–as<sup>1</sup>*)
12. l.; **B**, 1–3: wiązanie   
Vno; **B**, 1–2: 

VAR. I

1. p.; **B**, 1–6: sekstola   
Vno; **A B**, nad 2 i 4:  $\infty$
3. Vno; **A B**, nad 2 i 4:  $\infty$
4. p.; **B**, 3: przednutka   
Vno; **B**, 1–2: 
- 5., 7. i 9. Vno; **A B**, nad 2 i 4:  $\infty$
10. Vno; **A**, 1–3: brak 
11. Vno; **A B**, nad 2:  $\infty$
12. Vno; **B**, 1–2: 

VAR. II

1. p.; **A**, 1–6: 
2. p.; **A**, 1–6: 
3. p.; **A**, 1–5: 
4. (= 4a). Vno; **B**, 1–2: 
5. p.; **A**, 2–10:   
p.; **B**, 1–10: 
6. p.; **A**, 2–6:   
p.; **A**, 8–13: 
8. p.; **A**, 3–8:   
p.; **B**, 9–12: 
9. p.; **B**, 1–7: 
10. p.; **A**, 3–7: 
11. p.; **A**, 1–6: 
12. Vno; **B**, 1–2: 

VAR. III

1. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *rf*; pod 2: *p*
2. p.; **A**, 1–2: brak   
Vno; **A B**, 2–3:   
Vno; **A B**, 1–3 i 4–6: 
4. p.; **B**, 1–2: górne dźwięki (*es<sup>2</sup>*) połączone łukiem  
l.; **B**, 1–3: wiązanie   
Vno; **A**, 1–7:   
Vno; **B**, 1–6: brak 
- 4a. Vno; **A**, 1–12:   
Vno; **B**, 1–6: brak 
5. Vno; **A**, 5–8: 
9. Pfte; **A**, znaki dynamiczne: *rf* i *p* pomiędzy pięcioliniami  
uzupełniono na podstawie analogii do t. 1  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *rf*; pod 2: *p*
10. l.; **A B**, 1–2: brak   
Vno; **B**, przed 1 (*as<sup>2</sup>*): brak bemola przypominającego
12. l.; **B**, 1–3: wiązanie 

VAR. IV

1. l.; **AB**, pod 1–3, 4–6, 7–9 i 10–12: wydłużony znak akcentu  $\text{>}$   
Vno; **A**, pod 1, 4, 7 i 10: akcenty  $\text{>}$   
Vno; **B**, 2–9 i 10–12: brak 
2. l.; **AB**, pod 1–3 i 4–6: wydłużony znak akcentu  $\text{>}$   
l.; **A**, 9–11:   
Vno; **A**, pod 1 i 2: akcenty  $\text{>}$   
Vno; **B**, 1–3 i 4–6: brak 
3. p.; **A**, 8–11: wiązanie (błędne) i łukowanie:   
Vno; **A B**, 8–11:   
Vno; **B**, 11: *e<sup>1</sup>*
- 4a. p.; **A**, 2–7:   
l.; **A**, 2–6: 
- 4.(= 4a). Vno; **A B**, 1–2: 
- 5.–7. Vno; **B**, 1–3, 4–6: 
6. l.; **A**, 8–12:   
Vno; **A**, pod 4: brak akcentu  $\text{>}$
7. l.; **A**, 3–7 i 10–14: 
8. p.; **A**, 4–8: 
9. l.; **AB**, pod 1–3, 4–6, 7–9 i 10–12: wydłużony znak akcentu  $\text{>}$
10. l.; **AB**, pod 1–3 i 4–6: wydłużony znak akcentu  $\text{>}$   
l.; **A**, 7–14: brak   
l.; **B**, 7–14: 
11. p.; **A**, 2–7: 

12. p.; B, 1–2: górne dźwięki (*es*<sup>2</sup>) połączone łukiem  
VAR. V  
tytuł nagłówkowy nad początkiem 1. pięciolinii. Pfte; B:  
*Adagio*.
0. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*
2. p.; A, 2–4 i 4–9: 
3. p.; A, 4–11:   
p.; B, 2–10:   
p.; B, 10–19: wiązanie 
4. p.; B, 4–10: 
6. p.; A, 2–6: 

8. p.; A, 5–9, 11–12, 14–18:   
p.; B, 3–11: błędnie jako sekstola   
p.; B, przed 12: błędnie  $\text{7}$  (zamiast  $\text{7}$ )
9. p.; B, 4–8: 
10. p.; A, 7–11:   
p.; B, 2–4: brak   
Vno; A B, przed 10: zbędny znak *b* przypominający
13. p.; A B, pomiędzy 1 i 2:  $\infty$
14. Vno; B, pauza:  $\gamma$  (zamieniona na:  $\gamma$   $\text{7}$ )

## Alla polacca.

Nad pierwszą pięciolinia, Pfte; A i B: Alla Pollacca.

3. p.; A, 3–4: 
4. p.; A, 6–10:   
p.; B, 5–11: 
5. p.; A, 3–5: brak 
7. p.; A B, nad 4:  $\infty$
8. p.; B, 5–6: brak   
l.; B, 3–4: brak 
9. Vno; A B, nad 3:  $\infty$   
Vno; B, 3–5: brak 
10. l.; A B, 1–2: *B–b*
13. Vno; A B, nad 2:  $\infty$   
Vno; B, 1: przednutka  $\text{7}$   
Vno; B, 3–5: brak 
14. l.; A B, 1–2: *B–b*
15. Vno; A B, nad 4:  $\infty$   
Vno; B, 4–6: brak 
16. p.; B, 1–2 i 3–4: brak   
l.; A, 1–2 (*Es–b*):   
Vno; B, 5–6: 
17. p.; A B, nad 3:  $\infty$
19. p.; A, 6–8:   
p.; B, 5–9: 
20. p.; A, 2(?)–4: 
21. p.; A, 1(?)–5: 
22. p.; A, 1–2 i 4–5: 

23. p., Vno; A B, 1–2: brak 
25. p.; A, 4–10: 
27. p.; A, 3–7: 
28. p.; A, 2–5: 
29. l.; A, nad 1: akcent w formie znaku graficznego  
*diminuendo* ( $\text{7}$ )
31. p.; A, 1–6: sekstola   
Vno; A B, nad 6:  $\infty$   
Vno; B, 2: przednutka  $\text{7}$   
Vno; B, 6–8: brak 
33. Vno; A B, 4–5: brak 
34. Vno; B, 1–4: brak 
35. Vno; A B, nad 3:  $\infty$   
Vno; B, 3–5: brak 
37. Vno; A B, nad 4:  $\infty$   
Vno; B, 4–6: brak 
38. Vno; A, 2/39.1: 
41. p.; B, 2–6: 
42. p.; B, 7–9: triola 
43. p.; B, pod 1–3: błędnie graficzny znak *diminuendo* zamiast  
akcentu pod 2  
Vno; B, 3–6: 
45. Vno; B, 4/46.1: 
47. p.; A, 2–5 i 5–7: 
48. l.; B, nad 2: znak akcentu w formie graficznego znaku  
*diminuendo* ( $\text{7}$ )
49. Vno; A, 2–8: 

## Poco adagio

1. Pfte, Vno; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*  
Vno; A B, 1–3: 
3. Vno; B, 1–3: brak 
4. Vno; B, przed 1: brak *perdendosi*



## POLONEZY

### 1. POLONEZ D-DUR

*Polonez D-dur* jest jednym z kilku utworów kameralnych Józefa Elsnera, zachowanych w formie rękopisu pochodzącego z epoki. Reprezentuje wczesny typ standardowej formy tego tańca i fakturalnie nie wykracza poza prosty Haydnowski styl muzyki klasycznej. Jego związek atrybutywny z twórczością Elsnera został ostatnio poddany w wątpliwość (zob. niżej).

#### I. Ź r ó d ł a

Podstawą wydania jest rękopis uchodzący do niedawna za autograf Elsnera.

Brak karty tytułowej. Tytuł nagłówkowy: *Polonoise*

Format podłużny, 4°; wymiary: 22 x 31cm; kk. 2; papier nutowy, po 8 systemów pięcioliniowych na stronie. Zapis nutowy partyturowy na s. 2 i 3. Na k. 1r dopiski ołówkowe i atramentowe (niektóre mało czytelne), m.in. u góry: (*Mr 180*), 6298, 17; centralnie notatka Aleksandra Polińskiego: *Autograf Elsnera* i skrótowy podpis: *APol[iński]*, a nieco niżej również w formie parafki: *APol...* Pośrodku karty dopisek ołówkowy Wandy Bogdany-Popielowej: *Nie. Odpis! W[anda] B[ogdany]*. W prawym dolnym rogu notatka wpisana ręką kopiesy: *Sophie Czartoryska*.

Kwestia autentyczności zabytku nie jest ostatecznie rozstrzygnięta. Aleksander Poliński uważał, że jest to autograf Elsnera. Podobnie rękopis jest opisywany jako Elsnerowski autograf w sporządzonych przez Alicję Simon dwu rękopiśmiennych katalogach dawnego zbioru Polińskiego: katalogu zachowanego w Archiwum A. Chybińskiego (PL-Pu A.Ch.V 4/12) i w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (PL-WRo 5658 a,b). Opinię tę podważyła Wanda Bogdany-Popielowa stwierdzając, że „mimo podobieństwa do pisma Elsnera – nie jest to autograf, lecz kopia z epoki, sporządzona inną ręką” ok. 1845 r.<sup>6</sup>. Pogląd, że rękopis nie jest autografem Elsnera, podtrzymała ostatnio Sonia Wronkowska<sup>7</sup>.

Na podstawie zachowania na k. 1 imienia i nazwiska Zofii Czartoryskiej, Alina Nowak-Romanowicz błędnie przyjęła w swej monografii kompozytora<sup>8</sup>, iż utwór – mimo że forma tej notatki w żadnym przypadku na to nie wskazuje – był dedykowany księżnej, ale domysł ten zaopatrzyła znakiem zapytania (nb. znak zapytania znikł w spisie utworów Elsnera w teście autorki hasła *Elsner* w Encyklopedii Muzycznej PWM<sup>9</sup>). Ks. Zofia Czartoryska (1778–1837) już po ślubie w 1798 r. z hr. Stanisławem Kostką Zamoyskim i zwłaszcza po osiedleniu się w 1811 r. w Warszawie rozpoczęła ożywioną działalność charytatywną i zaczęła aktywnie angażować się jako mecenas sztuki w życie stolicy, prowadząc salon w Pałacu Błękitnym, który stał się miejscem spotkań literackich i artystycznych, a także koncertów. Była też gorącą orędowniczką zakładanego staraniem Elsnera Towarzystwa Muzyki Religijnej i Narodowej, utworzonego ostatecznie w 1814 r., i została pierwszym jego prezesem<sup>10</sup>. Należy jednak wspomnieć, że już w okresie pobytu w Warszawie Elsner – mimo wielu okazji i powodów dla wyrażenia księżnej swojego uznania i wdzięczności – nie dedykował jej, w przeciwieństwie do innych kompozytorów, np. Feliksa Boznańskiego, Václava Viléma Würfla<sup>11</sup>, czy Antoniego Kątskiego, żadnego ze swoich dzieł.

Natomiast Wanda Bogdany-Popielowa<sup>12</sup> na tej samej podstawie przypuszcza, że rękopis mógł początkowo należeć do zbiorów Czartoryskich, zaś Sonia Wronkowska sugeruje, że być może sporządzony był dla księżnej<sup>13</sup>.

Rękopis wchodził w skład prywatnych zbiorów Aleksandra Polińskiego (oznaczony sygnaturą *Mr 180*), które 10 lat po jego śmierci w 1916 r. zostały w 1926 r. zakupione od spadkobierców przez państwo i przekazane Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, a w 1935 r. Bibliotece Narodowej w Warszawie. W okresie II wojny światowej, już w 1940 r., ze zbioru rękopisów Elsnerowskich utworzono kolekcję, która w czasie okupacji była kilkakrotnie przemieszczana. Początkowo, wraz z innymi zabytkami, przewieziono ją do Berlina, a następnie w 1943 r. przez Warszawę do Krakowa. Po zniszczeniach wojennych i rozproszeniu zbioru rękopis *Poloneza D-dur* – wraz z niektórymi autografami kilku innych dzieł Elsnera (głównie religijnych) – zwrócony został w 1951 r. przez Bibliotekę Jagiellońską w Krakowie do Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie dziś przechowywany jest w tzw. starym zasobie Biblioteki Narodowej.

<sup>6</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, s. 80.

<sup>7</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, s. 51.

<sup>8</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 317 poz. 4.

<sup>9</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22.

<sup>10</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 134.

<sup>11</sup> Chmara-Żaczekiewicz, *Würfel*, s. 269 poz. 33.

<sup>12</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, s. 80 poz. 61.

<sup>13</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, s. 52.

Poważny problem stanowi – obok autentyczności źródła – sprawa autorstwa *Poloneza D-dur*. W dawniejszej literaturze przedmiotu, niezbyt zresztą bogatej, atrybucja Elsnera nie budziła żadnych zastrzeżeń. Ukształtowana tradycyjnie na podstawie opinii Aleksandra Polińskiego o dużej zbieżności grafiki nutowej zachowanego przekazu źródłowego z pismem Elsnera oraz bardzo ogólnie opisywanych dotąd cech stylistycznych, kompozycja była powszechnie przypisywana Elsnerowi. Nawet jeszcze Wanda Bogdany-Popielowa, która pierwsza zauważyła, że zachowany rękopis tego utworu nie jest autografem Elsnera, nie negowała jednak jego autorstwa<sup>14</sup>. Akceptowane powszechnie w dotychczasowych publikacjach autorstwo Elsnera przedmiotu zostało ostatnio podważone przez Sonię Wronkowską, która – wychodząc z założenia, że utwór może nie być dziełem Elsnera – we wspomnianej wyżej pracy, opublikowanej w 2014 r., wymienia tę kompozycję wśród elsnerianów z Biblioteki Narodowej w Warszawie, ale z uwagą: „wątpliwa atrybucja”<sup>15</sup>. Opinię tę oparła na trzech przesłankach: stwierdzeniu jako błędnej identyfikacji przez Aleksandra Polińskiego duktu zachowanej kopii jako pisma Elsnera, braku karty tytułowej, na której oprócz pieczętki własnościowej mogło być wymienione nazwisko kompozytora oraz braku wzmianki o tym utworze w *Sumariuszu* Elsnera. Ze stanowiskiem tym można polemizować. Wymienione argumenty mogą istotnie budzić wątpliwości co do przypisywania tego *Poloneza* Elsnerowi, ale żadne z tych zastrzeżeń nie jest na tyle przekonujące, by definitywnie wykluczyć jego autorstwo. To, że zachowany rękopis jest kopią, a nie autografem, co wydaje się stwierdzone z pewnością, nie musi prowadzić do podważania jego dotychczasowej atrybucji, bo wiele kompozycji Elsnera, których autorstwo nie budzi najmniejszych wątpliwości, zachowało się w rękopiśmiennych odpisach sporządzanych przez różnych kopistów, niekiedy również bez nazwiska kompozytora. Wątpliwym argumentem jest również brak karty tytułowej, bo nie wiadomo, czy karta taka w ogóle istniała. I wreszcie niewymienienie *poloneza* w dziale „Utwory na fortepian z towarzyszeniem” w *Sumariuszu* stanowi ważną przesłankę, jednakże niewystarczającą, bowiem Elsner nie umieścił bynajmniej wszystkich swoich dzieł w sporządzonym przez siebie spisie własnych kompozycji; nie wspomina o wielu znacznie poważniejszych dziełach, w tym utworów kościelnych, scenicznych, kantatach i innych; brak w nim między innymi również publikowanych w tym tomie dwu *polonezów* na skrzypce z fortepianem z ok. 1820 r., dedykowanych Emilii Gumińskiej.

Sonia Wronkowska rzuciła też nowe światło na sprawę atrybucji<sup>16</sup>. Na podstawie figurującego na pierwszej stronie zachowanego rękopisu źródłowego nazwiska „*Sophie Czartoryska*” wysnuła przypuszczenie, że kompozytorką tego utworu mogła być Zofia Czartoryska. Sądzi przy tym, że księżna, darzona przez współczesnych dużym uznaniem dla swych uzdolnień muzycznych śpiewaczka i kompozytorka-amatorka, a dysponująca zapewne podstawowym choć skromnym wykształceniem muzycznym, które jednak pozwoliło jej na skomponowanie cieszących się w swoim czasie powodzeniem kilku pieśni na głos z fortepianem lub klawikordem<sup>17</sup>, a w tym *Śpiewu o Janie Zamoyskim* ze zbioru Juliana Ursyna Niemcewicz *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*<sup>18</sup>, wydanego kilkakrotnie w Warszawie w l. 1816–1819, oraz pieśni *Do Zuleny* w zbiorze *Ośiem śpiewów polskich z przygrywaniem klawikordu* do tekstu Stanisława Okuniewskiego z 1817 r. i prawdopodobnie *Ballady z Schillera* z 1822 r., skomponowała ten skromny utwór jeszcze przed poślubieniem Stanisława Kostki Zamoyskiego, a więc przed zmianą nazwiska paniieńskiego.

Dziś trudno definitywnie i bez wątpliwości wskazać autora *Poloneza D-dur*. Niestety, niewiele pomocne są tu względy muzyczno-kompozytorskie. Problemu nie da się rozstrzygnąć ani na podstawie danych źródłowych, ani analizy konserwatorskiej, ani opartej na kryteriach czysto muzycznych analizie porównawczej, ponieważ inwigilacja analityczna w sfery materii muzycznej jest ze względu na jej podstawowe cechy i charakter utworu nieefektywna, i nie potrafi dać odpowiedzi na pytania, jakie w tej sprawie stawiamy. Cechy formalne i stylistyczne tego utworu reprezentują powszechny w końcu XVIII i na początku XIX wieku styl klasycyzujący, który swoim przemożnym uniwersalizmem prowadził do daleko idącej jednolitości stylistycznej i w ogromnym stopniu niwelował znamiona indywidualizmu, utrudniając lub wręcz uniemożliwiając zdecydowane rozstrzygnięcia problemów atrybucji dzieł o autorstwie niepewnym. Podobnych *polonezów*, form bardzo wówczas popularnych, także o zbliżonych walorach artystycznych, zwłaszcza o charakterze użytkowym, powstawało sztapmowo wiele w tamtych czasach. Ich autorami bywali zarówno kompozytorzy zawodowi, jak też liczne grono amatorów i dyletantów, przy czym różnice pomiędzy nimi są nieznaczne i niejednokrotnie trudne do zaobserwowania. Badania stylokrytyczne, zwłaszcza w odniesieniu do epoki klasycyzmu muzycznego, są sprawą niezwykle delikatną, wymagającą nie tylko wysokiego stopnia wiedzy muzycznej, lecz także doskonałego wyczucia historii stylu muzycznego. Kompozycja *poloneza* jest lekko potraktowana, bez większych ambicji artystycznych. W tym duchu jest utrzymanych wiele *polonezów* z tamtych czasów, a subtelne różnice i drobne elementy powinowactwa są trudne do wykrycia i osądu.

<sup>14</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, s. 79.

<sup>15</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, s. 51n, 72.

<sup>16</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, s. 51n.

<sup>17</sup> *Zamoyska-Czartoryska*, s. 300.

<sup>18</sup> Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”, s. 119n, 128n.

Nie zamyka to jednak sprawy atrybucji *Poloneza D-dur*, a kwestia autorstwa tego utworu pozostaje sprawą otwartą. Jego kompozytorem może być równie dobrze Elsner, jak też któryś z jego uczniów, lub jeden z całej plejady ówczesnych kompozytorów zawodowych i amatorów posiadających jednak podstawowe wykształcenie muzyczne, czy wreszcie każdy inny twórca działający w tym czasie w jego kręgu. Umieszczając ten utwór wśród dzieł Elsnera i biorąc pod uwagę nikłe znaczenie przesłanek podważających jego autorstwo, skłaniamy się raczej do tradycyjnego poglądu, zgodnie z którym autorem poloneza jest Józef Elsner.

## II. D a t o w a n i e

Obiegowe cechy stylistyczne i niemal schematyczne opracowanie muzyczne nie pozwalają na ustalenie, nawet tylko w dużym przybliżeniu, daty skomponowania *Poloneza*. Biorąc pod uwagę charakter i styl oraz przyjmując autorstwo Elsnera, kompozycja mogła równie dobrze powstać jeszcze w okresie pobytu kompozytora we Lwowie w końcu XVIII w., jak też w znacznie późniejszym już czasie w Warszawie. Problem dokładnego datowania tego utworu pozostaje otwarty. Jego oryginalny zapis muzyczny również nie daje podstaw dla jednoznacznych rozstrzygnięć, ponieważ mógł być sporządzony nawet – jak przypuszcza Wanda Bogdany-Popielowa<sup>19</sup> – ok. 1845 r. i z tą datą, a więc z późnym i schyłkowym już raczej okresem twórczości Elsnera wiąże ona powstanie tej kompozycji. Chociaż kompozycje Elsnera z tego okresu bywają niekiedy bardzo proste, a czasem (przynajmniej częściowo) prymitywne i nawet nie pozbawione elementów trywialnych, obarczony jednak pewnym wdziękiem i świeżością, aczkolwiek naznaczony piętnem amatorszczyzny *Polonez D-dur* znacznie odbiega poziomem artystycznym od obu późniejszych i dojrzałych polonezów na skrzypce z fortepianem ofiarowanych Emilii Gumińskiej. Przypuszczenie, że jest to kompozycja wcześniejsza, napisana z końcem XVIII w., być może jeszcze we Lwowie, nie jest więc pozbawione podstaw.

Podzielając natomiast pogląd Soni Wronkowskiej<sup>20</sup>, która przypuszcza, że kompozytorką *Poloneza* mogła być Zofia Czartoryska, przyjąć należy, że kompozycja ta musiała powstać jeszcze przed ślubem księżnej ze Stanisławem Kostką Zamoyskim w 1798 r., a więc przed zmianą nazwiska rodowego, którym po zamążpójściu już się nie posługiwała.

Rękopis: PL-Wn, Mus. 77 (olim 6298).

Lit.: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 317 poz. 4; Burhardt, *Polonez*, s. 163 poz. 609; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, s. 79n poz. 61; Wronkowska, *Elsneriana*, s. 50nn, 72.

Utwór nie był współcześnie wydany.

Nagrania: Józef Elsner, *Violin and Pianoforte Works, Polonaise in D major à Sophia Czartoryska*, wyk. Sławomir Tomasik – skrzypce Marcina Groblicza z 1763 r, Edward Wolanin – pianoforte Walter z 1792 r. (replika), FFV Records 04 (World Premiere Recording), Warszawa 2014; *Elsner, Chamber Music, Polonaise in D major for Violin and Piano*, wyk. Józef Kolinek – skrzypce, Elżbieta Karaś-Krasztel – fortepian, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

## III. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Charakterystyczny dla Elsnera jest zapis muzyczny rękopisu. Zajmuje on dwie strony i jest rozmieszczony na 1–3 i 5–7 systemie pięcioliniowym. W polonezie, jak w większości rękopisów muzycznych Elsnera, klucze, znaki przykluczowe i oznaczenia metryczne zanotowane są tylko na początku kompozycji w t. 1. Wszystkie trzy systemy pięcioliniowe (jeden dla skrzypiec i dwa dla fortepianu, w układzie partyturowym) połączone są jedną klamrą, ale głos skrzypcowy oddzielony jest od partii fortepianu dwiema ukośnymi kreskami. Analogicznie zanotowane jest trio utrzymane w tonacji subdominanty (*G-dur*), z pozostawieniem znaku przykluczowego (krzyżyka) *fis* i użyciem kasownika w miejsce *cis*.

Cały utwór zapisany jest skrótowo w standardowej formie. Odcinki repryzowe w polonezie (a), t. 17–28 (= powtórzenie t. 1–12), i w trio (c), t. 9–12 (= powtórzenie t. 1–4), nie są wypisane, ale zaznaczone skrótowo uwagą: *Da Capo*. Po zakończeniu trio brak uwagi przypominającej o niezbędnej repetycji pierwszej części *Poloneza*. Oznaczenia repetycji mają w rękopisie postać następującą: ♪ przed *Da Capo*: ♪.

Nad kreskami taktowymi (osobnymi dla każdego systemu), kończącymi zarówno część pierwszą *Poloneza* (A, t. 12), jak też część drugą, trio (B, t. 4), zapisane są w rękopisie znaki w kształcie fermaty (łuk z wpisaną pod nim kropką).

Zgodnie z założeniami edytorskimi zachowano w polonezie (t. 12) zapis dolnej przednutki (*cis*<sup>2</sup>) w głosie skrzypcowym i górnej przednutki (*g*<sup>1</sup>) w prawej ręce partii fortepianu, z zamianą ♪ na ♪ i propozycją wykonania tych formuł kadencyjnych, umieszczoną u góry w nawiasach kwadratowych.

<sup>19</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, s. 79.

<sup>20</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, s. 51n.

W Polonezie w partii skrzypiec, t. 9 (26)–11 (28), zachowano oryginalny sposób oznaczenia strun pustych ( $d^1$  i  $a^1$ ) pod spodem małymi kółeczkami.

Wszystkie oznaczenia dynamiczne w głosie skrzypcowym zapisane są pod pięciolinia. Natomiast określenie: *dolce* (t. 1) – nad pięciolinia.

## Polonez

nad początkiem górnej pięciolinii. Vno, Pfte: *Polonoise*  
przed 1. akoladą. Vno: *Violino*, Pfte: *Clavicembalo*.

3. (19). Vno; zapis rytmu i artykulacja:
4. (20). Vno; zapis rytmu i artykulacja:
5. (21). Vno; zapis rytmu i artykulacja:
6. (22). Vno; 4–8:
7. (23). Vno; 8–9: wiązanie łamane:
8. (24). Vno; 8–9: wiązanie łamane:   
p.; przed 5 (*cis'*): zbędny #
9. (25). Vno; 5–8, 9–12: wiązania łamane:
10. (26). Vno; 5–8, 9–12: wiązania łamane:

11. (27). Vno; 9–12: wiązanie łamane:   
Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *cres.*
12. (28). Vno; 1–4: wiązanie łamane: Vno; 5: przednutka  $\sharp$   
p.; 3: przednutka  $\sharp$   
l.; 1–3: wiązanie łamane
13. p.; 2–4:
14. p.; 2–4:
16. Vno; pod pięciolinia: *Da Capo*  
Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *Da Capo*

## Trio

nad górną pięciolinia; Vno: *Trio*

5. l.; pod pięciolinia:  $f$   
po 8. Pfte; pomiędzy systemami pięcioliniowymi: *Trio / Da Capo*

## 2. POLONEZ D-DUR

### I. Źródła

Autograf nieznan. Podstawą wydania jest druk w: *DEUX POLONAISES / pour le / Piano-Forte / avec accompagnement d'un Violon obligé ad-libitum / Composées et dédiées / à / Mme Emilie de Gumińska / née de Szamocka / par / J. ELSNER / VARSOVIE / de l'Imprimerie Litographique de L. Letronne – Prix fl. 3 [1820]*

Format podłużny, 4°; wymiary: 25 x 33,5 cm.; wymiary płyty niewidoczne; znak wyd.: No 119; 5 s. + 3 s.

Druk zawiera: *Polonez D-dur* i *Polonez Es-dur* w zapisie głosowym (partia fortepianu każdego z tych *Polonezów* – 2 s., partia skrzypiec – 1 s.).

Egzemplarz druku: Zbiory M. Sygietyńskiej. (Egzemplarz druku niedostępny; wydanie na podstawie mikrofilmu, BN 33640). Egzemplarz wybrakowany (4 s.): PL-Wn Mus.II.28.860 Cim.

Lit.: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987; Burhardt, *Polonez*, s. 162–163 poz. 607–608; Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo*, s. 31 poz. 152.

GKWZ 2 XII 1820 nr 166, dod., s. 2278; GW 1 XII 1820 nr 164 – anonse wydawnicze.

Utwór nie był współcześnie wydany.

Nagranie: *Elsner, Chamber Music, Polonoise in D major for Violin and Piano*, wyk. Józef Kolinek – skrzypce, Elżbieta Karaś-Krasztel – fortepian, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

### II. Datowanie

Utwór został skomponowany w Warszawie, prawdopodobnie w 1820 r. lub nieco wcześniej.



### III. Wykaz korektur i wariantów

Utwór utrzymany w stylu późnego klasycyzmu. Ma typową formę poloneza, którego główny temat o dość niespokojnie rozwijającej się melodyce, rozpoczynający odcinek a, pojawia się na początku w partii fortepianu i powtórzony jest następnie w głosie skrzypcowym. Temat poprzedzony jest krótkim i mało zróżnicowanym wyrazowo dwutaktowym wstępem. *Trio* utrzymane jest w tonacji subdominanty (*G-dur*), niewiele różni się jednak charakterem od poloneza.

W pierwodruku brak oznaczeń tempa.

W pierwodruku zastosowano zapis skrótowy ze znakami repetycji o różnych formach graficznych. Odcinek a (t. 3–12), którego początek oznaczony jest specjalnym, wyraźnie widocznym znakiem w formie pogrubionej kreski taktowej z ornamentem w kształcie niewielkich kółeczek, jest powtórzony dwukrotnie. Jego zakończenie tworzy podwójny (obustronny) znak repetycji w formie zbliżonej do stosowanej obecnie, ale z kropkami umieszczonymi pomiędzy wszystkimi liniami po obu stronach kreski taktowej. Nad kreską taktową zamykającą t. 12 zarówno w partii fortepianu jak też w głosie skrzypiec zanotowano napis: *Fine* z umieszczonym nad nim znakiem fermaty.

Powtórzenie odcinka a po odcinku b zaznaczone jest w części A poloneza za pomocą znaków repetycji identycznych z tymi, od których rozpoczyna się takt 3. w partiach fortepianu i skrzypiec, oraz umieszczeniem napisu: *Dal Segno* po t. 28 w partii fortepianu pomiędzy pięcioliniami, a w głosie skrzypcowym pod pięciolinia.

Zapis tria różni się od zapisu poloneza tym, że odcinek c powtórzony po odcinku d wypisany jest w całości. W naszym wydaniu rezygnujemy z zapisu skrótowego, rozpisując pełny tekst muzyczny kompozycji.

W pierwodruku w zapisie głosu fortepianowego poloneza (t. 7), na początku nowego systemu zachowany jest na dolnej pięciolinii klucz basowy z właściwymi mu znakami przykluczowymi, ale zastąpiony kluczem wiolinowym bezpośrednio przed zapisem nutowym. W t. 12 poloneza w partii lewej ręki zapisany jest w pierwodruku w kluczu wiolinowym, którego znak umieszczony jest na dolnej pięciolinii (partia lewej ręki) przed kreską taktową.

Dość charakterystyczny dla pierwodruku jest sposób zapisu nut punktowanych, zwłaszcza o większej wartości rytmicznej. Dotyczy to kropki przedłużającej, rozciągającej w t. 15, 19 i 26 poloneza na cały takt wartość półnuty w dolnym głosie w partii prawej ręki. Kropka augmentacyjna zaznaczona jest w tych przypadkach nie przy główce nuty (jak w pisowni dzisiejszej), ale na trzeciej części taktu i połączona z nutą główną łukiem. W t. 15 i 19 kropka przedłużająca wartość półnuty  $e^1$  umieszczona jest na 3. części taktu, poniżej nuty  $cis^2$  i połączona łukiem z nutą główną, a w t. 26 kropka przedłużająca wartość półnuty  $a^1$  umieszczona także na 3. części taktu, poniżej nuty  $e^2$  i również połączona jest łukiem z nutą główną.

Obraz graficzny łuków jest mało precyzyjny, a ich początki i zakończenia nie zawsze są dobrze dostrzegalne. W związku z tym w niektórych przypadkach intencje kompozytorskie, zwłaszcza dotyczące frazowania, są trudne do odczytania. Zapisy łuków ujednolicono wprowadzając uzupełnienia tylko na podstawie notacji miejsc analogicznych.

Pauzy obejmujące cały takt mają kształt pauzy całonutowej (polonez, t. 3, partia skrzypiec; trio, t. 13, partia fortepianu, dolna pięciolinia). Przy większej liczbie taktów z pauzami znaki pauz (wydłużone i powtarzane) są umieszczane pod czwartą lub (pogrubione) pomiędzy trzecią i czwartą linią w jednym takcie, z wypisaną nad nim liczbą taktów objętych pauzami (np. polonez, partia skrzypiec, t. 13–15 i 22–24).

Wszystkie oznaczenia cyfrowe grup nieregularnych (triole i sekstole) umieszczone są w pierwodruku partii fortepianu z reguły nad główkami nut i pod łukami, którym – w niektórych przypadkach – można przypisać znaczenie artykulacyjne.

W partii fortepianu poloneza (t. 20 i 21, prawa ręka) wydrukowano pomniejszonymi nutami odpowiedni fragment głosu skrzypiec (nuty 4–10, o oktawę niżej), zapewne dla lepszej orientacji pianisty nie dysponującego przed oczami partią skrzypiec, ale raczej nie jako możliwe do wykonania ewentualne uzupełnienie partii fortepianu. Podobnie w trio (t. 12) przy jednoczesnym braku pauz wydrukowano w pomniejszonej formie nuty 5–12 głosu skrzypiec, a w t. od 17 do początku 21 w taki sam sposób wypisano obszerny fragment partii skrzypiec.

Charakterystyczny dla tego druku jest sposób zapisu znaku akcentu w formie wydłużonej, przypominającej graficznie oznaczenie *diminuendo* ( $\text{—}$ ). Por. polonez, partia fortepianu, t.: 6 (31), 7 (32), 10 (35), 16; partia skrzypiec, t. 9 (34); trio, partia fortepianu, t. 5–7 (25–27), 13–15

W partii skrzypiec wszystkie oznaczenia dynamiczne (z wyjątkiem akcentów) i wyrazowe w polonezie i w trio umieszczone są nad nutami.

## Polonez

u góry strony (górny margines), w pozycji centralnej. Vno;  
VIOLON

nad początkiem górnej pięciolinii. Vno; *N° 1 POLONAISE*  
nad górną pięciolinia. Pfte: *POLONAISE*

przed 1. Akoladą. Pfte: *N° 1*

2. p.; 2–7: 

2./3. Vno; pod i nad kreską taktową: znak § oznaczający  
początek repetycji

4. (29). Vno; nad pauzą ósemkową: *dol*

5. (30). p.; 3–5: 

7. (32). Vno; 5–8: 

8. (33). Vno; 1–4: 

p.; 2–7: 

11. (36). Vno; 1–3: 

przed 12. (37). l.; przed kreską taktową dzielącą t. 11. i 12.

(36. i 37.):  (odnosi się tylko do t. 12. (37.))

12. (37). l.; 1–3: dolne nuty akordów błędnie *f* (zamiast *a*).

(37). Vno; 1–5: 

Vno; 12, na końcu, nad pięciolinia: *Fine*

po 12. (37). Pfte; nad kreską taktową: *Fine*

13.–14. l.; brak łuków

16. p.; 3–10: 

20. Vno; 1–2 i 3–6: 

22. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dol*

p.; 2–4: 

22.–24. l.; 1–4: 

25. Vno; przed 1: #

l.; 3: nuty dwudźwięku *a–e'* nie w układzie głosowym, ale  
połączone jedną łaską.

po 27. Vno; po kresce kończącej zapis poloneza, pod  
pięciolinia: *Dal Segno* (powtórzenia t. 28.–37.)

Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *Dal Segno* (powtórzenia  
t. 28.–37.)

## Trio

nad początkiem pięciolinii. Vno: *TRIO*

przed 1. akoladą. Pfte; *TRIO*

1. (21). Vno; nad 1: *dol: P*

2. p.; nad 8: kropka *staccato*

p.; 9/3. 1: 

3. (23). Vno; 1–3 i 4–7: 

4. p.; 9–14: 

5. (25). Vno; 1–5: 

6. (26). Vno; 4–7: 

6. p.; 1–4: 

8. (28). Vno; 2–5: 

12. Vno; nad 5: *dol*.

23. Vno; 2–6: 

Pfte; pomiędzy pięcioliniami brak znaku graficznego  
*diminuendo* ( $\Rightarrow$ ).

l.; 1–6: zapis wiązań: 

24. Vno; 3–5: brak 

l.; 1–6: zapis wiązań: 

25. Vno, p.; 1–4: brak 

25.–27. Pfte: brak znaków akcentów

26. Vno; 1–4: 

27. Vno; 2–5: 

l.; 1–6: zapis wiązań: 

28. Vno; 1–4, 5–6: brak 

po 28. Vno; pod pięciolinia: *Polonaise da Capo*

Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *Polon: da Capo*

## 3. POLONEZ ES-DUR

### I. Źródła

Autograf nieznan. Podstawą wydania jest druk w: *DEUX POLONAISES / pour le / Piano-Forte / accompagnement d'un Violon obligé ad-libitum / [...] / par / J. ELSNER [...]* (dane dotyczące druku, jego opis, zawartość, miejsce przechowywania i literatura zob. komentarz do poprzedniego *Poloneza D-dur*).

Utwór nie był współcześnie wydany.

Nagranie: *Elsner, Chamber Music, Polonaise in E flat major for Violin and Piano*, wyk. Józef Kolinek – skrzypce, Elżbieta Karaś-Krasztel – fortepian, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

### III. Datowanie

*Polonez Es-dur* został wydany drukiem przez L. Letronne'a w Warszawie łącznie z poprzednim *Polonezem D-dur* w 1820 r. Oba utwory powstały w tym samym czasie, najprawdopodobniej w tymże roku lub nieco wcześniej.

### III. Wykaz korektur i wariantów

Utwór stylistycznie zbliżony do współwydanego z nim *Poloneza D-dur*, chociaż można w dostrzec, zwłaszcza w jego pierwszej części drobne oddziaływania faktury orkiestrowej, znamiennej dla tego tańca. Utrzymany jest w typowej formie poloneza z charakterystyczną strukturą rytmiczną i melodyczną (standardowe formuły kadencyjne). Część pierwszą (A), poprzedzoną czterotaktowym wstępem, cechuje dynamiczny charakter opracowania muzycznego, przy czym obie partie współgrających ze sobą instrumentów traktowane są równorzędnie i współdziałają na zasadzie dialogu. W trio, skomponowanym w tonacji tej samej co polonez i utrzymanym w bardziej spokojnym nastroju, ale z wyrazistymi, choć drobnymi elementami wirtuozowskimi w partii skrzypiec, zmienia się rola fortepianu, który spełnia niemal wyłącznie funkcję instrumentu akompaniującego.

W pierwodruku brak oznaczeń tempa.

W pierwodruku zastosowano identyczny z poprzednim *Polonezem D-dur* zapis skrótowy, z niewielkimi i nieistotnymi modyfikacjami form znaków repetycyjnych. Dotyczy to zarówno zapisu części pierwszej *Poloneza*, jak też jego części drugiej, czyli tria. Jedyną większą zmianą jest umieszczenie w polonezie w partii obu instrumentów pod i nad kreską taktową dzielącą t. 4 i 5 znaku: § wskazującego miejsce, od którego należy rozpocząć powtórzenie po t. 49.

Podobnie jak poprzednio, również i w tym przypadku rezygnujemy z zapisu skrótowego, publikując (z wyjątkiem repetycji części A po części B) pełny tekst muzyczny, powtarzając jednak w pierwszej części poloneza odpowiednio zaznaczony w pierwodruku zapis odcinka a po odcinku b.

Większość uwag dotyczących charakterystycznych cech pierwodruku por. komentarz do poprzedniego *Poloneza D-dur*.

Formy graficzne nut, pauz, w tym pauz obejmujących większą liczbę taktów (polonez, partia skrzypiec, t. 11–13), cyfrowych oznaczeń grup nieregularnych (triole i sekstole), są w pierwodruku identyczne jak w poprzednim *Polonezie*. Odnosi się to też do sposobu notowania kropki przedłużającej przy półnucie, łączonej łukiem z nutą główną (trio, partia fortepianu, prawa ręka, t. 4, 6 i 7 i odpowiednio 24, 26 i 27).

Sztychowanie łuków nie zawsze dokładne. Kontury łuków, zwłaszcza ich początki i zakończenia, są niekiedy trudne do odczytania i interpretacji. Znaki akcentów często przybierają formę krótkich znaków graficznych oznaczających *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ ).

W trio w partii fortepianu na górnej pięciolinii (t. 17–20) wydrukowano pomniejszonymi nutami odpowiedni fragment głosu skrzypcowego.

W partii skrzypiec wszystkie znaki dynamiczne i wyrazowe (poza t. 1 i 26 w polonezie) umieszczone są nad nutami.

#### Polonez

nad początkiem górnej pięciolinii. Vno, Pfte: N° 2  
*POLONAISE*

2. Vno; nad 1: *p*

4. Vno; nad 3: *dol*:

Vno, p.; 4–7:  $\rightrightarrows$

5. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dolce* (przesunięto do t. poprzedniego)

15. (44). p.; 3–11: ; analogicznie: 19. (48). 1–9, 10–18, 19–27 i 26. 1–9

16. (45) Vno; pod 5: wydłużony znak akcentu  
l.; 2–4:  $\rightrightarrows$

18. (47). Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dol*  
p.; 1–6:  $\rightrightarrows$

20. (48). p.; 5: dwudźwięk  $d^3-as^3$

po 20. Vno, Pfte; nad kreską kończącą: *Fine*

21. p.; 3–4, 5–6, 7–8, 9–10: brak łuków

24. p.; 6/25. p.; 2:  $\rightrightarrows$

26. l.; 1 i 2: ; 3–6: 

31. p.; przed 2: *p*

po 33. Vno; pod pięciolinia: *Dal Segno*.

33. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dol*

Pfte; przy końcu taktu pod dolną pięciolinia: *Dal Seg*:

## Trio

nad początkiem górnej pięciolinii. Vno, Pfte: *TRIO*

1. Vno; nad 1: *dol*  
Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dol P*
3. Vno; 1-6: 
4. Vno; 2-6: 
4. (24)., 6. (26). i 7. (27). p.; 1-6: zapis rytmiczny:   
(kropka przedłużająca wartość półnuty *es<sup>1</sup>* umieszczona pod 5. nutą (*as<sup>1</sup>*) i połączona z nutą główną łukiem)  
p.; 3-6: 
5. Vno; 4-6: brak   
l.; 1-6: 
6. Vno; 2-7: 
8. Vno; 1-3: 
8. l.; 3-6: zapis: 
9. p.; 2-5: brak 
12. p.; 3-5:  (zakres łuku niewyraźny)  
po 12. Vno: brak kreski taktowej (zakończenie pięciolinii)

13. Vno; 1-5: brak 
16. Vno; 5-9:   
p.; 2-5:  (zakres łuku niejasny)
17. i 18. Vno; 1-7, zapis rytmiczny i artykulacja: 
21. Vno; 2-4: 
24. Vno; 2-6:   
p.; 1-6: brak 
26. Vno; 2-6:   
p.; 1-2 i 3-6: 
28. Vno; 1-4 i 5-6: brak   
p.; 2-4:   
l.; 3-6: zapis: 
- po 28. Vno; przy końcu pięciolinii: *Polon: Da Capo*  
Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *Polon: da Capo*



# UTWORY KAMERALNE Z FORTEPIANEM

## 1. TRIO FORTEPIANOWE B-DUR OP. 2

### I. Źródła

Autograf nieznany. Utwór opublikowany drukiem w 1798 r. w wiedeńskim wydawnictwie Johanna Traega. Zdefektowane egzemplarze tej edycji (zachowany tylko głos fortepianu) są przechowywane w bibliotekach w Monachium i w Dreźnie. Do druku drezdeńskiego dołączono w formie partii drugiego fortepianu, z koniecznymi ale nieznacznymi zmianami fakturowymi, ręcznie sporządzoną przez niezidentyfikowanego skryptora kopię głosów instrumentów smyczkowych na systemie dwu pięciolinii. W tej sytuacji za podstawę edycji przyjęto pochodzącą mniej więcej z tego samego czasu rękopiśmienną kopię nieznanego kopisty całej kompozycji, traktując wspomniane wyżej przekazy jako źródła pomocnicze.

#### A.

[Karta tytułowa:] *Grande Sonate / pour le Clavecin avec l'accompagnement / d'un Violon et Violoncelle obligé / composée et dédiée à M<sup>me</sup> la Comtesse / Honorée de Borzęcka / par / Joseph Elsner / Maitre de Chapelle / au Theatre á Leopold.*

Rękopis, uznany przez Alinę Nowak-Romanowicz za autograf Elsnera<sup>21</sup>, powstał wkrótce po 1798 r. Zakupiony w Krakowie w 1956 r. od historyka, kolekcjonera i bibliofila, Ludwika Gocla. Od 2005 r. traktowany jako depozyt Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina.

Format podłużny, 4°; wymiary: 22 x 31,3 cm., s. 36. Papier szaro-niebieski; na wszystkich stronach ręcznie kreślone rastralem systemy pięcioliniowe. Liniowanie i notacja muzyczna wykonana czarnym atramentem.

W prawym dolnym rogu, poczynawszy od karty tytułowej, późniejsza ołówkowa foliacja ciągnęła kolejnych kart (1–18); w lewym górnym rogu karty tytułowej dopisek ołówkowy: *Mr 66* (? , zatarty). Pośrodku dolnych marginesów na k. 1r, 11r i 15r na doklejonych paskach papieru sygnatura ołówkowa: *M/113* i wykonana czarnym tuszem okrągła pieczęć własnościowa: *MUZEUM / TIFC / WARSZAWA*; analogiczne pieczęćki również pośrodku dolnych marginesów k. 10v, 14v i 18v.

Zapis głosowy w trzech zeszytach powiązanych zielonymi wstążkami. Zeszyt I – 10 systemów pięcioliniowych na stronie, kk. 10: k. 1r – karta tytułowa, k. 1v–10r – partia klawesynu, k. 10v – niezapisana; zeszyt II – 8 systemów pięcioliniowych na stronie, kk. 4: k. 11r – [tytuł:] *Violon*, k. 11v–14r – partia skrzypiec, k. 14v – niezapisana; zeszyt III – 8 systemów pięcioliniowych na stronie, kk. 4: k. 15r – [tytuł:] *Violoncelle obligé*, k. 15v–18r – partia wiolonczeli, k. 18v – niezapisana.

Partia fortepianu (klawesynu), utrzymana w normalnym układzie fortepianowym z górną pięciolinia dla prawej i dolną dla lewej ręki, zapisana jest na pięciu połączonych klamrami systemach podwójnych pięciolinii na stronie, z kreskami taktowymi notowanymi dla każdej pięciolinii osobno. Głosy instrumentów smyczkowych zanotowane są na pojedynczych pięcioliniach. W głosie wiolonczeli w Rondzie przetrzymywane przez wiele taktów nuty: *B* (t. 122–129) i *Es* (t. 133–141), połączone łukami przedłużającymi, są ponad główkami nut kolejno numerowane dla wygody wykonawcy; świadczyć to może, że egzemplarz ten był wykorzystywany przy wykonywaniu tego utworu.

Klucze w dość typowych dla rękopisów przełomu XVIII/XIX w. formach graficznych (klucz *g* (wiolinowy) – , *f* (basowy) –  oraz *c* (tenorowy lub altowy – ) i chromatyczne znaki przykluczowe umieszczane są z reguły tylko na wstępie wszystkich części kompozycji oraz na kolejnych stronach tylko na początku najwyższych systemów, a także sporadycznie przy zmianach tonacji w toku kompozycji; na początkach pozostałych pięciolinii brak zasadniczo brak oznaczeń kluczowych i znaków chromatycznych.

Na początku każdej części oznaczenie metrum, przy czym zwraca uwagę forma graficzna cyfry „4” przy zapisie metrum  $\frac{4}{4}$  w Rondzie:  (niewiele różniący się kształtem od utrzymanych w metrum ułamkowym  $\frac{4}{4}$  lub  $\frac{3}{4}$  fragmentów pozostałych zachowanych w rękopisach kompozycji kameralnych Elsnera, w tym również jego autografów: np. w rękopiśmiennych wersjach *Poloneza D-dur* na skrzypce z fortepianem, *Sonaty skrzypcowej F-dur* op. 10 nr 1, *Kwartetów smyczkowych* op. 8, czy *Septetu D-dur*).

Po zakończeniach wszystkich części *Tria*, na końcowych pięcioliniach (w partii fortepianu na obu pięcioliniach) pojawia się jako symbol zakończenia znak graficzny: , a po Rondzie dodatkowo: *Fine*. Ponadto w prawych dolnych rogach stron, na końcu najniższych pięciolinii zapisano literowymi symbolami praktyczne wskazówki dla wykonawcy: *V:S*:

<sup>21</sup> Nowak–Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 6.

(*volti subito*) w partii fortepianu s. 2, 5, 7, 9, 13, 15, 17, w partii skrzypiec s. 2, 3, 4, 5, 6, w partii wiolonczeli s. 3, 5 i V: (*volti*) w partii fortepianu s. 4, 12, 16, 18, w partii wiolonczeli s. 6.

Egz. rękopisu: PL-Wnifc Muzeum M/113.

## B.

[Karta tytułowa:] *GRANDE SONATE / pour le / Clavecin ou Forte-piano / avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle oblige / Composée et dédiée / à / Mad<sup>le</sup> la Comtesse Honorée de Borzecka / par / IOSEPH ELSNER / A Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse / 1 f. 30 k<sup>r</sup> [?]<sup>22</sup>.*

Format podłużny, 4°; wymiary 24,5 x 36,8 cm; zapis głosowy. Zachowany tylko głos fortepianu, k. tyt., 16 s.

Do druku znajdującego się w *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek* w Dreźnie dołączono ręcznie sporządzoną kopię połączonych głosów skrzypiec i wiolonczeli w układzie partyturowym w formie zapisu fortepianowego. Karta tytułowa: *Grande Sonate / par M<sup>r</sup> Joseph Elsner / Cembalo II<sup>do</sup>*. Format j. w. 12 s.

Głosy skrzypiec i wiolonczeli notowane są na dwu pięcioliniach połączonych akoladą: na górnej (prawa ręka) – skrzypce, na dolnej (lewa ręka) – wiolonczela, z kreskami taktowymi dla każdej z pięciolinii osobno. Szerzej rozłożone akordy skrzypcowe są dostosowywane do faktury fortepianowej i możliwości wykonania ich na fortepianie jedną ręką.

Klucze w formach typowych dla ówczesnych druków muzycznych. Różnie zapisywane znaki dynamiczne (*fz*, *for.*, *ppmo*, *pia*, graficzne *cresc* i *decresc*), wyrazowe (*dolce*) i inne, głównie – jeżeli odnoszą się do obu instrumentów – zapisywane są w zasadzie pomiędzy pięcioliniami, lub – jeżeli dotyczą jednego z instrumentów – nad lub pod jego pięciolinia. Większa liczba pauz jest w obu rękach jednocześnie zaznaczona graficznie, a dodatkowo umieszczoną pomiędzy pięcioliniami cyfrą oznaczającą liczbę taktów. W drukowanym głosie fortepianu na wszystkich stronach nieparzystych (wyjawszy s. 9, na której kończy się druga część *Tria*) w prawym dolnym rogu zapisano wskazówki dla wykonawcy: *V:S: (volti subito)*, a w rękopiśmiennym zapisie partii *Cembalo II<sup>do</sup>* we wszystkich częściach, również u dołu stron recto: *si volti*.

Rękopiśmienną wersję głosu skrzypcowego i wiolonczelowego w układzie na fortepian publikujemy – jako nieoryginalną – w Suplemencie. W takim kształcie utwór był zapewne wykonywany. Nie wprowadzamy w niej żadnych poprawek poza milcząco dokonanymi zmianami pisowni odnotowanymi w zasadach edycji; wszelkie zaś różnice w zapisie pomiędzy tymże źródłem a tekstem oryginalnym (A) są odnotowane w wykazie korektur i wariantów.

Egz. druku: D-Dl Mus. 4182/Q/1; D-Mbs, Quarto Mus. pr. 9092.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 28; Nowak, *Sonaty*, s. 47–55; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 6; Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, s. 40 poz. 61; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; *Katalog*, s. 281–282.

Nagranie: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Beni Araki – fortepian, Christoph Heidemann – skrzypce, Martin Seemann – wiolonczela, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Utwór nie był współcześnie wydany.

## III. D a t o w a n i e

Dokładna data powstania utworu nie jest znana. Kompozycja, wydana drukiem w 1798 r. w wiedeńskim wydawnictwie J. Traega, powstała niewątpliwie we Lwowie w latach 1792–95, gdy Elsner pełnił funkcję kierownika orkiestry w tamtejszym cesarsko-królewskim teatrze prowadzonym przez dyrektora teatru niemieckiego i aktora, Franciszka Henryka Bullę. Utwór dedykowany jest Honoracie Borzęckiej (1775–1858), córce Aleksandra Borzęckiego, wielkiego podstolego koronnego, i hr. Anny z Ankwiczów, właścicielce dóbr ziemskich i pałacu we Lwowie. Honorata Borzęcka była znaną nie tylko na terenie guberni lwowskiej działaczką społeczną, filantropką, fundatorką m.in. szpitalika dla ubogich dzieci i, razem z Kalikstem Orłowskim, współzałożycielką działającego wiele lat i wysoce cenionego zakładu wychowawczego dla chłopców.

## II. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Notacja muzyczna obu źródeł (A i B) czytelna, stosunkowo dokładna i – nawet w wersjach rękopiśmiennych – na ogół czytelna, choć nie zawsze wyraźna. Przy repetycjach zapis miejscami notowany skrótami. Kształt kluczy, znaków chromatycznych, formy nut i pauz nie odbiegają od ówczesnych standardów ortografii muzycznej. Znaki chromatyczne (#, b i ♭) często są opuszczane przy dźwiękach jednoimiennych w innych oktawach w obrębie jednego taktu. Dopisywane

<sup>22</sup> Edycji tej brak w katalogu Alexandra Weinmanna. Por.: Weinmann, *Verzeichnis*, s. 135–189.

w toku utworu znaki chromatyczne odnoszą się do wszystkich dźwięków jednobrzmiących w danym takcie na wszystkich oktawach. Dotyczy to zarówno pojedynczych dźwięków, jak też dźwięków będących składnikami współbrzmień (m.in. oktawowych) i akordów. Pauzy wielotaktowe zapisywane skrótowo według ogólnie przyjętych norm.

W źródle **A** klucze zapisywane są wyłącznie na najwyższych pięcioliniach (w partii fortepianu na obu górnych połączonych kłamrą pięcioliniach), w źródle **B** – na początkach wszystkich systemów na stronie, i to zarówno w druku głosu fortepianu, jak też w ostatecznym zapisie obu głosów instrumentów smyczkowych w fakturze fortepianowej. Wewnątrz utworu symbole kluczowe umieszczane są w wykorzystywanym zespole źródeł w sposób różnorodny. Odnosi się to w szczególnym stopniu do traktowanego dość swobodnie pozycjonowania kluczy zmienianych w toku utworu. Wydaje się, że w takich przypadkach przy wyborze miejsca zapisu konkretnego oznaczenia kluczowego kierowano się przede wszystkim czytelnością tekstu nutowego, wyborem najbardziej dogodnego pola (miejsca) dla wpisu odpowiedniego znaku i możliwości jego łatwego rozpoznania. Klucze zmieniane w toku utworu zapisywane są najczęściej na początku taktu, od którego zaczyna obowiązywać działanie nowego klucza, przed pierwszą nutą: partia fortepianu: **B** – *Rondo*, t. 16, 84, 235, 250; partia wiolonczeli: **A B** – *Allegro*, t. 81; *Larghetto*, t. 61; *Rondo*, t. 32, 152, 266; **B** – *Rondo*, t. 270, lub przed poprzedzającą tę nutę pauzą: partia fortepianu: **A** – *Allegro*, t. 106; partia wiolonczeli: **A B** – *Allegro*, t. 73, 125, 141; **A** – *Larghetto*, t. 35; **B** – t. 39; **A B** – t. 62; **A** – *Rondo*, t. 114; **A B** – t. 37, 200, 271; przed nutą w toku taktu: partia fortepianu: **A B** – *Allegro*, t. 116; *Larghetto*, t. 29; *Rondo*, t. 133; partia wiolonczeli: **B** – *Allegro*, t. 82; **A B** – *Larghetto*, t. 18; *Rondo*, t. 164, 192, lub przed pauzą poprzedzającą nutę w środku taktu: partia wiolonczeli: **A** – *Allegro*, t. 79a. W partii fortepianu na kresce taktowej lub zamiast kreski taktowej: klucz *f* (basowy, najczęściej w postaci: ~~*f*~~): **A B** – *Larghetto*, t. 31/32; **A B** – *Rondo*, t. 6/7, 20/21, 100/101, 254/255; **A** – t. 286/287; **B** – t. 113/114, 240/241, 296/297; klucz *g* (wiolinowy): **A** – *Rondo*, t. 15/16, 71/72, 83/84, 234/235, 240/241, 249/250. Umieszczony wyraźnie przed kreską taktową klucz (wyłącznie wiolinowy) pojawia się w partii fortepianu wyjątkowo w **B** – *Allegro*, t. 105 i *Rondo*, t. 71 i 282.

Na początku *Ronda*, na dolnej pięciolinii w głosie fortepianu zapisano w obu źródłach klucz basowy, zastąpiony następnie (po znakach przykluczowych i metrum, a przed kreską taktową kończącą przedtakt) kluczem wiolinowym. W obecnym wydaniu uproszczono ten zapis, rezygnując z użycia klucza basowego i stosując od początku w partii lewej ręki klucz wiolinowy z odpowiednimi oznaczeniami chromatycznymi.

Zdarza się, że w partii lewej ręki w głosie fortepianu, zapisanym w toku utworu w kluczu wiolinowym, przy przejściu do nowej pięciolinii, na jej początku pojawia się klucz basowy (podstawowy dla tej partii), a obok – właściwy dla tego odcinka klucz wiolinowy, np.: **B** – *Larghetto*, t. 30. Podobnie w zapisie głosu wiolonczeli w **B** – *Larghetto*, t. 23 (druga połowa taktu: klucz tenorowy zastąpiony kluczem basowym – stąd konieczność zmiany klucza na początku t. 27) i t. 33, oraz odwrotnie – zastąpienie klucza basowego kluczem tenorowym: *Allegro*, t. 138; *Rondo*, t. 160, 270.

Wprowadzenie zmienionego klucza na początku nowej pięciolinii bywa niekiedy przygotowane przez uprzedzający zapis tego klucza na końcu poprzedniej pięciolinii. Przykłady tego rodzaju zapisu odnajdujemy w partii fortepianu w **B** – *Rondo*, przed t. 177, lub w partii wiolonczeli w **A** – *Larghetto*, przed t. 36 i w **B** – *Rondo*, przed t. 73. Równie często ten typ zmiany klucza nie jest jednak uprzednio anonsowany, por. partia fortepianu: **A** – *Allegro*, t. 106; *Rondo*, t. 80, 286.

Podobnie zdarza się, że zmiany tonacji i zapisy związanych z nimi nowych znaków chromatycznych (z reguły nie notowane przy zmianie kluczy) bywają w ten sposób również anonsowane wcześniej, por.: partia fortepianu w **B** – *Rondo*, przed t. 177. W partii skrzypiec w rękopisie **A** (*Larghetto*, t. 16a) po znaku repetycji na końcu pięciolinii zanotowano kasowniki bemoli (*b* i *es*), ale brak uprzedzającego zapisu *#* (*fis*), który pojawia się dopiero na początku nowej pięciolinii. Również w partii wiolonczeli w tym samym źródle brak jest przy zmianie kluczy odpowiadających im akcydencji przykluczowych, które kreślone są na nowych pięcioliniach.

W głosie wiolonczeli w źródle **A** (*Larghetto*, t. 18) pomyłkowo wpisano klucz altowy (C3) zamiast klucza tenorowego (C4), ale bez transpozycji następującego potem odcinka muzycznego (t. 19–34), utrzymanego w pozycji właściwej dla klucza tenorowego.

Sposoby zapisu zmienianych kluczy w obecnym wydaniu starano się ujednolicić, ograniczając się – w miarę potrzeb i możliwości edytorskich – do notowania tych znaków albo przed kreską taktową, za którą zaczynało obowiązywać działanie nowego klucza, albo w toku taktu przed właściwą nutą. Wprowadzanych tego rodzaju zamian i modyfikacji zapisu nie odnotowywano w szczegółowym wykazie korektur i wariantów, ograniczając się jedynie do sporadycznych przypadków, które mogły budzić wątpliwości dotyczące możliwości różnej interpretacji struktury tych fragmentów kompozycji.

W odróżnieniu od nut, graficzne oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne są w obu źródłach (zwłaszcza w **A**) stosunkowo mało precyzyjne i często wieloznaczne. Dotyczy to przede wszystkim łuków, które w **A** są szkicowane niedbale, jakby pospiesznym machnięciem pióra. Pod tym względem ich obraz w druku (**B**) jest bardziej przejrzysty, chociaż i tu łuki stawiane są niekonsekwentnie i niewytłumaczalnie odmiennie w analogicznych frazach, co nie zawsze może być traktowane jako wyraz indywidualnego i celowego zamysłu kompozytorskiego.

Spośród oznaczeń wykonawczych i wyrazowych największą rolę w zapisie muzycznym odgrywają oznaczenia artykulacyjne i dynamiczne. Niedbale i niestarannie kreślone oznaczenia artykulacyjne, zwłaszcza łuki, mają szczególne znaczenia dla właściwego rozpoznania kształtu charakteru głównego tematu pierwszej części *Sonaty*. Powtarzający się w wielokrotnie, w przetworzeniu w różnych układach i zmianach wariantowych, wywiera on podstawowy wpływ na charakter utworu, wyznacza niejako jego muzyczny program i estetyczny profil. Powinien więc być siłą rzeczy łatwo rozpoznawalny i sposobny do łatwego zapamiętania, w miarę stabilny i jednoznaczny wyrazowo. W czasie powstawania utworu kształt i właściwości artykulacyjne tematu bardzo rzadko i tylko w wyjątkowych przypadkach ulegały modyfikacji poza fragmentami przetworzeniowymi. W I części Elsnerowskiego *Tria* główny motyw tematu pojawia się w obu źródłach w różnej postaci, w formach i sposobach zastosowania, decydujących o jego kształcie artykulacyjnym i charakterze wyrazowym. W licznych przypadkach są one zbieżne w obu źródłach, ale równie często są od siebie odmienne. Na tę różnorodność wpływa w mniejszym stopniu forma druku wiedeńskiego (B), który musiał przejść przez sito prac wydawniczych. Natomiast w źródle rękopiśmiennym (A), w którym rysunek łuków i sposób łukowania jest bardzo pobieżny i wyjątkowo niedbały, tego rodzaju odmiany – nieuzasadnione logiką muzyczną – pojawiają się znacznie częściej. Rezygnacja z uznania wszystkich tych przypadków za wynik intencji kompozytorskiej implikuje konieczność ujednolicenia rozmaitych notacji frazy początkowej tematu. Stosunkowo liczne warianty i kombinacje łukowania sprowadzić można do dwu podstawowych form, pomiędzy którymi edytor przy koniecznym ujednoliceniu tekstu nutowego zmuszony był dokonać wyboru. Są to następujące układy:  – o charakterze marszowym, ostrym i bardziej zdecydowanym, pojawia się częściej w partii fortepianu (zwłaszcza w źródle drukowanym), oraz:  – który nadaje tematowi charakter bardziej elegijny, epicki i spokojniejszy, częściej pojawiający się w instrumentach smyczkowych, ale występujący także w partii fortepianu. Wydaje się, że drugi z wymienionych tu układów bardziej odpowiada treści muzycznej całej kompozycji i stąd został on zaakceptowany w obecnym wydaniu. Wszystkie sposoby łukowania tego fragmentu, jak również pozostałe zmiany artykulacyjne w stosunku do obu źródeł zostały ujawnione w komentarzu szczegółowym.

Podobnie jak łuki, tak też i inne oznaczenia artykulacyjne kreślone są w omawianych źródłach niestarannie i niedbale. Te mankamenty są szczególnie dotkliwe w oznaczeniach *staccato*, w których różnice pomiędzy kropkami a kreskami są (między innymi w *Larghetto* w A) niewyraźne i niejednokrotnie trudno rozróżnialne, co – na przykład w czołowym temacie *Ronda* – w połączeniu z równie niedokładnym łukowaniem daje obraz mocno i, jak się wydaje, niepotrzebnie i niepożądanie różnorodny. W przypadkach niewątpliwych tego typu struktury, silnie wewnętrznie zróżnicowane, ujednolicono, wskazując je jednocześnie, obok konstrukcji budzących wątpliwości i zastrzeżenia co do ich kształtu, w wykazach korektur i wariantów.

Istotne jest zwrócenie uwagi na zapisy oznaczeń dynamicznych, zarówno w ich formach literowych, najczęściej ograniczonych do inicjałów *p* i *f* i ich odmian (*fp*, *fz*, *mf*, *rinf*) oraz sposobów oznaczania modulacji dynamicznych zarówno słownie (np. *decrecendo*), jak też powszechnie stosowanych symboli graficznych, unaoczniającymi zmiany dynamiczne (*crescendo* lub *diminuendo*). Ich formy, sposoby zapisu i umiejscawiania, a także zróżnicowania rozmiarów sugerujące możliwości różnej ich interpretacji i zdefiniowania ich muzycznego znaczenia, wymagały – w wielu przypadkach – podejmowania działań analitycznych, które niekoniecznie prowadzić musiały do ścisłego przestrzegania zasad ujednolicania zapisów. W pierwszym rzędzie dotyczy to wykorzystywanej w obu źródłach praktyki stosowania znaku graficznego w formie akcentu dynamicznego (>), który (wydłużony lub w powiększonej formie) umieszczany bywa nie pod jedną nutą, ale swym zasięgiem obejmuje dwie blisko sąsiadujące ze sobą nuty lub akordy (niekiedy powiązane łukami łączącymi, np.  lub , co mogłoby wskazywać na *diminuendo*. W wielu więc przypadkach, podobnie jak przekazach źródłowych *Sonaty Es-dur* op. 10 nr 3, czy w paryskim pierwodruku *Kwartetu Es-dur* op. 15 wydanym przez Lentza w 1805 r., właśnie na skutek powiększonych rozmiarów znaki akcentów zbliżają się swym graficznym kształtem do nie zawsze jednoznacznych oznaczeń *diminuendo*, które często – z braku miejsca – przyjmować muszą formę bardziej skupioną. W *Trio B-dur* op. 2 tego rodzaju akcenty w formie krótkich znaków graficznych *diminuendo* pojawiają się w środkowej części, *Larghetto*, zwłaszcza w partiach instrumentów smyczkowych, a przykłady tego odnajdujemy w A: partia skrzypiec: t. 1, 6, 7 (dwukrotnie), 40, 45 i 46 (dwukrotnie), w B dodatkowo w t. 13 i 52; partia wiolonczeli: t. 2, 13, 41 i 52. Natomiast w partii fortepianu w B znajdują zastosowanie wyłącznie oznaczenia akcentów w zwykłym kształcie (*Larghetto*, t. 7, 9, 10, 48 i 49). Niekiedy oba te znaki – akcenty i graficzne oznaczenia *diminuendo* – trudno od siebie odróżnić, tym bardziej, że w powtarzanych analogicznych miejscach ich graficzny rysunek się zmienia, lub nie zawsze jest dokładnie ponawiany przy repetycjach, co niekoniecznie musi być oznaką intencjonalnego zamierzenia kompozytorskiego. Poza tym w B dźwięki akcentowane oznaczane są niekiedy skrótami słownymi (np. *fz*). W obecnym wydaniu tego rodzaju zapisy ujednolicono, odnotowując w wykazie korektur i wariantów jedynie miejsca budzące poważniejsze wątpliwości.

Znaki dynamiczne i inne oznaczenia wypisywane pomiędzy pięcioliniami w partyturowym zapisie głosu skrzypiec i wiolonczeli w B odnoszą się lub mogą się odnosić do obu instrumentów, o ile wyraźnie nie dotyczą partii jednego z nich. W związku z tym w wykazie korektur i wariantów bywają wymieniane czasem powtórnie w szczegółowych uwagach obu tych instrumentów.



Podobnie jak w partiach fortepianowych większości zarówno drukowanych jak i rękopiśmiennych pozostałych kompozycji kameralnych Elsnera z fortepianem, tak i w zapisach źródłowych fortepianowego *Tria B-dur* op. 2 pojawiają się przypadki korzystania z obu pięciolinii dla zapisów połączonych wspólnym wiązaniem i pionowymi kreseczkami (laskami) prowadzonymi przez obie pięciolinie albo niewielkich zazwyczaj ugrupowań rytmicznych (postępów ósemkowych lub szesnastkowych, stanowiących niekiedy fragmenty odcinków figuracyjnych), albo elementów współbrzmień rozpisanych na obu pięciolinii, których poszczególne składniki wykraczają znacznie powyżej lub poniżej zakresów pięciolinii. Zgodnie z przyjętymi zasadami zapisy tego rodzaju modyfikowano, sprowadzając je do jednej pięciolinii, a tym samym do jednego klucza, co niekiedy wymagało stosowania dodatkowych kresiek górnych lub dolnych. Poniżej przedstawiamy pełny wykaz korektur tego typu, bez odnotowywania ich osobno w szczegółowym spisie wariantów (wszystkie dotyczą partii prawej ręki). Przeniesienia do dolnej pięciolinii: **A B** – *Allegro*, t. 69 (1 –  $c^1$ ); **B** – *Allegro*, t. 119 (2 –  $g$  – dolny dźwięk akordu); **A B** – *Larghetto*, t. 15 i 54 (6–8 –  $e^1-b-cis^1$ ). Przeniesienia do górnej pięciolinii: **A B** – *Allegro*, t. 120 (1–3 –  $a, g, a$  – dolne dźwięki dwudźwięku), t. 133 (3 –  $a$ ), t. 177 (1–4 –  $es^1-g-b-es^1$ ); **A B** – *Larghetto*, t. 58 (1–4 –  $as-a-b-h$ ); **A B** – *Rondo*, t. 232.1, 233.1 i 2, 234.1 ( $a$  – dolne dźwięki akordu  $a-c^1-es^1$ ); dolne dźwięki pojedynczych akordów w takcie: **A B** – *Rondo*, t. 29 ( $f-as$ ), 30 ( $g$ ), 31 ( $a$ ), 32 ( $f-as$ ; w **B** – brak), 33 (**A** –  $f-a$ , **B** –  $f-as$ ), 34 ( $g$ ), 35 ( $a$ ), 263 ( $f-as$ ), 264 ( $g$ ; w **A** – brak), 265 ( $a$ ), 267 ( $f-as$ ), 268 ( $g$ ), 269 ( $a$ ).

W partyturowym zapisie głosów instrumentów smyczkowych w dreźnieńskim przekazie **B** w formie układu fortepianowego, określonym jako *Cembalo II<sup>do</sup>*, zatarciu uległy niektóre typowe elementy zapisu muzycznego. Dotyczy to nie tyle niezbyt licznych zresztą zmian w zapisie nutowym (zmiany wysokości dźwięków i układów akordowych), wynikających z opracowania głosu skrzypcowego i dostosowania go do faktury fortepianowej, co spowodowało w źródle **B** konieczność zredukowania niektórych szerzej rozłożonych akordów skrzypcowych do form prostych, możliwych do wykonania prawą ręką na fortepianie (por.: *Allegro*, tt. 14 i 17 –  $b^1-d^2-b^2$ , 25 –  $c^2-f^2-a^2$ , 84 –  $g^1-b^1-es^2-g^2$ , 86 –  $es^1-c^2-es^2$ , 88 –  $es^1-as^1-c^2$ , 172, 174 i 189 –  $b^1-d^2-b^2$ ), dokonanych przez autora tej wersji źródłowej, ile głównie odręcznie nakreślonych niektórych składników notacji (dynamicznych, wyrazowych i in.), umieszczanych pomiędzy pięcioliniami, które mogą równie dobrze odnosić się albo do partii prawej ręki (głosu skrzypcowego), albo lewej (głosu wiolonczeli), albo obu tych partii jednocześnie. Stąd wiele zadań wynikających z prób traktowania tak skonstruowanego i stosunkowo jednolitego zespołu jako partii dwu oddzielnych instrumentów wymaga szczególnej ostrożności.

Trzyczęściowa konstrukcja harmoniczna *Ronda* opiera się na zestawieniu tonacji B-dur (tematy:  $a+b+a$ ), Es-dur ( $c$ ) i B-dur ( $b+a$ ). Poszczególne tematy ( $a, b$  i  $c$ ), przeplatane prostymi harmonicznymi odcinkami łącznikowymi o silnie zróżnicowanych rozmiarach, kończy Coda. Tonację pierwszej części kompozycji w obu źródłach określają dwa przykluczowe bemole ( $b$  i  $es$ ). W obu źródłach na początku t. 114 w głosie fortepianowym zmiana tonacji zaznaczona jest umieszczeniem na obu pięciolinii trzech bemoli ( $b, es$  i  $as$ ), a w t. 177 powrót do tonacji zasadniczej w źródle **A** jedynie tylko kasownikiem bemola  $as$ , a w źródle **B** – również kasownikiem  $as$ , ale i pozostawieniem bemoli przykluczowych  $b$  i  $es$ . W głosach instrumentów smyczkowych brak w obu przypadkach zaznaczenia zmiany przykluczowych akcydencji, w związku z czym część środkowa *Ronda* utrzymana jest w zapisie jak obu części skrajnych, a w rezultacie wszystkie dźwięki  $a$  umieszczane w różnych pozycjach są poprzedzane znakami bemoli i – odpowiednio – kasowników. W obecnym wydaniu notację dotyczącą tonalności ujednolicono, zapisując część środkową w głosach instrumentów smyczkowych we właściwej tonacji Es-dur, a dokonane zmiany w zapisie nutowym wskazano w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

W rękopisie **A** w głosie skrzypcowym i wiolonczelowym temat  $c$  (*Es-dur*, t. 113–151), podobnie jak następujący potem łącznik (t. 152–176) zanotowany jest – kontynuując uprzedni system – bez uzupełnienia (odpowiednio do zmiany tonacji) zapisu tych odcinków dodatkowym (trzecim) bemolem ( $as$ ) przykluczowym, jak w partii fortepianu. W związku z tym każdorazowo przed nutą oznaczającą dźwięk  $a$  w różnych rejestrach oktaowych pojawia się bemol, a przed nutą oznaczającą dźwięk  $as$  – kasownik. Wszelkie zmiany wynikające z konieczności dostosowania zapisu tych fragmentów do właściwej tonacji (w głosie skrzypcowym: t. 117, 118, 122, 126, 127, 139 i 150; w głosie wiolonczeli: t. 119, 129, 131, 145, 146) uwzględnione zostały w komentarzu szczegółowym.

Wynikająca z zapisów źródłowych struktura tonalna i harmoniczna końcowego odcinka łącznika, poczynawszy od t. 164, w którym po zwęższej modulacji ustala się na krótko, podkreślona likwidacją bemola  $as$  w głosie skrzypcowym i w partii fortepianu oraz utrwaleniem nuty pedałowej, tonacja F-dur. Tonacja ta raptownie już w t. 166 przechodzi w tryb molowy ( $f-moll$ ), kontynuowany w trakcie figuracji zakończenia łącznika (do t. 176). Obie wersje źródłowe (**A** i **B**), z dźwiękiem  $a$  (nie  $as$ !) w głosie skrzypcowym i w partii prawej ręki fortepianu (t. 166) przekazują taki właśnie, wynikający zapewne z zamiaru kompozytorskiego identyczny w obu źródłach przebieg tonalny tego fragmentu, i w takiej formie publikujemy ten fragment obecnie. Jakkolwiek zarówno rękopis jak i druk prezentuje prawdopodobnie wersję aprobowaną przez kompozytora, to jednak można podejrzewać, że tonacja F-dur jedynie przez niedopatrzenie, nieuwagę i dość typowy dla obu źródeł brak konsekwencji w notowaniu akcydencji (w tym przypadku kasownika przy dźwiękach  $as$ ) nie została utrzymana do końca łącznika, pełniąc logicznie z punktu widzenia przebiegu harmonicznego funkcję tonacji dominantowej w stosunku do drugiego tematu *Ronda* w tonacji B-dur, którego początek przypada na t. 177.

W *Rondzie* w rękopisie **A** (a także w druku wiedeńskim J. Traega – **B**) wszystkie przednutki mają wartość o połowę mniejszą od nuty, którą poprzedzają. W partii fortepianu w t. 75, 87 i w nawrocie drugiego tematu rondo w t. 184 i 196, a także w głosie skrzypcowym w t. 87, forma zapisu wskazuje raczej na przednutkę krótką. Natomiast w t. 196 w głosie wiolonczeli, w odcinku prowadzonym w równoległych oktawach z partią prawej ręki na fortepianie, zapis tego fragmentu melodycznego przyjmuje formę appoggiatury tworzącej z nutą główną wartość dwu ósemek. W obecnym wydaniu rysunek melodyczny tego miejsca ujednolicono, przyjmując za podstawę formę partii fortepianu i modyfikując zapis wiolonczelowy przez wprowadzenie przednutki. We wszystkich wymienionych wyżej miejscach podano nad odpowiednimi fragmentami rozwiązania alternatywne.

Końcowe fragmenty części powtarzanych z modyfikowanymi przebiegami, określane obecnie powszechnie jako 1. i 2. *volta* (pierwsza wykonywana przed repetycją, a druga prowadząca do dalszego ciągu kompozycji), pojawiają się w zakończeniu ekspozycji w *Allegro* i oznaczone są w **A**: 1<sup>mo</sup> (t. 79–81) i 2<sup>do</sup> (t. 79a–81a), pod łukami – w pierwszym wariancie łuki nad wszystkimi trzema taktami, w drugim tylko nad jednym taktem (79a). Natomiast w **B** w partii fortepianu i w partii *Cembalo II<sup>do</sup>*: 1 i 2, z łukami jak w **A**. Podobnie w *Larghetto* oznaczone w **A**, również pod łukiem, jako 1<sup>mo</sup> (t. 16) i 2<sup>do</sup> (t. 16a), oraz w **B** jako 1 (t. 16) i 2 (t. 16a) wyłącznie w partii fortepianu, ponieważ w **A** w głosach instrumentów smyczkowych i w **B** w partii *Cembalo II<sup>do</sup>* oba zakończenia są identyczne i obie wersje przedzielił tylko znak repetycji.

## Allegro

przed 1. akoladą, na górnej pięciolinii. Pfte; **A**: *Trio*, na dolnej pięciolinii: *allegro*

na liniowanej karcie tytułowej. Vno; **A**: *Violon*; pośrodku strony u góry centralnie napis wyblakły: *Violino*

k. tytułowa. Vc; **A**: *Violoncelle oblige* (na papierze liniowanym z pięcioliniami); u góry k. 15v centralnie: *Violonzelle*

nad 0. Vno; **A**: *Allegro*

oznaczenie tempa, Vc; **A**: na początku 1. pięciolinii: *allegro*; **B**: przed 1. akoladą pomiędzy pięcioliniami: *Allegro*

przed 1. akoladą. Pfte; **B**: *SONATA / Allegro*

Vno, Vc; pomiędzy pięcioliniami **B**: *Allegro*

oznaczenia metrum. Pfte; **A**: c; **B**: c

1. Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*

2. p.; **A** **B**, 1–3: 

l.; **B**, 1–2: 

3. Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*

4. Vno; **B**, 2–3: 

5. p.; **A** **B**, 3–6: 

Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *fz.*

6. p.; **A** **B**, 1–3: 

l.; **B**, 1–2: 

7. p.; **A** **B**, 3–7: 

Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*

Vc; **B**, 1/8.1: 

8. l.; **B**, 2. poł. taktu: -

Vno; **B**, 1–2 i 3–6: 

9. Vno; **B**, 4–6: 

10. Vno; **A**, pod 1–2: *dol*:

Vno; **B**, 1–2: 

13. Vno; **B**, 1–2 i 3–6: 

16. Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*

Vno; **B**, 1/17.1: 

18. p.; **B**, przed 2: *7*

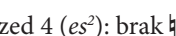
20. p.; **B**, 2–4: brak 

21. l., Vc; **B**, 1–2, 3–6: 

22. l., Vc; **B**, 1–2: 

Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *for.*

26. Vno; **B**, 1–4: 

Vno; **B**, przed 4 (*es*<sup>2</sup>): brak 

27. Vc; **A**, 2–4: 

28. l.; **A**, 2–4: 

29. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *dol*

p.; **A**, 2–3: 

l.; **A**, 1–4 i 5–8: wiązania łamane i łukowanie 

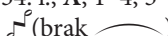
l.; **B**, przed 2 (*d*): *b*

Vno; **A**, pod 1: *dol*:

Vno; **A**, 1–3: 

Vc; **B**, 1–33.1: 

30. Vc; **B**, przed 1: *b*

30.–34. l.; **A**, 1–4, 5–8: wiązania łamane, zapis skrótowy:  (brak 

31. p.; **A**, 4/32. 1: 

p.; **A**, przed 1 (dolny dźwięk *es*<sup>2</sup>): zbędny *b*

p.; **B**, 1–4: 

Vc; **B**, przed 1: *b*

Vc; **B**, nad 1: *decresc.*

nad 31. i 32. Vc; **A**: *decrescendo*

32. p.; **B**, 1–2: 

33. l.; **B**, przed 1 i 2 (*D* i *d*): *b*

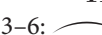
Vno; **A**, pod 1–3: *decrescen*

Vno; **B**, pod pięciolinia: *decresc.*

34. Vno, Vc; **B**, pod 2: brak *p*

35. Vno; **B**, nad 1: *ppmo.*

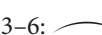
Vc; **B**, pod 1: brak *pp*

36. p.; **B**, 1–2, 3–6: 

37. p.; **B**, 1–3: 

Vno; **B**, pod 1–2: *dolce*

Vno; **B**, 1–2: 

38. p.; **B**, 1–2, 3–6: 

39. p.; **B**, 1–3: 

- Vno; B, 1-2:
40. p.; A, 2-3:
41. p.; A, 3-8:   
p.; B, 2-7:
42. p.; A, 4-6 i 7-8:   
p.; B, 1-5:   
p.; B, 7-8: brak
43. p.; B, 1-3:   
l.; B, 1-2:
44. p.; A, 1-5:   
Vno; B, 1-2 i 3-6:
45. p.; A, 1-5:   
Vno; B, 1-2:
46. p.; A, 2-6:   
Vno; B, 1-2 i 5-6:
47. p.; A, 2-6:   
Vno; B, 1-2:
48. Vno; A, 2-3:
49. Vno; A, 2-4, 5-7:   
Vno; B, 1-8:
50. Vno; B, 1-4, 5-6:
51. Vno; B, 1/52.1: brak   
Vc; B, 2/52.1: brak
54. p.; B, nad 2:   
l., Vc; B, nad 1-7: kropki *staccato*  
Vno; B, 1-7: pod główkami nut kropki *staccato*  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *for*.
55. p.; B, 3-4:   
l., Vc; B, 1-2:   
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz*.
56. p.; A, 2-7:   
p.; A B, 8-14: zapis rytmu zamieniony na   
p.; B, 1-7, 9-16:   
Vno; B, 2-3:
57. p.; A, 1-4: wiązanie łamane   
p.; A, 3-6 i 9-12:   
p.; B, 2-7 i 9-15:   
l.; B, 1 (dolny dźwięk *f*) / 58.1:   
l.; B, 2-3 (dźwięki górne *a-c'* i *g-b-d'*):
58. p.; A B, 1-4: wiązanie łamane   
l.; A, 1-2: układy akordowe:  $\text{♯}$  (*f-a-c'*),  $\text{♯}$  (*f-b-des'*)  
l.; A, 1-2: dolne dźwięki (*f*):  $\text{♯}$   $\text{♯}$   
l.; B, 1: układ akordowy:  $\text{♯}$  (*f-a-c'*)  
l.; B, 2: układ głosowy:  $\text{♯}$  (*f-g-b-des'*)  
l.; B, 1-2: dolne dźwięki *f* połączone łukiem
59. p., Vno, Vc; A, 2-4 i 6-8:   
l.; B, 2-4 i 6-8:
60. p.; A, 1-3 i 5-8:   
Vno; A, 1-3:   
Vno; A, 5-11: wprowadzono na zasadzie analogii do t. 149  
Vno; B, 1-4: brak

- Vno; B, 5-11: *staccato* zaznaczone kropkami
61. p.; A B, 2-7:
62. Vno; A, 1-7: wprowadzono na zasadzie analogii do t. 151  
Vc; A, 1-2:   
Vc; B, 1-3:
63. p.; A, 2-5:   
p.; A, przed 7:  $\text{♯}$   
p.; B, 2-9:
64. l.; A, 5-7:   
l.; B, 3-8:
65. Vno; B, 2/66.1:   
Vc; B, 1-2:
66. p.; B, przed 4 (*es*<sup>3</sup>):  $\text{♯}$
67. p.; A, przed 9: zbędny  $\text{♯}$   
p.; B, 7-10: brak
70. p.; B, 3-6:
73. p.; A, przed 9: zbędny  $\text{♯}$   
Vc; A, pod pięciolinia: *dol*.  
Vc; B, nad 1: *Solo*  
Vc; B, pod 1: *dolce*
75. p.; A, 2-7:   
Vc; B, 5-8:
76. Vc; B, 3-6:
- 79.-80. Vno; B, pomiędzy pięcioliniami znak graficzny *crescendo* ( $\text{<}$ )
- 79a. Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: *for*.  
Vc; B, 1/ 80a.1:
- 80a. p., l., Vno; B, 1-2 i 3-6:   
Vc; B, 1-2 i 3-8:
81. Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *for*.
82. p.; A, przed 7 (*fis*<sup>2</sup>): zbędny  $\text{♯}$   
Vno; B, 1-3:
84. p.; B, 9-12 i 13-16: (bez *staccato* na 12 i 16)  
l.; B, 1-2 i 3-6:   
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz*.
85. l.; B, 2-3:   
Vno; A, 3-7:   
Vno; B, 2-8: brak   
Vc; B, 1-2 i 3-8:
86. p.; B, 9-11 i 13-15: ; nad 12 i 16: kropki *staccato*  
l.; B, 1-2 i 3-6:   
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz*.
87. l.; B, 2-3:   
Vno; A, 3-7:   
Vno; B, 2-8: brak
88. p.; B, 1-2 i 3-6:   
Vno; AB, 1: zbędny *b* przed *e'*  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz*.
89. p.; A, 2/90.1:   
p.; B, 2-3:   
Vno; A, 2-4:

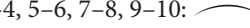
90. l.; B, pod 1: *rinf*  
Vno; A, 1/91.1: zbędny b  
Vno; B, nad 1: *rinfr*.
91. p.; B, przed 12 (*a'*): b
92. l.; B, przed 5 (*a*) i 11 (*A*): brak b
93. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: *dol*:  
p.; B, pod 1: *dol*:  
Vc; A B, 1/95.1:   
Vc; A, 1/95.1: 
94. Vno; A, 1–3: 
96. Vno; A, 2–3:   
Vc; A/pocz. 98.: *decrescendo*  
Vc; B, brak: *decrescendo*
97. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1 i 2: *decres*
98. p.; B, 2: przednutka   
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1–2: *decresc.*
99. p.; B, 1 i 3: przednutki   
l.; B, przed 9 (*a*): brak b  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1–2: *ppmo.*
101. Pfte; A – pomiędzy pięcioliniami na początku taktu: *fp*  
p.; A B, 2: dwudźwięk *cis<sup>2</sup>–eis<sup>2</sup>*  
p.; B, pod dolną pięciolinia: *8va*:  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*
105. p.; B, 2–6: triole   
106. p.; B, 2–6: triole   
l.; B, 1–5: triole 
107. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol p*
108. p.; A, 4 / 109.3:   
p.; B, 5 / 109.2: 
110. p.; B, 6–10: triole   
Vno; A, 1–2, 3–5: triole   
Vno; B, 1–2, 3–5: triole 
111. p.; A, 4/112.1:   
Vno; A, pod 2: *dol*:  
Vno; B, pod 1: *dolce pia*
112. Vno; A, 3–5:   
Vno; B, 1–2 i 4–5: 
112. p.; A, 3–6:   
p.; B, 1–2 i 4–7: 
113. p.; A B, 1–3: 
114. Vno; B, 1/115.1: brak 
116. l.; B, przed 1 (*A* – dolna nuta oktawy): b  
l.; B, 2/117.1: 
- 118.–120. l.; A B, 1–4 i 5–8: wiązania łamane 
119. p.; B, 2: trójdźwięk *g–b–e'*
120. p.; B, 1–3: 
121. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami znak graficzny *crescendo* ()
123. Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.  
Vc; B, pod 1 i 2: kropki *staccato*
124. p.; A, 5/125.3:   
p.; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *fz.*
- p.; B, 3/125.2: 
125. Vc; A, pod 1: *dol*:  
Vc; B, pod 1–2: *dolce*.  
Vc; B, 1–2: 
126. p.; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *fz.*  
p.; B, 1 / 127.1: 
127. p.; B, 1–3:   
Vc; B, 1–2: 
128. p.; B, 1–4: 
- 128.–131. p.; A, łuki wprowadzone na zasadzie analogii do t. 40–43
129. B, pod 3–4, pomiędzy pięcioliniami: *dol*  
p.; B, 1–4 i 5–8: 
130. p.; B, 1–4, 5–6, 7–8: 
131. p.; B, 1–4: 
132. p.; B, 1–7:   
Vc; A, 2–5:   
Vc; B, 1–2 i 3–6: 
133. p.; B, 1–3: 
134. p.; A, 2–6:   
p.; B, 1–7:   
Vc; A, 1–2 i 3–6: 
135. p.; A, 1–5:   
p.; B, 1–7: 
136. p.; B, 1–3: 
137. Vc; A, 2–6:   
Vc; B, 1–8: 
138. Vc; A, 2–4:   
Vc; B, 5–8: brak 
142. Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.  
Vno, Vc; B, pod 1–7: pod główkami nut kropki *staccato*
143. p.; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *fz.*  
p.; B, 3–4:   
l.; B, 1–3:   
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz.*  
Vc; B, 1–2: 
144. p.; A B, 8–14: zapis rytmu  zmieniono na:   
p.; B, 1–7 i 8–14: 
145. p.; A, 1–8 i 9–15: brak ; łuk uzupełniono na zasadzie analogii do t. 57  
l.; A, akordy 2 (*B–d–f*) i 3 (*B–es–ges*): układy akordowe:   
l.; B, 2 (*B–d–f*) i 3 (*B–es–ges*): układy głosowe: 
146. p.; A B, 1–4: wiązanie krzyżowe   
l.; B, 1 (*B–d–f*) i 2 (*B–es–ges*): układy głosowe: 
147. Vno; A, 2–4, 6–8:   
Vno; B, 2/148.1: 
148. p.; A, 1–5 i 6–9 oraz l.; A, 2–5 i 6–8 / 149.1: brak ; łuki uzupełniono na zasadzie analogii do t. 59–60  
l.; B, 1 (*B–d–f*): układ głosowy:   
Vno; A, 2–4(5?), 6–10:   
Vno; B, 1–4: wiązanie łamane 



- Vno; B, 2-4 i 6-8: 
- Vc; A, 2-4 i 6-8:  (może dotyczyć całego rozłożonego akordu)
149. p.; A, 1-3 i 4-8: brak  ; łuk uzupełniono na zasadzie analogii do t. 60
- p.; A, 3: *f*<sup>2</sup>
- Vno; B, 1-3: 
- Vno; B, 5-11: kropki *staccato* nad główkami nut i pod łukiem
150. p.; A, 6-12: 
151. Vno; A, 2-6: 
- Vno; B, 1-7: kropki *staccato* nad główkami nut i pod łukiem
152. p.; A, 7-12: 
153. l., Vc; A, 4-8: 
- Vno; A, 2-6: 
155. Vno; B, 2/156.1: 
156. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami na pocz. taktu: *dol*
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol p*
158. p.; A, 2-6: 
- p.; B, 1-8: 
159. p.; A, 2-5: 
- p.; B, 1-6: 
160. p.; B, 7-10: 
- Vno; A, pod 2: *dol*
- Vno; B, pod 1: *dolce*.
- Vno; B, 3-6: 
162. p.; A, 4-7: 
- p.; B, 2-8: 
- Vno; A, 2-6: 
- Vno; B, 1-8: 
163. p.; A, 3-5: 
- p.; B, 3-6: 
- Vno; B, 1-6: 
164. p., Vc; B, 2/165.1: 
- Vc; A, 1/165.1:
- Vc; B, pod 1-4: *dolce*.
165. p.; B, 2/166.1: 
166. Vno; B, 1-2 i 3-6: 
167. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *p*
- Vno; A B, 4-6: 
168. Vno; A B, 4-6: 
- Vno; B, 1-2: 
169. Vno; B, 1-3: 
170. Vno; B, 1-2: 
171. Vno; B, 1-2 i 3-6: 
173. l.; B, nad 1: *f*
174. Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *fz*.
- Vno; B, 1/175.1: 
176. l.; A, 3-6: 
- l.; B, 1-7: 
179. l.; B, 1-2 i 3-6: 
- Vc; B, 1-2, 3-4, 5-6: 
180. p.; B, 1-2: 
- l.; B, 1-2 i 3-4: 
- Vno; B, pod 1: *fz*.
- Vc; B, pod 3: *fz*.
181. p.; B, 3-6: 
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: *fz*.
182. p.; B, 2-4: 
- Vno; B, 2-3: 
- Vc; B, 1-5: 
183. l.; B, 1-2 i 3-6: 
- Vc; B, 1-2, 3-4, 5-6: 
184. l.; B, 1-2: 
- Vno; B, pod 1: *fz*.
- Vc; A, 1-3: 
- Vc; B, pod 3: *fz*.
- 186./187. Pfte; B, od połowy taktu do połowy taktu znak graficzny *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ )
188. Pfte; A – pomiędzy pięcioliniami na pocz. taktu: *dol*
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol p*
- l.; A, 2-7: 
- Vno; A, 2-3: 
- Vno; A, pod 1-2: *dol*
- Vc; B, pod 1: *pia*.
189. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: *ff*
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami (+ Vc), pod 2: *for*.

## L a r g h e t t o

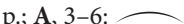
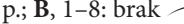
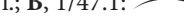
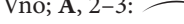
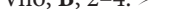
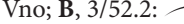
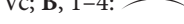
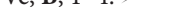
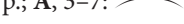
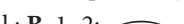
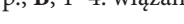
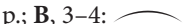
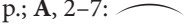
- na początku 1. pięciolinii. Pfte, Vno, Vc; A: *Larghetto*
- przed 1. akoladą, pomiędzy pięcioliniami. Pfte, Vno, Vc; B: *Larghetto*
2. p.; A, 1-4 i 6-10: 
3. p.; A B, przed 2 (*es'*):  $\sharp$
- Vno; A, 2-4, 7-10: 
4. l.; A B, 1-6: brak  ; łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 43
- Vno; A, pod 3: *dol*
- Vno; B, 1-2: 
5. Vno; A, 2-4 i 6-8: 
- Vno; B, 1-4 i 5-8: 
- Vc; B, 1-2: 
- 5./6. Vno; B, pomiędzy pięcioliniami (+ Vc): *dolce*
6. Vno; A, 1-6: brak  ; łuk uzupełniono na zasadzie analogii do t. 45
7. l.; B, 1-2 (dolne nuty oktawy): 
- l.; B, pod 3: kropka *staccato*
8. p.; A, 2-5: 
- Vno; A, po 5: znak repetycji (obustronny)

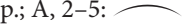
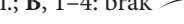
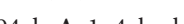
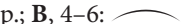
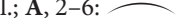
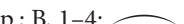
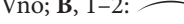
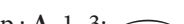
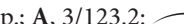
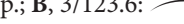
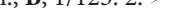
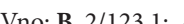
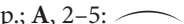
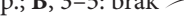
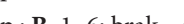
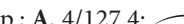
- Vno; B, 2–4: 
9. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, na 1: >
10. l.; A, przed 3 (B): *f*  
l.; B, przed 3 (B): *p*  
Vno; B, nad 1: *pia*.  
Vc; B, pod 1: *pia*.
11. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 6: *f*  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 6: *for*.
12. Vc; B, pod 4: kropka *staccato*
13. p.; A, 3–7:   
Vno; B, 1–2: 
14. p.; A, 2/15.1:   
Vc; B, 1–4: 
15. p.; B, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10:   
p.; B, pod 11 (e): kropka *staccato*  
Vno; A, 2–4:   
Vc; B, pod 1: *for*.
16. Vno; B, 1–4:   
Vno; A, 2–4:   
Vc; B, pod 1: *pia*.
- 16a. p.; A, przed 2 (górną nutą a): # (zamiast przed f)  
l.; B, 1: d (brak dolnej nuty oktawy – D)  
l.; B, 1–2: brak   
Vno; A, 2–4: 
17. p.; A, 1–6: łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 21  
Pfte; B, brak: *dolce*  
p.; B, 1–6:   
p.; B, 1–3:   
p.; B, pod 4–8: kropki *staccato*  
Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami: *dolce*.  
Vno; B, 1–8: 
18. l.; A, po 3: brak  $\gamma$   
p.; A, 1–6:  , łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 22  
p.; B, 1–6:   
p.; B, 1–3:  [!]  
p.; B, pod 4–8: kropki *staccato*  
l. B, po 3:  $\gamma$   
Vno; B, 1–6:   
Vc; A, pod 1: *dolce*:
19. l.; B, 1–2:   
l.; B, 2 / 20.1:   
Vc; A, 2–6:   
Vc; A, 7–10: wiązanie łamane 
20. Vc; A, 2–4: 
21. p.; A, 2–6:   
p., Vc; B, 1–3:   
p.; B, nad 4–6: kropki *staccato*  
Vc; A, 2–5:   
Vc; B, nad 4–6 i 7–8: kropki *staccato*
22. p.; A, 3–6:   
p., Vc; B, 1–3: 
- p.; B, nad 4–6: kropki *staccato*  
Vc; B, nad 4–6 i 7–8: kropki *staccato*
23. Vno; A, 2–6: 
24. Vno; A, 2–4: 
25. p.; A, 2–4, 7–9: 
26. p.; A, 1–5, 7–10:   
l.; B, nad 1: kropka *staccato*
27. p.; A, przed 1:  $\gamma$  zamiast  $\gamma$
28. Vno; A, 2–3: 
29. p.; B, 19–20: brak   
p.; B, nad 21 i 22: brak kropek *staccato*
31. p.; A, 3–9:   
p.; A B, 15–18:  (łuk pod dolną pięciolinia)  
p.; B, 1–10: 
32. l.; A, 1–7 i 15–19:   
p.; B, 2 / 33.1:  (dolna nuta)  
l.; B, 2–10:   
l.; B, 12–22: brak 
33. p.; B, 2: akord  $c^1$ – $fis^1$ – $a^1$   
Vno; B, 1–7:   
Vno; B, 8–11:   
Vc; A B, przed 1 ( $fis^1$ ): # (przypominający)  
Vc; B, przed 4 ( $fis^1$ ): #
35. p.; B, nad 1: *dol*  
p.; B, 1–3:   
p.; B, pod 4–6: kropki *staccato*
36. p.; B, 1–3:   
p.; B, pod 4–6: kropki *staccato*
37. l.; B, 2: *As*–*c*–*fis*
38. p.; B, 3–5: układ głosowy  – dolne nuty (g) nie połączone łukiem przedłużającym  
l. B, po 2:  $\gamma$
40. l.; B, 1–2: 
41. p.; A, 6–10:   
p.; B, 1–5: 
42. l.; A: brak znaków artykulacyjnych  
l.; B, 1–2 i 4–5:   
l.; B, nad 3 i 6: brak kropek *staccato*  
Vno; A, 4–9:   
Vno; B, 1–5 i 6–11:   
Vc; B, 1: d
43. l.; A, 2–6:   
Vc; B, 1 i 2: d  
Vc; B, 1–2: 
44. Vno; A, 2–6:   
Vno; B, 2–4 i 6–8: 
47. p.; A, 2–6:   
l.; A, 1–2: brak   
Vno; A, 2–5: 
48. Vno; A, 5–17:   
Vno; B, 1–7, 8–11 (2. poł. taktu przeniesiona do nast. pięciolinii), 12–23: 

- przed 21 (*as*<sup>2</sup>): brak *b*
49. p.; **A**: brak znaków artykulacyjnych  
Vno; **A**, 3–18:   
Vc; **B**, pod 1: *pia*.
50. p.; **A**, 3–5:
51. l.; **A**: brak znaków artykulacyjnych  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *fz*  
Vc; **A**, 5–10:   
Vc; **B**, 1–11:
52. p.; **A B**, przed 12 (*fis*<sup>2</sup>): zbędny *#*  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *p dol*  
Pfte; **B**, 1–2: brak   
l.; **B**, 2/53.1: brak
53. Vc; **A**, 2–4:
54. p.; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10:   
p.; **B**, pod 11 (*e*): kropka *staccato*  
l.; **B**, przed 1 (*Cis* – dolna nuta oktawy): *fz*  
Vno; **A**, 2–4:   
Vno; **B**, 1–5: brak   
Vc; **B**, pod 1: *for*.
55. p.; **B**, 1–2: brak   
l.; **B**, przed 2 (*Es* – dolna nuta oktawy): *fz*  
Vno; **A**, 1–4:   
Vno; **A**, po 4: pauzy *γ γ γ* zamieniono na *ξ γ*  
Vno; Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami (+ Vc), przed 5 (poniżej): *ffmo*.
56. p.; **A**, przed 1: pauza *γ*  
l.; **B**, przed 2 (*Des* – dolna nuta oktawy): *fz*  
Vno; **A**, po 1: pauzy *γ γ γ* zamieniono na: *γ ξ γ*  
Vno; Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 2: *ffmo*.
57. p.; **A**, przed 1: pauza *γ*  
l.; **B**, przed 2 (*C* – dolna nuta oktawy): *fz*  
l.; **B**, 2/58.1:   
Vno; **A**, po 1: pauzy *γ γ γ* zamieniono na: *γ ξ γ*  
Vno; Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 2: *ffmo*.
58. p.; **A**, przed 1: pauza *γ*  
p.; **A B**, 16–24: ugrupowanie nieregularne, dziesięcionutowe
59. p.; **A**, 2–3:   
nad 5: kropka *staccato*
60. Pfte; **A**: pomiędzy pięcioliniami odręcznie wpisane słowo nieczytelne  
p.; **A B**, przed 1: *γ* zamieniono na: *γ γ*  
Vno; **A**, 2–4 i 7–10:   
Vno; **B**, pod 1–4: *pia*.  
Vno; **B**, 1–5, 6–8:
61. p.; **B**, 6–8: brak   
Vc; **A**, 2–4 i 6–10:   
Vc; **B**, pod 1: *pia*.  
Vc; **B**, 1–5 i 6–10:
62. Vno; **B**, pod 1 i 2: kropki *staccato*
63. Pfte; **A**: *∞* tylko nad 1 w prawej ręce

## Rondo

- przed 1. akoladą na górnej pięciolinii. Pfte; **A**: *Rondo*, na dolnej pięciolinii: *allegro*  
na początku 1. pięciolinii. Vno; Vc; **A**: *Rondo*  
nad 0. Vno; Vc; **A**: *allo'*. (= *Allegro*)  
przed 1. akoladą. Pfte; Vno; Vc; **B**: *Rondo / Allegro*
15. p.; **B**, 2/16.1:
16. p.; **A B**, 1–3:   
p.; **A**, nad 3: brak kropki *staccato*; **B**, nad 3: kropka *staccato*
19. p.; **A**, 2–6:
21. Vno; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*  
Vno; **B**, 1–3:
- 21., 106., 114., 146., 152., 255., 293. Vc; **B**: pomiędzy pięcioliniami brak określeń dynamicznych
24. Vno; **B**, pod 2: brak kropki *staccato*
25. p.; **B**, 4/26.1: zbędny
26. p.; **B**, 2/27.1:
29. Vno; **A B**, 1–3:
30. Vno; **A**, 4/31.2:   
Vno; **B**, 1–3:   
Vno; **B**, 4/31.1:   
Vno; **B**, nad 2: kropka *staccato*
31. Vno; **B**, przed 2 (*a'*): zbędny *♯*  
Vno; **B**, nad 2: kropka *staccato*
32. p.; **A**, akord: *f-as-b-d'*  
Vc; **A**, 2–4:   
Vc; **B**, 1–3:   
Vc; **B**, nad 3 i 4: kropki *staccato*
34. Vc; **B**, nad 3 i 4: kropki *staccato*
35. p.; **B**, 1/36.1: brak
36. p.; **B**, 1–2:   
p.; **B**, pod 3 i 4: kropki *staccato*
37. Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane
38. p.; **A**, 2–4:   
p.; **B**, 1–2:   
p.; **B**, pod 3 i 4: kropki *staccato*  
Vno; **B**, 1–2:   
Vno; **B**, pod 3 i 4: kropki *staccato*
39. Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane
40. p.; **A**, 3–5:   
l.; **B**, przed 1: *rinf*  
Vno; Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.
42. p.; **A**, 3/43.1:   
p.; **B**, 1–2:

- p.; B, nad 3 i 4: kropki *staccato*
43. Vc; A B, 1–2: wiązania łamane 
44. p., Vno; B, 1–2: 
- p., Vno; B, nad 3 i 4: kropki *staccato*
45. Vc; A B, 1–2: wiązania łamane 
46. p.; A, 3–6: 
- p.; B, 1–8: brak 
- l.; B, 1/47.1: 
- l.; B, pod 1: *rinf*
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.
48. Vno; A, 2–3: 
- Vno; B, 2–4: 
- Vno; B, 4/49.2: 
49. Vno; A, 2–3: 
50. Vno; A, 4/51.2: 
- Vno; B, 2/51.2: 
51. Vno; B, 3/52.2: 
- Vc; B, 1–4: 
52. Vc; B, 1–4: 
53. Vno; A, 1–3: 
54. p.; B, 1–4: wiązanie łamane 
55. p.; A, przed 2: zbędny  (wytarty?)
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.
- Vno; B, 55.1 / 56.1: 
56. p.; A, 3–7: 
- p.; B, 1–8: brak 
- Vno; A, po 1: zbędna kropka augmentacyjna
57. l.; B, 1–2: 
- Vno; B, 1/58.1: 
58. l.; A, 1: zapis akordowy, nie głosowy: 
- l.; A B, 1/59.1:  (przedłużający)
- p.; B, 1–4: wiązanie łamane 
- p.; B, 1–8: brak 
- Vno; B, 2/59.2: 
61. l.; A B, pod 3: *f* (zam. pośrodku pięciolinii)
63. l.; A B, pod 3: *f* (zam. pośrodku pięciolinii)
- 66./67. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ )
68. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *f*
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *for*.
71. p.; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2–3: *dol*
- 71./72. Pfte; A: pomiędzy pięcioliniami: *dolc*:
72. p.; A, nad 3: zbędna kropka *staccato*
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *p*
75. p.; B, 3–4: 
79. p.; A, 2–7: 
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )
80. l.; B, pomiędzy pięcioliniami: *f*
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *for*.
83. p.; B, pod 2–3: *dol*

- Vno; B, pod 2–3: *dolce*.
84. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *p*
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *p<sup>o</sup>*.
- 84.–91. l.; A, 1–4: 
85. Vno; B, 1–3: 
- 85.–89. l.; B, 2–3: 
90. p.; A, 2–5: 
- l.; B, 1–4: brak 
- 91.–93. Vno, Vc; B, pod 1 i 2: kropki *staccato*
92. i 93. l.; B, 2–3: 
- 92.–94. l.; A, 1–4: brak 
94. l.; B, 1–4: brak 
- p.; B, 4–6: 
95. l.; A, 2–6: 
- Vc; B, 1/96.1: 
- 95.–98. l.; B, 1–8: brak 
100. p.; A, 3–6: 
104. p.; A, 3–5(6?): 
105. p.; B, 1–4: 
106. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *mf*
- Vno; B, 1–2: 
- Vno; B, pod 3 i 4: kropki *staccato*
- Vno; B, 4/107.1: brak 
113. Vno; A B, 4/121.1: odcinek powtarzany, zaznaczony znakiem repetycji
- Vno; A, pod 2: *dol*.
- Vc; B, nad 1: *dolce*.
114. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *sostenuto*
- p.; B, 1–2 i 3–5: triole 
- Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: *dolce*.
116. p.; B, 1–2 i 3–5: triole 
117. Vno; A, przed 1 (*as<sup>2</sup>*): zbędny  *b*
- Vno; B, przed 1 (*a<sup>2</sup>*): *b*
118. Vno; A, przed 2 (*as<sup>2</sup>*): zbędny  *b*
- Vno; B, przed 2 (*a<sup>2</sup>*): *b*
119. Vc; B, przed 1 (*A*): *b*
121. p.; A, 1–3: 
122. p.; A, 3/123.2: 
- p.; B, 1–2: triola 
- p.; B, 3/123.6: 
- l.; B, 1/123. 2: 
- Vno; A, przed 2 (*as<sup>2</sup>*): zbędny  *b*
- Vno; B, przed 2 (*a<sup>2</sup>*): *b*
- Vno; B, 2/123.1: 
124. p.; A, 2–5: 
- p.; B, 1–2: triola 
- p.; B, 3–5: brak 
- l.; B, 1/125.2: 
125. p.; A, 2–5: 
- p.; B, 1–6: brak 
126. p.; A, 4/127.4: 

- p.; B, 1-5 / 127.6: brak   
 l.; B, 1/127.2:   
 Vno; A, przed 2 ( $a^1$ ): zbędny  $\flat$
127. Vno; A, przed 4 ( $a$ ): zbędny  $\flat$
128. p.; A, 2-4(5?):   
 p.; B, 1-5: brak   
 Vc; B, 1/129.1:  (łączy)
129. l.; A B, przed 2 ( $A_s$ ): zbędny  $\flat$   
 Vc; B, przed 2 (A):  $\flat$
130. l.; B, 1/131.1:   
 131. Vc; B, przed 1 (A):  $\flat$
133. l.; A, 1-3, 4-6:   
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol*
- 133./134. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: *dolce*
134. p.; B, 1-2:   
 l.; B, 1-3 i 4-6: brak   
 135. l.; A, 2-4:   
 p.; B, 1/136.1:   
 l.; B, 5-8: brak   
 136. l.; A B, 1-4, 5-8: brak   
 137. p.; A, 1/138.1:   
 p.; B, 1-2:   
 138. p., Vno; B, 1-2:   
 139. p.; B, 1/140.1:   
 Vno; A, przed 1 ( $as^2$ ): zbędny  $\flat$   
 Vno; B, przed 1 ( $a^2$ ):  $\flat$
145. Vno; B, pod 1-3: kropki *staccato*  
 Vc; B, przed 1 (A):  $\flat$
146. p.; A, 1-2: triola   
 p.; A, 2-5:   
 p.; B, 1-2: triola   
 Vno; B, przed 1 ( $g^1$ ):  $\flat$   
 Vc; B, przed 1 ( $A$ ):  $\flat$
147. p.; A, 1-4:   
 149. Vno; B, przed 1 (górna nuta  $g^1$ ):  $\flat$
150. l., Vno; A, przed 1 ( $as$ ): zbędny  $\flat$   
 l.; B, pod 1: *f*  
 Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.
152. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *ff*
153. Vno; A B, przed 1 (górna nuta  $a^2$ ):  $\flat$
154. l.; A B, 1, 2: znaki chromatyczne tylko przy górnych nutach w oktawach
155. l.; A B, 1, 2: znaki chromatyczne tylko przy górnych nutach w oktawach  
 Vno; A, przed 1 ( $es^2$ ): brak  $\flat$   
 Vc; B, przed 1 ( $c^1$ ): brak  $\sharp$
156. p.; A, przed 1 ( $f^2$ ): zbędny  $\flat$  (zamiast przed 2 –  $as^2$ )
- 158.-163. l.; A, 1: znaki chromatyczne tylko przy górnych nutach w oktawach
158. i 159. l.; B, 1, 2: znaki chromatyczne tylko przy górnych nutach w oktawach
159. Vno; A, przed 1 ( $f^2$ ): brak  $\sharp$   
 Vc; B, przed 1 ( $d^1$ ): brak  $\sharp$
160. Vc; B, 1/165.1: brak 
- 160.-163. l.; B, 1: znaki chromatyczne tylko przy górnych nutach w oktawach
161. p.; B, przed 2 ( $b^2$ ): zbędny  $\flat$
164. p.; A, 1-2: triola   
 p.; A B, przed 1 ( $as^2$ ): zbędny  $\flat$   
 Vno; A, przed 1 ( $a^2$ ) i 3 ( $a^1$ ): brak  $\flat$   
 Vno; A B, 2/165.2: 
165. Vc; B, 1/166.1:   
 166. p.; B, 1-5:   
 167. p.; B, 1-5:   
 p.; B, 5/168.3:  (łuki zazębiające się !)
168. p.; B, 4-6:   
 169. p.; B, 1-3: brak   
 p.; B, 4/170.1:  (nuty  $c^3$ )
- 169.-174. p.; A, 2-5(?):   
 170. p.; B, 4/171.1:  (nuty  $b^2$ )  
 171. p.; B, 4/172.1:  (nuty  $as^2$ )  
 172. p.; B, 4/173.1:  (nuty  $g^2$ )  
 173. p.; B, 4/174.1:  (nuty  $f^2$ )  
 174. p.; B, 1-3 i 4-6: brak   
 175. p.; A, 1-3:   
 l.; A, 1-2: triola   
 l.; B, 1-2: triola 
177. p. i l.; A, przed 1 ( $b^1$  i  $b$ ): zbędny  $\flat$   
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *f*  
 Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: *for*.
179. p. i l.; A, przed 1 ( $es^1$  i  $es$ ): zbędny  $\flat$
180. Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami pod koniec taktu: *dol*
- 180./181. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dol p*
182. p.; A, nad 1:  $\sharp$  (poprawiono na zasadzie analogii do t. 85)  
 p.; B, nad 1:  $\infty$  (*gruppetto* przekreślone, por. t. 85)
188. p.; A, 2-7:   
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ()
189. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *f*  
 Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, nad 1: *for*.
192. Vc; B, pod 2-3: *dolce*.
193. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *p*  
 p.; B, 1-2:   
 Vno, Vc; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: *pia*.
194. p.; A, 1-3:   
 p.; Vc; B, 1-3: brak   
 p.; B, nad 1 ( $f^1$ ): 
196. Vc; A, 2-4:   
 Vc; B, 1-4: zapis rytmu 
198. p.; B, 2-4:   
 Vc; A, 2-4: 
199. p.; B, 2-3 i 5-6: 
200. Vc; B, nad 1 i 2: kropki *staccato*
203. p.; B, 2-3 i 5-6: 
204. Vc; B, 1/205.1: 
205. Vc; B, 1/206.1: 

208. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\text{<}$ )
209. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***ff***  
 Vno; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
 Vno; **B**, 1–3:  $\text{—}$
209. Vc; **A**, 2–4:  $\text{—}$
211. Vno; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
 Vc; **A**, 3–4:  $\text{—}$
213. p.; **A**, 2–5:  $\text{—}$   
 p.; **B**, 1–7: brak  $\text{—}$   
 l.; **A**:   
 l.; **B**:   
 Vno; **B**, 2/214.1:  $\text{—}$
214. l.; **A**, 2 (akord  $b-c^1-es^1$ ): przed  $es^1$  zbędny  $b$  (zamiast:  $\natural$ , pomyłka drukarska)  
 p.; **B**, przed 5 ( $as^2$ ):  $\natural$   
 l.; **A**:   
 l.; **B**:   
 Vno; **A B**, przed 1 ( $g^1$ ):  $b$
215. l.; **A B**, 1–4: wiązanie łamane   
 l.; **B**, przed 6 ( $a$ ):  $b$
216. p.; **A**, 2–6:  $\text{—}$   
 p.; **B**, 1–7: brak  $\text{—}$   
 l.; **B**, przed 1 (górna nuta akordu -  $d^1$ ): brak  $b$
218. p.; **B**, 1–7:  $\text{—}$   
 l.; **B**, przed 1 ( $d^1$ ): brak  $b$   
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: ***for.***
219. Vc; **B**, 1/220.1:  $\text{—}$
220. p.; **B**, 4–7:  $\text{—}$
225. p.; **A**, 2–6:  $\text{—}$
226. Vno; **A**, 4/227.4:  $\text{—}$   
 Vno; **B**, 2–6:  $\text{—}$   
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: ***pia.***
227. Vno; **B**, 1–8: brak  $\text{—}$
228. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***f***  
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: ***for.***
229. Vno; **B**, 1–2:  $\text{—}$
230. p.; **A**, 1–3:  $\text{—}$
232. l.; **A**, na początku taktu: brak  $\natural$   
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***p***  
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: ***pia.***
233. Vc; **B**, pod 1 i 2: kropki *staccato*
234. p.; **A B**, nad l; brak  $\text{^}$  ( $\text{^}$  tylko nad górną pięciolinia)  
 l.; **A**,  $\gamma \gamma$  zamiast  $\natural$  ( $\gamma \gamma$  wypisano w źródle ze względu na przeniesienie przedtaktu w t. 234 do następnej pięciolinii na następnej stronie)  
 Vno, Vc; **A**, po 1:  $\gamma \gamma$  zamieniono na:  $\natural$
250. l.; **A B**, 1:  $d^1$
253. p.; **A**, 2–6:  $\text{—}$
255. Vno; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak ***pia.***
258. Vno; **A**, 2/259.2:  $\text{—}$
259. Vno; **A**, 4/260.1: brak  $\text{—}$ ; łuk wprowadzono na zasadzie analogii do t. 25/26
260. p.; **B**, 2/261.1:  $\text{—}$
261. Vno; **A**, 4/262.3:  $\text{—}$
262. Vno; **B**, 1–3:  $\text{—}$
264. p.; **B**, 1: akord  $g-b-es^1$   
 Vno; **B**, nad 3: brak kropki *staccato*  
 Vno; **B**, 4/265.1:  $\text{—}$
265. p.; **B**, przed 1 ( $a$  – dolny dźwięk akordu): przypominający  $\natural$   
 Vno; **B**, nad 2: kropka *staccato*
266. p.; **A B**, 1/267.1:  $\text{—}$   
 Vc; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
 Vc; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
 Vc; **B**, nad 3 i 4: kropki *staccato*
267. Vc; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
 Vc; **B**, nad 3 i 4: kropki *staccato*
268. Vc; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
 Vc; **B**, nad 1–2:  $\text{—}$   
 Vc; **B**, nad 3: kropka *staccato*
269. p.; **B**, przed 1 ( $a$  – dolny dźwięk akordu): przypominający  $\natural$
270. p.; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
 p.; **B**, pod 3 i 4: kropki *staccato*
271. Vno; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: ***pia.***  
 Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
272. p., Vno; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
 p., Vno; **B**, pod 3 i 4: kropki *staccato*  
 Vno; **A**, 2–4:  $\text{—}$
273. Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
274. p.; **A**, 3–6:  $\text{—}$   
 p.; **B**, 1–8: brak  $\text{—}$   
 l.; **B**, pod 1: ***rinf***  
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: ***for.***
275. p.; **A**, 2–6:  $\text{—}$
277. Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: ***pia.***  
 Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
278. p., Vno; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
 p., Vno; **B**, nad 3 i 4: kropki *staccato*
279. Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
280. l.; **B**, pod 1: ***rinf***  
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, przed 1: ***for.***
283. p.; **A**, 3–6:  $\text{—}$
284. p.; **B**, 1–7:  $\text{—}$
286. p.; **B**, 1–7:  $\text{—}$
288. p.; **A B**, 4–7:  $\text{—}$
291. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pośrodku taktu: ***f***  
 Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: ***for.***
293. Vno, Vc; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 1: brak ***ff***  
 po 294, pomiędzy niezapisanymi pięcioliniami. Pfte; **A**: *Fine*



## 2. KWARTET FORTEPIANOWY ES-DUR OP. 15

### I. Źródła

Autograf nieznany. Za podstawę niniejszej edycji przyjęto paryski pierwodruk Lentza z 1805 r.

[Tytuł na karcie tytułowej:] *Grand / QUATUOR / Pour le / Piano Forte, Violon Alto et Violoncello. / Composé et Dedié / à Mademoiselle / La Comtesse Emilie Potocka / Par / JOSEPH ELSNER / Oeuvre 15. Prix 6 fr. / Propriété de l'Editeur. Enregistré à la Bibli[otché]que Imp[eria]le / A PARIS / Chez LENTZ, Maitre de Piano, Rue de l'Arbre-sec, N°. 15. / Et aux Adresses ordinaires de Musique.*

Format pionowy, 4°.; wymiary: 35 x 25 cm, wymiary płyty: 26,7 x 19,7 cm. (wymiary płyty instrumentów smyczkowych: 27 x 20 cm); zapis głosowy. Stron zapisanych 30 (karty tytułowe jednobrzmiące, nlb., przed każdym głosem; s. 2–21 – partia fortepianu, 2–5 – głos skrzypiec, 2–5 – głos altówki, 2–4 – głos wiolonczeli). Wszystkie strony głosów instrumentów smyczkowych opatrzone są pośrodku nagłówkami: głos skrzypcowy – VIOLINO, głos altówki – ALTO i głos wiolonczeli – VIOLONCELLO.

Egz. druku: F-Pn Vm 18. 126.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 27; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 316 poz. 27; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22.

Nagranie: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Beni Araki – fortepian, Christoph Heidemann – skrzypce, Aino Hildebrandt – altówka, Martin Seemann – wiolonczela, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Utwór nie był współcześnie wydany.

### II. Datowanie

Dokładna data powstania nie jest znana. Utwór oznaczony wśród kompozycji instrumentalnych jako op. 15, a więc napisany zapewne po Symfonii *C-dur* op. 11, której powstanie datuje się na przełom 1804 i 1805 r. Skomponowany mniej więcej w tym samym czasie, opublikowany został w wydawnictwie Lentza w Paryżu w 1805 r. Kompozycja została dedykowana hr. Emilii Potockiej (ur. ok. 1790, data śmierci nieznana), córce hr. Prota (Protazego) Antoniego Jakuba Potockiego (1761–1801), członka Konfederacji Sejmu Czteroletniego, wojewody kijowskiego, wybitnego finansisty, bankiera i przemysłowca, i ks. Marianny Elżbiety Lubomirskiej (1766–1810). Przyrodnim stryjem Emilii był bratanek hetmana w. litewskiego, pisarza i kompozytora, ks. Michała Kazimierza Ogińskiego (1728–1800), ks. Michał Kleofas Ogiński (1765–1833), podskarbi w. litewski, znany kompozytor, dyplomata i pamiętnikarz. Emilia Potocka była uczennicą Józefa Elsnera, który przed jej ślubem z hr. Józefem Kalinowskim w 1810 r. udzielał jej lekcji muzyki w zakresie gry fortepianowej i śpiewu<sup>23</sup>.

Hr. Potockiej Elsner dedykował również swoją *Grande Sonate B-dur* op. 2 na skrzypce, wiolonczelę i fortepian wydaną przez J. Traega w Wiedniu w 1798 r.<sup>24</sup>

### III. Wykaz korektur i wariantów

Zapis nutowy pierwodruku – nie licząc braku precyzji łukowania, niedokładności i w związku z tym wieloznaczności symboli akcentowych i graficznych oznaczeń dynamiki oraz nielicznych błędów nutowych – jest stosunkowo dobrze

<sup>23</sup> Por.: Elsner, *Sumariusz*, s. 187. W *Wyborze* Elsner opublikował dwie fortepianowe kompozycje: *Thema z Wariacjami J.W. Panny Emilii Potockiej* (1803 nr 11) i *Mazurek przez J.W. Pannę Emilię Potocką* (1805 nr 3. Por.: Dorabalska, *Polonez*, s. 111; Burhardt, *Polonez*, s. 459 poz. 2362; Tomaszewski, *Bibliografia*, s. 297 poz. 3818 i s. 298 poz. 3820). Jest wysoce prawdopodobne, że obie kompozycje, utrzymane w prostym stylu haydnowskim, są dziełem adresatki dedykacji *Kwartetu Es-dur* op. 15 Elsnera, wówczas dwunasto- lub trzynastoletniej dziewczynki, która już w tym czasie była być może uczennicą Elsnera (zauważyć można, że nie wiadomo, w jakich latach Elsner uczył ją muzyki). Zapewne były one pisane pod kierunkiem Elsnera, którego wpływy – oprócz elementów technicznych (drobne figuracje gamowe i akordowe) i fakturalnych – można też dostrzec w zakresie budowy formalnej (prosta budowa okresowa, skromna kantylena i – co może ważniejsze – ujęcie – wzorem drugiej części Elsnerowskiej *Sonaty Es-dur* op. 10 nr 3 na skrzypce i fortepian – końcowej wariacji w pierwszym z tych utworów w formę poloneza („*alla pollaca*”). Ponadto, o tym, że były to kompozycje hrabianki Emilii Potockiej świadczy opatrzenie przez Elsnera obu utworów zwrotem grzecznościowym „J.W.” (*Jaśnie Wielmożna*), używanym dawniej przed tytułem „w stosunku do osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej, arystokracji, możnych, rzadziej szlachty” (*Słownik*, t. I, s. 827). Zwrotem tym posłużył się Elsner w *Wyborze* jeszcze tylko raz, w stosunku do ks. Michała Kleofasa Ogińskiego przy okazji publikowanych w tym wydawnictwie jego *Polonezów*.

<sup>24</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 28.

czytelny. Zarówno klucze, jak i znaki przykluczowe notowane są konsekwentnie na początku wszystkich kolejnych systemów pięcioliniowych, a oznaczenia metryczne umieszczane są przed zapisem nutowym początkowych taktów wszystkich części *Kwartetu*.

W partii fortepianu wszystkie pary pięciolinii łączone są akoladą w postaci klamry, natomiast kreski taktowe notowane są w toku kompozycji oddzielnie dla każdej pięciolinii. Zarówno kształty nut, sposoby notowania akordów, wiązań (również fragmentów figuracyjnych), ugrupowań regularnych i nieregularnych, form pauz z charakterystyczną dla druków z przełomu XVIII i XIX w. pauzą ćwierćnutową (o kształcie lustrzanego odwrócenia pauzy ósemkowej –  $\epsilon$ ), regularne stosowanie pauzy całonutowej w taktach o metrum  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{3}{8}$  oraz skrótowe zapisy pauz obejmujących kilka a niekiedy nawet kilkanaście kolejnych taktów (zwłaszcza w głosach instrumentów smyczkowych) stanowią typowe elementy ówczesnych druków muzycznych. W obecnym wydaniu wartości pauz całonutowych i zapisywanych też w skrótowych formach pauz wielotaktowych dostosowano do aktualnych, realnych wartości metrycznych taktu, bez odnotowywania tych zmian w szczegółowym komentarzu krytycznym. Przy metrum  $\frac{3}{4}$  zmieniono więc pauzy całonutowe na półnutowe, odpowiadające ściśle wartości metrycznej taktu, ale w metrum  $\frac{3}{8}$  zachowano pauzy całonutowe.

W paryskiej edycji Lentza brak skrótów, oznaczanych zazwyczaj standardowymi symbolami i dotyczących zapisów powtarzających się dźwięków, motywów lub figur dźwiękowych.

Odcinki końcowe fragmentów kompozycji, określane dziś powszechnie jako 1. i 2. *volta*, pojawiają się w dwu pierwszych częściach *Kwartetu* w partiach wszystkich instrumentów w tych samych miejscach i w identycznym zapisie wersji francuskiej. W *Moderato*, t. 97–99, oznaczone jako „1<sup>re</sup> fois”, objęte są łukiem; w t. 97a–99a, oznaczonych jako „2<sup>e</sup> fois” (w głosie wiolonczeli: „2<sup>e</sup> f.”), pod łukiem tylko t. 97a. W *Romance*, t. 47 i 47a, pod łukami, oznaczone są w partii skrzypiec i wiolonczeli jako „1<sup>re</sup> f.” i „2<sup>e</sup> f.”, a w partii altówki i fortepianu jako „1<sup>re</sup>. fois” i „2<sup>e</sup>. fois”.

Klucze zmieniane stosunkowo często w toku poszczególnych części kompozycji, wyłącznie w partii lewej ręki (dolna pięciolinia) fortepianu (zmiana klucza basowego na wiolinowy lub odwrotnie) i partii wiolonczeli (zmiana klucza basowego na tenorowy lub odwrotnie), umieszczane są w pierwodruku głównie na początku taktu albo – w zależności od okoliczności miejsca i obrazu graficznego – bezpośrednio przed nutą rozpoczynającą w środku taktu nową pozycję, albo też przed kreską taktową, po której zaczyna obowiązywać działanie nowego klucza, a więc jeśli dotyczy on pierwszej nuty lub pierwszych nut w takcie. W licznych przypadkach w obecnym wydaniu, kierując się wyłącznie względami czysto utylitarnymi i estetycznymi, dla uzyskania bardziej czytelnego i wygodniejszego dla wykonawcy obrazu drukowanego tekstu muzycznego i uniknięcia konieczności stosowania większych odstępów pomiędzy znakami muzycznymi, zmieniono nieco usytuowanie niektórych oznaczeń kluczowych, umieszczając symbol nowego klucza, zmienianego w toku utworu, na końcu taktu poprzedniego, bezpośrednio przed kreską taktową. Dotyczy to następujących taktów: partia fortepianu: *Moderato* (8, 182, 188, 222), *Romance* (1, 9, 56, 61, 73), *Rondo* (24, 50, 73, 82, 273); partia wiolonczeli: *Moderato* (171, 189, 240, 243, 250), *Romance* (83), *Rondo* (33, 35, 76, 97, 313, 317).

W niektórych miejscach ze względów na dogodność wizualną pozostawiono zapisy oryginalne, jak w pierwodruku, bez podejmowania prób ich ujednolicenia. Pozostawiono więc oryginalny zapis zmiany klucza basowego na tenorowy w partii wiolonczeli, umieszczając klucz tenorowy przed pierwszą nutą w t. 18, 69 i 164 w *Moderato* i w t. 8 w *Romance*. Poprawiono natomiast niedociągnięcia i ewidentne błędy drukarskie dotyczące jakości, sposobu i miejsca stosowania oznaczeń kluczowych, zwłaszcza mechanicznie traktowanego, nieprawidłowego oznaczania powrotu do zmieniających się kluczy wraz ze znakami przykluczowymi przy przechodzeniu do kolejnej pięciolinii (por. *Romance*, partia fortepianu, t. 62/63).

Przy zmianie klucza wewnątrz taktu nowy klucz umieszczany jest najczęściej bezpośrednio przed określoną nutą, ale czasem może być on wpisany przed poprzedzającą tę nutę pauzą, np. *Moderato* (wiolonczela, 254), *Romance* (wiolonczela, 81, 83), *Rondo* (fortepian, 50; wiolonczela, 317).

W edycji paryskiej Lentza zmiany kluczy zbiegające się z początkiem nowej pięciolinii traktowane są różnie. Najczęściej nowe oznaczenia kluczowe pojawiają się nie sygnalizowane wcześniej, a więc bez dodatkowego uprzedzenia na początku nowej pięciolinii, np. *Moderato* (70), *Romance* (34 – zmiana klucza i znaków przykluczowych na początku nowej pięciolinii), *Rondo* (78) w partii wiolonczeli. Ale zdarza się, że zmiana taka jest wcześniej anonsowana (por. *Moderato*, fortepian, przed t. 105, 125, 153, 186; *Rondo*, fortepian, przed t. 8, wiolonczela, przed t. 313), zwłaszcza jeśli ma ona obowiązywać od nowej strony, np. *Moderato* (152) i *Rondo* (213) w partii fortepianu.

Zmieniony znak klucza bywa równie umieszczany w miejscu kreski taktowej przy jednoczesnym jej pomijaniu (*Rondo*, partia fortepianu, t. 47/48 i 79/80) lub na samej kresce taktowej (*Moderato*, partia wiolonczeli, t. 24/25, 196/197; partia fortepianu, t. 215/216; *Romance*, t. 60/61 i *Rondo*, t. 77/78 – partia fortepianu).

W *Rondzie*, partia fortepianu, t. 89, na początku pięciolinii błędnie zamiast klucza wiolinowego zapisano klucz basowy, zamieniony następnie przed kreską taktową dzielącą t. 89/90 na klucz wiolinowy. Również w *Rondzie*, w partii wiolon-



czeli brak klucza basowego przed kreską taktową dzielącą t. 107/108, a w partii fortepianu również brak zmiany klucza wiolinowego na basowy przed akordem *B-d-as* (dolna pięciolinia, lewa ręka).

Jest jeszcze jedna nader istotna cecha pierwodruku Lentzowskiego, o której nie sposób nie wspomnieć. W edycji tej wszystkie oznaczenia akcentów (>) mają formę wydłużoną. Znak graficzny w formie powiększonego rozmiarowo akcentu częstokroć nie jest jednoznaczny i przypadając na jedną akcentowaną nutę może oznaczać zarówno przynależny jednemu dźwiękowi lub współbrzmieniu akcent dynamiczny, jak też – ze względu na powiększonych rozmiarów kształt, rozciągniętych na sąsiednie nuty – może być interpretowany jako oznaczenie *diminuendo*. Zresztą obie te możliwości nie wykluczają się: wybrzmiewająca spokojnie fraza może zaczynać się nawet bardzo ostrym akcentem, co należy brać pod uwagę. Interpretację edytorską tego typu wieloznacznych oznaczeń w pewnym stopniu ułatwiają zasady artykulacji, m.in. system łączenia dźwięków sąsiednich za pomocą łuków łączących, oznaczających grę legato (np.  lub ). Ale i te zasady, dość swobodnie traktowane w dawnych czasach, nie dają – stanowiąc jednak ważny punkt oparcia – możliwości uniknięcia wieloznaczności i różnego traktowania. W wielu przypadkach, właśnie na skutek powiększonych rozmiarów, znaki akcentów zbliżają się do graficznego kształtu również nie zawsze jednoznacznych oznaczeń *diminuendo*, które często – z braku miejsca – przyjmują formę bardziej skupioną (por. np. *Rondo*, partia fortepianu, t. 284). To powoduje, że niekiedy oba te znaki – akcenty i graficzne oznaczenia *diminuendo* – trudno od siebie odróżnić, tym bardziej, że w powtarzanych analogicznych miejscach ich graficzny rysunek się zmienia, lub też nie zawsze jest dokładnie powtarzany we fragmentach reprzyzowych i przy repetycjach, co niekoniecznie musi być oznaką intencji kompozytorskiej. W obecnym wydaniu tego rodzaju zapisy ujednolicono, odnotowując jednocześnie poważniejsze wątpliwości w komentarzu krytycznym (por. np. w pierwszej części *Kwartetu* w partii skrzypiec t. 17 i 18 i ich powtórzenia w reprzyzie w t. 165 i 166).

Zdarza się, że znaki akcentów nie są sztychowane precyzyjnie i bywają na przestrzeni taktów przemieszczane, nie zawsze odnosząc się właściwych dźwięków (np. *Moderato*, partia skrzypiec, t. 175/176).

Znaki dynamiczne umieszczane są najczęściej pod (zwłaszcza w głosach instrumentów smyczkowych), rzadziej nad nutami; w partii fortepianu – zwykle pomiędzy pięcioliniami, ale zbliżone czasem do nuty, z którą są wyraźnie związane. Zdarza się też, że oznaczenia dodatkowe (dynamiczne, agogiczne lub wyrazowe) notowane są dla obu rąk osobno (por. np. *Moderato*, t. 24 – *ff*; t. 26–28 – akcenty (*decrescendo*), t. 200 – *pp*). Również znaki fermat (>) umieszczane są zwykle (z wyjątkiem t. 200) osobno w partiach prawej i lewej ręki, por. *Moderato* t. 58 (w t. 43 i 185 w partii lewej ręki nad pauzą). Skróty (symbole) określenia dynamicznego forte (również wielokrotne) pisane są zawsze wytłuszczoną majuskułą – *F*.

Podobnie jak w innych pochodzących z epoki drukach muzycznych poważny problem stanowi stosowanie łuków łączących i zatrzymujących, których zarówno formy zewnętrzne jak też możliwości interpretacyjne zależne są od stanu i poziomu wykorzystywanych ówczesnie technik drukarskich. Niedokładny, pobieżny i niedbały charakter zapisu łuków w źródle w wielu przypadkach – o ile wyklucza się możliwość specjalnego, intencjonalnie różnorodnego frazowania – powoduje konieczność ich normalizacji i ujednolicenia, na przykład przy powtarzających się figurach, które za każdym razem notowane są rozmaicie.

Na szczęście paryski pierwodruk Lentza Elsnerowskiego *Kwartetu*, wykonany jest – w porównaniu z innymi współczesnymi mu drukami – stosunkowo dokładnie i starannie. Dzięki temu znaczenie artykulacyjne łuków, związane z frazowaniem, prawie zawsze jest wyraźnie czytelne. Bardzo rzadko zdarza się brak precyzji w notowaniu oznaczeń artykulacyjnych, niezgodnych z treścią muzyczną przesunięć tych znaków (por. np. łuk łączący akordy  $e^2-g^2-des^3$  w t. 175/176, który powinien łączyć akordy  $e^2-g^2-des^3$  i  $f^2-as^2-c^3$  w partii prawej ręki I części *Kwartetu*) oraz kreślenia łuków odnoszących się do większych fraz, ale obejmujących tylko ich fragmenty, albo odwrotnie – obejmujących zbyt wiele nut, nie zawsze frazeologicznie ze sobą powiązanych.

Niemniej, stosowane schematycznie łuki często są pomijane lub różnie notowane przy powtórzeniach podobnych fragmentów i motywów muzycznych (por. np.: I część *Kwartetu*, partia fortepianu, t. 2 i 7 oraz analogiczne 148 i 153). Zazwyczaj w pierwodruku łukami o charakterze artykulacyjnym, dotyczącymi gry legato, dokładnie i konsekwentnie oznaczono poszczególne frazy lub powtarzające się ugrupowania figuracyjne, choć w partii fortepianu zdarzają się różnice przy nawrotach podobnych układów albo bezpośrednio po sobie następujących, albo powtarzanych w reprzyzie (por. np.: *Moderato*: partia prawej ręki, t. 249–253; *Romance*: partia prawej ręki, t. 9–15 i 16–23, partia prawej i lewej ręki, t. 34–35, i lewej ręki, t. 51, 53, 73–74; *Rondo*: partia lewej ręki, t. 8–10 – 10–21, i prawej ręki, t. 24–25 – 26–29).

Niedokładności i brak precyzji w stosowaniu łuków w partii fortepianu dotyczą też łuków zatrzymujących. Przy przedłużeniach wartości dwudźwięków (najczęściej oktaw) i akordów łukami zatrzymującymi łączone bywają jedynie pojedyncze nuty, np. tylko górne dźwięki oktaw (por. np. *Moderato*: oktawy *B-B* w t. 47/48, oktawy *Es-es* w końcowych taktach 249–252 w partii lewej ręki, czy skrajne głosy akordów *es-g-c<sup>1</sup>* w t. 45 również w partii lewej ręki).

Podobne niedostatki precyzji w zapisie łuków i innych omówionych wyżej form notacyjnych w partii fortepianu dotyczą również głosów instrumentów smyczkowych, chociaż system łukowania tych głosów cechuje większa precyzja. Ale i tu zdarzają się zapisy wieloznaczne, dopuszczające możliwość różnego ich traktowania. Również tutaj podstawowym

problemem jest rytowanie łuków, nie zawsze umieszczanych we właściwych miejscach i obejmujących właściwe grupy dźwiękowe, brak konsekwencji w opracowywaniu analogicznych fragmentów lub motywów, a także traktowanie ugrupowań nieregularnych, przy których oryginalny zapis łuków może mieć ważne znaczenie artykulacyjne, jak też określać sposoby smyczkowania.

Wszystkie niedociągnięcia dotyczące łukowania zostały skorygowane, a ich pierwotne formy ukazano w komentarzu szczegółowym. Wprowadzone wszelkie konieczne zmiany i ujednolicenia, będące wynikiem analizy tekstu muzycznego i treści muzycznej *Kwartetu*, są sporządzane przede wszystkim na podstawie oryginalnego formowania miejsc analogicznych, lecz także uwzględniając możliwości istnienia różnych i zamierzonych intencji kompozytorskich. Dodatki redakcyjne, których brak w zapisie oryginalnym, są zawsze ujmowane w nawiasy kwadratowe, a wszelkie inne odchylenia od zapisu źródłowego są wynotowywane w komentarzu szczegółowym.

Przednutki dolne lub górne, które zazwyczaj dzieli od nuty głównej odległość półtonu, ze względów na różne możliwości interpretacyjno-wykonawcze publikowane są z reguły w takiej formie, w jakiej ukazane zostały w pierwodruku. Ich wartość jest graficznie zróżnicowana i pojawiają się najczęściej w postaci ósemki (w *Moderato* i w *Romance*) i szesnastki (w *Rondzie*); brak form przekreślanych ukośną kreską. Można rozważać możliwość traktowania niektórych przednutek jako przednutek długich (np. w I części *Kwartetu* w partii fortepianu w t. 9, 11 i 157, w analogii do rozpisanej do zwykłej ósemki nuty w t. 159). Nieliczne konieczne ujednolicenia, dotyczące ich form graficznych, różniących się przy powtórzeniach identycznych motywów, są wymienione w komentarzu szczegółowym. Z zasady nie uzupełniano braku łuków łączących przednutkę z nutą główną, o ile nie pojawiały się one w przekazie źródłowym. Przypadkiem wyjątkowym jest dodanie niezbędnego łuku w lewej ręce w partii fortepianu w t. 218 pierwszej części *Kwartetu* przy przednutce umieszczonej na poziomie dolnej nuty oktawy  $\underline{B}-B$ , co praktycznie oznacza „łamane” wykonanie oktawy, bez konieczności powtórzenia dolnego dźwięku.

W całym pierwodruku we wszystkich głosach obiegniki (*gruppetto*) zapisywane są w jednakowej formie, bez przekreśleń pionowymi kreskami. Ich umiejscowienie nad lub pomiędzy nutami zostało w obecnym wydaniu zachowane.

Przy stosowaniu nie zawsze konsekwentnie przestrzeganej zasady ujednolicenia tekstu muzycznego na podstawie miejsc analogicznych kierowano się głównie względami muzycznymi, przy jednoczesnym uwzględnieniu prawdopodobieństwa celowego różnicowania przez kompozytora ujęć podobnych motywów bądź innych przebiegów muzycznych. Na tej podstawie zachowano różnice w sposobach artykulacji podobnych lub identycznych fragmentów ekspozycji i repriży w części pierwszej *Kwartetu*, jak też w powtarzanych tematach formy ronda w części trzeciej. W wielu miejscach zachowano wersje źródłowe, różniące się pod względem faktury, artykulacji, frazowania, a niekiedy również materiału muzycznego.

## FORTEPIAN

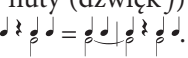
W partii fortepianu (lewa ręka) w pierwodruku wszystkie dźwięki, zarówno pojedyncze jak i oktawowo, są dokładnie wypisywane, bez stosowania typowych dla tego czasu zapisów skrótowych z wykorzystaniem dolnych przenośników oktawowych (8<sup>----</sup>). A skala dźwiękowa, którą Elsner posługuje się w partii fortepianu, jest dość niska i sięga do  $\underline{F}$  (*Moderato*: t. 38–39, 49–50, 57–58; *Rondo*: t. 202)

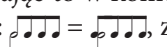
Przy powtarzających się ugrupowaniach początkowe ogniwa fraz łańcuchowych są z rzadka w paryskiej edycji Lentza dokładnie zaopatrywane w łuki, a grupy nieregularne (triole, sekstole i in.) w oznaczenia cyfrowe. Tego rodzaju wielokrotnie i czysto mechanicznie powtarzane postępy i zapisy oraz sposoby ich interpretacji wykonawczej są w obecnym wydaniu wskazywane słowem „*simile*”. Wszystkie warianty zapisów tego typu zostały wymienione w komentarzu szczegółowym, zwłaszcza ze względu na znaczenie, jakie mogą one mieć dla problemu artykulacji przy grze na instrumentach smyczkowych.

Przy zapisach współbrzmień dwu-, trzy-, a także wielodźwiękowych w pierwodruku pojawiają się zarówno układy akordowe, jak i głosowe. W niektórych przypadkach, dla uproszczenia i większej przejrzystości obrazu nutowego zapisy głosowe zastąpiono układem akordowym, gdy zmiana taka nie wpływała w żadnej mierze na sposób i charakter wykonawczy; w tym zapisie wszystkie składniki dwudźwięków i akordów łączone są jedną pionową kreską (laską), por. np.: *Moderato*, partia lewej ręki, t. 14 i 41, partia prawej ręki, t. 44 i 51. Zdarzają się również przypadki odwrotne, gdy bardziej wyrazista interpretacja wymagała zastąpienia układów akordowych głosowymi, por. np. *Romance*, partia lewej ręki, t. 2, 4, 25, 27.

Dość typowym i szeroko stosowanym w dawnych źródłach sposobem notowania postępów melodycznych (najczęściej figuracyjnych grup szesnastkowych lub ósemkowych), jak również akordów, których dźwięki wykraczają dalece poza pięciolinie i wymagają stosowania wielu dodanych kresek dolnych lub górnych i większej przestrzeni dzielącej obie pięciolinie, jest wykorzystywanie do zapisywania tego rodzaju figur (stanowiących rytmiczną całość i przy zachowaniu jednolitych wiązań, często w takich sytuacjach łamanych) obu pięciolinii, a więc przenoszenia części ugrupowań lub

pojedynczych nut w odcinkach figuracyjnych do górnej lub dolnej pięciolinii. Tego rodzaju rozwiązania są stosunkowo bogato wykorzystywane i spotykamy się z nimi wielokrotnie w toku wszystkich części *Kwartetu*. We wszystkich tego typu przypadkach zarówno nuty wchodzące w skład figuracyjnych ugrupowań, jak też notowane w ten sposób składniki nutowe współbrzmień, łączone są wspólnym wiązaniem bądź pionowymi kreseczkami (laskami). Przykłady umieszczania niektórych fragmentów (pojedynczych dźwięków lub akordów) partii prawej ręki na dolnej pięciolinii i odwrotnie – partii lewej ręki na górnej pięciolinii pojawiają się w wielu miejscach *Kwartetu*. Przykłady nut napisanych w oryginale na dolnej pięciolinii, a przeniesionych następnie do górnej odnajdujemy w partii prawej ręki w: *Moderato*: t. 47: 6 (b), 7 (a), 10 (b); 48: 1 (a), 9 i 12 (b); 49: 1 (a), 6 (b), 8 (a), 9 (f), 11 (b), 12 (f); 50: 2 (a), 3 (f), 6 (a); *Romance*: t. 16: 1 (g), 2 i 6 (b), 7 (f), 8 i 12 (as); 17: 1 (g), 2 i 6 (b), 7 (g), 8 i 12 (h); 18: 1 (g), 2 (c'), 5 (g); 77: 1 i 5 (c'); *Rondo*: t. 307: 6 (c'). Do układów odwrotnych należą nuty napisane w oryginale na górnej pięciolinii, przeniesione następnie do dolnej: *Moderato*: t. 15 i 161: 8 (c'), 9 (b); 249 i 251: 3–5 i 9–11 (e'–g'–e'); 252: 1 (g), 2 (b); *Romance*: t. 13: 3 (f'), 9 (es'), 12 (d'); 14: 3 (es'), 9 (des'); 41: 3 (es'), 4 (g'), 5 i 9 (es'), 13 (g'); 42: 13 (es'), 16 (fis'); *Rondo*: t. 28: 3 (f'). Przykładem trójdźwięków, których elementy w partii prawej ręki rozpisane są w pierwodruku na dwu pięcioliniach, są akordy: f – as (dolna pięciolinia) – d' (górna pięciolinia) i g – b (dolna pięciolinia) – es' (górna pięciolinia) – *Rondo*, t. 32 i 33 oraz analogicznie uformowane akordy g–b–es' – *Rondo*, t. 332 i 333. Wszystkie tego rodzaju formy zapisów oryginalnych, niejednokrotnie mało czytelne, ujednolicono, dbając o bezwzględne zachowanie muzycznej treści dzieła, lecz mając jednocześnie na względzie przede wszystkim wygodę wykonawcy.

W jednym przypadku (*Kwartet*, cz. I, t. 66/67, partia lewej ręki) zmieniono oryginalny, ale niestosowany dziś sposób zapisu rytmicznego głosu dolnego, w którym w takcie 4/4 przedzielono kreską taktową wartość całej nuty (dźwięk f) umieszczonej w połowie t. 66, której działanie rozciąga się na pierwszą połowę taktu następnego:  Podobny układ na zasadzie analogii wprowadzono w reprzyzie w t. 208/209.

Zmieniono również konsekwentnie, dla uzyskania wyraźniejszego obrazu i polepszenia czytelności zapisu nutowego, zaznaczając to w komentarzu, oryginalny rytmiczny zapis głosu formuły akompaniamentu lewej ręki w partii fortepianu: , zaznaczając przy tym jednocześnie oryginalne formy łukowania (por.: *Moderato*: t. 8–11, 59–61, 154–157, 201–203, 211–212, 220; *Rondo*: t. 1–6, 8–21, 73–76, 97–107, 244–254).

W nielicznych przypadkach pozostawiono oryginalne zapisy bez dostosowywania ich do wymagań dzisiejszej ortografii muzycznej i wbrew przyjętym zasadom edytorskim, aby ujawnić charakterystyczne cechy faktury fortepianowej w historycznym zapisie, który może stanowić odzwierciedlenie dawnego sposobu interpretacji i gry oraz charakteru i rodzaju ówczesnej techniki i metod wykonawczych. Dotyczy to w pierwszym rzędzie problemów realizacji pasaży figuracyjnych i odcinków technicznych obiema rękami przemienne (por. np. *Moderato*, t. 50 i 192), a zwłaszcza sposobu frazowania (tamże, t. 110–113). Oryginalne zapisy frazowania tego typu odcinków mogą stać się źródłem wiedzy o ważnych historycznie elementach technicznych gry na fortepianie, a tym samym stanowić świadectwo metod wykonawczych, na jakich opierała się ówczesna sztuka pianistyczna.

## INSTRUMENTY SMYCZKOWE

Przed pięciolinia rozpoczynającą pierwszą część kompozycji we wszystkich głosach umieszczony jest tytuł: *QUATUOR*, a przed pięcioliniami rozpoczynającymi drugą i trzecią część kompozycji odpowiednio *Romance* i *Rondo*. Określenia tempa kolejnych części: *Moderato*, *Andantino* i *Allegro assai* (w wydaniu paryskim w abrewiacji: *All° assai*) znajdują się w pierwodruku nad początkowymi taktami tych części. Natomiast wszystkie oznaczenia dynamiczne (*mf*, *f*, *p* i ich wielokrotność, także symbole akcentów i graficzne oznaczenia *crescendo* i *diminuendo*) i wyrazowe (*dolce*, *sotto voce*) umieszczone są w toku utworu zarówno pod jak i nad pięcioliniami.

Podobnie jak w *Sonatach* op. 10 na skrzypce z fortepianem Elsnera, przy publikacji *Kwartetu Es-dur* op. 15 zachowano wyjątkowo – z uwagi na specyfikę faktury, zwłaszcza jeśli w grę wchodzi problemy artykulacji i smyczkowania – oryginalne sposoby zapisu ugrupowań nieregularnych w partii instrumentów smyczkowych, głównie triol i sekstol, oznaczanych najczęściej w pierwodruku cyferkami „3” (przy triolach, często pomijanymi) i „6” (przy sekstolach), umieszczonymi nad główkami nut pod łukami (również często pomijanymi, zwłaszcza przy dłuższych łańcuchach tych ugrupowań, por. triole w *Rondzie*, skrzypce: t. 31–32, 35–36, 108–111; altówka: t. 35–36; wiolonczela: t. 33–36), którym niekiedy można przypisać znaczenie artykulacyjne. Problemy stosowania łuków w przebiegach grup nieregularnych obejmujących większe odcinki kompozycji nie zostały ujawnione w komentarzu szczegółowym.

W drugiej części *Kwartetu*, *Romance*, w partii skrzypiec i altówki zmiana znaków chromatycznych jest zapisana w pierwodruku t takcie 32 po kresce taktowej, a nie pod koniec t. 31.

W *Rondzie*, w partii skrzypiec (t. 30), z braku miejsca łuk umieszczono w pierwodruku przy pierwszej z triol nie nad główkami nut, lecz pod wiązaniem.

## M o d e r a t o

przed 1. akoladą. Pfte: *QUATUOR*

nad 1. Pfte: *Moderato*

2. p.; pod 1: *dol*

4. p.; pomiędzy 1 i 2: brak  $\infty$ ; *gruppetto* wprowadzono na zasadzie analogii do t. 146 (początek reprzyzy)

5. Vno; 5–6:

7. Vno; nad 4:  $\infty$

8. p.; 5–6:

8.–11. l.; 1–4 i 5–8: zapis rytmu i łukowanie

9. p.; 1: przednutkę  $b^2$  wprowadzono na zasadzie analogii do t. 155

10. p.; 7–8:

11. p.; 1:  $\downarrow as^2$  poprzedzona przednutką  $\downarrow b^2$  (poprawiono przez analogię z t. 157)

p.; 5–7 i 8–10: triole

12. Vno; nad 2–3: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ ), ale dotyczy całego taktu

Vla; pod 2 i 3: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ ), ale dotyczy zapewne całego taktu

13. Vno; 3–4 ( $es^1 - f$  – zakończenie trylu):

Vc; pod 2:  $f$  (przesunięte)

14. l.; 1: zapis głosowy

16. Vno; nad 1: *dol*:

Vno; 1–2:

16.–23. p.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16:

18. p.; 2–3:

Vc; pod 1–2: *dol*:

19. Vno; 5–7 i 8–10: triole

Vc; 5–6:

20. Vno; 1 (przednutka  $fis^2$ ):  $\downarrow$  (nie połączona łukiem z nutą główną)

Vla; pod 1: *dol p*

21. Vc; nad 4: (przesunięte pomiędzy 4 i 5)

22. Vla; nad 3: kropka *staccato*

23. Vc; 5–6:

24. Vla; 1 ( $fis^1$ ): przednutka  $\downarrow$

30. Vc; pod 3: *staccato* w formie klina

37. Vla; nad 3: kropka *staccato*

37. i 38. p.; 9–16: brak

40. p.; pod 1: *dol*

41. l.; 1 i 2: układ głosowy

44. p.; 1, 2, 3: układy głosowe:

46. l.; 1–2: nuty  $es^1$  połączone łukiem

47. p.; 4–6: wiązania łamane

p.; 7–9, 10–12: wiązania łamane

l.; 1/48.1: górne nuty oktawy  $B-B$ :

Vno, Vc; pod 1: *dol*:

48. p.; 1–3: wiązania łamane

p.; 7–9, 10–12: wiązania łamane

Vno; 1–2:

49. p.; 1–3: wiązania łamane

p.; 4–6: wiązania łamane

p.; 7–9, 10–12: wiązania łamane

p.; przed 8 ( $a$ ): zbędny  $\sharp$

50. p.; 1–7:

p.; 4–6: wiązania łamane

p.; przed 6 ( $a$ ): zbędny  $\sharp$

51. p.; 1, 2, 3: układy głosowe

Vno; 1–2:

52. Vno; 2–3:

53. Vc; 4–6 i 7–9: triole

53.–57. p. i l.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16:

53., 55. i 56. l.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16: wiązania łamane

54. Vla; nad 1:  $\infty$  (przesunięty pomiędzy 1 i 2)

Vla; 4–6 i 7–9: triole

55. Vno; 4–9: triole

Vla; 2–3:

58. p. i l.; 1–4, 5–8:

59. Vno; 4–9: triole

59.–61. l.; 1–4 i 5–8: (bez łuków)

69. Vla; 1/70.1:

71. Vno; 1/72.1:

72. i 73. p. i l.; 1–3 i 4–6: triole

78. p.; nad 1:  $p$  (przeniesione pomiędzy pięciolinie)

78.–85. l.; 1–4, 5–8:

88. Vno; 1 i 3 ( $h^1$ ): przednutki  $\downarrow$

90. l.; 1–6, 7–12:

91. l.; 1–6, 7–12:

Vno; 2 i 5 ( $g^2$ ): przednutki  $\downarrow$

96. Vno; nad 1: *dol*:

Vno; 2 ( $f^2$ ): przednutka  $\downarrow$

Vla; pod 1: *dol*

Vc; pod 1: *dol*:

99a. Vno; 2 ( $g^2$ ): przednutka  $\downarrow$

102. Vno; 2: przednutka  $\downarrow$

104. Vla; przed 2:  $b$

110. l.; 1–4:

115. Vno; pod 1–2: *dol*

Vno; 1/116.1:

116. Vno; 2–4:

119. Vno; 1–6: sekstola

Vno; 8–9:

129. Vla; 1/130.1:

131. Vla; pod 2–3: *dol*

132. p.; 9–12:

Vno, Vla; 2–3: (nie 1–3)

Vno; pod 1: *dol*

Vla; pod 2:  $p$  (przesunięte)

134. p.; 1–2, 3–8:

Vla; 2–3:

136. Vc; przed 1: zbędny  $b$



141. Vno; 1-2:
145. p.; 1/146.1:
146. p.; 1-2:   
p.; 2/147.1: brak
148. p.; pod 1: *dol p*
- 154.-157. l.; 1-4 i 5-8: zapis rytmu i łukowanie
157. p.; 5-7 i 8-10: triole
158. Pfte; pomiędzy pięcioliniami na przestrzeni pierwszej i drugiej połowy taktu: znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )
162. Vno; pod 1: *dol*
- 162.-169. p.; 1-4, 5-8, 9-12, 13-16: brak
164. Vno; 3/165.1: (instead of 165.1-4)
165. Vc; 5-6:
166. Vno; 1 (*fis*<sup>2</sup>): przednutka ♯  
Vla; pod 1: *dol*
169. Vla; 5-7 i 8-10: triole
- Vc; 5-6:
175. p.; 1/176.2: (łuk przesunięty)  
Vno; początek znaku *diminuendo* ( $\curvearrowright$ ) (akcent?)  
przesunięty na koniec t. 174
178. p.; pod 1-2:  $\Rightarrow$
185. l.; 1: układ akordowy
186. p.; 1-3:
188. p.; 6-7: brak   
Vno; nad 1-3: brak kropek *staccato*; kropki uzupełniono  
na podstawie analogii do t. 46
191. p.; 1-6: brak
195. Vc; 4-6 i 7-9: triole
196. p.; 1-6: brak
197. p.; 1/198.6:   
Vla; 4-6 i 7-9: triole
199. p.; 1/201.6:
200. l.; nad 9: brak  $\curvearrowright$ ; znak fermaty nad prawą ręką odnosi się  
do obu rąk
201. p.; 4-6 i 7-9: triole
- Vla; 4-6 i 7-9: triole
- 201.-203. l.; 1-4 i 5-8: zapis rytmu i łukowanie
202. p.; 1/204. 6:
202. Vla; 2-3:
205. p.; 1/207. 6:
- 211.-212. l.; 1-4 i 5-8: zapis rytmu i łukowanie
- 213.-215. l. 1-4 i p.; 1-2:
216. l.; 1-4, 5-8, 9-12, 13-16: wiązania łamane:
217. l.; 1-4: wiązanie łamane:
218. l.; 1-2:  $\text{♩}$
220. l.; 1-4 i 5-8:
222. p.; nad 1: *p*
231. p.; nad 2, 3 i 4: brak kropek *staccato*
232. Vno; 1 i 3 (*e*<sup>2</sup>): przednutki ♯
235. Vno; 2 i 5 (*c*<sup>3</sup>): przednutki ♯
240. Vno; 2 (*b*<sup>2</sup>): przednutka ♯
252. Vla; pod 1: *p*
253. Vla; pod 1: *pp*

## R o m a n c e

- przed 1. akoladą. Pfte: *Romance*  
nad 1. Pfte: *Andantino*
1. Pfte; pomiędzy pięcioliniami na początku 1. taktu: *dol*
2. l.; 2: dwudźwięk *c*<sup>1</sup>-*e*<sup>1</sup>
- 9.-14. p.; 1-6 i 7-12:
13. p.; 1-6 i 7-12: wiązania łamane   
Vc; 3-5: triola
14. p.; 1-6, 7-12: wiązania łamane
15. p.; 1-6 i 7-12: brak
16. p.; 1-6 i 7-12: wiązania łamane   
Vno; 11-13: triola (portato)
17. p.; 1-6 i 7-12: wiązania łamane
18. p.; 1-6: wiązanie łamane:
18. p.; 1-6 i 7-11: brak
29. Vc; 6-8: triola
32. Vno, Vla; zmiana znaków chromatycznych po kresce  
taktowej, a nie pod koniec t. 31  
Vno, Vla; pod / nad pięciolinia: *sotto voce*.
38. Vno; 1: zbędny ♯ przed *h*<sup>1</sup>
41. p.; 1-3, 4-6, 7-9, 13-15: wiązania łamane
42. p.; 13-15, 16-18: wiązania łamane
46. Vc; 1: *F*
- 48.-50. l.; 1-9-10-18:
49. p.; pod 1: *dol* (oznaczenie przesunięte w obecnym  
wydaniu na początek taktu poprzedniego)
50. p.; pod 2: *dol*
51. l. 10-18: brak
52. l. , 1-9, 10-18:
53. l. 1-18: brak   
Vno; nad 1:  $\Rightarrow$  (*diminuendo*?)
- 54.-55. l.; 1-9, 10-18:
57. p.; przed 13: zbędny ♯  
p.; przed 14: zbędny ♯  
l.; przed 4: zbędny ♯
58. p.; przed 4 i 13: zbędny ♯
59. p.; przed 4: zbędny ♯
60. p.; przed 15: ♯
61. p. przed 1: zbędny ♯  
p.; przed 15: zbędny ♯  
p.; 16: *f*<sup>1</sup>  
l. przed 2: zbędny ♯
62. p.; 1-2: triola   
l. przed 2: zbędny ♯
67. p.; 1-5:   
l.; 1-4 i 5-8:
68. p.; 1-5:

- l.; 1–4 i 5–8:
- Vno; 6–8: triola
71. Vla; pod 1: *ff*  
Vc; przed 1: *ff* (przesunięte na koniec t. 70, na początek frazy)
72. p. i l.; przed 2 (oktawy *B–B* i *b–b'*): zbędny *b* przypominający
73. Pfte; pomiędzy pięcioliniami na początku taktu: *dol*
76. Vno; pod 1: *dol p*  
Vc; nad 1: > (akcent lub *diminuendo* ⇒)

77. p.; 1–2 i 3–5: wiązania łamane
79. l.; 1/80.1: (łukiem połączone dolne dźwięki oktawy – C)  
Vno; 2–4 i 5–7: triole
81. l.; 1/82.1: (łukiem połączone dolne dźwięki oktawy – C)  
Vc; 2–4 i 5–7: triole
82. p. 1–2, 3–4:
83. Vno; pod 1: *pp*

## Rondo

- przed 1. akoladą. Pfte: *Rondo*  
nad 0. Pfte: *All° assai*
- 1.–6. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
8. i 9. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
- 10.–21. l.; 1–4: zapis rytmu (brak )
13. Vc; 1/14.1:
14. Vc; 1/15.1:
15. p.; 4–6: triola (portato?)  
Vla; 1/16.1:
16. Vno, Vla; 1/17.1:
17. Vno, Vla, Vc; 1/18.1:
18. p.; 2–3:
28. p.; 1–4: wiązanie łamane
35. Vc; pod 1: *rf*
44. Vla; pod 1: *f*
50. Vno; przed 1 (*as'*): zbędny
55. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *p dol*
56. l.; 1: trójdźwięk *a–c'–es'*
- 73.–76. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
76. Vno; pomiędzy 1 i 2: ∞
87. l.; 1: błędnie (ćwierćnuta, zamieniona na )
97. l.; pod 1: *fp*
- 97.–102. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
100. Vla; pomiędzy 1 i 2, poniżej:
103. l.; 1–4: zapis rytmu (brak )  
Vno; nad 2: ∞
- 104.–107. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
111. Vno; pod 1: *cres*
119. l.; 1–4 (głos górny): brak
139. p.; pod 1: *dol*
148. Vno; nad 1: > (może to *dim.*?)
152. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *dol*  
Vc; 1: *B*
164. Vla; nad 1–4: kropki *staccato*
167. Vc; 1/168.1:
170. i 171. Vla; nad 1: *staccato* w formie klinów
173. l.; 3: *b* (zam. *g*)

189. i 190. p.; 1–6:
- 192.–195. p.; 1–6:
196. p.; 1–6: brak
197. p.; 1/198.6:
199. p.; 1/201.6:
202. p.; 1/204.6:
205. l.; 1/206.1: dolne nuty oktawy (*B*) połączone łukiem przedłużającym
205. p.; 1/207.6:
213. Pfte; pomiędzy pięcioliniami: *p dol*
229. Vno; przed 1 (*as'*): *b* (zamiast )  
Vla; 1–3:
- 244.–254. l.; 1–4: zapis rytmu i łukowanie
255. p.; 1–3, 4–6: triole
261. Vno; 2–3:
262. p.; 1–4: brak
265. p.; nad 5 oraz 266.–269. nad 1 i 5: kropki *staccato*
270. Vla; 1: *es'*
279. i 280. p.; pod 3–4: akcent w wydłużonej formie znaku *diminuendo* (⇒)
282. i 283. p.; nad 1:
284. p.; pod 3–4: akcent w wydłużonej formie znaku *diminuendo* (⇒)
287. p.; 1–3: triola
288. Vno; nad pięciolinia: *sotta voce*
292. Vla; 1/293.4:
295. Vla; pod 1: *f* (przesunięto pod 4)
298. p.; 1–7:   
Vno; nad 1: >  
Vc; nad 1: akcent wydłużony >
299. p.; 1–4, 5–9 (kwintola):
- Vno; 1–2:
300. Vla; pod 1: *f* (przesunięto pod 4)
303. p.; 1–7/304.1–4:
- Vla; 1/304. 2:
- Vc; nad 1: akcent wydłużony >
304. p.; 5–9: kwintola

Vc; 4: As (zamiast of B)  
306. Vno; pod 1: *f*  
308. Vla; pod 1: *f*  
309. Vla; pod 1: *fp dol*:

312. Vno; pod 1: *dol* (przesunięto do t. 311)  
319. Vla; pod 2: *ff* (zamiast pod 320.2)  
320. Vno; pod 1: *ff* (zamiast pod 2)

### 3. SEPTET D-DUR

#### I. Źródła

*Septet D-dur* jest jedynym zachowanym utworem Józefa Elsnera przeznaczonym na większy zespół kameralny. Sytuacja źródłowa w przypadku tej kompozycji jest – w porównaniu z pozostałymi, zaliczanymi do Elsnerowskich utworami tego gatunku – wyjątkowa, ponieważ dysponujemy dwoma pierwszorzędnymi źródłami o zasadniczym znaczeniu. Źródłem pierwszym, które przyjęto za podstawę obecnej edycji, jest Elsnerowski autograf partyturowego zapisu tej kompozycji, zachowany w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (A). Jako źródło dodatkowe, choć również bardzo ważne tak z punktu widzenia historycznego, jak też wydawniczego, traktujemy rękopiśmienną kopię partytury, która uchodziła również za autograf Elsnera, przechowywaną w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (B). Nie jest wykluczone, że rękopis krakowski (B) jest kopią autorską bądź też sporządzoną w kręgu bliskim Elsnerowi i z udziałem nie jednej ręki.

#### A.

[Przed oryginalną kartą tytułową karta tytułowa biblioteczna, format pionowy, sporządzona przez konserwatora w trakcie prac konserwatorskich w 1959 r.<sup>25</sup>] *Józef Elsner / Septetto D-dur / pour / Flauto, Clarinetto, Violino, Viola, Violoncello. Contra – Basso et Piano obligé / Partytura / Autograf / R 94226.*

[Karta tytułowa, s. 1:] *Septetto / pour / Flauto, Clarinetto, Violino, Viola [dopisane tą samą ręką], Violoncello et Contra-Basso – avec l'accompagnement / de / Piano-forte obligé. / Composé et Dedié / á / Monsieur Joseph de Cichocki. / par / Joseph Elsner.*

Dopiski i dodatki na karcie tytułowej, z późniejszych lat, różne ręce: lewy górny róg, wpisy odręczne (nad 1. pięciolinia): R 7719, poniżej (nad 2. pięciolinia): 942; lewy dolny róg (nad dwiema dolnymi pięcioliniami, zapis czerwoną kredką, wytarty): A(R?). 75 / *aut.*; część górna prawej strony (pomiędzy 2. i 3. pięciolinia): pieczętka 7719 i pieczętka podłużna czerwona: *Wartość muzealna*; pieczętka prostokątna (na 3–5. pięciolinii: BIBLIOTEKA / WARSZAWSKIEGO / TOW. MUZYCZNEGO; dolna część prawej strony (ukośnie na 12. –13. pięciolinii): *Manuskrypt* oraz (nad dolną pięciolinia): *Własność Minchheimer* i poniżej: 1871.

Papier nutowy, 16-systemowy; druk: na dolnym marginesie wszystkich stron: *Z Magazynu T. Czaban. N° 496 w Warszawie.*

Format podłużny, in 4°; wymiary: 24 x 32 cm, k. 29, paginowane tylko strony nieparzyste. S. 29 (t. 72) – 33 (t. 128) pisane na papierze odwróconym, z nadrukiem: *Z magazynu T. Czaban N° 496 w Warszawie* na górnym marginesie.

Oprawa skórzana, brązowa, z wytłoczonym złożonymi literami napisem: *JÓZEF ELSNER / SEPTETTO D-DUR.*

Na górnym marginesie (z prawej strony) na początku *Andante* (s. 23), *Menuetto* (s. 35) i *Allegro* (s. 43) kompozytor zamieścił własnoręczny podpis: *J. Elsner*. Ponadto u góry s. 35: *In. 338.*

Zapis partyturowy odręczny, kaligraficzny. Zapis nutowy oraz oznaczenia wykonawcze, dynamiczne, artykulacyjne i wyrazowe pisane są czarnym atramentem (s. 2–58). Kreski taktowe dla wszystkich pięciolinii notowane są osobno dla każdego instrumentu i oddzielnie dla obu rąk w partii fortepianu. Kreska początkowa na każdej stronie jest zawsze podwójna. Obie pięciolinie w partii fortepianu połączone są klamrą lub łukiem (akolada). Łuki kreślone niestannie, z rozmachem, pośpiesznie, zahaczają o nuty sąsiednie. Nazwy instrumentów tylko w *Allegro*, *Menuetto* (w *Trio* wyjątkowo przed t. 49) i w finałowym *Allegro*.

Egz. rękopisu: PL-Wtm: R. 942.

<sup>25</sup> Na dolnej części strony karty umieszczonej po oryginalnym zapisie partytury odręczna informacja: „Wskazane jest przechowywanie rękopisu pośród obiektów oczyszczonych w pomieszczeniu suchym przy stałej / temperaturze 16–18° C+, a 50/100 względnej wilgotności powietrza. / Rękopisy zabytkowe winny mieć na półkach położenie leżące, cięższe pojedynczo. / Jeśli pionowo, należy podpórkami utrzymywać pion, by książka spoczywała na obydwu kantach. / Konserwację i oprawę wykonał Tadeusz Tuszewski 1959”.

<sup>26</sup> Zapis zastąpił wcześniejszą, sporządzoną odręcznie pismem pochyłym, kartę jednobrzmiącą, z analogicznym układem wierszy, na której sygnatura nie była wpisana ręcznie, ale odbita pieczętką powyżej tekstu słownego.

## B.

[Karta tytułowa]: *Septuor / pour / Flute, Clarineto, Violon, Viola, Violoncello et Contrabasso / avec / accompagnement de Piano-forte (obligé) / Composé et dédié à Son Ami / Joseph de Cichocki / par Joseph Elsner*

U dołu, przy prawym marginesie, pieczętka owalna (napis nieczytelny): z nr 672 w centrum pieczętki. Na dolnym marginesie *Rkp.* 56; 25.

Format podłużny, in 4°; wymiary: 28 x 20 cm, s. 108 bez paginacji.

Zapis partyturowy. Papier nutowy drukowany; pośrodku dolnego marginesu na stronach recto: *W Kaliszu w lito*[grafii] *J.T. Jenisz.*

Na każdej stronie 10 systemów pięcioliniowych, połączonych akoladami (klamrami) parami po dwie pięciolinie (przeznaczony do zapisu fortepianowego). Zapis muzyczny tylko na ośmiu górnych pięcioliniach, połączonych wspólnymi dla wszystkich głosów kreskami taktowymi. Nazwy instrumentów tylko na początku wszystkich części *Septetu*.

Klucze, znaki chromatyczne przykluczowe oraz oznaczenia metrum tylko na początku pięciolinii początkującej wszystkie części (i *Trio*).

Liczne poprawki i dopiski oryginalne i późniejsze oraz korekty tekstu nutowego wykonane przez co najmniej trzech różnych skryptorów; w tym numeracja taktów w każdej części kompozycji osobno co 4 takty nad górną pięciolinią (w *Trio* numeracja taktów ciągła z *Menuetem*). Takty oznaczone jako 1 i 2 volta: *Allegro* (87/88) i *Menuet – Trio* (17 i 54, w rękopisie 107 i 144) nie są numerowane osobno.

Oprawa w tekturę, oklejoną szarobrazowym papierem z „marmurkowym” wzorem. W centrum naklejka prostokątna: lira w obramowaniu gałązkami laurowymi; w prawym górnym rogu: 672. W dolnym prawym rogu oprawy: naklejka własnościowa (nieczytelna).

Egz. rękopisu: PL-Kj Muz. rkp. 2008 II. Proweniencja rękopisu nieznana. Dar Aliny Nowak-Romanowicz dla Biblioteki UJ, wpisany do księgi akcesyjnej rękopisów 26 X 1956.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 57 poz. 17; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 316 poz. 15; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 316; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 70; Elsner, *Katalog*, s. 275 poz. VII.1.

Nagranie: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Beni Araki – fortepian, Christoph Heidemann – skrzypce, Martin Seemann – wiolonczela, Aino Hildebrandt – altówka, Masatoshi Saito – kontrabas, Mathias Kiesling – flet, Lisa Shklyaver – klarnet, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Wyd.: Józef Elsner, *Septet*, wyd. Jerzy Morawski, Warszawa 1995.

## II. Datowanie

*Septet D-dur* powstał w Warszawie ok. 1830 r. i dedykowany został Józefowi Cichockiemu, (ca 1783–1845), byłemu marszałkowi szlachty jednego z powiatów guberni kijowskiej, muzykowi-amatorowi, który po osiedleniu się w Warszawie rozwinął w l. 1830–1840, jako mecenas sztuki i animator tutejszego życia muzycznego, szeroką działalność organizacyjno-artystyczną. Należał do grona bardziej zasłużonych działaczy Resursy Kupieckiej. Założył tu stały kameralny zespół muzyczny oraz chór amatorski, z którym – bazując głównie na repertuarze klasycznym – mógł wykonywać, prócz licznych utworów kameralnych, tak ambitne i szeroko rozbudowane pozycje, jak *Stworzenie świata* i *Pory roku* Józefa Haydna. Koncerty te odbywały się w siedzibie Resursy Kupieckiej w pałacu Mniszchów przy ul. Senatorskiej. Niezależnie od tego, w poniedziałki każdego tygodnia Cichocki organizował w swym mieszkaniu przy ul. Leszno (dawn. nr 723) koncerty, w których uczestniczyli liczni artyści miejscowi i obcy, a także wybitne osoby z kręgu sztuki, literatury i nauki. W koncertach brał aktywny udział sam Cichocki, biegle grający na flecie, oraz jego żona, która była pianistką. W ten sposób w prywatnym domu Cichockich ogniskowało się życie muzyczne całej Warszawy. Mimo braku głębszego wykształcenia muzycznego Cichocki zajmował się również dla potrzeb wykonawczo-koncertowych i wydawniczych opracowaniem dzieł innych kompozytorów (m.in. opracował na flet, skrzypce, wiolonczelę i kontrabas kwartet smyczkowy op. 24 jednego z popularniejszych w tamtych czasach kompozytorów, mianowicie G. Onslowa), w tym także po raz pierwszy w historii szereg utworów z repertuaru dawnej muzyki polskiej (10 psalmów M. Gomółki i 2 msze G.G. Gorczyckiego w nowoczesnej transkrypcji Jana Sandmanna). Ponadto w l. 1835 i 1836 wydawał „Pamiętnik Muzyczny Warszawski” – jedno z najstarszych polskich czasopism muzycznych, ważne ze względów informacyjno-sprawozdawczych. Cichocki, zwany przez Alinę Nowak-Romanowicz „muzycznym” przyjacielem Elsnera, żywił dla tego kompozytora i pedagoga głęboki szacunek i wysoko oceniał jego działalność. Nie można wykluczyć, że *Septet* – ostatnie z zachowanych dzieł kameralnych Elsnera – powstał na zamówienie Cichockiego i że był wykonany w trakcie jednego z wieczorów muzycznych, przez niego organizowanych.



### III. Wykaz korektur i wariantów

Oba zachowane kodeksy źródłowe (rękopisy **A** i **B**) są – mimo licznych i wyraźnych różnic, które mogą być wynikiem spisania ich w różnym czasie, nawet w odstępie kilkunościeletnim – w wielu szczegółach paleograficznych bardzo do siebie zbliżone, co może uprawdopodobniać przyjętą przez Alinę Nowak-Romanowicz tezę o tym, że oba wyszły spod pióra Elsnera i są jego autografami. Wydaje się, że rękopis **A**, mniej staranny, jest wcześniejszy, podczas gdy rękopis **B**, bardziej czysty i w wielu przypadkach znacznie dokładniejszy, sprawia wrażenie egzemplarza przygotowanego nie tyle do druku, co do praktycznego wykorzystywania. Jest on jednak silnie i w poważnym stopniu zmieniony, z licznymi poprawkami, korekturami, skreśleniami, zaczernieniami, śladami razury (por. np. *Allegro*, t. 117), uzupełnieniami i dodatkami. Zmiany te, znacznie częstsze od odchyień w wersji **A**, dotyczą nie tylko nut (w tym poprawek oczywistych błędów nutowych) i sposobu ich notowania, wiązań, układu na pięcioliniach (zwłaszcza w partii fortepianu), lecz także sposobu oznaczania elementów dynamicznych, artykulacyjnych i wyrazowych, w dużej mierze powiązanych z problematyką interpretacji wykonawczej. Wszystkie te modyfikacje mogły być bez wątpienia sporządzone nie tylko przez samego autora tego rękopisu, lecz także co najmniej kilku innych pisarzy muzycznych, którzy zapewne w ten sposób przygotowywali materiał do praktycznego wykonania. Niekiedy i oni mieli wątpiwości co do treści muzycznej *Septetu*, a nawet wprowadzanych przez siebie poprawek w tekście muzycznym utworu, stawiając wobec własnych obiekcji znak zapytania, umieszczany czasem w nawiasach.

Wszystkie tego rodzaju zmiany (korekty autorskie, skreślenia, zamazania, poprawki, dopiski itp.) w tekście muzycznym obu rękopisów źródłowych (**A** i **B**), których znaczenie ze względu na ich charakter i sposób zapisu w dużej części jest trudne do odczytania i interpretacji, są wskazane albo zbiorczo w ogólnym omówieniu wariantów, albo w szczegółowej części komentarza krytycznego.

W obu źródłach zachowany jest konsekwentnie układ partyturowy z klasycznym uszeregowaniem instrumentów, licząc od góry partytury: instrumenty dęte, smyczkowe i fortepian, przy czym pełne nazwy instrumentów pojawiają się wyłącznie na początku poszczególnych części kompozycji (w **A** przy *Allegro*, *Menuetto* i finałowym *Allegro*, w **B** również przy *Andante*) w najbardziej powszechnej włoskiej wersji językowej: *flauto*, *clarinetto* wzgl. *clarinette* (w obu częściach skrajnych również z podaniem stroju – *in A*), *violino* wzgl. *violon*, *viola*, *violoncello* wzgl. *violoncelle*, *contrabasso* wzgl. *contrabasse* lub *basso* i *fortepiano*, za wyjątkiem francuskiej wersji językowej *flûte* w **B** (*Andante*, *Menuetto* i finałowe *Allegro*) oraz *pianoforte* w całym **B**. W obu rękopisach nazwy instrumentów pojawiają się sporadycznie w zapisie skrótowym, np. *clarin.* (**A** – *Menuetto*), *clar:* (**B** – *Allegro* finałowe), *vlllo* (wiolonczela, **B** – *Allegro* finałowe). Klasyczny układ instrumentów jest zakłócony pomyłką autora rękopisu **A**, który w t. 39–48 w *Trio Menueta* przy pauzujących głosach fletu i klarnetu umieścił głos skrzypiec błędnie za nisko, tj. na czwartej zamiast na trzeciej pięciolinii, następnie głos altówki na piątej, wiolonczeli na szóstej, natomiast głos kontrabas – z konieczności pozostawiając obie dolne pięciolinie dla głosu fortepianu – musiał przenieść na trzecią pięciolinie, przeznaczoną właściwie dla partii skrzypiec, tworząc układ głosów: *Basso*, *Violino*, *Viola* i *Violoncello* (w następnym systemie, przed odpowiednimi pięcioliniami, przed t. 49, prawidłowo: *Violi[no]*, *Viola*, *Violon[cello]*, *Basso*). Pisarz rękopisu krakowskiego (**B**) uniknął tego błędu, zgodnie z klasycznym układem partytury, który zastosowano też przy niezbędnych korektach w obecnym wydaniu, nie odnotowując tych zmian oryginalnego zapisu w szczegółowym komentarzu krytycznym.

Instrumenty transponujące (klarnet, altówka i kontrabas) notowane są zgodnie z oryginalną transpozycją (głos klarnetu w kluczu wiolinowym, altówki – w kluczu altowym, kontrabas – w kluczu basowym). W partii kontrabas jednorazowe w całej kompozycji (*Allegro* finałowe, t. 118) przekroczenie dolnego zakresu dźwiękowego do C, znane również z partytur klasyków wiedeńskich, wymaga w praktyce przemieszczenia oktawowego. W partii wiolonczeli zachowano oryginalną formę zapisu w obu przekazach fragmentów zanotowanych w kluczu wiolinowym (*all'octava*): *Allegro* – t. 197–215.1 (poprawiono na 195–215.1) i 268.1–269.2; *Andante* – t. 1–28, 37–45.1, 72–98, 116–117.1; *Menuetto* – t. 4–10, 20, 4–21, 45–50, 66–72, 82.4–83; *Allegro* finałowe – t. 38.3–41, 219.2–227.1, 238–240, 254–268, uzasadniony również praktyką notacyjną ówczesnej epoki, bez transponowania ich – w myśl najczęściej stosowanych dziś zasad edytorskich wydawnictw praktycznych – do klucza tenorowego. Klucz tenorowy w głosie wiolonczeli w zachowanych zapisach źródłowych *Septetu* Elsnera nie pojawia się ani razu.

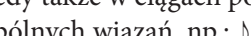
Niezależnie od widocznych różnic w sposobach zapisu nutowego, oba rękopisy w zakresie literowej i nutowej grafiki ujawniają wiele charakterystycznych cech wspólnych. Dotyczy to zastosowania w obu rękopisach sposobu oznaczania

metrum. W obecnej edycji zachowano oryginalne i identyczne w obu kodeksach symbole metryczne, w tym metrum *c* w początkowym *Allegro*. Szczególną uwagę zwraca dość typowy dla pisma Elsnera sposób notowania cyfry „4” w zapisach metrum typu  $\frac{3}{4}$  (*Menuetto*) i  $\frac{3}{8}$  (*Allegro* finałowe):  $\frac{3}{8}$ . Innym charakterystycznym znakiem jest klucz basowy, który w czasach Elsnera, a nawet w autografach Elsnerowskich i rękopisach jemu przypisywanych przyjmuje różne formy, por. **A**:  **B**: . Tu różnice pomiędzy obu rękopisami w obrazie graficznym zapisu są znaczniejsze.

Przy zmianach kluczy w przebiegu muzycznym kompozycji, pomijając zmiany kluczy wewnątrz taktu, w obecnym wydaniu przyjęto jako zasadę przeniesienie klucza zapisanego w oryginale na początku taktu przed kreskę taktową dla wygody i lepszej czytelności. Sposoby zapisu oznaczeń kluczowych zmienianych w toku utworu są w obu rękopisach niemal identyczne. Odnosi się to niemal wyłącznie do partii wiolonczeli, a w mniejszym zakresie do partii lewej ręki w głosie fortepianu.

Podobne, a nawet identyczne traktowanie, pojawia się również w zapisach oryginalnych w obu źródłach. Ale tu nierzadko nowe klucze stawiane bywają po kresce taktowej, przed pierwszą nutą w takcie, np. w głosie wiolonczeli: *Allegro*, t. 197 (A B), 268 (A, w B – klucz wiolinowy jest dopisany przed kreską taktową 267/268); *Andante*, t. 29 (A – po kresce taktowej), 37, 72 (A B), 99 (A), 116 (A B); *Menuetto*, t. 4, 22 (A B), 45, 51 (A), 66, 73 (A B), 84 (A); *Allegro* finałowe, t. 42 (A), 255 (A B); a w partii fortepianu: *Andante*, t. 109 (A B); *Allegro* finałowe, t. 35 (B – po kresce taktowej), 116, 220 (A B). Zdarza się również umieszczanie klucza na kresce taktowej, np. w głosie wiolonczeli: *Andante*, t. 98/99 (B), 117/118 (A); *Menuetto*, t. 10/11 (A), 50/51 (B); *Allegro* finałowe, t. 41/42 (B) i w partii fortepianu: *Allegro* finałowe, t. 121/122 (A B). Zwraca uwagę również w partii fortepianu brak odnotowania zmiany oznaczeń kluczowych wewnątrz taktu w *Menuetto*, t. 82 i 84 (B).

Formy nut i pauz są w zasadzie w obu rękopisach bardzo podobne do siebie. Elsner używał na równi sposoby zapisu współbrzmień akordowych i głosowych. Dość charakterystyczną cechą notacji współbrzmień dwu- i więcej głosowych w partii fortepianu jest dla niego (podobnie jak u innych kompozytorów epoki późnoklasyczej, np. u Mozarta czy Beethovena, którzy również mieli zwyczaj, między innymi przy homofonicznie prowadzonych wielodźwiękach, stawiania podwójnych, a nawet wielokrotnych kreszek) stosowanie przy każdej główce nut osobnej kreseczki, i to zarówno w układach dwugłosowych, jak i akordowych, co niekiedy sprawia wrażenie układu głosowego. Zauważyć jednak można, że w kodeksie B tego rodzaju zapisy pojawiają się nie tak nagminnie, jak w A. W obecnym wydaniu zostały one uproszczone i ujednolicone, zgodnie z praktyką współczesną. Zachowano natomiast wszelkie oryginalne głosowe formy zapisów, wykorzystywane przez Elsnera w partii fortepianu dość często, ale nie zawsze w sposób przejrzysty i wygodny pod względem wykonawczym. Źródłowe formy zapisów tego typu układów, niekiedy optycznie dość złożonych (por. np. *Allegro* finałowe, t. 12–19, 196–203), w obecnym wydaniu zachowano, a dokonane w nich niezbędne z uwagi na grafikę nutową zmiany odnotowano w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

System wiązań standardowy. W obu źródłach spotyka się też nietypowe, ale regularnie stosowane sposoby notacyjne, polegające na łączeniu jednym wiązaniem grup nut rozmieszczanych w sąsiednich taktach, a więc przedzielanych kreską taktową: . Tego typu zapisy, nie ograniczające się wyłącznie do pojedynczych przypadków, pojawiają się wyłącznie w ostatniej części *Septetu* również w większych zespołach podobnych ugrupowań, najczęściej łączonych łukiem, a niekiedy także w ciągach postępów motywicznie jednorodnych, w połączeniu z układami, ale kreślonymi w grupach bez wspólnych wiązań, np.: . Rozbieżności pomiędzy tego rodzaju grupowaniami, pojawiające się w toku utworu w miejscach analogicznych, a także pomiędzy zapisami w obu źródłach, spowodowane są niemal wyłącznie przejściami do nowych pięciolinii, przy których wiązania przez kreskę taktową oczywiście nie występują. Wielokrotnie więc zdarzają się przypadki różnego traktowania wiązań nutowych w poszczególnych głosach o podobnej motywie. W częściach repryzowych przy powtórzeniach tego rodzaju wiązania występują również nieregularnie i nie tak często, jak we wcześniejszych zapisach.

Oba sposoby traktowania wiązań nut ósemkowych (bo wyłącznie o takie tu chodzi) w taktach sąsiednich, z wiązaniem lub notowaniem osobno, mają takie samo znaczenie muzyczne, o czym świadczyć może oczywisty fakt braku wiązań przy zmianach pięciolinii. Wszystkie zapisy tego rodzaju w obecnym wydaniu ujednolicono, eliminując sposób wspólnych wiązań nut w taktach sąsiednich („przez kreskę taktową”). Dla uniknięcia zbytniego rozbudowywania komentarza szczegółowego wymieniamy w tym miejscu zbiorczo wersje oryginalne obu kodeksów: A – 4/5 (fl, cl), 38/39 (pfte), 48–52 (vno), 48–53 (vla, vc), 55/56 (vc), 67–69 (vla), 70–77 (cl), 71–75 (vla), 83–85 (vla, vc), 83/84 (cb), 89–91 (vla, vc), 89/90 (cb), 99/100 (vno), 118/119 (vno, vla), 188/190 (fl, cl), 237–240 (vno, vla), 247–249 (vno, vla), 255/256 (fl, vno), 117/119 (vno), 117/118 (vla), 188/189 (cl), 196/197 (vc), 223/224 (pfte), 234/235 (vno, vla), 236/237 (vla), 236–240 (vno), 247–249 (vno), 253/254 (vno), 255/256 (fl), 257–261 (fl), 257–260 (vno), 268–270 (vno, vla, vc), 269/270 (cl), 284/285 (vno), 298–300 (fl, cl). B – 4/5 (fl, cl), 38/39 (pfte), 48/49 (vno, vla, vc), 50–52 (vno), 50–56 (vla, vc), 62–68 (vc), 62–69 (vla), 70–77 (cl, vla), 83–85 (vla, vc), 90/91 (vla, vc), 117–119 (vno, vla), 188/189 (cl), 223/224 (pfte), 226/227 (pfte).

Ujednolicone zostały również zapisy grup nieregularnych, reprezentowanych w przekazach źródłowych *Septetu* przez triole i sekstole, łączone w zapisach oryginalnych niezbyt starannie i konsekwentnie kreślonymi łukami (lub pozbawione łukowań) i cyframi 3 i 6, umieszczanymi zwykle przy główkach środkowych nut danej grupy. Oznaczenia cyfrowe zachowano, sytuując je pośrodku grupy przy wiązaniach, a ich brak uzupełniano jak wszystkie dodatki redakcyjne w nawiasach kwadratowych. Natomiast łuki przy grupach nieregularnych są stosowane tylko wtedy, gdy istnieje prawdopodobieństwo, że mogą spełniać funkcje artykulacyjne. Przy występowaniu szeregu bezpośrednio następujących po sobie triol i sekstol

oznakowanie cyfrowe stosowane jest tylko przy początkowych grupach nieregularnych, podczas gdy kolejne wskazane są słowem *simile*. oryginalne formy zapisów są omówione w wykazie korektur i wariantów.

Akcydencje notowane są w obu źródłach jako znaki przykluczowe i jako pojedyncze znaki chromatyczne, umieszczane przed nutami i informujące o zamianach wysokości dźwięku. Jako znaki przykluczowe pojawiają się w obu rękopisach na początku każdej części utworu (łącznie z *Trio*) we wszystkich głosach, jako obowiązujące w całej części, natomiast w kodeksie warszawskim (**A**) także w charakterze znaków przypominających na kolejnych, przeważnie parzystych stronach, na początku górnych, a sporadycznie dolnych systemów (s. 2, 24, 25, 31, 36, 38, 44, 46, 48, 52, 54, 56, 58). Podobne sposoby zapisywania znaków chromatycznych są stosowane w toku utworu w tymże rękopisie przy niektórych zmianach tonacji. Bardzo specyficznie potraktowane są w kodeksie **A** mutacje znaków chromatycznych np. przy wyodrębnieniu w *Allegro* epizodu wewnątrz przetworzenia (t. 103–150), środkowej części *Andante* (t. 29–72) i fragmentu o charakterze łącznikowym (*un poco più lento*) finałowego *Allegro* (t. 132–174), gdzie uzasadnionej względami tonalnymi zmianie (po pojedynczej lub podwójnej kresce taktowej) akcydencji podporządkowane zostały wszystkie instrumenty, z wyjątkiem klarnetu, co spowodowało konieczność opatrywania każdorazowo w głosie tego instrumentu odpowiednich nut dodatkowymi znakami chromatycznymi. Ta oryginalna forma notacji została zachowana w obecnej edycji. Pisarz kodeksu **B** w pierwszym z wymienionych tu odcinków zastosował zmiany znaków chromatycznych w głosach wszystkich instrumentów, łącznie z partią klarnetu.

Akcydencje przy pojedynczych jednostkach nutowych, nutach osobnych lub we współbrzmieniach, często w zapisach źródłowych bywają pomijane, co jest wynikiem albo dość powszechnego w tamtych czasach zwyczaju nie notowania ich przy dźwiękach jednoimiennych, również w innych oktawach, w obrębie jednego taktu, albo pomyłki autora rękopisu. Istnieją również przypadki dopisywania znaków chromatycznych, częste zwłaszcza w kodeksie **B**. W obecnym wydaniu zapisy te ujednolicono, w razie potrzeby uzupełniono i poprawiono, publikując je w formie znormalizowanej, zgodnej z dzisiejszą praktyką. Dokonane zmiany – o ile nie wystarcza ujęcie dopisywanych akcydencji w nawiasy kwadratowe – są ukazane, zwłaszcza w przypadkach wątpliwych, z uwzględnieniem różnic w stosowaniu znaków chromatycznych pomiędzy oboma kodeksami źródłowymi, w wykazie korektur i wariantów.

W partii lewej ręki w głosie fortepianu Elsner posługuje się skrótowym zapisem współbrzmień i postępów oktaowych. Polega on na wypisaniu, najczęściej z powodu braku miejsca, jedynie górnych dźwięków okta, podczas gdy konieczność wykonania nut niższych, leżących poniżej dolnej pięciolinii i wymagających użycia wielu dodatkowych linii dolnych, wskazuje umieszczenie pod górnymi dźwiękami specjalnych symboli lub określeń, np.: „8<sup>va</sup>” (por. **A**, *Allegro*, t. 150–153, 188, 257–259).

Zdarza się również umieszczanie dźwięków niżej położonych w partii prawej ręki w głosie fortepianu na dolnej pięciolinii, bez zmiany klucza i – jak to często było praktykowane – dla uzyskania lepszej czytelności zapisu. Dotyczy to zarówno pojedynczych nut lub współbrzmień (np. **A B**: *Andante*, t. 67–71, **B**: *Allegro* finałowe, t. 21, 22, 205, 206), jak również ich grup połączonych wspólnym wiązaniem, i to tak w figuracyjnych, jak też akordowych odcinkach akompaniamentu, identycznie w obu źródłach (**A B**; por.: *Andante*, t. 66–70, 123; *Allegro* finałowe, t. 124–127; oraz **B**, t. 205–206).

W I części *Septetu* (*Allegro*) i w *Trio* w części III (*Menuetto*) końcowe fragmenty wewnętrznych odcinków kompozycji powtarzają się z modyfikacjami graficznymi. Formuły muzyczne, znane dziś powszechnie jako *I.* i *II. volta*, pojawiają się w toku utworu trzykrotnie: na końcu ekspozycji w I części *Septetu* (t. 87/88) oraz dwukrotnie w *Trio* Menueta (t. 17 i 54) w zapisie głosów wszystkich instrumentów, w kształcie analogicznym do powszechnie dziś stosowanego. W *Allegro* rękopisu **A** zapisy obu tych taktów (87 i 88), tworzących formułę *I. volta*, kreślone są wysoce niedbale i niestarannie. Oznaczone są w t. 87 symbolem „*Imo*” pod łukiem obejmującym całą formułę we wszystkich głosach (w partii fortepianu dodatkowo pod dolną pięciolinia). Formułę *II. volta* wyznacza umieszczony pod łukiem symbol „*2do*” (w partiach instrumentów smyczkowych i nad górną pięciolinia w partii fortepianu) nad początkiem t. 87a.

Podobnie oznaczone są w *Trio* t. 17 („*Imo*” pod łukami we wszystkich głosach, łącznie z partią fortepianu) i 17a („*2do*”, ale z łukami tylko nad partiami instrumentów dętych); natomiast na zastosowanie formuły *I. volta* w takcie 54 wskazuje jedynie znak repetycji na końcach wszystkich pięciolinii, a *II. volta* zaznaczona jest jedynie jako „*2do*” nad początkiem finałowego taktu, przed repetycją *Menueta*.

Notacja obu tych formuł w kodeksie krakowskim (źródło **B**) jest niemal identyczna. W zakończeniu ekspozycji w *Allegro* pojawiają się następujące oznaczenia: „*Imo*” (t. 87 i 88) i „*2do*” (t. 87a i 88a) – w partii fortepianu tylko nad górną pięciolinia, i podobnie w *Trio* (t. 17 i 17a). Natomiast nad finałowym taktem *Tria* (54a) zapisana jest pod łukiem inskrypcja „*2do*”, wyłącznie nad najwyższą pięciolinia zapisu partyturowego, podczas gdy nad t. 54, kończącym się znakiem repetycji, dopisano „*Imo*” z łukiem do końca taktu, a poniżej: „*Secondo*”. Pozostałe określenia przy innych głosach są najwidoczniej dopiskami późniejszymi.

Dość skąpo reprezentowane są w źródłowych zapisach *Septetu* ozdobniki. Bardzo rzadkie są przednutki, m.in. w formie małych nutek ósemkowych z zazwyczaj przekreśloną chorągiewką, połączonych ewentualnie łukiem z nutą główną –



publikowane w obecnym wydaniu w powszechnie obowiązującej dziś formach graficznych, z przedstawieniem oryginalnych form przednutek występujących w źródłach w szczegółowej części komentarza krytycznego. Zapis oryginalny traktuje się również jako podstawę ujednolicania. Znacznie częstsze są точки, występujące sporadycznie (poza Menuetem) w postaci szeregu drobnych nut, najczęściej wstępujących i poprzedzających nutę główną, oraz tryle z figurami końcowymi połączonymi lub niepołączonymi łukiem, wypisywane albo w formie szeregu drobnych nut ozdobnych, albo w układzie metrycznym (por. A: *Andante*, partia fletu, t. 40 – zakończenie trylu (łukowane) w formie ozdobnika i t. 45 – wypisane rytmicznie; por. również różnice w łukowaniu pomiędzy A i B: partia skrzypiec, t. 44 i 65, partia altówki, t. 70). Nieliczne obiegniki pojawiają się w zapisach źródłowych w formie przekreślonej lub bez pionowej kreseczki przekreślającej. W wydaniu zachowano formy oryginalne, bez ujednoliczeń, z ujawnieniem różnic w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

Podobnie jak w niektórych wcześniejszych utworach kameralnych (por. np. *Allegro Kwartetu Es-dur* op. 15: partia fortepianu, t. 43 – ekspozycja i t. 185 – reprzyza) Elsner podpowiada również w *Septecie* możliwości zastosowania elementów utrzymanych w stylu improwizacyjnym. Dotyczy to ewentualnego wykonania w głosie skrzypcowym kadencji wewnątrz szeroko rozbudowanej kody w I części utworu (t. 255), a więc ujęciu typowym dla stylistyki okresu klasycznego. Na użycie w tym miejscu krótkiej i zapewne w zamierzeniu kompozytora niezbyt silnie rozwiniętej kadencji, tradycyjnie zakończonej trylem na akordzie dominantowym wykonanym przez wszystkie instrumenty, lub ograniczonej tylko do samego trylu, wskazują zapisy źródła B: oryginalne (pierwotne) – fermaty nad pauzami ćwierćnutowymi we wszystkich (poza skrzypcami, dla których przeznaczona jest formuła kadencyjna) głosach (w partii fortepianu osobno nad górną i dolną pięciolinia), w postaci późniejszych dopisków – fermaty nad wszystkimi głosami akordy dominantowego (jak poprzednio), a przede wszystkim – wskazówka-instrukcja: *Cadenza*, umieszczona nad partią skrzypiec i „tr.” nad pierwszą nutą *gis*<sup>2</sup> w t. 255. Nie można wykluczyć, że zamiar Elsnera nie ograniczał się wyłącznie do skrótowego zapisu (zwięzły tryl z zakończeniem), który – opatrzony wyraźną instrukcją słowną – pozwala przypuszczać, że w tym miejscu sugerował wykonywanie być może skomponowanej i zapisanej osobno bardziej rozwiniętej wersji kadencji, której przekaz nutowy, nie włączony do żadnego ze źródeł, nie zachował się. W miejscu tym zachowaną przez Elsnera (źródło A) pisownię fermaty jako obejmującej pierwsze trzy miary taktu. Rozszerzoną fermatę zastosował kompozytor również w *Andante* (t. 117, A), także ona zachowana została w niniejszej edycji.

Podstawowe ukształtowania znaków nutowych (ich wartości rytmicznej, połączeń główek nut z łaskami, typu wiązań, oznaczeń skrótów i repetycji) nie są identyczne w obu rękopisach, ale wykazują jednak duże zbieżności graficzne. Nieco większe różnice widoczne są w sposobach kreślenia pauz, ósemkowych, a zwłaszcza ćwierćnutowych, w A bardziej łagodnie zaokrąglanych, a w B w zdecydowanie ostrzejszych kształtach. Dużą różnorodność w obu źródłach cechują miejsca zapisu znaków dynamicznych: akcentów, oznaczeń *p*, *f*, także ich wielokrotności i kombinacji, np. *ff sf fp*, które – podobnie jak słowne lub graficzne oznaczenia dynamiki, tempa, niektórych elementów artykulacji, jak też słowne określenia wyrazowe – bywają umieszczane albo nad, albo pod nutami (pięcioliniami), lub też – znacznie rzadziej – na pięciolinii na poziomie nut. Swoboda dysponowania tymi określeniami w obu kodeksach, luźniej traktowana w źródle A, zwłaszcza w zakresie ich używania w jednym z głosów przy jednoczesnym obowiązkowym ich stosowaniu w innych lub we wszystkich pozostałych głosach, wymaga korekt mających na celu koordynowanie głosów wszystkich instrumentów lub ich grup poprzez unifikację możliwej interpretacji wykonawczej.

O ile w rękopisie A symboliczne znaki i określenia dotyczące głównie dynamiki (np. *fp*, oznaczenia akcentu i in.) mogą pojawiać się zarówno pod jak i nad główkami lub grupami nut (pod lub nad pięcioliniami, a czasem też na pięciolinii w takcie poprzedzającym wejście pauzującego uprzednio głosu), w rękopisie B występują one zazwyczaj pod nutami, a nie nad pięcioliniami. To samo dotyczy takich oznaczeń wyrazowych, jak np. *dolce*, które w kodeksie krakowskim pojawia się w słownej formie pełnej i w skrócie (*dol:*), podczas gdy w kodeksie warszawskim termin ten nigdy nie jest skrącany. Oba kodeksy różnią też sposoby stosowania tych oznaczeń w partii fortepianu: w rękopisie A wymienione wyżej podstawowe oznaczenia dynamiczne bywają umieszczane najczęściej nad górną pięciolinia oraz pomiędzy pięcioliniami (sporadycznie w obu tych miejscach jednocześnie, to znaczy osobno nad obiema pięcioliniami), a także pod dolną pięciolinia, to w rękopisie B wszystkie oznaczenia tego rodzaju wypisywane są zazwyczaj pomiędzy pięcioliniami.

Pisarze obu dokumentów, zarówno w zapisie oryginalnym, głównym, jak też w licznych dopiskach i uzupełnieniach, kreśląc litery niedbale i pośpiesznie, w wielu przypadkach, zwłaszcza przy dynamicznych oznaczeniach skrótowych typu *rf* i *sf* uniemożliwiają jasne odróżnianie tych oznaczeń. W przypadkach budzących wątpliwości co do ich interpretacji i definitywnego określenia intencji kompozytorskich oryginalnych i zapisów dodatkowych innych pozostałych pisarzy, wydawca – przy ujednoliceniach tekstu – stosuje te symbole zgodnie z ich współczesnymi znaczeniami, informując jednocześnie o wprowadzanych zmianach w szczegółowym komentarzu krytycznym. Wprowadzane zmiany w stosunku do zapisów oryginalnych i niezbędne uzupełnienia w tym zakresie, umieszczane w nawiasach kwadratowych, są wskazane bądź w ogólnym omówieniu wariantów, bądź też każdorazowo dodatkowo uwzględniane w komentarzu szczegółowym.

Aczkolwiek pobieżny rzut oka na obraz partytury może – zwłaszcza w źródle **A**, jeśli chodzi o oznaczenia pozanutowe (znaki lub określenia dynamiczne, artykulacyjne, rytmiczne, wyrazowe itp.) – sprawiać ogólnie wrażenie zapisu dość chaotycznego i w *Septecie*, utworze wieloobsadowym, odczuwane jest w znacznie większym stopniu niż w Elsnerowskich utworach kameralnych przeznaczonych na mniejsze aparaty wykonawcze, zespoły cztero-, trzy-, czy dwuosobowe, to jednak można dopatrywać się tu pewnych prawidłowości i zasad.

Jedną z zasadniczych cech charakterystycznych dla zapisu treści muzycznej w źródle podstawowym (**A**) jest dość swobodne rozmieszczanie rozmaitych oznaczeń słownych lub symbolicznych nad albo pod pięcioliniami w poszczególnych głosach. Dotyczy to przede wszystkim takich elementów zapisu, jak: *dolce*, **p**, **f** wskazówek odnoszących się do określania tempa, rytmiki, czy wreszcie graficznych oznaczeń zmian w zakresie przebiegów dynamicznych i in. W wielu przypadkach wynika to z konieczności kreślenia danego oznaczenia w miejscu wygodniejszym optycznie, lub tam, gdzie nie koliduje ono z innymi elementami zapisu, a w przypadkach skrajnych – w ogóle z pomijania tego znaku. W tym zakresie panuje tu duża różnorodność i dowolność. Trudno również dopatrywać się jakiegokolwiek konsekwencji notacyjnych w niewątpliwie jednolitych pod względem wykonawczym fragmentach, czy też w miejscach w których biorą udział wszystkie instrumenty, zwłaszcza w *tutti*, we frazach o identycznym we wszystkich głosach charakterze lub kształcie formalno-muzycznym. W większości tego rodzaju zapisów oznaczenia dodatkowe, dotyczące wszystkich instrumentów, mogą pojawiać się nie we wszystkich głosach, ale jedynie pod lub nad niektórymi z nich. W związku z tym różnego rodzaju i charakteru określenia, umieszczane nad najwyższą pięciolinia, przeznaczoną dla partii fletu, mogą odnosić się nie tylko do tego, lecz także do pozostałych, choć niekoniecznie wszystkich instrumentów. Przykładem mogą być oznaczenia: **a)** *dolce* – *Allegro*, t. 19 i 123 oraz 2 i 158 (dla instrumentów dętych); *Trio*, t. 4; **b)** *>* – *Allegro*, t. 4 (+ pod skrzypcami i kontrabasem), 13 (brak tylko pod skrzypcami), 139 i 140 (+ klarnet, skrzypce i fortepian), 160 (brak tylko pod skrzypcami); **c)** znaki *>* i **sf** – *Andante*, t. 26 i 27 oraz 97 i 98 (dla instrumentów dętych i wiolonczeli); **d)** oznaczenia graficzne *crescendo* ( $\Leftarrow$ ) – *Allegro*, t. 83 (+ nad skrzypcami), 150 (+ pod skrzypcami wiolonczelą i fortepianem); **e)** oznaczenia graficzne *decrescendo* ( $\Rightarrow$ ) – *Allegro*, t. 94 (+ nad skrzypcami i wiolonczelą); **f)** **sf** (*sforzando*) – *Allegro*, t. 269. Również działania oznaczeń umieszczanych na dolnym marginesie, poniżej dolnej pięciolinii, nie ograniczają się wyłącznie do partii fortepianu, ale z reguły rozciągają się też na wszystkie instrumenty biorące udział w wykonywaniu tych fragmentów. Są to wyłącznie symbole znaków dynamicznych: **a)** oznaczenia graficzne *crescendo* – *Allegro*, t. 84/85; *Menuetto*, t. 49 i 51 (+ pod skrzypcami i altówką); *Allegro* finałowe, t. 32, 38 (+ skrzypce, t. 37/38), 163/164, 288 (+ klarnet); **b)** **p** – *Andante*, t. 69; *Allegro* finałowe, t. 160; **c)** **pp** – *Andante*, t. 70; **d)** – *Trio*, t. 34 (+ skrzypce); **e)** **fp** – *Allegro* finałowe, t. 34 (+ skrzypce), 290 (+ klarnet, wiolonczela, kontrabas i fortepian).

Taką samą funkcję pełnią umieszczone pośrodku partytury graficzne symbole *crescendo* – *Allegro* finałowe, t. 96 i 215 (pomiędzy wiolonczelą i kontrabasem), oraz *decrescendo* – *Allegro* finałowe, t. 118 (pomiędzy wiolonczelą i kontrabasem). Bez wątplenia odnoszą się one – jako swoistego typu abrewiacje – do głosów wszystkich instrumentów partytury.

Niedokładnie i pobieżnie kreślone oznaczenia graficzne *decrescendo*, często w źródle **B** w formie skróconej, mogą być mylone ze znakami akcentów, od których niejednokrotnie trudno je odróżnić.

Podobne znaczenie dla pełnej partytury mają stosowane dość często oznaczenia występujące łącznie w górnej części partytury (nad lub pod głosem fletu) i w części dolnej (pod lub nad górną pięciolinia, a także pomiędzy pięcioliniami w partii fortepianu). Przykłady tego typu, dotyczące głównie różnego rodzaju oznaczeń dynamicznych, spotyka się najczęściej w finałowym *Allegro*; por. np.: graficzny znak akcentu (*>*) – t. 11 (pod fletem i kontrabasem, przy pauzowaniu fortepianu); graficzny znak *crescendo* – t. 195 (pod fletem i kontrabasem, przy pauzowaniu fortepianu), 282 (pod fletem i pomiędzy pięcioliniami fortepianu); **f** – t. 7 (flet i nad fortepianem), 196 (pod fletem i pomiędzy pięcioliniami fortepianu); **ff** – t. 300 (pod fletem i pomiędzy pięcioliniami fortepianu).

Pewną prawidłowość można zaobserwować przy stosowaniu różnych pojedynczych oznaczeń nie dla każdego instrumentu osobno, ale zbiorczo dla grup instrumentów. Najwyraźniej jest to widoczne w partiach obu instrumentów dętych, gdzie dodatkowe znaki mogą występować albo pomiędzy pięcioliniami głosu fletu i klarnetu (np.: *dolce* – *Allegro*, t. 247, *Allegro* finałowe, t. 234; akcent (*>*) – *Allegro*, t. 12; **p** – *Allegro*, t. 2), albo ponad głosem fletu (np.: *dolce* – *Allegro*, t. 158). Podobne uproszczone zapisy mogą dotyczyć także partii instrumentów smyczkowych, gdzie oznaczenia pojawiają się albo nad głosem skrzypiec; por.: graficzny znak *decrescendo* – *Allegro*, t. 246 (nad skrzypcami i dodatkowo pomiędzy pięcioliniami zapisu partii fortepianu), lub **fp** – finałowe *Allegro*, t. 229, oraz akcent (*>*) – *Allegro*, t. 12 (w obu przypadkach nad partią wiolonczeli, ale bez wątplenia dla wszystkich instrumentów smyczkowych. Zazwyczaj taki sposób zapisu znajduje zastosowanie, gdy znaki muzyczne dotyczą fragmentów o podobnych przebiegach (por. np.: *Allegro*, t. 2, 4, 12, 247, *Allegro* finałowe, t. 233 i in.). W nielicznych odcinkach imitacyjnych o jednakowych motywach rytmiczno-melodycznych odpowiednie oznaczenia stawiane są osobno dla kolejno wchodzących głosów (np.: *dolce* – *Andante*, t. 48, *Menuetto*, t. 16).

Pełny repertuar wymienionych wyżej na podstawie rękopisu **A** oznaczeń wiąże się z koordynacją głosów, pozwala ujawnić niezbyt wielkie różnice (także w sposobie zapisu tych samych miejsc i w takiej samej formie) istniejące pomiędzy ich

zapisami w obu kodeksach źródłowych. W rękopisie krakowskim (B) zapisów tych – mimo liczne dopisków i późniejszych uzupełnień – jest wprawdzie mniej, ale są one bardziej dokładne. Świadczą o tym znacznie skrupulatniej wypisywane różnych oznaczenia i określenia – wliczając w to także, a zwłaszcza liczne adnotacje dodatkowe, korekty i uzupełnienia tekstu oryginalnego – pod wszystkimi głosami (np. *dolce: Allegro*, t. 19; *f: Andante*, t. 126; *Allegro* finałowe, t. 7; *p: Allegro*, t. 33, 77, 82, 240; *ff: Allegro*, t. 28, 32, 269; *Menuetto*, t. 1; oznaczenia graficzne *crescendo: Allegro* t. 24/25, 26/27, 83, 150; *Menuetto*, t. 84; oznaczenia graficzne akcentów i *decrescendo: Allegro*, t. 136, 139, 143, 144, 164, 168; *Menuetto*, t. 23, 25, 26, 85, 86, 87; *Allegro* finałowe, t. 274, 320, 321, 322), lub tylko przy grupach instrumentów, np. smyczkowych (np.: *p: Allegro*, t. 219, 224, 231, 236; *Allegro* finałowe, t. 83, 229; oznaczenia graficzne akcentów i *decrescendo: Allegro*, t. 73, 75/76, 78, 231; *Andante*, t. 2) lub instrumentów dętych (np. oznaczenia graficzne *decrescendo: Allegro*, t. 93, podobnie jak w A).

Z podobnym zróżnicowaniem zapisu przebiegu dynamicznego mamy również do czynienia w t. 49–53 w tymże *Menuecie*, gdzie również graficzne określenia *crescendo* pojawiają się w t. 49 na dolnym marginesie, w t. 49/50 na pięciolinii pauzującego głosu skrzypiec, w t. 51/52 pod partią fortepianu, ale w t. 53 pod partią fletu i pod głosem altówki, natomiast nad głosem wiolonczeli – wydłużony znak akcentu, zbliżony do graficznego określenia *diminuendo*. Zapis przebiegu dynamicznego tego fragmentu również wymaga bardziej precyzyjnego i przejrzystego skoordynowania wszystkich głosów.

Wszystkie wymienione wyżej metody stosowania oznaczeń muzycznych, charakterystyczne dla kodeksu warszawskiego (A), ukazujące pewną regularność, niwelują nieco ogólne wrażenie chaosu notacyjnego, typowego dla tego źródła, chociaż w licznych fragmentach można tu zaobserwować dość dużą swobodę w stosowaniu opisywanych wyżej oznaczeń dotyczących przebiegów dynamicznych w nieskoordynowanych pod tym względem wszystkich głosach zapisu partyturowego. Przykładem mogą być t. 241–243 *Menueta*, w których znaki *crescendo* pojawiają się kolejno w głosie fortepianu, nad głosem skrzypiec i pomiędzy zapisami fletu i klarnetu. Wydaje się, że w tym przypadku, jak też w nielicznych zapisach podobnych, *crescendo* obowiązuje wszystkie instrumenty partytury.

Oznaczenia artykulacyjne w *Septecie* nie odbiegają od innych rękopisów utworów kameralnych, które zachowały się w formie autografów. Dotyczy to przede wszystkim niedoboru precyzji, konsekwencji i staranności ich notowania. Uwagi krytyczne w tym zakresie odnoszą się szczególnie do własnoręcznych Elsnerowskich sposobów zapisu łuków, kreślonych jakby w pośpiechu, niestarannie, niedokładnie, niedbale, pobieżnie, szkicowo, często w postaci kresek jedynie tylko markujących same łuki. W kodeksie krakowskim (B) są one nieco dokładniejsze, ale również bez należytej i pożądanej precyzji. Zgodnie z przyjętymi zasadami są one jedynie w uzasadnionych i bezspornych przypadkach uzupełniane, najczęściej *per analogiam*, ujednolicane i korygowane, a wprowadzane zmiany są uwzględniane w wykazie korektur i wariantów. Zdarza się, że łuki, zwłaszcza zatrzymujące, a także łączące dotyczące frazowania i łuki legato bywają, podobnie jak niektóre oznaczenia dotyczące tempa, dynamiki i agogiki, graficzne lub słowne, notowane w obu źródłach ponad lub poniżej głosów skrajnych, na górnym lub dolnym marginesie, a czasem także pomiędzy wewnętrznymi pięcioliniami partytury. Obejmowały one zazwyczaj swym działaniem wszystkie instrumenty partytury.

W *Septecie* Elsner wyróżnia dwie formy oznaczeń *staccato*: w postaci kropki i krótkiej pionowej kreski, umieszczanych – w zależności od pozycji na pięciolinii – nad lub pod główką nuty. Różnice pomiędzy oboma przekazami źródłowymi są w tym zakresie jasno widoczne: w kodeksie A przeważają kropki, w kodeksie B (zwłaszcza w finałowym *Allegro*) kreski. Trudno stwierdzić, czy i jaki obie te formy mogły mieć wpływ na sposób wykonania. Pojedyncze nuty lub różnych rozmiarów przebiegi muzyczne z zastosowaniem *staccato* bywają w analogicznych miejscach różnie oznaczane. Co więcej – w niektórych przypadkach nawet na gruncie szeregu bezpośrednio po sobie następujących dźwięków, najprawdopodobniej na skutek pośpiechu i braku staranności pisarskiej, oznaczenia *staccato* zmieniają się, z pewnością nie z powodów muzyczno-wykonawczych (np. B – *Allegro* finałowe, głos wiolonczeli, t. 96, z kropkami nad nutami 2–6 i kreskami nad 7–10). Zresztą obie formy często nie są wyraźnie rozróżnialne. Żadne względy muzyczne i cechy ortograficzne obu form tych oznaczeń nie wskazują na to, by kompozytor zamierzał różnicować w tym przypadku sposoby wykonawcze. Wiele podobnie traktowanych pochodów gamowych, jak też powszechne i nieregularne różnice w zapisach miejsc analogicznych i paralelnych, i to nie tylko w obu źródłach, ale i w jednym tylko źródle, świadczy że kompozytor traktował obie formy tak samo, wymiennie. Ostrzejsze rozgraniczenia kropek i kresek nie wydaje się w związku z tym celowe, chociaż ich znaczenie i wykonanie nie jest powszechnie uważane za jednoznaczne. W obecnym wydaniu, zgodnie z zapisami w źródle A, przyjmuje się kropkę jako szerzej stosowany znak artykulacyjny za podstawową formę, zachowując jednak również – zgodnie z oryginałem – niezbyt liczne formy kresek, w przeważającej części jako wskazówki krótkiego wykonania dźwięku. Poczynione zmiany i różnice pomiędzy zapisami źródłowymi są uwzględnione w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

Wydaje się, że w niektórych przypadkach – jak wynika z notacji obu źródeł – w zapisach Elsnerowskich pionowa kreska, umieszczona nad lub pod główką nuty, poza jej podstawową funkcją, jako wyznacznika *staccato*, może pełnić też rolę akcentu i – w pewnych okolicznościach – jako znak alternatywny oznaczać wzmocnienie, podkreślenie siły dźwięku. Oznaczeń tego typu nie uzupełniano, pozostawiając formy zapisu źródła podstawowego, z odnotowywaniem różnic w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.



Przyjęcie za podstawę obecnej edycji kodeksu warszawskiego (**A**), ze względu na znaczenie, charakter i ostateczny kształt tego źródła, będący rezultatem koincydencji jego oryginalnej części (pierwotnego zapisu) z dość licznymi dodatkami i dopiskami późniejszymi (bez względu na to, czy wyszły one autentycznie spod pióra kompozytora i są uważane za jego zapis autograficzny, czy też są dziełem innych osób, których wkład w tym przypadku wydaje się niewątpliwy) – w połączeniu z przyjętym dezyderatem dotarcia do kompozytorsko-ideowej warstwy tego dzieła i odtworzenia prawdopodobnych celów artystycznych jego twórcy – wymaga zwrócenia szczególnej uwagi na wszelkie elementy uzupełniające podstawowy muzycznie zapis nutowy. Elementy te, w formach zapisów słownych i częstych oznaczeń literowych lub graficznych, stają się podstawą wszelkich prac nad licznymi problemami związanymi z koniecznością ujednolicania zapisu wszystkich głosów partytury, ze szczególnym uwzględnieniem działań dotyczących koordynacji współistniejących partii poszczególnych instrumentów, jako części składowych tej partytury. Zmiany, jakie w związku z modyfikacjami zapisu dokonano z powodu wymagań współczesnych zasad muzyczno-edytorskich, nie są – poza przypadkami, które mogą budzić wątpliwości interpretacyjne – uwzględnione w szczegółowym wykazie korektur i wariantów, także jeśli odnoszą się one również do źródła dodatkowego (**B**).

Niezależnie od oryginalnego sposobu zapisu kresek taktowych, w rękopisie **A** w wielu miejscach pojawiają się wykonane czerwoną kredką dodatkowe kreski taktowe, prowadzone – licząc od głosów górnych – przez jedną, dwie lub więcej pięciolinii, a nawet łączące wszystkie systemy pięcioliniowe partytury. Dla uniknięcia zbytniego rozbudowywania komentarza szczegółowego, przedstawiamy je tutaj zbiorczo: *Allegro* – pod 170/171, 178/179, 186/187, po 194, 210/211, po 250; *Andante* – po (nad) 30, po 54, 60, 66, 71, 78, 85, 90, 96, 101, 107, 113, 123/124; *Menuetto* – po 9, 18, 28, 36/37, 44/45, 54/55, 72/73, 81/82; Trio – po 9, 17, 26, 35/36, 45/46; *Allegro* finałowe – wszystkie kreski prowadzone przez cały system partyturowy regularnie co 10 taktów, licząc od 9/10 do po 329 (zakończenie kompozycji). Dodatki te prawdopodobnie służyły jako pomoc przy kopiowaniu rękopisu.

Ponadto kodeks ten, zwłaszcza początkowe *Allegro*, obfituje w dodatkowe znaki, notowane najczęściej na górnych lub dolnych marginesach; najpewniej mają one na celu zwrócenie szczególnej uwagi na te fragmenty kompozycji, przy których się pojawiają. Zazwyczaj występują w formie niewielkich kółek („o”): t. 90/91, 98/99, 106/107, 138/139 (pomiędzy kreskami taktowymi w partii fortepianu), 146/147, 162/163, albo krzyżyków („+” lub „x”): 121/122 (pomiędzy kreskami taktowymi w partii fortepianu), 186/187, 202/203, 211/212, 218/219, 234/235, 250/251, 252/253 (czerwona kredka), 255/256; kreski taktowe zakreślone: 106/107, 169/170; znak bemola (?): 36/37. Znaczenie tych symboli nie zawsze jest zrozumiałe.

W rękopisie **A**, na s. 34 (nlb) kompozytor zamieścił – po zakończeniu II części (*Andante*, s. 33) i przed początkiem III części (*Menuetto*, s. 35) – powtórnie (omyłkowo?) partyturowy zapis dwu taktów (26 i 27, powtórzonych następnie jako t. 97 i 98) *Andante*. Nieliczne ze względów oczywistych różnice zachodzące pomiędzy zapisem tych taktów, traktowanym jako nieobligatoryjny, dodatkowy fragment zapisu źródłowego, a wersją oryginalną, są uwzględnione w szczegółowej części komentarza krytycznego przy taktach 26 i 27 oznaczonych gwiazdką (\*). Na tej samej stronie rękopisu, po obu tych taktach, na górnym marginesie naszkicowano ciąg cyfr od 1 do 9, a poniżej w trzech rzędach literowe nazwy potrójnego szeregu nut (próby pisma?).

W rękopisie krakowskim (**B**) liczne dopiski i późniejsze uzupełnienia są częściej wypisywane przy wszystkich głosach (pięcioliniach), a nie tylko przy niektórych z nich. W obecnej publikacji wszystkie brakujące lub zmieniane w obu przekazach źródłowych oznaczenia tego typu, których celem jest ukazanie bezpośredniego współdziałania i koordynacji głosów, uzupełniono milcząco i ujęto w nawiasy kwadratowe, kierując się nie tyle zasadami wynikającymi z analogii z miejscami powtarzanymi dosłownie przy repetycjach odnośnych fragmentów kompozycji, ile względami muzycznymi i wynikającymi stąd niezbędnymi sposobami ujednolicenia zapisu partyturowego.

Pomijając różnice zachodzące w tekście nutowym pomiędzy zapisami źródłowymi, w tym wersje odbiegające od przyjętej podstawy edycji, publikowane są tu jako *ossia*. Stanowią one wyłącznie fragmenty oryginalnego zapisu przekazu wtórnego (**B**). Wersje te są albo korektami tekstu podstawowego, albo dopiskami: partia fletu (*Allegro*, t. 66–67, 223), klarnetu (*Allegro*, t. 65 i *Andante*, t. 10), skrzypiec (*Allegro*, t. 222–224), altówki (*Allegro*, t. 64–65, 228–228, *Allegro* finałowe, t. 116–121), wiolonczeli (*Allegro*, t. 64–65, 222–224) i fortepianu (*Allegro*, t. 69–71, 195, 227–229).

Mimo wielu podobieństw poważne różnice dzielą oba rękopisy pod względem zapisów słownych, ponieważ charaktery pisma obu źródeł są zasadniczo odmienne. Dotyczy to zwłaszcza zapisów oryginalnych form w obu źródłach (**A** – pismo pionowe, **B** – pismo pochyłe), spotęgowane jeszcze w źródle **B** licznymi dopiskami sporządzonymi prawdopodobnie przez różne osoby.

Zapisy tekstów słownych w obu źródłach nie odbiegają od sposobów powszechnie stosowanych. Są to głównie adnotacje dotyczące niektórych elementów partytury, jak tytuły, dane dotyczące obsady, tempa i dynamiki, a także bardziej szczegółowe, lecz niezbyt często sporządzane przez Elsnera określenia i wskazówki podpowiadające bądź sugerujące

ekspresyjne czy też wykonawczo-interpretacyjne sposoby traktowania. Sposoby ich notowania są różne – począwszy od form wypisywanych w całości, poprzez stosowanie skrótów poszczególnych wyrazów (pojedynczych lub w pełniejszych formułach), do symboli literowych i form mieszanych przy wskazywaniu zmian wewnątrz utworu w obrębie tych elementów. Zarówno oryginalne tytuły (nagłówki), nazwy instrumentów, jak też oznaczenia tempa i metrum są podawane w szczegółowym komentarzu, zwykle na początku omówienia wszystkich części kompozycji w każdym instrumencie z osobna. Do najczęściej stosowanych należą oznaczenia dynamiczne, wypisywane w pionie przy wszystkich, lub – najczęściej – przy niektórych głosach (symbole literowe i graficzne). W obu źródłach brak słownych określeń dynamicznych, jak *crescendo*, *diminuendo* (również w formach skróconych: *cresc.*, *dim.*) itp.; są tylko znaki graficzne, a poza tym określenia związane ze zmianami tempa (*un poco più lento* – *Allegro* finałowe, t. 131/132, w **A** nad głosem fletu i fortepianu, w **B** tylko nad głosem fletu; *un poco accelerando* – *Allegro* finałowe, t. 160–163, nad pauzującym głosem fortepianu, w **A** i **B**, *Tempo primo* – *Allegro* finałowe, t. 182/183, w **A** nad głosem fletu i na dolnym marginesie partytury, w **B** – nad partyturą; *Piu mosso* – *Allegro* finałowe, t. 299/300, w **A** nad partyturą, w **B**, t. 300/302, nad i pod partyturą), wpisy dotyczące ekspresji (np. najczęściej i wielokrotnie używane określenie: *dolce*, w **A** zawsze w pełnej formie, w **B** również w skrócie: *dol.*; czasem nad partyturą dla wszystkich głosów – **A**, Trio, t. 4), adnotacje wykonawcze (*pizzicato*, *pizz.*; głównie w partii kontrabasu – np. *Allegro*, t. 38 – **A**, **B**, 46 – **B**, 196 – **A**; *Andante*, t. 34, 48, 112 – **A**, **B**; *Menuetto*, t. 33 – **A**, **B**; Trio, t. 4, 42 – **B**; *Allegro* finałowe, t. 48, 233, 305, a sporadycznie też pomiędzy głosami altówki i wiolonczeli: *Andante*, t. 47 – **A**, **B** i nad głosem skrzypiec i pod głosem kontrabasu: Trio, t. 4 – **A**; *arco*, równ. *col arco*, głównie w partii kontrabasu – por.: *Allegro*, t. 45 – **B**, 57, 215 – **A**, **B**; *Andante*, t. 41 – **A**, **B**, 71 – **B**; *Menuetto*, t. 45 – **A**, **B**; Trio, t. 34 – **A**, **B**; *Allegro* finałowe, t. 81 (**B**, korekta na 83) – **A**, 265/266 – **B**, 268 – **B** (poprawka na 266, dopisek jak w t. 81), 314 – **A**, **B**; nad głosem skrzypiec i pod głosem kontrabasu: Trio, t. 4; *Andante*, t. 68, tylko głos wiolonczeli i t. 69, tylko głos altówki – **A**; tylko głos skrzypiec: Trio, t. 18 – **A**). Zwrócić należy też uwagę na oznaczenia dotyczące sposobów wykonania, niezbyt często stosowane werbalnie przez Elsnera w gatunku instrumentalnych kompozycji kameralnych (np.: *col arco legato sur una corda*: *Andante*, t. 125/126, nad głosem kontrabasu – **A**, w **B** – *legato sur una corda*), jak też skrótowych zapisów nutowych (np.: *col Violoncello* na pięciolinii kontrabasu: *Allegro* finałowe, t. 120/121, dotyczy t. 120–123 – **A**). Istnieje też pewna liczba zapisów słownych – oryginalnych, lub w formie dopisków i korekt, być może poczynionych przez kompozytora – trudnych lub wręcz niemożliwych do odczytania (np.: **A** – *Andante* finałowe, t. 118).

## Allegro

nad górną pięciolinia z lewej strony. Fl; **A**, **B**: *Allegro*.

na początku 1. pięciolinii. Fl; **A**: *Flauto*.

na marginesie przed 1. pięciolinia. Fl; **B**: *Flauto*

na początku 1. pięciolinii. Cl; **A**: *Clarinetto in A*

pod 1. pięciolinia. Cl; **B**: *Clarinetto*

na początku 1. pięciolinii. Vno; **A**: *Violino*

przed 1. pięciolinia. Vno; **B**: *Violino*

na początku 1. pięciolinii. Vla; **A**: *Viola*

przed pięciolinia. Vla; **B**: *Viola*

na początku 1. pięciolinii. Vc; **A**: *Violoncello*

przed pięciolinia. Vc; **B**: *Violoncello*

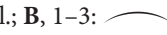
na początku 1. pięciolinii. Cb; **A**: *ContraBasso*

przed pięciolinia. Cb **B**: *Contra / Basso*

pomiędzy pięcioliniami. Pfte; **A**: *Fortepiano*

przed pięciolinia. Pfte; **B**: *Piano* – / – *forte*

**A B**: we wszystkich głosach metrum **c**

0. Fl, Vno, Vc, Cb, p., l.; **B**, 1–3: 

1. Fl; **A B**, 3–6: 

Fl; **B**, nad 6: kropka *staccato*

Cl, p., l.; **A**, 3–6: 

Cl, Vla; **B**, pod 1: **f**

Cl; **B**, 3–5: brak 

Vno, Vla, Vc; **B**, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)

Vno; **B**, 2–4:  (dopisane)

Vla, Vc, p., l.; **B**, 3–5:  (dopisane)

p., l.; **B**, pod 6: kreska *staccato* (dopisane)

2. Fl; **A**, nad 4: *dolce*

Fl; **B**, pod 1 i 3: >

Cl; **B**, ponad 1: >

Cl; **B**, 1–2, 3–4: 

Cl; **B**, pod 4: brak **p**

Vno, Vla; **B**, pod 1: >

Vla; **B**, 1–2: 

l.; **A**, 1–2: 

l.; **B**, 1 (oktawa  $\underline{A}$ – $\underline{A}$ ): 

Cb, p., l.; **B**, pod 1: >

3. Fl, Cl; **B**, 2–3, 5–6: 

Vla; **B**, pod 1: >

4. Cl, p., l.; **B**, pod 1: >

Vno; **A B**, pod 1: >

Vno; **B**, 1–2, 3–6: 

l.; **A**, 1–2: 

p.; **B**, 1 (akord  $d^1$ – $eis^1$ – $gis^1$ – $h^1$ ): przed  $e^1$  i  $g^1$  dopisane #, korekta autorska

p.; **B**, pod 2: kropka *staccato*

l.; **B**, 1 (oktawa  $\underline{D}$ – $\underline{d}$ ): 

5. Cl; **B**, 2–3: 

Vno; **B**, pod 1: **p** (przesunięte do t. 4)

Vno; **B**, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)



- Vno; B, 3–5:  (dopisane)  
Vno; B, 7–8:   
Vla; B, pod 1: **p**  
Cb; A, nad 1: **p**  
p.; A, nad 1: **p** (nie pomiędzy pięcioliniami)
6. Fl; Vc; B, pod 1: **p**  
Vno; A, 1–4:   
Vno; A, 4/7.2:   
Vno; B, 3–5:  (dopisane)  
Vno; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
7. Vno; B, 3–5, 8–10:  (dopisane)  
Vno; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
l.; A, 1/8.1:  (łączy górne nuty oktawy: *d*)
8. Vno, Vla, p., l.; B, pod 1: >  
Vc; A, nad 1–4: *dolce p*  
l.; A, 1–2:   
p.; B, 1 (akord *b-c'-e'-g'*): nuta *e'* dopisana
9. Cl; B, 2–3:   
Vc; B, 3–5:  (dopisane)  
Vc; nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
10. Fl; B, pod 1: **p**  
Vc; A, 8/11.1:  (niedokładny, przesunięty)  
Vc; B, 3–5:  (dopisane)  
Vc; nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vc; 7–8: 
11. Vc; A, 5–6:  (niedokładny, przesunięty)  
Vc; B, 3–5, 8–10:  (dopisane)  
Vc; nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
l.; A, 1/12.1:  (łączy górne nuty oktawy: *d*)
12. Fl, Vla, Cb; B, pod 1: >  
l.; A, 1–2:   
p., l.; B, nad 1: >  
l.; B, 1 (oktawa *D-d*): 
13. Cl; B, 1–2, 3–4:   
Cl; B, pod 3: *dol*:  
Cl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vno, Vla; B, pod 1: >  
Vla; B, 2–3, 3–4:   
Vla; B, pod 3–4: brak *dolce*  
l.; A, 1/14.1: (łączy górne nuty oktawy: *d*)  
l.; B, 1 (oktawa *H-H*):   
l.; B, pod 1: > (dopisane)
14. Fl; B, pod 1: >  
Cl; B, 2–3, 5–6:   
Pfte; A, nad początkiem taktu: **p** (nie pomiędzy pięcioliniami)  
l.; B, nad 1 (pomiędzy pięcioliniami): **p** (dopisane)
15. Fl; B, 3–6:   
Fl; B, nad 6: kreska *staccato*  
Cl; B, pod 2: **p**  
Cl; B, 2–3:   
Vno, Cb; B, pod 1: **p**
- Vno; B, 1–2:   
Cb; B, 1–3:   
l.; B, nad 1: **p**
16. Cl; B, 2–3, 5–6:   
Vla; B, pod 1: brak **p**
17. Fl; B, 1–2:   
Vno; B, 2–8:   
Vno; B, pod 2: brak *dolce*  
Vla; B, 3–5:   
Vla; B, nad 6: kreska *staccato*
18. Fl; B, 2–3, 5–6:   
Vc; A, 3/19.2:  (niedokładny)
19. Fl; A, 8/20.1:   
Fl; B, 3–5:  (dopisane)  
Fl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Fl; B, 8–10: brak   
Fl; A B: *dolce* (przesunięto do t. 17)  
Cl; A, 3–6, 7/20.1:   
Cl, Vno, Cb; B, pod 1: *dolce*  
Vno, Vla; A, 2–7:   
Vla, Vc; B, pod 1: *dol*.  
Vc; A, 3–6:   
Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: >  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *dolce*  
p.; B, 3: dolny dźwięk *g'* poprawiony, pierwotny nieczytelny, korekta autorska  
p.; B, nad 3: brak >
20. Fl; A, 3/21.1:   
Fl; B, 1–2:   
Fl; B, 3/21.3:   
Cl, Vno; A, 2–6:   
Vno; B, 1–4, 5–8:   
Vc; B, 2–7:   
Vc; A, 3–7: 
21. Vno, Vla; B, 1–4:   
Vc, p.; B, 1–3: 
22. Fl; B, 3–5:  (dopisane)  
Fl, Vc; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Cl; A, 4–5, 6–8:   
Cl; B, 1–7:   
Vno; A, 2–5, 6–8:   
Vno; B, 1–4, 5–8:   
Vno; A, 8/23.3:   
Vla; B, 8–10:   
Vc; A, 3–6:  (przesunięty)
23. Fl; B, 1–4:   
Vno; B, 1–2, 5–6:   
Vla; B, 1–3: brak   
Vc; B, 3–7:  (dopisane)
24. Vno, Vla; B, 1–2:   
Vno; B, 3–4: brak   
Vc; A, 3–7:  (zbyt długi)

- 24./25. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod pięciolinia znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )  
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )
25. Fl, Vla; **B**, 2–4:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**: znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ );  
 Cl; **B**, 2–4:  $\curvearrowright$   
 Vno; **B**, 2–3:  $\curvearrowright$   
 Vla; **A**, 2:  $f^2$   
 Vla; **B**, 2:  $d^1$  (nie dwudźwięki)
26. Fl; **A B**, 3/27.1:  $\curvearrowright$  (w **B** odnosi się do: 27.1–2)  
 Cl; **A**, 4–5:  $\curvearrowright$  (zatrzymujący)  
 Cl; **A**, 6–10:  $\curvearrowright$   
 Vno; **B**, 6–7:  $\curvearrowright$
- 26./27. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod pięciolinia znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )  
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )
27. Fl; **B**, 3–4, 5–6, 7–8:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\curvearrowright$ )  
 Cl, Vla, Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8:  $\curvearrowright$
28. Fl, p., l.; **A**, 3–6:  $\curvearrowright$   
 Fl; **A**, 7/29.1:  $\curvearrowright$   
 Fl, Cl, Vno, Vc, Cb, p.; **B**, pod 1: **ff**  
 Fl; **B**, 3–5:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Fl, Vc; **B**, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
 Cl; **A**, 1–4:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, 3–5, 8–10: brak  $\curvearrowright$   
 Vno; **A**, 10/29.1:  $\curvearrowright$   
 Vno; **B**, 6–7:  $\curvearrowright$   
 Vno, Vla; **B**, 8–10:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Vla; **B**, 2–4: brak  $\curvearrowright$   
 Vla; **B**, nad 5: kreska *staccato* (dopisane)  
 Cb; **A**, 1–3:  $\curvearrowright$   
 Cb; **B**, 3–5: brak  $\curvearrowright$   
 Vc, p., l.; **B**, 3–5, 8–10:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 p.; **B**, 1: w akordach  $\curvearrowright$  tylko na najwyższej nucie ( $d^2$ )  
 l.; **B**, 1: w akordzie  $\curvearrowright$  tylko na najniższej nucie ( $D$ )
29. Fl, Vc; **B**, nad 1 i 6: kreski *staccato* (dopisane)  
 Fl; **B**, 8–10:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, 2–5, 8–10:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, nad 5: kreska *staccato*  
 Vno, p., l.; **B**, 1–2, 3–5, 6–7, 8–10:  $\curvearrowright$   
 Vno, Vla; **B**, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
 Vc; **A**, 10/30.1:  $\curvearrowright$  (niepokładny, przesunięty)  
 Cb; **B**, 6–7, 8–10:  $\curvearrowright$   
 p.; **B**, nad 1: kreska *staccato* (dopisana)
30. Fl, Cl; **A**, 3–6:  $\curvearrowright$   
 Fl; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *decrescendo* ( $\curvearrowleft$ ) we wszystkich głosach  
 Cl; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$
- Vno, Cb; **B**, 3–5:  $\curvearrowright$   
 Vla; **A**, 1–5:  $\curvearrowright$   
 Vla; **B**, 3–5: brak  $\curvearrowright$   
 p., l.; **B**, 1–2: brak  $\curvearrowright$
32. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod pięciolinia: **ff** znak graficzny  $\curvearrowright$  (*decrescendo* ?)  
 p., l.; **B**, pod 1:  $\curvearrowright$  (*decrescendo* ?)  
 Pfte; **B**, przed 1 (pomiędzy pięcioliniami): **ff**
33. Fl, Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8:  $\curvearrowright$   
 Cl, Vno, Vla, Cb, p.; **B**, pod 1: **p**  
 Vla; **B**, pod 1:  $\curvearrowright$
34. Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8:  $\curvearrowright$
35. Cl; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, 3–4, 5–6, 7–8:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Cl; **B**, 6–8: nuty poprawione, korekta autorska  
 Vno; **B**, przed 1: poprawka (prawdopodobnie było tu *a*, a poprawiono na *g* z dopisanym #)  
 p.; **B**, nad 1: **pp** (dopisane)
36. Vla; **B**, pod 1: **p**  
 p., l.; **B**, 1/37.1: brak  $\curvearrowright$
37. Vno; **A**, nad 1: *dolce*  
 Vno; **B**, pod 1: *dol*:  
 p.; **B**, przed 1 ( $g^1$ ): # (dopisany)
38. Vno; **B**, 2–3, 4–5:  
 Vla; **B**, 1–8:  $\curvearrowright$
- 39.–42. Vla; **B**, 1–8:  $\curvearrowright$
40. Fl; **B**, pod 1: **p dol**  
 Fl, Cl; **B**, 1–2, 3–4:  $\curvearrowright$   
 Cl; **B**, pod 1–4: **p dol**  
 Vla; **B**, 5–8:  $\curvearrowright$
41. Fl, Cl; **B**, 1–3:  $\curvearrowright$   
 Vno; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$
- 41.–43. Vla; **B**, 1–7:  $\curvearrowright$
42. Cl; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
 Vno; **B**, 1–3, 4–5:  $\curvearrowright$   
 Vla; **B**, 1–4:  $d^1 e^1 d^1 e^1$  
43. Fl; **B**, przed 1 ( $g^2$ ): brak #  
 Vno; **B**, 1: przednutka  $\text{♩}$   
 Vno; **B**, 2–4:  $\curvearrowright$
44. Vno; **A**, 1–3: zapis rytmu   
 Vno; **A**, 4–7: zapis rytmu   
 Vno; **A**, 6–7: zakończenie trylu metryczne z łukiem  
 Vno; **B**, zapis rytmu i łukowanie: 
45. Cl; **B**, 1–4:  $\curvearrowright$   
 Cb; **B** nad 1: *arco*
46. Fl; **B**, 1–5:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Cl; **B**, 2–5:  $\curvearrowright$   
 Vno; **A**, nad 1: **p**  
 Vno; **B**, pod 1: brak **p**  
 Vno, Vla; **B**, 1–3:  $\curvearrowright$   
 Cb; **B** nad 1: *pizzicato*

47. Fl; B, 1-8:  (dopisane)
48. i 49. Fl; A, zapis rytmu: 
- Fl; B, 1-2: brak 
- Fl; B, 3-6: zapis rytmu: 
49. Fl; A, 6/50.1: 
50. Cl, Vno; B, pod 1: *dol*:  
Cl, Vno; B, 2-3, 4-5: 
- Vla; B, 2, 4, 6, 8: *h* poprawione na: *a*
- 50.-55. Vla, Vc; B, 1-8: 
51. Cl, Vno; B, 2-3, 4-5: 
52. Fl; B, pod 1: *dol*  
Fl; B, 1-2, 3-4: 
- Cl, Vno; B, 1-2: 
- Vc; A, 1-4: 
53. Fl; B, 1-3: 
- Cl; A, 5/54.1: 
- Cl, Vno; B, 1-2: brak 
- Cl, Vno; B, 2-3, 4-5: 
54. Fl; A, 2-3: 
- Cl; B, 1-4: 
- Cl; B, 5/55.3: 
- 54.-56. Vno; B, 1-4: 
55. Fl; B, 1-2: 
- Cl; A, 1-3: 
56. Fl; A, 3-4: 
- Cl; B, 1-5: 
- Cl; B, 5-6: brak 
57. Cl; B, 7/58.1:  (dopisane)  
Vno; B, 3-5, 8-10: brak 
- Vno; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vc; A B, 1-4, 6-9: wiązania łamane 
- Cb; B nad 1: *arco*  
p., l.; B, pod 1: *p*
58. Cl; A, 1-3: 
- Cl; B, 2-4, 5-6: 
- Vno; B, 1-2, 5-11: 
- Vno; B, 6-9:  (dopisane)  
Vno; B, nad 5: kreska *staccato* (dopisane)  
Vc; A B, 1-4: wiązanie łamane 
- Vc; A B, 5-9: zapis rytmu 
- Vc; A B, 7-9: wiązanie łamane 
59. Fl; B, pod 1: *dol*  
Vno; A, 2: wpisane o oktawę niżej i poprawione po zamazaniu  
Vla; B, pod 1: *p dol*:  
Vc; A, 1-4, 6-9: wiązania łamane 
60. Fl; B, 4-6: 
- Vno; A, 1: wpisane o oktawę niżej i poprawione po zamazaniu  
Vla; B, 3-5: 
- Vla; B, 6-13: 
- Vc; A B, 1-4: wiązanie łamane 
- Vc; A B, 7-9: wiązanie łamane 
61. Vc; B, pod 5: *p*  
Vc; B, 1-5: 
- Vc; B, 6/62.1: brak 
- l.; B, przed 2 (g): brak #
62. Vc; B, 1-4: 
63. Vno; B, 2/64.1:  (dopisane)
64. Vno; B, 1-4: 
- Vla; B: pauza całotaktowa zamieniona na półnutową i półnutę *a* (dopisane)  
Vla; B, 1: *a* (dopisane)  
Vla; B, pod 1: *p* (dopisane)  
Vla; B, 1/65.1:  (dopisane)  
Vc; B (*ossia*), 1: cała nuta zamieniona na półnutę  
p.; A B, 7-9: triola 
- p.; B, 2-7: 
- 64.-65. Vla; B, poprawione, *ossia*: wersja B
65. Cl; B, *ossia* 1-3: wiązanie łamane: 
- Vno; A B, 2-5: zapis rytmu  (zakończenie trylu bez łuku)  
Vla; B, przed 1: *ł* (dopisane)  
Vla; B, po 1: pauza półnutowa zamieniona na ćwierćnutową: *ł* (dopisane)  
Vc; B (*ossia*), 1, przednutka dopisana  
p.; A B, 1-4: zapis rytmu 
- p.; 1-3: 
- p.; B, 1-5: 
- l.; B, 1-4, 5-8: zapis 
- l.; B, przed 6 (g): # (dopisany)
66. Fl; B, 1-4, 4-5: 
- Cl; B, pod 1: *p*  
Cl; B, 3-14: 
67. Fl; B, 2-4:  (odnosi się do całej frazy)  
Cl; B, 3-14: 
68. Vla; B, 1-3: 
69. Cl; A B, 7-9: triola 
- Cl; B, 1-4: wiązanie: 
- Cl; B, 1-6: 
- Vla; B, 1-4: 
- p., l.; B, *ossia*, 1: dopisane, brak oryginalnego zapisu
70. Fl; B, 1-3: 
- Cl; B, 1-3: 
- Cl; B, 1-5: 
- Vla; A, 2-5: zapis rytmu: 
- Vla; A, 4-5: rytmiczne zakończenie trylu 
- Vla; B, 2-5: zapis rytmu: 
- p., l.; B, *ossia*: dopisane (brak oryginalnego zapisu)
71. Fl, Cl; B, 2/72.3: 
- Vno; A, 3-6: 
- Vno; B, 1-2, 3-8: 

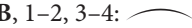
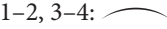
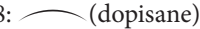
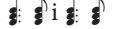
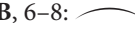
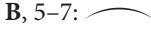
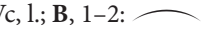
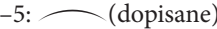
- p.; **B**, *ossia*: pierwotnie trójdźwięk: (*fis*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>–*cis*<sup>2</sup>): nuta (*fis*<sup>1</sup>) wytarta, korekta autorska
72. Vno; **B**, 1–4:
73. Fl, Cl, **B**, pod 1: > (nie *sf*)  
Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: wydłużony  $\rightrightarrows$  (*diminuendo*?) i *p*  
Vno, Vla; **B**, pod 1: *dolce p*  
Vno; **B**, 1/74.1:   
Cb; **A**, pod pięciolinia: znak graficzny *diminuendo* (akcent?)
74. Vno; **B**, 1–3:   
Cb; **B** 1/75.1:
- 74.–76. Cl; **A**: nuty skreślone, zapis nieczytelny, korekta autorska. Pod ostatnią nutą: >
75. Vno, Vla; **B**, 1–2:   
Vla; **B**, 2/76.1: (dopisane)
- 75./76. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ ) (dopisane)
76. Vno, Vc, Cb; **B**, 1–2:   
Vno, Vc; **B**, pod 2: > (dopisane)  
Vla; **B**, przed 2:  $\sharp$  – poprawione (dopisane)  
Cb; **B**, pod 2: brak >  
Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: >  
p., l.; **B**, pod 1: >
77. Fl; **A**, 6/78.1:   
Cl; **A**, 1–4:   
Fl, Cl, Vla, Vc, Cb, p.; **B**, pod 1: *p*  
Cl; **B**, nad 4: kreska *staccato*  
Cl; **B**, 6–8:   
p.; **B**, akord 2: przed *h*<sup>1</sup>:  $\sharp$   
p.; **B**, przed *g*<sup>1</sup>:  $\sharp$  (dopisek)
78. Fl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
Vno, Vla; **B**, pod 1: >  
Vno; **B**, 1/79.3:   
Vla; **B**, 1–3:   
Cb; **B**, przed 3 (*fis*):  $\sharp$  (dopisane)  
l.; **B**, 1: przed *D* (dolna nuta oktawy):  $\sharp$
79. Vno; **B**, 1: nuta poprawiona z *b* na *c*  
Cb; **B**, 1–3:
80. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, 1–2:   
Vla; **B**, 2/81.1:
81. Vno, Vc, Cb; **B**, 1–2:   
Vno; **B**, pod 2: >  
Vla; **B**, 1–3:   
Vla; **B**, przed 2: poprawka  $\sharp$  (dopisane)  
Vla; **B**, nad 6: kreska *staccato*  
Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: >  
p.; **B**, pod 1: >
82. Fl, Cl; **A**, 1–4:   
Fl, Cl; **A**, 6/83.1:   
Fl, Cl, p.; **B**, pod 1: *p*
- Fl; **B**, 1–3: brak   
Fl; **B**, 4–5:   
Cl; **B**, 1–3, 6–8: brak   
Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: *p*, pomiędzy 1 i 2
83. Fl; **A**, nad 1–2: graficzny znak *crescendo* ( $\llcorner$ )  
Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod lub nad pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\llcorner$ )  
Vno; **A**, zapis rytmu   
Vno; **B**: zapis rytmu i łukowanie   
Vc; **A**, 3–6: (przesunięty)  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\llcorner$ )
84. Vno; **A**, zapis rytmu   
Vno; **B**: zapis rytmu i łukowanie   
Vla; **B**, 5–6, 9–10: (dopisane)  
Vla; **B**, 6–12:   
Vla; **A**, 5–7, 9–11:
85. Vno; **B**, 5–6, 9–10: (dopisane)  
Vla; **A**: na błędnie wpisane pauzy nadpisano grupy 3–6 and 9–11
86. Fl, Cl; **B**, 3–5: (dopisane)  
Fl; **B**, 6–7:   
Fl; **B**, nad 7: kreska *staccato* (dopisane)  
Cl; **A**, 3–6, 7–10:   
Cl; **B**, nad 6: kreska *staccato*  
Vno, Vla; **B**, 1–2, 4–5:   
Vno, Vla; **B**, nad 3 i 6: kreski *staccato*  
Vc; **A**, 1–2, 4–5: wiązania łamane   
l.; **A**, pod 2: zapis wymazany, nieczytelny
87. Fl; **B**, *ossia*: 1–2, 3–6 (dopisane), 9–13:   
Cl; **A**, 13/88.1:   
Cl; **B**, 8–13:
- 87a. Fl; **B**, 1–2:   
Cl; **A**, 5–7:   
Cl; **B**, 1–2:   
Vno, Vc; **A**, nad taktem: 2 pod łukiem  
Cb; **A**, nad początkiem taktu: 2 pod łukiem  
p.; **A**, przed 1:  $\sharp$
- 87./88. Vno; **A** (w **B** – 87a i 88a), nad taktem: *Imo* pod łukiem  
87.–88. Vla; **A**, nad taktami: *Imo*  
Vc, Cb; **A**, nad pięciolinia: *Imo* pod łukiem  
87a.–88a. Vla; **B**, nad pięciolinia: *Imo* pod łukiem  
87b. Vno, Vla; **B**, nad taktem: *2do* pod łukiem  
Vno; **B**, 1–3, 4–5:
88. Cl; **B**, 1–3:   
Fl; **A**, 1–3: fermata zaznaczona poprzez dodanie kropki pod fragmentem łuku dla taktów 87–88
- 88a. Fl; **B**, 1–2:   
Cl; **A**, 3–6:   
Cl; **B**, pod 2–5: znak graficzny *diminuendo* ( $\rightrightarrows$ )  
Cl; **B**, pod 6: *p*

- Cl; B, 3–5: brak 
- Vla; A, nad 1–3: 2
- 88b. Fl; B, 2–5, 6–7, 8–9: 
- Fl; B, pod 2: znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ )
- Vno; B, 1–2, 4–5, 6–7: 
- Vno; B, nad 3: kreska *staccato*
- Vla; B, 1–2: 
- Vla; B, pod 3: kreska *staccato*
- Vla; B, pod 4: *p*, brak *dolce*
89. Cl; B, 1–2, 3–4: 
- Vno; B, 1–2:  (dopisane)
- Vno; B, 3–4, 5–6: 
- Vla; B, 1–2, 3–5:  (dopisane)
- Vla; B, nad 6: kreska *staccato*
90. Fl; B, 1–2, 3–4: 
- Cl; B, 1–2:  (dopisane)
- Cl; B, 3–4, 5–6: 
- Vno; B, 1–2: 
- Vc; A, 3–6: 
- Vc; B, nad 6: kreska *staccato*
91. Fl, Cl, Vno; B 1–2: 
- Cl; B, 3/92.1: brak 
- Vno; B, 2/92.1: 
- Vc; B, nad 4: kreska *staccato*
- Cb; B, 3–5:  (dopisane)
- nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
- przed 7 (*cis*): # (dopisane)
92. Cl; A, pod 2. połową taktu: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )
- Cl; B, przed 4:  $\sharp$  (dopisane)
- Cl; B, 6–7: 
- Vno, Vc, Cb; B, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )
93. Fl; A, 3–7: 
- Fl; A, 8/94.1: 
- Fl; B, 3–5, 8–10: brak 
- Fl; B, 8:  $e^2$  poprawione na  $d^2$  i nad nutą oznaczenie literowe: „d” (korekta autorska)
- Cl; B, 2–5: wiązanie łamane 
- Cl; B, 10:  $e^2$
- Vno; B, 1–2, 4–5: 
- Vno; B, nad 3 i 6: kreski *staccato*
- Vc; A B, 1–2, 4–5: wiązania łamane 
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *f*
94. Fl; B, 6–7: 
- Vla; B, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *diminuendo* ( $\Rightarrow$ )
- Vc; A B, 1–2, 4–5: wiązania łamane 
- Vc; B, przed 2: brak  $\sharp$
95. Fl; B, 1–2, 6–7, 8–9: 
- Cl; A, 3–6: 
- Cl; B, 3–5:  (dopisane)
- Cl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
- Vno; B, 4–5, 6–7: brak 
- Vc; A B, 1–2: wiązanie łamane 
96. Fl; B, pod 1: *p*
- Cl; A B, 4/97.2: 
- Cl; B, przed 1:  $\flat$  (dopisane)
- Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: 
- Vla; B, pod 1: *p* (dopisane)
- Vc; A, 1/97.1: 
97. Fl; B, 1–2, 3–4: 
- Vno; B, 1–2: 
- Vc; A, 3–6:  (niedokładny)
- Vc; B, pod 1: *p* (dopisane)
- Vc; B, 3–5: 
- Vc; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
98. Cl; B, 3/99.1: 
- Vno; B, 1–2: 
- Vc; B, 1–3:  (dopisane)
- nad 4: kreska *staccato*
- 4–5, 6–7: 
- Cb; B, 3–5:  (dopisane)
99. Fl; B, przed 2 (*cis*<sup>3</sup>) brak  $\sharp$ ; znak  $\sharp$  dopisany nad nutą
- Vla; B, przed 3: (dolna nuta *cis*)  $\sharp$  (dopisane)
100. Fl; B, pod 1: *f* (dopisane)
- Fl; B, 6–7: 
- Cl; B, nad 3 i 6: kreski *staccato*
- Cl; B, 4–5: 
- Vno; B, 1–2, 4–5: 
- Vno; B, nad 3 i pod 6: kreski *staccato*
- Vc; A, 1–2, 4–5: wiązania łamane 
- Pfte; B, nad górną pięciolinia: *f* (dopisane)
101. Fl; A, 3–5: 
- Fl, Vla; A, 5–6, 9–10: 
- Fl; B, pod pięciolinia znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ ) – dopisane
- Fl; B, 2–5, 6–9, 10–13: 
- Vla; B, 3–5, 6–9, 10–13: 
- Vc; A, 1–2: wiązanie łamane 
102. Fl; B, 1–2: 
- Cl; A: zapis nutowy zamazany (korekta autorska)
- Vno; A, nad 1: *dolce*
- Vno, Vla; B, 1–3: 
103. Vno; A, nad 1: *dolce* (powtórzone)
- Vno; B, zmiana oznaczeń przykluczowych
- Vno; B, pod 1: *dolce p*
- Vno; B, 1–2: 
- Vno; B, 3–5:  (dopisane)
- Vno; B, nad 6: kreska *staccato*
- Vla; B: zmiana znaków przykluczowych
- Vla, Vc; B, pod 1: *p*

- Pfte; **A**, nad górną pięciolinia: *p dolce*  
 Pfte; **B**, nad górną pięciolinia: *dolce*  
 103.–106. p.; **B**: niestaranny zapis łuków (103. 2–8, 104. 1–4, 105. 2–6 – dopiski)  
 104. Vno; **A**, 4/105.2:   
 Vno; **B**, 4/105.3:   
 106. Vno; **A**, 3/107.2:   
 Vno; **B**: nad pięciolinia: > (dopisane)  
 Vno; **B**, 3/107.3:   
 l.; **B**, pod 1: > (dopisane)  
 p.; **B**, 3–5:  (dopisane)  
 108. Vla, Vc; **B**, 1–2:   
 Fl; **B**, 9–10: brak   
 p.; **A**, 4–5:   
 p., l.; **B**, 1–2: brak   
 109. p.; **B**, 1–2:  (tylko górne nuty)  
 110. Vno; **A**, 1–3, 4–6: triole   
 Vno; **A**, 7–9, 10–12: triole   
 Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole   
 112. Vc; **A**, 1–3: triola   
 114. Fl; **A**, 1–3: triola   
 Fl; **A**, 4–6, 7–9, 10–12: triole   
 Fl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole   
 115. Fl; **B**, 1–4:   
 116. Vno; **B**, 2–4, 5–7: triole   
 Vno; **B**, 7/117.2:   
 Vc; **A**, 2–4, 5–7:   
 Cb; **A**, przed 1 (f): zbędny   
 l.; **B**, przed E (dolna nuta oktawy):   
 117. Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–7:   
 Cb; **B**, przed 1 (f): zbędny   
 119. Fl; **A B**, 1–3:   
 Cl; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ ) (dopisane)  
 120. Fl; **A**, 4/121.1:   
 Fl; **B**, 1–4:   
 Vno; **B**, 2–4:   
 121. Cl; **A B**, przed 1: brak   
 Cl; **B**, nad 4:  (dopisane)  
 123. Fl; **B**, 2–3, 4–6:   
 Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: *dol*  
 Cl; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, 2–3, 4–7:   
 124. Cl; **B**, 1–3:   
 124.–127. Vno; **B**, 1–4, 5–8:   
 125. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: >  
 Vla; **B**, 5–8: brak   
 Vc; **B**, 1–2, 2–3, 4–5:   
 126. Fl; **B**, 2–3, 4–6: 

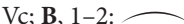
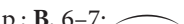
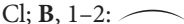
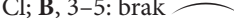
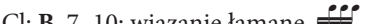
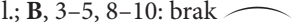
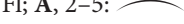
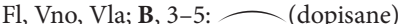
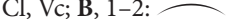
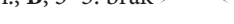
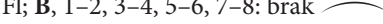
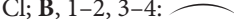
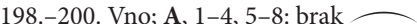
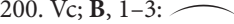
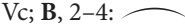
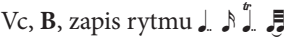
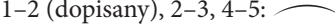
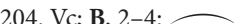
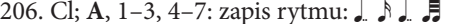
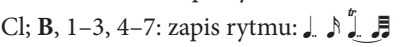
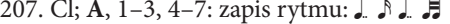
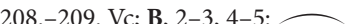
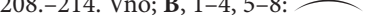
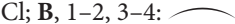
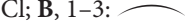
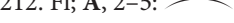
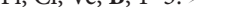
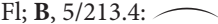
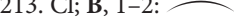
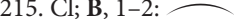
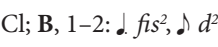
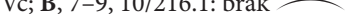
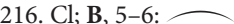
- Cb; **B**, 1: nuta poprawiona, pierwotna nieczytelna  
 127. Fl; **B**, 1–3, 4–5:   
 128. Fl; **A B**, 1: przednutka   
 Vno; **B**, 1–4, 5–8: brak   
 129. Fl; **A**, 2 i 5: przednutki   
 Fl; **B**, 1–6:   
 Fl; **B**, brak przednutek 2 i 5  
 130. Cl; **B**, 1/131.1: brak   
 Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8:   
 131.–132. Fl, Vc; **B**, 2–3, 4–5:   
 Cl, Cb; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, 1–4, 5–8: brak   
 133. Fl, Cl, Vc; **B**, 1–2: brak   
 Fl, Cl, Vc, Cb; **B**, pod 3: > (nie *sf*)  
 Fl; **A**, 3–7:   
 Fl; **B**, 1–2, 3–6 (dopisane), 8–9:   
 Vno; **B**, 1–4, 5–7:   
 Vno, Vla; **B**, pod 8: > (nie *sf*)  
 Cb; **A B**, 1–2: zapis rytmu   
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: > (zamiast *sf*)  
 134. Fl; **A**, 3–7:   
 Fl; **B**, 1–2, 3–6 (dodane), 8–9:   
 Cl; **A**, 1: poprawka, korekta autorska  
 Vno; **B**, 8–9:   
 Vla, Cb; **B**, 2–3, 4–5:   
 135. Fl; **B**, 1–2, 6–7, 8–9:   
 Vla, Cb; **B**, 2–3, 4–5:   
 l.; **B**, przed 1 (górną nutą oktawy *es*):  (dopisek wytarty);  
 (dolną nutą oktawy *Es*): brak   
 136. Fl; **B**, przed 1 (*e*<sup>2</sup>): brak   
 Fl; **B**, nad 1:  (dopisane w nawiasie)  
 Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 3: > (we wszystkich głosach, nie *sf*)  
 Cl; **A B**, przed 3:   
 Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 2–3:   
 Vla; **B**, 3: dwudźwięk tercja *h–d*<sup>1</sup>  
 Vc; **A**, 3/137.1:   
 Pfte; **B**, pod 3, pomiędzy pięcioliniami: > (zamiast *sf*)  
 p.; **B**, 1 (przed *e*<sup>2</sup> – górną nutą akordu): brak  ; jest  
 dopisany nad nutą w nawiasie: ()  
 p.; **B**, 3 (przed *fis*<sup>1</sup> – dolną nutą akordu):  (dopisane)  
 l.; **B**, 1 (przed *As* – dolną nutą oktawy):  (dopisane)  
 137. Fl; **A**, 3–6:   
 Fl; **B**, 3–5: brak   
 Fl; **B**, 6–7, 8–9:   
 Vno; **A**, 2–5:   
 Vno; **B**, 1–4: brak   
 Vno; **B**, 5–6:   
 Cb; **B**, 2–3, 4–5:   
 137.–138. Vc; **B**, 1–4:   
 137.–139. Cl; **A B**, przed 1: 



138. Fl; B, 6–7, 8–9:   
 Vno; B, 5–6:   
 Vla, Cb; B, 2–3, 4–5: 
139. Fl, Vno, Vla; B, pod 1: > (we wszystkich głosach, nie *sf*)  
 Vla, Cb, p.; B, 1–2:   
 Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: >  
 Vc, p.; B, pod 1: >
140. Fl; B, pod 1: > (nie *sf* w innych głosach brak >)  
 Cl, Cb; B, pod 1: brak >  
 Vno; B, nad 1: brak >  
 Pfte; A, pomiędzy pięcioliniami: >  
 p.; B, 1: dolne nuty akordu poprawione, powyżej dopisano: *e-f-c* (w pionie)  
 Cb, p.; B, 1–2: 
142. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p., l.; B, nad lub pod 1 i 3: > (nie *sf*)  
 Fl, Vno, Cb, p.; B, 1–2, 3–4:   
 Cl; B, 2–3:   
 Vla; B, 3–4:   
 Cb; A, nad 1 i 3: *rf*  
 l.; B, przed 1 (dolna nuta oktawy – *G*): brak #  
 l.; B, przed 3 (dolna nuta oktawy – *E*): brak *b*
143. Vno, Vla; B, 6–8:  (dopisane)
144. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p., l.; B, nad lub pod 1 i 3: > (nie *sf*)  
 Fl, Vno, Vla; B, 1–2, 3–4:   
 Cl; B, 2–3:   
 Cb; A, nad 1 i 3: *rf*  
 p.; B, 1–2, 3–4:   
 p.; B, przed 1 (*e'*):  (dopisane)  
 l.; B, 1–2, 3–4: brak   
 l.; B, przed 3 (obie nuty oktawy *F-f*): brak 
145. Fl; A, po 2: brak pauzy   
 Vno; B, 4–5:   
 Vno, Vla; B, 6–8:  (dopisane)  
 p.; B, 1: nuty akordu poprawione, pierwotne nieczytelne, korekta autorska  
 przed *b* (górną nutą akordu):  (dopisane)
146. Vno, Vla; B, 1–2:   
 p.; B, przed 1 (*e*):  (dopisane)
- 146.–148. Vc; A B, 1–3, 4–6: wiązania łamane 
147. Fl, Cl; B, 2–3, 4–5:   
 p.; A B, przed 1 (*b'*): brak  (jest błędnie przed *f'*)
148. Fl, Cl; B, 2–3, 4–5:   
 Cl; A B, przed 2: *b* (zamiast przed 3)  
 p.; B, nad akordem: kreska *staccato* (dopisane)
149. Vno; B: powrót do tonacji, zmiany kluczy  
 Vla; B: zmiana znaków przykluczowych  
 Cb; B, przed 1 (*f*): zbędny   
 przed 4 (*B*): zbędny *b*  
 l.; B, 4 (przed oboma dźwiękami akordu *B-B*): *b*
150. Fl; A, 3–6:   
 Fl; B, 3–5: brak   
 Cl; A, 1–4:   
 Cl, Vla Vc; B, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ()  
 Vc; A B, 5–9: zapis rytmu  zamieniono na   
 Vc; A B, 7–9: wiązanie łamane:   
 p.; B, 1 (*a'*) / 151.1 (*a'*): brak 
151. Cl; A, 4–10:  (dotyczy 1–12)  
 Cl; B, 1–13:   
 Cl; B, 13–16: wiązanie łamane:   
 Vc; B, 1: nuta poprawiona, zapis pierwotny nieczytelny, przed 1 zatarty   
 Vc; B, 1–3:   
 p.; B, 2–3: brak   
 p.; B, 3/152.1: 
152. Fl; A, 3–6:   
 Fl; B, 3–5: brak   
 Vc; A B, 5–9: zapis rytmu  zamieniono na   
 Vc; A B, 7–9: wiązanie łamane: 
153. Cl; B, 13–16: wiązanie łamane: 
154. Fl; B, 1/155.1: brak   
 Cl; B, przed 9: brak   
 Cl; B, 13–16: wiązanie łamane:   
 p.; A: zapis rytmu  i   
 p.; B: zapis rytmu  i   
 p.; B, przed 4 (*g'*): # (dopisany)
155. Fl; B, 1/156.1:  (dopisane)  
 Cl; B, 13–16: wiązanie łamane:   
 p.; A: zapis rytmu  i   
 p.; B: zapis rytmu  i 
156. Fl; B, 3–5:   
 Cl; B, 10–12:   
 Vno, Vc; B, 6–8:   
 Vla, p., l.; B, 5–7:   
 p.; A, 1–2: zapis rytmu   
 p.; B, 1–2: zapis rytmu 
157. Fl; B, nad pięciolinia napis (dopisek): *Repryza*  
 Fl, Vno, Vc, l.; B, 1–2:   
 Fl, l.; B, 3–5:  (dopisane)  
 Fl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *f*  
 l.; B, pod 6: kreska *staccato* (dopisane)
158. Fl; A B, pod 1: >  
 Fl; B, pod 3–4: brak *dolce*  
 Cl; B, 3–4:   
 Vno, Vla; B, pod 1: >  
 Vla, Vc; B, 1–2:   
 l.; A B, 1–2 (oktawy): zapis rytmu   
 p.; B, 2: dwudźwięk poprawiony, korekta autorska  
 p.; B, 1–2: brak 

- l.; B, nad 1: >
160. Fl; B, pod 1: brak >  
Fl, Cl, Vla, Vc; B, 1-2:   
Vno, Vla; B, pod 1: >  
l.; A B, 1-2 (oktawy): zapis rytmu   
p.; B, pod 1: >  
p.; B, 1 (czterodźwięk): *d<sup>l</sup>-eis<sup>l</sup>-gis<sup>l</sup>-h<sup>l</sup>* – poprawka autorska  
p.; B, przed *e<sup>l</sup>*: # (dopisane)
161. Cl; B, pod 1: brak *p*  
Vno; B, 3-5:  (dopisane)  
Vno; B, przed 5 (przeniesione z poprzedniego taktu): *p*  
Vno; B, nad 6: kreska *staccato*  
Vno; B, 7-8:   
Cb; A, nad 1: *p*  
Pfte; B, pod 1: *p*  
p.; B, 1: dolna nuta akordu poprawiona (pierwotna nie do odczytania), korekta autorska
162. Vno; B, 3-5:  (dopisane)  
Vno; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vno; B, 7-8: 
163. Vno; B, 3-5, 8-10:  (dopisane)  
Vno; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
164. Cl, Vno, Vla; B, 1-2:   
Vno, Vla; B, pod 1: >  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: >  
l.; B, 1-2 (*D* – dolne dźwięki oktawy): brak 
- 165.-166. Vc; B, 3-5:  (dopisane)  
nad 6: kreska *staccato*
166. Vc; B, 1-2: 
167. Fl; A B, pod 1: >  
Cl; B, pod 1: >  
Vc; B, 1-2, 6-7:   
3-5:  (dopisane)
168. Fl, Cl; B, 1-2:   
Vla, Vc, Cb; B, pod 1: >  
Vla; B, pod 3-4: *p dol*:  
Vla; B, 3-4:   
Vc; B, 1-2:   
Pfte; A B, 1-2 (oktawy): zapis rytmu   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: >
169. Fl; B, 1-2:   
Cl; B, 1-2, 3-4:   
Cl; B, przed 3: brak *p dolce*  
Vno, Vc, Cb; B, pod 1: >  
Pfte; A B, 1-2 (oktawy): zapis rytmu 
170. Pfte; B, 1, pomiędzy pięcioliniami: *p* (dopisane)  
Cb; B, pod 1: brak *dolce*
171. Fl; B, 3-5:  (dopisane)  
Fl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
p.; B, 2: *e<sup>l</sup>-fis<sup>l</sup>*
172. Vla; B, 3-6:  (dopisane)  
Vla; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
173. Vno; B, pod 2-3: brak *dolce*  
Vla; A, 3-6: 
174. p.; B, 3: przed *g<sup>2</sup>* – 
175. Fl; A, 8/176.1:   
Fl; B, 8-10: brak   
Cl; B, 6-9:   
Vno; A, 4-7:   
Vno; B, 1-8:   
Vla; B, 1-7:   
p.; B, 3: nuty poprawione, pierwotne nieczytelne, korekta autorska, (dopisane)
176. Fl; A, 1-2:   
Vno; B, 1-8:   
Vc; B, 1-6: 
177. Vno; B, 1-4: brak   
Vc; B, 3-6: 
178. Fl; B, 3-9:   
Cl; B, 2-8:   
Vno; A, 2-5:   
Vno; B, 1-8:   
Vla; B, 6-7:   
Vc; B, 1-2, 3-5:  (dopisane)  
nad 6: kreska *staccato* (dopisane)
179. Fl; B, 2-4:  (dopisane)  
Vno; A, 8/180.1:  (przedłużający)  
Vno; B, 1-4, 5-8:   
Vla; B, 1-3:   
Vc; A, 3-6:   
Vc; B, 1-6: 
180. Cl, Vno; B, 2-3:  (niedokładne)  
Vla; A, 4/181.1:  (przedłużający)  
Vla; B, 2-3:   
Vc; B, 3-7: 
- 180./181. B, znak graficzny *crescendo* () – (dopisane)
181. Fl; B, 1-4:   
Cl, Vno; B, 2-3:  (niedokładne)  
Vla; B, 2-4:   
Vc; B, 4-6: 
- 181./182. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* () (dopisane)
182. Fl; B, 1-2: brak   
Cl; B, 5-7:   
Vno; B, 8-10: brak 
184. Fl; B, 3-5:  (dopisane)  
Fl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Fl; B, 8-10: brak   
Cl; B, 3-5, 8-10: brak   
Vno, Vla, Cb; B, 6-7:   
Vla; B, 3-5, 8-10:  (dopisane)



- Vla; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vc; B, 1-2:   
Vc, p., l.; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
Vc, p.; B, 3-5, 8-10:  (dopisane)  
p.; B, 6-7: 
185. Fl, Vla, Vc; B, nad 1 i 6: kreski *staccato* (dopisane)  
Fl; B, 1-2, 3-5:   
Fl; B, 8-10: brak   
Cl; B, 1-2:   
Cl; B, 3-5: brak   
Cl; B, 7-10: wiązanie łamane   
Vno; B, 1-2, 6-7:   
Vla, Vc, Cb, p.; B, 6-7:   
p.; B, pod 1 i 6: kreski *staccato* (dopisane)  
p.; B, 3-5, 8-10:  (dopisane)  
l.; B, 3-5, 8-10: brak 
186. Fl; A, 2-5:   
Fl, Vno, Vla; B, nad 1 i 6: kreski *staccato* (dopisane)  
Fl, Vno, Vla; B, 3-5:  (dopisane)  
Cl, Vc; B, 1-2:   
Cl; B, nad 1: kreska *staccato* (dopisane)  
p.; B, pod 1 i 6: kreski *staccato* (dopisane)  
p.; B, 1-2: brak   
p.; B, 3-5:  (dopisane)  
l.; B, 3-5: brak 
188. Fl; A, pod 1: >  
Fl; B, pod 1: *ff* (dopisane?)  
Vno, Vla, Vc; B, pod 1: *sf* (dopisane)  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *sf* (zamiast *ff* dopisane)
189. Fl; B, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8: brak   
Fl, Vno, Vla, Vc; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
Pfte; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *fp* (dopisane)
190. Fl, Vno; B, pod 1: *sf* (dopisane)  
Pfte; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *sf* (dopisane)
191. Fl, Vno; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
Pfte; B, pod 1, pomiędzy pięcioliniami: *fp* (dopisane)
193. Vno; B, 1: nuta poprawiona z *d* na *cis*  
p.; B, nad 1: *pp* (dopisane)  
p., l.; B: górne nuty współbrzmień połączone łukami (dopisane)
194. Cl; B, 4-8:  (dopisane)
195. Cl; B, 1-2, 3-4:   
Vla; A, nad 1: *p*  
Vc; A, nad 1-3: *dolce*  
Pfte.; B, *ossia*: pierwotnie pauza całotaktowa (dopiski, korekta autorska)
196. Vno; A, nad 1: *p*  
Vla; B, pod 1: *p*
- 196., 197. i 1. połowa 198. Cl; A: zapis nutowy skreślony, poprawiony (korekta autorska)
197. Vc, B, 2-3, 4-5: 
- 198.-199. Vc; B, 1-2: 
- 198.-200. Vno; A, 1-4, 5-8: brak 
200. Vc; B, 1-3: 
201. Vno; A: poprawki literowe: nad 2 i 4 - *a*, nad 5-8 - *fis a g a*  
Vc; B, 1: przednutka   
Vc; B, 2-4: 
202. Vc; A, zapis rytmu   
Vc, B, zapis rytmu   
Cb; B, 1: nuta poprawiona, pierwotna nieczytelna, korekta autorska
203. Vc; B, zapis poprawiony, pierwotny nieczytelny  
1-2 (dopisany), 2-3, 4-5:   
Cb; B, nad 1: brak *arco*
204. Vc; B, 2-4: 
206. Cl; A, 1-3, 4-7: zapis rytmu:   
Cl; B, 1-3, 4-7: zapis rytmu:   
Vno; A: poprawki: 1-3 - z *f* na *f*<sup>l</sup>, 4-6 - a *ais*<sup>l</sup> na *f*<sup>l</sup>  
Vno; B, 3-5: nuty poprawione *ais* (zatarte) na *fis*
- 206.-207. Vc; B, pierwotny zapis wytarty, nieczytelny, zastąpiony pauzami całonutowymi
207. Cl; A, 1-3, 4-7: zapis rytmu:   
Cl; B, 1-3, 4-7: zapis rytmu: 
- 208.-209. Vc; B, 2-3, 4-5: 
- 208.-213. Vla; B, 1-4, 5-8: 
- 208.-214. Vno; B, 1-4, 5-8: 
210. Fl; B, 1-2:   
Cl; B, 1-2, 3-4:   
Vno; A: poprawki z nieczytelnego zapisu pierwotnego po 210. Cl; B: na lewym marginesie niejasne oznaczenie, może zapowiadać 1. nutę w t. 211.
- 210.-211. Vc; B, 1-2: 
211. Fl; A, 5/212.1:   
Cl; B, 1-3: 
212. Fl; A, 2-5:   
Fl, Cl, Vc; B, 1-3:   
Fl; B, 5/213.4: 
213. Cl; B, 1-2:   
Vc; B, 1-4: 
214. Fl; B, 2-4, 5-6:   
Vno; B, 4-6: nuty poprawione, 4: *fis* - *a*; A, 4, dolny składnik: *d*<sup>l</sup>
215. Cl; B, 1-2:   
Cl; B, 1-2:   
Vc; A, 1-4: wiązanie łamane   
Vc; B, 1-4: wiązanie   
Vc; B, 7-9, 10/216.1: brak   
p.; B, 1: akord poprawiony, pierwotny nieczytelny, korekta autorska  
Cb; B, nad 1: *arco*
216. Cl; B, 5-6:   
Vc; A B, 5-9: zapis rytmu 

- Vc; **A B**, 7–9: wiązanie łamane
217. Cl; **A**, 5–7:
- Vno; **B**, 3–4: brak
- Vno; **B**, 7/218.1: (dopisane)
218. Cl; **B**, 8–12:
- Vno; **B**, 5–6: brak
- Vc; **A**, 2–5:
- Vc; **A**, 2–4: brak
- Vc; **A B**, 5–9: zapis rytmu
- Vc; **A B**, 7–9: wiązanie łamane
219. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: **p**
- Vc; **A**, 2–5:
- Vc; **B**, 1–4:
221. Cl; **B**, pod 1: **p**
- Cl; **B**, 1–2:
- p.; **A**, 14/222.2:
222. Cl; **B**, 1–2, 3–4:
- Vc; **B** *ossia*, 1–2: nuty poprawione, pierwotny zapis nieczytelny
- p.; **A B**, 7–9: triola
- p.; **B**, 1–2: brak
223. Fl; **B**, *ossia* 1–3: wiązanie łamane
- Cl; **A**, 4–5: (zakończenie trylu)
- Cl; **A B**, 2–5: zapis rytmu
- Vc; **B**, *ossia*, pod 1: **p**
- Vc; **B**, przed 1: błędnie dodana
- l.; **A B**, 1–4, 5–8: zapis rytmu
- p.; **A**, 1–2: (przekreślony poziomą kreską)
224. Vno; **A**: na początku taktu zapis nutowy zamazany
- Vc; **B**, *ossia*, 1–4 nuty poprawione, korekta autorska
- Vc, Cb; **B**, pod 1: **p**
226. Vno; **B**, pod 1: **p**
- 226.–229. Cl; **A**: zapis nutowy skreślony, korekta autorska
227. Fl; **A B**, 7–9: triola
- Fl; **B**, 1–9: brak
- Vno; **B**, pod 1: **p**
- Vno; **B**, 1–2, 3–4:
228. Fl; **A**, 1–2:
- Fl; **B**, 1–4: brak
- Vno; **A B**, 2–5: zapis rytmu
229. Fl; **B**, 2/230.1: (2. nuta poprawiona, korekta autorska)
- Vno; **A**, 4–5:
- Vno; **B**, 2–8:
231. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: **>**
- Vno; **B**, 1/232.1: brak
- Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami: **>**
- p., l.; **B**, nad 1: brak **>**
- p.; **B**, 1, przed *fis*<sup>1</sup>: (dopisane)
232. Vno, Vc, Cb; **B**, 1/233.2:
233. Vno; **B**, 2/234.2:
- 233., 234. Vc; **B**, przed 1: (dopisane)
234. Vno; **B**, pod 2: **>**
- Pfte; **A B**, pomiędzy pięcioliniami: **>**
- p.; **B**, 1, przed *cis*<sup>2</sup> (dolna nuta trójdźwięku): () (dopisany)
235. Fl, Cl; **B**, pod 1: **p**
- Vla; **A**, nad 1: **p**
237. Vno; **B**, pod 1: **>**
- Vno, Vc; **B**, 1–3:
238. Vno, Vc, Cb; **B**, 1–2:
239. Vno, Vc, Cb; **B**, 1–2:
- Vno; **B**, pod 2: **>**
- Vc; **B**, przed 1: (dopisane)
- Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: **>**
- p.; **B**, 1, przed *cis*<sup>2</sup> (dolna nuta trójdźwięku): () (dopisany)
240. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p.; **B**, pod 1: **p**
- Fl; **B**, 6–8:
- Fl; **B**, 4–5: brak
- Cl; **A**, 3–4:
- Vno; **A**, nad 1: **p**
- Pfte; **A**, nad górną pięciolinia: **p**
241. Cl, Cb; **B**, pod 1: **f** (dopisane)
- Vno; **A**, zapis rytmu
- Vno; **A**, 1–6:
- Vno; **A**, 7–11:
- Vno; **A**, znak graficzny *crescendo* () w końcu taktu tylko w gł. fortepianu pomiędzy pięcioliniami
- Vno; **B**, zapis rytmu i łukowanie
- Vc; **A B**, 5–6, 9–10
- Pfte; **B**, nad początkiem górnej pięciolinii: **f** (dopisane)
- 241./242. Fl, Pfte, Cb; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ()
242. Cl; **A**, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ()
- Vno; **A**, nad całym taktem znak graficzny *crescendo* () , a nie w t. 241
- Vno; **A**, zapis rytmu
- Vno; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo*
- Vno; **B**, zapis rytmu i łukowanie:
- Vla; **A B**, 5–6, 9–10
- 242./243. Fl; **A**, pod pięciolinia znak graficzny *crescendo* ()
243. Vno; **AB**, 5–6, 9–10
244. Cl; **B**, 2–3:
- Vno; **B**, 1–2:
- Vno; **B**, 3–5: brak
- Cb; **B** 2–4:
- p.; **B**, 2–3: brak (łączącego oba dźwięki tercji)
- 244.–246. Vc; **A**, 1–4: wiązania łamane
245. Fl, Cl; **B**, 2–3:
- Vno; **B**, 1–2:
- Vno; **B**, 3–5: brak

- Vc; B, 6–8:   
 Cb; B 2–4: brak 
246. Vla; A, 2–5: 
- Vc; B, 5: g, nuta poprawiona, korekta autorska
- 246./247. Vno, Vla, Vc, Cb; A, nad lub pod pięciolinia znak graficzny *diminuendo* ( $\Rightarrow$ ); w partii fortepianu w t. 247. pomiędzy pięcioliniami
247. Fl; A, pod 1: *dolce*  
 Fl; B, pod 1: *dol*.  
 Cl; B, pod 1: *dol*:  
 Vno; B, nad pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
 Vla, Vc, Cb; B, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )
248. Fl; A, 1–3: triola   
 Fl; A, 4–6, 7–9, 1–12: triole   
 Fl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)  
 Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (oznaczenia artykulacyjne dopisane)  
 Cb; B, pod 1: *dol*  
 Pfte; A, nad górną pięciolinia: *dolce p*  
 Pfte; B, nad górną pięciolinia: *dol*  
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*
249. Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)
250. Fl; B, 1–3, 4–6, 7–9: triole  (dopisane)  
 Fl, Cl; B, 10–12: triola   
 Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (oznaczenia artykulacyjne dopisane)
251. Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)
252. Fl; A, 2–3:   
 Fl; B, 1: nuta  $g^2$  poprawiona na  $d^3$  (korekta autorska)  
 Fl; B, 3/253.1:   
 Cl, Vno, Vc; B, pod 1 i 3: >  
 Cb; B pod 1 i 2: >  
 l.; A B, 1–2, 3–4 (oktawa): zapis rytmu   
 Pfte; B, 1 i 3, pomiędzy pięcioliniami: >
253. Fl; B, 3–6:  (błędnie)  
 Fl; B, 2–3:  (dopisane)  
 Fl; B, 6/254.1:  (dopisane)  
 Cl; A, 2/254.1:   
 Cl; B, 1/254.2: brak   
 Vno; B, 3–4:  (dopisane)  
 Vno; B, 7/254.1:  (dopisane)
254. Fl, Vno; B, 4–5:  (dopisane)
255. Fl, Cl, Vla, Vc, Cb, l., p.; B,  $\curvearrowright$  nad pierwszą pauzą ćwierćnutową  
 nad 2:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Vno; B, nad pięciolinia: *Cadenza* (dopisane)  
 Vno; B, pod 3:  $\curvearrowright$  (dopisane)  
 Vno; B, nad 1:  $\sharp$  (dopisane)
256. Fl; A, 1–3: triola 

- Fl; A, 4–6, 7–9, 1–12: triole   
 Fl, Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)  
 Cl; A, 1–3, 4–6, 7–9: triole   
 Cl; A, 10–12: triola 
257. Cl; A: zapis nutowy zamazany i poprawiony  
 Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)
258. Fl, Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)
259. Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triole  (dopisane)
260. Fl; B, 1:  $g^2$  poprawione na  $d^3$   
 Fl; B, 3/261.1:   
 Cl, Vno, Vc; B, pod 1 i 3: >  
 Cl, Vno, Vc; B, 1–2, 3–4:   
 Cl; B, zapis rytmu i łukowanie  
 Cl; B, pod 1: *ff*  
 Cb; B pod 1 i 2: >  
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 1 i 3: >  
 l.; B, 1 i 2:     
261. Fl; B, 4–6:   
 Fl; B, 4/262.1:  (dopisane)
262. i 264. Cl; B, 1–2: 
265. Cl; A B, 5–9: zapis rytmu   
 Cl; A B, 7–9: wiązanie łamane:   
 Cl; A, 6–7:   
 Cl; B, 1–4: brak   
 Vno; B, 2–6:  (dopisane)
266. Vno; B, 3–5:  (dopisane)
267. Fl; A, pod 1: >  
 Cl; A B, 5–9: zapis rytmu   
 Cl; A B, 7–9: wiązanie łamane:   
 Cl; A, 6–7:   
 Cl; B, 1–4: brak   
 Vc; B, 1–3: 
268. Vc; A, 2–3:  (pomyłka, przesunięty)
269. Fl; A B i Cl; A, zapis rytmu:       
 Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p.; B, pod 1: *ff*  
 Fl; B, 2–6, 9–11:   
 Cl; A, zapis rytmu:      
 Vno, Vla, Vc, Cb; A, zapis rytmu      
 Vno; B, zapis rytmu i łukowanie      
 Cb; B, zapis rytmu i łukowanie      
 p., l.; A, 1–2: zapis rytmu    (p.),   (l.)  
 p., l.; B, 1–11: zapis rytmu i łukowanie    (p.),   (l.)  
 p., l.; B, 3–6, 7–9: 
270. Fl; B, 3–6:  (dopisane)  
 Fl; B, nad 6: kreska *staccato* (dopisane)  
 Cl; B, 1–2, 3–5:   
 Vno; B, 1–2:   
 Vno; B, 3–5: brak   
 l.; A, 6–9: wiązanie 

p., l.; **B**, nad 6: kreski *staccato* (dopisane)  
 l.; **B**, 1-2:   
 l.; **B**, 3-5: (dopisane)  
 271. Fl, Cl; **B**, 3-5: (dopisane)  
 Fl, Cl, p.; **B**, nad 6: kreska *staccato* (dopisana)  
 Vno; **B**, 3-5: brak   
 Vc; **A**, 5-6:   
 Vc; **A**, 6-9: wiązanie łamane

Cb; **B**, 1-2, 3-5:   
 l.; **A**, 6-9: wiązanie   
 p.; **B**, 3-5: (dopisane)

275. Cl; **A**: poprawki autorskie w zapisie nutowym, a pod nimi oznaczenia literowe: *a*, *c*, *f*  
 Pfte; **B**: zapis zmieniony, pierwotny nieczytelny, korekta autorska

## Andante

nad górną pięciolinia z lewej strony. Fl; **A**: *Andante*.  
 nad 1. Fl; **B**: *andante*  
 przed 1. pięciolinia. Fl; **B**: *Flauto*  
 przed 1. pięciolinia. Cl; **B**: *Clarinetto*  
 przed 1. pięciolinia. Vno; **B**: *Violino*  
 przed 1. pięciolinia. Vla; **B**: *Viola*  
 przed 1. pięciolinia. Vc; **B**: *Violoncello*  
 przed 1. pięciolinia. Cb **B**: *Contra / Basso*  
 przed 1. pięciolinia. Pfte; **B**: *Piano*–/–*forte*

- Cl; **A**, pod całym taktem: *dolce p*  
 Cl; **B**, pod 1: *dol*:  
 Cl; **B**, 1-3:   
 Vc; **A**, pod pięciolinia, na pięciolinii Cb: *dolce p*  
 Vc; **B**, pod 1: *p dol*:
- Vno, Vla, Cb; **B**, pod 1: *p >*  
 Vno, Vla; **B**, 1-2: brak łączących oba dźwięki  
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *p*  
 l.; **B**, nad 1-9: kropki *staccato*
- Cl; **B**, pod 1: *p*  
 Cl, Vc; **B**, 1-4: (dopisane)
- Vno; **B**, pod 1: *p*  
 Vno; **B**, nad 1: *>*  
 l.; **A**, 4-9: wiązanie łamane   
 l.; **B**, 4-9: wiązania
- Cl; **A**, 6-7: (odnosi się do całego taktu)  
 Cl; **B**, 1-10:
- Cl; **A**, 4-7: poprawki nutowe, korekta autorska  
 Cl; **A**, 5(?)–10:   
 Cl; **B**, 5-8:   
 Vc; **B**, 4: *g<sup>l</sup>*, powyżej: ? (dopisek)
- Cl; **A B**, nad 3: *rf*  
 Cl, Vno; **B**, 1-2: brak   
 Cl; **B**, 3-6:   
 Vc; **B**, nad 1: *>*  
 nad 3: *rf*  
 1-6:
- Vno, Vc, Vla, Cb; **B**, 1-2:
- Fl; **B**, pod 1: brak *p*  
 Fl; **B**, 1-4:

- Cl; **A**, 1-5:   
 Vno; **B**, 1-2:   
 Vc; **A**, 1-2:
- Cl; **A**, 5-10: poprawki nutowe, korekta autorska  
 Vno; **B**, pod 1: *p*  
 Vla; **B**, 1-2:   
 Vc; **B**, 2-9:
- Fl, Vno; **B**, 1-3:   
 Cl; **A**, 1-5:   
 Vc; **A**, 1-2:
- Vc; **A**, 3-8:   
 Vc; **B**, 2-8:   
 Cb; **A**, 1-2: pomyłka: *e-e* skreślone i poprawione na *A-A*
- Fl, Vno; **A**, 4/14.1:   
 Fl; **B**, 4/14.1:
- Fl; **A**, 6-7:   
 Fl, Vno; **A**, 8-10: triola   
 Fl; **B**, 2-4, 5-7:   
 Fl, Vno; **B**, 8-10: triola   
 Cl, Vc; **A**, 1-2:   
 Vno; **A**, 2-4:   
 Vno; **B**, 2-4, 6-7:   
 Vla, Cb; **B**, 1-2:
- Fl; **A**, 6-8:   
 Fl; **B**, 3-4:   
 Cl; **B**, pod 1 i 3: *>*  
 Vno; **A**, nad 3: *>*  
 Vno; **B**, 5-6: brak   
 Vla; **B**, 1-4, 7-10:
- Fl; **A**, 2-5:   
 Vno; **B**, 1-2:   
 Vc; **A**, 1-3:   
 Vla; **B**, 2-5, 8-11:
- Fl; **A B**, 2-4, 5-7: triole   
 Fl; **A**, 8-10:   
 Fl; **B**, 1-2:   
 Fl; **B**, 8-9: brak   
 Cl; **A**, nad 2: kreska *staccato*  
 Cl; **B**, nad 1: kreska *staccato* (dopisane)  
 Cl; **B**, 3-5, 6-8: triole

- Vno; B, nad 2: kreska *staccato* (dopisane)  
Vno; B, 3–5, 6–8: triole   (<sup>3</sup> i łukowanie – dopisane)  
Vla; B, 1–5, 8–11:   
Vc; B, 2–4, 5–7: triole   (<sup>3</sup> i łukowanie – dopisane)
18. Fl; A, 2–4, 5–7: triole   
Fl; A, 8–10:   
Fl; B, 1–2:   
Fl; B, 2–4, 5–7: triole   
Cl; A, (4)5–6:   
Cl; B, 6–8, 9–11: triole    
Cl; B, 5–8: wiązanie   
Vno; B, 6–8, 9–11: triole    
Vla; B, 1–5, 7–12:   
Vc; B, 2–4, 5–7: triole   (łukowanie – dopisane)
19. Fl; B, 1–4, 5–10:   
Vla; B, 1–6, 7–12:   
Vc; B, 1–3, 5–9: 
20. Fl; B, 2–7:   
Vla; A, 8/10.1:   
Vla; B, 6–10:   
Vc; A, 2–8:   
Vc; B, 2–7:   
Cb; A, 5–7:   
Cb; B, 4–7: brak 
21. Fl; B: -  
Cl, Vc; B, 1–4: 
24. Vc; B, 1–8:   
l; A: błędne wiązania: 1–5:  , 4–9:   
l; B, 4–9: wiązania  
26. Fl; A, 1–5:   
Fl; B, 2–5: brak   
Fl; B, pod 2, 6, 10, 14: >  
Cl, Vc; B, pod 3, 7, 11, 15: >  
Vla; B, 2: *cis*<sup>l</sup> (nie *a*)  
Fl; A\*, 2–5, 6–13: 
27. Fl; B, nad 1: > (dopisane)  
Fl; B, nad 3: *rf* (dopisane)  
Fl; B, 3–6:  (dopisane)  
Cl; B, pod 1: > (dopisane)  
Cl; B, pod 3: *rf* (dopisane)  
Vno; B, 1/28.1: brak  łączących oba dźwięki  
Cb; B, przed 1: nuta wytarta, korekta autorska  
Cl, Vc; A\*, nad 1: >; nad 3: *rf*  
Fl, Cl, Vc; A\*, przed 5: przednutka  odpowiednio: *e*<sup>2</sup>, *e*<sup>l</sup>, *e*
28. Fl, Vc, l; B, 1–2: brak 
29. Cl; B, nad 1, 2, 4: dopisane słownie: *gis*, *e*, *a*  
Vno; B: zmiana tonacji i znaków przykluczowych na 3 kasowniki
30. Vc; A, 4 / 31. 1:   
Vc; B, 1–4: 
31. Vc; A, 2–6:   
Vc; B, pod 16–19: kropki *staccato*
32. Vc; B, 1–4: 
33. Vno; B, 1–2, 3–4: 
34. Vno; B, 1–2: 
35. l; A B, 7–12: wiązanie   
p; A, 3–7:   
p; B, 1–2: brak   
p; B, 2–8, 11–13:   
Vla; B, 7–12: wiązania 
36. Vno; B, 1–2, 3–4:   
p; A, 1–3:   
p; B, 1–2, 3–4, 6/37.1: brak   
p; B, przed 4: brak   
p; B, 6–7:   
l; B, 1–6, 7–12: 
37. p; B, nad 2–4: kropki *staccato*
39. Fl; B, 1–9, 10–11, 12–14: 
40. Vno; B, 1–2: brak   
Vno; B, nad 3:   
l; B, 1–12, 13–24: brak 
41. Vno; A, 1–12:   
Vla; AB, 1–6: wiązanie łamane   
Cb; B, nad 1: *arco*  
p; A, 17/42.1:   
l; B, 1–6, 7–12: brak   
l; B, 1–6, 7–12: zapis głosowy: 
42. Fl; A, 1–3, 5–11, 12–18:   
Fl; B, 1–9 [=10–18, zapis skrócony]:   
Vc; A, 2–3:   
Vc; B, 2–3, 5–6:   
p; B, 1 i 3: przednutki   
l; B, 1–6, 7–12: brak   
l; B, 1–6, 7–12: zapis głosowy 
43. Fl; B, 1: przednutka   
Cl; B, 2/44.1: brak   
Vno; A, 8–?  , zakończony w t. 44.  
Vno; B, 7–8: brak   
l; A, 7–12: wiązania   (górne nuty)
- 43.–45. l; B, 1–6, 7–12: zapis głosowy 
44. Vc; B, 3–7:   
l; A, 1–6, 7–12: wiązania   (górne nuty)  
p; B, nad 1:  (dopisane)  
p; B, 1–3:  (dopisane)  
l; B, 1–6, 7–12: wiązania, zapis głosowy 
45. Fl; A, 1–2, 3–4:   
Fl; A B, 8–10, 11–13: triole   
Fl; B, nad 1:  (dopisane)  
Fl; B, nad 2: *h* – literowe oznaczenie dźwięku *h*<sup>2</sup>  
Fl; B, 1–5, 6–7: 

- Vc; B, 2-6:   
 Cb; B, 1-2:   
 p.; A B, 3-5: triola   
 p.; A, 2-5: wiązanie   
 l.; A, 7 (f) i 11 (f): połączone łukiem
46. Fl; B, 2-8:   
 Vla; A, 2-4: kropki *staccato*  
 Vc; A B, 6-10: wiązanie łamane   
 Vla; B, 4-6: brak kropek *staccato*  
 p.; A, 2-4: triola   
 p.; A, 5-8:   
 p.; B, 2-4: triola   
 p.; B, nad 5: brak   
 p.; B, 2-4, 5-7, 8-9: brak 
47. Fl, Vla, Cb, l.; B, 1-2:   
 Vla; A, nad 3-5: kreski *staccato*  
 Vla; B, nad 3-5: kropki *staccato*  
 Vla; AB, pod 3-5: *pizzicato*  
 Vc; A, nad 3-5: kropki *staccato*  
 Vc; B, nad 3-5: kropki *staccato*, *pizzicato*
48. Cl; A B, przed 4: zbędny b  
 Cl; B, pod 1: brak *dolce*  
 Cl; B, 4/49.1: brak   
 Vno; A, nad 3:   
 Cb; A, pod 1: *pizzi*  
 Cb; B, nad 1: *pizzicato*
49. Cl; AB, przed 1: zbędny b  
 Cl; B, 1-3:   
 Vno; B, pod 1: brak *dolce*
50. Fl; B, 1-2:   
 Fl; B, nad 3: kreska *staccato*  
 Cl; B, 1-4:   
 Vno; B, 1-3, 4-5:   
 Vno; B, pod 6: kreska *staccato*
- 50.-52. Vc; A B, 7-12: wiązania łamane 
51. Cl; B, 1-3: 
52. Vno; B, 2-3:  (dopisane)  
 Vla; A, pomiędzy głosami Vla i Vc: *dolce* (?) – nieczytelne  
 Vc; A, pomiędzy pięcioliniami Vla i Vc: *col arco* (?)
53. Cl, Vno; B, 2-3:  (dopisane)  
 Vla; B, przed 9 (g): #, powyżej: "gis" (dopisek)
54. Vno; A, 5/55.1:   
 Vla, Vc; A, 7-12: wiązanie łamane: 
55. Cl; B, 2-3: brak   
 Vla; A, 7-12: wiązanie łamane:   
 p.; A, 3-4:   
 p.; B, 1-5:   
 l.; B, 1-3, 4-6: układ głosowy   
 l.; B, 2, 3: akordy *f* (zatarte)–*a*–*c*<sup>l</sup>, korekta autorska  
 l.; B, 5, 6: akordy *c* (zatarte)–*a*–*g*–*c*<sup>l</sup>, korekta autorska
56. p.; B, 1-3: brak   
 l.; B, 1-3, 4-6: zapis głosowy   
 l.; B, 3, 6: akordy *f* (zatarte)–*a*–*c*<sup>l</sup>, korekta autorska
57. Fl; B, 4/58.1: brak   
 Cl; A, 1/58.1:   
 Cl; B, 1-2:   
 Cl; B, 2/58.1: brak   
 p.; B, 1-3:   
 p.; B, przed 2: # (nie \*)  
 p.; B, 2/58.1: brak   
 p.; B, 3 (i 6 – repetycja): akordy *f* (zatarte)–*a*–*c*<sup>l</sup>, korekta autorska  
 l.; B, 1-3 (i 4-6 – repetycja): zapis głosowy  (7 dopisane)
58. Fl; B, 4/59.1: brak   
 Cl; B, 1-2: brak   
 Cl; B, 3/59.1: brak   
 p.; A, 2/59.1:   
 p.; B, 2-4:   
 p.; B, przed 3: #  
 p.; B, 3/59.1: brak   
 l.; B, 1-3, 4-6: zapis głosowy 
59. Vno; A, 5/60.1:  (prawdopodobnie, powinien być 59. 3-5)  
 p.; B, nad 2 (pomiędzy 2 i 3): ∞ (zamiast .)  
 p.; B, 3-4: mniejsze nutki (zakończenie trylu)  
 l.; B, 1-3, 4-6: zapis głosowy  (7 – dopisane), pod 3 (i 6 – repetycja)  
 l.; B, 3: akord *f* (zatarte)–*a*–*c*<sup>l</sup>; (pod 3: 7 – dopisane)  
 l.; B, 6: akord *f* (zatarte)–*a*–*h*; (pod 3 i 6: 7 – dopisane)
60. Vno; A B, przed 4 (*gis*<sup>2</sup>): zbędny #  
 l.; B, 1-6, 7-12: zapisy głosowe   
 Vla; B, 1: *e* – nuta poprawiona, pierwotnie omyłkowo *d* (korekta autorska)  
 Vc; B, przed 5 (g): brak #
61. Vno; B, 1-2:   
 Vno; B, nad 3: kreska *staccato* (kropka?) *staccato*
62. Fl; B, 1-2, 3-4: 
63. Vno; B, 1-2, 2-5:   
 p.; B, przed 3 (g): # (dopisany)
64. Fl; B, 1-2, 4-5:   
 Fl; B, nad 3 i 6: kreski *staccato*  
 Cl; B, 1-2, 10-11:   
 Vc; B, przed 5 (g): brak #  
 Vc; B, pod 7-12: kreski *staccato*
65. Fl; B, 1-2:   
 Fl; B, nad 3: kreska *staccato*  
 Vno; A, 3/66.4:   
 Vno; B, 2-3: brak 
66. Fl; B, 1-2, 3-4: brak   
 Vno; B, 1-4: brak 



- p.; **A B**, 4: dwudźwięk przeniesiony do dolnej pięciolinii
67. Fl; **B**, 2–7:   
Cl; **B**, 2–8:   
Vno; **B**, 3–9:   
p.; **A B**, 3–4: dwudźwięki przeniesione do dolnej pięciolinii
68. Cl; **A**, 2–7:   
Cl; **B**, 1–2, 3–9:   
Vc; **A**, nad 2: *col arco*  
Vc; **A**, 5–9:   
Vc; **B**, nad 2: *arco*  
p.; **A B**, 1–2, 3–4: dwudźwięki przeniesione do dolnej pięciolinii  
l.; **B**, 1:  7
69. Fl; **B**, 1–6, 7–8:   
Fl; **B**, nad 9: kreska *staccato*  
Vla; **B**, nad 1: *arco*  
p.; **A**, 1 i 2: przeniesione do dolnej pięciolinii  
p.; **B**, 1 i 2: dwudźwięki zanotowane na dolnej pięciolinii, jedna 7 odnosi się do partii obu rąk
- 69., 70. Vla; **B**, pod 2–4, 6–8: kropki *staccato* (dopiski)  
pod 1 i 5: kropki *staccato*  
3–4, 7–8:  (dopiski)  
Vc; **B**, nad 1–4: brak kresek *staccato*  
nad 2–4, 6–8: kropki *staccato*  
3–4, 7–8:  (dopisany)
70. Cl; **B**, 3–5, 7–8:   
Cl; **B**, nad 9: kreska *staccato*  
Vla; **A**, 2–4:   
p.; **A**, 1 i 2: przeniesione do dolnej pięciolinii  
p.; **B**, 1 i 2: dwudźwięki zanotowane na dolnej pięciolinii, jedna 7 odnosi się do partii obu rąk
71. Vla; **B**, 1–2:  (dopisany)  
nad 3: kropka *staccato*  
Cb; **B**, nad 1: *arco*  
nad 5–10: kreski *staccato*  
p.; **A B**, 1: przeniesione do dolnej pięciolinii
72. Vno; **B**: powrót do tonacji zasadniczej, 3 krzyżyki  
Cb; **B**, zamiast pauzy całotaktowej ćwierćnuta A, po niej dopisane 7 i 7
73. Cl; **B**, 1–2:   
Vno, Vla, Vc; **B**, pod 1: **p**  
Vla; **B**, 1–2:  (dopisek)  
Cb; **B**, pod 1: brak **p**  
p.; **B**, nad 1–9: kropki *staccato*
74. Cl; **B**, 1–4: 
75. Cl, Vc; **B**, 1–2:  (dopisane)  
Vno; **B**, 1–2: brak  łączących oba dźwięki  
Cb; **B**, 1–2: brak   
l.; **A B**, 4–9: wiązanie   
p.; **B**, nad 1–9: kropki *staccato*
76. Cl; **B**, 2–4:   
Vc; **B**, nad 2–9: kropki *staccato*
77. Cl; **B**, 7 i 8: nuty poprawione, korekta autorska  
Vc; **B**, nad 2–4: kropki *staccato*
78. Cl; **A**, nad 3: **rf**  
Cl; **B**, 1–2:   
Cl; **B**, nad 3: >  
Cl; **B**, pod 3: brak **rf**  
Vno; **B**, nad 1: >  
Vno; **B**, 1: poprawka, dolna nuta wpisana po korekcie, pierwotna nuta nie do odczytania  
Vla; **B**, pod 1: >  
Vc; **B**, pod 3: **fz**
80. Fl; **B**, 1–4:   
Cl; **B**, 2–4: brak 
82. Cl; **B**, 2–4: brak 
84. Vno; **A**, 1–3: 
85. Fl; **A**, 6–7:   
Fl; **A B**, 8–10: triola   
Fl, Vno; **B**, 5–7:   
Cl; **B**, 1–3:   
Vno; **A**, 2–4:   
Vno; **A**, 8–10: triola   
Vno; **B**, 8–10: triola 
86. Fl; **B**, 2–4, 5–7: 
87. Fl; **B**, 1–4:   
Vno; **A**, 2–5:   
Vno; **B**, 2–4: brak 
88. Fl; **A B**, 9–10:   
Fl; **B**, 2–8, 11–13:   
Cl; **A**, 3–7:   
Cl; **B**, 2–7:   
Vno; **A**, 4–7, 7–10:   
Vno; **B**, 2–8:   
Vc; **A**, 2–7, 9–12: 
89. Fl; **A**, 8–11:   
Fl; **B**, 3–13:   
Cl; **B**, 1–2:   
Cl, Vno; **B**, pod 3: kreska *staccato*  
Cl; **B**, 6–13:   
Vno; **A**, 13/90.1:  (przedłużający)  
Vno; **B**, 1–2, 5–10:   
Vc; **A**, 3–6, 9–10:   
Vc; **B**, 2–13: 
90. Fl; **B**, nad 9 i 10: kropki *staccato*  
Cl; **B**, 1–4: brak   
Vc; **B**, 2–10: kropki *staccato*
91. Fl; **B**, 1–7:   
Cl; **B**, 1–4:   
Vc; **B**, przed 1, na początku pięciolinii, zbędny   
przed 2 (*d*<sup>2</sup>) zbędny #

92. Cl; B, 1-4:
93. Cl; A, 2-5:   
p.; B, nad 1 i 3: kropki *staccato*
- 93., 95. Cb; B, 1-2: (dopisane)
94. Cl; B, 1-4:   
Vc; A, 4: *h*<sup>2</sup>  
Vc; A, 3-4:
95. Cl; B, 1-5:   
Cl; B; przed 2:   
Vc; B, 1-6:   
l.; A, 4-9: wiązanie   
l.; B, 4-9: wiązania
96. Vc; B, nad 2-6: kropki *staccato*  
Vc; B, nad 7-10: kreski *staccato*
97. Fl; B, 2-5, 6-9, 10-13, 14-17: brak   
Fl; B, pod 2, 6, 10, 14: >  
Cl, Vc; B, pod 3, 7, 11, 15: >
98. Cl; A, nad 3: *rf*  
Cl, Vno; B, pod 1: >  
Cl; B, pod 3: brak *rf*  
Cl; B, 3-6:   
Vla; B, pod 1: >
99. Cl; B, 1-2: brak   
Vno; B, 3-6:   
Vla; B, 1-2: brak
100. Vno; B, 2-6:   
Vla; B, 1-3, 4-5:   
Vc, Cb; B, 1-2, 3-4:
101. Vno; A, 4-8:   
Vno; B, 1-2:
102. Fl; B, 2-6:   
Vc; A, 4-5:   
Vc, B, 5-7:
103. Fl; B, 1-3:   
Vno, Cb; B, 1-2: brak   
Cb; A, 1-3
104. Vno; B, 2-4:
105. Vno; A, 5-8:   
Vno; B, 2-6:
106. Fl; B, 1: *h*<sup>2</sup>; nad nutą poprawka literowa: *cis*?  
Fl, Cl; B, 2-3: brak   
Fl; B, 3-6:
108. Fl; B, 1-2: brak   
Cl; A B, przed 4:   
Vno; B, 1: poprawka na pauzę ćwierćnutową, zamiast zatartej nuty dwudźwięku *g*<sup>2</sup>-*h*<sup>2</sup>  
Vno; B, 3/109.1: (dopisane)
109. Fl; B, 2/110.1: brak   
Cl; B, 4/109.1: brak   
Vla; B, 2/110.1: brak
110. Fl; B, 3-6, 7-10:   
p., l.; A B, 6-8: wiązanie
- p., l.; B, 5: nuty poprawione i nad nimi dopisek: *d*, korekta autorska
111. Fl; A, 3-7:   
Fl; B, 1-7:
112. Cb; A, pod 1-3: *pizzicato*
117. B, nad 1 (pauza ): ; (dopisane: pod powtórzonym znakiem fermaty  
Cl; B, 3-10:   
Vc, Cb, p., l.; B, nad 1: > (zatarty)  
p.; B, 1-3: wiązanie
118. Cl; B, 9-15: zapis rytmu i wiązanie:   
Cl; A, 3/119.1: (zamiast 118.2/119.1).  
Cl; B: brak   
Vla; B, 2: *d*
119. Fl; A, 2-5:   
Fl; B, 1-5:   
Cl; A, 2-3: (zamiast 119.2/120.1). B: brak   
Cl; B, po 1: pauza (dopisane)  
Cl; B, 3/120.1: brak   
Vc; A, 3-5:   
l.; B, 1/120.1: brak
120. Fl; A, 2-5:   
Fl; B, 1-4: brak   
Cl; B, 2-3: brak   
Vc; A, 3-5:   
Vc; B, 3-5: (dopisek)
121. l.; A, 1-3: (zamiast: - pierwsza ćwierćnuta)
122. Vno; A: poprawka: 3 ostatnie nuty (*cis*<sup>1</sup> *e*<sup>1</sup> *a*) przejęte przez Vla, zamazane i wpisana pauza ósemkowa  
Vno; B, 4-9: 7 (*d*<sup>1</sup>), 8 (*c*<sup>1</sup>), 9 (*a*) – wypisane, powtórzone w partii Vla
123. p.; A B, 4 (*cis*<sup>1</sup>) napisana na górnej pięciolinii
125. Vc; A, na pięciolinii (pauza): *pp* / *ligato* / *col arco sur una corda*  
Vc; B, brak *col arco*  
Cb; A, nad taktem: *pp* / *ligato* / *col arco sur una corda*  
Cb; A, 2-3:   
Cb; A, 3/126.1:   
Cb; B, nad pięciolinia: *Legato sur una corda*
126. Cl, Vno, Vla, Vc; B, pod 1: *f*
127. Cl, Vla; A, po 2: zamiast   
Vla; B, 1: dwudźwięk *cis*<sup>1</sup>-*fis*<sup>1</sup>; 3: dwudźwięk *cis*<sup>1</sup>-*fis*<sup>1</sup>
128. Cl; B, 1-2:   
Vno, Vla; B, 1-2: tylko nad górnymi nutami  
p.; B, 1-2: łączący tylko dolne nuty (*cis*<sup>1</sup>)



## Menuetto

na górnym marginesie, nad 1. taktem górnej pięciolinii. Fl; **A**: *allegro*.

na początku górnej pięciolinii. Fl; **A**: *Menuetto*; powyżej:  
*Flauto*

na początku 1. pięciolinii. Cl; **A**: *Clarin*

na górnym marginesie, z lewej strony. Fl; **B**: *Minuetto Allegro*

przed 1. pięciolinia. Fl; **B**: *Flute*

przed 1. pięciolinia. Cl; **B**: *Clarinetto*

na początku 1. pięciolinii. Vno; **A**: *Violino*

przed 1. pięciolinia. Vno; **B**: *Violino*

na początku 1. pięciolinii. Vla; **A**: *Viola*

przed 1. pięciolinia. Vla; **B**: *Viola*

na początku 1. pięciolinii. Vc; **A**: *Violoncello*

przed 1. pięciolinia. Vc; **B**: *Violoncello*

na początku 1. pięciolinii. Cb; **A**: *Basso*

przed 1. pięciolinia. Cb; **B**: *Contra / Basso*

na początku 1. pięciolinii. Pfte; **A**: *Fortepiano*

przed 1. pięciolinia. Pfte; **B**: *Piano / forte*

1. Fl; **A**, pod 1: ***f***

Fl, Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 1–3:

Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 1: ***ff***

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***ff***

Cb, p., l.; **B**, 1–4: brak

2. Cl, p., l.; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

Vno; **B**, 1–2: wiązania łamane

4. Cl, Vla, Vc; **B**, 1/5.2:

Vno; **A**, 1/5.1:

6. Fl; **B**, 1–4: brak

Cl; **B**, 1–4: brak

Vno, Vla, Cb; **B**, 1–3:

Vc; **B**, 1–3, 4/7.1:

p., l.; **B**, 1–3: brak

7. Cl, Vla; **B**, 1–2: wiązanie łamane

Vno; **B**, 1/8.1: łączący górne nuty

Cb; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

l.; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

9. Vc; **B**, 1 (*h'*) nuta poprawiona, nad nią: ? (dopisane)

10. Fl; **B**, 1–2:

Vla; **B**, 1–2: brak

Vc; **B**, 1–2: (*a<sup>2</sup> – h<sup>2</sup>*)

11. Vla, Vc, Cb; **A B**, 2–3: wiązanie łamane

Vla; **B**, 1–2: brak

Vc, Cb; **B**, 1–2: (dopisane)

12. Fl; **B**, 1: *a<sup>3</sup>*, poprawione na *e<sup>3</sup>* (korekta autorska)

Fl; **B**, 1–2:

Vno, Vla, Vc; **A B**, przed 1: **#**

Vc; **B**, 1–2: (dopisane)

p.; **B**, 1–2:

p.; **B**, 2: oktawa *f<sup>1</sup>–f<sup>2</sup>*

l.; **B**, pod 1: > (dopisek)

13. Vla; **B** i Vc, Cb; **A B**, 2–3: wiązanie łamane

Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2: (dopisane)

Cb; **B**, 1–2: brak

14. Vno, Vla, Vc; **A B**, przed 1: **#**

Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2:

l.; **B**, pod 1: > (dopisek)

15. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 1–4: brak

Fl; **B**, przed kreską taktową pod pięciolinia: *dol*:

16. Fl; **B**, przed 1: **#**

Vla; **A**, nad 1: *dolce*

Vla; **A B**, przed 3: **#**

Vc; **B**, pod 1: ***p***

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***p*** (dopisek)

17. Fl; **B**, 4/18.1: brak

Vno; **A**: *dolce* wpisane na pięciolinii w końcu t. 16

Vno; **B**, pod 1: brak *dolce*

Vno; **B**, 1/18.1: brak

18. Vla; **A**, 2–6:

19. Cl, Vc; **B**, 1/20.1: brak

Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9:

20. Vla; **A**, 1 / 21.1:

Vla; **B**, 1–6: brak

21. Vc; **B**, 1–3, 4–6, 7–9: artykulacja:

22. Fl, Vc; **B**, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* ()

Fl; **B**, pod 1: ***f***

Cl; **B**, pod 1: ***sf*** (dopisane)

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: ***f*** (dopisek); brak oznaczenia graficznego *crescendo* ()

23. Vla; **A**, 1–6: wiązanie

23.–25. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 2: >

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: >

27. Cl; **B**, pod 1: *dol*. (zamiast w t. 26)

29. l.; **B**, 1, przed *Cis* (dolna nuta oktawy):

32. Fl, Cl; **B**, 1–4: brak

33. Cl; **A**, nad pięciolinia: *dolce*

Cl; **B**, pod 1: *dol*

Cl; **B**, 1–4:

Cb; **A**, pod 1: *pizi*

Cb; **B**, pod 1: *pizzicato*

p.; **B**, nad 1: ***p*** (dopisane)

34. Vc; **B**, pod 1: *dol*:

35. Fl; **B**, pod pięciolinia: *dol*:

Fl; **B**, 1–6:

37. Vno; **B**, 2–5:

Vc; **A**, 4–6:

38. i 39. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2:

40. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–3:   
Vla; **A B**, przed 3: **#**  
Vc; **A**, 4/41.1: 
41. Vno; **A**: *dolce* wpisane na pięciolinii klarnetu, który pauzuje  
Vno, Vla; **B**, pod 1: *dol*  
Vno; **B**, 1–2:   
Vla; **B**, 1–5: 
42. Vla; **B**, 1–4: 
43. Vno; **B**, 1–5:   
Vla; **B**, 1–6:   
Vc; **B**, przed 2 (*cis*<sup>1</sup>): brak 
44. Fl; **B**, 1–5:   
Vno; **A**, 1–5:   
Vla; **A**: zapis nut środkowych skreślony i poprawiony na półnutę z kropką   
Vc; **B**, przed 1: przednutka  (*e*): brak   
l; **B**, 1, przed *Fis* (dolna nuta oktawy): zbędny 
45. Vc; **B**, 1–4:   
Cb; **B**, nad 1: *arco*  
Cb; **B**, 1–3:   
Cb; **B**, 4/46.1: brak 
45. i 46. Vla; **A**, 4–6: 
46. Cb; **B**, 1–2: 
47. Vla; **A**, 5/48.1:   
Cb; **B**, przed 2 (*cis*<sup>1</sup>): brak 
48. Cl; **A**, 3/49.1:  (zapisany niedbale)  
Vla; **A**, 3–6:   
Vla; **B**, przed 4 (*fis*):  (dopisek)  
Cb; **B**, przed 1 (*fis*): **#** poprawiony na  korekta autorska  
p.; **B**, 1, przed *cis*<sup>2</sup>:  (dopisane)  
l; **B**, 2–3: brak 
- 48., 49., 50. Vc; **B**, 1–6: 
49. Vla; **A**, 1–4:   
Vla; **B**, 1–6: brak   
p.; **B**, 2, przed *cis*<sup>2</sup>: brak   
Cb, l; **B**, pod 2:  (dopisane)
- 49./50. Fl; **A**, na „pustej” pięciolinii znak graficzny *crescendo* ()  
Cl, Vc; **B**, pod pięciolinia znak graficzny *crescendo* ()
50. Vla; **A**, 2–5:   
Vla; **B**, 1–5:   
l; **B**, 2–3: brak 
51. Fl; **B**, 1–6:   
Vno; **A**, 4–6:   
Vno; **B**, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* lub *cresc.*  
Vla; **B**, 1–5:   
Vc, Cb, l; **B**, pod 2:  (dopisane)
52. Vno; **B**, 6/53.1: brak   
Pfte; **B**, 2–3: brak 
53. Fl; **A**, pod 1–2: znak graficzny *crescendo* ()  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami:  (dopisane)
54. Fl; **B**, 1(*e*<sup>3</sup>): nuta poprawiona, pierwotna nieczytelna; przed 1: **#** (dopisany), korekta autorska  
Vno; **B**, nad 1: brak   
Vla; **B**, 2 i 3: dwudźwięk *g*<sup>1</sup>–*h*<sup>1</sup>; przed *g*<sup>1</sup>: **#** (dopisek)
55. Vno; **A**, nad pięciolinia: *dolce*  
Vno; **B**, pod 1: brak *dolce*  
Vno, Vla; **B**, 1/56.2:  (dopisane)
56. Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane   
l; **A**, przed 1 (górną nutą oktawy – *d*):   
l; **B**, przed 1 (oktawa *D*–*d*): 
57. Fl; **B**, 1–2:   
Cl; **B**, 1/58.2: brak   
Vno; **B**, 1/58.1: brak  łączących obie nuty  
l; **B**, nad 1: *e*<sup>1</sup>–*gis*<sup>1</sup>; dopisek słowny: „*eis*”
58. Fl; **B**, 1–2: brak   
Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
- 59./60. lub 60. (?) Vno, Vla, Vc, Cb, p.; **B**, nad pięciolinia: znak graficzny *diminuendo* ()
59. Vno, Vla, Vc; **B**, 1/60.1 i 60.1/61.1: brak   
p.; **B**, 1/60.1 i 60.1/61.1:  – łączące dolne dźwięki (dopisane)
- 59.–61. Cb, l; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
60. Vno; **B**, 1/61.1 brak   
p.; **B**, 1/61.1:  łączący dolne nuty (dopisany)
62. Fl; **B**, 1–2, 4–5, 7–8:   
Fl; **B**, nad 3, 6, 9: kreski *staccato*  
Cl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9:   
Cl, Vla; **B**, pod 1: **p** (dopisane)  
Vla; **B**, 1–3, 4–6, 7–9: oznaczenia artykulacyjne 
63. Fl; **A**, pod 1: **f**  
Cl, Vla, Cb, p., l; **B**, nad 1: **ff** (dopisane)  
Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p., l; **B**, 1–3:   
Vno; **A**, 1–2: wiązanie łamane: 
64. Cl; **A B**, 1–2: wiązanie łamane:   
Vno; **B**, 1–2: wiązanie łamane:   
p.; **A B**, 1–2: wiązanie łamane: 
65. Cl; **B**, 3: *e*<sup>1</sup> poprawione na *d*<sup>1</sup> (dopisane)
66. Cb, **B**, 1/67.1: 
68. Fl, Cl, Vno, Vc, Cb, p.; **B**, 1–3: 
69. Fl; **B**, 1–2: wiązanie łamane   
Cl, l; **A B**, 1–2: wiązanie łamane:   
Vno; **A**: na pocz. taktu poprawka, zamazanie  
Vla, Cb; **A B**, 1–2: wiązanie łamane 
71. Cb; **A**, 1–3: nuty poprawione, pierwotne nieczytelne  
Cb; **A**, 2–3:   
Cb; **B**, 2–3: nuty zamazane i poprawione
72. Vno; **B**, 1–2: brak   
Vc; **B**, 1–2:   (*a*<sup>2</sup>–*h*<sup>2</sup>) – tekst poprawiony
73. Vno; **AB**, 1–2: wiązanie łamane 

- Vla, Vc, Cb; **AB**, 2–3: wiązanie łamane
- Cb; **B**, 3: *d*, zakreślone ołówkiem, powyżej litera „b”
74. Vno, Vla, Vc; **AB**, przed 1; #  
Cb; **A**, 1 (c): poprawione na *b* i u góry oznaczenie literowe: „b”  
l; **B**, pod 1: > (dopisane)
75. Vno; **A**, 1–2: wiązanie łamane
- Vla, Vc, Cb; **A B**, 2–3: wiązanie łamane
76. Vno, Vla, Vc; **AB**, przed 1; #  
Cb; **A**: zapis nutowy zamazany i u góry oznaczenie literowe: „b”  
l; **B**, pod 1: > (dopisane)
77. Fl, Cl, Vno, Vc, Cb; **B**, 1–4: brak
78. Fl, Vla; **B**, pod 1: *dol*  
Fl; **B**, 4/79.1: brak
- Vla; **A**, nad 1: *dolce*  
p; **B**, nad pięciolinia (pauza  $\sharp$ ): *p* (dopisane)
79. Fl; **B**, 4/80.1: brak

80. Vla; **A**, 3–6:
- Vla; **B**, 1–4:
81. Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9:
- Vla, **B**, 1–3:
82. Vla, **B**, 2–5:
82. i 84. Vc; **B**, brak zmian klucza
83. Vc; **B**, 1–3, 4–6, 7–10: brak
84. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\llcorner$ )  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: oznaczenie graficzne *crescendo* ( $\llcorner$ )
- 85.–87. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, pod 2: >  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: >
85. p; **B**, 2: przed *c* : # zamieniony na  $\sharp$  (korekta autorska)
87. Cl; **B**, pod 2: >
88. Vla; **B**, 1–6: wiązanie
- p; **B**, 1: przed *a*<sup>2</sup>: # i powyżej dopisek słowny: (*fis*), korekta autorska

## T r i o

na poprzedniej stronie, na niezapisanej końcowej części systemów pięcioliniowych, pomiędzy 11. i 12. pięciolinia.  
Fl; **A**: *Trio*.

nad 1. taktem. Fl; **A** : *Trio*.

nad 1. taktem. Fl; **B**: *Trio*.

1. Vla; **AB**, 1–3:
- Vc; **B**, 1–3:
4. Fl; **A**, 3/5.1:
- Fl; **B**, pod 1: *dol*  
Cl; **B**, pod 1: *dol*  
Cl; **B**, 2–4:
- Vno; **B**, przed 1: *pp*  
Vla; **A**, 1–2:
- Vc; **B**, 1/5.1: brak:
- Cb; **A**, pod 1: *pizzic*  
Cb; **B**, nad 1: *pizzicato*
- 4.–6. Fl; **B**, 1–4:
5. Cl; **B**, 1–4:
6. Fl; **A**, 2/7.2:
- Cl; **B**, 1–4:
- Vc; **B**, 1/7.1: brak:
7. Fl, Cl; **B**, 1–3:
9. Fl; **A B**, przed 4: #  
Vla; **A**, 3/10.1:
10. Cl; **B**, 1–5:
- Vc; **B**, 1/11.1: brak:
11. Fl; **B**, 1–6:
- Cl; **B**, 2–5:
14. Fl; **B**, 1–4:
- Cl; **B**, 2–4: wiązanie

- Vla; **B**, 3/15.1: brak
15. Fl; **B**, 1–2: brak
- Vla; **AB**, 4–5: wiązania łamane
16. Cl; **A**, 4–5:
- Vla; **AB**, 4–5: wiązania łamane
- Vc; **B**, 1–2: zapis rytmiczny:
- Vc; **B**, 5 (*a*): poprawione na *h* (?), korekta autorska
17. Vno, Vla; **A B**, nad taktem: *Imo* (pod łukiem)  
Vc, Cb; **A**, nad taktem: *Imo* (pod łukiem)
- 17a. Cl; **B**, 1–2: brak
- Vla; **B**, pod 4: brak *p*  
Vla; **B**, 4–5:
- Vno, Vla, Vc, Cb; **A**, nad taktem: *2do* (bez łuku)  
Vno; **B**, nad taktem: *2do* (pod łukiem)
18. Vno, Vc, Cb; **B**, pod 1: *p*  
Vno; **B**, 3–4: brak
- Vla; **B**, przed 1: *p*  
Vla; **B**, 1–5:
- p; **B**, przed 1: *p* (dopisane)
19. Vno; **B**, 4–5:
- Vla; **B**, 1–2:
20. i 21. Vno, Vla; **B**, 1–2:
22. Vno; **B**, 1–6:
- Vla; **B**, 1–2, 3–4:
23. Vla; **B**, 1–2, 3–5:
- 23.–25. Vno; **B**, 1–2:
25. p; **B**, 2–3:
26. Vla; **B**, 1/27.1: brak
- Vc; **B**, przed 1(*h*): *b* (dopisane)  
p; **B**, 1–6:

- l.; B, 1: oktawa *Es-es* – brak kropek przedłużających
27. Vla; A, 1/28.1:   
 Vc; A, 4–6:   
 Vc; B, 1–4:   
 p.; A, 2–5:   
 p.; B, 1–5:   
 p.; B, przed 4: (b) (dopisane)  
 l.; B, pod 2 i 3: poprawki autorskie, zatarte  
 l.; B, po 1: brak kropki augmentacyjnej
28. l.; B, po 1: brak kropki augmentacyjnej  
 Vc; B, 2–3:  (dopisane)  
 Vc; B, przed 2 (*fis'*): ♯ (dopisane)
29. Vc; B, 2–4: wiązanie i lukowanie:   
 p.; A B, 1–3: triola 
30. Vc; A, 2–3:   
 Vc; B, 1–3: brak: 
- 30.–48. Vla; A: Vla zapisana na pięciolinii Vc, z zaznaczeniem na końcu t. 38: *Viola*
32. Vc; B, przed 2 (*fis'*): ♯ (dopisane)  
 Vc; B, 2–3:  (dopisane)
33. Vc; B, 2–4: wiązanie   
 Vc; B, 3–4:   
 p.; A B, 1–3: triola   
 p.; A B, 3: dopisek: nuta w nawiasie, nad nią: ♯
34. Fl; B, pod 1: *ff* (dopisane)  
 Vno; B, pod 1: brak *ff*  
 Vla; B, przed 3: ♯ (?) zapis nieczytelny, wytarty  
 Vla; B, po 3: nieczytelne poprawki, zapis wytarty  
 Vla; A, 3/35.1:   
 Cb; B, pod 1–2: *arco*  
 Cb; B, przed 1: brak ♯  
 Vc, Cb; B, 3/35.1: brak:   
 Pfte; A, pod pięciolinia: *ff*  
 Pfte; B, pod dolną pięciolinia: *ff* (dopisane); pod 2: brak *sf*
- 34.–36. Vno; B, pod 2: brak *rf*
35. i 36. p.; B, pod 2: brak *sf*
37. p.; B, 2, przed *fis*<sup>2</sup> (dolna nuta akordu): jest ♯ (zamiast ♯)
38. Vla; A, 1–2:   
 p.; B, 1, przed *e*<sup>2</sup>: brak ♯  
 p.; B, 2: dolny składnik: *e*<sup>2</sup> zamiast *fis*<sup>2</sup> (w A zapis niewyraźny).
39. Vno; B, nad 1–2 i na górnym marginesie: ?  
 Vno; B, nad pięciolinia: znak graficzny *diminuendo*
- 39.–40. Cb; A, na pięciolinii pauzującej partii Cb zapisano: *Violoncello*
- 39.–48. Vno; A, partia violino zapisana na 4. pięciolinii, na 3. basso, na 5. viola  
 (przed 49., przed pięciolinia poprawnie: *Violi* i przed kolejnymi pięcioliniami: *Viola*, *Violon*, *Basso*)  
 Vc; A: partia Vc pomyłkowo na pięciolinii pauzującego Cb
40. Vno; A B, przed 3: ♯
41. Vno, Vla; B, 1–4: brak 
42. Fl; A B, przed 1 (*h*<sup>2</sup>): ♯  
 Cl; B, pod pięciolinia: *dolce* (dopisane)  
 Cl; B, przed 3: ♯ (a powyżej poprawka?)  
 Vno; B, nad pięciolinia: brak *pizzicato*  
 Vc; B, 1/43.1: brak   
 Cb; A, nad 1: *pizzi*
43. Cl; A B, przed 4: brak ♯
44. Vc; B, 1/45.1: brak 
46. Vc; B, 1–4: brak 
47. Fl; B, 1–6: 
48. Cl; B, 1–5:   
 Vc; B, 1/49.1: brak 
49. Fl; B, 1–6:   
 Vla; A, przed pięciolinia: *Viola* (na właściwej pięciolinii)
50. Vla; B, 2: *fis'* (?) poprawione na *g'* (?) – korekta autorska
54. A, nad systemem: brak oznaczeń 1. volty  
 B, nad systemem: *Imo*, pod łukiem, i poniżej: *secondo*
- 54., 54a. Vc; B, 1–2: zapis rytmiczny 
- 54a. A, nad systemem: *2do*, bez łuku  
 B, nad systemem: *2do*, pod łukiem

## Allegro

na początku górnej pięciolinii. Fl; A: *Allegro*.  
 nad 1. Fl; B: *Allegro*.  
 przed 1. Fl; A, na pięciolinii: *flauto*  
 przed 1. pięciolinia. Fl; B: *Flute*  
 na początku 1. pięciolinii. Cl; A: *Clarinetto in A*  
 przed 1. pięciolinia. Cl; B: *Clar*:  
 na początku 1. pięciolinii. Vno; A: *Violino*  
 przed 1. pięciolinia. Vno; B: *Violino*  
 przed 1. pięciolinia. Vla; A: *Viola*  
 przed 1. pięciolinia. Vla; B: *Viola*  
 na początku pięciolinii. Vc; A: *Violoncello*

przed 1. pięciolinia. Vc; B: *Violoncello*  
 na początku 1. pięciolinii. Cb; A: *Basso*  
 przed 1. pięciolinia. Cb; B: *Contra / Basso*  
 pomiędzy pięcioliniami. Pfte; A: *Fortep*.  
 przed pięciolinia. Pfte; B: *Piano / forte*

3. Fl; B, pod 1: *p*
4. Cb; B, pod 1: brak *p*
5. Vno, Vla; B, 1–2: brak 
7. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p.; B, pod 1: *f*  
 Cb; A, 1:  łuk przeciągnięty do pauzy w t. 8

8. Vla; A, nad 2: *p*  
Cb; A B, 1–2: wiązanie łamane
- Cb; B, 1–2: brak
9. Vla; B, nad 1–4: kropki *staccato*
10. Cb, p.; A, nad 1: *p*  
Cb; B, 3/11.1:
- l.; A B, 1–2: wiązanie łamane
- p., l.; B, pod 1: *p*  
p., l.; B, 1–2:
11. Fl, Vno, Vc; B, pod 1–4: znak graficzny *crescendo* ( $\text{<=>$ )
12. Cl, Vno, Vla, Cb (dopisane); B, pod 1: *f*  
Vno; B, 2–3:
- Vno; B, 4/13.1:
- Vc; A, 1–2: (przesunięty)
- p.; A, 2/13.1 ( $g^1$ ): (łączy środkowe głosy akordów)
- Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *ff*
13. Vno; B, 3/14.1:
- p.; A, 1 (dolna nuta akordu):  $fis^1$   
p.; B, 1 ( $d^2$ ) – 4 ( $cis^2$ ): (górne nuty akordu, dopisek)
- p.; B, 1–2 (dolne dźwięki współbrzmień): poprawki nut i wiązań, korekta autorska
- p.; B, 2 ( $g^1$ ) – 3 ( $fis^1$ ) – połączone łukiem, wytartym
- p.; B, 4: dwudźwięk  $e^1-c^2$
14. Cl; B, 2/15.1: brak
- p.; B, 2 ( $h^1$ )/15.1 ( $h^1$ ): brak (środkowy głos akordów, korekta autorska)
15. Vc; B, 2–3:
- p.; B, 1 ( $d^2$ ) – 4 ( $cis^2$ ): (górne nuty akordu, dopisek)
- p.; B, 1–2 (dolne nuty współbrzmień): poprawki nutowe i wiązań, korekta autorska
- p.; B, 2 ( $g^1$ ) – 3 ( $fis^1$ ) – połączone łukiem, wytartym
- p.; B, 4: dwudźwięk  $e^1-c^2$
16. Vno; B, 4–6:
- Vc; B, 3/17.1: brak
- Cb; B, 1/17.1:
- p.; A, 1–4: wiązanie
- Vc, Cb; B, 2–3:
- Cb; A B, 1–2: wiązanie łamane
- p.; B, 1–2, 2–5: brak
27. Vno; B, nad 1–4: kreski *staccato*  
Vno; B, 4/28.1:
- Vla; A, nad 4: kreska *staccato*  
Vla; B, nad 1–4: kreski *staccato*  
Vla; B, 4/28.1: brak
29. Fl; B, nad 3: kropka *staccato*  
Vla; B, 2–3:
- Vc; B, 1–2:
- Cb; A B, 1–2: wiązanie łamane
- p.; A, 2/30.1:
- p.; B, 1: akord  $d^1-fis^1-a^1-d^2$  (poprawiony, korekta autorska)
- p.; B, 2–4: brak
17. Vno; B, 4–6:
- p.; B, 2–4: brak
18. p.; B, 3 ( $e^1g^1$ ): zapis głosowy
- p.; B, 3 (dolny dźwięk  $e^1$ )/19.1 ( $d^1$ ): brak
- p.; B, 4/19.1 (górne dźwięki akordów:  $c^2-c^2$ ): brak
19. Vno; B, 3/20.1: brak
- p.; B, 4/20.1 (górne dźwięki akordów:  $a^1-a^1$ ): brak
20. Cl; A, po 1: nieczytelna poprawka, wytarta korekta  
l.; B, przed 2 ( $G$ ): brak  $\sharp$
21. Vno; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
Vno; B, 3/22.1:
- p.; B, 2–3: brak
- p.; B, 1 ( $a$ ), 3 ( $g$ ), 22.1 ( $fis$ ): nuty dopisane,  $g$  i  $fis$  na dolnej pięciolinii, korekta autorska
- p.; B, 1–3/22.1:
22. Fl, Cb; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
Vc, Cb; B, pod 1–4: kreski *staccato*  
Pfte; B, nad pięciolinia: *fp* (dopisek)  
l.; B, nad 2–4: kreski *staccato*
23. Cl; B, 1–2:
- Vc, Cb; B, 2–3:
- Vc, B, nad 4: kreska *staccato*  
Cb; A B, 2–3: wiązanie łamane
- l.; A:
- l.; B, 1:
24. Fl; B, nad 2 i 3: kropki *staccato*  
Vc; B, nad 1–4: kropki *staccato*  
4/25.1: brak
- p.; A B, 1 ( $h$ ): zapisane na dolnej pięciolinii
25. Fl; B, 1/26.1:
- Cl, Vc; B, 3/26.1:
26. Vno; B, nad 3: kropka *staccato*  
Vla; B, nad 3: kreska *staccato*  
Vla; B, 1–2:
- p.; B, 1–4:
30. Vno, Vla; B, 4/31.1:
31. Vc; B, 1/32.1:
- Pfte; B, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\text{<=>$ ) (dopisek)
32. Cl; B, pod pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\text{<=>$ ) (dopisane)  
p.; B, 1: akord  $c^1-e^1-a^1-c^2$   
l.; B, przed 2 (oba dźwięki oktawy G–g):  $\sharp$   
l.; B, pod 1: *f* (dopisane)
33. Fl, Cl; B, 1–8:
34. Fl, Vno; B, pod 1: brak *fp*  
Cl; A, 2–6:
- Cl; B, 2–3 i 3–6: brak



- Pfte; A, pod dolną pięciolinią: *fp*  
l.; B, 2-3: 
36. Fl; B, 2-6:   
Vno; B, 1-2: brak   
Vno; B, pod 3: brak kropki *staccato*
37. Vno; B, 1-4: brak kropek *staccato*
- 37./38. Fl; B, pod pięciolinią: znak graficzny *crescendo* ()  
Cl; A B, pod pięciolinią: znak graficzny *crescendo* ()
38. Cl; B, 1/39.1: brak   
Vno, Cb, p.; B, 1-2: brak   
Vc; A B, 3/39.1:  (przesunięty)  
Cb; A B, 1-2: wiązania łamane   
l.; A B, 2/39.1: wiązanie łamane przez kreskę taktową 
39. Vno, p.; B, 1-2: brak   
Vc; B, nad 2: kreska *staccato*  
Cb; A B, 1-2: wiązania łamane   
Cb; B, 1-2: brak 
40. Fl; B, 1-8:   
Vc; A, 3-6:   
Vc; B, 1-5:   
Cb; B, 1: *d* (nie *e*)
41. Fl; B, 1-8:   
Vc; A, 2-7:   
Vc; B, 1-8: brak 
42. Fl; B, 4/43.1: brak   
Cl; A B, 1-4: wiązanie łamane   
Vc; B, 1-4: wiązanie łamane   
Pfte; B, pod dolną pięciolinią: *ff* (dopisane)
43. Cl; B, 4-5: brak   
Vno; A, 2: w akordzie *fis*<sup>1</sup>-*dis*<sup>2</sup>-*h*<sup>2</sup> zbędny # przed *h*<sup>2</sup>,  
zamiast przed *d*<sup>2</sup>  
Vla; B, 2: dwudźwięk *e*<sup>1</sup>-*h*<sup>1</sup> poprawiony na *fis*<sup>1</sup>-*h*<sup>1</sup> –  
korekta autorska
44. Vno, Vla, Vc; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
Vno, Vla, Vc; B, pod 2-4: kreski *staccato*
45. Vla; B, 1-2: brak   
Vc; A, pod 3: brak kreski *staccato*
- 45-52. Vno; B, wiązania:  lub 
46. Vla; A, pod 3: brak kreski *staccato*  
Vc; A, 3/47.1: 
47. Vno, Vla, Vc; B, 3: brak kreski *staccato*  
Vno, Vla, Vc; B, 3/48.1:   
Vla; A, 1-2: brak 
48. Cl; B, pod 1: *dolce* (dopisane)  
Cl; B, 1/49.1:  (dopisane)  
Vno; B, 4/49.1: 
49. Vno; B, 2-3: brak 
50. Cl; B, 2/51.1:  (dopisane)
53. Vno; B, 1/55.1:  (dopisane)
54. Vno; A, 1-3: 
55. Vla; B, 4/56.1: brak 
- Cl; B, 1-2: brak 
56. Vla, Vc; A, nad 4: zbędny łuk  
Vla; B, 2-4:   
Cb; B, przed 1(g): brak #; powyżej dopisane: (#)
57. Cl; A, 1-6:   
p.; B, 1/58.1:  (dopisane)
58. Cl; A, 1-6: 
59. Cl; B, 2-3: brak   
Vc; B, 1-2: 
61. Fl; B, nad 1 i 3: kreski *staccato*  
Vno; A, nad 1: *staccato* w formie kreski  
Vno; A, Vno; B, nad 1 i 4: kreski *staccato*
62. l.; B, 1: po dolnej nucie oktawy (A): brak kropki  
augmentacyjnej
63. Vc; B, 2-3: 
64. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *p*
65. p.; B, po 1: *z* (dopisane, po poprawce)
66. Vla, B, przed 3 (*gis*<sup>1</sup>) zbędny #  
Fl; B, 1/67.1:  (dopisane)  
Vc; B, 2-3:   
l.; B, 1: oktawa *Eis-eis*
67. Fl; A B: 2: *h*<sup>2</sup> zamiast *d*<sup>3</sup>  
Fl; B, 2-4:   
p.; B, 3: zapis dwudźwięku poprawiony, korekta autorska
68. Vla; B, 4: *d*<sup>1</sup> poprawione na *e*<sup>1</sup>, powyżej litera „e” – korekta  
autorska  
Vc; B, 2-3: brak 
70. Cl; B, 2-3:   
p.; A: poprawki autorskie, zamazane  
Cb; B, pod 1: zbędny punkt augmentacyjny
- 70./71. Cl; A B/76./77: wiązania 
71. Vno; B, 2/72.1: brak 
72. Vno; B, 1/73.1: brak 
73. Vno; B, 2/74.1: brak 
74. Fl; B, 1/76.1 brak:   
Vno; A, 1-2:   
Vno; A, 3/75.1:   
Vno; B, 2/75.1: brak 
75. Fl; A, 2/76.1:   
Fl; B, 2/76.1:  (zatarty, poprawka autorska)  
Vno; B, 2-3: brak 
76. Vno; B, 1-2: brak   
Vc; B, 1/77.2:  (dopisane)
77. Vla; A, nad 4: zbędny łuk, bo w następnym takcie jest  
pauza  
p.; A, 2. połowa taktu: zapis zamazany, przed 1: *z*  
(dopisane)
78. Cl; A, po 4: zbędny   
Vno; B, 1-8: 
79. Vno; B, 1-8:   
Pfte; B, pod dolną pięciolinią: znak graficzny *crescendo*

- ( $\Leftarrow$ ) (dopisane)  
Cb; **B**, 1 (*a*): korekta autorska, pierwotny zapis wytarty
80. Vno; **A**: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ ) tylko na pięciolinii Fl  
Vno; **B**, 1-4, 5-8:   
Vc; **A**, 4-8:   
Vc; **B**, 2-8: 
81. Fl; **B**, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
Cb; **B**, pod pięciolinia: *col arco*
82. Fl; **B**, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
Vno; **A**, 2-4:   
Vno; **B**, 5/83.1:   
p.; **A**, przed 4 ( $e^2$ ) zbędny  $\sharp$ , przed  $g^1$  (dolny dźwięk akordu) zbędny  $\sharp$
83. Vno; **A**, nad 2 i 3: *staccato* w formie kresiek  
Vno; **B**, nad 1-3: brak kropek *staccato*  
Vc; **B**, 1-3: brak   
Cb; **B**, nad 1: *arco* (dopisane)
84. Vc; **B**, 2-3: 
85. Vla; **A B**, 2-3: *cis-dis* (zamiast *dis-e*)  
Vla; **B**, nad 4: kropka *staccato*  
Vc; **A B**, 2-3: *Eis-Fis* (zamiast *Dis-E*)
87. Cl; **A**, 3/88.2:   
Cl; **B**, 1-2: brak   
Cl, Vno; **B**, 3/88.1: brak   
Vla; **B**, przed 1: „ $\sharp$ ” (dopisane i wytarte, korekta autorska)  
1-2, 3/88.1: brak 
88. Cl, Vno; **B**, nad 3: brak kreski *staccato*  
Vno; **B**, 1-2: 
89. Cl, Vno, Vla; **B**, pod 1:  $\succ$   
Vla; **B**, przed 2: dopisany  $\sharp$ , korekta autorska  
Vla, Vc, Cb; **B**, pod 2: *p*  
Pfte; **A**, pomiędzy pięcioliniami nieczytelny skrót słowny: „*sq*”  
Pfte; **B**, po 1:  $\gamma$  (dopisek, poprawka)
90. Vla; **B**, 2-3, 4/91.1:   
Vc; **B**, 2-3: 
91. Vla; **A B**, 2-3: *cis-dis* (zamiast *dis-e*)  
Vc; **A B**, 2-3: *Eis-Fis* (zamiast *Dis-E*)  
Vc; **B**, 2-3: 
93. Cl; **B**, 1-2:   
Cl, Vno; **B**, pod 3: kreska *staccato*  
Vno; **B**, 3/94.2:   
Vc; **B**, 1/94.1: 
94. Fl; **B**, 1-2: brak   
Cl; **B**, 1-2: 
95. Fl; **A**, 1/96.5(?):   
Fl; **B**, 1-8: brak 
- Cl; **B**, 1-7: 
- 95.-98. Vla; **B**, 1-7: 
96. Fl; **B**, 1-8: brak   
Cl; **B**, 2-7:   
Vno; **A**, 1/97.1: 
97. Cl; **B**, 2-6:   
Vc; **B**, 2-7: 
- 97./98. Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak oznaczenia graficznego *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
Vc; **B**, poniżej pięciolinii: brak oznaczenia graficznego *crescendo* ( $\Leftarrow$ )
- 97.-99. Fl; **B**: łuk przedłużający, łączący nuty, niewidoczny
98. Cl, Vc; **B**, 1-7: 
99. Vc; **B**, 1/100.1: brak 
100. Vno; **B**, 2-3: brak 
101. Vno; **B**, nad 2-4: brak kropek *staccato*
103. Cl; **A**, 1/104.3:   
Vc; **B**, 1-7: 
104. Cl; **B**, 2-6:   
Vno; **B**, 1-7:   
Vla; **A**: nuty zamazane, a takt dopisany po t. 103 (pod zbędnym łukiem)
105. Vc, Cb; **B**: pod 1: brak *fp*
106. Fl; **B**, 4/107.1:   
Vla; **B**, 1: g poprawione na *a*, powyżej litera „*a*”  
p.; **B**, 1-7: 
107. p.; **B**, 1-7: 
108. p.; **B**, 1-6: 
109. Fl; **B**, 1/110.1:   
p.; **B**, 1-5: 
110. Fl; **B**, 4/111.1:   
p.; **B**, 2-7: 
111. p.; **B**, 1-8: 
112. p.; **B**, 1-7: 
- 113.-115. p.; **B**, 1-4: 
114. Cb; **A B**, 1-2: wiązania łamane 
- 114.-124. Vc, Cb; **B**, 1-2: wiązania łamane 
- Vc, Cb; **B**, 1-2: brak 
115. Fl; **A**, 2/116.1, nad pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ )  
Fl; **B**, 2/116. 1: brak   
Cl; **A**, 2/116.1: skreślone i poprawione na *cis*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>  
Vno; **A**, nad 2: znak graficzny *crescendo* ( $\Leftarrow$ ) – na pięciolinii Fl  
Vno; **B**, 4/116.1: brak   
Vla, Cb; **B**, 1-2:   
Vla; **B**, 3: dwudźwięk *d*<sup>1</sup>-*cis*<sup>2</sup> poprawiony na *e*<sup>1</sup>-*cis*<sup>2</sup>  
Vla; **B**, 3//116.1: brak   
Cb; **A B**, 1-2: wiązania łamane   
p.; **A**, 1-2: 
116. Cl; **B**, 1: *a*<sup>2</sup> (zamiast *d*<sup>2</sup>)

- Cl; B, pod 1: *sf* (dopisane)  
Vno; A, nad 1: *f*  
Vno; B, 1–3: wiązanie łamane   
Vla; A, 1–3: wiązanie   
Vc; A, 1–2: wiązania łamane:   
Pfte; B, pod dolną pięciolinia: *sf* (dopisane)  
p.; B, 2–5:   
p.; B, 1–7:   
116.–124. Cb; A, 1–2: wiązania łamane   
117. Vno; B, 1–3: wiązanie łamane   
Vno; B, nad 2 i 3: brak kropek *staccato*  
Vno; B, 4/118.1: wiązanie:   
Vc; A, 1–2: wiązania łamane:   
p.; B, 1–4:   
l.; B, 1–5:   
118. Fl; B, 2/119.1: brak   
Vno; B, 1:  $d^2$ , poprawione na  $e^2$ , a ponad: ( $e$ ) – (dopisane)  
Vno; B, nad 2 i 3: kreski *staccato*  
Vno; B, 4/119.1: wiązanie   
Vla; B, 1: nuta poprawiona (korekta autorska), skreślone 2–3  
Vla; B, 4 ( $e^1-a^1$ ) / 119.1 ( $fis^1-a^1$ ) układ głosowy, dopisane górne nuty, wiązania:   
p., l.; B, 1–7:   
119. Fl; B, 1/120.1: brak   
Vno; B, 2–3: dwudźwięki  $a^1-c^2$  (tercje)  
Vno; B, nad 2 i 3: kreski *staccato*  
p., l.; B, 1–4:   
119.–124. Vc; A, 1–2: wiązania łamane:   
Cb; B, 1–2: wiązania łamane:   
120.–123. Vno; B, nad 2 i 3: kreski *staccato*  
Cb; A, zanotowane jako: *col Violoncello*  
120. p.; B, 1–7:   
121. Fl; B, przed 2 ( $g^2$ ): # (dopisane)  
122. p., l.; B, 1–7:   
123. Vno; B, 4/124.1:  łączący obie nuty oktawy  
p.; B, 1–7:   
l.; B, 1–6:   
124.–126. Pfte; B, nad górną pięciolinia: oznaczenie graficzne *decrescendo* ( $\rightrightarrows$ ) (dopisek)  
125. l.; B, przed 7 (G): brak # – poniżej dopisany w nawiasie: (#)  
126. l.; B, przed 4 (D): brak # – poniżej dopisany w nawiasie: (#)  
127. Fl; B, pod pięciolinia na końcu taktu: *p* (dopisane)  
Vno; B, nad 1: *p* (dopisane)  
Cb; A B, 1–2: wiązanie łamane   
Cb; B, pod 1: *p* (dopisane)  
128. Cl; B, 1–2: wiązanie łamane   
Cl; B, pod 1: brak *p*  
129. Vc; Cb; A B, 1–2: wiązania łamane:   
130. Vc; Cb; A B, 1–2: wiązania łamane:   
p.; A, nad pięciolinia: *un poco piu lento*  
132. Pfte; A, nad górną pięciolinia (po: *un poco piu lento*): *dolce*  
l.; A, 1–3: triola   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *p dol:*  
Pfte; B, nad pięciolinia: brak *un poco piu lento*  
l.; B, 1–3, 4–6: triole   
133.–158. l.; B, 1–3, 4–6: triole   
136. Vc; A, 1/137.1:   
137. Vc; B, 1/138.1:   
p.; B, pomiędzy 1 i 2:  $\infty$   
139. i 140. Vno; A: brak -  
140. Vc; B, 1:  $g^1$  poprawione na  $fis^1$   
141. Cl; B, 1/142.1:   
Vno; A, 1–6: sekstola   
141.–148. Vno; B, 1–6: sekstole   
142. Cl; B, 1/143.1:   
Vla; A, 1–6: sekstola   
Cb; B, 1: nuta poprawiona, pierwotny zapis nieczytelny  
143. Vno, Vla; A, 1–6: sekstola   
146. Vla; A, 1–6: sekstola   
147. Vno; A, 1–6: sekstola   
Vc; B, 1/148.1: brak   
148. Vla; A, 1–6: sekstola   
p.; A B, 3–5: triola   
p.; A, 1–5: wiązanie   
149. Fl; A B, 1–6: sekstola   
Fl; B, pod 1: brak *p*  
150. Vno; B, 1–6: sekstole   
Vc; A, 1/151.1:   
p.; A B, 1–6, 7–12: sekstole   
151. Fl; A B, 1–6: sekstola   
Cl; B, 1/152.2:   
Vno; B, 1–6: sekstole   
Vc; A, 2/152.2:   
152. p.; A B, 2–5: 6–12:   
p.; A B, 7–12: sekstola   
p.; B, 1–6, 7–12: sekstole   
153. Cl, Vc; A, 1–6, 7–12: sekstole   
Cl; A, 4–8, 9–12: niedokładnie oznaczone sekstole  
Cl, Vc; B, 1–6, 7–12: sekstole   
Vla; B, 2–4:   
Cb; A, 2: początkowo wpisano *d* i poprawiono na *e*  
Cb; B, 2: *e*  
p.; B, 2, dolna nuta trójdźwięku ( $g^1$ ): pierwotna nieczytelna, poprawka autorska  
154. Fl; A B, 1–6, 7–12: sekstole   
Cb; A, 2: początkowo wpisano *e* i poprawiono na *c*  
154.–156. Vno; B, 1–6, 7–12: sekstole   
155. Fl, Vno; A, 1: przednutka 



Fl; **B**, 1: brak przednutki  
 Fl; **A B**, 2–7, 8–13: sekstole

p.; **B**, 1: trójdźwięk  $f^1-a^1-c^2$

155.–158. Vc; **A B**, 1–3, 4–6: triole, wiązania łamane

156. Fl; **A**, 1–6, 7–12: sekstole

Fl; **B**, 1–6, 7–12: sekstole

158. Cl; **B**, przed 1:  $b$  (dopisane)  
 Vla; **A**, po 1 i 2: kropki augmentacyjne

159. Vc; **A B**, 1–3: triola, wiązanie łamane

l.; **B**, 1–3: triola

160. Fl; **A B**: nie ma inskrypcji *Un poco accelerando*  
 Pfte; **A**, pod dolną pięciolinia: **p**

160.–163. Cb; **B**, pod pięciolinia: *un poco accelerando*  
 nad 160. p.; **AB**: *un poco accelerando*

160.–162. Vno; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

161. Fl; **B**, nad 1: brak kropki *staccato*  
 Cl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
 Vla; **B**, nad 1–4 kreski *staccato*  
 Vc; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

162. Cb; **B**, nad 4: kropka *staccato*

163. Vno, Vla; **B**, nad 3: kropka *staccato*

164. Cl, Vla; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*  
 Vc; **B**, nad 1: kreska *staccato*

165. Vno, Vc; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
 Vla; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

166. Vla, p.; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

167. Fl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
 Fl; **B**, 1/168.1: brak

Vla; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
 Vc, Cb, p.; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

168. Fl; **A**, nad 1: kropka *staccato*  
 Fl; **B**, nad 2–4: kreski *staccato*  
 Cl, Vno, Vc, Cb; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
 Vla; **B**, 2–3 brak

Vc, Cb; **A B**, przed 1:  $b$

169. Cl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
 Vla; **B**, 2/170.1:

Vc, Cb; **B**, nad 2–4: kreski *staccato*  
 Vc, Cb; **A B**, 1–4: wiązanie łamane

170. Fl, Cl, Vno; **B**, nad 2–4: kreski *staccato*  
 Vla; **B**, 2–3 brak

Vc; **A B**, przed 1:  $b$   
 Vc, Cb; **B**, pod 1–4: kreski *staccato*  
 Cb; **A**; przed 1:  $b$

171. Vno; **B**, 2/172.1:

171., 172. Vc, Cb; **B**, brak znaków artykulacyjnych

172. Fl; **B**, nad 2–4: kreski *staccato*  
 Vno; **B**, przed 1 ( $b^2$ ):  $b$  (dopisane)  
 Vla; **B**, 2–3 brak

173. Fl; **B**, przed 1:  $b$

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak **f**

Vc, Cb; **B**, przed 1 ( $B$ ): brak  $b$ ; dopisany powyżej

l. i p.; **B**, pod 1–3: kreski *staccato*  
 p.; **B**, 2 (środkowa nuta):  $a^1$

174. Cb, Vc; **B**, 1 ( $e$ ): nuta poprawiona, pierwotna nieczytelna  
 p.; **B**, 1 i 3: układy akordowe

l.; **B**, 1/175.1 ( $cis^2-cis^1$ ):  
 Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: *dol*:

175. p.; **A**, 2/176.1: brak

Pfte; **B**: zatarty

176. Vla, Vc; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*

177. Cl; **B**, pod 1: brak **p**  
 Vno; **A**: brak -

178. Vc; **B**, 1: zapis poprawiony, pierwotnie dwudźwięk  $d-g$  (?)  
 p.; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*

179. Fl; **B**, nad 1–3: kreski *staccato*  
 Cl; **B**, nad 1–3: brak oznaczeń *staccato*  
 Vno; **B**, pod 1: *dol*:  
 p.; **B**, nad 1: kropka *staccato*

180. Fl; **A**, nad 3: kreska *staccato*  
 Fl, Cl; **B**, 1–2: brak

Fl, Cl; **B**, nad 3: brak kreski *staccato*  
 Vc; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

181. Vno; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*

182. p.; **B**, nad 1: **f** (dopisek, poprawka autorska)  
 p.; **B**, nad 1: kreska *staccato*

182/183. Pfte; **A**, pod dolną pięciolinia: *Tempo Primo*

183. p., l.; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*

185. Cl; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*

186. Fl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
 Vno; **B**, 1–2:

187. Fl; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*

188. Cb; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

Cb; **B**, 1–2: brak

189. p.; **B**, nad 1: brak kropki *staccato*

191. Fl, Vla, Cb; **B**, pod 1: brak **f**  
 Cl; **B**, 1–3:

Pfte; **B**, pod 2, pomiędzy pięcioliniami: brak **f**

192. Vla; **A**, nad 2:

Cb; **A B**, 1–2: wiązanie łamane

Cb; **B**, 1–2: brak

194. Fl; **B**, pod 1: brak **p**  
 Vc; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
 Cb; **B**, 1–2:

l.; **A**, 1–2: wiązanie łamane

Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: brak **p**

195. Fl, Vno; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
 Vla; **A B**, 1/196.1:

Vc; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
 Cb; **B**, 1/196.1: brak

- Cb; B, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* (≡)
196. Fl; B, pod 1: brak *f*  
 Fl; B, 4/197.1: brak   
 Cl; B, 2/197.1: brak   
 Vno; B, 4/197.1:   
 Vla; B, 2-3:   
 Vc; A, 1-2:   
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *f* (dopisane)  
 p.; B, 2 (*h'*) / 197.1 (*h'*) – środkowe nuty akordu: brak 
197. Fl; B, 2-5:   
 Cl; B, 1-2:   
 p.; B, zapis jak w A poprawiony na:   
 p.; B, 3: (*cis'*) – górny dźwięk akordu: nuta ujęta w nawias, a nad: ? (dopiski)  
 p.; B, 3 (*a'*) / 198.1 (*a'*): brak 
198. Fl; A, pod 1: *f*  
 Cl; B, 2/199.1: brak   
 Vno; B, 4/199.1: 
199. Vc; B, 2-3, 4/200.1:   
 p.; B, zapis jak w A poprawiony na: 
200. Fl; A, nad 2-4(?): kropki *staccato*  
 Fl, Cl; B, nad 1-4: kropki *staccato*  
 Vla; B, nad 2-4: kropki *staccato*  
 p.; A, akord *d'*-*fis'*-*a'*-*d'*  
 p.; B, 1-4: wiązanie   
 l.; B, 1/201.1: brak 
201. Fl, Cl; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
 Vla; B, nad 1: kropka *staccato*; nad 2-4: kreski *staccato*
202. i 203. Fl; B, nad 1-2: 
205. Pfte; B, 1 (*as*), 3 (*g*), 206.1 (*fis*): nuty dopisane (*g* i *fis* na dolnej pięciolinii), korekta autorska
206. Cl, Cb; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: *fp* (dopisane)
207. Fl; B, 1-2: brak   
 Cb; A B, 2-3: wiązanie łamane   
 p.; B, 1-4: 
208. Fl; B, nad 1-3: kreski *staccato*  
 Cl; A, nad 4: kreska *staccato*  
 Cl, Vc; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
 Cl, Vc; B, pod 1: *p* (dopisane)  
 Vno; B, pod 1: *fp* (dopisane)  
 Vc; A, nad 4: kropka *staccato*
210. Fl; B, 2-3: brak   
 Vno; B, nad 3: kreska *staccato*  
 Cb; A B, 2-3: wiązanie łamane   
 p.; B, 1-5: 
211. Vno; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
 Vno; B, przed 4 (*cis*<sup>3</sup>): brak   
 Vno; B, 4/212.1: brak 
- Vla; A, nad 4: kropka *staccato*
212. Cl, Vla; B, 1/213.1: 
213. Fl, Vc; B, 1-2:   
 Fl; B, nad 4: brak kropki *staccato*  
 Cl, Vno; B, 2-3:   
 Vla; B, 2: *d'* (nie *e'*)  
 2-3:   
 Cb; A B, 2-3: wiązanie łamane   
 p.; B, 1-4: 
214. Fl; B, przed 4 (*fis*<sup>3</sup>): brak   
 Cl; A, nad 4: kreska *staccato*  
 Vno; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
 Vno; B, 4/215.1: brak   
 Vc; B, nad 1-3: kreski *staccato*  
 p.; B, 2/215.1: brak 
215. Fl; B, przed 1 (*fis*<sup>3</sup>): brak   
 Pfte; B, pod dolną pięciolinia: znak graficzny *crescendo* (≡) (dopisane)
216. Fl, Cl; B, 1-8:   
 Pfte; B, pod dolną pięciolinia: *f* (dopisane)  
 p.; B, przed 1 (*cis'* i *cis*<sup>2</sup>) dolna i górna nuta akordu: # (dopisane)  
 p.; B, 2: akord poprawiony nieczytelnie
217. Fl; B, 1-8: 
219. Fl; B, nad 2: brak kropki *staccato*  
 Vc; B, 2-5:   
 l.; B, 1-2: 
220. Fl, Cl; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
 Vno; A, 2, 3: dolne nuty w oktawach (*a'*) zamazane  
 Cb; B, below 1: brak *p*
221. Fl, Cl; B, nad 1-2: kreski *staccato*  
 Fl; B, nad 3: brak kreski *staccato*  
 Vno; B, 1: dolne dźwięki oktawy (*a'*) nie połączone łukiem  
 Vno; B, 1-2: wiązanie   
 Vno; B, 2-6:   
 Vc; B, 1/222.1: brak 
223. Fl; A, 3/224.1:   
 Vla; A B, przed 2: #  
 Cb; A B, 2-3: wiązania łamane   
 l.; B, 2/224.1: wiązanie  poprawione na: , korekta autorska  
 l.; B, 2/224.1: brak 
- 223.-224. Cb; B, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* (≡)
224. Fl; B, 1-2: brak   
 Vla; A B, przed 2: #  
 Vla; B, 3-4:   
 Vc; A, 1/225.1:   
 Cb; A B, 2-3: wiązania łamane   
 l.; B, 2/225.1: brak 

225. Vno; **B**, 1–7:   
l.; **B**, 2/226.1: brak 
- 225., 226. Vla; **B**, 1–6: 
226. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–7:   
l.; **B**, 2/227.1: wiązanie  poprawione na: , korekta autorska
227. Vno, Cb; **A B**, 1–4: wiązanie łamane:   
Pfte; **B**, pod pięciolinia, pod 2: **ff** (dopisane)
228. Fl; **A**, 4–6:   
Fl, Cl; **B**, 1–8:   
Vla; **A**, 3–6:   
Vla; **B**, 2–7: 
229. Vno; **A**, nad 2: **p**  
Vla, Vc; **B**, pod 2–4 kreski *staccato*  
Vc; **A**, pod 1: **fp**  
Vno, Vla, Vc; **B**, pod 2: **p**
230. Vc; **B**, 1–2: 
231. Vc; **B**, pod 3: kreska *staccato*
233. Vla; **B**, 2: g poprawione na a, powyżej litera „a”, korekta autorska
235. Vno; **B**, 4/236.1: 
236. Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vc; **B**, 4/237.1:   
Vla **B**, 2/237.1: 
237. Vno; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/237.1: 
238. Vno, Vla; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/239.1: 
239. Vla; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, 1–3: 
241. Vno, Vla; **B**, 2–3: 
244. Fl; **B**, 2–3:   
Cl; **B**, 1–2: 
245. Cl; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, 1–2: 
246. Cl, Vc; **B**, nad 1 i 4: kreski *staccato*  
Cl, Vc; **B**, 2–3, 5–6: 
247. Vno; **B**, 2–3: 
248. Fl; **B**, 1/249.1: brak   
Vla; **B**, 2–3, 4/249.1: 
249. Vno; **B**, 4/250.1:   
Vla; **B**, 2–3, 4/249.1: 
250. Fl; **B**, 1–4:   
Vla, **B**, 4/251.1: 
251. Cl; **B**, 1/252.1: brak   
Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vla; **B**, 4/252.1: 
252. Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vla; **B**, 4/253.1: 
253. Vla; **A**, 2–3: poprawki – pierwotne *d<sup>l</sup>*–*g* zamieniono na *fis<sup>l</sup>*–*d<sup>l</sup>*
254. Vno; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, pod 1: *dol*:
257. Vno; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/258.1: 
- 257.–259. Fl; **B**, 2–3: 
258. Vc; **B**, 2/260.1: brak 
259. Fl; **B**, 4/260.1:   
Cl; **B**, 1/261.1: brak 
260. Cl; **A**, 1–3: 
261. Fl, Vno; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/262.1: 
- 263.–265. Vc; **B**, 1–7: 
265. Vla; **B**, 1–7: 
266. Vc; **B**, 2–3:   
Cb; **B**, nad pięciolinia: *col arco* (dopisane)
266. i 267. Cb; **A**, zapis nutowy zamazany; na górze dopisane jako ćwierćnuty: *g g g*
268. Cl, Vla; **B**, pod 3: brak **p**  
Vno; **A**, 1–2:   
Vno; **B**, 1–3: brak   
Vno; **B**, 4/269.1:   
Cb; **B**, nad 2: *arco*
269. Cl, Vno, Vla; **B**, 2–3:   
Vno, Vla; **B**, 4/270.1: 
270. Fl, Vc; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
Vno; **B**, pod 4: ślady poprawki  
Vno; **B**, nad 4: kreska *staccato*  
Vla; **B**, 2–3: 
271. Fl, Vno, Vc; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*
272. Vc; **B**, nad 3: kreska *staccato*
272. i 273. Fl, Vno; **B**, nad 3: kreski *staccato*  
Vno; **B**, 1–2:   
Vno; **B**, nad 4: kreski *staccato*
274. Vno, Vla, Cb, p.; **B**, pod 1: >  
Vno; **B**, po 1: ślady poprawki  
Pfte; **A**, nad górną pięciolinia: nieczytelny skrót słowny: „sq” (?)
275. Cl; **B**, 2–3:   
Cl; **B**, 4/276.1: 
276. Fl; **B**, nad 1: kreska *staccato*  
Cl; **B**, 2–3: brak   
Vla, Vc; **A**, 1–3: wiązanie 
277. Fl, Cl, Vno; **B**, nad 1–4: kreski *staccato*  
Pfte; **B**, pomiędzy pięcioliniami: >
278. Fl, Cl, Vno; **B**, 1–2:   
Fl, Cl, Vno; **B**, nad 3: kreska *staccato*
279. Fl, Cl; **B**, 1–2:   
Cl; **A**, 3/280.1:   
Cl, Vno; **B**, nad 3: kreska *staccato*  
p.; **A**, nad 2: literowe określenie akordu: *g–e–cis–a*  
p.; **B**, 1: pięciodźwięk *a–cis<sup>l</sup>–e<sup>l</sup>–fis<sup>l</sup>* (dodatek?)–*g<sup>l</sup>*

- p.; B; po 2.: brak 7
280. Fl; A, 8/281.1:  (skrótowy, dotyczy obu taktów)  
Vla; B, 2-7: 
- 282./283. Fl; B, pod pięciolinia: brak znaku graficznego *crescendo* ()  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak oznaczenia graficznego *crescendo* ()
283. Cl; B, 2-7:   
Vla; B, 1-6:   
Vc; B, 1-7: 
284. Vno; B, 2-3:   
Vno; B, 4/285.1: wiązanie   
Vc; B, 1: brak *fp*
286. Vno; B, nad 2-4: kreski *staccato*  
Vc; B, 1/287.1: brak 
287. Cl; B, 1/288.1:   
Vno; B, nad 1-4: kreski *staccato*
288. Cl; A, 1/289.1:   
Vc; A, 3-8:   
Pfte; A, pod dolną pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ()  
p.; B, 1: akord  $g^1-h^1-d^2$
- 288./289. Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak oznaczenia graficznego *crescendo* ()
289. Fl; A: znak graficzny *crescendo* () na pięciolinii  
Cl; B, 1-8:   
Vno; A: znak graficzny *crescendo* () – na pięciolinii Fl  
Vno; A, 5/290.1:   
Vno; B, 1-7: 
290. Cl, Vc; B, pod 1: brak *fp*  
Cl; B, pod 2: brak *dolce*  
Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; B, poniżej pięciolinii, na końcu taktu: *p*  
Cl; B, 2/291.1:   
Vno; A B, 1-4: wiązanie łamane   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *fp*
291. Cl; B, 2-3:   
Cl; B, 4/ 92.1:   
p.; A, 1-2, 4-8:   
p.; B, 1-7: 
292. Fl; B, 1/293.1:   
p.; A, 4-8:   
p.; B, 2-6: 
293. Fl; B, 4/294.1:   
p.; A, 5/294.1:   
p.; B, 1-7: 
294. Cl; B, 1/295.1:   
l.; A, 1-4: wiązanie łamane   
l.; B, 1-5: 
295. Cl; B, 4/296.1:   
p.; B, 1-7: 
- p.; A, 1-6: 
296. Fl; B, 1/297.1:   
p.; A, 1-6: 
297. Fl; A, 1/298.1 i 299.1/300.1: wiązanie   
Fl; B, 1/298.1:   
p.; A, 5-8: 
298. Cl; A, 1/299.1 i 299.1/300.2: wiązanie   
Cl; B, 1/299.1: 
299. Fl; A, 1/300.1: wiązanie   
Cl; B, 2/300.1:   
Vno; A B, 1-2: wiązanie łamane   
Vno, Cb; B, 1-2:   
Vla, Cb; A B, 1-2: wiązanie łamane   
Vc; B, 1-2: 
300. B, pod 2: brak kreski *staccato*  
Fl; B, pod 2: brak *ff*  
Vno; A B, 1-2: wiązanie łamane   
Vno; B, 1-2:   
Vla, Cb; A B, 1-2: wiązanie łamane   
p.; A, pod 5: kreska *staccato*  
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami: brak *ff*
- 300./301. Pfte; B, pod dolną pięciolinia: *piu mosso* (dopisane)
301. Fl, Cl; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
Vc, Cb, p.; B, pod 1-4: kreski *staccato*
- 301.-303. Vno, Vla; B, nad 1-4: kreski *staccato*
302. Fl; B, nad 1-4: kreski *staccato*  
p.; A, 1-4: wiązanie 
303. Fl; B, nad 1-3: kreski *staccato*  
Fl; B, nad 4: brak kreski *staccato*  
Vno; A, 1-4: wiązanie   
Vno, Vla; B, 1-4: wiązanie 
304. Fl; B, nad 1-4: brak kreski *staccato*
305. Fl, Vc, Cb; B, pod 1: brak *fp*  
l.; A B, 1-3: triola   
l.; A B, 4-6: triola   
Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2 prawej ręki: *dol*:
306. l.; A B, 1-3, 4-6: triole   
Cb; B, nad 1: *pizz.*
307. Vno; A B, 1-6: sekstola   
307.-313. l.; B, 1-3, 4-6: triole 
308. p.; B, 1/309.1: brak 
310. Cl; B, 1/311.1: brak 
311. Vno; A B, 1-6: sekstola 
312. Cl; B, 1/313.1: brak   
l.; B, 1-3 (triola *d-fis-a*) poprawione na *d-g-h*, korekta autorska
313. Cl; B, 4-5 (zakończenie trylu):   
Vno; B, pod 1: brak *f*  
Vc; B, 1/314.1: 
314. Fl; B, pod 1: *ff* (*sf*?) (dopisane)

- Vla; B, pod 2: brak *f*  
 Cb; B, nad 1: *arco*  
 Pfte; B, pod dolną pięciolinia: *ff* (*sf*?) (dopisane)
315. Fl; B, 2-6:   
 p.; A, 1: dolna nuta akordu: *fis*<sup>1</sup>  
 p.; B, 1: dolna nuta akordu: *g*<sup>1</sup> – poprawka autorska, pierwotnie *fis*<sup>1</sup>, korekta autorska  
 p.; B, 2 (*e*<sup>1</sup>) dolny głos akordu: brak (nuta wytarta)
315. i 317. p.; B, zapis jak w A poprawiony do: 
316. Fl; B, 4/317.1:   
 Cl; B, 2/317.1: brak   
 Vno; B, 2-3:   
 Vla; A, 2-4: 
- 316., 317. Vc; B, 2-3: 
317. Fl; B, 2-6:   
 Vno; B, 4/318.1: 
318. Vc; B, 1-4: wiązania   
 Cb; A B, 1-4: wiązania łamane   
 p.; A B, 1-4: wiązanie 
319. Cb; A B, 1-4: wiązania łamane   
 p.; B, 4: akord *e*<sup>1</sup>-*g*<sup>1</sup>-*a*<sup>1</sup>-*cis*<sup>2</sup>

320. Vc; A, 3/321.1: 
- 320.-322. Vno; B, pod 2:   
 Pfte; B, pomiędzy pięcioliniami, pod 2: >
323. Fl; B, 2-3, 3-6:   
 Cl; B, 2-3, 3-5:   
 Vla; B, 2-3: 
- 323.-325. Cl; B, 1-2: wiązania 
324. Fl; B, 3-6: brak   
 Cl, Vla; B, 2-3:   
 Vc; B, 1-2: wiązanie   
 Vc; B, 2-3: 
325. Vc; A, 1-2: wiązanie łamane   
 Vla; B, 2-3:   
 Vc; B, 3-6: brak 
326. Vla, Vc; A, 1-4: wiązanie łamane   
 Vc; B, 1-4: wiązanie 
329. Cl, Vno; B, 1/330.1:   
 Vc; B, 1/330.1:   
 p., l.; B, (obie nuty oktawy)/330.1: 
- 329.-330. Vno; A, nad partią Fl: być może nie łuk, ale fermata



## 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, presented separately for each instrumental part. 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 and 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:

*E* - *B*   *C* - *B*   *c* - *b*   *c*<sup>1</sup> - *b*<sup>1</sup>   *c*<sup>2</sup> - *b*<sup>2</sup>   *c*<sup>3</sup> - *b*<sup>3</sup>   *c*<sup>4</sup> - *f*<sup>4</sup>

# WORKS FOR VIOLIN AND PIANO

## SONATAS

### 1. SONATA F-DUR OP. 10 NR 1 SONATA F MAJOR OP. 10 NO. 1

#### I. Sources

*Sonata in F Major* Op. 10 No. 1 is one of the few chamber works by Elsner that have been preserved in a relatively large number of sources. It is also one of the composer's most popular pieces, holding a unique place among compositions in this genre. We have as many as four historical sources at our disposal (a notable exception among Elsner's chamber works), namely: both first printed editions (kept in several copies in different European libraries) and manuscripts. All these sources came into being within a relatively short period of time. The most important of them include two editions (comprising all the three *Sonatas* from Op. 10: No. 1 in F Major, No. 2 in D major, and No. 3 in E-Flat Major). The first of these, published by Elsner himself in Wrocław, was the *Wybór* of 1805. The second, by Johannes André in Offenbach am Main, was based on materials supplied by the composer in person and later most certainly checked and corrected by Elsner during the editorial process. There are also two handwritten sources: a copy of ca 1805, previously considered (after Wanda Bogdany-Popielowa<sup>1</sup>) as Elsner's autograph, kept at the National Library of Poland in Warsaw, and a not-much-later copy of the sonata's first movement, now at the Zentralbibliothek Zürich. On the basis of their chronology and, most of all, state of preservation, we have accepted André's first print, surviving in its entirety and of fundamental value as a document, as our principal source (A). The copy probably made soon after the publication of both prints by an unknown copyist (C), Elsner's own edition (B), and the Swiss manuscript (D) will be used here as auxiliary sources, despite the fact that the latter two are, due to various circumstances, defective and incomplete.

#### A.

Printed edition: *SONATE / pour / Piano-Forte et Violon, / composée par / Joseph Elsner. Oeuvre 10. / N° 1. / A OFFENBACH s/M, / chez Jean André / N° 2183 Prix 1Fl [1805]*

Horizontal format, 4°, dimensions: 25 x 33.5 cm; plate dimensions: not identifiable; [2], 11 pages with music notation (violin part: pp. 1–3, piano part: pp. 4–11). (All the pages of the violin part bear the centrally situated heading *VIOLINO*).

Review: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, No. 9 of 22 November 1805, p. 144.<sup>2</sup>

Copy of the printed edition: D-OF (no shelf mark); top left on the title page, horizontal oval stamp: [centrally:] – *MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M.*, [on the rim at the top:] *Archiv B*. [at the bottom:] *Letztes Egzemplar.*; S-Skma (shelf mark unknown).

#### B.

First printed edition in: *Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / Wydany w Warszawie przez / Jozefa Elsnera / Dyrektora Muzyki przy Teatrze polskim. / No. VIII. Sierpień / w Wrocławiu / w drukarni do J.K.Mci uprzywilejowanej Miasta and Akademii Wrocławskiej u Grassa i Bartha* [A Selection of Beautiful / Musical Works / and / Polish Songs / for the Year 1805. / Published in Warsaw by / Jozef Elsner / Director of Music at the Polish Theatre. / No. VIII. August / in Wrocław / at the City's and Wrocław Academy's printing house under the royal privilege of H[is] M[ajesty] the K[ing]].

Horizontal format, 4°, dimensions: 23 x 35 cm; plate dimensions: not identifiable; [2], 16 pages.

The print comprises, apart from the title page, the following compositions: Józef Elsner, *Sonata col`Violine obligato* for

<sup>1</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy*, pp. 18, 80–81 item 63.

<sup>2</sup> Kurze Anzeige. 1) *Sonata per il Piano-forte c. Accomp. d'un Flauto o Violino del Giorgio Liki. Op. 23.* Vienna apresso Gius. Eder. (Pr. 1 Fl. 5o Xr.) 2) *Sonate pour Piano-forte et Violon, comp. par Jos. Elsner, Oeuvr. 10. No. 1.* A Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.) 'Zwey hübsche Unterhaltungsstücke. Das erste hat aber mehr Leben und Eigenthümlisches, als der zweyte. Jenes lässt sich im Fluss und Interesse der Gedanken, so wie in Nettigkeit der Ausführung, ungefähr den Pleyelschen frühern Werken an die Seite setzen. Das erste Allegro hat etwas Brillantes, ohne grosse Ansprüche, ohne allen Tumult und Verrenkung; das Andante ist angenehm und leicht, das Finale nicht übel – man wird sich aber doch wohl einen bedeutendern Schlusssatz zu diesem Ganzen wünschen, aber dies, in der Weise der Suiten deutscher Tänze gebildete Stück. Die Ausführung ist für beyde Instrumente leicht, beschäftigt aber doch Spieler von mittler Geschicklichkeit hinlänglich. Die Elsnersche Sonate ist in jedem Betracht noch um ein gut Theil leichter, doch, wie gesagt, als Unterhaltungsstück für wenig Geübte nicht gerade zu verwerfen.'

violin with pianoforte (piano part: pp. 1–11), Jan Stefani, *Do Dębów* ('Dęby wesole') [To Oaks ('Merry Oaks')] to words by Franciszek Dionizy Kniaźnin (1749 (1750?) – 1807) for voice with pianoforte (pp. 12–13), W. Gabel, *Polonaise* for pianoforte (pp. 14–15), J. Kryński, *March* for pianoforte (p. 16).

Copy of the printed edition: PL-Kj 1347 III Mus.; PL-Wn Mus.II.20723 Cim. The violin part is absent from all the surviving copies.

### C.

[Title page:] *Sonate / pour / Piano Forte, et Violon, / composée par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10.*

Vertical format, 4°, dimensions: 35.5 x 22 cm; 9 cards (plus title page); lined paper, 12 staves per page. Music entered as separate instrumental parts; violin part: 4 pages, piano part: 14 pages, paginated (except for the unnumbered title page) in the top right-hand (*recto* pages) or left-hand (*verso* pages) corner for the violin, pp. 1–4; top right-hand (only on *recto* pages) for the piano, original pagination: 8–14, more recent one: 2–8.

In the piano part, with a bass clef styled rather typically of Elsner's handwriting (  ), on each *recto* page (except for p. 12) the music is followed by the instruction: *V.s.* [= *volti subito*] entered between the staves or (for lack of space) at the end of bar under the bottom staff. In the violin part following the end of movement one (*Allegro*), on the staff: *V.* [= *volti*].

Fingering was added later in a few places in the piano part, e.g. *Allegro*, bars 6, 21–23, 37, and 54; *Andante*, bar 11 (right hand); *Allegro*, bars 1–4, *Andante*, bars 35 and 36 (left hand).

The manuscript comes from the former Schaffgotsch library,<sup>3</sup> which was moved after World War II to the Wrocław Branch of the Silesian Institute. In 1948 part of that collection, including music-related sources, was taken over by the National Library in Warsaw. The old round stamp of *Reichsgraff[liche] Schaffgotsch'sche Majoratsbibliothek* can be found in three places on c. 1 (title page): at the top, in the middle and at the bottom, as well as on p. 3 in the piano part, in the middle of the bottom margin. Shelf mark in all the four corners of the title page: *M 6*. At the bottom of c. 1 (title page) and in the middle of the bottom margin on pp. 1 and 3 of the violin part and p. 1 of the piano part, the round stamp of *Biblioteka Narodowa* [The National Library] and shelf mark below it: *Mus. 92*.

Manuscript copy: PL-Wn Mus. 92 (olim 6216).

### D.

[Title page:] *Sonate pour / Piano-Forte et Violon. Composée par / Joseph Elsner.*

Horizontal format, 4°, dimensions: 22 x 30.2 cm; 8 pages. Apart from the title page and the last blank page, all the other pages are lined with a rastrum, 10 staves per page. Music entered as separate instrumental parts; violin part: 2 pages, piano part: 4 pages, in black ink.

No original pagination apart from the digit 2 in the top right-hand corner on p. 2 of the piano part.

Manuscript provenance and time of compilation – unknown. It was prepared by an unidentified copyist, probably in the early years of the nineteenth century.

Comments added later at various times: On the title page at the top, current shelf mark *Mus Ms A 57* entered in pencil (and identically repeated in the middle of the top margin on p. 1 of the violin part). At the bottom: *K 1973, 1525 / F[...]* *L[...]* / *Zurich*. On the left in ink, the old shelf mark: *No. 1567* (and as *1567* in the middle of the top margin on pp. 1 and 2 of the piano part). In the violin part, following the end of the music, on the remaining part of the staves: *Elsner. No. 1567*.

Manuscript copy: CH-Zz Mus Ms A 57.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 31; Nowak, *Sonaty*, pp. 29–35; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 316 item 1 (with erroneous information about André's print being kept at A-Wgm, sh. bar: XI 11382; this is in fact a copy of André's edition of Elsner's *Violin Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3); Prokopowicz, *Zbiory muzyczne*, 1969, p. 297; Prokopowicz, *Zbiory muzyczne*, 1984, pp. 177–185; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, vol. II, p. 22; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, p. 75; Bogdany-Popielowa, *Rękopisy*, pp. 80–81 item 63.

Recordings: *Józef Elsner (1769–1854), Sonata F-dur op.10 nr 1*, 'The Pearls of Polish Music', perf. Ludmiła Pawłowska – historical piano, Tomasz Król – violin, BeArTon, [2008], Catalogue no. CDB045•1944345; *Józef Elsner, Utwory kameralne z fortepianem. Sonata na skrzypce and fortepiano F-dur op. 10 nr 1* [Chamber Works with Piano. Sonata for Violin and Pianoforte in F Major Op. 10 No. 1], perf. Antoni Gębski – violin, Joanna Ławrynowicz – piano, Acte Préalable, 2006,

<sup>3</sup> Iwanek, *Biblioteka Schaffgotschów*, pp. 43–57.

APO138; [CD] *Józef Elsner, Violin and Pianoforte Works*, perf. Sławomir Tomasik – a 1763 violin by Marcin Groblich, and Edward Wolanin – replica of a 1792 pianoforte by Walter, FFV Records 04, 2014 (World Première Recording); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – violin, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Contemporary edition: *Józef Elsner Sonata F-dur op. 10 nr 1*, ed. by Tyrone Greive, Series: *Sonaty polskie* [Polish Sonatas], Book X, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998.

The recordings and the contemporary edition are based on source **C**, that is, the manuscript now kept at the National Library in Warsaw.

## II. Dating

Neither the precise date nor the circumstances of composing *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1 are known to us. The composer is believed to have written this piece, like his other violin and piano sonatas, in the last years of his stay in Lwów (now Lviv), that is, around 1798.

## III. List of corrections and variants

The form of music notation in both first printed editions (**A** and **B**) and the manuscript from Warsaw's National Library (**C**) is typical of the early nineteenth century and was commonly used in that period. In the Zurich manuscript (**D**) the piano part likewise follows the typical pattern of notation for this instrument, but pairs of staves (five to each page) are linked by accolades consisting only of two vertical lines (a thicker and a thinner one), while bar lines are entered separately for the top and bottom staves. The clefs take the standard form and are entered (except for changes of clef in the course of the music) exclusively at the start of the top system, unlike chromatic key signatures, which (save for a few exceptions) appear at the start of all the systems. In the violin part (with a few exceptions in source **D**), both clefs and key signatures appear at the start of all the staves.

Analyses of the manuscript provide us with much information about this historical source. It seems to have been compiled by an experienced pianist or for a competent piano player but with a rather small hand range, which in that period was associated with female rather than male performers. The manuscript was evidently used for actual performance; hence the presence of elements not known from the printed sources (**A** and **B**), such as traces of fingering, original corrections in the music (cf. *Rondo*, piano, bar 83 and violin, bar 108), clear avoidance of full four-note octave chords (in which the top or bottom notes are omitted, thus reducing them to triads, as in *Allegro*, bar 150; *Rondo*, bars 17, 134, 137–139, or even dyads, as in *Allegro*, bar 77), changes facilitating the performance such as leaving out some notes (for instance, the left-hand octave at the start of bar 12 in *Andante*), and technical solutions that are convenient and interesting for that time (such as using the left hand to obtain fluid and relatively easy-to-perform fast semiquaver progressions in *Rondo*, bars 24/25). At the same time, however, many of the distances are still large and not very comfortable for the hand at fast tempi (e.g. *Andante*, bar 12, left hand).

The use of the right-hand *arpeggio* in the final bars of the *Sonata* seems unrelated to the earlier simplification of four-note octave chords. Instead, it comes very close to the final segment of the exposition from the *Allegro* of Wolfgang Amadeus Mozart's *Sonata in D Major* (KV 7) for violin and piano, written more than thirty years earlier (1764). Direct influence is unlikely but still possible; the resemblance certainly proves the durability of certain patterns characteristic of the Classicist era and musical style.

Slurs and ties are entered in manuscript **C** with an experienced hand but in a rather casual and at times imprecise manner. In the other sources, particularly in **B**, these elements are printed without sufficient care and can therefore be variously interpreted. Both Elsner's own first edition (**B**) and André's print (**A**) contain numerous inaccuracies in this respect. The piano part in the second movement, *Andante*, is particularly notorious for its highly imprecise articulation markings, for instance shifted away from their correct position or (mainly) placed only above fragments of phrases (usually above the mid-bar notes, as in bars 8, 11–14, 21–23, and 41–42) though they most likely refer to the entire phrase or bar. Manuscript **C** is more precise in this respect. All these *loci*, as well as differences in notation between the four sources, have been indicated below in the list of corrections and variants.

In movement III, as in *Allegro* and *Andante*, the vast majority of slurs and ties in **C** and the other sources are careless and imprecise. This is especially (though not exclusively) true of slurs indicating *legato* and articulation. They appear in simplified forms which either do not encompass all the right notes (e.g. in bars 8, 18, 20, 82, and 119), or incorporate too many of them, or are distinctly shifted backwards or forwards, in many cases extending into the neighbouring bars with obvious disregard for musical logic (e.g. bars 38/39, 66/67, and 81/82).



Differences in slurring between the sources and the present edition may also result, apart from imprecise or even messy source notation, from a different graphic division of musical text. In both the handwritten and printed sources, material is often divided between the end of one system and the start of the next one, both in the piano (*Allegro*, **C** – bars 27 and 70; **C** and **D** – bar 136; *Rondo*, **A** and **C** – bar 8) and the violin part (*Andante*, **C** – bars 8 and 23). Splitting a bar in this manner may sometimes necessitate such modifications as, for instance, dividing a semibreve into two minims linked by a tie (cf. *Allegro* – **C**, bar 55). Similar changes of rhythmic values also appear in bars contained within one system without division, as in *Allegro*, piano – **D**, bars 26, 59, and 136.

Imprecise slurring (somewhat more accurate than in the piano, but still ambiguous) is also a problem in the violin part, in all the three sources that contain this part. In some cases, it is unclear or even apparently accidental. This is particularly true of slurs shifted sideways in phrases that are similar or quite identical. Such chaotic, clearly erroneous shifts, especially in source **A**, sometimes contradicting musical logic (as e.g. in *Allegro*, bars 27–29 and 56–57, and most evidently in *Rondo*, bars 88–93), may lead to musically unjustified interpretations during actual performance. These mistakes have been corrected, and the original notation from the source – represented in the list of corrections and variants.

Repeated sections are usually marked with standard symbols, that is, double bar lines, sometimes diagonally extended upwards and downwards in the manuscripts, with dots placed above and below the middle line or between all the lines of the staves. Such dots follow the bar lines that signal the start of the repetition and recur before the bar line that ends it. In accordance with common practice, longer repeated fragments or segments are not fully written out in our edition. In the first movement of *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1, repetitions appear (in all the sources) mostly in the exposition (in both instruments), but marks that indicate the need to repeat the rest of the section also come (except for Elsner's print **B**) at the start of the development (**A**, **C**, and **D**) and at the end of the *Allegro*, following the reprise and the coda (**C** and **D**, only in the violin part). The brief eight-bar segment of the *Rondo* has been written out in full here, however, so that bars 60 (with anacrusis) to 67 are repeated as 68 (with anacrusis) to 75, which is indicated in all the sources by repetition marks.

The abbreviated source notation of several short *Allegro* segments in the Zurich manuscript (**D**) has also been expanded here. In the source, bars 27 (piano) and 112–113, 127 (violin), recurring respectively as bars 28, 114–115, and 128, are marked by the copyist with the word *bis* entered above the bars that are to be repeated, while the range of the repetition is indicated by vertical lines (shaped like equals signs in bold) with suitable dots.

*Gruppetti* are marked in the printed sources with a short vertical line across the symbol, in the manuscripts – without such lines. Throughout manuscript **C**, *gruppetti* are uniform, without vertical lines except for note 2 in bar 81 in the violin part, mov. I, where, as in **D**, an ornament shaped like a mordent with a short vertical line across it may be interpreted as a short trill. In the first printed editions (**A** and **B**), however, *gruppetti* are usually crossed with vertical lines. In *Rondo* (**A**, bars 11, 15 and 122, 126) they take the typical rounded or angular form resembling a crossed-out mordent. In the present edition we have accepted the crossed-out form, whereas other source forms and the resulting modifications in notation have been indicated in the list of corrections and variants.

*Diminuendo* marks in manuscript **C** are often graphically shortened and look like accents (e.g. bar 41). The opposite situation is also possible; carelessly drawn or etched accents may come close to *diminuendo* symbols, which in many cases leads to ambiguity.

## PIANO

Where figurations are beamed together, usually (but not exclusively) in semiquaver groupings, in the right hand, treble clef, notes falling much below the stave and therefore requiring numerous ledger lines are moved to the bottom stave instead. Cf. **A B**, *Andante*, bars 3, 7 (*f*), and 11 (*e*). Such notation is particularly common in manuscript **C**, cf. *Allegro*, bars 32–36: 2, 4, 6, 8 (*g*); *Andante*, bars 23: 3, 7, 11 (*ab*); 26: 3, 7, 11 (*gb*); *Rondo*, bars 21: 1 (*a*), 7 (*g*); 22: 1 (*a*); 35: 1 (*g*), 2, 4 (*b*), 7 (*g*), 8, 12 (*c'*); 36: 1 (*g*), 2, 6 (*b*), 7 (*g*), 8, 12 (*b*); 37: 1 (*g*), 2, 6 (*c'*), 7 (*g*), 8, 12 (*c'*); 38: 1 (*g*), 2, 6 (*b*), 7 (*g*). The bottom notes in chords are also placed in **C** on the bottom stave, though all the notes in the chord are still linked by one stem, as in *Allegro*, bar 151: 1 (lowest note of *ac'*<sup>*f*</sup>); *Andante*, bars 24: 1; 25: 1, 2 (*ab*), 39: 3 (*a*); 46: 1 (*a-c'*); *Rondo*, bars 10: 1, 2, 3, 4 (*ab*); 11: 1, 2 (*a*), 3, 4 (*g*). In some cases (depending on note position) whole chords are placed on the bottom stave, as in *Andante*, bars 9 and 39: 1 – dyad *g-c'*. In *Rondo*, the following chords are moved to that stave: dyads bars 12: 1, 2 (*a-c'*); 120: 1–4; 122 and 123: 1, 2 (*a-c'*); 122: 3, 4 (*g-c'*); triads bar 121: 1–4 (*g-bb-c'*). Other chords are divided between the two piano staves: dyads bar 11: 1, 2 (*a-c'*), 3, 4 (*g-c'*); triads bar 121: 1–4 (*g-bb-c'*). The chord *g-bb-d'-f* in the left hand, mov. III, bar 30 constitutes a special case since the bottom three notes are on the lower stave and the top note – on the upper one.

Conversely, in some fragments with a large number of notes in the bass clef on the bottom stave, some notes located much above that stave are moved in **C** to the top stave and linked by the same beam into four-semiquaver groupings, as in *Andante*, bars 27: 1, 5, 9 (*db*<sup>1</sup>), 28: 2–6, 8 (*c*<sup>1</sup> and *f*<sup>1</sup>), 9 (*db*<sup>1</sup>), 29: 3, 5 (*f*<sup>1</sup>), 9 (*db*<sup>1</sup>), 30: 3 (*f*<sup>1</sup>); *Rondo*, bars 21: 1 (*a*), 7 (*g*), 22: 1 (*a*), 35–37: 1, 2, 6, 7, 8, 12 (*g*, *b*, *c*<sup>1</sup>), 38: 1, 2, 6, 7 (*g*, *b*). The same applies to dyads and triad, as in: *Rondo*, bars 120: 1–4 (*a-c*<sup>1</sup>), 121: 1–4 (*g-bb-c*<sup>1</sup>), 122: 1, 2 (*a-c*<sup>1</sup>), 3, 4 (*g-c*<sup>1</sup>).

Notation of bars 24 and 25 in *Rondo* provides important evidence of performance technique in the early nineteenth century and the related treatment of the two piano staves. In both printed sources (**A** and **B**), semiquaver scale passages in the right hand, descending to *a* at the start of bar 25, are directly linked to a continuation of the same semiquaver progression in a new phrase, with a rapid tenth leap to *c*<sup>2</sup>, while the single note *f* appears at the start of the bar as a rhythmic and harmonic basic. In manuscript **C**, however, the same note *a* is placed by the copyist in the left hand, which results in the dyad *f-a* appearing at the start of bar 25. Consequently, in the right hand *a* is replaced by a semiquaver rest. Such notation, which at the same time modifies the interpretation of this segment by avoiding the rather uncomfortable leap within the relatively fast and rhythmically unified semiquaver grouping progression, clearly facilitates performance. Such translocations of single notes or short passages and alternate application of hands were rather frequent also in later piano practice, especially in technically more demanding passages. In Polish music, however, Elsner's *F Major Sonata* is the first one to feature this technical solution presented in such an evident manner. The version from manuscript **C** seems to be later than the original, which supports our choice of the print as the principal source. Variant **C** has been quoted in the right hand in the appropriate place of this edition as an *ossia*.

The bottom notes of octaves in the left hand are sometimes notated in an abbreviated form in the sources. Only the top notes are entered, while the bottom ones are indicated by the digit 8 (**A C D**) or the word *octava* (**B**) placed at the start of such an abridged segment. This is usually done where there is no space for these notes on the staves because they are too low. Where the fragment featuring such simplified notation is long, short single or double lines are usually used to indicate the range to which the *octava* / 8 marking applies. Such notation, is quite common and appears in the following segments of the *F Major Sonata*: *Allegro*: bars 25–27 (but not bars 31 and 32) – **B**; 27–28 – **D**; 33–37 – **C**; 69–76 – **D**; 75 – **A**; 100–103, 138, 140 – **D**; 147–151 – **B**; 150.2–151 – **C**; *Andante*, bars 26–30 – **B**; *Rondo*, bars 9–15, 89–103, 121–127 – **B**.

In a few places octaves are left unmarked in the left hand though musical logic demands them, most likely due to oversight. This is the case in *Allegro*, bars 31–32 and the analogous bars 98–99, in all the sources, which suggests that the bottom notes may have been omitted on purpose. The omission in **A** and **C**, *Rondo*, bar 125, of the bottom notes in both octaves (*C-c*) is, however, an evident mistake, since they do occur in the analogous bar 14. The missing notes have been supplemented in all these cases in square brackets.

For some clef changes in the course of the music, the clefs have been moved to a different position, for purely practical reasons, to improve clarity of notation. In the sources clefs are mostly located at the start of the first bar to which they apply, but in our edition they have been moved to the previous bar, directly before the bar line. This concerns changes from the bass to treble clef and conversely (in the left hand only, bottom stave): *Allegro*: bars 21 (**B C D**), 24 (**B D**), 50 (**A B C**), 60 (**D**), 63, 67 (**C**), 82, 144 (**C D**); *Andante*: bars 5 (**A B**), 35 (**A B C**); *Rondo*: bars 9 (**C**), 62 and 66 (=70 and 74), 112 (**A B C**), and 120 (**C**).

Clef change may also occur next to erroneously entered bass clefs at the start of a new system. In **C** such a clef is replaced with the treble clef appropriate for this place, entered after the key signature but before the first note (*Allegro*: bars 40, 48 – with flat in the key signature, 108; *Andante*: bar 5; *Rondo*: bar 117). Similar mistakes sometimes take place where part of the bar is moved to the next system for lack of space (*Allegro*: bar 55 – **C**; *Rondo*: bar 9 – **A**). Change from the bass to treble clef is notated in the same manner at the start of the anacrusis in the final *Rondo* in both printed sources (**A** and **B**).

Where clef change occurs in mid-bar, the new clef is normally placed before the appropriate note. One exception is *Allegro*, bar 119 (**B C**), where the clef occurs before a crotchet rest. In manuscript **C**, *Rondo*, clef changes also typically come directly before the first note of the segment they apply to. Where the change coincides with the start of a new bar, clefs have been placed in our edition before the bar line for the sake of clarity (cf. left hand, bars 9, 62, 66, 70, 74, 112, and 120). In bar 117 (**C**) a bass clef was erroneously entered at the start of the bottom stave (and corrected in the manuscript to a treble clef).

In *Rondo*, Elsner's print (**B**), the last exposition of the main theme contains an error in the left-hand accompaniment, which is due to the publisher's oversight. At the start of the bottom stave on a new page (bar 106) the bass clef was mistakenly printed though the whole segment (bars 106–109) is notated as if it were in the treble clef. This explains why in bar 110 there is no change from the treble to bass clef.

The remaining issues related to clefs and key signatures have been indicated in the list of corrections and variants.

## VIOLIN

This commentary is based on two sources only: André's print (A) as the principal source and the manuscript from the National Library of Poland in Warsaw (C). Elsner's first printed edition of the violin part of the *Sonata*, as published in the August 1805 issue of *Wybór* has not been preserved to our times.

The highly diverse use of slurs in trills has been unified where deemed necessary. In source A, slurs usually only encompass two-note trill endings rather than the entire ornament:  (*Andante*, bar 19). Trill endings may be variously notated. In most cases, both in A and C, they take the form of small ornamental notes:  (*Allegro*, bar 135) or else are written out with precise note values:  (A and C, *Andante*, bar 17). Slurs may sometimes be absent throughout the trill (including the two-note ending):  (A and C, *Allegro*, bar 59 and C, bar 136). This diversity has been unified in our edition, while all the changes have been indicated in the list of corrections and variants.

Notation of grace notes has likewise been unified. Their original forms are presented in the list of corrections and variants. Slurs linking the grace notes to the main notes have not been supplemented if missing from the original.

Different interpretations of *gruppetti* depending on whether the mark is placed above or between the notes have been preserved from the original. All the *gruppetti* in C (*Allegro*, *Rondo*) are rounded () and (except for *Allegro*, bar 81) not crossed with a short vertical line. In A, all the *gruppetti* are printed in rounded form in *Allegro* but take the sharp mordent form in *Rondo* () and are invariably crossed with a short vertical line.

The two sources also differ in the notation of accents, which may either resemble the present-day marks or be slightly elongated (). The latter form, despite being usually placed above the notes, as e.g. in A (*Rondo*, bars 134 and 137) may easily be confused with the graphic *diminuendo* mark. These and similar forms thus sometimes lead to ambiguity. A nearly identical mark, but probably referring to a *diminuendo*, appears in C (*Allegro*, bar 56) but is absent from A as well as from analogous *loci* (bar 123) in both sources. Sometimes, simply for lack of space, *diminuendo* marks take a more compact form similar to a standard accent, as in *Rondo* (bar 97) in the violin part from manuscript C.

## Allegro

A characteristic bridge motif occurs in the exposition (and in the recapitulation) between the secondary theme and the epilogue in both the violin and piano parts. It is a melodic-rhythmic figure with varying articulation depending on the source (in bars 37, 45–48, 104, 112–115, and similar motifs in bars 41, 108), which creates the possibility of varied interpretations by performers. Since the sources present different variants, we have not attempted to unify this bridge motif. For all the sources, the differences have been indicated in the list of corrections and variants.

Missing bottom notes in octaves have been supplemented in *Allegro* (exposition bars 31–32 and recapitulation bars 98–99) in accordance with the musical logic of these passages.

The grace note in bar 6 is problematic. In our basic version we have consistently preserved the notation of note grouping 2–5 that we find in all the sources. However, performers may be tempted to interpret this grouping by imposing a rhythmic pattern on the form, printed here in square brackets with small notes placed above the appropriate place in the main musical text.

The *ossia* in bar 150 represents the variant from source C.

Taking into account the specific qualities of violin texture, particularly with regard to articulation and bowing, the original notation of irregular rhythmic groupings has uniquely been preserved in the violin part. This concerns triplets (C – *Allegro*, bars 77 and 87), A – *Allegro*, bar 98) as well as sextuplets (A – *Allegro*, t. 77).

In source C (*Allegro*, bar 108) the erroneously entered first note  $f^2$  was changed to  $e^2$  and the note's letter name  $e$  was placed above it for greater clarity.

Bar 128 (C) has been interpreted as a repetition of bar 127. Apart from typical repetition marks, the whole of bar 127 is encompassed by a slur with the instruction *rep.* placed below it.

The *ossia* in bar 68 represents the variant from manuscript D.

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; A B C: *Sonata*

heading. Pfte; B: *Sonata* / col' *Violino obbligato*

above top stave (on the right). Pfte; B: *przez J. Elsnera* [by J. Elsner]

in the middle of the card. Vno; A: *VIOLINO*; C: *Violino*



- below stave, before 1. Vno; C: *Sonata*.  
above 1. Pfte; A B C: *Allegro*  
Vno; A C: *Allegro*
1. r.; C D, 2–3: missing   
Vno; D, below 1: *po.*
  2. l.; B, 1–2: missing 
  3. Vno; C D, 1–3: missing 
  4. r.; C, 1–2: missing   
l.; B, 1–2: missing   
Vno; D, 1–2: missing 
  5. l.; B, after 1: missing rest   
r.; C D, 2–3: 
  6. r.; A, 3: grace note   
r.; C, 6–7: missing   
l.; D, 1–2: missing 
  7. Pfte; C, between staves: missing graphic *crescendo* mark ()
  8. l.; C, 1–4 and 5–8: missing   
Vno; A, below 1: *dol*; D – *dol*.  
Vno; C, 1–3: 
  9. r.; A B, 5–6:   
r.; B, 1–4:   
Vno; A D, 1–3: 
  - 9.–11. l.; A, 1–4 and 5–8: missing 
  11. r.; A B, 5 / 12, 1:   
r.; B, 1–4: 
  12. r.; A, 2–8:   
r.; B, 2–7:   
r.; C, 2–3:   
r.; D, 3–6: 
  13. r.; A B C D, 12–14: triplet   
r.; B D, 2–7: 
  14. r.; C, between 1 and 2 as well as 3 and 4: 
  15. r.; C, before 3: grace note  (*a*<sup>2</sup>)  
r.; D, 3–6: missing   
Vno; C, below 3: missing *f*  
Vno; D, 3/16.1: missing
  16. Pfte; A, between staves: *fz*  
Pfte; C, between staves: missing *fz*
  17. r.; B, before 1 (*c*<sup>1</sup>): missing   
l.; B, before 1 (C): missing   
l.; B C D, 1–2: missing   
Vno; A, 2–7:   
Vno; C, 1–6:   
Vno; D, 4–7: 
  18. Vno; C, 1–6: 
  19. l.; C D, 1–2: missing   
Vno; D, 1–7: missing 
  20. Pfte; A C D, between staves: *dol*.
  21. r.; D, 3–5: missing   
l.; C, 1–3: ; below 1–3: graphic *diminuendo* mark ()  
Vno; D, 1–3: missing 
  22. r.; D, 2–4:   
l.; C D, 1–3:   
l.; C, below 1–3: graphic *diminuendo* mark ()  
Vno; D, 1–3: missing 
  23. l.; D, 2–4:   
Vno; C, 1–3: 
  24. r.; B, 1–8:   
r.; A B C, 1–8 and 9–16: beaming in abridged notation:   
r.; D, 1–8 and 9–16:   
l.; B, before 1 (*E*): missing *b*  
Vno; C, above 1: *fz*
  25. r.; A B C, 1–8 and 9–16: beaming in abridged notation:   
r.; D, 1–8 and 9–16:   
l.; C D, 1–2: missing 
  26. r.; A B C, 1–8: beaming in abridged notation:   
r.; C, before 12 (*e*<sup>2</sup>): *b*  
r.; D, 1–8:   
l.; D, 1: two minim octaves (*A*<sub>b</sub>–*A*<sub>b</sub>) without a slur instead of one semibreve octave
  27. r.; C, 8–14:   
r.; C, before 8 redundant *b* and before 14 redundant *b*; both are due to moving 2<sup>nd</sup> half of bar to next system at the start of next page  
r.; D, 1–7, 8–15: missing   
Vno; D, 2–3: missing   
Vno; C, 4/28.1: 
  28. r.; A, 1–11:   
r.; B, 2–10:   
r.; C, 1–7, 8–15: missing   
Vno; A D, 1–2 and 3–4:   
Vno; A, below 3: redundant *staccato* in wedge form  
Vno; C, 2–3: 
  29. r.; C, above 1 and 2: *staccato* dots
  30. r.; C, before 1 (*e*<sup>1</sup>): redundant courtesy accidental:  
Vno; A C, below 1: *dol*:  
Vno; D, 2–3: 
  - 31.–36. l.; A, 1–4 and 5–8: missing
  32. l.; C, 1–2:   
Vno; A, 4–6: missing ; slur introduced by analogy to bar 99  
Vno; C, 4–6:   
Vno; D, 1–3 and 4–6: missing 
  - 33.–36. l.; B, octaves *G*–*G* linked by ties
  34. Vno; A D, 2–3: 
  35. r.; D, 5 and 7: *b*–*a*<sup>1</sup>

36. Vno; A, 1–3 and 4–10:   
Vno; C, 1–3 and 5–9:   
Vno; D, 1–4: missing   
Vno; D, 7–10: 
37. r.; D, above 1–3: *staccato* dots
39. Vno; C, 1–3: missing 
40. r.; A B, 1–4:   
r.; C, 4–6:   
Vno; D, 1–2: missing 
41. l.; C, before 1 (*bb*): missing   
Vno; A, 3/42.1:   
Vno; C, 3: *c*<sup>3</sup>
43. r.; B D, 1–2: missing   
l.; C, before 3 (*bb*): missing 
44. r.; A B, 1–4:   
r.; C, 1–2: 
45. Vno; D, 5–7: 
46. r.; C, 4–7: 
47. Vno; D, above 2 and 3: *staccato* dots  
Vno; D, 4–7: missing 
48. r.; C, 4–7: 
49. Pfte; A, between staves: *dol*; D – *Dol*.  
r.; A D, 1: grace note 
- 49.–50. l.; B, 1–4, 5–8: 
- 49.–51. l.; A C D, 1–4, 5–8: 
50. l.; A, 1–4 and 5–8: missing   
Vno; A, 1: grace note   
Vno; C, 3–4: missing 
51. Pfte; C, between staves missing graphic *crescendo* mark ()  
r.; A B, before 5 (*bb*<sup>2</sup>): missing   
r.; C, 4–5:   
r.; D, 3–4:   
l.; A, 1–4 and 5–8: missing 
52. r.; A, 1–8: missing ; slur introduced by analogy to bar 119  
r.; C, before 11 (*f*<sup>2</sup>): redundant #
53. r.; C, before 11 (*f*<sup>2</sup>): redundant #  
r.; C, before 15 (*f*<sup>3</sup>): missing 
54. r.; B, 3–13:   
r.; C, 1–16: missing   
r.; C before 13 (*bb*<sup>1</sup>):   
r.; D, 6–12: 
55. r.; A, 1 (*e*<sup>1</sup>): semibreve split into two minims with a slur due to moving 2<sup>nd</sup> half of bar to next system  
r.; C, below 1: missing >  
l.; A, 1–7: missing ; slur introduced by analogy to bar 122  
l.; B, 10–15: 
56. l.; C, 9–12: missing   
l.; D, 5–8 and 13–16: repetitions //
- Vno; A, 1/57.2: 
- Vno; C, below 2<sup>nd</sup> half of bar: graphic *diminuendo* mark ()  
Vno; D, 1/57.1: missing 
57. l.; B, 7–12:   
l.; C, 6–13:   
Vno; C, 10–13:   
Vno; D, 1–4: missing 
58. r.; A, 2–7:   
r.; B, 1–4:   
r.; B C, 4–11: missing   
r., Vno; D, 1–3: missing   
r.; D, 5–9: 
59. r.; C, 2–3: missing trill ending (*c*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup>)  
r.; D, 1: two minims (*d*<sup>2</sup>) with trill above 1 and 2 (with trill ending only after 2) instead of one semibreve
- 59.–61. l.; A, 1–4, 5–8: 
60. Pfte; D, between staves: *po*  
r.; A, below 3: *p*; B, below 4: *p*  
l.; B C D, 1–4, 5–8:   
Vno; A, below 2: *pp*  
Vno; C, 2/61.1: missing   
Vno; D, between 1 and 2, below stave: *po*.
61. r.; B, 3–4:   
r.; A B D, below 3: *pp*  
l.; B C D, 1–4, 5–8:   
Vno; C, above 2: *p*  
Vno; C, 2/62.1: missing 
62. r.; C, 2: linear notation   
l.; B, 2–3:   
l.; C, 2–3: chord *g*–*d*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> and dyad *c*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> notated in treble clef; therefore bass clef entered at the start of bar 63 on bottom stave  
Vno; C, below 2: missing *f*
64. Pfte; C, between staves (last crotchet): missing *fz*  
r.; A, 1 and 2: chord sequences: *b*<sup>1</sup>–*d*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>  and *a*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>   
r.; C, 3: linear notation  (*bb*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>)
65. r.; C, 1, 2 and 3: linear notation  (*a*<sup>1</sup>–*d*<sup>2</sup>),  (*a*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>),  (*a*<sup>1</sup>–*d*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>)
67. Pfte; C D, between staves (last crotchet): *fz*  
r.; C, 1–2:   
l.; C, 1–2: missing 
68. r.; D, 2: *e*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>  
Vno; A C, before 2 (*bb*<sup>1</sup>): erroneously *b* instead of   
Vno; C, 1–5:   
Vno; D, (*ossia*): before 2: *b*  
Vno; D, before 7 (*c*<sup>2</sup>): #  
Vno; D, 3–8: 
69. r.; B, 2–7:   
r.; C D, 1–7: missing   
Vno; D, C, 2–3: 
70. r.; C, 1–4 and 5–8: missing 

- r.; D, 1–4 and 5–8: missing 
- l.; C, 1: semibreve octaves  $Bb-Bb$  notated as two minims with a slur due to moving half of bar to next system
71. r.; A, 1–4 and 5–8: missing 
- r.; B, 6 and 8:  $d^1$
- r.; D, 1–4 and 5–8: missing 
- l.; A, 1/72.1: bottom notes (A) linked by ties
- l.; C, 1/72.1: missing 
- Vno; D, C D, 2–4: missing 
72. r.; D, 1–4 and 5–8: 
73. r.; A, 1–8: 
- r.; B, 2–7: 
- r.; D, 2–5: 
- Vno; D, A, below 1: *dol*
- Vno; C, below 1: missing *dolce*
- Vno; C, below 1: *p*
- Vno; C, 3–6: missing 
- Vno; D, below stave: *dol*.
- Vno; D, 4–6: 
74. r.; A B, 1–4 and 5–8: 
- r.; D, 1–3: 
- Vno; C D, 2/75.1: missing 
75. r.; A B D, 1–4 and 5–8: 
- Vno; C, 3–4: 
76. r.; A, 1–8: 
- r.; B, 2–7: 
- Vno; C, between 1–2 and 3–4:  $\infty$
77. r.; A B, 1: triad  $d^1-f^1-d^2$
- l.; B, before 2 (C – bottom note in octave): missing #
- Vno; A, 1–6 and 7–12: sextuplets 
- Vno; A C, before 9 ( $g^{\#2}$ ): redundant #
- Vno; C, 1–3: triplet 
- Vno; D, 1–3 and 4–6: triplets 
- Vno; D, 3–4: 
78. l.; B, before 2 (C – bottom note in octave): missing #
- Vno; A, 1–6 and 7–12: sextuplets 
- Vno; A C, before 9 ( $g^{\#2}$ ): redundant #
- Vno; C, 1–6 and 7–12: 
- Vno; D, 1–6 and 7–12: sextuplets 
- Vno; D, 1–6 and 7–12: missing 
79. l.; B, before 2 (F – bottom note in octave): missing #
- Vno; C D, 1–4: reverse stems 
80. Vno; C, 1–2: missing 
81. Pfte; C, between staves (2<sup>nd</sup> half of bar): missing graphic *crescendo* mark ( $\infty$ )
- l.; C, instead of 4:  $\ddagger$
- Vno; C, above 2:  $\infty$  (trill?)
- Vno; D, above 1:  $\infty$
82. r.; B D, 1–5 and 6–11: sextuplets 
- r.; C, 1–2: triplet  (subsequently triplets to bar 95 are left unmarked)
- r.; C, before 8 ( $g^{\#3}$ ): redundant #
83. r.; C, before 8 ( $g^{\#3}$ ): redundant #
- l.; B, 2: chord  $c^1-d^1-f^{\#1}-a^1$
85. l.; C D, 2: chord  $bb-e^1-g^1$
87. r.; A B C D, 1–3 and 5–7: triplets 
- l.; C D, 1–2: 
- l.; D, 1/88.1:  (?)
- Vno; A D, 2–4 and 6–8: triplets 
- Vno; C, 2–4: triplet 
- Vno; C, 6–8: triplet 
88. r.; B, before 5 ( $bb^1$ ): missing  $\sharp$
- l.; B, before 1 (bottom note – G): missing #
- Vno; A C, before 5 (b – bottom note in dyad): redundant  $\sharp$
89. r.; C, before 1 ( $c^2$ ): redundant #
- l.; B, before 2 (bottom note – G): missing #
- l.; D, 1–2: 
- l.; C D, 1/90.1: missing 
- Vno; C, before 1 ( $c^1$ ):  $\sharp$
90. l.; B, before 1 (bottom note – F): missing #
- l.; C, before 5 ( $f^{\#}$ ): redundant #
91. r.; B, 1–3: triplet 
- r.; D, 1–3 and 5–7: triplets  and 
- r.; C, before 1 ( $bb^1$ ): redundant  $\flat$
- l.; B, before 2 (F – bottom note in octave): missing  $\sharp$
- Vno; C, before 1 ( $bb$  – bottom note in dyad):  $\flat$
94. r.; C, 1/95.1: missing 
- Vno; C, 1/95.1:  only for top notes ( $e^1$ )
96. Vno; A D, 4–6: triplet ; C – 
97. Pfte; A D, between staves: *dol*:
- Pfte; C, above top stave: *dolce*.
- r.; B, 2–7: 
- r.; D, 1–8: missing 
- l.; C, 1: semibreve octave (F–f)
- Vno; C, 1–3: 
98. r.; C, 1–6: 
99. Vno; D, 1–3 and 4–6: missing 
100. Vno; D, 1–2: missing 
101. Vno; A, 1–3: missing ; slur introduced by analogy to bar 34
- Vno; C, 1–3: 
103. r.; D, 3–4 and 7–8: 
- Vno; A, 2–3 and 5–9: 
- Vno; C, 1–3 and 5–9: 
- Vno; D, 1–4: missing 
- Vno; D, 7–10: 
105. r.; A, 2 / 106.1: 
- r.; B C, 2–3: 
106. r.; C, 1–2: 
- Vno; A, 1–3: missing ; slur introduced by analogy to bar 39
- Vno; C, 1–3: 
107. r.; C, 1–2: 

108. Vno; C, 1: note covered over ( $f^2$ ?) and above it, note's letter name entered:  $e$   
Vno; C, 3:  $f^2$
109. r.; C, 1–3:
111. r.; B, 5–9:
112. r.; A, above 1: *staccato* dot  
l.; B, after 1: missing rest  
Vno; A, above 1: *staccato* dot  
Vno; C, above 2 and 3: missing *staccato* dots  
Vno; D, 4–7: missing
113. and 115. r.; C D, above 2 and 3: missing *staccato* dots
114. Vno; C, 4–7:   
Vno; D, 4–7: missing
116. r.; A, 1: grace note  $\text{♩}$ , B:  $\text{♩}$ , C:  $\text{♩}$ , D: missing grace note before 2  
r.; A B D, 3–4: missing   
l.; D, 1–4 and 5–8:
117. l.; A B C, 1–4 and 5–8:   
l.; D, 1–4 and 5–8:   
Vno; A, 1: grace note  $\text{♩}$ ; D:  $\text{♩}$
118. r.; A, 2–5:   
r.; D, 3–6: missing   
l.; A B C, 1–4 and 5–8:   
l.; D, 1–4 and 5–8:
119. r.; B, 3–7:   
r.; C D, 1–8: missing
121. r.; A, 1–16: missing
122. r.; A B, below 1: accent mark extended (*diminuendo*?) =  
l.; B, 2–7 and 9–14:
124. Pfte; B, between staves missing graphic *crescendo* mark ( $\text{<=}$ )  
Pfte; C, graphic *crescendo* mark ( $\text{<=}$ ) below bottom stave  
l., A, 6–13: missing   
Vno; A, 1–4: missing   
Vno; C, 6–11:   
Vno; D, 6–9 and 10–13: missing
125. r.; A, 1–7 and 8–11:   
r.; B, 1–4:   
r.; B, 4–11: missing   
r.; D, 2–6:   
Vno; C, 1–3:
127. r.; D, 2–4:  $c^1$ – $g^1$   
Vno; A C D, before 11 ( $b^1$ ): redundant  $\text{♩}$
128. Vno; D, before 11 ( $b^1$ ): redundant  $\text{♩}$
130. Vno; C, before 4 ( $e^3$ ): missing  $\flat$   
Vno; D, 4–6: missing
131. Vno; A D, 1–3: triplet ; C –
132. Vno; A, above 4: *staccato* dot  
Vno; C, 5–7: missing   
Vno; D, 1–3: missing
133. Pfte; C, above top stave:  $ff$   
r.; C, before 2 ( $e^2$ ): missing  $\flat$   
r.; C, before 8 ( $d^2$ ), 9 ( $e^2$ ), 11 ( $g^2$ ), 12 ( $a^2$ ) and 15 ( $d^3$ ):  $\flat$   
r.; D, 4(?)–11(?):   
l.; B, 1: bottom note in octave ( $D$ ) missing  $\flat$   
Vno; C, 1 / 134.1 (only next to top notes  $f^1$ ):   
Vno; D, 1/134.1: both notes ( $ab$ – $f^1$ ) linked by ties
134. r.; A B, before 2 ( $f^0$ ): redundant  $\text{♩}$   
r.; B, 2–6:   
r.; C, 1–7: missing   
r.; D, 1–7: missing   
r.; D, before 7 ( $ab$ ): missing  $\flat$   
l.; B, 1: bottom note in octave ( $B\flat$ ) missing  $\flat$
135. r.; B, 3–9:   
r.; B, before 2 ( $d^2$ ), 3 ( $e^2$ ), 5 ( $g^2$ ) and 6 ( $a^2$ ): missing  $\flat$   
r.; C, 1–10: missing   
r.; D, 1–6 and 8–10:
136. r.; D, 1: two minims ( $g^2$ ) with trill only above 1<sup>st</sup> one, and trill ending after 2<sup>nd</sup> one, instead of one semibreve  
Vno; A, 2–3 (trill ending):
138. l.; B, 1–2: missing   
Vno; A, 2–5:   
Vno; D, 1–7: missing
139. r.; A B D, 2–3:
140. r.; D, 1–2: missing   
r. and l.; B, 1–2: missing   
Vno; A, 1–6:   
Vno; D, 4–7:
141. Pfte; A C, between staves: *dol.*; D: *dol.*
142. r.; A B C D, 3–5: missing   
l.; A B C, 1–3:   
l.; D, 2–4:   
Vno; D, 1–3: missing
143. r.; A B, 1–2 and 2–5:   
r.; C, 1–2: missing   
r.; D, 3–5: missing   
l.; B C, 1–3:   
l.; D, 1–4: missing   
Vno; D, 1–3: missing
144. r.; B, 4–5:   
r.; D, 1–3 and 4–6: missing
148. r.; B, 2: dyad  $d^2$ – $bb^2$   
Vno; D, 1–2: missing
149. r.; B, 2: chord  $g^1$ – $bb^1$ – $c^2$ – $e^2$ ; C, 2: chord  $g^1$ – $c^2$ – $e^2$ ; D, 2: dyad  $g^1$ – $e^2$
150. r.; C, 1: chord  $a^1$ – $c^2$ – $f^2$ ; 2: chord  $c^2$ – $f^2$ – $a^2$   
r.; D, 1: chord  $f^1$ – $c^2$ – $f^2$ ; 2: chord  $a^1$ – $f^2$ – $a^2$   
after 151. Vno; D: following the final notes on the stave: *Finis.* and below in mid-stave: *Violino.*

## A n d a n t e

Articulation in the opening theme segment (repeated several times and variously notated in the course of the whole movement, e.g. C, bars 1, 3, 33: 1–4 – with no articulation marks), has been unified. Its form (with slur or *staccato*) has been established on the basis of a more precise notation of this four-note motivic pattern in source C (bars 20 and 31, also in thirds in bar 45) as well as A and C (bars 1, 3, 31, and 33): .

In bar 35 treble clef in C at the start of bar on the bottom stave has been moved for the sake of graphic clarity to the end of the previous bar.

In violin, in mov. II *Andante*, in source A thematic slurs are shifted by mistake in bars 1, 7, and 32: –   .

In bar 18. before n. 5, there is a redundant repeated # in (C) probably due to part of the bar (from the 2<sup>nd</sup> quarter on) having been moved to the next stave. Similar shifts resulting from the bar starting at the end of stave and continuing to the next stave (bar 8, 3–5 and 6–9 as well as bar 23, 1–3 and 4–7) result in slurs being split in two.

before 1<sup>st</sup> stave. Vno; A: *Andante*

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; C: *Andante*

above 1. Vno; C: *Andante*

Pfte; A B: *Andante*

1. Pfte; A, between staves: *dol:*

r.; B, below 4 (*f*): *staccato* dot

r.; B, 6–8: 

r.; C, 1–2: missing 

r.; C, below 3 and 4: missing *staccato* dots

r.; C, 5–8: reverse stems 

l.; A B, 1 / 2.1:  linking top notes

Vno; A, 1/2.1: 

2. r.; A, 1–4: missing 

r.; C, 1–3: 

l.; C, 1: dyad *f-eb*<sup>1</sup> (changed to *a-eb*<sup>2</sup> by analogy to bar 32)

3. r.; B, above 3 and 4: *staccato* in wedge form

r.; B, 5–8: missing 

r.; C, 1–2: missing 

r.; C, below 3 and 4: missing *staccato* dots

4. r.; A 1–3: missing 

r.; C, 1–3: 

5. r.; A, 1–6: 

r.; B, 1–5: 

r.; C, 9–11: 

6. r.; A, 1–6: 

r.; B C, 1–5: 

7. r.; A, 3–5:  (instead of 4–5)

Vno; A, 1/8.1: 

8. r.; A, 5–11: 

r.; B, 6–10: 

r.; C, 1–7: 

Vno; A, 2–9: 

Vno; C, 1–2: ; phrase 3–9 split in two (3–5 and 6–9) due to 3<sup>rd</sup> part of bar having been moved to the next stave

10. l.; C, 1/11.1: missing 

11. r.; A, 2–8: 

r.; B, 3–8: 

r.; C, 9–12: 

12. l.; B, 3–8: 

l.; C, 1: missing *F*

l.; C, 1–8: 

l.; C, 9–12: reverse stems 

13. r.; B, 4–6: 

l.; B, 3–9: 

l.; B, before 11 (*Eb*): missing 

l.; C, 1–4: 

l.; C, 5–8: missing 

14. l.; B, 3–10: 

l.; C, 1–8: missing 

l.; C, 9–12: reverse stems 

15. l.; A, 1–8: missing 

Vno; C, 4–6: missing 

16. r.; A B C, 1–4: reverse stems 

r.; C, above 2, 3 and 4: missing *staccato* dots

r.; C, 5–8: 

Vno; A, below 5–8: missing graphic *crescendo* mark ()

Vno; C, 5–8: missing 

17. Pfte; B, between staves at the start of bar, graphic *diminuendo* mark ()

r.; B, 5–9: 

r.; C, 1–3: missing 

r.; C, before 9 (*eb*<sup>1</sup>): missing 

Vno; A, 2–3: 

Vno; C, 1–3: missing 

18. Pfte; C, between staves missing accent (>)

Vno; A, 1–7: 

Vno; C, 1–11: missing 

19. Vno; A, 5–12: 

Vno; C, 1–16 and 17–19: missing 

20. l.; C, above 3 and 4: *staccato* in line form

l.; C, 1–4: reverse stems 

l.; C, 5–8: missing 

21. r.; A, 1–3: missing 

r.; A, 4–11: 

r.; B, 4–9: 

r.; C, 1–6: 

r.; C, 8–11: missing 

22. r.; A, 8–11: missing   
r.; B, 3–8:   
r.; C, 8–11:   
r.; C, before 2 (*d'*): redundant ♯  
r.; C, before 11 (*g'*): redundant ♭
23. r.; A, 2–8:   
r.; B, 3–10:   
r.; C, 9–12:   
Vno; C, 1–3 and 4–7: ; phrase slur 1–7 split due to 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> part of bar having been moved to the next stave
24. r.; A B, 1/25.1: bottom notes in chords (*ab*) linked by a tie  
Vno; A, 6/25.1:   
Vno; C, 1–2: missing   
Vno; C, above 3 and 4 missing *staccato* dots
25. r.; B, 2–8:   
r.; C, 3–9:   
r.; C, before 6 (*gb'*): redundant ♭  
r.; C, before 9 (*db'*): redundant ♭  
Vno; C, 1–4:   
Vno; ABC, before 1: redundant ♭
26. l.; C, 1 / 27.1: missing 
28. r.; A, 3–11:   
r.; B, 1–12: missing   
Vno; A, 4–7: 
28. l.; B/30.: top notes in octaves (*F*) linked by a tie
29. l.; A, 1/30.1: bottom notes (*E*) linked by a tie
30. r.; A, 10–14:   
B, 11–14: 
31. Vno; A, 1/32.1: 
32. r.; C, 1–3: missing   
Vno; A, 3–7:   
Vno; C, 1–2: 
33. r.; A, 1–7: missing 
- r.; C, 1–2: missing   
r.; C, below 3 and 4: missing *staccato* dots  
r.; C, 6–8: 
35. r.; C, 1–6: 
36. r.; C, before 1 (*c'*): redundant ♯
37. r.; A, 3–5:   
r.; C, 1–4: reverse stems   
Vno; A C, 1/38.1: 
38. r.; A, 5–12: missing   
r.; B, 2–8:   
Vno; A, 2–7:   
Vno; C, 1–2: 
40. l.; C, 5–8 and 9–12: reverse stems 
41. r.; B, 2–8:   
l.; C, 1–8: missing 
42. l.; A, 1–11:   
l.; B, 3–10:   
l.; C, 1–8: missing   
l.; C, 5–8: reverse stems 
43. r.; C, 4–6: missing   
l.; B, 3–9:   
l.; C, 1–8: missing 
44. r.; A, 1–6: all the notes beamed together ()  
r.; A B C, below 2: *staccato* dot  
l.; A, below 4: *staccato* in wedge form (?)
45. r.; A B, below 2: *staccato* dot  
r.; B, 1–2: missing   
l.; B C, 3–4: missing   
Vno; A, 3–9:   
Vno; C, 3–7: 
46. r. and l.; C, 1 / 47.1:  (top notes in chords)  
Vno; A, 2: grace note ♯; C: ♯
47. Vno; A, 1: grace note ♯; C: ♯

## R o n d o

The left-hand accompaniment for the main theme (repeated several times in the course of this movement, in bars 1–7, 52–59, 112–118, and consisting of harmonically and texturally simple quaver progressions based on broken triads) is notated in a highly heterogeneous manner in the sources. The first note usually has an additional stem which makes it into a crotchet; this stem is sporadically added in C. In A and B, only in the third entry of the theme (A – bars 112–118; B – bars 112–115) it is followed by an augmentation dot which extends its value to three quavers. Articulation slurs are entered rather freely and inconsistently in the sources. When the bottom note is held as the harmonic basis, the remaining notes should naturally be performed *legato*. In order to avoid extensive commentaries, we have listed all the variants of this figure below, indicating where they appear in the sources (the numbers refer to bars):

 – C (3–6, 59, 112, 113)

 – A i B (3–7, 53–59), C (1, 2, 7, 52–58, 114–116, 118)

 – A (1, 2), B (1, 2, 52, 116–118), C (52, 53, 117)

 – A (112, 114, 115, 117, 118), B (112, 114, 115)

 – A (113, 116), B (113)

 – A (52)



In our edition, notation of this accompaniment figure has been unified.

In repetitions of left-hand semibreve octaves in bars 35–38 and 97–101, ties missing from manuscript C but appearing in both prints have not been included in our edition.

All the dynamic accent markings found (particularly in the printed sources) in elongated form graphically close to *diminuendo* (which is also sometimes ambiguously marked) have been unified, while dubious cases have been indicated in the list of corrections and variants (cf. bars 30–33, 96, and 100).

Notation of dyads and triads in the prints differs in some cases from that in the manuscript; linear notation prevails in the latter. In a few cases, linear organisation has been replaced for the sake of graphic clarity with chord patterns in which all the constituent notes are linked by one stem (e.g. in bar 119).

Bars 68 (with anacrusis) – 75 are marked as a repetition of bars 60 (with anacrusis) – 67 in all the sources. In this edition they have been written out in full. In order to avoid separate lists of corrections and variants for each source, we have introduced double numbering of bars in this segment.

The *ossia* in bars 137–139 represents the variant from manuscript C.

As in the piano part, in violin, in both preserved sources, bars 68 (with anacrusis) – 75 are marked as a repetition of bars 60 (with anacrusis) – 67. In our edition this fragment has been written out in full.

Sharp-shaped mordents crossed with a vertical line, sporadically occurring in the violin part in source A (cf. *Rondo*, bars 11 and 122), are graphically different from *gruppetti* (similarly crossed with a vertical line) and may be interpreted as short trills.

before 1<sup>st</sup> accolade: A – *Rondo* / *Allegro*; C (on top stave) – *Rondo*, (on bottom stave) – *Allegretto*

above 1. Pfte; B: *Rondo. Allegro*.

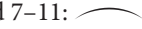
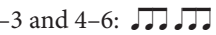
1. r.; B C, 3–6: 
- 1–7. l.; C, 1–3 and 4–6: missing 
3. r.; C, above 2 and 4:  $\infty$
4. r.; B, above 3: *staccato* in wedge form  
r.; C, above 3: *staccato* in dot form
5. r.; B, 2–6: 
7. r.; A, above 2: missing  $\infty$   
r.; B, above 6: *staccato* in wedge form  
r.; C, above 2:  $\infty$   
r.; C, 3–4: missing   
r.; C, above 5: missing *staccato* dot
8. r.; A, 1–6 and 7–12: ; slur split due to moving 2<sup>nd</sup> half of bar to next system  
r.; B, 2–9:   
r.; C, 1–6 and 7–12:   
Vno; C, below 1: *dol:*
9. Vno; A, below 1: *dol:*
11. Vno; C, above 2 and 4:  $\infty$
12. Vno; A, 1–3:   
Vno; A, above 3: missing *staccato* dot
15. Vno; C, above 2:  $\infty$
17. r.; A B, 1–2:   
r.; C, 1: chord  $a^2-c^3-f^3$   
l.; C, 1–6: missing   
Vno; C, below 1: missing *f*
18. r.; B, 2–10:   
r.; C, 1–6 and 7–12: 
19. r.; C, 2–7: missing 
20. r.; B, 4–10: 

r.; C, 1–12: missing 

29. l.; C, 1: octave *F-f* (instead of *F-F*)
30. r.; A B, before 12 ( $bb^2$ ): missing  $\sharp$   
l.; B, 1: chord  $b-d^1-f^1$   
l.; C, 1/31.1: missing   
Vno; C, below 1: missing *ff*
31. r.; B, below 9–12: graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )  
l.; B, before 3 (*B* – bottom note in octave): missing  $\sharp$
32. r.; C, below 9–12: missing graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )
33. r.; C, below 9–12: graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )  
r.; C, 7–12: reverse stems 
34. l.; A B, before 8 ( $bb^2$ ): missing 
35. l.; C, 1 / 36.1: missing 
36. Vno; C, 1–2: missing   
Vno; A, 1/37.1: 
37. r.; C, before 9 ( $eb^2$ ): redundant  $\flat$
38. l.; A B, before 3 ( $Bb$ ): missing  $\sharp$   
l.; B, 4 / 39.1:   
l.; C, 2–7: missing 
39. r.; A C, below 1: *dol:*  
r.; B, below 1: *dolc.*  
r.; A B C, above 1<sup>st</sup> crotchet rest: fermata mark  $\curvearrowright$   
l.; A B C, above 1: fermata mark  $\curvearrowright$   
Vno; A, above first crotchet rest: fermata mark  $\curvearrowright$
40. Pfte; C, 1–2:   
Pfte; 2–4: missing   
l.; C, 1–3 and 4–6: missing   
l.; A B 2–3:  $d^1-f^1$
41. r.; A B, 1–3: 
42. r.; A, 3: grace note  $\flat$ ; C:  $\flat$   
l.; B, 1: chord  $g-b-d^1$   
l.; A B, 4:  $c^1-e^1$

43. r.; C, 1–4:   
 l.; B, next to 1 (bottom note – g): missing augmentation dot   
 l.; B, 1–2: missing   
 l.; A, 1–2: chord pattern   
 Vno; A, 2–3:
44. r.; C, 1–2:   
 l.; C, 2–3:  $b-d^l$    
 Vno; A, 1 and 3: grace note   
 Vno; C, 3: grace note   
 Vno; C, 5–7:
45. r.; A B, 3–5: triplet ; C:   
 r.; A, 6/46.1:   
 r.; B, 5/46.1:   
 r.; C, 1–5:   
 l.; C, 1–3, 4–6: missing   
 Vno; A, 2/47.1:   
 Vno; C, 3/46.2:
46. r.; A 3: grace note ; C:   
 r.; B, 4–6:   
 r.; C, before 3 ( $c^2$ ): redundant
52. r.; A, 1–6: missing   
 r.; C, 1–6:   
 l.; B, 1–3 and 4–6:   
 l.; C, 1–3:
53. r.; A, 1–6: missing   
 r.; C, 1–6:   
 l.; C, 1–3:
54. r.; C, above 2 and 4:  $\infty$
55. r.; B, above 3: *staccato* in wedge form   
 r.; C, 1–2: missing   
 r.; C, above 3: missing *staccato* dot   
 l.; C, 4–5–6:  $c-g-bb$
56. r.; A, 1–6: missing   
 r.; C, 1–6:
57. r.; A, 1–6: missing   
 r.; C, 1–6:
58. r.; A, 3–4: missing   
 r.; C, above 2:  $\infty$    
 Vno; C, above 2:  $\infty$
59. r.; A B, 1–3:
61. r. and l.; B, before 1 ( $c$  and  $C$  – bottom notes in octaves): missing  $\sharp$
62. l.; C, 1/63.1: missing
63. r.; B, 2–6:   
 r.; C, before 6:   
 l.; C, 1–2: both notes in chords ( $e^l-g^l$ ) linked by ties
65. r. and l.; B, before 1 ( $c$  and  $C$  – bottom notes in octaves): missing  $\sharp$    
 l.; B, after 3: missing rest  $\gamma$
66. r.; C, 5 / 67.1:   
 l.; C, 1/67.1: missing
67. l.; C, 1–2: top notes ( $f^l$ ) linked by a tie
69. r. and l.; B, before 1 ( $c$  and  $C$  – bottom notes in octaves): missing  $\sharp$
70. l.; C, 1/71.1: missing
71. r.; B, 2–6:   
 r.; C, before 6:   
 l.; C, 1–2: both notes in chords ( $e^l-g^l$ ) linked by ties
73. r. and l.; B, before 1 ( $c$  and  $C$  – bottom notes in octaves): missing  $\sharp$    
 l.; B, after 3: missing rest  $\gamma$
74. r.; C, 5/75.1:   
 l.; C, 1/75.1: missing
75. l.; C, 1–2: top notes ( $f^l$ ) linked by a tie
76. r. and l.; B, before 1 ( $c$  and  $C$  – bottom notes in octaves): missing  $\sharp$    
 Vno; A C, before 1 ( $bb$ ): redundant  $b$
77. l.; B, 1–2: linking only top notes in octaves   
 l.; C, 1–2: missing
78. Vno; A C, below 1: *dol*:   
 Vno; C, 1–2:   
 Vno; C, 2–4: missing
80. r.; C, 1–2 and 3–4:
81. Pfte; C, between staves:  $f$    
 r.; A, 1–2: missing   
 r.; A, 3 / 82.2:   
 r.; B, 3/82.1:   
 r.; C, 1–2:   
 l.; B, 3 (octave  $A-a$ ): crotchet (missing flag)   
 l.; C, 3–4: reverse stems:
82. r.; A, 5–10:   
 r.; B, 3–8:   
 r.; B, before 12 ( $c^l$  – bottom note in octave): missing  $\sharp$    
 r.; C, 1–6 and 7–12: missing   
 r.; C, before 12 ( $c^2$ ):  $\sharp$    
 l.; B, before 4 ( $C$  – bottom note in octave): missing  $\sharp$
83. r.; A, 7: grace note ; B –   
 r.; B, 7–8: (slur linking grace note with main note)   
 l.; B, 1: missing augmentation dot next to bottom note in octave   
 l.; C, 2: bottom note in octave ( $A$ ) erroneously as  $C$ , and below it – note's letter name in hand:  $a$    
 Vno; A C, below 3: *dol*:
84. r.; C, above 1:  $p$    
 Vno; C, 1–2:   
 Vno; C, 2–4: missing
86. Vno; A, 3: grace note   
 Vno; C, 4–6:
87. r.; C, 1–2: top notes in chords ( $a^l$ ) linked by a tie   
 l.; B, 1–2: missing   
 l.; C, below 3:  $f$



- Vno; C, before 1: missing #
88. Vno; A, 4/89.1: 
89. r.; B, before 4 ( $c^1$  – bottom note in octave): missing #  
Vno; A, 2–12: 
90. Vno; A, 4–11:   
Vno; C, 1–5 and 7–11: 
91. Vno; A, 1–8:   
Vno; C, 1–5: 
92. r.; B, before 2 ( $e^1$  – bottom note in octave): missing  $b$   
Vno; A, 1–8:   
Vno; A, 10/93.3: 
93. Vno; C, 1–6: missing 
94. Vno; C, 1–5: 
95. r.; A B, before 1 ( $e^2$  – bottom note in octave): missing #  
r.; B, before 4 ( $f^1$  – bottom note in octave): missing #
- 96.–103. l.; B, 1: all top notes in octaves (A) linked by ties
97. r.; B, before 1 (top note in dyad –  $g^2$ ): missing #  
l.; A, 1/98.1: bottom notes in octaves (A) linked by a tie
99. r.; B, before 1 ( $c^1$  – bottom note in octave): missing #
99. l.; A, 1/101.1: bottom notes in octaves (A) linked by ties
100. r.; B, above 2: graphic *decrescendo* mark ( $\rightrightarrows$ )  
Vno; C, 2–4:   
Vno; C, above 4: missing *staccato* dot
101. r.; A, 1/102.1: bottom notes in chords ( $a$  and  $e^1$ ) linked by a slur  
l.; A, 1/102.1: bottom notes in octaves (A and G) linked by ties  
Vno; C, 2: 
102. r.; A, 1/103.1: bottom notes in chords ( $e^1$  and  $g^1$ ) linked by a slur  
r.; ABC, 1: before  $b^1$ : redundant  $b$   
Vno; C, 2–4: 
103. r.; C, 1–2: top notes in chords ( $c^2$ ) linked by ties  
l.; C, 1–2:   
Vno; C, 2–3: 
104. Pfte; A C, between staves: *dol*:  
Vno; A, 1–4:   
Vno; A, below 2: *dol*:  
Vno; C, below 1: *dol*:  
Vno; C, 1–2 and 2–4: missing 
106. Vno; C, 2:  $g^2$
107. l.; B, 1–2: 
108. Vno; C, 1–2:  (instead of 2–4)
109. Pfte; C, between staves: missing graphic *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ )  
Vno; A C, 3–5: triplet 
110. Vno; A, 3: grace note  $\text{grace}$ ; C –  $\text{grace}$   
Vno; C, above 4–6: *staccato* in line form (?)
111. r. and l.; A B, above 1<sup>st</sup> crotchet rests: fermata mark  $\frown$   
Vno; A, above first crotchet rest: fermata mark  $\frown$
112. Pfte; A, between staves: *dol*:
112. and 113. l.; C, 1–3 and 4–6: 
- 112.–118. l.; A, 1–3: 
113. l.; A B C, 1–3 and 4–6: 
114. r.; C, above 2 and 4:  $\infty$
115. r.; B, above 3: missing *staccato* dot  
r.; C, above 3: *staccato* stroke
116. l.; A, 1–3: 
118. r.; A B, 3–5:   
r.; A B, above 5: missing *staccato* dot  
r.; C, above 2:  $\infty$   
r.; C, 3–4: missing 
119. r.; A, 4–9:   
r.; B, 3–7:   
r.; C, 1–6 and 7–12:   
l.; C, 1 (dyad  $f^1$ – $a^1$ ): linear notation  $\text{linear}$
122. Vno; C, above 2 and 4:  $\infty$
123. Vno; C, above 3: *staccato* stroke
125. l.; B, 1, 2: octaves C–c
126. Vno; C, above 2:  $\infty$
127. r.; B, above 5: *staccato* wedge  
r.; C, 3–5:   
r.; C, above 5 ( $g^2$ ): missing *staccato* dot  
l.; C, 2 ( $b^1$ – $c^2$ ): linear notation  $\text{linear}$
128. r.; B, above 3: *staccato* wedge  
r.; C, above 3: missing *staccato* dot  
r.; C, 4–6:   
r.; A C, l.h., 2 ( $a^1$ – $c^2$ ) and 3 ( $e^1$ – $c^2$ ): linear notation  $\text{linear}$
129. r.; B, below 5: *staccato* in wedge form  
r.; C, 3–5:   
l.; A, 2 ( $bb$ – $c^1$ ): linear notation  $\text{linear}$   
l.; A B, 2/130.1: top notes ( $c^1$ ) linked by a tie  
l.; C, 1 ( $f^1$ – $c^2$ ) and 2 ( $bb$ – $c^1$ ): linear notation  $\text{linear}$   
Vno; C, 2/130.2: missing
130. r.; B, below 3 and 6: *staccato* wedge; C – *staccato* stroke  
l.; A C, 1 ( $a$ – $c^1$ ) and 2 ( $e$ – $c^1$ ): linear notation  $\text{linear}$   
l.; B, 1: next to bottom note  $a$ , missing augmentation dot  
l.; B, 1–2: top notes ( $c$ ) linked by a tie
132. r.; C, 7–12: missing   
l.; C, 1: linear notation of dyad  $f$ – $a$
134. r.; B, above chords 7 and 8: *staccato* dots  
r.; C, 8: chord  $g^2$ – $bb^2$ – $eb^3$   
l.; B C, before 1 (bottom note in octave – B): missing  $\text{missing}$
137. r.; B, above chords 7 and 8: *staccato* dots  
C, 8: chord  $g^2$ – $bb^2$ – $eb^3$   
l.; B, before 1 (bottom note – B): missing  $\text{missing}$
138. l.; B, 2–6 and 8–12:   
l.; C, 1–6 and 7–12: missing 
139. Pfte; C, below end of bottom stave: *Fine*  
after 139. Vno; C, on the stave, following the final notes: *Fine*.

## I. Sources

No autograph is available. We have two printed sources: The first edition, contained in Elsner's *Wybór* (1805), and Johann André's volume published in Offenbach (1807). Elsner's print has been preserved to our time in two copies, kept at the Jagiellonian Library in Cracow and the National Library of Poland in Warsaw. Both are unfortunately defective (see below). For this reason, we have accepted André's complete 1807 edition as our basic source, whereas both earlier copies, differing in minor details from the German print (which was most certainly well known to, and authorised by Elsner), have been treated here as an auxiliary source in order to establish the original and final version of the musical text.

## A.

[Title page:] *SONATE / pour / Piano-Forté & Violon, / composée par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10. / N° 2. / A OFFENBACH S/M, / chez Jean André / N° 2346 Prix 1Fl.*

Horizontal format, 4°, dimensions: 25 x 33.5 cm, plate dimensions: not identifiable. Music printed as two separate instrumental parts. 14 pages (title page, pp. 1–3 – violin part, pp. 4–11 – piano part). (All the pages with the violin part bear a heading, situated top centre: *VIOLINO.*)

Copy of the printed edition: D-OF (no shelf mark); top left on the title page, a horizontal oval stamp: [at the centre:] – *MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M.*, [on the top rim:] *Archiv B.* [at the bottom:] *Letztes Egzemplar.*

## B.

[Heading:] *Sonata II. / col' Violino obligato*

First printed edition in: *Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / ... / No. IX. Wrzesień / ...* [A Selection of Beautiful / Musical Works / and / Polish Songs / for the Year 1805. / .... / No. IX. September / ...] (for data concerning this print and its description, see commentary on Józef Elsner's *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1 for violin and piano).

Apart from the title page, the print comprises the following works: Józef Elsner, *Sonata / col' Violino obligato* for violin with pianoforte accompaniment (pp. 1–14), Mikołaj Janicki, *Polonez z Arii Opery Telemach* [Polonaise in an Aria from the Opera 'Telemachus'] (p. 15), Józef Elsner, *Pieśń* [Song] ('Nim słońce nasze oświeci strony' [Before the Sun Shines in These Parts]), to a text by an unknown author, for voice and pianoforte (pp. 16–17).

Copies of the first printed edition: PL-Kj 1347 III Mus.; PL-Wn Mus.II.20723/9 Cim.

Both copies are unfortunately defective. The Cracow print lacks the violin part and two cards from the piano part (pp. 5–8), which contained the last fragment of mov. I (*Allegro*, from bar 108) and the beginning of mov. II (*Scherzando poco allegretto*, to bar 59). Both these cards were probably still part of this copy in the 1950s, since in her source description (included in her Elsner monograph) Alina Nowak-Romanowicz only mentions the fact that the violin part was already missing. What is more, she made a handwritten copy of this print (possibly still before World War II, when she was writing her dissertation on Elsner's sonatas) and used it later to publish this Sonata in *Dodatek nutowy* [Music Supplement] to her monograph.

From the Warsaw copy, conversely, only the violin part has been preserved as a supplement. Vertical format, 4°, dimensions (following restoration): 33.3 x 21.7 cm, plate dimensions: not identifiable. 4 pages. The piano part is missing. On pp. 1–14, which according to bibliographical data for the September 1805 issue of Elsner's *Wybór* ought to contain this part, Elsner's *Piano Sonata in D Major* (printed in an earlier, March issue of this series), was erroneously included instead.

As we can see, neither of the surviving copies of Elsner's first edition provides us with the *Sonata in D Major* Op. 10 No. 2 in its complete form. For this reason we could not select this print as our principal source.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 31; Nowak, *Sonaty*, pp. 35–41; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 316–317 item 2; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Tomaszewski, *Bibliografia*, p. 298 item 3820; Nowak-Romanowicz, *Klasyzm*, pp. 74–75; *Katalog*, pp. 283–284.

Recordings: [CD] *Józef Elsner, Chamber works with piano*, perf. Joanna Ławrynowicz – fortepiano, Andrzej Gębski – violin, Acte Préalable 2006–AP0138; *Józef Elsner, Violin and Pianoforte Works*, perf. Sławomir Tomasik – a 1763 violin by Marcin Groblich, and Edward Wolanin – replica of a 1792 pianoforte by Walter, FFV Records 04, 2014 (World Première Recording); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – violin, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Contemporary edition: *Sonata skrzypcowa D-dur* [Violin Sonata in D Major], in: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, *Dodatek nutowy*, pp. 67–88.

## II. Dating

The precise date of composition is unknown. It is believed to have been written around 1798, towards the end of the composer's stay in Lwów (now Lviv).

## III. List of corrections and variants

The notation in both sources (**A** and **B**) does not differ significantly from that described above in the commentary on Elsner's *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1 (sources **A** and **B**). Similarities include: consistent placement of clefs and key signatures at the start of all staves, and of time signatures – before the opening bars of each movement; linking all the pairs of staves in the piano part with a brace-shaped accolade; entering bar lines separately on each stave. Likewise identical are the abridged notation forms for repeated motifs and figures (with or without slurs, which are usually left out in the repetitions), two-bar or longer rests, the 'inverted' crotchet rest typical of André's print (source **A**), which is a mirror image of the quaver rest (r), as well as the imprecise and careless etching of slurs and ties (particularly in source **B**), which do not always fall on the right notes, but are frequently shifted or encompass only a fragment of the phrase (usually though not universally – its middle segment) rather than the whole.

## PIANO

Linear notation has been introduced in our edition for bars 9 (2) – 10 (1,2) of mov. I *Allegro*, right hand. In both sources, such notation is only applied at the start of bar 10. The same type of notation has been introduced for bars 12 and 13, in which the constituent notes of right-hand chords are linked by one stem in both prints. Since this is combined in the source with ties and (articulation) slurs, introducing linear notation seems justified in this passage. In this manner, the stable bottom note *a* can be separated from the other, changeable components of the chords. Linear notation has also been introduced in mov. III *Rondo*, bar 41, left hand, and bar 100, right hand, in accordance with the logic of voice leading.

At change of clef (from bass to treble or conversely), mainly (but not exclusively) in the left hand, the new clef is normally placed in the source either directly before the first note to which it applies in mid-bar (e.g. in *Allegro*, **A**, bar 105; **B**, bar 96; *Rondo*, **B**, bars 1, 64, 241, and 242) or before the bar line preceding the first bar to which it applies (where the clef concerns the first note or notes in the bar, as e.g. in *Allegro*, **A**, bar 1; **B**, bars 1, 189, and 218; *Rondo*, **A**, bars 20, 71, 196, 218, 227, and 245). Sometimes, especially in source **B**, the clef is placed on the bar line (e.g. in *Allegro*, bars 104/105; *Rondo*, bars 20–21, 72/73, 196/197, 227/228, and 245/246). In such cases (but only in source **A**), the bar line may be omitted altogether (e.g. in *Allegro*, bars 96/97; *Rondo*, anacrusis/1, 64–65, 189/190, and 241/242).

As in the case of sources for Elsner's *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1 discussed above, octaves in low register (left hand) are notated in an abridged form, with the bottom notes only signalled in André's print (**A**) by the symbol *8<sup>va</sup>*, and in Elsner's edition (**B**) by the instruction *octava*. In source **A** such notation is applied only at one place in the sonata (e.g. *Allegro*, 2<sup>nd</sup> half of bar 15 to bar 19). In **B** it is more frequent (*Allegro*, 2<sup>nd</sup> half of bar 15 to bar 19, bars 43–51, 2<sup>nd</sup> half of bar 61 to bar 73, bars 79–93; *Scherzando*, bars 76–79; *Rondo*, bars 29–32, 37–41, 144–151, and 210–218).

All such forms of abridged notation, abundantly represented particularly in Elsner's own edition (**B**), are applied highly consistently in the sources and represent the manner of performance quite unequivocally. They therefore do not call for any interpretative or editorial solutions. The only exception is the notation of the left-hand accompaniment in *Rondo* (start of phrase, bar 28, and its repetition, bar 36). In source **A**, all this segment (bars 28–33) is consistently notated in octaves and later repeated in precisely the same manner (bars 37–41), except for the anacrusis (bar 36), where the left-hand accompaniment is limited to a bass line (*d–e*) without doubling in octaves. **B** suggests a similar manner of performance. In the anacrusis, however, the music proceeds in parallel octaves (*Dd–Ee*, bar 28), and abridged octave notation only starts in bar 29, whereas in the repetition the anacrusis in bar 36 is notated exactly as in **A**, that is, without octave doubling. The instruction *octava* only applies from bar 37. Rather than resulting from imprecise notation, this minor difference between the sources may reflect the composer's intentions. We have therefore left it uncorrected in our edition.

Note and figure repetitions marked in the sources in standard abridged ways have been written out in full in our edition, in accordance with generally accepted editorial principles. These changes have not been indicated in the list of corrections and variants. The extremely irregular and inconsistent use of slurs and ties in such abridged passages has not been indicated in detail, either, in order to avoid unreasonable expansion of our commentary.

As in Elsner's *Sonata in F Major* Op. 10 No. 1, the bottom notes of the right-hand part may sometimes be moved in both printed sources (**A** and **B**) to the bottom stave (where they fall much below the range of the upper one). This concerns individual notes in figurations, where semiquaver groupings are beamed together, as e.g. in *Allegro*, bar 48 (1 – *e* and 4

– g) and the analogous repetitions: 5 and 8, 9 and 12) as well as bottom notes in chords linked by one stem across both staves, e.g. **A** and **B**: *Allegro*, bars 80 (4 –  $f\sharp-b-d\sharp^1$ ), 84 (4 –  $f\sharp-a-d\sharp^1$ ; **A**: *Allegro*, bar 132 (2), 135 (1 – missing from **B**); **A** and **B**: *Rondo*, the final bars 253 and 254 ( $f\sharp-a-d^1$ ).

There are only two types of irregular rhythmic groupings in the *D Major Sonata*, namely, triplets and sextuplets, both notated in a highly varied manner. They are usually marked in the two printed sources with the digits 3 (for triplets) and 6 (for sextuplets), placed above the noteheads under the brackets (which may sometimes also serve as articulation slurs, as e.g. in **A** and **B**: *Allegro*, bars 38 and 40, 89, 112, and 114). In our edition, notation of such groupings has been unified in accordance with the general principles (see *Introduction*), while all deviations from the original have been indicated in the list of corrections and variants.

Source **A** is markedly more uniform and consistent in representing such groupings than the much ‘freer’ **B**. Two aspects of such notation (in both sources) ought to be mentioned here. Firstly, incomplete triplets and sextuplets also comprise rest symbols, e.g. in *Allegro* (triplets, **A** and **B**) as well as *Scherzando* (sextuplets, **A** and **B**, bars 64 and 74). In some (admittedly not very frequent) cases either the digits or the brackets, or even both types of markings are left out, not only for individual groupings (particularly in **B**, e.g. *Rondo*, bars 41, 223, both hands, and bar 244), but also collectively, especially in longer sequences of irregular groupings, some of which are repeated many times (e.g. triplets in *Rondo*, **A** and **B**, bars 80–90, **B**, bars 30–31, 38–39, 46–48; sextuplets in *Allegro*, **A**, bars 52, 113, 115, 126, and *Scherzando*, **A**, bars 49–55, **A** and **B**, bars 65–71). The latter omissions, in passages comprising a number of bars, have not been indicated in the list of corrections and variants.

Editorial problems frequently result from imprecise, often careless and inconsistent use of slurs and ties in first editions. The significance of this problem is reflected in the abundance of variants indicated in the list of corrections and variants, such as evidently shifted slurs and ties, slurs encompassing incomplete phrases (left hand, *Allegro*, **B**, bars 54–56; *Rondo*, **B**, bars 67/68 and **A**, bars 182/183), as well as ties indicating pedal tones (*Rondo*, **A** and **B**, bars 1–7, 9–19, 21–27, 97–99, 154–160, 162–168, 220–226, 228–234, and 246–249; **B**, bars 11/12, 13/14, 14/15, 231–232, and 232–233).

Ties are applied with great inconsistency. Typically, in dyads (octaves) and larger chords only individual notes are linked in this way (for instance, only the top notes in octaves, as in **A** (*Allegro*, bars 12/13 and 92/93, *Scherzando*, bars 76–79, *Rondo*, bars 80–83). In order to translate such notation into present-day models, ties had to be supplemented in our edition in square brackets. In mov. III *Rondo*, bars 154–156 and 162–168, left-hand pedal tones (g and a) have been linked with slurs by analogy to the opening bars of the same movement, bars 1–7 and 21–27.

Particularly problematic are the slurs in *Rondo*, bars 57–63 and analogously in bars 182–188, where they are evidently wrongly placed (i.e. shifted), but the source does not provide sufficient basis for a comprehensive correction of the whole fragment. Our editorial decision to preserve the predominant slurs drawn across the bar lines in the piano part is only one possible solution. Moreover, this is not consistent with the violin part, where quavers are repeated in this place on the same pitch, which may give rise to justified doubt.

Apart from slurs and ties, other elements shifted sideways in the sources include dynamics symbols (as e.g. in **A**, *Rondo*, bar 46: *rf*). Expression, accents, and other dynamic indications are sometimes (usually deliberately) entered separately for the left and the right hand (e.g. in *Rondo*, **A**, bars 16 and 17, **B**, bars 18 and 19). In *Rondo* (**B**) all accents are triangular (▷).

## VIOLIN

The two first editions only differ in relatively few places. André’s print (**A**) largely repeats the mistakes and imperfections of Elsner’s own edition (**B**). Source **A** is, however, perceptibly more precise in many cases (e.g. in the more careful slurring of *Allegro*, bars 30, 37, 104), though shifted slurs and ties occur in this print as well (e.g. *Allegro*, bars 84/85, 85, and 107) as also do misplaced dynamics markings (e.g. *Rondo*, bar 48 – *rf*).

All the dynamics, agogic and expression markings are placed below the stave (except for tempo indications at the start of each movement). The instruction *Tempo*, indicating a return to the original tempo and usually found above the stave, is exceptionally placed below the stave in *Rondo* (bar 118) in both sources.

Unifications of musical text in analogous places take into account the composer’s most likely intentional use of variants. Such differences have only sparingly been unified, and only for purely musical reasons. This is the case, for instance, with the omission of *staccato* markings in the last notes of bars 6 and 9 in *Allegro*, which are linked by ties with the first notes in the following bars. Differences in the articulation of similar or identical passages in the exposition and recapitulation (bars 11–16 and 134–140) have been preserved (save for the additional bar 138).

Nearly all the triplets are marked with brackets and the digit 3:  – **A B**: *Allegro*, bars 79.1–3, 82.3–5 as well as (only



in **A**): 82.6–8 and 83.1–3; **A B**: *Rondo*, bars 24, 29, 37–39, 42, 107, 231, 236, 239, 248, as well as (only in **A**) 37–39 and 42. The only exceptions are triplets without additional markings in *Rondo* at the start of bars 30 and 31, which directly repeat such groupings from bar 29, as well as the triplet that opens bar 34.

In mov. I *Allegro* triplets beamed together with the preceding notes are variously notated as the following rhythmic figures:  (bars 85–87),  (bars 87–88, 90, 91, 143–144) and  (bars 90, 91, 143). Such variants are an important element of phrasing and need not always result from slurs being accidentally shifted or imprecisely located.

Similarly varied is the triplet notation in mov. II *Scherzando* (including *portato* forms):  (in **B** also: ) – bars 49–50, 65;  – bars 10–16, 66–72;  – bar 65.

In repeated series of irregular groupings, the opening ones are usually precisely marked with brackets and digits, but those that follow lack such markings. This is because editors typically interpreted such sequences as nearly mechanical progressions. In our edition, they have been indicated with the word *simile*. Examples can be found e.g. in *Allegro* (bars 87–88, 143–144, or even with single repetitions in bars 90 and 91), *Scherzando* (see bars listed above), and *Rondo*. All such variants of notation have been indicated in the list of corrections and variants since they may have a bearing on violin articulation. We leave the decisions concerning interpretation of such passages to the performers.

The notation of *d*<sup>l</sup> notes in *Rondo*, bars 235, 236, 238, 239, 254, and 255 (most likely a unison dyad on the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> strings) has been left unchanged.

Sextuplets are marked similarly to triplets at the end of *Scherzando* (bars 72, 74, and 75). The original source forms have been indicated in the list of corrections and variants.

## Allegro

heading. Pfte; **B**: *Sonata II. / col' Violino obbligato*.

heading. Vno; **B**: *Sonata II. Violino obbligato*

on pp. 1, 2, and 3, top centre. Vno; **A**: *Violino*

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; **A**: *SONATA*

before 1. Vno; **A**: *SONATA*

above the end of 1<sup>st</sup> stave. Vno; **B**: *przez J. Elsnera* [by J. Elsner]

above 1. Pfte, Vno; **A B**: *Allegro*

1. r.; **B**, 3–6: 

3. r.; **B**, 2–5: 

l.; **B**, 2: *a–e<sup>l</sup>–g<sup>l</sup>*

4. Pfte; **B**, between staves: *p*

Vno; **B**, below 1: missing *f*

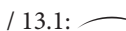
6. Vno; **A**, at the end of bar: *dol*:

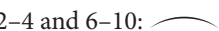
Vno; **B**, below 2: *dolce. p*

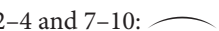
Vno; **B**, above 4: redundant *staccato* dot

7. Vno; **B**, 3/8.2: 

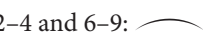
9. Vno; **A B**, above 4: redundant *staccato* dot

12. r.; **A B**, 2 / 13.1:  linking bottom notes in octave (*D*)

12. Vno; **A**, 2–4 and 6–10: 

Vno; **B**, 2–4 and 7–10: 

13. Vno; **A**, 6–10: 

Vno; **B**, 2–4 and 6–9: 

14. Vno; **B**, 2–4: 

16. l.; **A**, 2–5: beaming 

r. and l.; **B**, 1–2: missing 

r.; **B**, before 1 (bottom note in octave – *a*<sup>l</sup>): missing #

r.; **B**, 3–6: 

r.; **B**, before 8 (*g*<sup>2</sup>): missing #

17. r.; **A B**, before 11 (*g*<sup>#1</sup>): redundant #

r.; **A**, before 12 (*g*<sup>#2</sup>): redundant #

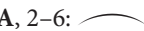
r.; **B**, before 4 (*g*<sup>2</sup>): missing #

18. r.; **B**, before 6 (*c*<sup>#3</sup>): missing ♯

r.; **B**, before 9 (*c*<sup>#3</sup>): redundant ♯

19. r.; **B**, before 2 (*g*<sup>2</sup>): missing #

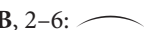
r.; **B**, before 9 and 10 (*c*<sup>#2</sup> and *c*<sup>#3</sup>): missing ♯

Vno; **A**, 2–6: 

Vno; **B**, before 6 (*c*<sup>#2</sup>): missing ♯

20. r.; **B**, before 2 (*g*<sup>2</sup>): missing #

r.; **B**, before 9 and 10 (*c*<sup>#2</sup> and *c*<sup>#3</sup>): missing ♯

Vno; **B**, 2–6: 

Vno; **B**, before 6 (*c*<sup>#2</sup>): missing ♯

21. l.; **A**, 2–7: 

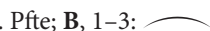
l.; **B**, 3–7: 

l.; **B**, 8/22.4: missing #

l.; **B**, before 10 (*g*): missing #

22. r.; **A**, above 1: *dol*:

r.; **B**, between staves: *dolc*:

23. and 24. Pfte; **B**, 1–3: 

Pfte; **B**, 3–6: missing 

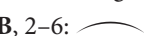
25. r.; **A**, 1–4: beaming 

r.; **A**, after 5 (*b*<sup>2</sup>): missing augmentation dot

28. r.; **B**, 3–6: missing 

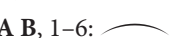
29. r.; **B**, 3–11: 

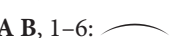
30. l.; **B**, 1–2: missing 

Vno; **B**, 2–6: 

Vno; **B**, 8–11: missing 

31. Vno; **A**, below stave: *dol*:

Vno; **A B**, 1–6: 

32. Vno; **A B**, 1–6: 

32., 33., 35.–37. r.; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: missing 

33. Vno; B, 6:  $g^2$  (missing #)
34. r.; B, 2-7: 
35. Vno; B, 1-2 and 3-6: missing 
36. Vno; B, 1-2 and 3-6: missing 
37. Vno; B, 2-6: 
38. and 40. r.; A, 1-4, 5-8, 9-12:   
r.; B, 6-8, 10-12: 
42. r.; A, 1: grace note  $\text{♪}$   
r.; B, between staves: missing *ff*  
r.; B, before 4 ( $g^1$ ): missing #  
l.; B, before 2 ( $G$ ): missing #  
Vno; B, below 1: missing *ff*
43. r.; B, 1-6 and 7-12: beaming   
r.; B, before 8 ( $g^1$ ): missing #  
l.; A, before 4 ( $G$ ): missing #
44. Vno; B, below stave: missing *dolce*
45. r.; B, before 2 ( $f\sharp^2$ ): missing #
46. r.; A, 1-5:   
r.; B, 2-6: 
47. l.; B, before 1 ( $c\sharp$  and  $C\sharp$ ): missing  $\natural$   
Vno; B, 3-6: 
48. l.; B, before 1 ( $c\sharp$  and  $C\sharp$ ): missing  $\natural$
50. l.; B, before 2 ( $f\sharp$  and  $F\sharp$ ): missing  $\natural$
52. r.; A, 1-5: sextuplet  $\text{♪}$    
r.; B, 1-5: sextuplet  $\text{♪}$  
54. l.; B, 10-12: 
55. l.; B, 2-7:   
l.; B, 9/56.1: 
56. l.; B, 2-7 and 9-12: 
56. and 57. Vno; B, above 2-4: missing *staccato* dots
- 57.-59. l.; B, 2-8 and 10-12: missing 
63. l.; A, before 4 (octave  $G\sharp-g\sharp$ ): redundant #  
Vno; B, 4-8: 
66. l.; A, before 4 (octave  $D\sharp-d\sharp$ ): redundant #
72. l.; B, before 1: missing 
73. l.; A, 1/74.1: redundant   
Vno; B, 3-7: 
74. r.; A, 6-12:   
r.; B, 4-(5-8)-10:   
r.; B, before 9 ( $d^3$ ): missing #  
Vno; B, 9-12: missing 
75. r.; B, 2-(5-8)-9:   
r.; B, before 9 ( $d^1$ ): missing #  
Vno; B, 2-5:   
Vno; B, 9-12: missing 
76. r.; A, 7: bottom note in dyad  $g$  (instead of  $a$ )  
r.; B, 2-6:   
l.; B, 3-7:   
Vno; B, 1-5: 
78. Vno; A, below stave: *dol*:
- Vno; B, below 1: *dolc*.
80. Vno; A, 3: grace note  $\text{♪}$
82. Vno; A B, 1: grace note  $\text{♪}$
84. Vno; A B, 4 / 85.1: 
85. Vno; A, 1-4, 5-8, 9-12:   
Vno; B, 1-4, 5-8, 9-12: 
86. r.; B, before 8 ( $c\sharp^2$ ): missing  $\natural$   
Vno; A B, 1-4:   
Vno; B, 1-4: missing 
87. l.; B, before 1 (octave  $C\sharp-c\sharp$ ): missing  $\natural$   
Vno; A B, 1-4:   
Vno; A B, 5-8, 9-12 / 88.1-4: 
89. Vno; B, 2-6: 
90. and 91. Vno; A B, 1-4, 5-8: 
92. l.; B, 1/93.1 (A notes): 
93. r.; B, 2-6:   
r.; B, 9-12: missing   
Vno; B, 7-11: 
94. l.; B, 1-4, 5-8, 9-12 (top notes): missing 
95. l.; B, 4-8: 
96. l.; A B, 5-8: beaming 
97. Pfte; A, between staves: *dol*:  
Pfte; B, between staves: *dolce*.  
l.; B, 1-5: 
98. r.; B, 1-2: missing   
r.; B, 3-6: missing 
99. r.; B, 1-4: missing   
r.; B, 7/100.1: 
102. r.; B, 3-5: missing 
103. l.; B, 3-4 and 5-6: missing 
104. Vno; A, 1-11:   
Vno; B, 3-9: 
105. Vno; A, below stave: *dol*:  
Vno; A B, 3-6: 
106. r.; B, 1-2, 3-4, 5-6: missing   
l.; B, 5-6: missing 
107. r.; B, 1-2, 3-4, 5-6: missing   
l.; B, 5-6: missing   
Vno; A B, 6/108.1: 
109. Vno; B, 1-2: missing 
110. Vno; B, 1-2 and 3-6: missing 
116. r.; A, 1: grace note  $\text{♪}$   
r.; A, 3-4, 5-8:   
l.; A, 2-4: 
117. r.; A, 5-9: 
119. Vno; A, below stave: *dol*:
120. Vno; B, 1-2: missing 
121. Vno; A B, 2-6: 
126. r.; A, 1-5: sextuplet  $\text{♪}$    
l.; A, 1/127.1:  linking bottom notes ( $A - a$ )  
Vno; B, 1-3: missing 

128. l.; A, 9–12, 129.1–4 and 9–12, 130.9–12 and 131.1–4 and 9–12: reverse stems

128.–131. Vno; B, 2–4: missing *staccato* marks

132.–136. l.; A, 1–4, 5–8 and 9–12: reverse stems

133. r.; A, 1/134.1: chords linked by a single tie

134. Vno; A, 2–5:

Vno; B, 1–4:

135. and 136. Vno; A, 6–10:

Vno; B, 6–9:

140. r.; A, 1–4:

Vno; B, 3–5: missing *staccato* dots and slur

141. r.; A, 2–8:

143. r.; A, 1: grace note

Vno; A B, 1–4:

Vno; A B, 5–8, 9–12 / 144.1–4, 5–8, 9–12:

Vno; B, 1–4: missing

144. Vno; B, 1–4: missing

## Scherzando poco allegretto

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; A: *Scherzando* [!] / *poco* / *Allegretto*

before 1<sup>st</sup> stave. Vno; A: *Scherzando* / *poco* / *Allegretto*

above the beginning of 1<sup>st</sup> stave. Vno; B: *Scherzando* / *poco* / *Allegretto*

1. r.; A, 1–4: beaming

3. Vno; B, 1/4.1 (bottom note *b*): redundant

5. r.; A, 1–4: beaming

Vno; B, 1:

Vno; B, 1/6.1: missing

6. Vno; B, 1:

7. l.; A, 2–3: reverse stems

15. l.; A, 2–3: reverse stems

18. l.; A, 1–4: beaming

22. l.; A, 1–4: beaming

38. Vno; B, 2/39.3:

41. l.; A, 1–4: beaming

47. Vno; A, 3: *d<sup>l</sup>*

48. r.; A, 2–6: sextuplet

r.; B, 2–6: sextuplet

49. Vno; A B, 1–3, 4–6/50.1–3: (B: )

50. Vno; A B, 4–6 – 56.1–3:

56. l.; A, 1–6: reverse stems

64. r.; A, 2–6: sextuplet

r.; B, 2–6: sextuplet

65. Vno; A B, 1–3:

Vno; A B, 4–6:

66. Vno; A B, 1–3 – 72. 1–3:

72. l.; A, 1–6: reverse stems

Vno; A B, 4–9: sextuplet

74. l.; A, 1–5: sextuplet

l.; B, 1–5: sextuplet

Vno; A, 2–6: sextuplet

Vno; B, 2–6: sextuplet

75. r.; B, 2–3: missing

Vno; A B, 1–6: sextuplet

77. l.; B, 1/78.1 (top notes in octave):

Vno; B, 8: *a<sup>l</sup>*

## Rondo

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; A: *Rondo* / *All<sup>o</sup> molto*

before 1<sup>st</sup> stave. Vno; A: *Rondo* / *Allegro molto*

at the beginning of top stave. Pfte, Vno; B: *Rondo. Allegro moderato*

1. Pfte; A, between staves: *dol:*

r.; B, 1–3:

2. r.; A, 1: grace note

4. l.; B, 1–2 (top notes): missing

5. r.; B, 2–4:

6. r.; A, 1: grace note

8. r.; A, 1: grace note

11. r.; B, 2–4:

12. l.; B, 1: (chord notation, not linear)

13. l.; B, 2: *g<sup>l</sup>* (instead of *f<sup>l</sup>*)

14. l.; B, 1: (chord notation, not linear)

16. and 17. l.; B, above 2: accent

18. Pfte; B, above bottom stave: *pp*

19. Pfte; B, between staves: *pp*

20. r.; B, 1–2: missing

Vno; B, missing *p*

21. r.; A B, 2–4:

Vno; A, 1: grace note

22. r.; A, 1: grace note

25. r.; A B, 2–4:

26. r., Vno; A, 1: grace note

28. r.; B, 2–3: missing

Vno; B, below 2: missing *f*

30. and 31. r.; B, 1–3: triplet

32. Pfte; A, below top stave: *dol:*

Pfte; B, between staves, below end of bar: *dolce.*

r.; B, 3 / 33.3:

33. Pfte; B, between staves, at the start of bar: *p*

35. Vno; B, 2–5:

36. r.; B, 3–4: missing

- l.; B, 2–3: missing 
- Vno; A, 1: grace note 
- Vno; B, 1: grace note 
- Vno; B, below 2: missing *f*
38. and 39. r.; B, 1–3: triplets 
40. Pfte; A, between staves: *dol: p*
- Pfte; B, between staves: *dolce p*
- r.; B, 2/41.2: 
41. r.; B, 5–7: triplet 
- l.; A, 1: octave *e–e'* linked by one stem, not in linear notation.
43. and 44. r.; B, 1–6: missing 
45. l.; B, before 1 (*d*): missing *#*
46. A, below 1: *rf* (instead of below 6)
- 46.–48. r.; B, 3–5: triplets 
48. Vno; A, below 1: *rf*
49. Vno; B, below 2: missing *rf*
50. Vno; B, below 1: missing *ff*
52. Vno; B, below stave: missing *dolce*
55. l.; B, 1/56.1: missing 
57. Pfte; A, between staves: *dol:*
- r.; A B 1/58.1:  (instead of 58.1–3)
59. Vno; B, 1/60.1: missing 
63. Vno; B, 1–2: missing 
66. Vno; B, 1–3: missing 
67. r.; A, 1: grace note 
- l.; A, 1/68.1: 
- l.; B, 2/68.1: 
- Vno; B, 1–3: missing 
70. r.; A B, above 1:  $\infty$
82. r.; B, before 2 (*e'*): missing  (courtesy accidental)
86. Vno; A, 1: grace note 
88. Pfte; A B, between staves: *ff*
- Vno; A, 1: grace note 
89. r.; A B, 1–2: triplet 
- r.; B, 3–5: triplet 
- r.; A B, 6–8 / 90.1–3, 4–6, 7–9: triplets 
91. r.; A B, 1: *f#'* (instead of *a'*)
- Vno; B, below 1: missing *ff*
92. r.; A B, 1–3: 
- r.; B, 3/93.1: missing 
93. r.; A, 2/94.1: 
97. r.; B, 1: dyad *e'*–*a'* (chord pattern, not linear)
- r.; B, 1 (*d'*) / 98.1: missing 
100. r.; B, 1: dyad *d'*–*f'* (chord pattern, not linear)
101. l.; A, before 2 (*G*): missing *#*
- l.; B, above top stave, encompassing one bar: graphic *diminuendo* sign ( $\Rightarrow$ )
- 103.–110. l.; A, 1–6: reverse stems (abridged) 
107. Vno; A, below stave: *dol:*
108. Vno; B, 2–4: 
109. l.; A, next to 2: missing augmentation dot

- Vno; A, 1: grace note 
112. Vno; B, below 1: missing *f*
113. Pfte; B, between staves: missing *p*
114. Vno; B, below 1: missing *p*
118. r.; B, 2–4: 
119. l.; B, before 3 (*c#*): missing
120. Vno; B, below 1: missing *f*
122. Vno; B, below 1: missing *p*
126. Vno; B, 2–4: 
127. l.; B, 2–5: 
128. Vno; B, 2–6: 
132. r.; B, before 1 (*c#'*): missing 
135. Vno; B, 2–3: missing 
136. Vno; B, 2–6: 
140. r.; B, before 3 (*c#'*): missing 
- l.; B, before 1 (*c#*): missing 
141. r.; B, before 6 (*c#*): missing 
142. Vno; B, 2–4: 
143. r.; B, 3–5: 
153. and 155. r.; B, 1–2: missing 
154. l.; B, 1 / 155.1 and 155.1 / 156.1 (bottom notes – *g*): missing ties
157. l.; B, 1–2 (top notes – *b*): missing 
158. r.; A, 2–4: 
- r.; B, above top stave: *manc.*
- Vno; A B, below stave: *manc.*
160. l.; A B, before 2.: *#* (instead of *b*)
161. Pfte; B, above top stave: *Tempo*
- r.; B, 1–2: missing 
- 162.–168. l.; B, 1 (bottom pedal tones – *a* and *e*): missing tie
165. Vno; A B, below stave: *Tempo*
166. Vno; A, before 1 (*c#'*): redundant *#*
- Vno; A B, 2–4: 
170. r.; B, 2–6: 
173. r.; B, 3–6: 
180. l.; B, 1/181.1: missing 
182. Pfte; A, between staves: *dol:*
- Pfte; B, between staves: *dolce. p*
- l.; A B 5/183.1:  (instead of 1–5)
- Vno; A, below stave: *dol:*
- Vno; B, below stave: missing *p*
184. r.; A B, 3/185.1: 
186. Vno; B, 1–2: missing 
187. r.; B, 3/188.1: missing 
188. l.; A, 1/189.2: 
192. r.; A, 1: grace note 
195. r.; A, after 1:  $\infty$
- r.; B, between 1 and 2:  $\infty$
196. l.; B, 1–2: 
206. r.; B, before 3 (*g'*): missing *#*
207. r.; B, before 2 (*g'*): missing  (courtesy accidental)
210. r.; B, before 2 (*c'*): missing *#*



214. and 216. r.; **B**, before 3 (*g'*): missing #  
 217. r.; **B**, before 1 (*g'*): missing #  
 Vno; **A B**, 1: ♯ before *d'* instead of before *b*  
 220. r.; **A B**, 2–4:   
 221. r.; **A**, 1: grace note ♯  
 223. r.; **B**, 1–3: triplet   
 225. r.; **A**, 1: grace note ♯  
 l.; **B**, 1 (*d'*) / 226.1 (*a*): missing   
 227. r.; **B**, 2–3: missing   
 228. Vno; **A**, 1: grace note ♯  
 229. r.; **A**, 1: grace note ♯  
 232. r.; **A**, 2–4:   
 r.; **B**, 1–4: missing   
 233. r.; **A**, 1: grace note ♯  
 Vno; **A**, 1: grace note ♯  
 234. r.; **B**, 1–4:

235. r.; **B**, 3–8:   
 236. r. and l.; **B**, 1–6:   
 237. Pfte; **B**, between staves on 2<sup>nd</sup> beat of bar: accent ▷  
 Vno; **B**, above 2: missing >  
 238. r. and l.; **B**, 2–8: missing   
 239. r. and l.; **B**, 1–7: missing   
 r. and l.; **B**, 8–10: triplet   
 240. Pfte; **B**, between staves on 2<sup>nd</sup> beat of bar: accent ▷  
 Vno; **B**, above 2 elongated accent sign (≡)  
 244. r.; **B**, 1–3: triplet   
 245. r.; **B** 2–3: missing   
 246. Pfte; between staves: ≡ (instead of in bars 246–248)  
 249. and 251. Pfte; **B**, between staves: accents elongated  
 (*diminuendo?* – ≡)  
 252. Vno; **A B**, 1–3: reverse stems:

### 3. SONATA ES-DUR OP. 10 NR 3 SONATA E-FLAT MAJOR OP. 10 No. 3

#### I. Sources

No autograph is available. Like the previous two sonatas for violin and piano, the *E-Flat Major Sonata* was published twice in the composer's lifetime: first by Elsner himself in his *Wybór* (Wrocław 1805; source **A**), and two years later – by Johann André's printing house in Offenbach am Main (source **B**). These two editions do not differ significantly in musical content, though there are some differences in notation (for instance in slurring, which is imprecise in both prints, in ways of marking ornaments, rhythmic groupings, the beaming and linking of note stems, articulation markings, etc.) The former edition was directly supervised by the composer, and the latter likewise also most certainly controlled and authorised by him. In his *Sumariusz*, Elsner lists (among 'works for accompanied piano') only 'three sonatas with violin accompaniment, printed in Wrocław, in fascicles' (item 31). The André edition is not mentioned in this section of *Sumariusz*, but it probably appears erroneously among 'works for unaccompanied piano' as 'three sonatas, published in [...] Offenbach' (item 35).<sup>4</sup> André did not print any sonatas for solo piano by this composer.

The present edition is based on the following principal source:

**A.** The first edition, contained in *Wybór Pięknych / Dzieł Muzycznych / i / Pieśni Polskich / na Rok 1805. / ... / No. 10. Październik / w Wrocławiu / w drukarni do J.K.Mci uprzywilejowanej Miasta i Akademii Wrocławskiej u Grassa i Bartha* [A Selection of Beautiful / Musical Works / and / Polish Songs / for the Year 1805. / [...] No. X. October / in Wrocław / at the City's and Wrocław Academy's Grass and Barth printing house under the royal privilege of H[is] M[ajest]y the K[ing]]

Horizontal format, 4°, dimensions: 23 x 35 cm; plate dimensions: not identifiable. The copy in PL-Wn following conservation: 22.7 x 33.2 cm; violin part – vertical format, 4°, dimensions: 33.3 x 21.7 cm.

The print contains, apart from the title page, the following compositions: Józef Elsner, *Sonata / III. / col' Violino obligato* for violin with pianoforte accompaniment (pp. 1–14), Maciej Kami[e]ński (1734–1821), *Andante* for pianoforte (with aligned song text: 'Czy to nie jest udręczenie' ['Is This Not Great Torment'], text author unknown) (pp. 15–16). Violin part – in the supplement, pp. 1–4.

Copies of this edition: PL-Wn Mus.II.20723/10 Cim; PL-Kj 1347 III Mus.

The following print has been used as an auxiliary source:

**B.** *SONATE / pour / Piano-Forte & Violon, / composée / par / Joseph Elsner. / Oeuvre 10. / A OFFENBACH<sup>s</sup>/M, / chez Jean André / No 2347 / Prix 1 Fl. [1807].*

Horizontal format, 4°, dimensions: 25 x 33.5 cm, plate dimensions: not identifiable. Music printed as two separate instrumental parts. 14 pages with music (incl. title page, pp. 2–11 – piano part, pp. 1–3 – violin part). (All the pages containing the violin part bear a heading, situated top centre: *VIOLINO*.)

<sup>4</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 58ff.

Copies of this edition: D-OF (no shelf mark): top left on the title page, an oval stamp: [at the centre:] – *MUSIK-VERLAG / Joh. André / OFFENBACH A.M.*, [on the top rim:] *Archiv B.* [at the bottom:] *Letztes Exemplar*; A-Wgm XI/11382; D-Mbs 4 Mus.pr.66437.

Review: *Allgemeine Musikalische Zeitung* No. 41 of 8 July 1807, p. 660.<sup>5</sup>

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 31; Nowak, *Sonaty*, pp. 42–47; Dorabalska, *Polonez*, p. 88; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 52 and 317 item 3; Burhardt, *Polonez*, p. 162 item 606; 1984 Mrygoń, Burchard – *Katalog poloników*, p. 224 item 407; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Tomaszewski, *Bibliografia*, p. 298 item 3820; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, p. 74; *Katalog*, pp. 284–285.

Recording: [CD] *Józef Elsner, Violin and Pianoforte Works*, perf. Sławomir Tomasik – a 1763 violin by Marcin Groblicz, and Edward Wolanin – replica of a 1792 pianoforte by Walter, FFV Records 04, 2014 (World Première Recording); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – violin, Profil Medien, 2019, PH 19033.

There is no contemporary edition of this work.

## II. Dating

*Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3 was probably composed at approximately the same time as the two violin sonatas discussed above (in *F Major* Op. 10 No. 1 and *D Major* Op. 10 No. 2), that is, most likely before 1798, in the last years of the composer's residence in Lwów (now Lviv). The composer only made up his mind to print these three sonatas when he launched his own music edition (published in 1803–1805). They were also later printed by the publisher Johann André in Offenbach after Elsner had established close contacts with him.

## III. List of corrections and variants

The form of this *Sonata* diverges from the common classical model of the sonata cycle. The piece is bipartite and consists of a sonata-allegro form in the first movement and *Andantino con variazioni* (a theme with five variations) in the second, followed by a polonaise segment (*Alla polacca*) based on the motifs of the same theme, which takes the form of a more extensive sixth variation (but is not labelled as such by the composer). The latter ends with a brief, six-bar coda (*Poco adagio*).

The music notation in both sources (**A** and **B**) does not significantly diverge in its general characteristics from that in the previous two sonatas (as described above in commentaries on their respective printed editions). Clefs and key signatures are consistently placed at the start of all the systems (sets of staves). Time signatures can be found in front of the first bars of Mov. I and the successive variations (including *Alla polacca* and the final *Adagio*) in Mov. II. One exception is Elsner's edition of the violin part, in which the clefs and key signatures are only entered at the start of the first staves on pp. 1 and 2 of Mov. I *Allegro* and in front of the opening bars of each variation in Mov. II *Andantino con variazioni*. In three of the variations, which demonstrate a simple periodic structure, repetitions of opening segments require the application of *1<sup>st</sup>* and *2<sup>nd</sup>* volta, which in the first editions are distinguished in the piano part for variations II and IV, while in the violin part – only for variation III.

The original source notation of semibreve rests has been preserved in this edition, similarly as the abbreviated notation of multi-bar rests, including in  $\frac{2}{4}$  and  $\frac{3}{4}$  time. Only in one place has a semibreve rest been replaced by the sequence of one minim and one crotchet rest (*Alla polacca*, piano, left hand, bar 28), whereas in *Allegro* (left hand, bar 78) a semibreve rest has been substituted for three others with the value of a minim and two crotchets. These changes have been indicated in the list of corrections and variants.

The original rhythm notation, which in general terms is not very different from the present-day convention, has been left unchanged. Only in a few places has the rhythmic formula  $\text{♩} \text{♪♪}$ , sporadically applied by Elsner, been modernised (expanded) to:  $\text{♩} \text{♪♪♪}$ ; this change is accompanied by adequate modification of slurring (which agrees with the original

<sup>5</sup> Kurze Anzeige. Sonate pour Pianoforte et Violon, comp. par Jos. Elsner. Oeuvr. 10. No. 3. à Offenbach. chez Jean André. (Pr. 1 fl.) 'Ein angenehmes Unterhaltungsstück, das einen Komponisten von Talent, von Lebhaftigkeit der Empfindung, und von guttem Kenntnis beyder Instrumente, für welche er hier geschrieben, zeigt. Auf ein rasches Allegro, wo die brillanteren Partien meistens dem Pianoforte, oder ihm in Wetteifer mit der Violin, in den sanftern aber die Melodien immer der letztern gegeben sind, folgt ein kleines Thema mit sechs Variationen, von denen nur die letzte – eine Polonaise, und zwar eine, von der Art der wahren, der nationalen – neben mit ersten Allegro Stand halten kann; in der andern ist des Gewöhnlichen zu viel, wenn sie auch nicht geradezu zu verwerfen sind. Die Violin ist durchaus obligat. Beyde Instrumente verlangen Spieler von einiger Lebhaftigkeit und Kunstfertigkeit; doch ist alles angemessen geschrieben, und darum nicht schwer. Das Werkchen ist sehr schön auf Stein gedruckt.'

notation of the whole). Examples of such a formula (all of which have naturally been indicated in the list of corrections and variants) can be found in *Allegro* (piano, bar 6, and violin, bars 14 and 100).

Identical or similar motifs and fragments recurring in the course of the music have been unified, but not in a rigorous manner. Notation from the sources, differing in texture, articulation, phrasing, sometimes also in music material – has been preserved in many places. This can be illustrated on the examples of: (a) clearly differentiated (but identical in both first editions) treatment of dyads in *Allegro*, bars 17 and 19 as well as 154 and 156 () bars 103, 105 and 107 () (b) the use of *staccato* dots above abbreviated notation of repeated notes in bar 50 () but their omission in the analogous bar 141 () (c) different slurring in the triplet run in variation III, bars 2 and 10 (identical notation in both sources). Such discrepancies also appear in other places reflected in the present edition; in many cases, they may reflect the composer's intention with regard to the interpretation of his music.

Different forms of accent symbols are used in both sources. They may be small and similar to present-day marks (>), 'triangular' (▷), or elongated and thus resembling the graphic *diminuendo* marks (≡), whose interpretation is not always unequivocal (cf. **A** and **B**, *Alla polacca*, bar 43, and violin, theme of variations, bars 2 and 10). Bar 43 is particularly interesting in that we have a cooccurrence of two symbols nearly identical for both hands, placed above the top stave for the right and above the bottom stave – for the left hand.

Grace notes in both sources and in both instrumental parts take the form of a small quaver with or without a diagonal line across it. Grace notes without such a line may in some cases be interpreted as appoggiaturas. In **B**, piano part, all the grace note values are typically half of the value of the note they precede, and they are not linked with that note by a slur.

All the *gruppetti* in both sources are consistently notated with a vertical line across. Their placement above or between specific notes has been copied in our edition. The only exception is the *gruppetto* mark without the vertical line, placed under the 3<sup>rd</sup> note in source **B**, violin, *Allegro*, bar 96.

All the verbal indications, which primarily concern performance manner, expression, articulation, dynamics, and tempi, as well as abbreviations, end with a dot in Elsner's print, whereas André's edition has colons after the abbreviated terms. In the piano part in source **A**, at the end of some pages, we find the following instructions for performers: *Volti subito* (p. 3 between the staves) and *Volti* (p. 6 between the staves and p. 11 below the bottom stave).

## PIANO

Careless or imprecise rendition of slurs and ties is a problem in both first editions, and especially in source **A**, where they do not always link the right notes, but are sometimes shifted, and their range may be too wide or too narrow. Examples of slurs which only encompass part of a given phrase are quite numerous in both prints, both in *Allegro* (**A**, bars 16, 18; **B**, bar 64) and in *Mov. II* (**A**, variation III, bar 2, variation V, bar 3, *Alla polacca*, bars 4, 65, 67, and 68). All these and other similarly inaccurately etched slurs, schematically placed at the centre of phrases (usually runs), most likely refer to all the notes in the given bar. Also typical of both prints is the omission of slurs where some figures (usually quavers and semiquavers) are repeated in the accompaniment or in longer figural passages, as in *Allegro* (**A**, bars 91 and 142). Where similar passages and musical progressions are repeated, slurs are often schematic, variously notated, or left out altogether. Differences in slurring can be found in similar motifs in e.g. *Allegro* (**A**, bars 58–61) and *Alla polacca* (**A**, bars 21–23). Changes and unifications deemed necessary in such cases have been introduced with much caution, primarily with a view to indicating analogous *loci*, but also taking into account the author's possible intentions.

Inconsistent slurring is particularly evident in the presentation of irregular groupings, especially in Elsner's own edition (**A**). Triplets and sextuplets are usually marked, depending on the placement of beams, with small digits 3 and 6 entered above or below the noteheads (e.g. triplets in the piano part, *Allegro*, bars 5, 64, 68, and 116; variation I bar 5; *Alla polacca*, bar 17, in both sources). Exceptionally, a triplet without a bracket (but marked with a 3 above the noteheads) occurs in *Alla polacca*, bar 42, similarly in both sources. In many places slurs incorporate rests that open a given grouping, as in  and ; e.g. *Allegro*, **A** and **B**, bars 39, 48, 74, and 112; variation I, bars 3, 6, and 8). Slurs above triplet groupings may take the regular form (as in **A** and **B**, *Allegro*, m 152: ) or an irregular one, frequently encompassing imprecisely marked notes and progressions (e.g. **A**, *Allegro*, bars 66 and 68). Such notation may result from errors or inconsistencies in print, but it may also hint at the manner of articulation. Linking two semiquavers and a semiquaver triplet (marked with a 3) with one slur and a double beam in **A** and **B** (*Alla polacca*, bar 19: ) can also be interpreted in this way.

The above remarks concerning the notation and interpretation of triplets are also mostly true about sextuplets, which are typically divided into two three-note groupings, but marked with a 6 and linked by one slur:  (**A**, *Allegro*, bar 130; **B**, bars 130–135), also in variants with an initial rest:  (**A** and **B**, *Allegro*, bars 108, 130, and 139). Beaming all the six notes together (as in **B**, *Alla polacca*, bar 31) is rare. Particularly unique is the chromatic scale run of nine notes beamed together, marked in **A** with the digit 9 and in **B** (erroneously) with 6 (variation V, bar 8).

As in the *F Major* and *D Major Sonatas*, we have written out the left-hand octave progressions in full (in the sources they are represented in an abbreviated form – only the top notes, while the bottom ones are marked in **A** as *octava* and in André's print **B** as *8<sup>va</sup>*). In Elsner's edition (**A**) such abbreviated notation is common and appears in *Allegro* – bars 8–15, 34–47, 71–77, 96–102, and 125–138; *Adagio* (end of mov. II) – bars 1–4. In **B** it only occurs once in the whole *Sonata*, namely in *Allegro*, bars 34–38.

Standard abbreviations for recurring notes and figures based on repeated chord components have been written out in full in accordance with our editorial principles, without this fact being indicated in the list of corrections and variants. For the sake of brevity, we have similarly resigned from listing all the differences in the highly inconsistent and irregular slurring, which typically occurs in abbreviated sections in the sources. The manner of performance has been indicated in such places with the word *simile*, see *Allegro* – bars 4 and 85 (left hand), bars 8 and 98 (right hand).

The manner of notating figural passages on both staves, beamed together and linked by a vertical line, found in both printed sources (**A** and **B**), has been avoided in our edition. Such notation can be found, for instance, in the right-hand part, *Allegro*, bar 43 (11 – the last note) and analogously in *Alla polacca*, bar 12 (9), bars 32 and 33 (1, 7 and 13), bar 34 (13), bars 36 and 37 (1, 7 and 13), bar 41 (1 – all these examples concern the note *f*). We have also resigned from copying the source placement of some right-hand elements on the bottom stave (individual notes and chords, as in *Allegro*, bar 47, 1 – the chord *f-bb-d'*, sometimes also larger segments), and conversely – of left-hand notes on the top stave (as in *Allegro*, bar 24, 1 – *c'*).

Diverse treatment of clefs, variously positioned in the music (clef change is relatively frequent in this composition) is typical of both sources. In places other than the beginning of the composition or its sections, clef position depends on the graphic and musical context. Clefs usually occur after the bar line at the start of the bar, as at the change from bass to treble clef in *Allegro* (**A** **B** – bars 39 and 42; **B** – 45, **A** – 79 and 116) and mov. II (variation II: **A** – 1 and 9; variation III: **A** **B** – 7; variation V: **A** – 3; *Alla polacca*: **A** – 16) and from treble to bass clef in *Allegro* (**B** – bars 34, 41, 44, 84) and *Alla polacca* (**A** – 17). Clef change introduced mid-bar in front of the appropriate note is frequent (and exceptionally consistently presented in both sources), e.g. *Allegro* – bars 87 and 90; variation II – 11 and 12; variation IV – 11; variation V – 4. Placing the clef on the bar line is also quite common, e.g. *Allegro* (**A** – bars 40/41, 43/44, 52/53, 83/84, 124/125; **B** – 115/116), variation II (**A** **B** – 2/3, **A** – 10/11, **B** – anacrusis/1), variation IV (**A** – 8/9; **B** – 6/7), *Alla polacca* (**B** – 16/17). Especially typical, however, particularly of source **B**, is the placement of the new clef (after the change) in front of the bar line (such location is just as frequent in the latest music editions): e.g. *Allegro* (**A** – bars 45; **A** **B** – 50; **B** – 53, 79, 125), variation II (**A** **B** – 5; **B** – 3, 9, 11), variation IV (**B** – 9), *Alla polacca* (**B** – 16). It is this location (i.e. at the end of the bar before the bar line, to show that the new clef concerns all the notes from the next bar on) that we have chosen, for pragmatic reasons, to apply in our edition, so as to obtain a clearer and more performer-friendly image of the printed source. Changes of clef position have not been separately indicated in the list of corrections and variants.

Evident printing errors or imperfections concerning the use and location of clefs have been corrected. This concerns, among others, mechanical treatment of (incorrect) return to previous clefs along with the related key signature while moving on to the next stave. Such oversights result in the use of a bass clef, along with the respective key signature, flats for *bb*, *eb*, *ab*, in the left hand in source **A** (*Allegro*, at the start of bar 52, while the treble clef should operate from the beginning of bar 50 to mid-bar 53, and at the start of bar 119, where the treble clef applies to bars 116–124; similarly in variation II, bar 8). Omission at the end of staves of the symbol informing that a change of key must occur at the start of the next stave should also be interpreted as an oversight; e.g. **A** – variation IV, bars 11/12 (left hand), **A** and **B** – variation V, bar 4 (right hand, before the repetition mark), **A** – before the *Poco adagio* segment that ends mov. II. The omission of the bass clef in bar 12 at the change of clef from treble to bass is, on the other hand, an evident error.

In *Allegro* (**B**, bar 39) the semibreve left-hand octave (*E-e*) was divided into two minims linked with a tie. This was done because the second half of the bar was moved to the next stave.

In variation V, bar 17, we have preserved the notation of an extended fermata comprising an entire grouping of quaver triplets, as in source **B**.

## VIOLIN

Most of the above remarks concerning notation in the piano part and its interpretation are equally relevant for the violin part in both sources. As in the piano part, the main problems are: imprecise etching of slurs and ties, sometimes shifted or encompassing the wrong sets of notes; inconsistent treatment of similar or identical motifs and passages; and, finally, the treatment of irregular rhythmic groupings, for which (especially in the case of triplets) the original slurring has been preserved in our edition because of its potential significance for articulation and bowing. The violin part in both editions, and especially in André (**B**), contains, however, much fewer evident errors and imprecise markings than the



piano part, which is undoubtedly owing to its supervision by Elsner himself as an expert concert violinist.

All the verbal comments, most of which are abbreviated (e.g. *dol.*) as well as dynamic markings (*f*, *p*), accents, graphic *crescendo* ( $\text{<}$ ) and *diminuendo* ( $\text{>}$ ) marks – are placed below the staff, while other indications, such as tempi (*Allegro*, *Adagio*, *Andantino*) and sometimes also graphic dynamic markings – can be found above the staff.

In source **A** the heading of mov. II, *Andantino con variazioni*, placed above the start of the staff in which the theme of the variations is introduced (without a separate heading), comprises an indication of both form and tempo. The successive variations are marked with abbreviated names placed above the start of consecutive staves: *Var. 1.*, *Var. 2.*, *Var. 3.*, *Var. 4.*, and *Var. 5* – each of them starts on a new staff. Following the end of variation V, in which we have a new tempo indication (*Adagio*), in the final section of the staff we find, after a change of key and time signature (and separated by a double bar line), a segment titled *Alla polacca*, which serves as the sixth variation. Directly afterwards, and also without starting a new staff, there comes a coda in tempo *Poco adagio*.

In source **B** above the opening staff of the same mov. II, the tempo is given as *Andante* instead of *Andantino*, whereas the word *TEMA* and abbreviated markings for the successive variations: *Var. 1.*, *Var. 2.*, *Var. 3.*, *Var. 4.*, and *Var. 5.* (the latter similarly with a new tempo indication: *Adagio*) – come each in front of a new staff. In this source the last numbered variation is likewise linked to a polonaise segment. It starts here on a new staff, but the title *Alla polacca* (similarly as the final *Adagio*) seems to indicate not so much a new variation (i.e. number VI) as a change of tempo, though the passage is still clearly based on the musical material of the same theme.

## Allegro

heading. Pfte; **A**: *Sonata III. / col' Violino obbligato / przez J. Elsnera* [by J. Elsner].

heading. Vno; **A**: *Sonata III.*

above top staff. Vno; **A**: *Violino obbligato. / przez J. Elsnera* [by J. Elsner].

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; **B**: *Sonata*

heading above 1<sup>st</sup> staff. Vno; **B**: *SONATA*

centrally above 1<sup>st</sup> staff. Vno; **B**: *Violino*

above 1. Pfte; **A B**: *Allegro*.

at the beginning of top staff. Vno; **A B**: *Allegro*.

0. Pfte; **B**, between staves: *dol.*; missing dynamic marking: *p*

4. r.; **B**, before 1 (grace note *f*): #

r.; **B**, 3–5:

6. r.; **A B**, 3–7: rhythm notation and slurring changed to:

7. r.; **A B**, above 7: ∞

r.; **B**, 2: grace note *f*

8. Vno; **A B**, 2–3:

Vno; **B**, below 1: *dol.*

Vno; **B**, below staff: missing *p*

10. Vno; **B**, 1: grace note *f* (linked by a slur with the main note)

Vno; **B**, 4–5:

12. Vno; **B**, 1: grace note *f*

14. Vno; **A**, 3–7: rhythm notation

Vno; **B**, 3–7: rhythm notation

15. Vno; **A**, between 7 and 8: ∞

Vno; **B**, 2: grace note *f*

Vno; **B**, 7–8: missing

16. r.; **A**, 2–10:

Pfte; **B**, between staves, graphic mark:  $\text{<}$  and additionally: *Cres.*

r.; **B**, 1–12:

17. r.; **A**, 2–5:

Pfte; **B**: dynamic markings *f* separately for the right and left hands

Vno; **B**, below 1: missing *f*

Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: missing

18. r.; **A**, 2–7:

r.; **B**, 9–16:

19. Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: missing

20. r.; **A**, above 2: ∞

21. r.; **B**, below 1: *p*

l.; **B**, 1–3 and 22–23, 1–4: missing *staccato* dots

24. l.; **A B**, 1: note *c*<sup>1</sup> moved to top staff; semibreve rest in bottom staff

Vno; **B**, 4–7: missing

26. r.; **A**, 1–5: missing

Pfte; **B**, between staves: *dol.*

r.; **B**, 1–3:

30. r.; **B**, 1–4:

31. r.; **B**, in front of 5 (*ab*<sup>1</sup>): missing *f*

l., **A B**, 1–6: missing

Vno; **A**, 1–4:

32. r. and l.; (top line), **A B**: missing

33. Vno; **A**, 1–6:

34. Pfte; **B**, between staves: missing *dolce*

Vno; **B**, 1–3:

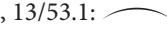
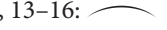
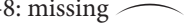
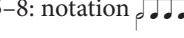
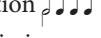
Vno; **B**, below 1–3: *dol.*

35. Vno; **A B**, 1–2:

36. Vno; **A B**, 2–3:

38. Vno; **A B**, 2–3:

39. r.; **A**, 2–4, 5–8:

- Vno; A B, before 2: missing  $\sharp$   
Vno; B, between 1 and 2:  $\infty$
41. r.; A B: in bass clef  
Vno; A B, 1–3: 
42. Vno; A B, between 1 and 2: missing  $\infty$   
Vno; A B, before 2: missing  $\sharp$
43. Vno; A, 4–8:   
Vno; B, 1–3: missing 
44. Vno; B, 5–10: sextuplet 
45. r.; A B: in treble clef  
l.; B, 1/46.1: missing   
Vno; B, above 6: *staccato* in dot form (.)
46. r.; A B: in treble clef  
r.; B, 1–4: missing   
Vno; B, 7–12: missing
47. r.; B, chord *f-bb-d* moved to bottom stave
48. r.; A, 3–7:   
r.; B, 3–8: 
49. r.; A, 3–11: 
50. l.; A, 3–6:   
Vno; B, above 2: missing *staccato* dot
51. r.; A, 1–6:   
r.; B, 9–16:   
l.; A, 2–4: 
52. r.; A, 2–5, 6–10, 13/53.1:   
r.; B, 1–4, 5–12, 13–16: 
53. r.; A, 2–7:   
l.; A, 3–7: 
56. Pfte; A, between staves: *dolc.*  
Pfte; B, between staves: *dol:*  
Vno; A, 4–7:   
Vno; A, 8/57.1:   
Vno; B, below stave: *dol:*  
Vno; B, 1–7:   
Vno; B, 8/57.2: 
57. r.; A, 2–6:   
r.; B, 1–8:   
Vno; B, 1–4, 5–8: missing 
58. r.; A B, 3–5:   
Vno; A, 2/59.1:   
Vno; B, 1/59.1: 
- 58.–61. l.; B, 1–4, 5–8: notation 
59. r.; A, 3–5:   
l.; A, 5–8: notation   
Vno; B, 2–4: missing 
60. r.; B, 2–5: missing   
r.; B, 6/61.1: missing   
Vno; A, 2/61.1:   
Vno; B, 1/61.1: 
61. l.; A, 5–8: notation   
r.; B, 2–5: missing 
- Vno; B, 2–4: missing 
- 63a. l.; A B: missing   
l.; B: missing graphic indication 2 (*volta*)
64. r.; B, 7–12: missing 
65. r.; B, 3–6:  (instead of 2–6)  
r.; A: missing   
Vno; A, 3/66.1: 
66. r.; A B, 4–9:   
l.; A, 3–4: missing   
l.; B, 3–4: 
67. Vno; A, 2–6: 
68. r.; A, 3–8:   
r.; B, 4–9:   
r.; B, before 7 (*f*<sup>2</sup>): missing  $\sharp$   
l., B, 3–4: missing 
69. l.; B, before 2 (*Bb* – bottom note in octave):  $\sharp$
70. r.; B, 2–4: 
71. Vno; AB, before 2: redundant  $\flat$
72. r.; B, 2–4: 
74. r.; A, 3–7:   
r.; B, 3–8: 
75. r.; A, 3–9:   
r.; B, 3–11: 
76. r.; B, 1–11: missing 
77. r.; A, 2–6:   
r.; B, 7–12: missing 
78. r.; B, below 3: *p*  
l.; A B, rests:  $-$
79. Pfte; A, below top stave: *p dolce*. – moved to end of bar 78  
Pfte; B, below top stave: *dol:*  
Vno; B, below 1–3: *dol:*  
Vno; B, 1–3: missing 
81. Vno; B, 2–5: missing 
85. Vno; A, below 1–3: *dolc.*  
Vno; B, 2–3: 
90. r.; A, 3–8:   
r.; B, 9–12, 13–16: 
91. r.; B, 5–8, 9–12 and 13–16: 
92. r.; A, 3–6:   
r.; B, 2–6: 
94. r.; A, 2–7:   
Vno; A, 2–5: 
95. r. and l.; B, below 1: dynamic marking *p* for either hand separately  
Vno; A B, 3–4: missing 
- 95.–97. r.; B, 1–8: 
- 95.–98. l.; B, 1–3: missing 
96. Vno; B, 1 (*f*<sup>2</sup>): grace note  $\sharp$ ; missing  $\sharp$   
Vno; B, below 3:  $\infty$
97. Vno; A B, 3–4: missing 
98. Vno; B, before 1 (*f*<sup>2</sup>): grace note  $\sharp$ : missing  $\sharp$

Vno; B, above 3: 

99. Vno; B, 2–3: missing 

100. Vno; A, 3–7: rhythm notation ; B: 

Vno; B, 1: grace note 

101. l.; B, 1/102.1: missing 

Vno; A, between 7 and 8: 

Vno; B, 2: grace note 

Vno; B, 3–4: 

Vno; B, 7–8: missing 

Vno; B, above 7:

101./102. Pfte; A B, between staves: graphic *crescendo* mark  
()

102. r.; B, below 5: *Cres*:  
r.; A B, 1–16: missing 

103. r.; A, 2–4: 

Vno; B, below 1: missing *f*

Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: missing 

104. r.; A, 2–6: 

r.; B, 8–15: 

r.; B, before 13 and 14: missing 

105. r.; A, 2–5: 

Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: missing 

106. r.; A, 3–8: 

r.; B, 8–15: 

107. r.; A, 2–5: 

Vno; B, 1–2, 3–4, 5–6: missing 

110. r.; A B, before 6 (*bb*<sup>2</sup>): missing 

113. l.; B, 1–3: missing *staccato* dots

114. l.; B, 1–4: missing *staccato* dots

115. Vno; A, 1–6: 

Vno; A B, below 1: missing *p*

116. r.; A, 2–6: 

117. Pfte; B, between staves: *dol*:  
r., A, 1–4: 

r.; B, 1–3: 

119.–123. l.; A B, bottom notes in octaves (*D*) linked by ties

120. l.; A/121.: top notes in octaves (*d*) linked by a tie  
l.; B: both notes in octaves (*D-d*) linked by ties

121. r.; A, 1–4: 

122. l.; A, 1–6: missing 

l.; B/123.: bottom semibreves (*bb*) linked by a tie  
Vno; A B, 2–5: 

123. r. and l. (top line); A B: missing 

Vno; A, 2–3: 

124. Vno; A, 3–6: 

Vno; B, 1–6: 

125. r.; A, 1–6: 

l.; A, 1 (*e*)/126.1 (*Bb*): 

l.; B, 1/126.1: 

Vno; A, 1–4: 

Vno; B, below 2–3: *dol*: 

126. r.; A, 1–6: 

Vno; A B, 1–3:  (instead of 1–2)

127. r.; A, 1–7: 

Vno; A, 2–4: 

Vno; B, 1–4: 

128. l.; A, 1 (*eb*)/129.1 (*eb*): 

129. Vno; B, 2–3: 

130. Vno; A B, between 1 and 2: 

Vno; B, 1–2: missing 

Vno; B, 5–7: triplet 

132. Vno; A B, 2–3: 

133. Vno; B, between 1 and 2: missing 

Vno; B, 1–2: missing 

Vno; B, 5–7: triplet 

134. Vno; B, 1–3: missing 

135. Vno; A, 6–10: 

Vno; B, 5–7 and 8–10: triplets 

136. l.; A, 1 (*eb*)/137.1 (*eb*): 

Vno; B, 7–12: missing 

137. r.; B, 2: missing  before *d*<sup>1</sup>

139. i 140. r.; A B: missing 

141. r.; A B, 3–6:  (instead of 2–6)  
l., A, 3–6:  (instead of 2–6)  
l.; B, 4–6:  (instead of 2–6)  
Vno; A B, 1–2: missing 

Vno; B, above 2 and 3–6 (– abbreviation): missing *staccato* dots

142. r.; B, 5–8, 9–12, 13–16: 

143. r.; A, before 11: redundant 

144. l.; A, 2–6: 

146. Vno; A, 1–5: 

147. r., Vno; A, 2–6: 

Pfte; B, between staves: missing *dolce*  
r.; A B, 7/148.1: 

Vno; B, below 1–3: *dol*:  
Vno; B, 1–8: 

148. r.; A, 3–8: 

r.; B, 2–8: 

148. Vno; B, 1–4, 5–8: missing 

149. r.; A B, 3–4 and 7–8: 

r.; A B, 8/150.1: 

r.; B, before 7 (*a*<sup>2</sup>): redundant 

l.; B, 1 and 5 (minims *eb* and *f*) linked by a slur, which may refer to left-hand part, top line, as in bars 58–61

149.–152 l.; B, 1–4, 5–8: 

Vno; B, 1–4: 

150. r.; A B, 4–6: 

151. r.; B, 2–5: missing 

r.; A B, 7/152.1: 

Vno; A, 3/152.2: 

152. r.; A B, 3–4:  (instead of 2–4)

154. Pfte; B, 1–5: missing 

Vno; B, below 1: missing *f*

- Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: missing 
155. Pfte; **B**, 1–5: missing 
156. Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: missing 
157. r.; **A**, above 2: 

159. Vno; **A B**, above 1: 
162. Vno; **B**, below 1: missing *ff*

## Andantino con variazioni

heading. Pfte; **A** (above top stave): *Andantino con / Variazioni*.  
above beginning of 1<sup>st</sup> stave. Vno; **A**: *Andantino con Variazioni*;  
**B**: *Andante*

[TEMA]

above top stave. Pfte; **B**: *Andantino*

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; **B**: *TEMA*

before 1<sup>st</sup> stave. Vno; **B**: *TEMA*

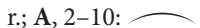
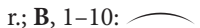
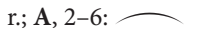
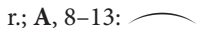
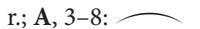
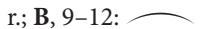
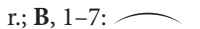
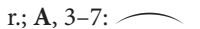
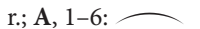
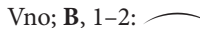
0. Pfte; **B**, between staves: missing *p*
4. Pfte; **B**, 1–3: beaming 
- Vno; **B**, 1–2: 
6. Pfte; **B**, 1–2: (both notes in octaves: *Bb–bb*) linked by ties
9. r.; **A**, 4: *eb<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>* (instead of *f<sup>1</sup>–ab<sup>1</sup>*)
12. l.; **B**, 1–3: beaming 
- Vno; **B**, 1–2:

2. r.; **A**, 1–2: missing 
- Vno; **A B**, 2–3: 
- Vno; **A B**, 1–3 and 4–6: 
4. r.; **B**, 1–2: top notes (*eb<sup>2</sup>*) linked by a tie
- l.; **B**, 1–3: beaming 
- Vno; **A**, 1–7: 
- Vno; **B**, 1–6: missing 
- 4a. Vno; **A**, 1–12: 
- Vno; **B**, 1–6: missing 
5. Vno; **A**, 5–8: 
9. Pfte; **A**, missing dynamic markings
- Pfte; **B**, between staves, below 1: *rf*; below 2: *p*
10. l.; **A B**, 1–2: missing 
- Vno; **B**, before 1 (*ab<sup>2</sup>*): missing courtesy flat
12. l.; **B**, 1–3: beaming 

VAR. I

1. r.; **B**, 1–6: sextuplet 
- Vno; **A B**, above 2 and 4:  $\infty$
3. Vno; **A B**, above 2 and 4:  $\infty$
4. r.; **B**, 3: grace note 
- Vno; **B**, 1–2: 
- 5., 7. and 9. Vno; **A B**, above 2 and 4:  $\infty$
10. Vno; **A**, 1–3: missing 
11. Vno; **A B**, above 2:  $\infty$
12. Vno; **B**, 1–2: 

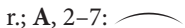
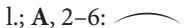
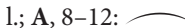
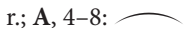
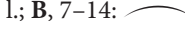
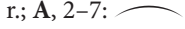
VAR. II

1. r.; **A**, 1–6: 
2. r.; **A**, 1–6: 
3. r.; **A**, 1–5: 
4. (= 4a). Vno; **B**, 1–2: 
5. r.; **A**, 2–10: 
- r.; **B**, 1–10: 
6. r.; **A**, 2–6: 
- r.; **A**, 8–13: 
8. r.; **A**, 3–8: 
- r.; **B**, 9–12: 
9. r.; **B**, 1–7: 
10. r.; **A**, 3–7: 
11. r.; **A**, 1–6: 
12. Vno; **B**, 1–2: 

VAR. III

1. Pfte; **B**, between staves, below 1: *rf*; below 2: *p*

VAR. IV

1. l.; **AB**, below 1–3, 4–6, 7–9 and 10–12: prolonged accent 
- Vno; **A**, below 1, 4, 7 and 10: accents 
- Vno; **B**, 2–9 and 10–12: missing 
2. l.; **AB**, below 1–3 and 4–6: prolonged accent 
- l.; **A**, 9–11: 
- Vno; **A**, below 1 and 2: accents 
- Vno; **B**, 1–3 and 4–6: missing 
3. r.; **A**, 8–11: beaming (erroneous) and slurring: 
- Vno; **A B**, 8–11: 
- Vno; **B**, 11: *e<sup>1</sup>*
- 4a. r.; **A**, 2–7: 
- l.; **A**, 2–6: 
4. (= 4a). Vno; **A B**, 1–2: 
- 5.–7. Vno; **B**, 1–3, 4–6: 
6. l.; **A**, 8–12: 
- Vno; **A**, below 4: missing accent 
7. l.; **A**, 3–7 and 10–14: 
8. r.; **A**, 4–8: 
9. l.; **AB**, below 1–3, 4–6, 7–9 and 10–12: prolonged accent 
10. l.; **AB**, below 1–3 and 4–6: prolonged accent 
- l.; **A**, 7–14: missing 
- l.; **B**, 7–14: 
11. r.; **A**, 2–7: 
12. r.; **B**, 1–2: top notes (*eb<sup>2</sup>*) linked by a tie



# VAR. V

heading above start of 1<sup>st</sup> stave. Pfte; **B**: *Adagio*.

0. Pfte; **B**, between staves: missing *p*
2. r.; **A**, 2–4 and 4–9:
3. r.; **A**, 4–11:   
r.; **B**, 2–10:   
r.; **B**, 10–19: beaming
4. r.; **B**, 4–10:
6. r.; **A**, 2–6:

8. r.; **A**, 5–9, 11–12, 14–18:   
r.; **B**, 3–11: erroneously as sextuplet   
r.; **B**, before 12: erroneously  $\frac{7}{8}$  (instead of  $\frac{7}{4}$ )
9. r.; **B**, 4–8:
10. r.; **A**, 7–11:   
r.; **B**, 2–4: missing   
Vno; **A B**, before 10: redundant  $\flat$  courtesy accidental
13. r.; **A B**, between 1 and 2:  $\infty$
14. Vno; **B**, rest:  $\gamma$  (changed to:  $\gamma$   $\frac{7}{8}$ )

## Alla polacca

heading above the 1<sup>st</sup> stave. Pfte; **A** and **B**: *Alla Pollacca*.

3. r.; **A**, 3–4:
4. r.; **A**, 6–10:   
r.; **B**, 5–11:
5. r.; **A**, 3–5: missing
7. r.; **A B**, above 4:  $\infty$
8. r.; **B**, 5–6: missing   
l.; **B**, 3–4: missing
9. Vno; **A B**, above 3:  $\infty$   
Vno; **B**, 3–5: missing
10. l.; **A B**, 1–2: *Bb–bb* (changed by analogy to bar 32)
13. Vno; **A B**, above 2:  $\infty$   
Vno; **B**, 1: grace note  $\text{grace}$   
Vno; **B**, 3–5: missing
14. l.; **A B**, 1–2: *Bb–bb* (changed by analogy to bar 36)
15. Vno; **A B**, above 4:  $\infty$   
Vno; **B**, 4–6: missing
16. r.; **B**, 1–2 and 3–4: missing   
l.; **A**, 1–2 (*Eb–bb*):   
Vno; **B**, 5–6:
17. r.; **A B**, above 3:  $\infty$
19. r.; **A**, 6–8:   
r.; **B**, 5–9:
20. r.; **A**, 2(?)–4:
21. r.; **A**, 1(?)–5:
22. r.; **A**, 1–2 and 4–5:
23. r.; **A B**, 1–2: missing

- Vno; **B**, 1–2: missing
25. r.; **A**, 4–10:
27. r.; **A**, 3–7:
28. r.; **A**, 2–5:
29. l.; **A**, above 1: accent in the form of graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )
31. r.; **A**, 1–6: sextuplet   
Vno; **A B**, above 6:  $\infty$   
Vno; **B**, 2: grace note  $\text{grace}$   
Vno; **B**, 6–8: missing
33. Vno; **A B**, 4–5: missing
34. Vno; **B**, 1–4: missing
35. Vno; **A B**, above 3:  $\infty$   
Vno; **B**, 3–5: missing
37. Vno; **A B**, above 4:  $\infty$   
Vno; **B**, 4–6: missing
38. Vno; **A**, 2/39.1:
41. r.; **B**, 2–6:
42. r.; **B**, 7–9: triplet
43. r.; **B**, below 1–3: erroneously graphic *diminuendo* mark instead of accent below 2  
Vno; **B**, 3–6:
45. Vno; **B**, 4/46.1:
47. r.; **A**, 2–5 and 5–7:
48. l.; **B**, above 2: accent in the form of graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )
49. Vno; **A**, 2–8:

## Poco adagio

1. Pfte, Vno; **B**, between staves: missing *p*  
Vno; **A B**, 1–3:
3. Vno; **B**, 1–3: missing
4. Vno; **B**, before 1: missing *perdendosi*

## POLONAISES

### 1. POLONEZ D-DUR *POLONAISE IN D MAJOR*

*Polonaise in D Major* is one of several works by Józef Elsner preserved in a period manuscript. It represents an early type of the standard form of this dance; texturally, it does not go beyond the simple Haydnesque style of Classicist music. Its attribution to Elsner has recently been questioned (see comments below, subchapter II).

#### I. Sources

Our edition has been based on the manuscript, considered until recently as Elsner's autograph.

No title page. Heading: *Polonoise*.

Horizontal format, 4°; dimensions: 22 x 31 cm; 2 cards; manuscript paper, 8 systems of staves on each page. Score notation on pp. 2 and 3. On fol. 1r entries in pencil and ink (some barely legible), including at the top: (*Mr 180*), 6298, 17; in the centre – Aleksander Poliński's annotation: *Autograf Elsnera* [Elsner's autograph] and signature: *APol[iński]*; slightly below, also in abbreviated form: *APol.*... In the middle of the card, Wanda Bogdany-Popielowa's comment in pencil: *Nie. Odpis!* [No! A copy!] *W[anda] B[ogdany]*. Bottom right, a note in the copyist's hand: *Sophie Czartoryska*.

The question of the document's authenticity remains open. Aleksander Poliński believed it to be Elsner's autograph. It is also described as such in the two handwritten catalogues of the old Poliński collection, compiled by Alicja Simon, now kept at the Adolf Chybiński Archive (PL-Pu A.Ch.V 4/12) and the Ossoliński National Institute (PL-WRo 5658 a,b). This view was challenged by Wanda Bogdany-Popielowa, who argued that 'despite the handwriting being similar to Elsner's own, it is not an autograph, but a period copy, made in a different hand' around 1845.<sup>6</sup> The latter opinion has recently been supported by Sonia Wronkowska.<sup>7</sup>

On the basis of the name and surname of Zofia Czartoryska found on c. 1, Alina Nowak-Romanowicz wrongly suggested in her Elsner monograph<sup>8</sup> (adding a question mark, which is absent, however, from the same author's list of the composer's works in PWM Edition's *Music Encyclopaedia's* entry for Józef Elsner<sup>9</sup>) that the piece was dedicated to this princess (though the form of the inscription does not suggest such a dedication in any way). Following her marriage to Count Stanisław Kostka Zamoyski and especially her settling in Warsaw (1811), Princess Zofia Czartoryska (1778–1837) took up intense charity work and became actively involved in the city's cultural life as an art patron. At the Blue Palace in Senatorska St., she kept a salon which became a venue for literary and artistic meetings as well as concerts. As an ardent promoter of the Society for Sacred and National Music, eventually established thanks to Elsner's efforts, in 1814, she became its first president.<sup>10</sup> It should be noted, however, that unlike other composers, including Feliks Boznański, Václav Vilém Würfel,<sup>11</sup> and Antoni Kątski, Elsner did not dedicate to her any of his works during his stay in Warsaw, though he had numerous reasons and opportunities to express his gratitude and recognise the princess's contributions.

Wanda Bogdany-Popielowa hypothesises on the same basis that the manuscript may originally have belonged to the Czartoryski collection,<sup>12</sup> while Sonia Wronkowska suggests it may have been copied specially for the princess.<sup>13</sup>

The source later became (under shelf mark Mr 180) part of Aleksander Poliński's private collection, which, ten years after the latter's death in 1916, was purchased by the Polish state from his heirs (1926) and presented to the Management of State Art Collections in Warsaw, subsequently (in 1935) – to Warsaw's National Library. During World War II (already in 1940), the Elsner manuscripts were grouped into a separate collection, which was moved several times under the German occupation. Initially it was brought to Berlin along with other historical records. In 1943 it came via Warsaw to Cracow. After the ravages of war, during which the Elsner collection was dispersed, in 1951 the manuscript of the

<sup>6</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, p. 80.

<sup>7</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, p. 51.

<sup>8</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 317 item 4.

<sup>9</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22.

<sup>10</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 134.

<sup>11</sup> Chmara-Żaczekiewicz, *Würfel*, p. 269 item 33.

<sup>12</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, p. 80 item 61.

<sup>13</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, p. 52.

*Polonaise in D Major* was returned, along with several Elsner autographs (mainly of sacred music) by the Jagiellonian Library of Cracow to the National Library in Warsaw, where it is now kept as part of the so-called 'old stock'.

#### Problems of attribution

The authorship of *Polonaise in D Major* constitutes (apart from the source's authenticity) a major research problem. Its attribution to Elsner, established in tradition on the basis of Poliński's claims concerning close similarities between the graphic form of music notation in the source and Elsner's handwriting as well as the hitherto very general surveys of stylistic qualities, was not questioned in the older (rather scarce) literature of the subject. Attribution to Elsner was thus common. Even Wanda Bogdany-Popielowa, who was the first to point out that the surviving manuscript is not Elsner's autograph, did not deny that the music was Elsner's own.<sup>14</sup> Elsner's authorship, until recently universally accepted in publications, has been questioned of late by Sonia Wronkowska, who assumed the work could not be Elsner's and, in her above-quoted study of 2014, lists the piece among the *Elsneriana* kept at Warsaw's National Library, with an annotation concerning 'dubious attribution'.<sup>15</sup> Wronkowska based her opinion on three premises: confirmation that Poliński wrongly identified the handwriting in the preserved copy as Elsner's own; the lack of a title page that, apart from a property stamp, would have contained the composer's name; and, finally, the fact that Elsner's *Sumariusz* does not mention this piece. Wronkowska's stance is not uncontroversial. Her arguments do indeed justify her doubt in Elsner's authorship of the *Polonaise*, but none of them is convincing enough to invalidate the earlier beliefs. What seems certain is that the surviving manuscript is a copy, not an autograph. This, however, does not disprove his possible authorship. Many of Elsner's works, of unquestionable attribution, have been preserved in handwritten copies made by various scribes, sometimes without the composer's name. As for the lack of a title page, we do not know whether such a page ever existed. The absence of this *Polonaise* from the section of the *Sumariusz* dedicated to 'Accompanied works for piano' is a valid and major but insufficient argument, since Elsner's list of his own works is by no means complete. His *Sumariusz* fails to mention many compositions of much greater calibre, including sacred and stage music as well as cantatas, etc. He leaves out, among others, two *Polonaises* for violin and piano of ca 1820 dedicated to Emilia Gumińska, which have likewise been included in our edition.

Wronkowska shed a new light on the problem of attribution<sup>16</sup> by suggesting, on the basis of the presence of the name 'Sophie Czartoryska' on the first page of the manuscript, that the piece may have been composed by Czartoryska herself. The princess gained considerable recognition among her contemporaries as a gifted amateur singer and composer. She probably received a solid if modest education in the fundamentals of music, sufficient to compose several songs for voice and piano or clavichord,<sup>17</sup> which enjoyed popularity in their own time. These included *Śpiew o Janie Zamoyskim* [Song of Jan Zamoyski] (printed in Julian Ursyn Niemcewicz's collection *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami* [Historical Songs with Music and Illustrations],<sup>18</sup> which had several editions in Warsaw in 1816–1819), as well as *Do Zuleny* [To Zulena] to a text by Stanisław Okuniewski (1817, contained in *Osiem śpiewów polskich z przygrywaniem klawikordu* [Eight Polish Songs with Clavichord Accompaniment]), and probably also *Ballada z Schillera* [A Ballad after Schiller] (1822). Wronkowska hypothesises that Czartoryska may have composed this modest *Polonaise* before her wedding to Stanisław Kostka Zamoyski, still under her maiden name.

As we can see, the author of the *Polonaise* cannot be definitively and unequivocally identified. Purely musical criteria prove of little assistance in this respect, similarly as source data and conservator's research. Comparative musical analysis is ineffective due to the work's key qualities and character; it provides no answers to our questions. *Polonaise in D Major* represents the classicising style widespread in the late eighteenth and early nineteenth centuries. The universal impact of this style led to a high degree of stylistic unification and reduced individual tendencies to a great extent. This makes definitive attribution of many such works of dubious authorship difficult if not impossible. The polonaise was a very popular form in that period. Many conventional pieces of similar artistic quality, particularly of functional character, were produced at that time, some by professional composers, others – by numerous amateur musicians and dilettantes. The differences between them are slight and frequently hard to identify. Stylistic-critical analyses, especially of music from the Classicist period, are a delicate matter, calling not only for profound musical knowledge, but also for a perfect sense of historical musical style. This particular *Polonaise* is a casual piece of music demonstrating no serious artistic ambitions. Many polonaises from that period were written in a similar spirit. Whatever subtle differences and minor similarities may exist between such works, they are hard to discern and assess.

The question of the attribution of *Polonaise in D Major* thus remains open. It may have been composed by Elsner or, equally possibly, by one of his pupils, or of the other numerous professional composers working in that period, by an

<sup>14</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, p. 79.

<sup>15</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, p. 51f., 72.

<sup>16</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, p. 51f.

<sup>17</sup> *Zamoyska-Czartoryska*, p. 300.

<sup>18</sup> Strumiłło, "Śpiewy historyczne", p. 119f., 128f.

amateur musician with only basic musical education, or any other artist then active in his circle. By publishing this piece among Elsner's compositions, we admit the low research value of arguments levelled so far against his authorship and are therefore tentatively inclined to embrace the traditional view that it was written by Józef Elsner.

## II. Dating

The work's very common style and rather schematic musical concept do not make an even very approximate dating possible. Considering its character and stylistic qualities and assuming that it is Elsner's own work, the *Polonaise* may just as well have been written in late eighteenth-century Lwów as in a much later period in Warsaw. Its precise dating remains a topic for further study. The manuscript's music notation does not provide unequivocal clues, either. According to Bogdany-Popielowa,<sup>19</sup> the source may have been compiled as late as around 1845, and she associates its composition with this late period of Elsner's artistic work, which already witnessed some decline. Some of his pieces from that time are very simple and (at least partly) primitive, or even trivial in some respects. Nevertheless, despite all its relative charm and freshness, *Polonaise in D Major* has an amateurish flavour. In terms of artistic quality, it is a far cry from the two late, mature polonaises for violin and piano which Elsner presented to Emilia Gumińska. It may therefore be justified to conjecture that it is an early work written in the eighteenth century, possibly while still in Lwów.

If, in turn, we accept Sonia Wronkowska's hypothesis<sup>20</sup> that the *Polonaise* was composed by Zofia Czartoryska, then it follows that the piece comes from the period before her marriage to Zamoyski in 1798, since she did not use her maiden name after that date.

Manuscript copy: PL-Wn, Mus. 77 (olim 6298).

References: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 317 item 4; Burhardt, *Polonez*, p. 163 item 609; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, pp. 79f. item 61; Wronkowska, *Elsneriana*, pp. 50ff., 72.

The composition has no contemporary editions.

Recordings: Józef Elsner, *Violin and Pianoforte Works, Polonaise in D major à Sophia Czartoryska*, perf. Sławomir Tomasik – violin built by Marcin Groblicz in 1763, Edward Wolanin – copy of a 1792 Walter pianoforte, FFV Records 04 (World Premiere Recording), Warszawa 2014; *Elsner, Chamber Music, Polonaise in D major for Violin and Piano*, perf. Józef Kolinek – violin, Elżbieta Karaś-Krasztel – piano, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

## III. List of corrections and variants

The musical notation in the manuscript is characteristic of Elsner. It comprises two pages of music, located on staves from 1 to 3 and from 5 to 7. In the polonaise, as in most of Elsner's music manuscripts, clefs, key and time signatures are only entered in bar. 1 at the start of the composition. All the three staves (one for the violin, two for the piano, score format) are linked by one brace, but the violin part is separated from the piano staves by two oblique lines. The trio, notated in the same manner, is in the key of the subdominant (G major). The sharp for *F*<sup>#</sup> remains in the key signature, while a natural is used instead of *C*<sup>#</sup>.

The whole piece is notated in a standard abbreviated form. Recapitulations in the polonaise (a), bars 17–28 (= repetition of bars 1–12) and the trio (c), bars. 9–12 (= repetition of bars 1–4) are not written out in full but only marked by the words: *Da Capo*. At the end of the trio, there is no note reminding the performers about the obligatory repetition of the first segment of the *Polonaise*. Repetition marks take the following forms in the manuscript:  and, before *Da Capo*: .

Above the bar lines (separate for each staff) which end both sections A (polonaise, bar 12) and B (trio, bar 4), we find fermatas (an arch with a dot inside) in the source.

In agreement with our editorial principles, we have preserved the source notation of the lower grace note (*c*<sup>#2</sup>) in the violin part and the upper one (*g*<sup>1</sup>) in the piano's right-hand part, only exchanging [przekreślona ósemka] for [szesnastka]; a proposed manner of interpreting these cadential formulas has been added at the top in square brackets.

In the violin part in the polonaise, bars 9 (26)–11 (28), the original way of marking open strings (*d*<sup>1</sup> and *a*<sup>1</sup>) with small circles added below has been preserved.

All the dynamics indications in the violin part are entered below the staff, whereas the word *dolce* (bar 1) appears above the staff.

<sup>19</sup> Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne*, p. 79.

<sup>20</sup> Wronkowska, *Elsneriana*, p. 51f.

## Polonaise

before the beginning of top stave, Vno, Pfte: *Polonoise*  
before the 1<sup>st</sup> accolade. Vno: *Violino*, Pfte: *Clavicembalo*.

3. (19). Vno; rhythm notation and articulation: 
4. (20). Vno; rhythm notation and articulation: 
5. (21). Vno; rhythm notation and articulation: 
6. (22). Vno; 4–8: 
7. (23). Vno; 8–9: reverse stems: 
8. (24). Vno; 8–9: reverse stems:   
r.; before 5 (c<sup>#</sup>): redundant #
9. (25). Vno; 5–8, 9–12: reverse stems: 
10. (26). Vno; 5–8, 9–12: reverse stems: 

11. (27). Vno; 9–12: reverse stems: 
- Pfte; between the staves: *cres.*
12. (28). Vno; 1–4: reverse stems: 
- Vno; 5: grace note 
- r.; 3: grace note 
- l.; 1–3: reverse stems 
13. r.; 2–4: 
14. r.; 2–4: 
16. Vno; below the stave: *Da Capo*  
Pfte; between the staves: *Da Capo*

## Trio

above the top stave. Vno: *Trio*

5. l., below the bottom stave, redundant mark: *f*  
after 8. Pfte; between the staves: *Trio / Da Capo*

## 2. POLONEZ D-DUR POLONAISE IN D MAJOR

### I. Sources

The autograph is unknown. This edition is based on the print: *DEUX POLONAISES / pour le / Piano-Forte / avec accompagnement d'un Violon obligé ad-libitum / Composées et dédiées / à / Mme Emilie de Gumińska / née de Szamocka / par / J. ELSNER / VARSOVIE / de l'Imprimerie Litographique de L. Letronne – Prix fl. 3 [1820]*

Horizontal format, 4°; dimensions: 25 x 33.5 cm; plate dimensions not visible; plate number: No 119; 5 p. + 3 p.

The print comprises: *Polonaise in D Major* and *Polonaise in E Flat Major*, in part format (piano part – 2 pages for each of the polonaises, violin part – 1 page each).

Print copy: The collection of M. Sygietyńska. (Original print not accessible; the edition is based on a microfilm, BN 33640.)

References: Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987; Burhardt, *Polonez*, pp. 162–163 items 607–608; Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo*, p. 31 item 152.

GKWZ 2 December 1820. No. 166, supplement, p. 2278; GW 1 December 1820 No. 164 – publishers' advertisements.

The composition has no contemporary editions.

Recording: *Elsner, Chamber Music, Polonaise in D major for Violin and Piano*, perf. Józef Kolinek – violin, Elżbieta Karaś-Krasztel – piano, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

### II. Dating

Composed in Warsaw, probably in 1820 or a bit earlier.

### III. List of corrections and variants

Maintained in the style of late Classicism, the piece represents the typical polonaise form. The main theme which opens segment A, with a rather restlessly unfolding melody, appears first in the piano part and is then repeated by the violin. The theme is preceded by a brief (and expressively rather undifferentiated) two-bar introduction. The trio is in the key of the subdominant (G major), but very close in character to the polonaise.

There are no tempo indications in the first printed edition.



Notation takes an abbreviated form, with various graphic repetition marks. Segment a (bars 3–12), whose beginning is indicated by a distinct bar line printed in bold with an ornament in the form of small circles, is repeated twice. It ends with a double-sided repetition mark similar to those used nowadays but with dots between all lines on both sides of the bar line. Above the bar line that closes bar 12 (in both the piano and violin parts), the word *Fine* and a fermata above it.

Repetition of segment a after b in the polonaise is marked in section A with repetition marks identical to those in bar 3 (placed in both instrumental parts) and the words *Dal Segno* that follow bar 28 (between the staves in the piano part, above the staff in the violin part).

Notation of the trio differs from that of the polonaise in that segment c, repeated after d, is written out in full. In our edition we do not use the abbreviated notation and present the full musical text of the composition instead.

In the first print, polonaise, piano part (bar 7), the bass clef is preserved at the start of new system in the bottom staff with appropriate key signature but is modified by a treble clef placed afterwards, within the bar directly before the music. In the polonaise, piano left-hand, bar 12, the notation in the first edition is in the treble clef, placed on the lower staff before the bar line.

The notation of dotted notes, especially of the large note values, is rather characteristic in the first print. The sustaining dots in bars 15, 19, and 26 prolong the value of the minim in the bottom part, right hand, so that it extends over the whole bar. In these cases, the augmenting dot is placed not next to the notehead (as in the present-day convention), but on the third beat of the bar, and linked by a tie with the main note. In bars 15 and 19, the dot that prolongs the value of the minim  $e^1$  is placed on the third beat of the bar, below the note  $c\sharp^2$ , and is linked with the main note by a tie. In bar 26, the analogous dot sustaining the minim  $a^1$  comes likewise on the third beat of the bar, below  $e^2$ , and is linked with the main note by a tie.

Slurs and ties are graphically rather imprecise, and it is not always quite clear where they start and end. The composer's intentions, especially with regard to phrasing, are therefore hard to interpret in some cases. Slurring has been unified exclusively on the basis of analogous *loci*.

Whole-bar rests take the form of semibreve rests (polonaise, bar 3, violin part; trio, bar 13, piano part, bottom staff). Where a greater number of bars is taken up by rests, their symbols (elongated and repeated) are placed under the fourth or (in bold) between the third and the fourth lines in one bar, and the number of bars to which the given symbol applies is given above (for instance, polonaise, bars 13–15 and 22–24, violin part).

Digits referring to irregular rhythmic groupings (triplets and sextuplets) are placed in the first print (piano part) typically above the noteheads and under the brackets, some of which may also suggest the manner of articulation.

In the piano part of the polonaise (bars 20 and 21, right hand) the corresponding fragment of the violin part (notes 4–10, an octave lower) was printed in smaller font, presumably as a clue for the pianist (who cannot see the violin part). It is unlikely that this indicates notes to be performed by the piano as well. Similarly in the trio (bar 12), notes 5–12 of the violin part were printed in smaller font (rests are missing), and in bars 17 to the beginning of 21, a large fragment of the violin part was presented in the same manner.

The elongated accent marks characteristic of this print graphically resemble the *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ ); cf. polonaise, piano part, bars 6 (31), 7 (32), 10 (35), 16; violin part, bar 9 (34); trio, piano part, bars 5–7 (25–27), and 13–15.

In the violin part, all the indications of dynamics (except for accents) and type of expression in both the polonaise and the trio are placed above the music.

## Polonaise

top centre (on the top margin). Vno: *VIOLON*

above the beginning of the top staff. Vno: *N° 1 POLONAISE*

above the top staff. Pfte: *POLONAISE*

before the 1<sup>st</sup> accolade. Pfte: *N° 1*

2. r.; 2–7: 

2./3. Vno; below and above the bar line: the symbol § marking the beginning of repetition

4. (29). Vno; above the quaver rest: *dol*

5. (30). r.; 3–5: 

7. (32). Vno; 5–8: 

8. (33). Vno; 1–4: 

r.; 2–7: 

11. (36). Vno; 1–3: 

before 12. (37). l.;  (refers only to bar 12 (37)).

12. (37). Vno; 1–5: 

Vno; at the end of bar 12 above the bar line: *Fine*

l.; 1–3: bottom notes in the chords, erroneously *f* (instead of *a*).

above the bar line that ends bar 12: *Fine*

13.–14. l.: missing slurs

16. r.; 3–10:   
 20. Vno; 1–2 and 3–6:   
 22. Pfte; between the staves: *dol*  
 r.; 2–4:   
 22.–24. l.; 1–4:   
 25. Vno; before 1:  $\sharp$

l.; 3: notes in the dyad  $a-e^1$  not in linear notation but linked by one stem.

after 27. Vno; below the stave: *Dal Segno* (repetitions bars 28–37)

Pfte; between the staves: *Dal Segno* (repetitions bars 28–37)

above the beginning of the stave. Vno: *TRIO*

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte: *TRIO*

1. (21). Vno; above 1: *dol*: *P*  
 2. r.; above 8: *staccato* dot  
 r.; 9/3.1:   
 3. (23). Vno; 1–3 and 4–7:   
 4. r.; 9–14:   
 5. (25). Vno; 1–5:   
 6. (26). Vno; 4–7:   
 6. r.; 1–4:   
 8. (28). Vno; 2–5:   
 12. Vno; above 5: *dol*.  
 23. Vno; 2–6: 

### Trio

Pfte: *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ ) missing between the staves

l.; 1–6: beaming as follows: 

24. Vno; 3–5: missing   
 l.; 1–6: beaming as follows:   
 25. Vno; 1–4: missing   
 25. r.; 1–4: missing   
 25.–27.: missing accents  
 26. Vno; 1–4:   
 27. Vno; 2–5:   
 l.; 1–6: beaming as follows:   
 28. Vno; 1–4, 5–6: missing   
 after 28. Vno; below the stave: *Polonaise da Capo*  
 Pfte; between the staves: *Polon: da Capo*

## 3. POLONEZ ES-DUR POLONAISE IN E-FLAT MAJOR

### I. Sources

The autograph is unknown. This edition is based on the print: *DEUX POLONAISES / pour le / Piano-Forte / accompagnement d'un Violon obligé ad-libitum / [...] / par / J. ELSNER [...]* (for data concerning the print, its description, contents, current location, and references – see the commentary on *Polonaise in D Major* above).

The composition has no contemporary editions.

Recording: *Elsner, Chamber Music, Polonaise in E flat major for Violin and Piano*, perf. Perf. Józef Kolinek – violin, Elżbieta Karaś-Krasztel – piano, Warszawa 2017, DUX 1555/1556, 2019.

### II. Dating

*Polonaise in E-Flat Major* was printed by L. Letronne in Warsaw along with *Polonaise in D Major* (see above) in 1820. Both pieces were written at the same time, most likely also in 1820 or a bit earlier.

### III. List of corrections and variants

Stylistically this piece is close to the *Polonaise in D Major*, with which it was published. Nevertheless, one may discern, especially in its first section, some minor influences of orchestral texture, which is characteristic of this dance. The form is typical of the polonaise with its recognisable rhythmic and melodic structure (standard cadential formulas). Segment A, preceded by a four-bar introduction, is musically dynamic, with the two instruments as equal partners collaborating in a dialogue. The trio, in the same key as the polonaise but calmer, features some minor but distinct virtuosic elements in the violin part. The piano's role changes here to that of – almost exclusively – an accompanying instrument.

There are no tempo indications in the first edition.

The abbreviated form of notation is identical in this piece as in the preceding *Polonaise in D Major*, with only minor modifications of repetition marks. This is true of both sections A (polonaise) and B (trio). The only significant difference is the use in the polonaise, in the parts of both instruments below and above the bar line separating bar 4 from bar 5, of the symbol §, which indicates the place in the music with which the repetition should start after bar 49.

As in the previous composition, our edition presents the full musical text with no abbreviations (except for the repetition of section A after B). In the first section, we repeat the content of segment a (appropriately marked in the source) after segment b.

Most of the comments concerning the characteristic qualities of the first edition are the same as in *Polonaise in D Major* (see commentary above).

The graphic forms of notes and rests, including rests that extend over a few bars (polonaise, violin part, bars 11–13), digits indicating irregular rhythmic groupings (triplets and sextuplets) – are the same in the first print as in the previous *Polonaise*. This is also true of the characteristic manner of notating sustaining dots after minims separately, with a tie linking them to the main note (trio, piano right hand, bars 4, 6, 7, and respectively 24, 26, 27).

Slurs and ties symbols are not always precise, and in some cases it is hard to interpret where exactly they begin and end. Accents frequently look like a short version of *diminuendo* marks ( $\Rightarrow$ ).

In the trio, piano, top stave, bars 17–20, the corresponding fragment of the violin part was printed in smaller font.

In the violin part, all the indications of dynamics and expression (except for bars 1 and 26 in the polonaise) are placed above the music.

## Polonaise

above the beginning of the top stave. Vno, Pfte: *Nº 2*  
*POLONAISE*

2. Vno; above 1: *p*
4. Vno; above 3: *dol*:  
Vno, r.; 4–7: 
5. Pfte; between the staves: *dolce* (moved to previous bar)
15. (44). r.; 3–11: ; analogously: bar 19 (48). 1–9, 10–18, 19–27 and bar 26.1–9
16. (45). Vno; below 5: elongated accent mark  
l.; 2–4: 
18. (47). Pfte; between the staves: *dol*  
r.; 1–6: 

20. (48). Vno; above the bar line: *Fine*  
r.; 5: dyad  $d^3-ab^3$

after 20. Pfte; above the bar line: *Fine*

21. r.; 3–4, 5–6, 7–8, 9–10: no slurs

24. r.; 6/25.2: 

26. l.; 1 and 2: ; 3–6: 

31. r.; before 2: *p*

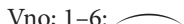
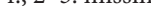
after 33. Vno; below the stave: *Dal Segno*.

33. Pfte; between the staves: *dol*

Pfte; near the end of the bar below the bottom stave:  
*Dal Seg*:

## Trio

above the beginning of the top stave. Vno, Pfte: *TRIO*

1. Vno; above 1: *dol*  
Pfte; between the staves: *dol P*
3. Vno; 1–6: 
4. Vno; 2–6: 
4. (24), 6. (26) and 7. (27), r.; 1–6: rhythm notation:   
(the dot prolonging the note  $eb^1$  is placed below the 5<sup>th</sup> note ( $ab^1$ ) and linked by a tie with the main note)  
r.; 3–6: 
5. Vno; 4–6: missing   
l.; 1–6: 
6. Vno; 2–7: 
8. Vno; 1–3:   
l.; 3–6: notation as follows: 
9. r.; 2–5: missing 
12. r.; 3–5:  (unclear range of the slur)  
after 12. Vno: no bar line (end of stave)
13. Vno; 1–5: missing 

16. Vno; 5–9: 

r.; 2–5:  (unclear range of the slur)

17. and 18. Vno; 1–7, rhythm notation and articulation: 

21. Vno; 2–4: 

24. Vno; 2–6: 

r.; 1–6: missing 

26. Vno; 2–6: 

r.; 1–2 and 3–6: 

28. Vno; 1–4 and 5–6: missing 

r.; 2–4: 

l.; 3–6: notation: 

after 28. Vno; near the end of stave: *Polon: Da Capo*

Pfte; between the staves: *Polon: da Capo*



## CHAMBER WORKS WITH PIANO

### 1. TRIO FORTEPIANOWE B-DUR OP. 2 PIANO TRIO IN B-FLAT MAJOR OP. 2

#### I. Sources

No autograph is available. The trio was printed in 1798 by the Viennese publisher Johann Traeg. Incomplete copies of this edition (only the piano part) are kept in libraries in Munich and Dresden. The Dresden print comes with a hand-written copy of the string instrument parts entered by an unknown scribe on a two-stave system (notated a 2<sup>nd</sup> piano part, with some necessary but minor textural modifications). The basic source for our edition is therefore a manuscript of the whole trio made by an anonymous copyist at more or less the same time, whereas the above-described records have been treated as auxiliary sources.

#### A.

[Title page:] *Grande Sonate / pour le Clavecin avec l'accompagnement / d'un Violon et Violoncelle obligé / composée et dédiée à M<sup>me</sup> la Comtesse / Honorée de Borzęcka / par / Joseph Elsner / Maître de Chapelle / au Theatre à Leopol.*

This manuscript, which Alina Nowak-Romanowicz considered as Elsner's autograph,<sup>21</sup> was compiled shortly after 1798. Purchased in 1956 in Cracow from historian, collector and bibliophile Ludwik Gocel, it has been kept since 2005 at the Fryderyk Chopin Institute (NIFC) as a deposit of the Fryderyk Chopin Society.

Horizontal format, 4°, dimensions: 22 x 31.3 cm, 36 pages. Grey-blue paper. Staves drawn manually on all pages with a rastrum. The staves and the music are in black ink.

Bottom right, starting on the title page, a continuous folio numbering (1–18) added later in pencil. Top left on the title page, in pencil: *Mr 66* (? faded).

Centrally on the bottom margins on fols 1r, 11r, and 15r, on pasted strips of paper, a shelf mark in pencil: *M/113* and a round ownership stamp in black ink: *MUZEUM / TIFC / WARSZAWA*; the same stamp – centrally on the bottom margins of fols 10v, 14v, and 18v.

Music entered as separate instrumental parts, in three fascicles tied with green ribbons. Fascicle I: 10 staves per page, 10 pages; fol. 1r – title page, fols 1v–10r – harpsichord part, fol. 10v – blank. Fascicle II: 8 staves per page, 4 pages; fol. 11r – [heading:] *Violon*, fols 11v–14r – violin part, fol. 14v – blank. Fascicle III: 8 staves per page, 4 pages; fol. 15r – [heading:] *Violoncelle obligé*, fols 15v–18r – cello part, fol. 18v – blank.

The piano (or harpsichord) part is in the standard piano notation (top stave for the right, bottom stave – for the left hand). It is entered on five double-stave systems per page, linked by braces, with bar lines drawn separately for each stave. Each string part is entered on one stave. In the cello part, *Rondo*, notes held for many bars (*Bb*, bars 122–129; *Eb*, bars 133–141), linked by ties, are numbered above the noteheads for the performer's convenience, which suggests that the copy was used for actual performance of the composition.

The clef forms are graphically rather typical of late 18<sup>th</sup>- / early 19<sup>th</sup>-century manuscripts: *g* (treble) – , *f* (bass) –  and , *c* (tenor or alto) – . Clefs and key signatures are usually entered only at the start of each movement and on each page at the start of the top system. Sporadically we may also find them where the key changes in the course of the music. At the start of the other staves there are normally no clefs and no key signatures.

Time signatures occur at the start of each movement. The graphic form of the digit '4' in the time signature  $\frac{3}{4}$  in the *Rondo* () is very characteristic and close in shape to the  $\frac{2}{4}$  and  $\frac{3}{4}$  time signatures in other manuscripts of Elsner's chamber music, including his autographs (e.g. the manuscripts of *Polonaise in D Major* for violin and piano, *Violin Sonata in F Major* Op. 10 No. 1, *String Quartets* Op. 8, and *Septet in D Major*).

Following the last notes of each movement in the *Trio*, we find the graphic mark  on the last staves (in the piano part – on both staves), and after the *Rondo* – also the word *Fine*. In the bottom right-hand corners of pages, at the end of the bottom stave, there are abbreviated instructions for the performer: *V:S: (volti subito)* in the piano part on pp. 2, 5, 7, 9, 13, 15, and 17; the violin part on pp. 2, 3, 4, 5, and 6; the cello part on pp. 3, 5, as well as *V: (volti)* in the piano part on pp. 4, 12, 16, 18 and in the cello part on p. 6.

Manuscript copy: PL-Wnifc M/113.

<sup>21</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 6.

## B.

[Title page:] *GRANDE SONATE / pour le / Clavecin ou Forte-piano / avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle oblige / Composée et dédiée / à / Mad<sup>e</sup> la Comtesse Honorée de Borzecka / par / IOSEPH ELSNER / A Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse / 1 f. 30 k<sup>r</sup> <sup>[?]22</sup>.*

Horizontal format, 4°, dimensions 24.5 x 36.8 cm. Music printed as separate instrumental parts; only the piano part has been preserved (title card + 16 pages)

Attached to the print of the piano part kept at the *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, we find a manuscript of the combined violin and cello parts, in score format, arranged as a second keyboard part. Title page: *Grande Sonate / par Mr Joseph Elsner / Cembalo II<sup>do</sup>*. Format as above, 12 pages.

In the latter, the violin and cello parts are entered on two staves linked by an accolade. The top staff (right hand) corresponds to the violin, and the bottom (left hand) – to the cello, with bar lines drawn separately for either staff. The wide arpeggiated violin chords are adapted to the piano texture and to the possibility of performing them with one hand on the piano.

Clefs take forms typical of music prints from that period. Various dynamic markings (*fz*, *for.*, *ppmo*, *pia*, and graphic symbols of *decresc.* and *cresc.*), as well as expressive (*dolce*) and other terms are mostly placed between the staves where they concern both instruments, above or below the appropriate staff – where they refer to only one instrumental part. Larger groupings of rests are marked graphically in both hands and simultaneously with a digit between the staves, which refers to the number of bars. In the printed piano part, all the odd-numbered pages (except for page 9, which contains the last bars of Mov. II) include performance indications *V:S: (volti subito)* in the bottom right-hand corner, whereas the manuscript of *Cembalo II<sup>do</sup>* has *si volti* in the same place in all the movements.

We have published the handwritten version of the violin and cello parts arranged for a keyboard instrument in the Supplement as a non-original variant. The composition is likely to have been performed in this version. No corrections have been introduced in it except for tacit changes of notational symbols as listed in the editorial principles. All the differences in notation between this variant and the original source text (A) have been indicated in the list of corrections and variants.

Copies of this edition: D-Dl Mus. 4182/Q/1; D-Mbs, Quarto Mus. pr. 9092.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 28; Nowak, *Sonaty*, pp. 47–55; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 6; Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, p. 40 item 61; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; *Katalog*, pp. 281–282.

Recording: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – violin, Martin Seemann – cello, Profil Medien, 2019, PH 19033.

The composition has no contemporary edition.

## II. Dating

The precise date of composition is unknown. Published in 1798 by J. Traeg in Vienna, it was undoubtedly written in Lwów (now Lviv) in 1792–95, when Elsner held the post of orchestra director in that city's Royal and Imperial Theatre, headed by the director of the German theatre, actor Franciszek Henryk Bulla. The work is dedicated to Honorata Borzęcka (1775–1858), daughter of Crown Great Deputy Master of the Pantry (*subdapifer Regni*) Aleksander Borzęcki and Countess Anna née Ankiewicz, who was an owner of landed estates and a palace in Lwów. Honorata was a philanthropist and social activist well-known not only in the Lwów province; founder of, among others, a poor children's hospital and (with Kalikst Orłowski) a co-founder of a much-praised and long-lived educational care facility for boys.

## III. List of corrections and variants

Music notation in both sources (A and B) is readable and relatively precise, generally legible even the manuscripts, though not always very clear. Abbreviated notation is applied to repeated segments in some places. Forms of clefs, key signatures, notes and rests do not diverge from the then standards of musical orthography. Accidentals (#, b and ♭) are frequently left out next to notes of the same name in different octaves but within the same bar. Accidentals occurring in the given bar thus refer to all the notes of the same name in all the octaves, both in the case of individual notes and octave or chord components. Multi-bar rests are notated in commonly accepted abbreviated forms.

<sup>22</sup> This edition is not listed in Alexander Weinmann's catalogue. Cf.: Weinmann, *Verzeichnis*, pp. 135–189.

In source **A**, clefs are entered exclusively on the top staves (in the piano part on both staves, linked by a brace). In source **B**, all the systems on the page have clefs, both in the printed piano part and the string instrument parts notated in keyboard texture. Within the piece, clefs are variously located in our sources. Their placement is particularly inconsistent where clef changes occur in the course of the music. In such cases their positioning seems to have resulted from the demand for clarity of notation, availability of space for the given symbol, and keeping the signs legible. Clefs changing in the course of the music are typically placed (a) at the start of the bar, before the first note to which the given clef applies (as in the piano part: **B** – *Rondo*, bars 16, 84, 235, and 250; cello: **A B** – *Allegro*, bar 81; *Larghetto*, bar 61; *Rondo*, bars 32, 152, and 266; **B** – *Rondo*, bar 270), (b) before the rest which precedes that note (piano part: **A** – *Allegro*, bar 106; cello: **A B** – *Allegro*, bars 73, 125, and 141; **A** – *Larghetto*, bar 35; **B** – bar 39; **A B** – bar 62; **A** – *Rondo*, bar 114; **A B** – bars 37, 200, and 271), (c) before the note inside the bar (piano part: **A B** – *Allegro*, bar 116; *Larghetto*, bar 29; *Rondo*, bar 133; cello: **B** – *Allegro*, bar 82; **A B** – *Larghetto*, bar 18; *Rondo*, bars 164, 192), or (d) before the rest which precedes that note, mid-bar (cello: **A** – *Allegro*, bar 79a). In the piano part, they may also be placed on the bar line or else replace it (bass clef *f*, usually as  $\text{f}^\flat$ : **A B** – *Larghetto*, bars 31/32; **A B** – *Rondo*, bars 6/7, 20/21, 100/101, and 254/255; **A** – bars 286/287; **B** – bars 113/114, 240/241, and 296/297; treble clef *g*: **A** – *Rondo*, bars 15/16, 71/72, 83/84, 234/235, 240/241, and 249/250). In exceptional cases, the clef (only treble) is clearly placed before the bar line in the piano part, as in **B** – *Allegro*, bar 105 and *Rondo*, bars 71 and 282.

In the opening of the *Rondo*, a bass clef was entered in both sources on the bottom piano stave, and later replaced (following the key and time signature but before the bar line that ends the anacrusis) with a treble clef. This variant of notation has been simplified in our edition. The bass clef has been omitted, and the treble clef along with the appropriate key signature has been applied from the start in the left hand.

In some passages in the left-hand piano, notated in the treble clef, a bass clef (the basic one for this part) appears at the start of a new stave, followed by the treble clef appropriate for this fragment, e.g. **B** – *Larghetto*, bar 30. Similarly in the cello part, the tenor clef was replaced with a bass one (**B** – *Larghetto*, bar 23, 2<sup>nd</sup> half of bar – hence the need for clef change at the start of bar 27; also bar 33) or conversely, a bass clef with a tenor one (*Allegro*, bar 138; *Rondo*, bars 160 and 270).

Introduction of a different clef at the start of a new stave is sometimes signalled by the clef being entered at the end of the previous stave, as e.g. in the piano part: **B** – *Rondo*, before bar 177; cello: **A** – *Larghetto*, before bar 36, **B** – *Rondo*, before bar 73. Equally frequently, however, such clef changes are not announced in advance, as e.g. in the piano part: **A** – *Allegro*, bar 106; *Rondo*, bars 80 and 286.

Changes of key and the related key signatures (normally absent at change of clef) may also sometimes be announced earlier, e.g. in the piano part: **B** – *Rondo*, before bar 177. The violin part in **A** (*Larghetto*, bar 16a) has the flats (*b* and *e*) cancelled at the end of stave, but the sharps (*f*) are not announced there, only introduced at the start of a new stave. In the cello part in the same source new key signatures are also not given at change of clef, but only at the start of a new stave.

In the cello, source **A** (*Larghetto*, bar 18), an alto clef (C3) was erroneously entered instead of a tenor one (C4), but in the musical segment that follows (bars 19–34) the notation was not adopted correspondingly. The notes thus remain on the positions for the tenor clef.

In our edition, we have attempted a unification of clef change notation, limiting the possibilities to two types of placement: before the bar line from which the given clef begins to apply, or mid-bar before the appropriate note. Such modifications of clef placement have not been indicated in the list of corrections and variants except in a few cases where the musical structure of the given passage may be subject to various interpretations.

Unlike the music notes, the graphic dynamic and articulation markings are rather imprecise and frequently ambiguous in both sources (particularly in **A**). This especially concerns slurs and ties, drawn in **A** with careless and apparently hurried strokes. They are clearer in source (**B**), but still inconsistent and (for unknown reasons) notated differently in analogous phrases, which need not always reflect the composer's conscious individual intentions.

Of performance indications and expression symbols, those that concern articulation and dynamics play the greatest role in music notation. Careless and imprecise articulation markings, especially slurs, have a major bearing on the interpretation of the main theme in Mov. I, which recurs many times in the development, in various configurations and variants, exerting a fundamental impact on the character of the music, determining in a way its musical programme and aesthetic profile. The theme must therefore be easy to recognise and memorise, relatively stable, and expressively unequivocal. The shape and articulation of the theme very rarely underwent modifications outside the development phase; such treatment was exceptional. In Mov. I of Elsner's *Trio*, the main motif of the theme appears in different shapes, forms and applications in both sources, which decides about its articulation and expression. In many cases these variants are the same in both sources, but they diverge just as frequently. This variety is smaller in the Viennese print (**B**), which most certainly underwent editorial work. In manuscript (**A**), where the shape and manner of drawing slurs is especially careless and

imprecise, such variants, unjustified by the logic of musical form, appear much more frequently. If we do not accept all such instances as resulting from the composer's intentions, this implies the necessity to unify the different ways in which the opening phrase of the theme is presented. The relatively numerous variants and combinations of slurring in this segment may be reduced to two basic ones, between which the editor has found himself forced to choose. The first of these, , has a march-like, sharp and more resolute character. It is more frequent in the piano part (especially in the print). The other, , has a calmer, more elegiac or epic quality, and is more common in the strings, though it does also occur in the piano part. The latter seems to correspond better to the musical content of the whole *Trio*, and it has therefore been accepted in our edition. All the variants of slurring in this passage, as well as other changes of articulation in relation to both sources, have been indicated in the list of corrections and variants.

Like slurs and ties, also other articulation markings are represented in the two sources without proper care. These shortcomings are especially serious in the case of *staccato* marks, where the differences between dots and lines are blurred (for instance in **A**, *Larghetto*) and it is frequently hard to distinguish between the two. In combination with equally inconsistent slurring, this produces a strongly and apparently unnecessarily varied impression (for instance in the head motif of the *Rondo*). Such internally strongly diversified structures have been unified wherever their interpretation is clear. All these changes have been indicated in the list of corrections and variants, along with doubtful and potentially amendable structures.

Dynamic markings, both in letter form (usually limited to *p* and *f* plus their variants *fp*, *fz*, *mf*, *rinf*) and verbal (e.g. *decrescendo*), as well as the ways of indicating dynamic modulations (graphic representations of dynamic changes and words such as *crescendo* and *diminuendo*) call for a separate comment. Their forms, notation variants, placement, and varied sizes, which potentially suggest different interpretations of their musical meaning, in many cases required careful editorial analyses, which have not always led to strict unification. This concerns, first and foremost, the practice (common in both sources) of using a dynamic accent mark (>), frequently elongated or enlarged and placed not under one but two neighbouring notes or chords (frequently also linked by slurs, as in  and , which suggests a *diminuendo*. As in the sources for *Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3 and in the Parisian first edition of *Quartet in E-Flat Major* Op. 15 (Lentz 1805), these accents, due to their larger dimensions, graphically come close to graphic *diminuendo* marks, which, conversely, for lack of space often take a more condensed form and are not always easy to interpret. In *Trio in B-Flat Major* Op. 2 such accents in the form of short *diminuendo* marks can be found in the central movement, *Larghetto*, particularly in the strings, e.g. in **A**, violin part: bars 1, 6, 7 (twice), 40, 45, 46 (twice), in **B** additionally in bars 13 and 52; cello part: bars 2, 13, 41, and 52. In the piano part, on the other hand, source **B** only has the standard accent marks (*Larghetto*, bars 7, 9, 10, 48, and 49). These two, accents and graphic *diminuendo* marks, are sometimes hard to distinguish, especially since their graphic form changes in analogous places (repetitions) or the symbol is not precisely repeated – which need not reflect the composer's intention. What is more, in **B** accented notes are sometimes marked with abbreviations such as *fz*. In our edition, notation of accents has been unified. Such changes have been indicated in the list of corrections and variants only in the case of serious doubt.

Dynamic and other indications placed between the staves in the keyboard arrangement of the violin and cello parts in source **B** presumably refer to both instruments except where they are clearly related to only one of them. For this reason, such marks may be indicated twice in our detailed list of corrections and variants, separately for either instrument.

As in the piano parts of the majority of both printed and manuscript sources of Elsner's other chamber works with piano, in the *Trio* groups of notes beamed together and sharing the same stem are sometimes drawn across both staves. Such notation may also be used for (usually small) rhythmic groupings (quaver or semiquaver progressions, which may be part of longer figural passages) and for chords entered on both staves in case their components are located much above or below the given staff. In accordance with accepted editorial principles such notation has been modified in our edition and moved to one staff, therefore also – to the same clef, which sometimes required the addition of ledger lines above or below the staff. Below we present a full list of such changes, which have not been separately indicated in the list of corrections and variants. All of them concern the right-hand part.

Notes moved to the bottom staff: **A B** – *Allegro*, bar 69 (1 – *c'*); **B** – *Allegro*, bar 119 (2 – *g* – bottom note in a chord); **A B** – *Larghetto*, bars 15 and 54 (6–8 – *e'*–*b*–*cb'*). Notes moved to the top staff: **A B** – *Allegro*, bar 120 (1–3 – *a*, *g*, *a* – bottom notes in dyads), bar 133 (3 – *a*), bar 177 (1–4 – *eb'*–*g*–*bb*–*eb'*); **A B** – *Larghetto*, bar 58 (1–4 – *ab*–*a*–*bb*–*b*); **A B** – *Rondo*, bars 232.1, 233.1 and 2, 234.1 (*a* – bottom notes in the chord *a*–*c'*–*eb'*); bottom notes of individual chords in a bar: **A B** – *Rondo*, bars 29 (*f*–*ab*), 30 (*g*), 31 (*a*), 32 (*f*–*ab*; missing in **B**), 33 (**A** – *f*–*a*, **B** – *f*–*ab*), 34 (*g*), 35 (*a*), 263 (*f*–*ab*), 264 (*g*; missing in **A**), 265 (*a*), 267 (*f*–*ab*), 268 (*g*), and 269 (*a*).

In the keyboard score arrangement of the string parts under the heading of *Cembalo II<sup>do</sup>* (Dresden, source **B**), some typical elements of notation are blurred. This is not mainly due to the changes in the music (pitches and chords), which are not very numerous and result from arranging the violin part and adopting it to piano texture by reducing some larger arpeggiated violin chords to simpler forms possible to perform with the right hand on the piano (*Allegro*, bars



14, 17 –  $bb^1-d^2-bb^2$ , 25 –  $c^2-f^2-a^2$ , 84 –  $g^1-bb^1-eb^2-g^2$ , 86 –  $eb^1-c^2-eb^2$ , 88 –  $eb^1-ab^1-c^2$ , 172, 174, 189 –  $bb^1-d^2-bb^2$ ). The main reason for this confusion, however, is the placement of some dynamic, expressive and other indications in the handwritten score between the staves, so that they may just as well refer to the right (violin) or left-hand (cello) part, or to both these parts at once. An attempt to interpret the thus constructed and relatively uniform set as two separate instrumental parts calls for special caution.

The tripartite harmonic structure of the *Rondo* is based on a juxtaposition of keys: B-flat major (themes:  $a+b+a$ ), E-flat major ( $c$ ), and again B-flat major ( $b+a$ ). The individual themes ( $a$ ,  $b$ , and  $c$ ) alternate with harmonically simple bridges of very different dimensions. The whole ends with a coda. The key of Mov. I is defined in both sources by two flats ( $bb$  and  $eb$ ) in the key signature. At the start of bar 114 in the piano part (both sources), change of key is announced by three flats ( $bb$ ,  $eb$ , and  $ab$ ) on both staves, whereas in bar 177 the return to the principal key is marked only by cancelling the flat  $ab$ , in **B** – in the same manner, but  $bb$  and  $eb$  are repeated in the key signature. In the string instrument parts, the change of key signature is not signalled in either case, which means that the central segment of the *Rondo* is notated like the outermost ones, and all the  $a$  notes in various positions are preceded by flats or (respectively) by naturals. In our edition, the manner of indicating musical keys has been unified. In the strings the central segment has been notated in its proper key of E-flat major. The related changes have been indicated in the list of corrections and variants.

In manuscript **A**, violin and cello parts, theme  $c$  (in E-flat major, bars 113–151) and the bridge that follows (bars 152–176) are notated as in the previous system, that is, without adding a third additional flat ( $ab$ ) to the key signature (to reflect the change of key, as it was done in the piano part). For this reason, a flat occurs before each  $a$  in different octaves, and a natural before each  $ab$  note. All the changes resulting from notating these fragments in their proper key (violin: bars 117, 118, 122, 126, 127, 139, and 150; cello: bars 119, 129, 131, 145, and 146) have been indicated in the list of corrections and variants.

In the tonal and harmonic structure of the final segment of the bridge, starting with bar 164 (after a brief modulation), the key of F major stabilises for a moment (underlined by cancelling the  $ab$  flat in the violin and piano and by a constant pedal note). Already in bar 166, this key rapidly moves into the minor mode (F minor), which continues in the figural closing segment of the bridge (till bar 176). Both sources (**A** and **B**), with  $a$  (not  $ab$ !) in the violin and right-hand piano parts (bar 166), present an identical tonal development in this fragment, which probably results from the composer's intention and has therefore been published in this form in our edition. Though both the manuscript and the print most likely contain versions approved of by Elsner, one may suspect that the failure to maintain the key of F major till the end of the bridge is a result of oversight or inconsistent notation of accidentals (here – the naturals next to  $ab$ ), which is common in both sources. F major is, in the context of harmonic progressions, logically the key of the dominant in relation to the *Rondo*'s theme  $b$  in B-flat major, which starts in bar 177.

In the *Rondo* in manuscript **A** and in J. Traeg's Viennese print **B**, all the grace notes have the value of half the note they precede. In the piano part, bars 75, 87, and the return of the *Rondo*'s theme  $b$  in bars 184 and 196, as well as in the violin, bar 87, the form of notation suggests an acciaccatura. In bar 196, cello part, the passage in parallel octaves with right-hand piano, this melodic fragment takes the form an appoggiatura making up two quavers together with the main note. In this edition the melodic form of this passage has been unified on the basis of the piano part. The cello part has been modified by introducing a grace note. Alternative interpretations have been indicated above the notation in all the *loci* listed above.

Repetition of final segments of some passages with modifications, now commonly referred to as the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> *volta* (first – before the repetition, second – leading to the next segment in the music), appears at the end of the exposition in the *Allegro*, marked in **A** as follows: 1<sup>mo</sup> (bars 79–81), 2<sup>da</sup> (bars 79a–81a), under the brackets. In the 1<sup>st</sup> variant there are brackets above all the three bars, in the 2<sup>nd</sup> – only above the first one (79a). In source **B**, both in the piano part and in *Cembalo II*<sup>do</sup>, these passages are marked 1 and 2, with brackets as in **A**. Similarly in the *Larghetto* we find the markings 1<sup>mo</sup> (bar 16) and 2<sup>da</sup> (bar 16a) under the bracket in **A**, and 1 (bar 16), 2 (bar 16a) in **B**, exclusively in the piano since in the string instrument parts in **A** and *Cembalo II*<sup>do</sup> part in **B** these endings are identical, and the two versions are only separated by a repetition mark.

## Allegro

before 1<sup>st</sup> accolade, on the top stave. Pfte; **A**: *Trio*, on the bottom stave: *Allegro*

on the lined title page. Vno; **A**: *Violon*; top centre, faded: *Violino*

title page. Vc; **A**: *Violoncelle oblige* (lined manuscript paper); top centre on fol. 15v: *Violonzelle*

above 0. Vno; **A**: *Allegro*

at the beginning of 1<sup>st</sup> stave. Vc; **A**: *Allegro*

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte; **B**: *SONATA / Allegro*

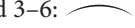
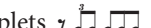
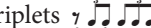
before 1<sup>st</sup> accolade between staves. Vno, Vc; **B**: *Allegro*

time signature. Pfte; **A**: **c**; **B**: **c**

1. Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: **fz**.

2. r.; **A B**, 1–3: 

- l.; B, 1-2: 
3. Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
4. Vno; B, 2-3: 
5. r.; A B, 3-6: 
- Vno, Vc; B, between staves, before 1: *fz*.
6. r.; A B, 1-3: 
- l.; B, 1-2: 
7. r.; A B, 3-7: 
- Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
- Vc; B, 1/8.1: 
8. l.; B, 2<sup>nd</sup> half of bar: -  
Vno; B, 1-2 and 3-6: 
9. Vno; B, 4-6: 
10. Vno; A, below 1-2: *dol*:  
Vno; B, 1-2: 
13. Vno; B, 1-2 and 3-6: 
16. Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.  
Vno; B, 1/17.1: 
18. r.; B, before 2: ♯
20. r.; B, 2-4: missing 
21. l., Vc; B, 1-2, 3-6: 
22. l., Vc; B, 1-2: 
- Vno, Vc; B, between staves, below 1: *for*.
26. Vno; B, 1-4: 
- Vno; B, before 4 (*eb*<sup>2</sup>): missing ♯
27. Vc; A, 2-4: 
28. l.; A, 2-4: 
29. B, between staves: *dol*  
r.; A, 2-3: 
- l.; A, 1-4 and 5-8: reverse stems and slurring 
- l.; B, before 2 (*d*): ♭  
Vno; A, below 1: *dol*:  
Vno; A, 1-3: 
- Vc; B, 1/33.1: 
30. Vc; B, before 1: ♭
- 30.-34. l.; A, 1-4, 5-8: reverse stems, abbreviated notation:  (missing )
31. r.; A, 4/32.1: 
- r.; A, before 1 (bottom note *eb*<sup>2</sup>): redundant ♭
- r.; B, 1-4: 
- Vc; B, before 1: ♭  
Vc; B, above 1: *decresc*.
- above 31. and 32. Vc; A: *decrescendo*
32. r.; B, 1-2: 
33. l.; B, before 1 and 2 (*D* and *d*): ♭  
Vno; A, below 1-3: *decrescen*  
Vno; B, below stave: *decresc*.
34. Vno, Vc; B, below 2: missing *p*
35. Vno; B, above 1: *ppmo*.  
Vc; B, below 1: missing *pp*
36. r.; B, 1-2, 3-6: 
37. r.; B, 1-3: 
- Vno; B, below 1-2: *dolce*  
Vno; B, 1-2: 
38. r.; B, 1-2, 3-6: 
39. r.; B, 1-3: 
- Vno; B, 1-2: 
40. r.; A, 2-3: 
41. r.; A, 3-8: 
- r.; B, 2-7: 
42. r.; A, 4-6 and 7-8: 
- r.; B, 1-5: 
- r.; B, 7-8: missing 
43. r.; B, 1-3: 
- l.; B, 1-2: 
44. r.; A, 1-5: 
- Vno; B, 1-2 and 3-6: 
45. r.; A, 1-5: 
- Vno; B, 1-2: 
46. r.; A, 2-6: 
- Vno; B, 1-2 and 5-6: 
47. r.; A, 2-6: 
- Vno; B, 1-2: 
48. Vno; A, 2-3: 
49. Vno; A, 2-4, 5-7: 
- Vno; B, 1-8: 
50. Vno; B, 1-4, 5-6: 
51. Vno; B, 1/52.1: missing 
- Vc; B, 2/ 52.1: missing 
54. r.; B, above 2: *tr*  
l.; B, above 1-7: *staccato* dots  
Vno; B, 1-7: below noteheads, *staccato* dots  
Vno, Vc; B, between staves, below 1: *for*.  
Vc; B, 1-7: *staccato* dots
55. r.; B, 3-4: 
- l., Vc; B, 1-2: 
- Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
56. r.; A, 2-7: 
- r.; A B, 8-14: rhythm notation  changed to 
- r.; B, 1-7, 9-16: 
- Vno; B, 2-3: 
57. r.; A, 1-4: reverse stems 
- r.; A, 3-6 and 9-12: 
- r.; B, 2-7 and 9-15: 
- l.; B, 1 (bottom note *f*)/58.1: 
- l.; B, 2-3 (top notes *a-c*<sup>1</sup> and *g-bb-d*<sup>1</sup>):
58. r.; A B, 1-4: reverse stems 
- l.; A, 1-2: chord notation:  (*f-a-c*<sup>1</sup>),  (*f-bb-d*<sup>1</sup>)
- l.; A, 1-2: bottom notes (*f*): 
- l.; B, 1: chord notation:  (*f-a-c*<sup>1</sup>)
- l.; B, 2: linear notation:  (*f-g-bb-d*<sup>1</sup>)

- l.; B, 1–2: bottom notes *f* linked by a tie
59. r.; A, 2–4 and 6–8:   
l.; B, 2–4 and 6–8:   
Vno, Vc; A, 2–4, 6–8: 
60. r.; A, 1–3 and 5–8:   
Vno; A, 1–3:   
Vno; A, 5–11: missing   
Vno; B, 1–4: missing   
Vno; B, 5–11: *staccato* in dot form
61. r.; A B, 2–7: 
62. Vno; A, 1–7: missing   
Vc; A, 1–2:   
Vc; B, 1–3: 
63. r.; A, 2–5:   
r.; A, before 7:   
r.; B, 2–9: 
64. l.; A, 5–7:   
l.; B, 3–8: 
65. Vno; B, 2/66.1:   
Vc; B, 1–2: 
66. r.; B, before 4 (*eb*<sup>3</sup>): 
67. r.; A, before 9: redundant   
r.; B, 7–10: missing 
70. r.; B, 3–6: 
73. r.; A, before 9: redundant   
Vc; A, below stave: *dol*.  
Vc; B, above 1: *Solo*  
Vc; B, below 1: *dolce*
75. r.; A, 2–7:   
Vc; B, 5–8: 
76. Vc; B, 3–6: 
- 79.–80. Vno, Vc; B, between staves, graphic *crescendo* mark  
()
- 79a. Vno, Vc; B, between staves, below 2: *for*.
- 79a. Vc; B, 1/80a.1: 
- 80a. r. and l.; B, 1–2 and 3–6:   
Vno; B, 1–2 and 3–6:   
Vc; B, 1–2 and 3–8: 
81. Vno, Vc; B, between staves, below 1: *for*.
82. r.; A, before 7 (*f*<sup>#2</sup>): redundant   
Vno; B, 1–3: 
84. r.; B, 9–12 and 13–16:  (without *staccato* on 12 and 16)  
l.; B, 1–2 and 3–6:   
Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
85. l.; B, 2–3:   
Vno; A, 3–7:   
Vno; B, 2–8: missing   
Vc; B, 1–2 and 3–8: 
86. r.; B, 9–11 and 13–15: ; above 12 and 16: *staccato* dots
- l.; B, 1–2 and 3–6:   
Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
87. l.; B, 2–3:   
Vno; A, 3–7:   
Vno; B, 2–8: missing 
88. r.; B, 1–2 and 3–6:   
Vno; AB, 1: redundant *b* before *e*<sup>l</sup>  
Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
89. r.; A, 2/90.1:   
r.; B, 2–3:   
Vno; A, 2–4: 
90. l.; B, below 1: *rinf*  
Vno; A, 1/91.1: redundant *b*  
Vno; B, above 1: *rinf*.
91. r.; B, before 12 (*a*<sup>l</sup>): *b*
92. l.; B, before 5 (*a*) and 11 (*A*): missing *b*
93. Pfte; A, between staves, below 2: *dol*:  
r.; B, below 1: *dol*:  
Vc; A B, 1/95.1:   
Vc; A, 1/95.1: 
94. Vno; A, 1–3: 
96. Vno; A, 2–3:   
Vc; B, missing: *decrescendo*  
below 96./beginning of 98. Vc; A: *decrescendo*
97. Pfte; B, between staves, below 1 and 2: *decres*
98. r.; B, 2: grace note   
Vno, Vc; B, between staves, below 1–2: *decresc*.
99. r.; B, 1 and 3: grace notes   
l.; B, before 9 (*a*): missing *b*  
Vno; B, below 1–2: *ppmo*.  
Vc; B, above 1: *ppmo*.
101. Pfte; A, between staves at the beginning of bar: *fp*  
r.; A B, 2: dyad *c*<sup>#2</sup>–*e*<sup>#2</sup>  
r.; B, below bottom stave: *8va*:  
Vno, Vc; B, between staves, below 1: *fz*.
105. r.; B, 2–6: triplets 
106. r.; B, 2–6: triplets   
l.; B, 1–5: triplets 
107. Pfte; B, between staves: *dol p*
108. r.; A, 4/109.3:   
r.; B, 5/109.2: 
110. r.; B, 6–10: triplets   
Vno; A, 1–2, 3–5: triplets   
Vno; B, 1–2, 3–5: triplets 
111. r.; A, 4/112.1:   
Vno; A, below 2: *dol*:  
Vno; B, below 1: *dolce pia*
112. r.; A, 3–6:   
r.; B, 1–2 and 4–7:   
Vno; A, 3–5: 

Vno; B, 1–2 and 4–5: 

113. r.; A B, 1–3: 

114. Vno; B, 1/115.1: missing 

116. l.; B, before 1 (A – bottom note in octave):  $\flat$   
l.; B, 2/117.1: 

118.–120. l.; A B, 1–4 and 5–8: reverse stems 

119. r.; B, 2: triad  $g-bb-e^l$

120. r.; B, 1–3: 

121. Pfte; B, between staves: graphic *crescendo* mark ( $\curvearrowright$ )

123. Vno, Vc; B, between staves, before 1: **for.**  
Vc; B, below 1 and 2: *staccato* dots

124. r.; A, 5/125.3: 

r.; B, below 1, between staves: **fz**  
r.; B, 3/125.2: 

125. Vc; A, below 1: *dol*:  
Vc; B, below 1–2: *dolce*.  
Vc; B, 1–2: 

126 r.; Pfte; B, below 1, between staves: **fz**  
r.; B, 1/127.1: 

127. r.; B, 1–3: 

Vc; B, 1–2: 

128. r.; B, 1–4: 

128.–131. r.; A, missing slurs

129. Pfte; B, below 3–4, between staves: *dol*  
r.; B, 1–4 and 5–8: 

130. r.; B, 1–4, 5–6, 7–8: 

131. r.; B, 1–4: 

132. r.; B, 1–7: 

Vc; A, 2–5: 

Vc; B, 1–2 and 3–6: 

133. r.; B, 1–3: 

134. r.; A, 2–6: 

r.; B, 1–7: 

Vc; A, 1–2 and 3–6: 

135. r.; A, 1–5: 

r.; B, 1–7: 

136. r.; B, 1–3: 

137. Vc; A, 2–6: 

Vc; B, 1–8: 

138. Vc; A, 2–4: 

Vc; B, 5–8: missing 

142. Vno, Vc; B, between staves, before 1: **for.**  
Vno; B, below 1–7: below noteheads, *staccato* dots  
Vc; B, below 1–7: *staccato* dots

143. r.; B, below 1, between staves: **fz**  
r.; B, 3–4: 

l.; B, 1–3: 

Vno, Vc; B, between staves, below 1: **fz**.  
Vc; B, 1–2: 

144. r.; A B, 8–14: rhythm notation  changed to:  


r.; B, 1–7 and 8–14: 

145. r.; A, 1–8 and 9–15: missing 

l.; A, chords 2 ( $Bb-d-f$ ) and 3 ( $Bb-eb-gb$ ): chord notation:  


l.; B, 2 ( $Bb-d-f$ ) and 3 ( $Bb-eb-gb$ ): linear patterns: 

146. r.; A B, 1–4: cross beaming 

l.; B, 1 ( $Bb-d-f$ ) and 2 ( $Bb-eb-gb$ ): linear patterns: 

147. Vno; A, 2–4, 6–8: 

Vno; B, 2/148.1: 

148. r.; A, 1–5 and 6–9 as well as l.; A, 2–5 and 6–8 / 149.1:  
missing 

l.; B, 1 ( $Bb-d-f$ ): linear pattern: 

Vno; A, 2–4(5?), 6–10: 

Vno; B, 1–4: reverse stems 

Vno; B, 2–4 and 6–8: 

Vc; A, 2–4 and 6–8:  (may refer to the whole  
arpeggiated chord)

149. r.; A, 1–3 and 4–8: missing 

r.; A, 3:  $f^{\circ}$   
Vno; B, 1–3: 

Vno; B, 5–11: *staccato* dots above noteheads and below  
the bracket

150. r.; A, 6–12: 

151. Vno; A, 2–6: 

Vno; B, 1–7: *staccato* dots above noteheads and below the  
bracket

152. r.; A, 7–12: 

153. l., Vc; A, 4–8: 

Vno; A, 2–6: 

155. Vno; B, 2 / 156.1: 

156. Pfte; A, between staves at the start of bar: *dol*:  
Pfte; B, between staves: *dol p*

158. r.; A, 2–6: 

r.; B, 1–8: 

159. r.; A, 2–5: 

r.; B, 1–6: 

160. r.; B, 7–10: 

Vno; A, below 2: *dol*:  
Vno; B, below 1: *dolce*.  
Vno; B, 3–6: 

162. r.; A, 4–7: 

r.; B, 2–8: 

Vno; A, 2–6: 

Vno; B, 1–8: 

163. r.; A, 3–5: 

r.; B, 3–6: 

Vno; B, 1–6: 

164. r.; B, 2/165.1: 

Vc; A, 1/165.1: 

Vc; B, below 1–4: *dolce*.  
Vc; B, 2 / 165.1: 

165. r.; B, 2/166.1: 



166. Vno; **B**, 1–2 and 3–6: 
167. Pfte; **B**, between staves: *p*  
Vno; **A B**, 4–6: 
168. Vno; **A B**, 4–6: 
- Vno; **B**, 1–2: 
169. Vno; **B**, 1–3: 
170. Vno; **B**, 1–2: 
171. Vno; **B**, 1–2 and 3–6: 
173. l.; **B**, above 1: *f*
174. Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: *ffz*.  
Vno; **B**, 1/175.1: 
176. l.; **A**, 3–6: 
- l.; **B**, 1–7: 
179. l.; **B**, 1–2 and 3–6: 
- Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: 
180. r.; **B**, 1–2: 
- l.; **B**, 1–2 and 3–4: 
- Vno; **B**, below 1: *ffz*.  
Vc; **B**, below 3: *ffz*.
181. r.; **B**, 3–6: 
- Vno, Vc; **B**, between staves, below 2: *ffz*.
182. r.; **B**, 2–4: 
- Vno; **B**, 2–3: 
- Vc; **B**, 1–5: 
183. l.; **B**, 1–2 and 3–6: 
- Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6: 
184. l.; **B**, 1–2: 
- Vno; **B**, below 1: *ffz*.  
Vc; **A**, 1–3: 
- Vc; **B**, below 3: *ffz*.
- 186./187. Pfte; **B**, from mid-bar to mid-bar, graphic *diminuendo* mark ( $\Rightarrow$ )
188. Pfte; **A**: between staves at the start of bar: *dol*:  
Pfte; **B**, between staves: *dol p*  
l.; **A**, 2–7: 
- Vno; **A**, 2–3: 
- Vno; **A**, below 1–2: *dol*:  
Vc; **B**, below 1: *pia*.
189. Pfte; **B**, between staves, below 2: *ff*  
Vno, Vc; **B**, between staves (+ Vc), below 2: *for*.

## L a r g h e t t o

- at the beginning of 1<sup>st</sup> stave. Pfte, Vno, Vc; **A**: *Larghetto*  
before 1<sup>st</sup> accolade, between staves. Pfte, Vno, Vc; **B**: *Larghetto*
2. r.; **A**, 1–4 and 6–10: 
3. r.; **A B**, before 2 (*eb*<sup>1</sup>): 
- Vno; **A**, 2–4, 7–10: 
4. l.; **A B**, 1–6: missing 
- Vno; **A**, below 3: *dol*  
Vno; **B**, 1–2: 
5. Vno; **A**, 2–4 and 6–8: 
- Vno; **B**, 1–4 and 5–8: 
- Vc; **B**, 1–2: 
- 5./6. Vno; **B**, between staves (+ Vc): *dolce*
6. Vno; **A**, 1–6: missing 
7. l.; **B**, 1–2 (bottom notes in octave): 
- l.; **B**, below 3: *staccato* dot
8. r.; **A**, 2–5: 
- Vno; **A**, after 5: (double-sided) repetition mark  
Vno; **B**, 2–4: 
9. Pfte; **B**, between staves, on 1:  $\succ$
10. l.; **A**, before 3 (*Bb*): *f*  
l.; **B**, before 3 (*Bb*): *p*  
Vno; **B**, above 1: *pia*.  
Vc; **B**, below 1: *pia*.
11. Pfte; **B**, between staves, before 6: *f*  
Vno, Vc; **B**, between staves, below 6: *for*.
12. Vc; **B**, below 4: *staccato* dot
13. r.; **A**, 3–7: 
- Vno; **B**, 1–2: 
14. r.; **A**, 2/15.1: 
- Vc; **B**, 1–4: 
15. r.; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10: 
- r.; **B**, below 11 (*e*): *staccato* dot  
Vno; **A**, 2–4: 
- Vc; **B**, below 1: *for*.
16. Vno; **B**, 1–4: 
- Vno; **A**, 2–4: 
- Vc; **B**, below 1: *pia*.
- 16a. r.; **A**, before 2 (top note *a*):  $\sharp$  (instead of before *f*)  
l.; **B**, 1: *d* (missing bottom note in octave – *D*)  
l.; **B**, 1–2: missing 
- Vno; **A**, 2–4: 
17. r.; **A**, 1–6: missing slurs  
Pfte; **B**, missing: *dolce*  
r.; **B**, 1–6: 
- r.; **B**, 1–3: 
- r.; **B**, below 4–8: *staccato* dots  
Vno; **B**, between staves: *dolce*.  
Vno; **B**, 1–8: 
18. r.; **A**, 1–6: missing slurs  
l.; **A**, after 3: missing  $\gamma$   
r.; **B**, 1–6: 
- r.; **B**, 1–3:  [!]  
r.; **B**, below 4–8: *staccato* dots  
l.; **B**, after 3:  $\gamma$

- Vno; B, 1–6: 
- Vc; A, below 1: *dolce*:
19. l.; B, 1–2:   
l.; B, 2/20.1:   
Vc; A, 2–6:   
Vc; A, 7–10: reverse stems 
  20. Vc; A, 2–4: 
  21. r.; A, 2–6:   
r., Vc; B, 1–3:   
r.; B, above 4–6: *staccato* dots  
Vc; A, 2–5:   
Vc; B, above 4–6 and 7–8: *staccato* dots
  22. r.; A, 3–6:   
r., Vc; B, 1–3:   
r.; B, above 4–6: *staccato* dots  
Vc; B, above 4–6 and 7–8: *staccato* dots
  23. Vno; A, 2–6: 
  24. Vno; A, 2–4: 
  25. r.; A, 2–4, 7–9: 
  26. r.; A, 1–5, 7–10:   
l.; B, above 1: *staccato* dot
  27. r.; A, before 1:  $\gamma$  instead of  $\gamma$
  28. Vno; A, 2–3: 
  29. r.; B, 19–20: missing   
r.; B, above 21 and 22: missing *staccato* dots
  31. r.; A, 3–9:   
r.; A B, 15–18:  (slur below bottom stave)  
r.; B, 1–10: 
  32. l.; A, 1–7 and 15–19:   
r.; B, 2/33.1:  (bottom note)  
l.; B, 2–10:   
l.; B, 12–22: missing 
  33. r.; B, 2: chord  $c^1-f^{\sharp 1}-a^1$   
Vno; B, 1–7:   
Vno; B, 8–11:   
Vc; A B, before 1 ( $f^{\sharp 1}$ ):  $\sharp$  (courtesy accidental)  
Vc; B, before 4 ( $f^{\sharp 1}$ ):  $\sharp$
  35. r.; B, above 1: *dol*  
r.; B, 1–3:   
r.; B, below 4–6: *staccato* dots
  36. r.; B, 1–3:   
r.; B, below 4–6: *staccato* dots
  37. l.; B, 2:  $A\flat-c-f^{\sharp}$
  38. r.; B, 3–5: linear pattern  – bottom notes (g) not linked by a tie  
l.; B, after 2:  $\gamma$
  40. l.; B, 1–2: 
  41. r.; A, 6–10:   
r.; B, 1–5: 
  42. l.; A: missing articulation marks  
l.; B, 1–2 and 4–5: 
  - l.; B, above 3 and 6: missing *staccato* dots
  - Vno; A, 4–9: 
  - Vno; B, 1–5 and 6–11: 
  - Vc; B, 1: *d*
  43. l.; A, 2–6:   
Vc; B, 1 and 2: *d*  
Vc; B, 1–2: 
  44. Vno; A, 2–6:   
Vno; B, 2–4 and 6–8: 
  47. r.; A, 2–6:   
l.; A, 1–2: missing   
Vno; A, 2–5: 
  48. Vno; A, 5–17:   
Vno; B, 1–7, 8–11 (2<sup>nd</sup> half of bar moved to net stave), 12–23:   
Vno; B, before 21 ( $ab^2$ ): missing  $b$
  49. r.; A: missing articulation marks  
Vno; A, 3–18:   
Vc; B, below 1: *pia*.
  50. r.; A, 3–5: 
  51. l.; A: missing articulation marks  
Pfte; B, between staves: *fz*  
Vc; A, 5–10:   
Vc; B, 1–11: 
  52. r.; A B, before 12 ( $f^{\sharp 2}$ ): redundant  $\sharp$   
r.; B, between staves: *p dol*  
r.; B, 1–2: missing   
l.; B, 2/53.1: missing 
  53. Vc; A, 2–4: 
  54. r.; B, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10:   
r.; B, below 11 (*e*): *staccato* dot  
l.; B, before 1 ( $C^{\sharp}$  – bottom note in octave): *fz*  
Vno; A, 2–4:   
Vno; B, 1–5: missing   
Vc; B, below 1: *for*.
  55. r.; B, 1–2: missing   
l.; B, before 2 ( $E\flat$  – bottom note in octave): *fz*  
Vno; A, 1–4:   
Vno; A, after 4: rests  $\gamma \gamma \gamma$  changed to  $\gamma \gamma \gamma$   
Vno, Vc; B, between staves, before 5 (below): *ffmo*.
  56. r.; A, before 1: rest  $\gamma$   
l.; B, before 2 ( $D\flat$  – bottom note in octave): *fz*  
Vno; A, after 1: rests  $\gamma \gamma \gamma$  changed to:  $\gamma \gamma \gamma$   
Vno, Vc; B, between staves, before 2: *ffmo*.
  57. r.; A, before 1: rest  $\gamma$   
l.; B, before 2 ( $C$  – bottom note in octave): *fz*  
l.; B, 2/58.1:   
Vno; A, after 1: rests  $\gamma \gamma \gamma$  changed to:  $\gamma \gamma \gamma$   
Vno, Vc; B, between staves, before 2: *ffmo*.
  58. r.; A, before 1: rest  $\gamma$

- r.; **A B**, 16–24:  irregular 10-note grouping
59. r.; **A**, 2–3:  r.; **A**, above 5: *staccato* dot
60. Pfte; **A**, between staves: an illegible word added in hand  
r.; **A B**, before 1:  $\gamma$  changed to:  $\gamma$   $\gamma$   
Vno; **A**, 2–4 and 7–10:   
Vno; **B**, below 1–4: *pia*.

- Vno; **B**, 1–5, 6–8: 
61. r.; **B**, 6–8: missing   
Vc; **A**, 2–4 and 6–10:   
Vc; **B**, below 1: *pia*.  
Vc; **B**, 1–5 and 6–10: 
62. Vno; **B**, below 1 and 2: *staccato* dots
63. Pfte; **A**:  $\infty$  only above 1 in the right hand

## R o n d o

before 1<sup>st</sup> accolade, on the top stave. Pfte; **A**: *Rondo*, on the bottom stave: *Allegro*

at the beginning of 1<sup>st</sup> stave. Vno, Vc; **A**: *Rondo*

above 0. Vno, Vc; **A**: *allo*. (= *Allegro*)

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte, Vno, Vc; **B**: *Rondo* / *Allegro*

15 r.; **B**, 2/16.1: 

16. r.; **A B**, 1–3: 

r.; **A**, above 3: missing *staccato* dots; **B**, above 3: *staccato* dot

19. r.; **A**, 2–6: 

21. Vno, Vc; **B**, between staves: missing *p*

Vno; **B**, 1–3: 

21., 106., 114., 146., 152., 255., 293. Vc; **B**, between staves: missing dynamic

24. Vno; **B**, below 2: missing *staccato* dots

25. r.; **B**, 4/26.1: redundant 

26. r.; **B**, 2/27.1: 

29. Vno; **A B**, 1–3: 

30. Vno; **A**, 4/31.2: 

Vno; **B**, 1–3: 

Vno; **B**, 4/31.1: 

Vno; **B**, above 2: *staccato* dot

31. Vno; **B**, before 2 (*a*<sup>l</sup>): redundant  $\sharp$

Vno; **B**, above 2: *staccato* dot

32. r.; **A**, chord: *f-ab-bb-d*<sup>l</sup>

Vc; **A**, 2–4: 

Vc; **B**, 1–3: 

Vc; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots

34. Vc; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots

35. r.; **B**, 1/36.1: missing 

36. r.; **B**, 1–2: 

r.; **B**, below 3 and 4: *staccato* dots

37. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 

38. r.; **A**, 2–4: 

r., Vno; **B**, 1–2: 

r., Vno; **B**, below 3 and 4: *staccato* dots

39. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 

40. r.; **A**, 3–5: 

l.; **B**, before 1: *rinf*

Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *for*.

42. r.; **A**, 3/43.1: 

r.; **B**, 1–2: 

r.; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots

43. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 

44. r.; **B**, 1–2: 

r.; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots

Vno; **B**, 1–2: 

Vno; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots

45. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 

46. r.; **A**, 3–6: 

r.; **B**, 1–8: missing 

l.; **B**, 1/47.1: 

l.; **B**, below 1: *rinf*

Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *for*.

48. Vno; **A**, 2–3: 

Vno; **B**, 2–4: 

Vno; **B**, 4/49.2: 

49. Vno; **A**, 2–3: 

50. Vno; **A**, 4/51.2: 

Vno; **B**, 2/51.2: 

51. Vno; **B**, 3/52.2: 

Vc; **B**, 1–4: 

52. Vc; **B**, 1–4: 

53. Vno; **A**, 1–3: 

54. r.; **B**, 1–4: reverse stems 

55. r.; **A**, before 2: redundant  $\sharp$  (erased?)

Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *for*.

Vno; **B**, 55.1/56.1: 

56. r.; **A**, 3–7: 

r.; **B**, 1–8: missing 

Vno; **A**, after 1: redundant augmentation dot

57. l.; **B**, 1–2: 

Vno; **B**, 1/58.1: 

58. l.; **A**, 1: chord notation, not linear:  $\sharp$

l., **A B**, 1/59.1:  (tie)

r.; **B**, 1–4: reverse stems 

r.; **B**, 1–8: missing 

Vno; **B**, 2/59.2: 

61. l.; **A B**, below 3: *f* (instead of mid-stave)

63. l.; **A B**, below 3: *f* (instead of mid-stave)

66./67. Pfte; **B**, between staves: graphic *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ )

68. Pfte; **B**, between staves: *f*

Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: *for*.

71. r.; B, between staves, below 2–3: *dol*  
 71./72. Pfte; A, between staves: *dolc*:  
 72. r.; A, above 3: redundant *staccato* dot  
 r.; B, between staves: *p*  
 75. r.; B, 3–4:   
 79. r.; A, 2–7:   
 Pfte; B, between staves: graphic *crescendo* mark ( $\curvearrowright$ )  
 80. Pfte; B, between staves: *f*  
 Vno, Vc; B, between staves, below 1: *for*.  
 83. r.; B, below 2–3: *dol*  
 Vno; B, below 2–3: *dolce*.  
 84. Pfte; B, between staves: *p*  
 Vno, Vc; B, between staves, below 1: *p*<sup>o</sup>.  
 84.–91. l.; A, 1–4:   
 85. Vno; B, 1–3:   
 85.–89. l.; B, 2–3:   
 90. r.; A, 2–5:   
 l.; B, 1–4: missing   
 91.–93. Vno, Vc; B, below 1 and 2: *staccato* dots  
 92. and 93. l.; B, 2–3:   
 92.–94. l.; A, 1–4: missing   
 94. l.; B, 1–4: missing   
 r.; B, 4–6:   
 95. l.; A, 2–6:   
 Vc; B, 1/96.1:   
 95.–98. l.; B, 1–8: missing   
 100. r.; A, 3–6:   
 104. r.; A, 3–5(6?):   
 105. r.; B, 1–4:   
 106. Pfte; B, between staves: *mf*  
 Vno; B, 1–2:   
 Vno; B, below 3 and 4: *staccato* dots  
 Vno; B, 4/107.1: missing   
 113. Vno; A B, 4/121.1: repeated segment, with a repetition mark  
 Vno; A, below 2: *dol*.  
 Vno, Vc; B, between staves, above 1: *dolce*.  
 114. Pfte; B, between staves: *sostenuto*  
 r.; B, 1–2 and 3–5: triplets   
 Vno, Vc; B, between staves, below 2: *dolce*.  
 116. r.; B, 1–2 and 3–5: triplets   
 117. Vno; A, before 1 (*ab*<sup>2</sup>): redundant *b*  
 Vno; B, before 1 (*a*<sup>2</sup>): *b*  
 118. Vno; A, before 2 (*ab*<sup>2</sup>): redundant *b*  
 Vno; B, before 2 (*a*<sup>2</sup>): *b*  
 119. Vc; B, before 1 (A): *jest b*  
 121. r.; A, 1–3:   
 122. r.; A, 3/123.2:   
 r.; B, 1–2: triplet   
 r.; B, 3/123.6:   
 l.; B, 1/123.2:   
 Vno; A, before 2 (*ab*<sup>2</sup>): redundant *b*  
 Vno; B, before 2 (*a*<sup>2</sup>): *b*  
 124. r.; A, 2–5:   
 r.; B, 1–2: triplet   
 r.; B, 3–5: missing   
 l.; B, 1/125.2:   
 125. r.; A, 2–5:   
 r.; B, 1–6: missing   
 126. r.; A, 4/127.4:   
 r.; B, 1–5 / 127.6: missing   
 l.; B, 1/127.2:   
 Vno; A, before 2 (*a*<sup>1</sup>): redundant *b*  
 127. Vno; A, before 4 (*a*): redundant *b*  
 128. r.; A, 2–4(5?):   
 r.; B, 1–5: missing   
 Vc; B, 1/129.1:  (slur)  
 129. l.; A B, before 2 (*A**b*): redundant *b*  
 Vc; B, before 2 (A): we have *b*  
 130. l.; B, 1/131.1:   
 131. Vc; B, before 1 (A): *b*  
 133. l.; A, 1–3, 4–6:   
 Pfte; B, between staves: *dol*  
 133./134. Pfte; A, between staves: *dolce*:  
 134. r.; B, 1–2:   
 l.; B, 1–3 and 4–6: missing   
 135. l.; A, 2–4:   
 r.; B, 1/136.1:   
 l.; B, 5–8: missing   
 136. l.; A B, 1–4, 5–8: missing   
 137. r.; A, 1/138.1:   
 r.; B, 1–2:   
 138. r.; B, 1–2:   
 Vno; B, 1–2:   
 139. r.; B, 1/140.1:   
 Vno; A, before 1 (*ab*<sup>2</sup>): redundant *b*  
 Vno; B, before 1 (*a*<sup>2</sup>): *b*  
 145. Vno; B, below 1–3: *staccato* dots  
 Vc; B, before 1 (A): *b*  
 146. r.; A, 1–2: triplet   
 r.; A, 2–5:   
 r.; B, 1–2: triplet   
 Vno; B, before 1 (*g*<sup>1</sup>): *b*  
 Vc; B, before 1 (*A*): *b*  
 147. r.; A, 1–4:   
 149. Vno; B, before 1 (top note *g*<sup>1</sup>): *b*  
 150. l., Vno; A, before 1 (*ab*): redundant *b*  
 l.; B, below 1: *f*  
 Vno, Vc; B, between staves, before 1: *for*.  
 152. Pfte; B, between staves: *ff*  
 153. Vno; A B, before 1 (top note *a*<sup>2</sup>): *b*

154. l.; **A B**, 1, 2: accidentals only next to top notes in octaves
155. l.; **A B**, 1, 2: accidentals only next to top notes in octaves  
Vno; **A**, before 1 ( $eb^2$ ): missing  $\flat$   
Vc; **B**, before 1 ( $c^1$ ): missing  $\sharp$
156. r.; **A**, before 1 ( $f^2$ ): redundant  $\flat$  (instead of before 2 –  $ab^2$ )
158. and 159. l.; **B**, 1, 2: accidentals only next to top notes in octaves
- 158.–163. l.; **A**, 1: accidentals only next to top notes in octaves
159. Vno; **A**, before 1 ( $f^2$ ): missing  $\sharp$   
Vc; **B**, before 1 ( $d^1$ ): missing  $\sharp$
160. Vc; **B**, 1/165.1: missing  $\text{—}$
- 160.–163. l.; **B**, 1: accidentals only next to top notes in octaves
161. r.; **B**, before 2 ( $b^2$ ): redundant  $\flat$
164. r.; **A**, 1–2: triplet  $\gamma$    
r.; **A B**, before 1 ( $ab^2$ ): redundant  $\flat$   
Vno; **A**, before 1 ( $a^2$ ) and 3 ( $a^1$ ): missing  $\flat$   
Vno; **A B**, 2/165.2:  $\text{—}$
165. Vc; **B**, 1/166.1:  $\text{—}$
166. r.; **B**, 1–5:  $\text{—}$
167. r.; **B**, 1–5:  $\text{—}$   
r.; **B**, 5/168.3:  $\text{—}$  (overlapping slurs!)
168. r.; **B**, 4–6:  $\text{—}$
169. r.; **B**, 1–3: missing  $\text{—}$   
r.; **B**, 4/170.1:  $\text{—}$  (notes  $c^3$ )
- 169.–174. r.; **A**, 2–5(?):  $\text{—}$
170. r.; **B**, 4/171.1:  $\text{—}$  (notes  $bb^2$ )
171. r.; **B**, 4/172.1:  $\text{—}$  (notes  $ab^2$ )
172. r.; **B**, 4/173.1:  $\text{—}$  (notes  $g^2$ )
173. r.; **B**, 4/174.1:  $\text{—}$  (notes  $f^2$ )
174. r.; **B**, 1–3 and 4–6: missing  $\text{—}$
175. r.; **A**, 1–3:  $\text{—}$   
l.; **A**, 1–2: triplet  $\gamma$    
l.; **B**, 1–2: triplet  $\gamma$  
177. r. and l.; **A**, before 1 ( $bb^1$  and  $bb$ ): redundant  $\flat$   
Pfte; **B**, between staves: ***f***  
Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: ***for***.
179. r. and l.; **A**, before 1 ( $eb^1$  and  $eb$ ): redundant  $\flat$
180. Pfte; **A**, between staves below the end of bar: *dol*:
- 180./181. Pfte; **B**, between staves: *dol p*
182. r.; **A**, above 1:  $\#$   
r.; **B**, above 1:  $\infty$  (gruppetto crossed out, cf. bar 85)
188. r.; **A**, 2–7:  $\text{—}$   
Pfte; **B**, between staves: graphic *crescendo* mark ( $\text{=}$ )
189. Pfte; **B**, between staves: ***f***  
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: ***for***.
192. Vc; **B**, below 2–3: *dolce*.
193. Pfte; **B**, between staves: ***p***  
r.; **B**, 1–2:  $\text{—}$   
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: ***pia***.
194. r.; **A**, 1–3:  $\text{—}$   
r., Vc; **B**, 1–3: missing  $\text{—}$
- r.; **B**, above 1 ( $f^1$ ):  $\text{—}$
196. Vc; **A**, 2–4:  $\text{—}$   
Vc; **B**, 1–4: rhythmic pattern 
198. r.; **B**, 2–4:  $\text{—}$   
Vc; **A**, 2–4:  $\text{—}$
199. r.; **B**, 2–3 and 5–6:  $\text{—}$
200. Vc; **B**, above 1 and 2: *staccato* dots
203. r.; **B**, 2–3 and 5–6:  $\text{—}$
204. Vc; **B**, 1/205.1:  $\text{—}$
205. Vc; **B**, 1/206.1:  $\text{—}$
208. Pfte; **B**, between staves: graphic *crescendo* mark ( $\text{=}$ )
209. Pfte; **B**, between staves: ***ff***  
Vno; **B**, 1–3:  $\text{—}$   
Vno; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
Vc; **A**, 2–4:  $\text{—}$
211. Vno; **A**, 2–3:  $\text{—}$   
Vc; **A**, 3–4:  $\text{—}$
213. r.; **A**, 2–5:  $\text{—}$   
r.; **B**, 1–7: missing  $\text{—}$   
l.; **A**:   
l.; **B**:   
Vno; **B**, 2/214.1:  $\text{—}$
214. l.; **A**, 2 (chord  $bb-c^1-eb^1$ ): before  $eb^1$  redundant  $\flat$  (instead of:  $\flat$ , printer's error)  
r.; **B**, before 5 ( $ab^2$ ):  $\flat$   
l.; **A**:   
l.; **B**:   
Vno; **A B**, before 1 ( $g^1$ ):  $\flat$  
215. l.; **A B**, 1–4: cross beaming   
l.; **B**, before 6 ( $a$ ):  $\flat$
216. r.; **A**, 2–6:  $\text{—}$   
r.; **B**, 1–7: missing  $\text{—}$   
l.; **B**, before 1 (top note in chord –  $d^1$ ): missing  $\flat$
218. r.; **B**, 1–7:  $\text{—}$   
l.; **B**, before 1 ( $d^1$ ): missing  $\flat$   
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: ***for***.
219. Vc; **B**, 1/220.1:  $\text{—}$
220. r.; **B**, 4–7:  $\text{—}$
225. r.; **A**, 2–6:  $\text{—}$
226. Vno; **A**, 4/227.4:  $\text{—}$   
Vno; **B**, 2–6:  $\text{—}$   
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: ***pia***.
227. Vno; **B**, 1–8: missing  $\text{—}$
228. Pfte; **B**, between staves: ***f***  
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: ***for***.
229. Vno; **B**, 1–2:  $\text{—}$
230. r.; **A**, 1–3:  $\text{—}$
232. l.; **A**, at the beginning of bar: missing  $\sharp$   
Pfte; **B**, between staves: ***p***

- Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *pia*.
233. Vc; **B**, below 1 and 2: *staccato* dots
234. r.; **A B**, above 1, missing  $\curvearrowright$  ( $\curvearrowright$  only above top stave)  
l.; **A**,  $\gamma \gamma$  instead of  $\sharp$  ( $\gamma \gamma$  in the source, since anacrusis of bar 234 was moved to next stave on the next page)  
Vno, Vc; **A**, after 1:  $\gamma \gamma$  changed to:  $\sharp$
250. l.; **A B**, 1:  $d^i$
253. r.; **A**, 2–6:  $\curvearrowright$
255. Vno; **B**, between staves: missing *pia*.
258. Vno; **A**, 2/259.2:  $\curvearrowright$
259. Vno; **A**, 4/260.1: missing  $\curvearrowright$
260. r.; **B**, 2/261.1:  $\curvearrowright$
261. Vno; **A**, 4/262.3:  $\curvearrowright$
262. Vno; **B**, 1–3:  $\curvearrowright$
264. r.; **B**, 1: chord  $g-bb-eb^i$   
Vno; **B**, above 3: missing *staccato* dots  
Vno; **B**, 4/265.1:  $\curvearrowright$
265. r.; **B**, before 1 ( $a$  – bottom note in chord): courtesy accidental  $\sharp$   
Vno; **B**, above 2: *staccato* dot
266. r.; **A B**, 1/267.1:  $\curvearrowright$   
Vc; **A**, 2–3:  $\curvearrowright$   
Vc; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
Vc; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots
267. Vc; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
Vc; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots
268. Vc; **A**, 2–3:  $\curvearrowright$   
Vc; **B**, above 1–2:  $\curvearrowright$   
Vc; **B**, above 3: *staccato* dot
269. r.; **B**, before 1 ( $a$  – bottom note in chord): courtesy
- accidental  $\sharp$
270. r.; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
r.; **B**, below 3 and 4: *staccato* dots
271. Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: *pia*.  
Vc; **A B**, 1–2: reverse stems  $\curvearrowright$
272. r., Vno; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
r., Vno.; **B**, below 3 and 4: *staccato* dots  
Vno; **A**, 2–4:  $\curvearrowright$
273. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems  $\curvearrowright$
274. r.; **A**, 3–6:  $\curvearrowright$   
r.; **B**, 1–8: missing  $\curvearrowright$   
l.; **B**, below 1: *rinf*  
Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *for*.
275. r.; **A**, 2–6:  $\curvearrowright$
277. Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *pia*.  
Vc; **A B**, 1–2: reverse stems  $\curvearrowright$
278. r., Vno; **B**, 1–2:  $\curvearrowright$   
r., Vno; **B**, above 3 and 4: *staccato* dots
279. Vc; **A B**, 1–2: reverse stems  $\curvearrowright$
280. l.; **B**, below 1: *rinf*  
Vno, Vc; **B**, between staves, before 1: *for*.
283. r.; **A**, 3–6:  $\curvearrowright$
284. r.; **B**, 1–7:  $\curvearrowright$
286. r.; **B**, 1–7:  $\curvearrowright$
288. r.; **A B**, 4–7:  $\curvearrowright$
291. Pfte; **B**, between staves, mid-bar: *f*  
Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: *for*.
293. Vno, Vc; **B**, between staves, below 1: missing *ff*  
after 294. Pfte; **A**, between blank staves: *Fine*

## 2. KWARTET FORTEPIANOWY ES-DUR OP. 15 PIANO QUARTET IN E-FLAT MAJOR OP. 15

### I. Sources

No autograph is known. Our edition therefore takes the first print by Lentz (Paris 1805) as its basis.

[On the title page:] *Grand / QUATUOR / Pour le / Piano Forte, Violon Alto et Violoncello. / Composé et Dedié / à Mademoiselle / La Comtesse Emilie Potocka / Par / JOSEPH ELSNER / Oeuvre 15. Prix 6 fr. / Propriété de l'Editeur. Enregistré à la Bibli[otchè]que Imp[eria]le / A PARIS / Chez LENTZ, Maitre de Piano, Rue de l'Arbre-sec, N°. 15. / Et aux Adresses ordinaires de Musique.*

Vertical format, 4°; dimensions: 35 x 25 cm, plate dimensions: 26.7 x 19.7 cm (for the string instrument parts: 27 x 20 cm); linear notation. 30 printed pages (unnumbered title pages with identical content preceding each part; pp. 2–21 – piano part, 2–5 – violin, 2–5 – viola, 2–4 – cello). All the pages in the string instrument parts have central headings: violin – *VIOLINO*, viola – *ALTO*, cello – *VIOLONCELLO*.

Copy of the first print used: F-Pn Vm 18. 126.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 27; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 316 item 27; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22.

Recording: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – 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. The work, listed among instrumental pieces as Op. 15, was probably written after *Symphony in C Major* Op. 11, dated to late 1804 / early 1805, but more or less in the same period. The *Quartet*, published by Lentz in Paris (1805), is dedicated to Countess Emilia Potocka (born in ca 1790, date of death – unknown), who was a daughter of Prot (Protazy) Antoni Jakub Potocki (1761–1801, member of the confederated Great Sejm (1788–92), Kiev voivode, eminent financier, banker, and industrialist) and Princess Marianna Elżbieta Lubomirska (1766–1810). Emilia's step-uncle was the well-known composer, diplomat and memoirist Prince Michał Kleofas Ogiński (1765–1833, Deputy Treasurer of Lithuania), who in turn was a nephew to writer and composer, Prince Michał Kazimierz Ogiński (1728–1800, Great Hetman of Lithuania). Emilia took piano and singing lessons from Józef Elsner before her wedding to Count Józef Kalinowski in 1810<sup>23</sup>.

It is also to Countess Potocka that Elsner dedicated his *Grande Sonate in B-Flat Major* Op. 2 for violin, cello, and piano, published by J. Traeg in Vienna (1798)<sup>24</sup>.

## III. List of corrections and variants

The notation of the first edition is relatively clear and legible (despite imprecise use of slurs and ties, likewise imprecise and thus ambiguous use of accents and dynamic marks, as well as a few errors). Both the clefs and the key signatures are consistently entered at the beginning of all the successive systems (sets of staves), while the time signatures can be found before the opening bars of all the movements of the *Quartet*.

In the piano part, all the coupled staves are bound by accolades, but the bar lines are separate for each staff. Note shapes, chord notation, beaming (also in figurations), regular and irregular groupings, rest symbols (with the crotchet rest taking the shape of a mirror image of a quaver rest –  $\tau$ , characteristic of prints from the late eighteenth and early nineteenth centuries), regular use of whole-note rests in  $\frac{3}{4}$  and  $\frac{2}{4}$  bars, as well as abbreviated notation of rest in sequences of several to more than a dozen bars (especially in the strings) – are all typical of music prints from that period. In the present edition, the values of whole-note rests as well as abbreviated multi-bar rests have been adjusted to fit into the given bar's actual metrical value, without these changes being indicated in the detailed critical commentary. For  $\frac{3}{4}$  time, whole-note rests have thus been replaced with minim rests (strictly corresponding to the length of the bar), but semibreve rests have been preserved for  $\frac{3}{4}$  time.

Lentz's Parisian edition lacks (standard symbolic) abbreviations for repeated notes, motifs, or figures.

The final segments of the work's movements, commonly referred to nowadays as 1. and 2. *volta*, appear in all the instrumental parts in the first two movements of the *Quartet*, indicated with identical French phrases. In the *Moderato*, bars 97–99, they are marked as '1<sup>re</sup> fois' and placed in a bracket; in bars 97a–99a – as '2<sup>e</sup> fois' (or '2<sup>e</sup> f.' in the cello part), but the bracket comprises only bar 97a. In the *Romance*, bars 47 and 47a – under brackets, marked as '1<sup>re</sup> f.' and '2<sup>e</sup> f.' in the violin and cello, and as '1<sup>re</sup>. fois' and '2<sup>e</sup>. fois' in the viola and piano parts.

Clefs change relatively frequently in the course of the *Quartet's* movements, but only in the piano left-hand part (bottom staff – bass to treble or vice versa) and the cello (bass to tenor or the other way round). Clefs are placed in the first print mainly at the beginning of bars or (depending on specific location and graphic context) – directly before the note that opens a new clef position mid-bar, or else before the bar line following which the new clef is to apply (when the clef concerns the opening note(s) of the next bar). In the present edition, the position of some clefs has been changed for purely utilitarian or aesthetic reasons, so as to render the printed musical text more legible and convenient for the performers to use, but also in order to avoid long spaces between musical symbols. Wherever a clef changes in the course

<sup>23</sup> Cf.: Elsner, *Sumariusz*, p. 187. In *Wybór*, Elsner published two piano pieces: *Thema z Wariaciami J.W. Panny Emilii Potockiej* [Her Ladyship Ms Emilia Potocka's Theme with Variations] (1803 no. 11) and *Mazurek przez J.W. Pannę Emilię Potocką* [Mazurka, by Her Ladyship Ms Emilia Potocka] (1805 no. 3; cf.: Dorabalska, *Polonez*, p. 111; Burhardt, *Polonez*, p. 459 item 2362; Tomaszewski, *Bibliografia*, p. 297 item 3818 and p. 298 item 3820). It is highly probable that both of these, maintained in a simple Haydn-like style, were actually written by the dedicatee of Elsner's *E-Flat Major Quartet* Op. 15, then a girl of twelve or thirteen, who may already have been his pupil at that time (though when precisely Elsner taught her is unknown). They were most likely composed under Elsner's guidance. His influences are evident, apart from technical aspects (brief scale and chord figurations) and textural elements, also in the form (simple periodic structure, modest cantilena, and, perhaps even more importantly, the fact that the last variation of the former cycle is an 'alla pollaca' polonaise modelled on the second movement of Elsner's *Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3 for violin and piano). That these are in fact Countess Emilia Potocka's own compositions is also corroborated by the use of the polite formula 'J.W.' (*Jaśnie Wielmożna* [Her Ladyship]), applying in the past 'to persons of high status in the social hierarchy: aristocrats, magnates, less frequently to the nobility' (*Słownik*, Vol. I, p. 827). Elsner uses this formula only once more in his *Wybór*, this time – with reference to Prince Michał Kleofas Ogiński, in the context of the latter's *Polonaises* printed in the same collection.

<sup>24</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 28.

of the music, it has thus been positioned at the end of the preceding bar, directly before the bar line. This concerns the following bars: piano part, *Moderato* (bars 8, 182, 188, 222), *Romance* (bars 1, 9, 56, 61, 73), *Rondo* (bars 24, 50, 73, 82, 273); cello part, *Moderato* (bars 171, 189, 240, 243, 250), *Romance* (bar 83), *Rondo* (bars 33, 35, 76, 97, 313, 317).

In some places, however, the original notation from the first print has been preserved for the sake of visual convenience, without unification. The change of the bass to tenor clef in the cello part is thus notated as in the original by placing the tenor clef before the first note in *Moderato*, bars 18, 69, and 164, and *Romance*, bar 8. Some imperfections and evident misprints affecting the quality, manner and position of clef symbols have been corrected here. This concerns, first and foremost, incorrect mechanical marking of a return to previously changed clefs, along with key signatures, when moving on to the next stave (as in *Romance*, piano part, bars 62/63).

Where the clef changes mid-bar, the new clef has usually been placed directly before the appropriate note, or, in some cases, before the rest that precedes that note, as in *Moderato* (cello, bar 254), *Romance* (cello, bars 81, 83), and *Rondo* (piano, bar 50; cello, bar 317).

Clef changes coinciding with the start of a new stave are variously handled in Lentz's Parisian edition. Most typically, the change of clef is not signalled earlier, but introduced without warning at the beginning of a new stave, as in *Moderato* (bar 70), *Romance* (bar 34 – change of clef and key signature at the start of a stave), and *Rondo* (bar 78) in the cello part. Sometimes, however, such a change is announced earlier (cf. *Moderato*, piano part, before bars 105, 125, 153, 186; *Rondo*, piano, before bar 8, cello, before bar 313), especially in case the new clef applies from the beginning of a new page, as in e.g. *Moderato* (bar 152) and *Rondo* (bar 213). The changed clef may also replace a bar line (which is left out on such occasions, as in *Rondo*, piano, bars 47/48 and 79/80) or on the bar line (*Moderato*, cello, bars 24/25, 196/197; piano, bars 215/216; *Romance*, bars 60/61 and *Rondo*, bars 77/78 – both in the piano part).

In *Rondo*, piano part, bar 89, a treble clef was erroneously printed instead of a bass one, and later replaced (before the bar line between bars 89 and 90) by a treble clef. Similarly in *Rondo*, cello part, a bass clef is missing before the bar line separating bars 107/108, and in the piano part (left hand, lower stave) the change from treble to bass clef was not indicated before the chord *Bb–d–ab*.

Lentz's first edition also has another characteristic that needs to be mentioned: Namely, all the accent symbols (˘) appear in an elongated form. The sign resembling an enlarged accent is often ambiguous and, when assigned to one accented note, may be interpreted both as a dynamic accent on that note or harmony and a *diminuendo* (since it stretches out so as to encompass the adjacent notes). These two interpretations are not mutually exclusive. Importantly, a phrase with a calm final phase may start with an even very acute accent. Our editorial decisions concerning the interpretation of such ambiguous symbols are facilitated, to some extent, by the principles of articulation, including the system of slurs connecting successive notes, representing legato articulation (e.g.  or ). Nevertheless, even these principles, which were approached with much freedom in the past, do not eliminate ambiguity, though they do provide a major point of reference. In many cases, due to their enlarged dimensions, accent symbols are graphically close to *diminuendo* marks (which are sometimes ambiguous, too) and frequently take a more compact form (for lack of space, as in e.g. *Rondo*, piano part, bar 284). This makes the two types of signs (that is, accents and *diminuendo* marks) virtually indistinguishable from each other, especially since their graphic forms vary in analogous (repeated) *loci* and are not always identical in recapitulations or repetitions, which probably does not reflect any intentional differentiation on the part of the composer. In the present edition, the use of such signs has been unified, while points of major doubt have been listed in the critical commentary (cf. e.g. the first movement of the *Quartet*, violin, bars 17 and 18, and their return in the recapitulation, bars 165 and 166).

In some cases, the accent symbols have not been etched precisely and/or are shifted within bars so that they do not always coincide with the notes they are supposed to refer to (as in *Moderato*, violin, bars 175/176).

Dynamic markings are usually placed below the music notation (especially in the string instrument parts), less frequently – above; in the piano part – typically between the staves, but sometimes next to the note they clearly relate to. In some cases, additional (dynamic, agogic, or expressive) indications are given for either hand separately (cf. e.g. *Moderato*, bar 24 – ***ff***, bars 26–28 – accents and/or *decrescendo*, bar 200 – ***pp***). Fermata symbols (˘) are likewise usually entered separately for the right and left hands (except for bar 200); cf. *Moderato* bar 58 (in bars 43 and 185 – in the left-hand part above the rest). The abbreviations for 'forte' dynamics (single or multiple) are invariably entered in bold capitals (as ***F***).

As in other music prints from this era, slurs and ties constitute a major problem since both their external forms and possible interpretations depend on the state and quality of the printing techniques then in use. The imprecise or careless notation of these signs in the source in many cases (wherever possible intentional differentiation of phrases has been excluded) makes normalisation and unification a necessity, as, for instance, when repeated figures are notated differently whenever they recur.



In comparison with other contemporary prints, Lentz's first Parisian edition of Elsner's *Quartet* is fortunately relatively carefully edited and precise. The use of slurs to represent phrasing is thus clear in nearly every case. In some very rare situations, articulation markings are imprecise: The slurs may be shifted in disagreement with the musical content (for instance, in the first movement, bars 175/176, the slur should link  $e^2-g^2-db^3$  and  $f^2-ab^2-c^3$  chords in the right hand) or encompass only a segment of a longer phrase they refer to, or, conversely, extend over too many notes, which may not always be part of one phrase.

Despite this relatively careful editing evident in the first print, slurs are frequently applied schematically: they are either left out, or notated differently in repeated or similar fragments and motifs (cf. e.g. mov. I, piano, bars 2, 7, and analogously 148, 153). Slurs referring to *legato* articulation for the most part precisely and consistently encompass the individual phrases or figural groupings. In the piano part, however, there are some differences in the notation of similar sequences, either directly following upon each other or recurring in the recapitulation (cf. e.g. *Moderato*: right hand, bars 249–253; *Romance*: right hand, bars 9–15 and 16–23, both hands, bars 34–35, left hand, bars 51, 53, 73–74; *Rondo*: left hand, bars 8–10 – 10–21, right hand, bars 24–25 – 26–29).

Lack of precision and accuracy also concerns the use of ties in the piano part. Where dyads (mostly octaves) and chords are prolonged by means of ties, only individual notes (for instance, the top notes in an octave) are linked together (cf. e.g. *Moderato*, octaves  $Bb-Bb$  in bars 47/48, octaves  $Eb-Eb$  in the final bars 249–252 in the left hand, and the outermost notes in chords  $eb-g-c'$  in bar 45, left hand).

Similar inaccuracies in the notation of slurs, ties, and other symbols discussed above, occur not only in the piano part, but also in the string instruments. Slurring is more precise for the latter, but examples of ambiguous notation that can be variously interpreted can also be found in the strings. As in the piano part, the main problem concerns the location of slurs – which are sometimes misplaced or encompass the wrong groupings of notes. The notation of analogous segments or motifs is inconsistent. Interpretation of irregular groupings, where the original slurring may influence articulation and bowing, is also equivocal in some cases.

All these imperfections of slurring have been corrected, while the original notation has been indicated in the detailed commentary. We have introduced necessary changes and unifications that result from analyses of the *Quartet's* musical text and content. Most of these changes are based on the original notation of analogous *loci*, but the composer's possible intentions have also been examined. All the elements added in our edition but absent from the original source have been placed in square brackets. All the other deviations from source notation have been listed in the detailed commentary.

Grace notes (upper and lower), usually placed at the distance of a semitone from the main note, can variously be interpreted and performed. For this reason, they have been presented here, as a rule, in the same form in which they appear in the first printed edition. Their rhythmic values are graphically differentiated. They are mostly quavers (in the *Moderato* and *Romance*) or semiquavers (in the *Rondo*); Forms with an oblique stroke through the stem do not occur in the source. Some of these symbols may be interpreted as appoggiaturas (for instance, in mov. I, piano, bars 9, 11, 157, by analogy to a note entered as an ordinary quaver in bar 159). The few necessary graphic unifications, introduced where notation differed for identical repeated motifs have been listed in the detailed commentary. Slurs linking the grace note to the main note have generally not been supplemented if they are missing from the source. One exception is the addition of a necessary slur in mov. I, piano, left hand, bar 218, where the grace note is placed on the level of the lower note of the octave  $Bb-Bb$ , which in practice designates a broken octave without the need to repeat the lower note.

Throughout the first print and in all the parts, *gruppetti* are notated in identical form without vertical strokes across the symbol. Their position above or between the notes has been preserved in our edition.

The principle of unifying the musical text on the basis on analogous *loci* has not been always consistently applied. Musical aspects have mainly been considered in such contexts, along with the possibility of conscious differentiation of similar motifs and other progressions by the composer himself. Based on such considerations, differences in the articulation of similar or identical fragments of the exposition and recapitulation in the first movement and in repeated themes of the rondo (movement three) have been preserved. Similarly in many places we have copied the original notation from the source, which demonstrates differences in texture, articulation, phrasing, as well as music material.

## PIANO PART

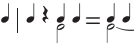
In the piano part (left hand), all the notes, both single and octaves, are written out in full, without the use of abbreviated *all' ottava bassa* notation (8<sup>----</sup>) typical of that age. The scale of Elsner's piano part is rather low in register and reaches down to  $\underline{F}$  (*Moderato*: bars 38–39, 49–50, 57–58; *Rondo*: bar 202).

In repeated groupings, the opening segments of chain phrases rarely feature precise slurring in the Lentz edition, and only some irregular groupings (triplets, sextuplets, etc.) bear numerical indications. Such multiple and purely mechanically

repeated progressions and their musical interpretations have been indicated in the present edition with the word *simile*. All the variants of such notation have been listed in the detailed commentary, especially for the sake of their possible importance for articulation on the string instruments.

The source applies both chord and linear notation for two-, three-, and multiple-note harmonies. In some cases, linear notation has been replaced with chords in our edition for the sake of greater clarity and simplicity, provided such changes do not impact the character and manner of performance in any way. In such notation, all the component notes of dyads and other chords are linked by one vertical stem, as in e.g. *Moderato*, left hand, bars 14 and 41, right hand, bars 44 and 51. In other cases, conversely, chords have been replaced with linear notation for the sake of a more expressive interpretation, as in *Romance*, left hand, bars 2, 4, 25, and 27.

Melodic progressions (mostly semiquaver or quaver figurations), as well as chords with components extending far beyond the stave, which therefore call for the use of multiple ledger lines above and below as well as for wider spaces between staves – are rather commonly and typically notated in old sources as figures extending across both staves. Such figures constitute rhythmic wholes, with shared (frequently broken) beaming. This means that part of the groupings or individual notes are transferred in figurations to either the upper or the lower stave. Such solutions are relatively widely and frequently applied in all the movements of the *Quartet*. In all such cases, both the notes in the figural groupings and the thus represented chord components are bound together either by shared beams or by vertical stems. Examples in which some individual right-hand notes or chords are entered on the lower stave and conversely, left-hand material appears on the upper stave – can be found in many places throughout the *Quartet*. Examples of notes originally notated on the lower, and later moved to the upper stave can be found in the right-hand part in: *Moderato*: bars 47: 6 (*bb*), 7 (*a*), 10 (*bb*); 48: 1 (*a*), 9 and 12 (*bb*); 49: 1 (*a*), 6 (*bb*), 8 (*a*), 9 (*f*), 11 (*bb*), 12 (*f*); 50: 2 (*a*), 3 (*f*), 6 (*a*); *Romance*: bars 16: 1 (*g*), 2 and 6 (*bb*), 7 (*f*), 8 and 12 (*ab*); 17: 1 (*g*), 2 and 6 (*bb*), 7 (*g*), 8 and 12 (*b*); 18: 1 (*g*), 2 (*c'*), 5 (*g*); 77: 1 and 5 (*c'*); *Rondo*: bar 307: 6 (*c'*). The opposite case, that is, notes initially placed on the upper stave but moved to the lower one occur in: *Moderato*: bars 15 and 161: 8 (*c'*), 9 (*bb*); 249 and 251: 3–5 and 9–11 (*e'*–*g'*–*e'*); 252: 1 (*g*), 2 (*bb*); *Romance*: bars 13: 3 (*f'*), 9 (*eb'*), 12 (*d'*); 14: 3 (*eb'*), 9 (*db'*); 41: 3 (*eb'*), 4 (*g'*), 5 and 9 (*eb'*), 13 (*g'*); 42: 13 (*eb'*), 16 (*f#'*); *Rondo*: bars 28: 3 (*f'*). Examples of triads whose components are notated on both staves in the first edition include: *f* – *ab* (lower) – *d'* (upper stave) and *g* – *bb* (lower) – *eb'* (upper stave) – *Rondo*, bars 32, 33 and analogously formed chords *g*–*bb*–*eb'* – in *Rondo*, bars 332, 333. All the cases of using such notation in the source, frequently rather unclear, have been unified. We have preserved all the elements of musical content, but we have revised the notation, with a view to the musicians' convenience as our primary concern.

In one case (mov. I, left hand, bars 66/67) the now obsolete source notation of rhythm in the lower line has been modified. In the source, a semibreve (note *f*) in a  $\frac{4}{4}$  bar (bar 66) is split by the bar line so that the note extends over the first half of the next bar: . By analogy, a similar sequence has been introduced in the recapitulation, bars 208/209.

For the sake of clarity, the original notation of rhythm has also been consistently changed in the left-hand piano accompaniment  = ; this change has been indicated in the commentary, along with the original slurring (cf.: *Moderato*: bars 8–11, 59–61, 154–157, 201–203, 211–212, and 220; *Rondo*: bars 1–6, 8–21, 73–76, 97–107, and 244–254).

In a few cases, as a departure from our general editorial principles, the original manner of notation has been preserved without adjustment to the rules of present-day musical orthography. This has been done in order to indicate some characteristic qualities of piano texture evident in the historical source, which may reflect the old manner of interpreting this music as well as the character and types of the then piano technique and performance practice. This concerns, first and foremost, the interpretation of figural passages and technically challenging segments performed with both hands alternately (cf. e.g. *Moderato*, bars 50 and 192), and especially the manner of phrasing (*ibid.*, bars 110–113). The original notation of phrasing in such segments provides us with knowledge about historically significant elements of piano technique. It therefore constitutes evidence for performance practice that informed pianism in that period.

## STRING INSTRUMENT PARTS

In front of the stave opening the first movement in all the parts, we find the title: *QUATUOR*, and in front of the staves that open movements II and III, analogously: *Romance* and *Rondo*. Tempo indications for the successive parts: *Moderato*, *Andantino*, and *Allegro assai* (abbreviated in the Parisian edition to *All° assai*) are found in the first edition above the opening bars of the respective movements. All the dynamic indications (*mf*, *f*, *p*, and their multiplications, accent symbols, and the *crescendo* and *diminuendo* graphic marks) as well as expressive markings (*dolce*, *sotto voce*) are found both below and above the staves throughout the piece.

As in Elsner's *Sonatas* Op. 10 for violin and piano, the original notation of irregular groupings (mainly triplets and sextuplets) has, by way an exception, been preserved for the string instruments in our edition of the *E-Flat Major Quartet*

Op. 15. This has been done in order to emphasise the character of texture, especially where elements of articulation and bowing are involved. Such groupings are usually marked in the first print with the digits '3' (next to triplets, frequently omitted) or '6' (next to sextuplets), placed above noteheads below the brackets (the latter are likewise frequently omitted, especially in longer successions of such groupings, e.g. triplets in *Rondo*, violin: bars 31–32, 35–36, 108–111; viola: bars 35–36; cello: bars 33–36). Such brackets can at times be interpreted as indicating articulation. The use of brackets in longer successions of irregular groupings is not separately indicated in the detailed commentary.

In mov. II, *Romance*, violin and viola parts, change of accidentals is indicated in the first edition in bar 32 after the bar line instead of below the end of bar 31.

In *Rondo*, violin part (bar 30), the bracket indicating the first triplet is placed in the first edition not above noteheads (for lack of space), but below the beaming.

## M o d e r a t o

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte: *QUATUOR*

above 1. Pfte: *Moderato*

2. r.; below 1: *dol*
4. r.; between 1 and 2: missing  $\infty$ ; *gruppetto* introduced by analogy to bar 146 (start of recapitulation)
5. Vno; 5–6:
7. Vno; above 4:  $\infty$
8. r.; 5–6:
- 8.–11. l.; 1–4 and 5–8: rhythm notation and slurring
9. r.; 1: grace note  $bb^2$  introduced by analogy to bar 155
10. r.; 7–8:
11. r.; 1: [ćwierćnuta]  $ab^2$  preceded by grace note  $\flat bb^2$  (corrected by analogy to bar 157)  
r.; 5–7 and 8–10: triplets
12. Vno; above 2–3: *crescendo* mark ( $\llcorner$ ), but it refers to the whole bar  
Vla; below 2 and 3: *crescendo* mark ( $\llcorner$ ), but it probably refers to the whole bar
13. Vno; 3–4 ( $eb^1 - f^1$  – end of trill):   
Vc; below 2: *f* (moved)
14. l.; 1: linear notation
16. Vno; above 1: *dol*:  
Vno; 1–2:
- 16.–23. r.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16:
18. r.; 2–3:   
Vc; below 1–2: *dol*:
19. Vno; 5–7 and 8–10: triplets   
Vc; 5–6:
20. Vno; 1 (grace note  $f\sharp^2$ ):  $\flat$  (not connected with the main note by a slur)  
Vla; below 1: *dol p*
21. Vc; above 4: (moved between 4 and 5)
22. Vla; above 3: *staccato* dot
23. Vc; 5–6:
24. Vla; 1 ( $f\sharp^1$ ): grace note  $\flat$
30. Vc; below 3: *staccato* in wedge form
37. Vla; above 3: *staccato* dot
37. and 38. r.; 9–16: missing
40. r.; below 1: *dol*
41. l.; 1 and 2: linear notation
44. r.; 1, 2, 3: linear notation:
46. l.; 1–2: notes  $eb^1$  connected by a tie
47. r.; 4–6: reverse stems   
r.; 7–9, 10–12: reverse stems   
l.; 1/48.1: upper notes of the octave  $Bb - Bb$ :  
Vno, Vc; below 1: *dol*:
48. r.; 1–3: reverse stems   
r.; 7–9, 10–12: reverse stems   
Vno; 1–2:
49. r.; 1–3: reverse stems   
r.; 4–6: reverse stems   
r.; 7–9, 10–12: reverse stems   
r.; before 8 (a): redundant  $\sharp$
50. r.; 1–7:   
r.; 4–6: reverse stems   
r.; before 6 (a): redundant  $\sharp$
51. r.; 1, 2, 3: linear notation   
Vno; 1–2:
52. Vno; 2–3:
53. Vc; 4–6 and 7–9: triplets
- 53.–57. r. and l.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16:
- 53., 55. and 56. l.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16: reverse stems
54. Vla; above 1:  $\infty$  (moved between 1 and 2)  
Vla; 4–6 and 7–9: triplets
55. Vno; 4–9: triplets   
Vla; 2–3:
58. r. and l.; 1–4, 5–8:
59. Vno; 4–9: triplets
- 59.–61. l.; 1–4 and 5–8: (no slurs)
69. Vla; 1/70.1:
71. Vno; 1/72.1:
72. and 73. r. and l.; 1–3 and 4–6: triplets
78. r.; above 1: *p* (moved between the staves)
- 78.–85. l.; 1–4, 5–8:
88. Vno; 1 and 3 ( $b^1$ ): grace notes  $\flat$

90. l.; 1–6, 7–12:
91. l.; 1–6, 7–12:   
Vno; 2 and 5 ( $g^2$ ): grace notes
96. Vno; above 1: *dol*:  
Vno; 2 ( $f^2$ ): grace note   
Vla; below 1: *dol*  
Vc; below 1: *dol*:
- 99a. Vno; 2 ( $g^2$ ): grace note
102. Vno; 2: grace note
104. Vla; before 2:  $b$
110. l.; 1–4:
115. Vno; below 1–2: *dol*  
Vno; 1/116.1:
116. Vno; 2–4:
119. Vno; 1–6: sextuplet   
Vno; 8–9:
129. Vla; 1/130.1:
131. Vla; below 2–3: *dol*
132. r.; 9–12:   
Vno, Vla; 2–3: (not 1–3)  
Vno; below 1: *dol*  
Vla; below 2: *p* (moved)
134. r.; 1–2, 3–8:   
Vla; 2–3:
136. Vc; before 1: redundant  $b$
141. Vno; 1–2:
145. r.; 1/146.1:
146. r.; 1–2:   
r.; 2/147.1: missing
148. r.; below 1: *dol p*
- 154.–157. l.; 1–4 and 5–8: rhythm notation and slurring
157. r.; 5–7 and 8–10: triplets
158. Pfte; between the staves across 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> half of bar: *crescendo* mark ( $\text{<}$ )
162. Vno; below 1: *dol*:
- 162.–169. r.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16: missing
164. Vno; 3/165.1: (instead of 165.1–4)
165. Vc; 5–6:
166. Vno; 1 ( $f^2$ ): grace note   
Vla; below 1: *dol*
169. Vla; 5–7 and 8–10: triplets   
Vc; 5–6:
175. r.; 1/176.2: (slur moved)  
Vno; start of *diminuendo* mark ( $\text{>}$ ) (accent?) moved to the end of bar 174
178. r.; below 1–2:
185. l.; 1: chord notation
186. r.; 1–3:
188. r.; 6–7: missing   
Vno; above 1–3: missing *staccato* dots
191. r.; 1–6: missing
195. Vc; 4–6 and 7–9: triplets
196. r.; 1–6: missing
197. r.; 1/198.6:   
Vla; 4–6 and 7–9: triplets
199. r.; 1/201.6:
200. l.; above 9: missing  $\text{<}$ ; above right hand refers to both hands
201. Vla, r.; 4–6 and 7–9: triplets
- 201.–203. l.; 1–4 and 5–8: rhythm notation and slurring
202. r.; 1/204.6:   
Vla; 2–3:
205. r.; 1/207.6:
- 211.–212. l.; 1–4 and 5–8: rhythm notation and slurring
- 213.–215. l.; 1–4 and r.; 1–2:
216. l.; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16: reverse stems:
217. l.; 1–4: reverse stems:
218. l.; 1–2:
220. l.; 1–4 and 5–8:
222. r.; above 1: *p*
- 231.p.; above 2, 3 and 4: missing *staccato* dots
232. Vno; 1 and 3 ( $e^2$ ): grace notes
235. Vno; 2 and 5 ( $c^3$ ): grace notes
240. Vno; 2 ( $bb^2$ ): grace note
252. Vla; below 1: *p*
253. Vla; below 1: *pp*

## R o m a n c e

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte: *Romance*

above 1. Pfte: *Andantino*

1. Pfte; between the staves at the beginning of bar: *dol*
2. l.; 2: dyad  $c^1$ – $eb^1$
- 9.–14. r.; 1–6 and 7–12:
13. r.; 1–6 and 7–12: reverse stems   
Vc; 3–5: triplet
14. r.; 1–6, 7–12: reverse stems
15. r.; 1–6 and 7–12: missing
16. r.; 1–6 and 7–12: reverse stems

Vno; 11–13: triplet (*portato*)

17. r.; 1–6 and 7–12: reverse stems
18. r.; 1–6: reverse stems:   
r.; 1–6 and 7–11: missing
29. Vc; 6–8: triplet
32. Vno, Vla: change of accidentals after bar line instead of below bar 31  
Vno; below the stave: *sotta voce*.  
Vla; above the stave; *sotta voce*
38. Vno; 1: redundant  $b^1$  before  $b^1$

41. r.; 1–3, 4–6, 7–9, 13–15: reverse stems
42. r.; 13–15, 16–18: reverse stems
46. Vc; 1: *F*
- 48.–50. l.; 1–9–10–18:
49. r.; below 1: *dol* (indication moved in this edition to the start of previous bar)
50. r.; below 2: *dol*
51. l.; 10–18: missing
52. l.; 1–9, 10–18:
53. l.; 1–18: missing   
Vno; above 1:  $\Rightarrow$  (*diminuendo?*)
- 54.–55. l.; 1–9, 10–18:
57. r.; before 13: redundant  $\sharp$   
r.; before 14: redundant  $\flat$   
l.; before 4.: redundant  $\sharp$
58. r.; before 4 and 13: redundant  $\sharp$
59. r.; before 4: redundant  $\sharp$
60. r.; before 15:  $\flat$
61. r.; before 1: redundant  $\sharp$   
r.; before 15: redundant  $\flat$   
r.; 16: *f*  
l.; before 2: redundant  $\sharp$
62. r.; 1–2: triplet

- l.; before 2: redundant  $\sharp$
67. r.; 1–5:
- l. 1–4 and 5–8:
68. r.; 1–5:
- l. 1–4 and 5–8:
- Vno; 6–8: triplet
71. Vla; below 1: *ff*  
Vc; before 1: *ff* (moved to the end of bar 70, to the beginning of phrase)
72. r. and l.; before 2 (octaves *Bb–Bb* and *bb–bb'*): redundant  $\flat$   
courtesy accidentals
73. Pfte; between staves at the beginning of bar: *dol*
76. Vno; below 1: *dol p*  
Vc; above 1:  $\succ$  (accent or *diminuendo*  $\Rightarrow$ )
77. r.; 1–2 and 3–5: reverse stems
79. l.; 1/80.1: (bottom notes in octaves connected by a tie – C)  
Vno; 2–4 and 5–7: triplets
81. l.; 1/82.1: (bottom notes in octaves connected by a tie – C)  
Vc; 2–4 and 5–7: triplets
82. r.; 1–2, 3–4:
83. Vno; below 1: *pp*

## Rondo

before 1<sup>st</sup> accolade. Pfte: *Rondo*

above 0. Pfte: *All° assai*

- 1.–6. l.; 1–4: rhythm notation and slurring
8. and 9. l.; 1–4: rhythm notation and slurring
- 10.–21. l.; 1–4: rhythm notation (missing )
13. Vc; 1/14.1:
14. Vc; 1/15.1:
15. r.; 4–6: triplet (*portato?*)  
Vla; 1/16.1:
16. Vno, Vla; 1/17.1:
17. Vno, Vla, Vc; 1/18.1:
18. r.; 2–3:
28. r.; 1–4: cross-staff beaming
35. Vc; below 1: *rf*
44. Vla; below 1: *f*
50. Vno; before 1 (*ab'*): redundant
55. Pfte; between staves: *p dol*
56. l.; 1: triad *a–c'–eb'*
- 73.–76: l.; 1–4: rhythm notation and slurring
76. Vno; between 1 and 2:  $\infty$
82. r.; 1–7: missing
83. r.; 1–4: missing
87. l.; 1: erroneously  $\sharp$  (crotchet, changed to  $\flat$ )
97. l.; below 1: *fp*
- 97.–102. l.; 1–4: rhythm notation and slurring
100. Vla; between 1 and 2, below:

103. l.; 1–4: rhythm notation (missing )  
Vno; above 2:  $\infty$
- 104.–107. l.; 1–4: rhythm notation and slurring
111. Vno; below 1: *cres*
119. l.; 1–4 (top part): missing
139. r.; below 1: *dol*
148. Vno; above 1:  $\succ$  (possibly *dim.*?)
152. Pfte; between staves: *dol*  
Vc; 1: *B*
164. Vla; above 1–4: *staccato* dots
167. Vc; 1/168.1:
170. and 171. Vla; above 1: *staccato* in wedge form
173. l.; 3: *bb* (instead of *g*)
189. and 190. r.; 1–6:
- 192.–195. r.; 1–6:
196. r.; 1–6: missing
197. r.; 1/198.6:
199. r.; 1/201.6:
202. r.; 1/204.6:
205. l.; 1/206.1: bottom notes in octave (*Bb*) connected by tie
205. r.; 1/207.6:
213. Pfte; between staves: *p dol*
229. Vno; before 1 (*ab'*):  $\flat$  (instead of  $\sharp$ )  
Vla; 1–3:
- 244.–254. l.; 1–4: rhythm notation and slurring
255. r.; 1–3, 4–6: triplets



261. Vno; 2–3: 
262. r.; 1–4: missing 
265. r.; above 5: *staccato* dots have been replaced by wedges by analogy to bar 83
- 266.–269. above 1 and 5: *staccato* dots
270. Vla; 1: 
279. and 280. r.; below 3–4: accent in prolonged *diminuendo* mark form 
282. and 283. r.; above 1: 
284. r.; below 3–4: accent in prolonged *diminuendo* mark form 
287. r.; 1–3: triplet 
288. Vno; above the stave: *sotto voce*
292. Vla; 1/293.4: 
295. Vla; below 1: *f* (moved below 4)
298. r.; 1–7: 
- Vno; above 1: 
- Vc; above 1: prolonged accent 
299. r.; 1–4, 5–9 (quintuplet): 
- Vno; 1–2: 
300. Vla; below 1: *f* (moved below 4)
303. r.; 1–7/304.1–4: 
- Vla; 1/304.2: 
- Vc; above 1: prolonged accent 
304. r.; 5–9: quintuplet 
- Vc; 4: *A♭* (instead of *B♭*)
306. Vno; below 1: *f*
308. Vla; below 1: *f*
309. Vla; below 1: *fp dol:*
312. Vno; below 1: *dol* (moved to bar 311)
319. Vla; below 2: *ff* (instead of below 320.2)
320. Vno; below 1: *ff* (instead of below 2)

### 3. SEPTET D-DUR *SEPTET IN D MAJOR*

#### I. Sources

*Septet in D Major* is Józef Elsner's only surviving composition for a chamber ensemble larger than a quintet. In comparison with other chamber works attributed to Elsner, the situation is exceptional in that we have two top-quality sources of fundamental importance. The first of these (A), accepted as the basis of the present edition, is Elsner's autograph score kept at the Library of Warsaw Music Society (WTM). Of major importance from both the historical and editorial point of view is another handwritten score copy previously also considered as Elsner's autograph, now kept at Cracow's Jagiellonian Library (B), used in this edition as the auxiliary source. It is possible that the Cracow manuscript (B) is either an authorised copy or one made in Elsner's close circles in more than one hand.

#### A.

[Preceding the original title page, library's title card in vertical format, added by the restorer during conservation work in 1959<sup>25</sup>] *Józef Elsner / Septetto D-dur / pour / Flauto, Clarinetto, Violino, Viola, Violoncello. Contra – Basso et Piano obligé / Partytura [Score] / Autograf [Autograph] / R 942*<sup>26</sup>.

[Title page, p. 1:] *Septetto / pour / Flauto, Clarinetto, Violino, Viola [added in the same hand], Violoncello et Contra-Basso – avec l'accompagnement / de / Piano-forte obligé. / Composé et Dedié / á / Monsieur Joseph de Cichocki. / par / Joseph Elsner.*

Notes and comments on the title page, added in different hands in later years: top left, in hand (above the 1<sup>st</sup> stave): *R 7719*; below (above the 2<sup>nd</sup> stave): *942*; bottom left (above the bottom two staves, in red pencil, letters worn out): *A(R?). 75 / aut.*; in the top right area (between the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> staves): the stamp *7719* and a red oblong stamp: *Wartość muzealna* [Of museum quality]; a rectangular stamp on the 3<sup>rd</sup> to 5<sup>th</sup> staves: *BIBLIOTEKA / WARSZAWSKIEGO / TOW. MUZYCZNEGO [LIBRARY / OF WARSAW / MUSIC SOC.]*; in the bottom right area (diagonally on the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> staves): *Manuskrypt [Manuscript]* and (above the bottom stave): *Własność Minchheimer [Property of Minchheimer]*, below: *1871*.

16-stave printed manuscript paper. On the bottom margin of all pages: *Z Magazynu T. Czaban. N° 496 w Warszawie* [From the Store of T. Czaban. N° 496 in Warsaw].

Horizontal format, 4°; dimensions: 24 x 32 cm; 29 cards; only odd-numbered pages bear page numbers. Pages 29 (bar 72) to 33 (bar 128) are copied on paper placed upside down with the printed text *Z magazynu T. Czaban N° 496 w Warszawie* thus situated on the top margin.

<sup>25</sup> In the bottom section of the card that follows the original score, the restorer's handwritten note in Polish, which translates as: 'It is recommended that the manuscript be stored with restored items in a dry place at constant temperatures of 16–18° C+ and 50/100 relative humidity. / Historical manuscripts ought to be placed horizontally on the shelves, singly if rather heavy. / If positioned vertically, they should be supported by bookends so that the book rests on both edges. / Restored and bound by Tadeusz Tuszewski in 1959.'

<sup>26</sup> This replaced the earlier handwritten inscription in cursive writing, with the same content and analogous division into lines, in which, however, the shelf mark was not entered in hand but stamped above the text.

Bound in brown leather with gilt engraved letters: *JÓZEF ELSNER / SEPTETTO D-DUR*.

On the top margin on the right, at the start of movements: *Andante* (p. 23), *Menuetto* (p. 35), and *Allegro* (p. 43), the composer's own personal signature. At the top of p. 35, additionally: *In. 338*.

Handwritten calligraphic score notation. The music as well as dynamics, articulation and expression markings were entered in black ink (on pp. 2–58). Bar lines for all the staves were drawn separately for each instrument and for each of the two piano parts. The opening bar line on each page is always double. The two piano staves are linked by a bracket or a brace. Slurs and ties were drawn carelessly and hastily, with large hand movements; they extend to notes outside their actual scope. Instrument names are only entered in the *Allegro*, *Menuetto*, and the final *Allegro*; in the *Trio*, only occasionally before bar 49.

Manuscript copy: PL-Wtm: R. 942

## B.

[Title page]: *Septuor / pour / Flute, Clarinetto, Violon, Viola, Violoncello et Contrabasso / avec / accompagnement de Piano-forte (obligé) / Composé et dédié à Son Ami / Joseph de Cichocki / par Joseph Elsner*

At the bottom near the right margin, an oval stamp with an illegible inscription and the number 672 in the centre of the stamp. On the bottom margin: *Rkp.* [Manuscript] 56; 25.

Horizontal format, 4°; dimensions: 28 x 20 cm, 108 pages without page numbers. Score format. Printed manuscript paper; in the centre of the bottom margin on *recto* pages: *W Kaliszu w lito[grafii] J.T. Jenisz [In Kalisz in J.T. Jenisz's litho[graphic] workshop]*.

Ten staves on each page, linked by braces into pairs of two staves each. Music was entered only on the top eight staves, linked by bar lines drawn across all the parts. Instrument names are only found at the beginning of each of the *Septet's* movements.

Clefs, key and time signatures – only at the start of the stave that opens each movement (and the *Trio*).

There are numerous corrections and additions in this source, both original and later, as well as amendments and other elements in the musical text introduced by at least three different scribes, which include bar numbering, separate for each movement, entered every four bars above the top stave (in the *Trio* – bar numbering continues from the *Menuetto*). Bars marked as the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> volta, i.e. *Allegro* (87/88) and *Menuetto – Trio* (17 and 54, in the manuscript: 107 and 144) are not numbered separately.

Bound in cardboard covered in grey-brown marble-patterned paper. On the rectangular label in the centre, a lyre framed by laurel branches; in the top right corner: 672. Bottom right on the cover, the owner's (illegible) label.

Manuscript copy: PL-Kj Muz. rkp. 2008 II, of unknown provenance, donated by Alina Nowak-Romanowicz to the Jagiellonian University Library and entered into the manuscript accession register under the date of 26 October 1956.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 57 item 17; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 316 item 15; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 316; Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, p. 70; Elsner, *Katalog*, p. 275 item VII.1.

Recording: *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. Beni Araki – piano, Christoph Heidemann – violin, Martin Seemann – cello, Aino Hildebrandt – viola, Masatoshi Saito – double bass, Mathias Kiesling – flute, Lisa Shklyaver – clarinet, Profil Medien, 2019, PH 19033.

Edition: Józef Elsner, *Septet*, ed. by Jerzy Morawski, Warszawa 1995.

## II. Dating

*Septet in D Major* was written around 1830 in Warsaw. Its dedicatee, Józef Cichocki, (ca 1783–1845), was an ex-Marshall of Nobility in one of the administrative units of the Kiyv (then Kiev) Province of Russia. After settling in Warsaw, this amateur musician became (in 1830–1840) intensely involved in organising the city's musical life and artistic patronage. He was one of the most distinguished members of the Warsaw Merchants' Society (Pol. *Warszawska Resursa Kupiecka*, WRK), at whose seat he founded a chamber ensemble and an amateur choir. With these performing forces, mainly focusing on the classical repertoire, he could perform numerous chamber works, but also such ambitious, large-scale compositions as Joseph Haydn's *Die Schöpfung* and *Die Jahreszeiten*. The concerts were held at the WRK seat in the Mniszech family palace in Senatorska Street. Cichocki also independently organised weekly Monday concerts at his own flat in Leszno Street (former house no. 723). These were attended by numerous local and guest artists as well as eminent personalities from the world of art, literature, and science, Cichocki, himself a skilled flautist, also performed during these concerts along with his pianist wife. The musical life of the entire Warsaw thus centred on the Cichockis'

private apartment. Despite the lack of comprehensive musical education, Cichocki arranged works by other composers for concert needs (for instance, he transcribed *String Quartet*, Op. 24 by the then very popular George Onslow for flute, violin, cello, and double bass). Cichocki was also the first person in history to present modern arrangements of early Polish music: ten psalms by Mikołaj Gomółka and two masses by Grzegorz Gerwazy Gorczycki in a modern arrangement by Jan Sandmann. Moreover, in 1835–36 Cichocki published one of Poland's earliest music periodicals, *Pamiętnik Muzyczny Warszawski*, which played an important role as a source of reports and information about events. Cichocki, whom Alina Nowak-Romanowicz calls Elsner's 'musical' friend, had great respect for this composer and educationist and highly praised his contributions. It is possible that the *Septet*, which is one of Elsner's last works (from among those that have survived to our time), was commissioned by Cichocki for performance at one of the musical evenings that he held.

### III. List of corrections and variants

Both of the preserved sources (i.e. manuscripts **A** and **B**) are, despite numerous clearly visible differences (which may result from the distance of a dozen or more years between their respective compilation), very similar in many palaeographic details – a fact that supports Alina Nowak-Romanowicz's thesis that both are in fact Elsner's autographs, written in his own hand. Manuscript **A** is probably the earlier one, whereas the tidier and (in many cases) much more precise manuscript **B** may have been compiled not so much for a publisher as for practical concert use. It has, however, been largely and substantially revised, and contains numerous corrections, amendments, marks and sections crossed out or inked out in black, traces of erasure (as e.g. in *Allegro*, bar 117), as well as added or supplemented elements. These changes, much more frequent than the deviations found in version **A**, concern not only the musical text (including corrections of obvious errors in the music), manner of notation, beaming, arrangement of material on the staves (especially in the piano part), but also indications of dynamics, articulation, and expression which are (to a large extent) related to questions of actual performance. These modifications undoubtedly come not only from the manuscript compiler him- or herself, but also from at least several different music copyists who were probably preparing the material for performance in this way. On occasion they had doubts concerning some aspects of the music in the *Septet* and even put question marks (sometimes placed in brackets) next to their own amendments.

All these modifications (composer's own corrections, crossed-out and erased elements, amendments, notes, etc.) in the musical text of both sources (**A** and **B**), whose interpretation presents problems in many cases due to their character and manner in which they were entered, have been indicated either jointly in our general discussion of textual variants or in the detailed critical commentary.

Both sources are consistently organised in score form with the classical order of instruments (from the top: winds, strings, and piano). Full instrument names can exclusively be found at the start of movements (in **A** in both *Allegri* and the *Menuetto*; in **B** – also in the *Andante*), and are given in the most common, Italian language versions: *flauto*, *clarinetto* or *clarinette* (in the two outermost movements – along with the tuning: 'in A'), *violino* or *violon*, *viola*, *violoncello* or *violoncelle*, *contrabasso* or *contrabasse* vel *basso*, and finally *fortepiano*. The only exceptions are the French version *flûte* in **B** (in the *Andante*, *Menuetto*, and the final *Allegro*) and the use of the name *pianoforte* throughout source **B**. Instrument names may sporadically be abridged, e.g. to *clarin.* (**A** – *Menuetto*), *clar.* (**B** – the final *Allegro*), and *vllo* (cello in **B** – the final *Allegro*). The classical order of instruments is only distorted by a mistake of the manuscript **A** author. In bars 39–48 of the *Trio* in the *Menuetto*, where the flute and clarinet are silent, he entered the violin part too low (on the 4th stave rather than the correct 3rd), which moved the viola to the 5th and the cello to the 6th stave. For this reason, only having the bottom two staves left for the piano, he decided to move the double bass to the 3rd stave (normally assigned to the violin), which resulted in the following ordering of instrumental parts: *Basso*, *Violino*, *Viola*, *Violoncello*. In the next system from bar 49 onwards we find the correct sequence before the corresponding staves: *Violi[no]*, *Viola*, *Violon[cello]*, and *Basso*. The scribe of the Cracow manuscript (**B**) did not make this mistake but used the classical score order throughout. The same classical order has also been applied (with necessary corrections) throughout the present edition, without this element being listed in the critical commentary.

Transposing instruments (the clarinet, viola, and double bass) have their parts notated as in the manuscripts (i.e. the clarinet in the treble clef, the viola in the alto clef, and the double bass in the bass clef). At just one point in the work (the final *Allegro*, bar 118), the double-bass part transcends its bottom range and reaches C (as in the scores of the Viennese classics), which in practice calls for an *all' ottava* transposition. The original source notation has been preserved in the cello part for fragments notated in both sources in the treble clef (*all' ottava*): the opening *Allegro*: bars 197–215.1 (corrected to 195–215.1) and 268.1–269.2; *Andante*: bars 1–28, 37–45.1, 72–98, 116–117.1; *Menuetto*: bars 4–10, 20, 4–21, 45–50, 66–72, 82.4–83; the final *Allegro*: bars 38.3–41, 219.2–227.1, 238–240, and 254–268. Such a form of notation is also justified by period practice, since, unlike in present-day performance editions, these sections did not get transposed to the tenor clef. In the surviving sources of Elsner's *Septet*, the tenor clef does not appear in the cello part at all.



Despite evident differences in notation, the two manuscripts share many common characteristics with regard to musical letter and note symbols. This concerns time signatures, for which both sources use identical marks, including **C** in the opening *Allegro*. These original symbols have been preserved in our edition. Highly recognisable is the form of the digit ‘4’, quite typical of Elsner, in such time signatures as  $\frac{3}{4}$  (*Menuetto*) and  $\frac{3}{4}$  (the final *Allegro*):  $\frac{3}{4}$ . Another characteristic symbol is that of the bass clef, which in Elsner’s times, and even in Elsner’s autographs or manuscripts attributed to him, took different shapes (cf. **A**:  **B**: ). In this case, the differences between the two sources with regard to graphic convention are more prominent.

Where changes of clef occur in the course of the music (but not in the middle of the bar), for the sake of clarity and convenience this edition has moved the clef originally placed at the beginning of the bar to the position before the bar line. The manner of marking clef changes within the music is nearly identical in both manuscripts. Such changes occur nearly exclusively in the cello part, occasionally – in the piano’s left-hand part.

The clefs are marked similarly or even identically in both sources but are frequently found after the bar line before the first note of the bar, as in the cello part: the opening *Allegro*, bar 197 (**AB**), 268 (**A**, in **B** – treble clef added before the bar line 267/268); *Andante*, bar 29 (**A** – following the bar line), 37, 72 (**A**, **B**), 99 (**A**), 116 (**A**, **B**); *Menuetto*, bars 4, 22 (**A**, **B**), 45, 51 (**A**), 66, 73 (**A**, **B**), 84 (**A**); **the final Allegro**, bars 42 (**A**), 255 (**A**, **B**); in the piano part: *Andante*, bar 109 (**A**, **B**); **the final Allegro**, bars 35 (**B** – following the bar line), 116, 220 (**A**, **B**). Sometimes the clef is placed directly on the bar line, as in the cello part: *Andante*, bars 98/99 (**B**), 117/118 (**A**); *Menuetto*, bars 10/11 (**A**), 50/51 (**B**); **the final Allegro**, bars 41/42 (**B**), and in the piano part: **the final Allegro**, bars 121/122 (**A**, **B**). It should also be noted that in the piano part clef changes in mid-bar are left unmarked in the *Menuetto*, bars 82 and 84 (**B**).

Note and rest shapes are on the whole very similar in both manuscripts. Elsner used chord and linear notation on a par. Rather characteristic of his music (and that of other late classical composers such as Mozart and Beethoven, who also used double or multiple stems for homophonic voice leading) is Elsner’s way of notating two-or-more-part harmonies in which every notehead receives a separate stem, both in two-part and larger harmonies, which sometimes looks similar to linear notation. Notably, however, such notation is not as common in source **B** as in **A**. In our edition, it has been simplified and unified in accordance with present-day practice. On the other hand, all the original linear forms of notation used by Elsner rather frequently in the piano part (though not always lucid or convenient for performers) have been preserved in the present edition, even where they are visually rather complex (as in e.g. the final *Allegro*, bars 12–19, 196–203). Changes necessary for graphic reasons have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

The beaming system is standard. Both sources feature an untypical but regularly used type of notation consisting in beaming note groupings together across the bar line: . Such notation, not limited to just individual cases, can nevertheless only be found in the last movement of the *Septet*, also in larger sets of such groupings usually linked by a slur or sometimes in motivically uniform sequences, in combination with such sets found in groupings that are not beamed together, as in: . Divergences between these types of groupings appearing in analogous *loci* in the music, and in their notation between the two sources, are caused nearly exclusively by the fact that beaming across the bar line obviously does not appear when we move on to the next stave. As a consequence, note beaming may vary in the different parts despite the similarity of motifs. In recapitulation (repeated sections) such beaming occurs irregularly and not as commonly as in the earlier sections.

Both ways of grouping quavers (to which this phenomenon is in fact limited) in adjacent bars, that is, beamed or separate, carry the same musical meaning, which is corroborated by the obvious fact that no beaming occurs at the change of stave. All the cases of such notation have been unified in the present edition, eliminating beams drawn across the bar line. For the sake of reducing the number of entries in the detailed commentary, these cases have all been listed here as they occur in both sources: **A** – bars 4/5 (fl, cl), 38/39 (pfte), 48–52 (vno), 48–53 (vla, vc), 55/56 (vc), 67–69 (vla), 70–77 (cl), 71–75 (vla), 83–85 (vla, vc), 83/84 (cb), 89–91 (vla, vc), 89/90 (cb), 99/100 (vno), 118/119 (vno, vla), 188/190 (fl, cl), 237–240 (vno, vla), 247–249 (vno, vla), 255/256 (fl, vno), 117/119 (vno), 117/118 (vla), 188/189 (cl), 196/197 (vc), 223/224 (pfte), 234/235 (vno, vla), 236/237 (vla), 236–240 (vno), 247–249 (vno), 253/254 (vno), 255/256 (fl), 257–261 (fl), 257–260 (vno), 268–270 (vno, vla, vc), 269/270 (cl), 284/285 (vno), and 298–300 (fl, cl). **B** – bars 4/5 (fl, cl), 38/39 (pfte), 48/49 (vno, vla, vc), 50–52 (vno), 50–56 (vla, vc), 62–68 (vc), 62–69 (vla), 70–77 (cl, vla), 83–85 (vla, vc), 90/91 (vla, vc), 117–119 (vno, vla), 188/189 (cl), 223/224 (pfte), and 226/227 (pfte).

Notation of irregular rhythmic groupings has also been unified. They are represented in the sources by triplets and sextuplets originally marked by rather careless and inconsistent slurs (or without such links) and by the digits 3 and 6, normally placed next to the central notehead(s) within the given grouping. The digits have been preserved and placed next to the beaming in the middle of the grouping. Missing digits have been added in square brackets, like all the other elements supplemented by the modern editor. Slurs, however, have been placed in such groupings only where they may indicate articulation. Where many triplets and sextuplets occur one after another, the digits are only added next to the

first groupings in the sequence, whereas the following ones are only marked by the word *simile*. The original forms of notation have been indicated in the list of correction and variants.

Accidentals are notated in both sources as either key signature or individual accidentals placed before the notes to indicate change of pitch. As key signature they appear in both manuscripts at the start of each movement (the *Trio* included) and in all the parts; they remain in force throughout the given movement. In the Warsaw manuscript they also occur as courtesy accidentals on successive (mostly even-numbered) pages, at the start of the top (rarely bottom) systems (on pp. 2, 24, 25, 31, 36, 38, 44, 46, 48, 52, 54, 56, 58). Similar ways of notating accidentals are applied in the course of the music in this manuscript also in the context of changes of key. Mutations of key signature are approached in source **A** in a very characteristic manner. For instance, where separate episodes are marked out in the *Allegro* within the development section (bars 103–150), the central *Andante* (bars 29–72), and the bridge (*un poco più lento*) within the final *Allegro* (t. 132–174), a tonally determined change (following a single or double bar line) concerns all the instruments save the clarinet. This led to the necessity of placing additional accidentals next to some notes in the clarinet part in each of these episodes. The original manner of notation from source **A** has been preserved in our edition. In source **B**, in the first of the above-listed episodes, the scribe changed accidentals in all the instrumental parts, the clarinet included.

Accidentals referring to individual notes, single or within harmonies, are frequently left out from our sources, which results from the practice, rather common in that period, of not placing them next to homonymous notes, also in octaves, but within the same bar. In some cases, the omission may simply be owing to the scribe's mistake. Some accidentals were added later, especially in source **B**. In this edition, notation of accidentals has been unified, amended, supplemented where necessary, and the whole – normalised in conformance with present-day practice. Where placing the added accidentals in brackets was not sufficient, the changes, especially in doubtful cases, have also been indicated in the list of corrections and variants, along with the differences in the use of accidentals between the two sources.

In the left-hand piano part, Elsner uses an abridged notation system for harmonies and octave progressions. This consists in indicating only the top notes in the octaves (usually for lack of space). The need to play also the lower octaves, which would call for many ledger lines below the bottom stave, is marked by special symbols placed under the top notes, such as e.g. '8<sup>va</sup>' (cf. source **A**, the opening *Allegro*, bars 150–153, 188, and 257–259).

Some lower notes from the piano's right-hand part are placed on the lower stave without change of clef, for better clarity, as was then common practice. This concerns both individual notes and harmonies (for instance, **A**, **B**: *Andante*, bars 67–71, **B**: the final *Allegro*, bars 21, 22, 205, 206), as well as their groupings beamed together both in the figural and chordal sections of the accompaniment. The notation is identical in both sources (**AB**; cf.: *Andante*, bars 66–70, 123; the final *Allegro*, bars 124–127; and **B**, bars 205–206).

In movement one (*Allegro*) and the *Trio* of movement three (*Menuetto*), the final passages of internal sections are repeated with some graphic modifications. Musical formulas now commonly referred to as the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> *volta* recur three times in the composition: at the end of the exposition in movement one (bars 87/88) and twice in the *Trio* (bars 17 and 54), in all the parts, in a form analogous to that now commonly in use. In the *Allegro* of manuscript **A**, bars 87 and 88 that make up the 1<sup>st</sup> *volta* are entered very carelessly, marked in bar 87 with the symbol '1mo' under a bracket that encompasses the entire formula in all the parts (in the piano, additionally below the bottom stave). The 2<sup>nd</sup> *volta* is marked by the symbol '2do' placed under the bracket above the start of bar 87a (in the strings and above the top piano stave).

We find analogous markings in the *Trio*, bars 17 ('1mo' under the brackets in all the parts, including the piano) and 17a ('2do', with brackets only above the wind instrument parts). In bar 54, on the other hand, the 1<sup>st</sup> *volta* formula is only marked by a repetition symbol at the end of all the staves, and the 2<sup>nd</sup> *volta* – as '2do' only above the start of the final bar before the *Menuetto* gets repeated.

In the Cracow manuscript (source **B**), these formulas are notated nearly in the same manner. The following symbols are used in the opening *Allegro* at the end of the exposition: '1mo' (bars 87 and 88) and '2do' (bars 87a and 88a), in the piano part only above the top stave, and similarly in the *Trio* (bars 17 and 17a). Above the final bar of the *Trio* (bar 54a) we find '2do' entered under the bracket only above the top stave of the score, whereas in bar 54, which ends with a repetition mark, '1mo' – with a bracket extending to the end of the bar, and below it: 'Secondo'. The remaining markings in the other parts are evidently later.

Ornamentation is rather scanty in the two *Sextet* sources. Grace notes are very rare and take the form of, among others, small quavers, usually with the flag crossed out, sometimes linked to the main note by a slur. In this edition we introduce graphic forms commonly used in our time, but the original grace-note forms found in the sources are listed in the detailed commentary. The original notation has also served as the basis for unification. Slides are much more frequent. They sporadically appear (apart from the *Menuetto*) in the form of a set of small notes, usually ascending to and preceding the main note, as well as trills (with their final figures either slurred or not) notated as a sequence of small ornamental notes or in metrical form (cf. **A**: *Andante*, flute, bar 40 – slurred trill with an ornamental ending formula

and in bar 45 – as definite note values; cf. also differences in slurring between **A** and **B**: violin, bars 44 and 65, viola, bar 70). *Gruppetti* are not numerous. They can be found in the sources in crossed-out form or without the vertical line drawn across the note. In this edition we have preserved the original forms without unification, while differences have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

As in some earlier chamber works (for instance in the *Allegro* from *Quartet in E-Flat Major*, Op. 15: piano part, bar 43 – exposition and bar 185 – recapitulation), Elsner suggests the option of introducing improvised passages in the *Septet*. This concerns the possibility of performing an improvised violin cadenza as part of the extensive coda in movement one (bar 255), which is an approach typical of the classical period. This brief and probably (in the composer's intention) not very elaborate cadenza would traditionally end in a trill on the dominant chord performed by all the instruments or would be limited to the trill alone. Its intended presence is indicated in **B** by the source's original fermatas found above crotchet rests in all the parts save the violin (which is to perform the cadenza). In the piano, these fermatas are entered separately above the upper and lower staves. There are also (later added) fermatas above all the parts in the dominant chord (as before), and, most importantly, the indication *Cadenza* above the violin part, plus 'tr.' above the first note of bar 255 (g#). It is possible that Elsner's intention as a composer was not limited to marking the cadenza in an abbreviated form (of a brief trill with a closing formula). The clear verbal instruction suggests that he might mean a pre-composed, better developed and separately notated cadenza, which, however, has not been included in any of the sources and has not survived. In this place we have preserved Elsner's notation of an fermata as comprising the first three quarters of the bar (source **A**). The extended fermata was also used by the composer in *Andante* (bar 117, **A**), and it has also been preserved in this edition.

Though the basic note forms (i.e. note values, head-to-stem connection, beaming, abbreviation and repetition marks) are not the same in both manuscripts, they demonstrate a considerable degree of similarity. More prominent differences concern quaver and especially crotchet rest forms, which are more softly rounded in **A**, but take much sharper shapes in **B**. There is much diversity in both sources concerning the location and form of dynamics indications: accents, the symbols *p*, *f*, and their augmented versions or combinations: *ff sf fp*. Similarly as the (verbal or graphic) marks of dynamics, tempo, and some aspects of articulation, these can be placed above or below the stave, or (much less frequently) – on the stave, on the same level as the music. The freedom with which these markings are distributed, which is greater in source **A**, especially in situations when they are placed in one part but refer to other parts (sometimes to all of them) – means that they have had to be amended in our edition so that all the instruments or their groups can be coordinated, and the interpretation of performance manner becomes as clear and unified as possible.

While in **A** symbols and marks, mainly those concerning dynamics (*f*, *p*, accents, etc.), occur both above and below noteheads and note groupings (above or below the staves, sometimes also on the stave in the bar preceding the entry of a previously paused instrument), in **B** these elements can normally be found below the music notation, not – above the staves. This concerns such verbal instructions as e.g. *dolce*, which may appear both in full-word and abbreviated form (*dol.*) in the Cracow manuscript, whereas in the Warsaw source this term is always written out in full. The placement of these symbols is also different in the piano part. In source **A**, the above-listed dynamic markings are most typically placed above the top stave or between the staves (sporadically – in both these places at the same time, that is, separately above each stave). In manuscript **B**, all symbols of this kind are normally placed between the staves.

The letters are hastily and carelessly entered in both sources, both in the initial, original script and in the numerous comments or additions. This means that in many cases, especially in the case of dynamic markings *rf* and *sf*, they are not easily distinguishable. In case of doubt, where the interpretation of such markings and identifying the composer's original intentions as opposed to later scribes' additions may be problematic, the present edition (while unifying the musical text) applies these symbols in their present-day senses, while indicating all the changes in the detailed commentary. Elements changed in comparison with the original notation as well as the necessary supplemented markings have been placed in square brackets, listed in the general discussion of textual variants and additionally also for each case – in the detailed commentary.

The score (especially source **A**) may make a rather chaotic impression at first glance as far as indications of dynamics, articulation, rhythm, expression, and other such markings are concerned. The *Septet* being a work for relatively larger performing forces, this problem becomes more acute than in pieces for two-to-four instruments. Nevertheless, also in this respect one may discover some underlying principles and regularities.

It is a prominent characteristic of the principal source (**A**) that verbal instructions and symbols are placed rather freely above or below the staves in the individual parts. This is particularly true of such elements as *dolce*, *p*, *f*, tempo and rhythm indications, as well as graphic representation of changes in dynamics, etc. In many cases, these differences result from the intention to place the element where it can easily be seen, where it does not overlap with other elements of musical notation, or, in some extreme situations, from the tendency to omit the given marking altogether. There is much freedom and diversity in this respect, nor can we hope for consistent notation in performance-wise clearly



uniform passages, in segments where all the instruments can be heard (especially the *tutti*), and phrases that have the same character and musical form in all the instrumental parts. In most such places, additional markings, though they refer to all the instruments, are often not placed in all the instrumental parts, but only below or above some selected ones. Marks of different types and character placed above the top stave (the flute part) may thus concern not merely the flute, but also the other, though not necessarily all the instruments. Here are some examples: **a)** *dolce* – *Allegro*, bars 19, 123 and 2, 158 (for wind instruments); *Trio*, bar 4; **b)**  $\text{>}$  – the opening *Allegro*, bars 4 (also under the violin and double bass), 13 (in all parts save the violin), 139 and 140 (and in the clarinet, violin, and piano), 160 (in all parts save the violin); **c)** the marks  $\text{>}$  and *sf* – *Andante*, bars 26, 27 and 97, 98 (for the winds and cello); **d)** graphic *crescendo* indications ( $\text{<=}$ ) – *Allegro*, bars 83 (+ above the violin part), 150 (+ below the violin, cello, and piano parts); **e)** graphic *decrescendo* indications ( $\text{=>}$ ) – the opening *Allegro*, bar 94 (and above the violin and cello); **f)** *sf* (*sforzando*) – the opening *Allegro*, bar 269. Analogously marks placed on the bottom margin, below the bottom stave, do not refer to the piano part alone, but, as a rule, to all the instruments that perform the given passage. These are exclusively dynamic symbols: **a)** graphic *crescendo* indications – the opening *Allegro*, bars 84/85; *Menuetto*, bars 49 and 51 (also under the violin and viola); the final *Allegro*, bars 32, 38 (also the violin, bars 37/38), 163/164, 288 (also the clarinet); **b)** *p* – *Andante*, bar 69; the final *Allegro*, bar 160; **c)** *pp* – *Andante*, bar 70; **d)** – *Trio*, bar 34 (also the violin); **e)** *fp* – the final *Allegro*, bars 34 (and in the violin), 290 (also in the clarinet, cello, double bass, and piano parts).

Graphic symbols placed in the middle of the score fulfil the same function: *crescendo* – the final *Allegro*, bars 96 and 215 (between the cello and double bass parts), and *decrescendo* – the final *Allegro*, bar 118 (in the same position). They are undoubtedly used as a form of ‘abbreviated’ notation referring to all the instruments in the score.

Hastily and imprecisely drawn graphic *decrescendo* indications, in **B** – frequently in abbreviated form, may be confused with accents since they are often barely distinguishable from the latter.

Similarly referring to the whole score are the rather frequent markings placed jointly at the top and bottom of the system (that is, above / below the flute part and below / above the top piano stave or between the two piano staves). Such indications (mostly various kinds of dynamic markings) are most common in the final *Allegro*. Cf. e.g. the graphic accent symbol ( $\text{>}$ ) – bar 11 (under the flute and double bass parts, the piano is silent here); the graphic *crescendo* indication – bar 195 (under the flute and double bass parts, the piano is silent again), bar 282 (under the flute part and between the piano staves); *f* – bar 7 (in the flute and above the piano parts), bar 196 (under the flute part and between the piano staves); *ff* – bar 300 (under the flute part and between the piano staves).

Some regularities can be observed in the use of single marks with reference not to each instrument separately, but collectively to their groups. This is most evident in the winds, where additional marks may be placed either between the flute and clarinet parts (e.g.: *dolce* – the opening *Allegro*, bar 247, the final *Allegro*, bar 234; accent ( $\text{>}$ ) – the opening *Allegro*, bar 12; *p* – the opening *Allegro*, bar 2), but also – above the flute part (e.g.: *dolce* – the opening *Allegro*, bar 158). Similarly simplified notation is sometimes used for the strings, for which such marks may be placed above the violin part, e.g. the graphic *decrescendo* indication – *Allegro*, bar 246 (above the violin part and additionally between the piano staves), *fp* – the final *Allegro*, bar 229, and an accent ( $\text{>}$ ) – the opening *Allegro*, bar 12 (above the cello part in both cases, but clearly referring to all the string instruments). This type of notation is normally used where such marks concern sections with similar content (cf. e.g. the opening *Allegro*, bars 2, 4, 12, and 247, the final *Allegro*, bars 233 et al.). In the rare imitative sections where the melodic-rhythmic motifs are identical, the respective markings are separate for each voice entry (e.g. *dolce* – *Andante*, bar 48, *Menuetto*, bar 16).

The complete palette of marking types listed above on the basis of manuscript **A** and related to the coordination of instrumental parts demonstrates some minor differences between the two sources (also in the ways in which the same places are notated in the score, and in the same overall form). The Cracow manuscript (**B**) contains fewer such markings (despite the numerous later additions) but they are more precise. This is evident in the much more consistent and conscientious use of various marks and phrases, including in particular the numerous additional comments, corrections, and supplementations of the original musical text, which are found under all the instrumental parts (e.g. *dolce*: the opening *Allegro*, bar 19; *f*: *Andante*, bar 126; the final *Allegro*, bar 7; *p*: the opening *Allegro*, bars 33, 77, 82, and 240; *ff*: the opening *Allegro*, bars 28, 32, and 269; *Menuetto*, bar 1; graphic *crescendo* indications: the opening *Allegro* bars 24/25, 26/27, 83, and 150; *Menuetto*, bar 84; graphic accent and *decrescendo* marks: the opening *Allegro*, bars 136, 139, 143, 144, 164, and 168; *Menuetto*, bars 23, 25, 26, 85, 86, and 87; the final *Allegro*, bars 274, 320, 321, and 322) or only next to specific groups of instruments, for instance the strings (e.g.: *p*: the opening *Allegro*, bars 219, 224, and 231, and 236; the final *Allegro*, bars 83, 229; graphic accent and *decrescendo* marks: the opening *Allegro*, bars 73, 75/76, 78, and 231; *Andante*, bar 2) and the winds (e.g. graphic *decrescendo* indications: the opening *Allegro*, bar 93, as in **A**). Similarly varied are the dynamics indications in bars 49–53 of the *Menuetto*, where graphic *crescendo* indications are placed on the lower margin in bar 49, on the stave of the then silent violin in bars 49/50, and below the piano part in bars 51/52.

In bar 53 this mark appears under the flute and viola parts, while above the cello we find an elongated accent symbol similar to a *diminuendo*. In this section too, the existing notation of dynamics calls for a very clear and accurate coordination of all the instrumental parts.

All the above-listed ways of introducing musical markings, characteristic of the Warsaw manuscript (source **A**), thus demonstrate a certain degree of regularity which reduces to some extent the initial overall impression of chaos in this source. This regularity exists despite the considerable freedom observed in many fragments with regard to the use of the dynamic markings discussed above, which are not coordinated in all the parts. An example can be found in bars 241–243 of the *Menuetto*, where *crescendo* marks successively appear in the piano part, above the violin, and between the flute and clarinet parts. In this, as in the other few other such cases, the *crescendo* seems to concern all the instruments in the score.

Articulation markings in the *Septet* do not diverge from those in Elsner's other chamber works preserved in autograph form. We find here, most of all, the same imprecision, inconsistencies, and shortcomings of scribal care. This especially concerns Elsner's own manner of drawing slurs and ties, which are untidy, imprecise, and sketchy, as though entered in a haste, frequently taking the form of mere lines that are meant to imitate slurs. They are a bit more accurate in the Cracow source (**B**), but their precision still leaves much to be desired. In accordance with the accepted editorial principles, these elements have only been supplemented and corrected in well justified and indisputable cases, mostly *per analogiam*, and such changes are indicated in the list of corrections and variants. In some cases, ties as well as slurs indicating phrasing or legato are entered in both sources (like some verbal and graphic markings of tempo, dynamics, and agogics) only below or above the outermost parts, on the top or bottom margin, or sometimes between inner staves in the score. Regardless of their location, they usually refer to all the instruments in the score.

Elsner uses two types of *staccato* marks in the *Septet*: a dot and a short vertical line, both placed, depending on position on the stave, above or below the notehead. Differences between the two sources are clearly visible in this respect. Dots prevail in manuscript **A**, and lines – in **B** (especially in the final *Allegro*). Whether the difference in shape reflects some difference in the manner of performance is hard to determine. Individual *staccato* notes and sequences of various lengths are marked differently in analogous places. What is more, in some cases the way of marking *staccato* suddenly changes midway through a sequence of consecutive notes, most likely due to haste and insufficient scribal discipline since there are evidently no musical reasons related to manner of performance (e.g. **B** – the final *Allegro*, cello, bar 96, with dots above notes 2–6 and lines above n. 7–10). The two forms are frequently visually hard to distinguish. There are no musical qualities or aspects of musical orthography to support the hypothesis that the composer intended to differentiate between different techniques of performance in this manner. The presence of both marks in many scale progressions as well as irregular differences in the notation of analogous and parallel passages throughout the *Septet*, not only between the two sources, but also within one and the same source – indicate that the composer used these two symbols interchangeably and their meaning is therefore the same. For this reason, it seems pointless to differentiate sharply between *staccato* dots and strokes, even though their interpretation and manner of performance are not universally accepted as unequivocal. In this edition, which follows the notation of source **A**, we have accepted the dot (more common as an articulation mark in **A**) as the basic form, but the not very numerous *staccato* strokes have also been retained as in the original, for the most part – as indication of the shortness of sound. Changes in this respect introduced in this edition as well as differences between the two sources have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

In some instances in both sources, Elsner's vertical lines placed above or below the notehead seem to have, apart from their basic role as *staccato* marks, also other meanings. They can function as accents or, in some circumstances, as an alternative way of indicating fortification of sound. Such markings have not been supplemented in this edition. Only the forms from the principal source have been included, while differences between the sources have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

The Warsaw manuscript (**A**) has been accepted as the principal source because of its significance, character, and final form, resulting from the combination of the original (initial) entries and the rather numerous later comments and additions (regardless of whether they are the composer's authentic amendments, considered as part of his autograph, or they come from other persons, whose contribution is undoubtable in this case). In connection with our intention to reconstruct the composer's idea and probable artistic aims, such a choice means that special attention needs to be dedicated to all the elements that supplement the principal musical score. These elements, in the form of verbal instructions, letters, or graphic symbols, provide the foundation for all the work on unifying all parts within the score, with particular focus on the coordination of individual instrumental parts. Changes and modifications of notation resulting from present-day requirements for music editions have not been indicated in the detailed list of corrections and variants (except where there are doubts concerning the interpretation of the given passage). The same concerns such changes made in relation to the auxiliary source (**B**).

Apart from the original bar lines, manuscript **A** contains, in many places, additional bar lines drawn in red pencil across one, two, or more staves from the top, or even across all the staves in the score. To avoid an excessive number of entries in the detailed commentary, we have listed all these additional bar lines here: the opening *Allegro* – under bars 170/171, 178/179, 186/187, after bars 194, 210/211, after bar 250; *Andante* – after (and above) bar 30, after 54, 60, 66, 71, 78, 85, 90, 96, 101, 107, 113, and 123/124; *Menuetto* – after bars 9, 18, 28, 36/37, 44/45, 54/55, 72/73, and 81/82; *Trio* – after 9, 17, 26, 35/36, and 45/46; the final *Allegro* – all the bar lines drawn across the whole score regularly every ten bars starting from bars 9/10 to after bar 329 (that is, to the end of the composition). These additional bar lines were probably meant as points of reference for a person copying the manuscript.

Source **A**, particularly the opening *Allegro*, abounds in additional marks, usually entered on the top or bottom margins, which most likely call for special attention to the sections in which they appear. They usually take the form of small circles ('o', e.g. in bars 90/91, 98/99, 106/107, and 138/139 – between the bar lines in the piano part, bars 146/147 and 162/163), crosses ('+' or 'x', e.g. bars 121/122 – between the bar lines in the piano part, bars 186/187, 202/203, 211/212, 218/219, 234/235, 250/251, 252/253 – in red pencil, 255/256); crossed-out bar lines (bars 106/107 and 169/170) or a flat b (?; bars 36/37). The meaning of these symbols is not always clear.

In the Warsaw manuscript **A** on p. 34 (unpaginated) the composer entered, following the end of movement two (*Andante*, p. 33) and before the start of movement three (*Menuetto*, p. 35) again (mistakenly?) the score content of two bars (bars 26 and 27, later repeated as bars 97 and 98) from the *Andante*. The few differences that naturally appear between the unexpected entry of these two bars, interpreted as optional, and their original version, have been listed in the detailed commentary in bars 26 and 27 marked with an asterisk (\*). On the same manuscript page, following these two bars, we find the sequence of digits 1 to 9, and below it in three rows, the letter names of a triple row of musical notes (a test of handwriting style?)

In the Cracow manuscript **B**, the numerous later comments and additions are more frequently entered next to all the instrumental parts (all the staves) instead of only next to some of them. In our edition, all the elements indicating direct correlation and coordination between the individual parts, but missing from or altered in relation to both sources **A** and **B**, have tacitly been supplemented and placed in square brackets, not so much on the principle of analogy (to sections directly repeated within the work) as for musical reasons and the need to unify the notation.

Independently from differences in the musical text between the two sources, variants different from the accepted basis have been published here as *ossia*. These variants come exclusively from the original auxiliary source (**B**) and constitute either amendments of the basic text or later additions. These are: in the flute part, the opening *Allegro*, bars 66–67 and 223; in the clarinet, *Allegro*, bar 65 and *Andante*, bar 10; in the violin, the opening *Allegro*, bars 222–224; in the viola, the opening *Allegro*, bars 64–65, and 228–228, the final *Allegro*, bars 116–121; in the cello, the opening *Allegro*, bars 64–65 and 222–224; in the piano, the opening *Allegro*, bars 69–71, 195, and 227–229.

Despite numerous similarities, the two original sources fundamentally differ with regard to handwriting and thus to the shape of verbal instructions (**A** – upright letters, **B** – in a sloping hand), with additional variety in this respect introduced in source **B** by the numerous elements probably added by various persons.

Verbal texts in both sources are similar to those commonly then in use, and mainly include such elements as titles, indications of performing forces, tempo, and dynamics, as well as more detailed (though infrequent in Elsner's music) guidelines and marks recommending certain types of expression or manner of performance. These may take various forms, from formulas written out in full to abbreviated single words or phrases, to letter symbols or mixed forms indicating changes of these elements within the piece. The original titles (headings), instrument names, tempo indications, and time signatures, have been listed in the detailed commentary, normally – at the beginning of the list of corrections and variants, separately for each instrument. The most typical of these are dynamic markings entered vertically in all or (most usually) only some of the parts (as letters or as graphic symbols). Verbal instructions concerning dynamics, such as *crescendo*, *diminuendo* (also in abbreviated forms as *cresc.*, *dim.*), are missing from both sources. Instead of them, we only have graphic marks. Words are used for changes of tempo (*un poco più lento* – the final *Allegro*, bars 131/132, in **A** above the flute and piano parts, in **B** only above the flute part; *un poco accelerando* – the final *Allegro*, bars 160–163, above the then silent piano part; in **A** and **B**, *Tempo primo* – the final *Allegro*, bars 182/183, in **A** above the flute part and on the lower margin of the score, in **B** – above the score; *Piu mosso* – the final *Allegro*, bars 299/300, in **A** above the score, in **B**, bars 300/302, above and below the score), expression (most frequently, *dolce*, in **A** – invariably as a full word, in **B** also as *dol.*; sometimes above the score for all the parts – **A**, *Trio*, bar 4), performance technique (*pizzicato*, *pizz.*, mostly for the double bass – e.g. the opening *Allegro*, bar 38 – **A**, **B**, bar 46 – **B**, bar 196 – **A**; *Andante*, bars 34, 48, and 112 – **A**, **B**; *Menuetto*, bar 33 – **A**, **B**; *Trio*, bars 4, 42 – **B**; the final *Allegro*, bars 48, 233, 305; sporadically between the viola and cello parts: *Andante*, bar 47 – **A**, **B**, above the violin and below the double bass part: *Trio*, bar 4 – **A**; *arco*, also *col arco*, mainly in the double bass, cf. the opening *Allegro*, bar 45 – **B**, bars 57 and 215 – **A**, **B**; *Andante*, bar 41 – **A**, **B**,

bar 71 – **B**; *Menuetto*, bar 45 – **A, B**; *Trio*, bar 34 – **A, B**, the final *Allegro*, bar 81 – **B**, corrected to 83 – **A**, bars 265/266 – **B**, bar 268 – **B** corrected to 266, comment as in bar 81, 314 – **A, B**; above the violin and below the double bass part: *Trio*, bar 4; *Andante*, bar 68; only in the cello, and bar 69, only in the viola – **A**; only in the violin: *Trio*, bar 18 – **A**). One should also note verbal instructions concerning manner of performance, occurring rather infrequently in Elsner's instrumental chamber music. These include *col arco legato sur una corda* (*Andante*, bars 125/126) above the double bass part in **A**, in **B** – *legato sur una corda*. Finally, we have such abbreviated instructions as *col Violoncello* in the double bass stave (the final *Allegro*, bars 120/121, referring to bars 120–123 – **A**). Some of the verbal comments, either original or in the form of additions and amendments, possibly entered by the composer himself, are difficult to interpret or even completely illegible (cf. e.g. the final *Allegro*, bar 118 – **A**).

## Allegro

above 1. stave on the left. Fl; **A, B**: *Allegro*.

at the beginning of 1. stave. Fl: **A**: *Flauto*.

before 1. stave. Fl; **B**: *Flauto*

at the beginning of 1. stave. Cl; **A**: *Clarinetto in A*

before 1. stave. Cl; **B**: *Clarinetto*

at the beginning of 1. stave. Vno; **A**: *Violino*

before 1. stave. Vno; **B**: *Violino*

at the beginning of 1. stave. Vla; **A**: *Viola*

before 1. stave. Vla; **B**: *Viola*

at the beginning of 1. stave. Vc; **A**: *Violoncello*

before 1. stave. Vc; **B**: *Violoncello*

at the beginning of 1. stave. Cb; **A**: *ContraBasso*

before 1. stave. Cb; **B**: *Contra / Basso*

between top staves. Pfte; **A**: *Fortepiano*

before 1. stave. Pfte; **B**: *Piano–/–forte*

**A B** – in all parts: time signature C

0. Fl, Vno, Vc, Cb, r., l.; **B**, 1–3: 

1. Fl; **A B**, 3–6: 

Fl; **B**, above 6: *staccato* dot

Cl, r., l.; **A**, 3–6: 

Cl, Vno; **B**, below 1: ***f***

Cl; **B**, 3–5: missing 

Vno, Vla, Vc; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)

Vno; **B**, 2–4:  (added)

Vla, Vc, r., l.; **B**, 3–5:  (added)

r., l.; **B**, below 6: *staccato* strokes (added)

2. Fl; **A**, above 4: *dolce*

Fl; **B**, below 1 and 3: >

Cl; **B**, above 1: >

Cl; **B**, 1–2, 3–4: 

Cl; **B**, below 4: missing ***p***

Vno, Vla; **B**, below 1: >

Vla; **B**, 1–2: 

l.; **A**, 1–2: 

l.; **B**, 1 (octave A–A): 

Cb, r., l.; **B**, below 1: >

3. Fl, Cl; **B**, 2–3, 5–6: 

Vla; **B**, below 1: >

4. Cl, Cb; **B**, below 1: >

Vno; **A B**, below 1: >

Vno; **B**, 1–2, 3–6: 

l.; **A**, 1–2: 

r., l.; **B**, below 1: >

r.; **B**, 1 (chord  $d^1-e^{\sharp^1}-g^{\sharp^1}-b^1$ ): before  $e^1$  and  $g^1$  added  $\sharp$ , composer's own correction

r.; **B**, below 2: *staccato* dot

l.; **B**, 1 (octave D–d): 

5. Cl; **B**, 2–3: 

Vno, Vla; **B**, below 1: ***p*** (moved to bar 4)

Vno; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)

Vno; **B**, 3–5:  (added)

Vno; **B**, 7–8: 

Cb; **A**, above 1: ***p***

r.; **A**, above 1: ***p*** (not between staves)

6. Fl, Vc; **B**, below 1: ***p***

Vno; **A**, 1–4: 

Vno; **A**, 4/7.2: 

Vno; **B**, 3–5:  (added)

Vno; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)

7. Vno; **B**, 3–5, 8–10:  (added)

Vno; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)

l.; **A**, 1/8.1:  (links top notes of octaves: *d*)

8. Vno, Vla, r., l.; **B**, below 1: >

Vc; **A**, above 1–4: *dolce* ***p***

l.; **A**, 1–2: 

r.; **B**, 1 (chord  $bb-c^1-e^1-g^1$ ): note  $e^1$  (added)

9. Cl; **B**, 2–3: 

Vc; **B**, 3–5:  (added)

above 6: *staccato* stroke (added)

10. Fl; **B**, below 1: ***p***

Vc; **A**, 8/11.1:  (imprecise, shifted)

Vc; **B**, 3–5:  (added)

Vc; above 6: *staccato* stroke (added)

Vc; 7–8: 

11. Vc; **A**, 5–6:  (imprecise, shifted)

Vc; **B**, 3–5, 8–10:  (added)

Vc; above 6: *staccato* stroke (added)

l.; **A**, 1/12.1: (links top notes of octaves: *d*)

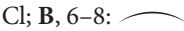
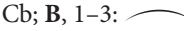
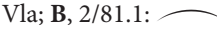
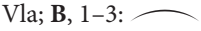
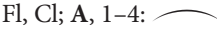
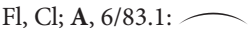
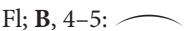
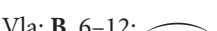
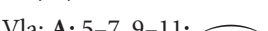
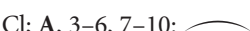
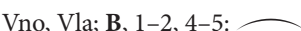
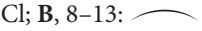
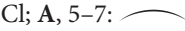
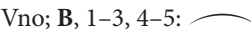
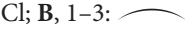
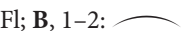
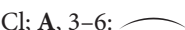
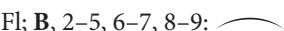
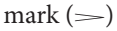
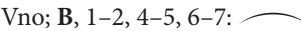
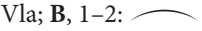
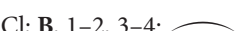
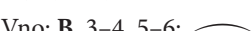
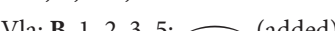
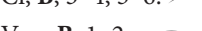
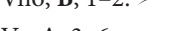
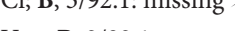
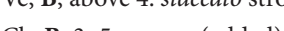
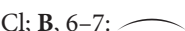


12. Fl, Vla, Cb; **B**, below 1: >  
 l.; **A**, 1-2:   
 r., l.; **B**, above 1: >  
 l.; **B**, 1 (octave *D-d*): 
13. Cl; **B**, 1-2, 3-4:   
 Cl; **B**, below 3: *dol*  
 Vno, Vla; **B**, below 1: >  
 Vla; **B**, 2-3, 3-4:   
 Vla; **B**, below 3-4: missing *dolce*  
 l.; **A**, 1/14.1: (links top notes of octaves: *d*)  
 l.; **B**, 1 (octave *B-B*):   
 l.; **B**, below 1: > (added)
14. Fl; **B**, below 1: >  
 Cl; **B**, 2-3, 5-6:   
 Pfte; **A**: above the beginning of bar: *p* (not between staves)  
 l.; **B**, above 1 (between staves): *p* (added)
15. Fl; **B**, 3-6:   
 Fl; **B**, above 6: *staccato* stroke  
 Cl; **B**, below 2: *p*  
 Cl; **B**, 2-3:   
 Vno, Cb; **B**, below 1: *p*  
 Vno; **B**, 1-2:   
 Cb; **B**, 1-3:   
 l.; **B**, above 1: *p*
16. Cl; **B**, 2-3, 5-6:   
 Vla; **B**, below 1: missing *p*
17. Fl; **B**, 1-2:   
 Vno; **B**, 2-8:   
 Vno; **B**, below 2: missing *dolce*  
 Vla; **B**, 3-5:   
 Vla; **B**, above 6: *staccato* stroke
18. Fl; **B**, 2-3, 5-6:   
 Vc; **A**, 3/19.2:  (imprecise)
19. Fl; **A**, 8/20.1:   
 Fl; **B**, 3-5:  (added)  
 Fl, Cl; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Fl; **B**, 8-10: missing   
 Fl; **A B**; *dolce* (moved to bar 17)  
 Cl; **A**, 3-6, 7/20.1:   
 Cl, Vno, Cb; **B**, below 1: *dolce*  
 Vno; **A**, 2-7:   
 Vla, Vc; **B**, below 1: *dol*.  
 Vla; **B**, 2-7:   
 Pfte; **A**: between staves: >  
 Pfte; **B**, between staves: *dolce*  
 r.; **B**, 3: bottom note *g*<sup>1</sup> corrected, original illegible, composer's own correction  
 r.; **B**, above 3: missing >
20. Fl; **A**, 3/21.1:   
 Fl; **B**, 1-2: 
- Fl; **B**, 3/21.3:   
 Cl, Vno; **A**, 2-6:   
 Vno; **B**, 1-4, 5-8:   
 Vc; **A**, 3-6:   
 Vc; **B**, 2-7: 
21. Vno, Vla; **B**, 1-4:   
 Vc, r.; **B**, 1-3: 
22. Fl; **B**, 3-5:  (added)  
 Fl, Vc; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Cl; **A**, 4-5, 6-8:   
 Cl; **B**, 1-7:   
 Vno; **A**, 2-5, 6-8:   
 Vno; **B**, 1-4, 5-8:   
 Vno; **A**, 8/23.3:   
 Vla; **B**, 8-10:   
 Vc; **A**, 3-6:  (shifted)
23. Fl; **B**, 1-4:   
 Vno; **B**, 1-2, 5-6:   
 Vla; **B**, 1-3: missing   
 Vc; **B**, 3-7:  (added)
24. Vno; **B**, 1-2:   
 Vno; **B**, 3-4: missing   
 Vla; **B**, 1-2:   
 Vc; **A**, 3-7:  (too long)
- 24./25. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ()  
 Pfte; **B**, between staves: graphic *crescendo* mark ()
25. Fl, Cl, Vla; **B**, 2-4:   
 Cl; **B**: graphic *crescendo* mark ()  
 Vno; **B**, 2-3:   
 Vla; **A**, 2: *f*<sup>2</sup>  
 Vla; **B**, 2: *d*<sup>1</sup> (not dyads)
26. Fl; **A B**, 3/27.1:  (in **B** refers to: 27.1-2)  
 Cl; **A**, 4-5:   
 Cl; **A**, 6-10:   
 Vno; **B**, 6-7: 
- 26./27. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ()  
 Pfte; **B**, between staves: graphic *crescendo* mark ()
27. Fl; **B**, 3-4, 5-6, 7-8:   
 Cl; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ()  
 Cl, Vla, Vc; **B**, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8:
28. Fl, r., l.; **A**, 3-6:   
 Fl; **A**, 7/29.1:   
 Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, r.; **B**, below stave: *ff*  
 Fl; **B**, 3-5:  (added)  
 Fl, Vc; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Cl; **A**, 1-4:   
 Cl; **B**, 3-5, 8-10: missing   
 Vno; **A**, 10/29.1:   
 Vno; **B**, 6-7: 



- Vno, Vla; **B**, 8–10:  (added)
- Vla; **B**, 2–4: missing 
- Vla; **B**, above 5: *staccato* stroke (added)
- Cb; **A**, 1–3: 
- Cb; **B** 3–5: missing 
- Vc, r., l.; **B**, 3–5, 8–10:  (added)
- r.; **B**, 1: in chord  only on top note ( $d^2$ )
- l.; **B**, 1: in chord  only on bottom note ( $D$ )
29. Fl, Vc; **B**, above 1 and 6: *staccato* strokes (added)
- Fl; **B**, 8–10: 
- Cl; **B**, 2–5, 8–10: 
- Cl; **B**, above 5: *staccato* stroke
- Vno, r., l.; **B**, 1–2, 3–5, 6–7, 8–10: 
- Vno; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
- Vla; **B**, on 6: *staccato* stroke (added)
- Vc; **A**, 10/30.1:  (imprecise, shifted)
- Cb; **B**, 6–7, 8–10: 
- r.; **B**, above 1: *staccato* stroke (added)
30. Fl, Cl; **A**, 3–6: 
- Fl; **B**, below stave: graphic *decrescendo* mark ( $\Rightarrow$ ) in all parts
- Cl; **B**, 1–2: 
- Vno, Cb; **B**, 3–5: 
- Vla; **A**, 1–5: 
- Vla; **B**, 3–5: missing 
- r., l.; **B**, 1–2: missing 
32. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below stave: *ff* and  $\Rightarrow$  (*decrescendo*?)
- r.; **B**, below 1 (between staves):  $\Rightarrow$  (*decrescendo*?)
- r., l.; before 1: *ff*
33. Fl, Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8: 
- Cl, Vno, Vla, Cb, r.; **B**, below 1: *p*
- Vc; **B**, below 1:  $\succ$
34. Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8: 
35. Cl; **B**, 1–2: 
- Cl; **B**, 3–4, 5–6, 7–8:  (added)
- Cl; **B**, 6–8: corrected notes, composer's own corrections
- Vno; **B**, before 1: correction (probably originally *a*, corrected to *g* with added  $\sharp$ )
- r.; **B**, above 1: *pp* (added)
36. Vla; **B**, below 1: *p*
- r., l.; **B**, 1/37.1: missing 
37. Vno; **A**, above 1: *dolce*
- Vno; **B**, below 1: *dol*:
- r.; **B**, before 1 ( $g^1$ ):  $\sharp$  (added)
38. Vno; **B**, 2–3, 4–5: 
- Vla; **B**, 1–8: 
- 39.–42. Vc; **B**, 1–8: 
40. Fl; **B**, below 1: *p dol*
- Fl, Cl; **B**, 1–2, 3–4: 
- Cl; **B**, below 1–4: *p dol*
- Vla; **B**, 5–8: 
41. Fl, Cl; **B**, 1–3: 
- Vno; **B**, 1–2: 
- 41.–43. B, 1–7: 
42. Cl; **B**, 1–2 
- Vno; **B**, 1–3, 4–5: 
- Vla; **B**, 1–4:  $d^1 e^1 d^1 e^1$  
43. Fl; **B**, before 1 ( $g^2$ ): missing  $\sharp$
- Vno; **B**, 1: grace note  $\text{gr}$
- Vno; **B**, 2–4: 
44. Vno; **A**, 1–3: rhythm notation  
- Vno; **A**, 4–7: rhythm notation  
- Vno; **A**, 6–7: metrical trill ending with slur
- Vno; **B**, rhythm notation and slurring:  
45. Cl; **B**, 1–4: 
- Cb; **B** above 1: *arco*
46. Fl; **B**, 1–5:  (added)
- Cl; **B**, 2–5: 
- Vno; **A**, above 1: *p*
- Vno; **B**, below 1: missing *p*
- Vno, Vla; **B**, 1–3: 
- Cb; **B** above 1: *pizzicato*
47. Fl; **B**, 1–8:  (added)
48. Fl; **A**: rhythm notation   
- Fl; **B**, 1–2: missing 
- Fl; **B**, 3–6: rhythm notation:  
49. Fl; **A**: rhythm notation   
- Fl; **A**, 6/50.1: 
- Fl; **B**, 1–2: missing 
- Fl; **B**, 3–6: rhythm notation:  
50. Cl, Vno; **B**, below 1: *dol*:
- Cl, Vno; **B**, 2–3, 4–5:
- Vla; **B**, 2, 4, 6, 8: *b* – corrected to: *a*
- 50.–55. Vla, Vc; **B**, 1–8: 
51. Cl, Vno; **B**, 2–3, 4–5: 
52. Fl; **B**, below 1: *dol*
- Fl; **B**, 1–2, 3–4: 
- Cl, Vno; **B**, 1–2: 
- Vc; **A**, 1–4: 
53. Fl; **B**, 1–3: 
- Cl; **A**, 5/54.1: 
- Cl, Vno; **B**, 1–2: missing 
- Cl, Vno; **B**, 2–3, 4–5: 
54. Fl; **A**, 2–3: 
- Cl; **B**, 1–4: 
- Cl; **B**, 5/55.3: 
- 54.–56. Vno; **B**, 1–4: 
55. Fl; **B**, 1–2: 
- Cl; **A**, 1–3: 
56. Fl; **A**, 3–4: 

- Cl; B, 1–5: 
- Cl; B, 5–6: missing 
57. Cl; B, 7/58.1:  (added)
- Vno; B, 3–5, 8–10: missing 
- Vno; B, above 6: *staccato* stroke (added)
- Vc; A B, 1–4, 6–9: reverse stems 
- Cb; B above 1: *arco*
- r., l.; B, below 1: *p*
58. Cl; A, 1–3: 
- Cl; B, 2–4, 5–6: 
- Vno; B, 1–2, 5–11:  (orig.)
- Vno; B, 6–9:  (added)
- Vno; B, above 5: *staccato* stroke (added)
- Vc; A B, 1–4: reverse stems 
- Vc; A, 5–9: rhythm notation 
- Vc; A, 7–9: reverse stems 
59. Fl; B, below 1: *dol*
- Vno; A, 2: entered an octave lower, covered over and then corrected
- Vla; B, below 1: *p dol*
- Vc; A B, 1–4, 6–9: reverse stems 
60. Fl; B, 4–6: 
- Vno; A, 1: entered an octave lower, covered over and then corrected
- Vla; B, 3–5: 
- Vla; B, 6–13: 
- Vc; A B, 1–4: reverse stems 
- Vc; A B, 7–9: reverse stems 
61. Vc; B, below 5: *p*
- Vc; B, 1–5: 
- Vc; B, 6/62.1: missing 
- l.; B, before 2 (g): missing #
62. Vc; B, 1–4: 
63. Vno; B, 2/64.1:  (added)
64. Vno; B, 1–4: 
- Vla; B, whole-bar rest changed to minim rest and minim *a* (added)
- Vla; B, 1: *a* (added)
- Vla; B, below 1: *p* (added)
- Vla; B, 1/65.1:  (added)
- Vc; B (*ossia*), 1: whole note changed to minim
- r.; A B, 7–9: triplet 
- r.; B, 2–7: 
- 64.–65. Vla; B: corrected, *ossia* – version B
65. Cl; B, *ossia* 1–3: reverse stems: 
- Vno; A B, 2–5: rhythm notation  (trill ending without slur)
- Vla; B, before 1:  $\sharp$  (added)
- Vla; B, after 1: whole-bar rest changed to crotchet rest:  $\sharp$  (added)
- Vc; B (*ossia*), 1: grace note added
- r.; A B, 1–4: rhythm notation 
- r.; 1–3: 
- r.; B, 1–5: 
- l.; B, 1–4, 5–8: notation 
- l.; B, before 6 (g): # (added)
66. Fl; B, 1–4, 4–5: 
- Cl; B, below 1: *p*
- Cl; B, 3–14: 
67. Fl; B, 2–4:  (refers to whole phrase)
- Cl; B, 3–14: 
68. Vla; B, 1–3: 
69. Cl; A B, 7–9: triplet 
- Cl; B, 1–4: beaming: 
- Cl; B, 1–6: 
- Vla; B, 1–4: 
- r., l.; B, *ossia*, 1: added (no original notation)
70. Fl, Cl; B, 1–3: 
- Cl; B, 1–5: 
- Vla; A, 2–5: rhythm notation 
- Vla; A, 4–5: rhythmic trill ending 
- Vla; B, 2–5: rhythm notation: 
- r., l.; B, *ossia*: added, no original notation
71. Fl, Cl; B, 2/72.3: 
- Vno; A, 3–6: 
- Vno; B, 1–2, 3–8: 
- r.; B, *ossia*, originally triad: ( $f\sharp^1$ – $a^1$ – $c\sharp^2$ ) – note ( $fis\sharp^1$ ): erased, composer's own correction
72. Vno; B, 1–4: 
73. Fl, Cl, B, below 1: > (not *sf*)
- Vno, Vla, Vc, Cb; B, below 1: long = (*diminuendo*?) and *p*
- Vno, Vla; B, below 1: *dolce p*
- Vno; B, 1/74.1: 
- Cb; A, below stave: graphic *diminuendo* mark (accent?)
74. Vno; B, 1–3: 
- Cb; B 1/75.1: 
- 74.–76. Cl; A: crossed-out notes, illegible notation, composer's own correction below last note: >
75. Vno, Vla; B, 1–2: 
- Vla; B, 2/76.1:  (added)
- 75./76. Vno, Vla, Vc, Cb; B, below stave: graphic *diminuendo* mark (=) (added)
76. Vno, Vc, Cb; B, 1–2: 
- Vno, Vc; B, below 2: > (added)
- Vla; B, before 2:  $\sharp$  – corrected (added)
- Pfte; A, between staves: >
- Cb; B, below 2: missing >
- r., l.; B, below 1: >
77. Fl; A, 6/78.1: 
- Cl; A, 1–4: 
- Fl, Cl, Vla, Vc, Cb, r.; B, below 1: *p*

- Cl; **B**, above 4: *staccato* stroke  
 Cl; **B**, 6–8:   
 r.; **B**, chord 2: before *b*<sup>1</sup>:   
 r.; **B**, before *g*<sup>1</sup>:  (added)
78. Fl; **B**, above 1: *staccato* stroke  
 Vno, Vla; **B**, below 1: >  
 Vno; **B**, 1/79.3:  
 Vla; **B**, 1–3:  
 Cb; **B**, before 3 (*ff*):  (added)  
 l.; **B**, 1: before *D* (bottom note in octave): 
79. Vno; **B**, 1: note corrected from *b*<sup>b</sup> to *c*  
 Cb; **B**, 1–3: 
80. Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, 1–2:   
 Vla; **B**, 2/81.1: 
81. Vno, Vc, Cb; **B**, 1–2:   
 Vno; **B**, below 2: >  
 Vla; **B**, 1–3:   
 Vla; **B**, before 2: correction  (added)  
 Pfte; **A**, between staves: >  
 r.; **B**, below 1: >
82. Fl, Cl; **A**, 1–4:   
 Fl, Cl; **A**, 6/83.1:   
 Fl, Cl, r.; **B**, below 1: *p*  
 Fl; **B**, 1–3: missing   
 Fl; **B**, 4–5:   
 Cl; **B**, 1–3, 6–8: missing   
 Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 1: *p*, between 1 and 2
83. Fl; **A**, above 1–2: graphic *crescendo* mark ()  
 Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below or above stave: graphic *crescendo* mark ()  
 Vno; **A**, rhythm notation   
 Vno; **B**, rhythm notation and slurring   
 Vc; **A**, 3–6:  (shifted)  
 Pfte; **B**, between staves: graphic mark *crescendo* ()
84. Vno; **A**, rhythm notation   
 Vno; **B**: rhythm notation and slurring   
 Vla; **B**, 5–6, 9–10:  (added)  
 Vla; **B**, 6–12:   
 Vla; **A**: 5–7, 9–11: 
85. Vno; **B**, 5–6, 9–10:  (added)  
 Vla; **A**: mistakenly written rests replaced with 3–6 and 9–11
86. Fl, Cl; **B**, 3–5:  (added)  
 Fl; **B**, 6–7:   
 Fl; **B**, above 7: *staccato* stroke (added)  
 Cl; **A**, 3–6, 7–10:   
 Cl; **B**, above 6: *staccato* stroke  
 Vno, Vla; **B**, 1–2, 4–5:   
 Vno, Vla; **B**, above 3 and 6: *staccato* strokes  
 Vc; **A** **B**, 1–2, 4–5: reverse stems   
 l.; **A**, below 2: unknown mistake covered over
87. Fl; **B**, *ossia*: 1–2, 3–6 (added), 9–13:   
 Cl; **A**, 13/88.1:   
 Cl; **B**, 8–13: 
- 87a. Fl, Cl; **B**, 1–2:   
 Cl; **A**, 5–7:   
 r.; **AB**, before 1:   
 above 87a. Vno, Vc, Cb; **A**: 2 below bracket  
 above 87b. Vno, Vla; **B**: 2*do* below bracket  
 Vno; **B**, 1–3, 4–5: 
- 87./88. Vno; **A** (in **B** – 87a and 88a), above this bar: 1*mo* below bracket
- 87.–88. Vla; **A**, above bars: 1*mo*  
 Vc; **A**, above stave: 1*mo* below bracket  
 Cb; **A**, on stave: 1*mo* below bracket  
 above 87a.–88a. Vla; **B**: 1*mo* below bracket
88. Cl; **B**, 1–3:   
 Fl; **A**, 1–3: fermata marked by dot added below a part of slur for bars 87–88
- 88a. Fl; **B**, 1–2:   
 Cl; **A**, 3–6:   
 Cl; **B**, below 2–5: graphic *diminuendo* mark ()  
 Cl; **B**, below 6: *p*  
 Cl; **B**, 3–5: missing   
 Vla; **A**, above 1–3: 2
- 88b. Fl; **B**, 2–5, 6–7, 8–9:   
 Fl; **B**, below 2: graphic *diminuendo* mark ()  
 Vno; **B**, 1–2, 4–5, 6–7:   
 Vno, Vla; **B**, above 3: *staccato* stroke  
 Vla; **B**, 1–2:   
 Vla; **B**, below 4: *p*, missing *dolce*
89. Vno; **B**, 1–2:  (added)  
 Cl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Vno; **B**, 3–4, 5–6:   
 Vla; **B**, 1–2, 3–5:  (added)  
 Vla; **B**, above 6: *staccato* stroke
90. Fl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Cl; **B**, 1–2:  (added)  
 Cl; **B**, 3–4, 5–6:   
 Vno; **B**, 1–2:   
 Vc; **A**, 3–6:   
 Vc; **B**, above 6: *staccato* stroke
91. Fl, Cl, Vno; **B** 1–2:   
 Cl; **B**, 3/92.1: missing   
 Vno; **B**, 2/92.1:   
 Vc; **B**, above 4: *staccato* stroke  
 Cb; **B**, 3–5:  (added)  
 Cb; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Cb; **B**, before 7 (*c*<sup>#</sup>):  (added)
92. Cl; **A**, below 2<sup>nd</sup> half of bar: graphic *crescendo* mark ()  
 Cl; **B**, before 4:  (added)  
 Cl; **B**, 6–7: 

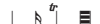
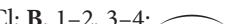
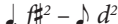
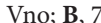
- Vno, Vc, Cb; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\rceil$ )
93. Fl; **A**, 3–7:   
 Fl; **A**, 8/94.1:   
 Fl; **B**, 3–5, 8–10: missing   
 Fl; **B**, 8:  $e^2$  corrected to  $d^2$  and above note: letter name: 'd' (composer's own correction)  
 Cl; **B**, 2–5: reverse stems   
 Cl; **B**, 10:  $e^2$   
 Vno; **B**, 1–2, 4–5:   
 Vno; **B**, above 3 and 6: *staccato* strokes  
 Vc; **A B**, 1–2, 4–5: reverse stems   
 Pfte; **B**, between staves: *f*
94. Fl; **B**, 6–7:   
 Vla; **B**, below stave: missing graphic *diminuendo* mark ( $\rceil$ )  
 Vc; **A B**, 1–2, 4–5: reverse stems   
 Vc; **B**, before 2: missing  $\flat$
95. Fl; **B**, 1–2, 6–7, 8–9:   
 Cl; **A**, 3–6:   
 Cl; **B**, 3–5:  (added)  
 Cl; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Vno; **B**, 4–5, 6–7: missing   
 Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 
96. Fl; **B**, below 1: *p*  
 Cl; **A B**, 4/97.2:   
 Cl; **B**, before 1:  $\flat$  (added)  
 Vno; **B**, 1–2, 3–4, 5–6:   
 Vla; **B**, below 1: *p* (added)  
 Vc; **A**, 1/97.1: 
97. Fl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Vno; **B**, 1–2:   
 Vc; **A**, 3–6:  (imprecise)  
 Vno; **B**, 4–5, 6–7: missing   
 Vc; **B**, below 1: *p* (added)  
 Vc; **B**, 3–5:   
 Vc; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
98. Cl; **B**, 3/99.1:   
 Vno; **B**, 1–2:   
 Vc; **B**, 1–3:  (added)  
 Vc; **B**, above 4: *staccato* stroke  
 Vc; **B**, 4–5, 6–7:   
 Cb; **B**, 3–5:  (added)
99. Fl; **B**, before 2 ( $c^\sharp$ ) missing  $\flat$ ; mark  $\flat$  added above note  
 Vla; **B**, before 3: (bottom note  $c^\sharp$ ) –  $\flat$  – (added)
100. Fl; **B**, below 1: *f* (added)  
 Fl; **B**, 6–7:   
 Cl; **B**, above 3 and 6: *staccato* strokes  
 Cl; **B**, 4–5:   
 Vno; **B**, 1–2, 4–5:   
 Vno; **B**, above 3 and below 6: *staccato* strokes  
 Vc; **A**, 1–2, 4–5: reverse stems 
- Pfte; **B**, above top stave: *f* (added)
101. Fl; **A**, 3–5:   
 Fl, Vla; **A**, 5–6, 9–10:   
 Fl; **B**, below stave: graphic *diminuendo* mark ( $\rceil$ ) added  
 Fl; **B**, 2–5, 6–9, 10–13:   
 Fl; **B**, 9–10: missing   
 Vla; **B**, 3–5, 6–9, 10–13:   
 Vc; **A**, 1–2: reverse stems 
102. Fl; **B**, 1–2:   
 Cl; **A**: note(s) covered over (composer's own correction)  
 Vno; **A**, above 1: *dolce*  
 Vno, Vla; **B**, 1–3: 
103. Vno; **A**, above 1: *dolce* (repeated)  
 Vno; **B**, change of key signature  
 Vno; **B**, below 1: *dolce p*  
 Vno; **B**, 1–2:   
 Vno; **B**, 3–5:  (added)  
 Vno; **B**, above 6: *staccato* stroke  
 Vla; **B**, change of key signature  
 Vla, Vc; **B**, below 1: *p*  
 Pfte; **A**, above top stave: *p dolce*  
 Pfte; **B**, above top stave: *dolce*
- 103.–106. r.; **B**, carelessly drawn slurs (103.2–8, 104.1–4, 105.2–6 – added)
104. Vno; **A**, 4/105.2:   
 Vno; **B**, 4/105.3: 
106. Vno; **A**, 3/107.2:   
 Vno; **B**, above stave:  $>$  (added)  
 Vno; **B**, 3/107.3:   
 l; **B**, below 1:  $>$  (added)  
 r.; **B**, 3–5:  (added)
108. Vla, Vc; **B**, 1–2:   
 r.; **A**, 4–5:   
 r., l; **B**, 1–2: missing 
109. r.; **B**, 1–2:  (only top notes)
110. Vno; **A**, 1–3, 4–6: triplets   
 Vno; **A**, 7–9, 10–12: triplets   
 Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets 
112. Vc; **A**, 1–3: triplet 
114. Fl; **A**, 1–3: triplet   
 Fl; **A**, 4–6, 7–9, 10–12: triplets   
 Fl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets 
115. Fl; **B**, 1–4: 
116. Vno; **B**, 2–4, 5–7: triplets   
 Vno; **B**, 7/117.2:   
 Vc; **A**, 2–4, 5–7:   
 Cb; **A**, before 1 (*f*): redundant  $\flat$   
 l; **B**, before *E* (bottom note in octave):  $\flat$
117. Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–7:   
 Cb; **B**, before 1 (*f*) redundant  $\flat$

119. Fl; **A B**, 1–3:   
 Cl; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, below stave: graphic *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ ) (added)
120. Fl; **A**, 4/121.1:   
 Fl; **B**, 1–4:   
 Vno; **B**, 2–4: 
121. Cl; **AB**, before 1: missing   
 Cl; **B**, above 4:  $\sharp$  (added)
123. Fl; **B**, 2–3, 4–6:   
 Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 1: *dol*  
 Cl; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, 2–3, 4–7: 
124. Cl; **B**, 1–3:   
 124.–127. Vno; **B**, 1–4, 5–8: 
125. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 1:  $\succ$   
 Vla; **B**, 5–8: missing   
 Vc; **B**, 1–2, 2–3, 4–5: 
126. Fl; **B**, 2–3, 4–6:   
 Cb; **B**, 1: note corrected, original illegible
127. Fl; **B**, 1–3, 4–5: 
128. Fl; **A B**, 1: grace note  $\text{♪}$   
 Vno; **B**, 1–4, 5–8: missing 
129. Fl; **A**, 2 and 5: grace notes  $\text{♪}$   
 Fl; **B**, 1–6:   
 Fl; **B**, missing grace notes 2 and 5
130. Cl; **B**, 1/131.1: missing   
 Vc; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8: 
131. and 132. Fl, Vc; **B**, 2–3, 4–5:   
 Cl, Cb; **B**, 1–3:   
 Vno; **B**, 1–4, 5–8: missing 
133. Fl, Cl, Vc; **B**, 1–2: missing   
 Fl, Cl, Vc, Cb; **B**, below 3:  $\succ$  (not *sf*)  
 Fl; **A**, 3–7:   
 Fl; **B**, 1–2, 3–6 (added), 8–9:   
 Vno; **B**, 1–4, 5–7:   
 Vno, Vla; **B**, below 8:  $\succ$  (not *sf*)  
 Cb; **A B**, 1–2: rhythm notation  $\text{♩}$   
 Pfte; **B**, between staves:  $\succ$  (instead of *sf*)
134. Fl; **A**, 3–7:   
 Fl; **B**, 1–2, 3–6 (added), 8–9:   
 Cl; **A**, 1: composer's own correction  
 Vno; **B**, 8–9:   
 Vla, Cb; **B**, 2–3, 4–5: 
135. Fl; **B**, 1–2, 6–7, 8–9:   
 Vla, Cb; **B**, 2–3, 4–5:   
 l.; **B**, before 1 (top note in octave *eb*):  $\flat$  (addition erased);  
 (bottom note in octave *Eb*): missing  $\flat$
136. Fl; **B**, before 1 (*e*<sup>2</sup>): missing  $\flat$   
 Fl; **B**, above 1:  $\flat$  (added in brackets)  
 Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 3:  $\succ$  (not *sf*)
- Cl; **A B**, before 3:   
 Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 2–3:   
 Vla; **B**, 3: third (dyad) *b–d*<sup>1</sup>  
 Vc; **A**, 3/137.1   
 Pfte; **B**, below 3, between staves:  $\succ$  (not *sf*)  
 r.; **B**, 1 (before *e*<sup>2</sup> – top note in chord): missing  $\flat$ ; but  
 added above note in brackets: ( $\flat$ )  
 r.; **B**, 3 (before *f*<sup>#</sup> – bottom note in chord):  $\sharp$  (added)  
 l.; **B**, 1 (before *A* $\flat$  – bottom note in octave):  $\sharp$  (added)
137. Fl; **A**, 3–6:   
 Fl; **B**, 3–5: missing   
 Fl; **B**, 6–7, 8–9:   
 Vno; **A**, 2–5:   
 Vno; **B**, 1–4: missing   
 Vno; **B**, 5–6:   
 Cb; **B**, 2–3, 4–5: 
- 137.–138. Vc; **B**, 1–4:   
 137.–139. Cl; **A B**, before 1:  $\flat$   
 138. Fl; **B**, 6–7, 8–9:   
 Vno; **B**, 5–6:   
 Vla, Cb; **B**, 2–3, 4–5: 
139. Fl, Cl, Vno, Vla; **B**, below 1:  $\succ$  (not *sf*)  
 Vla, Cb, r.; **B**, 1–2:   
 Vc, r.; **B**, below 1:  $\succ$   
 Pfte; **A**, between staves:  $\succ$
140. Fl; **B**, below 1:  $\succ$  (not *sf*)  
 Cl, Cb; **B**, below 1: missing  $\succ$   
 Vno; **B**, above 1: missing  $\succ$   
 Pfte; **A**, between staves:  $\succ$   
 r.; **B**, 1: bottom notes in chord corrected, added above:  
*e–f–c* (vertically)  
 Cb, r.; **B**, 1–2:
142. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p., l.; **B**, above or below 1 and 3:  
 $\succ$  (not *sf*)  
 Fl, Vno, Cb, r.; **B**, 1–2, 3–4:   
 Cl; **B**, 2–3:   
 Vla; **B**, 3–4:   
 Cb; **A**, above 1 and 3: *rf*  
 l.; **B**, above 1 and below 3:  $\succ$  (not *sf*)  
 l.; **B**, before 1 (bottom note in octave – *G*): missing  $\sharp$   
 l.; **B**, before 3 (bottom note in octave – *E*): missing  $\flat$
143. Vno, Vla; **B**, 6–8:  (added)
144. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p., l.; **B**, above or below 1 and 3:  $\succ$   
 (not *sf*)  
 Fl, Vno, Vla, r.; **B**, 1–2, 3–4:   
 Cl; **B**, 2–3:   
 Cb; **A**, above 1 and 3: *rf*  
 r.; **B**, before 1 (*e*<sup>1</sup>):  $\sharp$  (added)  
 l.; **B**, 1–2, 3–4: missing   
 l.; **B**, before 3 (both notes in octave *F–f*): missing  $\sharp$
145. Fl; **A**, after 2: missing rest  $\text{⏏}$

- Vno; B, 4–5: 
- Vno, Vla; B, 6–8:  (added)
- r.; B, 1: notes in chord corrected, original illegible, composer's own corrections
- r.; B, before *b* (top note in chord):  (added)
146. Vno, Vla; B, 1–2: 
146. r.; B, before 1 (*e*):  (added)
- 146.–148. Vc; A B, 1–3, 4–6: reverse stems 
147. Fl, Cl; B, 2–3, 4–5: 
- r.; A B, before 1 (*bb*<sup>1</sup>): missing  (erroneously entered before *f*<sup>1</sup>)
148. Fl, Cl; B, 2–3, 4–5: 
- Cl; A B, before 2: *b* (instead of before 3)
- r.; B, above chord: *staccato* stroke (added)
149. Vno; B, return to principal key signature, changes of clef
- Vla; B, change of key signature
- Cb; B, before 1 (*f*): redundant 
- before 4 (*B*): redundant *b*
- l.; B, 4 (before both notes in chord *Bb*–*Bb*): *b*
150. Fl; A, 3–6: 
- Fl; B, 3–5: missing 
- Cl; A, 1–4: 
- Cl, Vla Vc; B, below stave: graphic *crescendo* mark ()
- Vc; A B, 5–9: rhythm notation 
- Vc; A B, 7–9: reverse stems: 
- r.; B, 1 (*a*<sup>1</sup>) / 151.1 (*a*<sup>1</sup>): missing 
151. Cl; A, 4–10:  (concerns 1–12)
- Cl; B, 1–13: 
- Cl; B, 13–16: reverse stems: 
- Vc; B, 1: corrected note, original notation illegible, before 1 crossed out 
- Vc; B, 1–3: 
- r.; B, 2–3: missing 
- r.; B, 3/152.1: 
152. Fl; A, 3–6: 
- Fl; B, 3–5: missing 
- Vc; A B, 5–9: rhythm notation 
- Vc; A B, 7–9: reverse stems: 
153. Cl; B, 13–16: reverse stems: 
154. Fl; B, 1/155.1: missing 
- Cl; B, before 9: missing 
- Cl; B, 13–16: reverse stems: 
- r.; A: rhythm notation  and 
- r.; B: rhythm notation  and 
- r.; B, before 4 (*g*<sup>1</sup>): *#* (added)
155. Fl; B, 1/156.1:  (added)
- Cl; B, 13–16: reverse stems: 
- r.; A: rhythm notation  and 
- r.; B: rhythm notation  and 
156. Fl; B, 3–5: 
- Cl; B, 10–12: 
- Vno, Vc; B, 6–8: 
- Vla, r., l.; B, 5–7: 
- r.; A, 1–2: rhythm notation: 
- r.; B, 1–2: rhythm notation: 
157. Fl; B, above stave: comment (added): *Repryza*  
[Recapitulation]
- Fl, Vno, Vc, l.; B, 1–2: 
- Fl, l.; B, 3–5:  (added)
- Fl; B, above 6: *staccato* stroke (added)
- Pfte; B, between staves: missing *f*
- l.; B, below 6: *staccato* stroke (added)
158. Fl; A B, below 1: >
- Fl; B, below 3–4: missing *dolce*
- Cl; B, 3–4: 
- Vno, Vla; B, below 1: >
- Vla, Vc; B, 1–2: 
- l.; A B, 1–2 (octaves): rhythm notation: 
- r.; B, 2: dyad corrected, composer's own correction
- r.; B, 1–2: missing 
- l.; B, above 1: >
160. Fl; B, below 1: missing >
- Fl, Cl, Vla; B, 1–2: 
- Vno, Vla, Vc, r.; B, below 1: >
- l.; 1–2 (octaves): rhythm notation: 
- r.; B, 1 (four-note harmony): *d*<sup>1</sup>–*e*<sup>#1</sup>–*g*<sup>#1</sup>–*b*<sup>1</sup> – composer's own correction
- r.; B, before *e*<sup>1</sup>: *#* (added)
161. Cl; B, below 1: missing *p*
- Vno; B, 3–5:  (added)
- Vno; B, before 5 (moved from previous bar): *p*
- Vno; B, above 6: *staccato* stroke
- Vno; B, 7–8: 
- Cb; A, above 1: *p*
- r., l.; B, below 1: *p*
- r.; B, 1: bottom note in chord corrected (original illegible), composer's own correction
162. Vno; B, 3–5:  (added)
- Vno; B, above 6: *staccato* stroke (added)
- Vno; B, 7–8: 
163. Vno; B, 3–5, 8–10:  (added)
- Vno; B, above 6: *staccato* stroke (added)
164. Cl, Vno, Vla; B, 1–2: 
- Vno, Vla; B, below 1: >
- Pfte; B, between staves: >
- l.; B, 1–2 (*D* – bottom notes in octave): missing 
- 165.–166. Vc; B, 3–5:  (added)
- above 6: *staccato* strokes
166. Vc; B, 1–2: 
167. Fl; A B, below 1: >
- Cl; B, below 1: >
- Vc; B, 1–2, 6–7: 



- 3–5:  (added)
168. Fl, Cl; **B**, 1–2:   
 Vla, Vc, Cb; **B**, below 1: >  
 Vla; **B**, below 3–4: *p dolce*  
 Vla; **B**, 3–4:   
 Vc; **B**, 1–2:   
 Pfte; **B**, between staves: >  
 Pfte; **A B**, 1–2 (octaves): rhythm notation: 
169. Fl; **B**, 1–2:   
 Cl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Cl; **B**, before 3: missing *p dolce*  
 Vno, Vc, Cb; **B**, below 1: >  
 Pfte; **A B**, 1–2 (octaves): rhythm notation: 
170. Pfte; **B**, 1, between staves: *p* (added)  
 Cb; **B**, below 1: missing *dolce*
171. Fl; **B**, 3–5:  (added)  
 Fl; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 r.; **B**, 2: *e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>*
172. Vla; **B**, 3–6:  (added)  
 Vla; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
173. Vno; **B**, below 2–3: missing *dolce*  
 Vla; **A**, 3–6: 
174. r.; **B**, 3: before *g<sup>2</sup>*: 
175. Fl; **A**, 8/176.1:   
 Fl; **B**, 8–10: missing   
 Cl; **B**, 6–9:   
 Vno; **A**, 4–7:   
 Vno; **B**, 1–8:   
 Vla; **B**, 1–7:   
 r.; **B**, 3: notes corrected, original illegible, composer's own correction (added)
176. Fl; **A**, 1–2:   
 Vno; **B**, 1–8:   
 Vc; **B**, 1–6: 
177. Vno; **B**, 1–4: missing   
 Vc; **B**, 3–6: 
178. Fl; **B**, 3–9:   
 Cl; **B**, 2–8:   
 Vno; **A**, 2–5:   
 Vno; **B**, 1–8:   
 Vla; **B**, 6–7:   
 Vc; **B**, 1–2, 3–5:  (added)  
 above 6: *staccato* stroke (added)
179. Fl; **B**, 2–4:  (added)  
 Vno; **A**, 8/180.1:  (tie)  
 Vno; **B**, 1–4, 5–8:   
 Vla; **B**, 1–3:   
 Vc; **A**, 3–6:   
 Vc; **B**, 1–6: 
180. Cl; **B**, 2–3:  (imprecise)
- Vno, Vla; **B**, 2–3:   
 Vla; **A**, 4/181.1:  (tie)  
 Vc; **B**, 3–7: 
- 180./181. Vla; **B**, graphic *crescendo* mark ( (added)
181. Fl; **B**, 1–4:   
 Cl; **B**, 2–3:  (imprecise)  
 Vno; **B**, 2–3:   
 Vla; **B**, 2–4:   
 Vc; **B**, 4–6: 
- 181./182. Pfte; **B**, between staves: graphic *crescendo* mark ( (added)
182. Fl; **B**, 1–2: missing   
 Cl; **B**, 5–7:   
 Vno; **B**, 8–10: missing 
184. Fl; **B**, 3–5:  (added)  
 Fl, Vla; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)  
 Fl; **B**, 8–10: missing   
 Cl; **B**, 3–5, 8–10: missing   
 Vno, Vla, Cb, r.; **B**, 6–7:   
 Vla, r.; **B**, 3–5, 8–10:  (added)  
 Vc; **B**, 1–2:   
 Vc, p.; **B**, 3–5, 8–10:  (added)  
 Vc, r., l.; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
185. Fl, Vla, Vc; **B**, above 1 and 6: *staccato* strokes (added)  
 Fl; **B**, 1–2, 3–5:   
 Fl; **B**, 8–10: missing   
 Cl; **B**, 1–2:   
 Cl; **B**, 3–5: missing   
 Cl; **B**, 7–10: reverse stems   
 Vno; **B**, 1–2, 6–7:   
 Vla, Vc, Cb, r.; **B**, 6–7:   
 r.; **B**, below 1 and 6: *staccato* strokes (added)  
 r.; **B**, 3–5, 8–10:  (added)  
 l.; **B**, 3–5, 8–10: missing 
186. Fl; **A**, 2–5:   
 Fl, Vno, Vla; **B**, above 1 and 6: *staccato* strokes (added)  
 Fl, Vno, r.; **B**, 3–5:  (added)  
 Cl, Vc; **B**, 1–2:   
 Cl; **B**, above 1: *staccato* stroke (added)  
 Vla; **A**, 3/187.1:  (tie)  
 Vla; **B**, 3–5:   
 r.; **B**, below 1 and 6: *staccato* strokes (added)  
 r.; **B**, 1–2: missing   
 l.; **B**, 3–5: missing 
188. Fl; **A**, below 1: >  
 Fl; **B**, below 1: *ff* (added?)  
 Vno, Vla, Vc; **B**, below 1: *sf* (added)  
 Pfte; **B**, between staves: *sf* (instead of *ff* – added)
189. Fl; **B**, 1–2, 3–4, 5–6, 7–8: missing   
 Fl; **B**, below 1: *fp* (added)

- Vno, Vla, Vc; **B**, below 1: *fp* (added)  
 Pfte; **B**, below 1, between staves: *fp* (added)
190. Fl, Vno; **B**, below 1: *sf* (added)  
 Pfte; **B**, below 1, between staves: *sf* (added)
191. Fl, Vno; **B**, below 1: *fp* (added)  
 Pfte; **B**, below 1, between staves: *fp* (added)
193. Vno; **B**, 1: note corrected from *d* to *c*<sup>#</sup>  
 r.; **B**, above 1: *pp* (added)  
 r., l.; **B**, top notes in harmonies linked by slurs (added)
194. Cl; **B**, 4–8:  (added)
195. Cl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Vla; **A**, above 1: *p*  
 Vc; **A**, above 1–3: *dolce*  
 r., l.; **B**, *ossia*, originally whole-bar rest (added, composer's own correction)
196. Vno; **A**, above 1: *p*  
 Vla; **B**, below 1: *p*
- 196., 197. and 1<sup>st</sup> half of 198. Cl; **A**: notes crossed-out and corrected (composer's own correction)
197. Vc, **B**, 2–3, 4–5: 
- 198.–199. Vc; **B**, 1–2: 
- 198.–200. Vno; **A**, 1–4, 5–8: missing 
200. Vc; **B**, 1–3: 
201. Vno; **A**: corrected as letter symbols, above 2 and 4 – *a*, above 5–8 – *f*<sup>#</sup> *a g a*  
 Vc; **B**, 1: *przednutka*   
 Vc; **B**, 2–4: 
202. Vc; **A**, rhythm notation   
 Vc, **B**, rhythm notation   
 Cb; **B**, 1: note corrected, original illegible, author's own correction
203. Vc; **B**, notation corrected, original illegible  
 1–2 (added), 2–3, 4–5:   
 Cb; **B**, above 1: missing *arco*
204. Vc; **B**, 2–4: 
206. Cl; **A**, 1–3, 4–7: rhythmic pattern   
 Cl; **B**, 1–3, 4–7: rhythmic pattern   
 Cl; **B**, 1–2(?):  
 Vno; **A**: corrections, 1–3 – from *f*<sup>2</sup> to *f*<sup>1</sup>, 4–6 – and *a*<sup>#1</sup> to *f*<sup>1</sup>  
 Vno; **B**, 3–5: corrected notes *a*<sup>#</sup> (blurred) to *f*<sup>#</sup>
- 206.–207. Vc; **B**, original notation crossed out, illegible, replaced with whole bar rests
207. Cl; **A**, 1–3, 4–7: rhythmic pattern   
 Cl; **B**, 1–3, 4–7: rhythmic pattern 
- 208.–209. Vc; **B**, 2–3, 4–5: 
- 208.–213. Vla; **B**, 1–4, 5–8: 
- 208.–214. Vno; **B**, 1–4, 5–8: 
210. Fl; **B**, 1–2:   
 Cl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Vno; **A**: corrected, original illegible
- after 210. Cl; **B**: ambiguous mark on left margin, possibly announcing the 1<sup>st</sup> note in bar 211
- 210.–211. Vc; **B**, 1–2: 
211. Fl; **A**, 5/212.1:   
 Cl; **B**, 1–3: 
212. Fl; **A**, 2–5:   
 Fl, Cl, Vc; **B**, 1–3:   
 Fl; **B**, 5/213.4: 
213. Cl; **B**, 1–2:   
 Vc; **B**, 1–4: 
214. Fl; **B**, 2–4, 5–6:   
 Vno; **B**, 4–6: corrected notes, 4: *f*<sup>#</sup> – *a*; **A**, 4, bottom note: *d*<sup>1</sup>
215. Cl; **B**, 1–2:   
 Cl; **B**, 1–2:   
 Vc; **A**, 1–4: reverse stems   
 Vc; **B**, 1–4: beaming   
 Vc; 7–9, 10/216.1: missing   
 Cb; **B**, above 1: *arco*  
 r.; **B**, 1: chord corrected, original illegible, composer's own correction
216. Cl; **B**, 5–6:   
 Vc; **A B**, 5–9: rhythm notation   
 Vc; **A B**, 7–9: reverse stems 
217. Cl; **A**, 5–7:   
 Vno; **B**, 3–4: missing   
 Vno; **B**, 7/218.1:  (added)
218. Cl; **B**, 8–12:   
 Vno; **B**, 5–6: missing   
 Vc; **A**, 2–5:   
 Vc; **A**, 2–4: missing   
 Vc; **A B**, 5–9: rhythm notation   
 Vc; **A B**, 7–9: reverse stems 
219. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 1: *p*  
 Vc; **A**, 2–5:   
 Vc; **B**, 1–4: 
221. Cl; **B**, below 1: *p*  
 Cl; **B**, 1–2:   
 r.; **A**, 14/222.2: 
222. Cl; **B**, 1–2, 3–4:   
 Vc; **B**, *ossia*, 1–2: notes corrected, original notation illegible  
 r.; **A B**, 7–9: triplet   
 r.; **B**, 1–2: missing 
223. Fl; **B**, *ossia* 1–3: reverse stems   
 Cl; **A**, 4–5:  (trill ending)  
 Cl; **A B**, 2–5: rhythm notation   
 Vc; **B**, *ossia*, below 1: *p*  
 Vc; **B**, *ossia*, before 1: mistakenly added   
 l.; **A B**, 1–4, 5–8: rhythm notation   
 r.; **A**, 1–2:  (crossed-out with a horizontal line)



224. Vno; A, notes covered over at start of bar  
Vc; B, *ossia*, 1–4 corrected notes, author's own correction  
Vc, Cb; B, below 1: *p*
226. Vno; B, below 1: *p*
- 226.–229. Cl; A: crossed-out notes, composer's own corrections
227. Fl; A B, 7–9: triplet   
Fl; B, 1–9: missing   
Vno; B, below 1: *p*  
Vno; B, 1–2, 3–4: 
228. Fl; A, 1–2:   
Fl; B, 1–4: missing   
Vno; A B, 2–5: rhythm notation 
229. Fl; B, 2/230.1:  (2<sup>nd</sup> note corrected, composer's own correction)  
Vno; A, 4–5:   
Vno; B, 2–8: 
231. Vno, Vla, Vc, Cb; B, below 1: >  
Vno; B, 1/232.1: missing   
Pfte; A, between staves: >  
r., l.; B, above 1: missing >  
r.; B, 1, before  $\sharp^1$ :  $\sharp$  (added)
232. Vno, Vc, Cb; B, 1/233.2: >
233. Vno; B, 2/234.2: 
- 233., 234. Vc; B, before 1:  $\sharp$  (added)
234. Vno; B, below 2: >  
Pfte; A B, between staves: >  
r.; B, 1, before  $c\sharp^2$  (bottom note in triad): ( $\sharp$ ) (added)
235. Fl, Cl; B, below 1: *p*  
Vla; A, above 1: *p*
237. Vno; B, below 1: >  
Vno, Vc; B, 1–3: 
238. Vno, Vc, Cb; B, 1–2: 
239. Vno, Vc, Cb; B, 1–2:   
Vno; B, below 2: >  
Vc; B, before 1:  $\sharp$  (added)  
Pfte; B, between staves: >  
r.; B, 1, before  $c\sharp^2$  (bottom note in triad): ( $\sharp$ ) (added)
240. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, r.; B, below 1: *p*  
Fl; B, 6–8:   
Fl; B, 4–5: missing   
Cl; A, 3–4:   
Vno; A, above 1: *p*  
Pfte; A, above top stave: *p*
241. Cl, Cb; B, below 1: *f* (added)  
Vno; A, rhythm notation   
Vno; A, 1–6:   
Vno; A, 7–11:   
Vno; A: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ ) at end of bar, only in piano part between staves  
Vno; B, 1–11: rhythm notation and slurring: 
- Vc; A B, 5–6, 9–10 
- Pfte B, above the beginning of top stave: *f* (added)
- 241./242. Fl, Cb, Pfte; B, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )
242. Cl; A, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )  
Vno; A, above all this bar: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ ), instead of in bar 241  
Vno; A, rhythm notation   
Vno; B, below stave: graphic mark *crescendo*  
Vno; B, rhythm notation and slurring:   
Vla; A B, 5–6, 9–10 
- 242./243. Fl; A, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )
243. Vno; A B, 5–6, 9–10 
244. Cl; B, 2–3:   
Vno; B, 1–2:   
Vno; B, 3–5: missing   
Cb; B 2–4:   
r.; B, 2–3: missing  (linking both notes in a third)
- 244.–246. Vc; A, 1–4: reverse stems 
245. Fl, Cl; B, 2–3:   
Vno; B, 1–2:   
Vno; B, 3–5: missing   
Vc; B, 6–8:   
Cb; B 2–4: missing 
246. Vla; A, 2–5:   
Vc; B, 5: g, note corrected, author's own correction
- 246./247. Vno, Vla, Vc, Cb; A, above or below stave: graphic *diminuendo* mark ( $\rightrightarrows$ ); in piano part in bar 247 between staves
247. Fl; A, below 1: *dolce*  
Fl; B, below 1: *dol*.  
Cl; B, below 1: *dol*:  
Vno; B, above stave: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )  
Vla, Vc, Cb; B, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )  
Pfte; B, between staves: graphic *crescendo* mark ( $\leftrightsquigarrow$ )
248. Fl; A, 1–3: triplet   
Fl; A, 4–6, 7–9, 1–12: triplets   
Fl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)  
Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added articulation mark)  
Cb; B, below 1: *dol*  
Pfte; A, above top stave: *dolce p*  
Pfte; B, top stave: *dol*  
Pfte; B, between staves: missing *p*
249. Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
250. Fl; B, 1–3, 4–6, 7–9: triplets  (added)  
Fl, Cl; B, 10–12: triplet   
Cl; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added articulation mark)
251. Vno; B, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
252. Fl; A, 2–3: 

- Fl; **B**, 1: note  $g^2$  corrected to  $d^3$  (composer's own correction)
- Fl; **B**, 3/253.1: 
- Cl, Vno, Vc; **B**, below 1 and 3: >
- Cb; **B** below 1 and 2: >
- l.; **A B**, 1–2, 3–4 (octave): rhythm notation 
- Pfte; **B**, 1 and 3, between staves: >
253. Fl; **B**, 3–6:  (erroneously)
- Fl; **B**, 2–3:  (added)
- Fl; **B**, 6/254.1:  (added)
- Cl; **A**, 2/254.1: 
- Cl; **B**, 1/254.2: missing 
- Vno; **B**, 3–4:  (added)
- Vno; **B**, 7/254.1:  (added)
254. Fl, Vno; **B**, 4–5:  (added)
255. Fl, Cl, Vla, Vc, Cb, l., p.; **B**,  above the first crotchet rest above 2:  (added)
- Vno; **B**, above stave: *Cadenza* (added)
- Vno; **B**, below 3:  (added)
- Vno; **B**, above 1:  (added)
256. Fl; **A**, 1–3: triplet 
- Fl; **A**, 4–6, 7–9, 1–12: triplets 
- Fl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
- Cl; **A**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets 
- Cl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added articulation mark)
257. Cl; **A**: note(s) covered over and corrected
- Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
258. Fl, Cl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
259. Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: triplets  (added)
260. Fl; **B**, 1:  $g^2$  corrected to  $d^3$
- Fl; **B**, 3/261.1: 
- Cl, Vno, Vc; **B**, below 1 and 3: >
- Cl, Vno, Vc; **B**, 1–2, 3–4: 
- Cb; **B** below 1 and 2: >
- Pfte; **B**, between staves, below 1 and 3: >
- l.; **B**, 1 and 2: 
261. Fl; **B**, 4–6: 
- Fl; **B**, 4/262.1:  (added)
262. and 264. Cl; **B**, 1–2: 
265. Cl; **A B**, 5–9: rhythm notation 
- Cl; **A B**, 7–9: reverse stems: 
- Cl; **A**, 6–7: 
- Cl; **B**, 1–4: missing 
- Vno; **B**, 2–6:  (added)
266. Vno; **B**, 3–5:  (added)
267. Fl; **A**, below 1: >
- Cl; **A B**, 5–9: rhythm notation 
- Cl; **A B**, 7–9: reverse stems: 
- Cl; **A**, 6–7: 
- Cl; **B**, 1–4: missing 
- Vc; **B**, 1–3: 
268. Vc; **A**, 2–3:  (mistakenly, shifted)
269. Fl; **A B**, rhythm notation:    
- Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, p.; **B**, below 1: *ff*
- Fl; **B**, 2–6, 9–11: 
- Cl; **A**: rhythm notation and slurring   
- Vno, Vla, Vc, Cb; **A**, rhythm notation   
- Vno; **B**, rhythm notation and slurring   
- Cb; **B**, rhythmic notation and slurring   
- r., l.; **A**, 1–2: rhythm notation    (r.),    (l.)
- Pfte; **B**, between staves, below 1: *ff*
- r., l.; **B**, 1–11: rhythm notation and slurring    (r.),    (l.)
- r., l.; **B**, 3–6, 7–9: 
270. Fl; **B**, 3–6:  (added)
- Fl; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
- Cl; **B**, 1–2, 3–5: 
- Vno, l.; **B**, 1–2: 
- Vno; **B**, 3–5: missing 
- l.; **A**, 6–9: beaming 
- r., l.; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
- l.; **B**, 3–5:  (added)
271. Fl, Cl, r.; **B**, 3–5:  (added)
- Fl, Cl, r.; **B**, above 6: *staccato* stroke (added)
- Vno; **B**, 3–5: missing 
- Vc; **A**, 5–6: 
- Vc; **A**, 6–9: reverse stems 
- Cb; **B**, 1–2, 3–5: 
- l.; **A**, 6–9: beaming 
- r.; **B**, 3–5:  (dopisane)
275. Cl; **A**: composer's original corrections in the score, and below them, letter names: *a*, *c*, *f*
- Pfte; **B**: notation changed, original illegible, composer's own correction

## Andante

above 1. stave on the left. Fl; **A**: *Andante*.

above 1. Fl; **B**: *andante*

before 1. stave. Fl; **B**: *Flauto*

before 1. stave. Cl; **B**: *Clarinetto*

before 1. stave. Vno; **B**: *Violino*

before 1. stave. Vla; **B**: *Viola*

before 1. stave. Vc; **B**: *Violoncello*

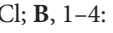
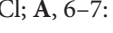
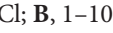
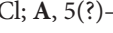
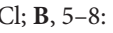
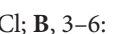
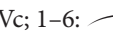
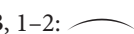
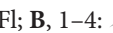
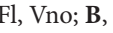
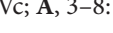
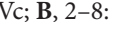
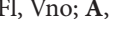
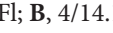
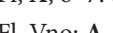
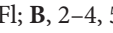
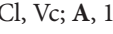
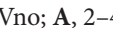
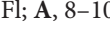
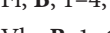
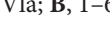
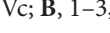
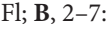
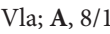
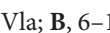
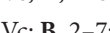
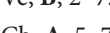
before 1. stave. Cb; **B**: *Contra / Basso*

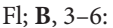
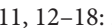
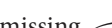
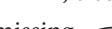
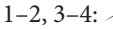
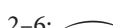
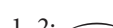
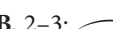
before 1. stave. Pfte; **B**: *Piano*–/–*forte*

1. Cl; **A**, below whole bar: *dolce* *p*

Cl; **B**, below 1: *dol*:

Cl; **B**, 1–3: 

- Vc; A, below stave, on Cb stave: *dolce p*  
Vc; B, below 1: *p dol*:
2. Vno, Vla, Cb; B, below 1: *p* >  
Vno, Vla; B, 1–2: missing  linking both notes  
Pfte; B, between staves: *p*  
l.; B, above 1–9: *staccato* dots
  3. Cl, Vc; B, below 1: *p*  
Cl; B, 1–4:  (added)
  4. Vno; B, below 1: *p*  
Vno; B, above 1: >  
l.; A, 4–9: reverse stems   
l.; B, 4–9: beaming 
  5. Cl; A, 6–7:  (refers to whole bar)  
Cl; B, 1–10: 
  6. Cl; A, 4–7: corrected notes, composer's own corrections  
Cl; A, 5(?)–10:   
Cl; B, 5–8:   
Vc; B, 4: *g<sup>l</sup>*, above: ? (added)
  7. Cl; A B, above 3: *rf*  
Cl; B, 1–2: missing   
Cl; B, 3–6:   
Vno; B, 1–2: missing  linking both notes  
Vc; B, above 1: >  
Vc; above 3: *rf*  
Vc; 1–6: 
  8. Vno, Vc, Vla, Cb; B, 1–2: 
  9. Fl; B, below 1: missing *p*  
Fl; B, 1–4:   
Cl; A, 1–5:   
Vno; B, 1–2:   
Vc; A, 1–2: 
  10. Cl; A, 5–10: corrected notes, composer's own corrections  
Vno; B, below 1: *p*  
Vno; B, 1–2:   
Vla; B, 1–2:   
Vc; B, 2–9: 
  11. Fl, Vno; B, 1–3:   
Cl; A, 1–5:   
Vc; A, 1–2: 
  12. Vc; A, 3–8:   
Vc; B, 2–8:   
Cb; A, 1–2: error – *e-e* crossed-out and corrected to *A-A*
  13. Fl, Vno; A, 4/14.1:   
Fl; B, 4/14.1: 
  14. Fl; A, 6–7:   
Fl, Vno; A, 8–10: triplet   
Fl; B, 2–4, 5–7:   
Fl, Vno; B, 8–10: triplet   
Cl, Vc; A, 1–2:   
Vno; A, 2–4:   
Vno; B, 2–4, 6–7:   
Vla, Cb; B, 1–2: 
  15. Fl; A, 6–8:   
Fl; B, 3–4:   
Cl; B, below 1 and 3: >  
Vno; A, above 3: >  
Vno; B, 5–6: missing   
Vla; B, 1–4, 7–10: 
  16. Fl; A, 2–5:   
Vno; B, 1–2:   
Vc; A, 1–3:   
Vla; B, 2–5, 8–11: 
  17. Fl; A B, 2–4, 5–7: triplets   
Fl; A, 8–10:   
Fl; B, 1–2:   
Fl; B, 8–9: missing   
Cl; A, above 2: *staccato* stroke  
Cl; B, above 1: *staccato* stroke (added)  
Cl; B, 3–5, 6–8: triplets   
Vno; B, above 2: stroke (added)  
Vno; B, 3–5, 6–8: triplets <sup>3</sup> and slurring – added)  
Vla; B, 1–5, 8–11:   
Vc; B, 2–4, 5–7: triplets <sup>3</sup> and slurring – added)
  18. Fl; A, 2–4, 5–7: triplets   
Fl; A, 8–10:   
Fl; B, 1–2:   
Fl; B, 2–4, 5–7: triplets   
Cl; A, (4)5–6:  
Cl, Vno; B, 6–8, 9–11: triplets   
Cl; B, 5–8: beaming   
Vla; B, 1–5, 7–12:   
Vc; B, 2–4, 5–7: triplets <sup>3</sup> (slurring – added)
  19. Fl; B, 1–4, 5–10:   
Vla; B, 1–6, 7–12:   
Vc; B, 1–3, 5–9: 
  20. Fl; B, 2–7:   
Vla; A, 8/10.1:   
Vla; B, 6–10:   
Vc; A, 2–8:   
Vc; B, 2–7:   
Cb; A, 5–7:   
Cb; B, 4–7: missing 
  21. Fl; B: -  
Cl, Vc; B, 1–4: 
  24. Vc; B, 1–8:   
l.; A: erroneous beaming, 1–5: , 4–9:   
l.; B, 4–9: beaming 
  26. Fl; A, 1–5:   
Fl; B, 2–5: missing   
Fl; B, below 2, 6, 10, 14: >  
Cl, Vc; B, below 3, 7, 11, 15: >  
Vla; B, 2: *cis<sup>l</sup>* (nie *a*)  
Fl; A\*, 2–5, 6–13: 
  27. Fl; B, above 1: > (added)

- Fl; B, above 3: *rf* (added)
- Fl; B, 3–6:  (added)
- Cl; B, below 1: > (added)
- Cl; B, below 3: *rf* (added)
- Vno; B, 1/28.1: missing  linking both notes
- Cb; B, before 1: note corrected, author's own correction
- Cl, Vc; A\*, above 1: > above 3: *rf*
- Fl, Cl, Vc; A\*, before 5: grace note [mała szesnastka] respectively:  $e^2$ ,  $e^1$ ,  $e$
28. Fl, Vc, l.; B, 1–2: missing 
29. Cl; B, above 1, 2, 4: added letter names:  $g^\sharp$ ,  $e$ ,  $a$   
Vno; B: change of clef and key signature to 3 naturals
30. Vc; A, 4/31.1:   
Vc; B, 1–4: 
31. Vc; A, 2–6:   
Vc; B, below 16–19: *staccato* dots
32. Vc; B, 1–4: 
33. Vno; B, 1–2, 3–4: 
34. Vno; B, 1–2: 
35. l.; A B, 7–12: beaming   
r.; A, 3–7:   
r.; B, 1–2: missing   
r.; B, 2–8, 11–13:   
Vla; B, 7–12: beaming 
36. Vno; B, 1–2, 3–4:   
r.; A, 1–3:   
r.; B, 1–2, 3–4, 6/37.1: missing  
r.; B, before 4: missing  $\flat$   
r.; B, 6–7:   
l.; B, 1–6, 7–12: 
37. r.; B, above 2–4: *staccato* dots
39. Fl; B, 1–9, 10–11, 12–14: 
40. Vno; B, 1–2: missing   
Vno; B, above 3:  $\sharp$   
l.; B, 1–12, 13–24: missing 
41. Vno; A, 1–12:   
Vla; AB, 1–6: reverse stems   
Cb; B, above 1: *arco*  
r.; A, 17/42.1:   
l.; B, 1–6, 7–12: missing   
l.; B, 1–6, 7–12: linear notation: 
42. Fl; A, 1–3, 5–11, 12–18:   
Fl; B, 1–9 [=10–18 abbrev.]:   
Vc; A, 2–3:   
Vc; B, 2–3, 5–6:   
r.; B, 1 and 3: grace notes  $\flat$   
l.; B, 1–6, 7–12: missing   
l.; B, 1–6, 7–12: linear notation: 
43. Fl; B, 1: grace note  $\flat$   
Cl; B, 2/44.1: missing   
Vno; A, 8–?: , closed in bar 44.  
Vno; B, 7–8: missing 
- l.; A, 7–12: beaming  (top notes)
- 43.–45. l.; B, 1–6, 7–12: linear notation: 
44. Vc; B, 3–7:   
l.; A, 1–6, 7–12: beaming  (top notes)  
r.; B, above 1:  $\sharp$  (added)  
r.; B, 1–3:   
l.; B, 1–6, 7–12: beaming, linear notation 
45. Fl; A, 1–2, 3–4:   
Fl; A B, 8–10, 11–13: triplets   
Fl; B, above 1:  $\sharp$  (added)  
Fl; B, above 2:  $h$  entered – as letter name of note  $b^2$   
Fl; B, 1–5, 6–7:   
Vc; B, 2–6:   
Cb; B, 1–2:   
r.; A B, 3–5: triplet   
r.; A, 2–5: beaming   
l.; A, 7 ( $f$ ) and 11 ( $f$ ): linked by a tie
46. Fl; B, 2–8:   
Vla; A, 2–4: *staccato* dots  
Vc; A B, 6–10: reverse stems   
Vla; B, 4–6: *staccato* dots missing  
r.; A, 2–4: triplet   
r.; A, 5–8:   
r.; B, 2–4: triplet   
r.; B, above 5: missing  $\sharp$   
r.; B, 2–4, 5–7, 8–9: missing 
47. Fl, Vla, Cb, l.; B, 1–2:   
Vla; A, above 3–5: *staccato* strokes  
Vla; B, above 3–5: *staccato* dots  
Vla; AB, below 3–5: *pizzicato*  
Vc; A, above 3–5: *staccato* dots  
Vc; B, above 3–5: *staccato* dots, *pizzicato*
48. Cl; A B, before 4: redundant  $\flat$   
Cl; B, below 1: missing *dolce*  
Cl; B, 4/49.1: missing   
Vno; A, above 3:  $\sharp$   
Cb; A, below 1: *pizzi*  
Cb; B, above 1: *pizzicato*
49. Cl; AB, before 1: redundant  $\flat$   
Cl; B, 1–3:   
Vno; B, below 1: missing *dolce*
50. Fl; B, 1–2:   
Fl; B, above 3: *staccato* stroke  
Cl; B, 1–4:   
Vno; B, 1–3, 4–5:   
Vno; B, below 6: *staccato* stroke
- 50.–52. Vc; A B, 7–12: reverse stems 
51. Cl; B, 1–3:
52. Vno; B, 2–3:  (added)  
Vla; A, between Vla and Vc parts: *dolce* (? – illegible)  
Vc; A, between Vla and Vc staves: *col arco* (?)

53. Cl, Vno; **B**, 2–3:  (added)  
Vla; **B**, before 9 (g): #, above: “gis” (added)
54. Vno; **A**, 5/55.1:  
Vla, Vc; **A**, 7–12: reverse stems: 
55. Cl; **B**, 2–3: missing   
Vla; **A**, 7–12: reverse stems:   
r.; **A**, 3–4:   
r.; **B**, 1–5:   
l.; **B**, 1–3, 4–6: linear notation   
l.; **B**, 2, 3: chords *f* (erased)–*a*–*c*<sup>l</sup>, composer’s own correction  
l.; **B**, 5, 6: chords *c* (erased)–*a*–*g*–*c*<sup>l</sup>, composer’s own correction
56. r.; **B**, 1–3: missing   
l.; **B**, 1–3, 4–6: linear notation   
l.; **B**, 3, 6: chords *f* (erased)–*a*–*c*<sup>l</sup>, composer’s own correction
57. Fl; **B**, 4/58.1: missing   
Cl; **A**, 1/58.1:   
Cl; **B**, 1–2:   
Cl, r.; **B**, 2/58.1: missing   
r.; **B**, 1–3:   
r.; **B**, before 2: # (not \*)  
r.; **B**, 3 (and 6 – repetition): chords *f* (erased)–*a*–*c*<sup>l</sup>, composer’s own corrections  
l.; **B**, 1–3 (and 4–6 – repetition): linear notation  (7 added)
58. Fl; **B**, 4/59.1: missing   
Cl; **B**, 1–2: missing   
Cl, r.; **B**, 3/59.1: missing   
r.; **A**, 2/59.1:   
r.; **B**, 2–4:   
r.; **B**, before 3: #  
l.; **B**, 1–3, 4–6: linear notation 
59. Vno; **A**, 5/60.1:  (probably misplaced, it should occur in 59. 3–5)  
r.; **B**, above 2 (between 2 and 3): ∞ (instead of *tr.*)  
r.; **B**, 3–4: smaller notes (trill ending)  
l.; **B**, 1–3, 4–6: linear notation  (7 – added), below 3 (and 6 – repetition)  
l.; **B**, 3: chord *f* (erased)–*a*–*c*<sup>l</sup>; (below 3: 7 – added)  
l.; **B**, 6: chord *f* (erased)–*a*–*b*; (below 3 and 6: 7 – added)
60. Vno; **A B**, before 4 (g<sup>#2</sup>): redundant #  
l.; **B**, 1–6, 7–12: linear notation   
Vla; **B**, 1: *e* – corrected note, originally *d* (author’s own correction)  
Vc; **B**, before 5 (g): missing #
61. Vno; **B**, 1–2:   
Vno; **B**, above 3: *staccato* stroke (dot?)
62. Fl; **B**, 1–2, 3–4: 
63. Vno; **B**, 1–2, 2–5:   
r.; **B**, before 3 (g): # (added)
64. Fl; **B**, 1–2, 4–5: 
- Fl; **B**, above 3 and 6: *staccato* strokes  
Cl; **B**, 1–2, 10–11:   
Vc; **B**, before 5 (g): missing #  
Vc; **B**, below 7–12: *staccato* strokes
65. Fl; **B**, 1–2:   
Fl; **B**, above 3: *staccato* stroke  
Vno; **A**, 3/66.4:   
Vno; **B**, 2–3: missing 
66. Fl; **B**, 1–2, 3–4: missing   
Vno; **B**, 1–4: missing   
r.; **A B**, 4: dyad moved to bottom stave
67. Fl; **B**, 2–7:   
Cl; **B**, 2–8:   
Vno; **B**, 3–9:   
r.; **A B**, 3–4: dyads moved to bottom stave
68. Cl; **A**, 2–7:   
Cl; **B**, 1–2, 3–9:   
Vc; **A**, above 2: *col arco*  
Vc; **A**, 5–9:   
Vc; **B**, above 2: *arco*  
r.; **A B**, 1–2, 3–4: dyads moved to bottom stave  
l.; **B**, 1: 
69. Fl; **B**, 1–6, 7–8:   
Fl; **B**, above 9: *staccato* stroke  
Vla; **B**, above 1: *arco*  
r.; **A**, 1 and 2: moved to bottom stave  
r.; **B**, 1 and 2: dyads entered on bottom stave, hence one 7 refers to both hands
- 69., 70. Vla; **B**, below 2–4, 6–8: *staccato* dots (added)  
Vla; **B**, below 1 and 5: *staccato* dots  
Vla; **B**, 3–4, 7–8:  (added)  
Vc; **B**, above 1–4: missing *staccato* strokes  
Vc; **B**, above 2–4, 6–8: *staccato* dots  
Vc; **B**, 3–4, 7–8:  (added)
70. Cl; **B**, 3–5, 7–8:  
Cl; **B**, above 9: *staccato* stroke  
Vla; **A**, 2–4:  
r.; **A**, 1 and 2: moved to bottom stave  
r.; **B**, 1 and 2: dyads entered on bottom stave, hence one 7 refers to both hands
71. Vla; **B**, 1–2:  (added)  
Vla; **B**, above 3: *staccato* dot  
Cb; **B**, above 1: *arco*  
Cb; **B**, above 5–10: *staccato* strokes  
r.; **A B**, 1: moved to bottom stave
72. Vno; **B**: return to principal key signature – three sharps  
Cb; **B**, crotchet *A* instead of whole bar rest; then added 7 & 7
73. Cl; **B**, 1–2:   
Vno, Vla, Vc; **B**, below 1: *p*  
Vla; **B**, 1–2:  (added)  
Cb; **B**, below 1: missing *p*

- r.; B, above 1–9: *staccato* dots
74. Cl; B, 1–4: 
75. Cl, Vc; B, 1–2:  (added)  
Vno; B, 1–2: missing  linking both notes  
Cb; B, 1–2: missing   
l.; A B, 4–9: beaming   
r.; B, above 1–9: *staccato* dots
76. Cl; B, 2–4:   
Vc; B, above 2–9: *staccato* dots
77. Cl; B, 7 and 8: corrected notes, composer's own corrections  
Vc; B, above 2–4: *staccato* dots
78. Cl; A, above 3: *rf*  
Cl; B, 1–2:   
Cl; B, above 3: >  
Cl; B, below 3: missing *rf*  
Vno; B, above 1: >  
Vno; B, 1: bottom note entered after correction, original illegible  
Vla; B, below 1: >  
Vc; B, below 3: *fs*
80. Fl; B, 1–4:   
Cl; B, 2–4: missing 
82. Cl; B, 2–4: missing 
84. Vno; A, 1–3: 
85. Fl; A, 6–7:   
Fl; A B, 8–10: triplet   
Fl, Vno; B, 5–7:   
Cl; B, 1–3:   
Vno; A, 2–4:   
Vno; A, 8–10: triplet   
Vno; B, 8–10: triplet 
86. Fl; B, 2–4, 5–7: 
87. Fl; B, 1–4:   
Vno; A, 2–5:   
Vno; B, 2–4: missing 
88. Fl; A B, 9–10:   
Fl; B, 2–8, 11–13:   
Cl; A, 3–7:   
Cl; B, 2–7:   
Vno; A, 4–7, 7–10:   
Vno; B, 2–8:   
Vc; A, 2–7, 9–12: 
89. Fl; A, 8–11:   
Fl; B, 3–13:   
Cl, Vno; B, 1–2:   
Cl, Vno; B, below 3: *staccato* stroke  
Cl; B, 6–13:   
Vno; A, 13/90.1:  (tie)  
Vno; B, 1–2, 5–10:   
Vc; A, 3–6, 9–10: 
- Vc; B, 2–13: 
90. Fl; B, above 9 and 10: *staccato* dots  
Cl; B, 1–4: missing   
Vc; B, 2–10: *staccato* dots
91. Fl; B, 1–7:   
Cl; B, 1–4:   
Vc; B, before 1, at the beginning of stave, redundant   
before 2 (*d*<sup>2</sup>) redundant #
92. Cl; B, 1–4: 
93. Cl; A, 2–5:   
r.; B, above 1 and 3: *staccato* dots
- 93., 95. Cb; B, 1–2:  (added)
94. Cl; B, 1–4:   
Vc; A, 4: *b*<sup>2</sup>  
Vc; A, 3–4: 
95. Cl; B, 1–5:   
Cl; B, before 2:   
Vc; B, 1–6:   
l.; A, 4–9: beaming   
l.; B, 4–9: beaming 
96. Vc; B, above 2–6: *staccato* dots  
Vc; B, above 7–10: *staccato* strokes
97. Fl; B, 2–5, 6–9, 10–13, 14–17: missing   
Fl; B, below 2, 6, 10, 14: >  
Cl, Vc; B, below 3, 7, 11, 15: >
98. Cl; A, above 3: *rf*  
Cl, Vno; B, below 1: >  
Cl; B, below 3: missing *rf*  
Cl; B, 3–6:   
Vla; B, below 1: >
99. Cl; B, 1–2: missing   
Vno; B, 3–6:   
Vla; B, 1–2: missing 
100. Vno; B, 2–6:   
Vla; B, 1–3, 4–5:   
Vc, Cb; B, 1–2, 3–4: 
101. Vno; A, 4–8:   
Vno; B, 1–2: 
102. Fl; B, 2–6:   
Vc; A, 4–5:   
Vc, B, 5–7: 
103. Fl; B, 1–3:   
Vno, Cb; B, 1–2: missing   
Cb; A 1–3 
104. Vno; B, 2–4: 
105. Vno; A, 5–8:   
Vno; B, 2–6: 
106. Fl; B, 1: *b*<sup>2</sup>; above note: corrected to letter name: *c*<sup>#</sup>?  
Fl; B, 2–3: missing   
Fl; B, 3–6: 



- Cl; **B**, 2–3: missing 
108. Fl; **B**, 1–2: missing   
Cl; **A B**, before 4:   
Vno; **B**, 1: correction to crotchet rest, replacing the half-erased note of dyad  $g^2-b^2$   
Vno; **B**, 3/109.1:  (added)
109. Fl; **B**, 2/110.1: missing   
Cl; **B**, 4/109.1: missing   
Vla; **B**, 2/110.1: missing 
110. Fl; **B**, 3–6, 7–10:   
r. and l.; **A B**, 6–8: beaming   
r. and l.; **B**, 5: notes corrected and *d* added above them, composer's own corrections
111. Fl; **A**, 3–7:   
Fl; **B**, 1–7: 
112. Cb; **A**, below 1–3: *pizzicato*
117. Fl; **B**, above 1 (rest ): ; (added:     below repeated fermata mark)  
Cl; **B**, 3–10:   
Vc, Cb, r., l.; **B**, above 1:  (erased)  
r.; **B**, 1–3: beaming 
118. Cl; **B**, 9–15: rhythmic pattern and beaming   
Cl; **A**, 3/119.1:  (instead of 118.2/119.1); **B**: missing   
Vla; **B**, 2: *d*
119. Fl; **A**, 2–5:   
Fl; **B**, 1–5:   
Cl; **A**, 2–3:  (instead of 119.2/120.1). **B**: missing

-   
Cl; **B**, after 1:  $\gamma$  (added)  
Cl; **B**, 3/120.1: missing   
Vc; **A**, 3–5:   
l.; **B**, 1/120.1: missing 
120. Fl; **A**, 2–5:   
Fl; **B**, 1–4: missing   
Cl; **B**, 2–3: missing   
Vc; **A**, 3–5:   
Vc; **B**, 3–5:  (added)
121. l.; **A**, 1–3:  (instead of:   – first crotchet)
122. Vno; **A**: correction, 3 last notes ( $c^{\sharp 1} e^1 a$ ) taken over by the viola, covered over and  $\sharp$  entered instead  
Vno; **B**, 4–9: 7 ( $d^1$ ), 8 ( $c^1$ ), 9 ( $a$ ) – written out, repeated in viola part
123. r.; **A B**, 4 ( $c^{\sharp 1}$ ) entered on top stave
125. Vc; **A**, on stave (rest): *pp* / *ligato* / *col arco sur una corda*  
Vc; **B**, missing *col arco*  
Cb; **A**, above this bar: *pp* / *ligato* / *col arco sur una corda*  
Cb; **A**, 2–3:   
Cb; **A**, 3/126.1:   
Cb; **B**, above stave: *Legato sur una corda*
126. Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, below 1: *f*
127. Cl, Vla; **A**, after 2:  $\gamma$  (instead of  $\gamma$ )  
Vla; **B**, 1: dyad  $cis^1-fis^1$ ; 3: dyad  $cis^1-fis^1$
128. Cl; **B**, 1–2:   
Vno, Vla; **B**, 1–2:  only above top notes  
r.; **B**, 1–2:  linking only bottom notes ( $c^{\sharp 1}$ )

## Menuetto

- above 1. Fl; **A**, on top margin, on top stave: *allegro*.  
on top margin, on the left. Fl; **B**: *Minuetto Allegro*  
at the beginning of 1. stave. Fl; **A**: *Menuetto*; above that: *Flauto*  
before 1. stave. Fl; **B**: *Flute*  
at the beginning of 1. stave. Cl; **A**: *Clarino*  
before 1. stave. Cl; **B**: *Clarinetto*  
at the beginning of 1. stave. Vno; **A**: *Violino*  
before 1. stave. Vno; **B**: *Violino*  
at the beginning of 1. stave. Vla; **A**: *Viola*  
before 1. stave. Vla; **B**: *Viola*  
at the beginning of 1. stave. Vc; **A**: *Violoncello*  
before 1. stave. Vc; **B**: *Violoncello*  
at the beginning of 1. stave. Cb; **A**: *Basso*  
before 1. stave. Cb; **B**: *Contra / Basso*  
at the beginning of top of stave. Pfte; **A**: *Fortepiano*  
before top stave. Pfte; **B**: *Piano / forte*
1. Fl; **A**, below 1: *f*  
Fl, Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 1–3:   
Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 1: *ff*

- Pfte; **B**, between staves: *ff*  
Cb, r., l.; **B**, 1–4: missing 
2. C, r., l.; **A B**, 1–2: reverse stems   
Vno; **B**, 1–2: reverse stems 
4. Cl, Vla, Vc; **B**, 1/5.2:   
Vno; **A**, 1/5.1: 
6. Fl, Cl; **B**, 1–4: missing   
Vno, Vla, Cb; **B**, 1–3:   
Vc; **B**, 1–3, 4/7.1:   
r., l.; **B**, 1–3: missing 
7. Cl, Vla; **B**, 1–2: reverse stems   
Vno; **B**, 1/8.1:  linking top notes  
Cb; **A B**, 1–2: reverse stems   
l.; **A B**, 1–2: reverse stems 
9. Vc; **B**, 1 ( $h^1$ ) note corrected, above: ? (added)
10. Fl; **B**, 1–2:   
Vla; **B**, 1–2: missing   
Vc; **B**, 1–2:  ( $a^2 - h^2$ )
11. Vla, Vc, Cb; **A B**, 2–3: reverse stems   
Vla; **B**, 1–2: missing 

- Vc, Cb; **B**, 1–2:  (added)
12. Fl; **B**, 1:  $a^3$ , corrected to  $e^3$  (composer's own correction)  
Fl; **B**, 1–2:  
Vno, Vla, Vc; **A B**; before 1:  $\sharp$   
Vc; **B**, 1–2:  $>$  (added)  
r.; **B**, 1–2:   
r.; **B**, 2: octave  $f^1$ – $f^2$   
l.; **B**, below 1:  $>$  (added)
13. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2:  (added)  
Vla; **B**, and Vc, Cb; **A B**, 2–3: reverse stems   
Cb; **B**, 1–2: missing 
14. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2:   
Vno, Vla, Vc; **A B**; before 1:  $\sharp$   
l.; **B**, below 1:  $>$  (added)
15. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc; **B**, 1–4: missing   
Fl; **B**, before bar line, below stave: *dol*:
16. Fl; **B**, before 1:  $\sharp$   
Vla; **A**, above 1: *dolce*  
Vla; **A B**; before 3:  $\sharp$   
Vc; **B**, below 1: *p*  
Pfte; **B**, between staves: *p* (added)
17. Fl; **B**, 4/18.1: missing   
Vno; **A**, *dolce* entered on stave at the end of bar 16  
Vno; **B**, below 1: missing *dolce*  
Vno; **B**, 1/18.1: missing 
18. Vla; **A**, 2–6: 
19. Cl, Vc; **B**, 1/20.1: missing   
Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9: 
20. Vla; **A**, 1/21.1:   
Vla; **B**, 1–6: missing 
21. Vc; **B**, 1–3, 4–6, 7–9: articulation: 
22. Fl, Vc; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ( $\ll$ )  
Fl; **B**, below 1: *f*  
Cl; **B**, below 1: *sf* (added)  
Pfte; **B**, between staves: *f* (added); missing graphic *crescendo* mark ( $\ll$ )
23. Vla; **A**, 1–6: beaming 
- 23.–25. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 2:  $>$   
Pfte; **B**, between staves, below 2:  $>$
27. Cl; **B**, below 1: *dol*. (instead of in bar 26)
29. l.; **B**, 1, before  $C\sharp$  (bottom note in octave):  $\sharp$
32. Fl, Cl; **B**, 1–4: missing 
33. Cl; **A**, above stave: *dolce*  
Cl; **B**, below 1: *dol*  
Cl; **B**, 1–4:   
Cb; **A**, below 1: *pizi*  
Cb; **B**, below 1: *pizzicato*  
r.; **B**, above 1: *p* (added)
34. Vc; **B**, below 1: *dol*:
35. Fl; **B**, below stave: *dol*:
- Fl; **B**, 1–6: 
37. Vno; **B**, 2–5:   
Vc; **A**, 4–6: 
38. and 39. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–2: 
40. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–3:   
Vla; **A B**; before 3:  $\sharp$   
Vc; **A**, 4/41.1: 
41. Vno; **A**, *dolce* entered on the stave for the (then silent) clarinet  
Vno, Vla; **B**, below 1: *dol*  
Vno; **B**, 1–2:   
Vla; **B**, 1–5: 
42. Vla; **B**, 1–4: 
43. Vno; **B**, 1–5:   
Vla; **B**, 1–6:   
Vc; **B**, before 2 ( $c\sharp^1$ ): missing  $\sharp$
44. Fl; **B**, and Vno; **A**, 1–5:   
Vla; **A**: central notes crossed out and corrected to dotted minim   
Vc; **B**, before 1: grace note  $\text{♪}$  ( $e$ ): missing  $\sharp$   
l.; **B**, 1, before  $F\sharp$  (bottom note in octave): redundant  $\sharp$
45. Vc; **B**, 1–4:   
Cb; **B**, above 1: *arco*  
Cb; **B**, 1–3:   
Cb; **B**, 4/46.1: missing 
45. and 46. Vla; **A**, 4–6: 
46. Cb; **B**, 1–2: 
47. Vla; **A**, 5/48.1:   
Cb; **B**, before 2 ( $c\sharp^1$ ): missing  $\sharp$
48. Cl; **A**, 3/49.1:  (entered carelessly)  
Vla; **A**, 3–6:   
Vla; **B**, before 4 ( $fis$ ):  $\sharp$  (added)  
Cb; **B**, before 1 ( $f\sharp$ ):  $\sharp$  corrected to  $\sharp$ , author's own correction  
r.; **B**, 1, before  $c\sharp^2$ :  $\sharp$  (added)  
l.; **B**, 2–3: missing
- 48., 49., 50. Vc; **B**, 1–6: 
49. Vla; **A**, 1–4:   
Vla; **B**, 1–6: missing   
r.; **B**, 2, before  $c\sharp^2$ : missing  
Cb, l.; **B**, below 2:  $>$  (added)
- 49./50. Fl; **A**, on 'vacant' stave: graphic *crescendo* mark ( $\ll$ )  
Cl, Vc; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\ll$ )
50. Vla; **A**, 2–5:   
Vla; **B**, 1–5:   
l.; **B**, 2–3: missing 
51. Fl; **B**, 1–6:   
Vno; **A**, 4–6:   
Vno; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark or *cresc.*  
Vla; **B**, 1–5:   
Vc, Cb, l.; **B**, below 2:  $>$  (added)

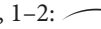


52. Vno; **B**, 6/53.1: missing   
Pfte; **B**, 2–3: missing 
53. Fl; **A**, below 1–2: graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )  
Pfte; **B**, between staves: > (added)
54. Fl; **B**, 1 ( $e^3$ ): note corrected, original illegible; before 1: # added (composer's own correction)  
Vno; **B**, above 1: missing >  
Vla; **B**, 2 i 3: dyad  $g^1-h^1$ ; before  $g^1$ : # (added)
55. Vno; **A**, above stave: *dolce*  
Vno; **B**, below 1: missing *dolce*  
Vno, Vla; **B**, 1/56.2:  (added)
56. Vc; **A**, 1–2: reverse stems   
l; **A**, before 1 (top note in octave –  $d$ ):  $\sharp$   
l; **B**, before 1 (octave  $D-d$ ):  $\sharp$
57. Fl; **B**, 1–2:   
Cl; **B**, 1/58.2: missing   
Vno; **B**, 1/58.1: missing  linking both notes  
l; **B**, above 1:  $e^1-g^{\sharp 1}$ ; added note's letter name: 'eis'
58. Fl; **B**, 1–2: missing   
Vc; **A**, 1–2: reverse stems 
59. Vno, Vla, Vc; **B**, 1/60.1/61.1: missing   
r; **B**, 1/60.1:  – linking bottom notes (added)
- 59./60. or 60. (?) Vno, Vla, Vc, Cb, r; **B**, above stave: graphic *diminuendo* mark ( $\rceil$ )
- 59.–61. Cb, l; **A B**, 1–2: reverse stems 
60. Vno; **B**, 1/61.1: missing   
r; **B**, 60.1/61.1:  – linking bottom notes (added)
62. Fl; **B**, 1–2, 4–5, 7–8:   
Fl; **B**, above 3, 6, 9: *staccato* strokes  
Cl; **B**, 1–3, 4–6, 7–9:   
Cl, Vla; **B**, below 1: *p* (added)  
Vla; **B**, 1–3, 4–6, 7–9: articulation marks 
63. Fl; **A**, below 1: *f*  
Cl, Vla, Cb, p, l; **B**, above 1: *ff* (added)  
Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, r, l; **B**, 1–3:   
Vno; **A**, 1–2: reverse stems: 
64. Cl, r; **A B**, 1–2: reverse stems:   
Vno; **B**, 1–2: reverse stems 
65. Cl; **B**, 3:  $e^1$  corrected to  $d^1$  (added)
66. Cb; **B**, 1/67.1: 
68. Fl, Cl, Vno, Vc, Cb, r; **B**, 1–3: 
69. Fl; **B**, 1–2: reverse stems   
Cl, l; **A B**, 1–2: reverse stems:   
Vno; **A**: correction at the beginning of stave, note(s)
- covered over  
Vla, Cb; **AB**, 1–2: reverse stems 
71. Cb; **A**, 1–3: corrected notes, original illegible  
Cb; **A**, 2–3:   
Cb; **B**, 2–3: notes crossed out and corrected
72. Vno; **B**, 1–2: missing   
Vc; **B**, 1–2:  $\downarrow \downarrow (a^2-h^2)$  – notation corrected
73. Vno; **AB**, 1–2: reverse stems   
Vla, Vc, Cb; **AB**, 2–3: reverse stems   
Cb; **B**, 3:  $d$ , circled by pencil, above letter „b”
74. Vno, Vla, Vc; **A B**; before 1: #  
Cb; **A**, 1 (c): corrected to  $bb$  and above it, letter symbol: „b”  
l; **B**, below 1: > (added)
75. Vno; **A**, 1–2: reverse stems   
Vla, Vc, Cb; **A B**, 2–3: reverse stems 
76. Vno, Vla, Vc; **A B**; before 1: #  
Cb; **A**, note(s) covered over and above it, letter symbol: „b”  
l; **B**, below 1: > (added)
77. Fl, Cl, Vno, Vc, Cb; **B**, 1–4: missing 
78. Fl, Vla; **B**, below 1: *dol*:  
Fl; **B**, 4/79.1: missing   
Vla; **A**, above 1: *dolce*  
r; **B**, above stave (rest  $\sharp$ ): *p* (added)
79. Fl; **B**, 4/80.1: missing 
80. Vla; **A**, 3–6:   
Vla; **B**, 1–4: 
81. Vno; **B**, 1–3, 4–6, 7–9:   
Vla, **B**, 1–3: 
82. Vla, **B**, 2–5: 
82. and 84., Vc; **B**, missing clef changes
83. Vc; **B**, 1–3, 4–6, 7–10: missing 
84. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )  
Pfte; **B**, between staves graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )
- 85.–87. Fl, Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below 2: >  
Pfte; **B**, between staves, below 2: >
85. r; **B**, 2: before  $c$ : # changed to  $\sharp$  (composer's own correction)
87. Cl; **B**, below 2: >
88. Vla; **B**, 1–6: beaming   
r; **B**, 1: before  $a^2$ : # and note's letter name added above: ( $f\sharp$ ), composer's own correction

### T r i o

on the previous page in the empty final section of stave systems, between 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> stave. Fl; **A**: *Trio*.  
above 1. Fl; **A**: *Trio*.  
above 1. Fl; **B**: *Trio*.

1. Vla; **A B**, 1–3:   
Vc; **B**, 1–3: 
4. Fl; **A**, 3/5.1:   
Fl; **B**, below 1: *dol*:

- Cl; B, below 1: *dol*.  
 Cl; B, 2–4:   
 Vno; B, before 1: *pp*  
 Vla; A, 1–2:   
 Vc; B, 1/5.1: missing:   
 Cb; A, below 1: *pizzic*  
 Cb; B, above 1: *pizzicato* (added)  
 4.–6. Fl; B, 1–4:   
 5. Cl; B, 1–4:   
 6. Cl; B, 1–4:   
 Fl; A, 2/7.2:   
 Vc; B, 1/7.1: missing:   
 7. Fl, Cl; B, 1–3:   
 9. Fl; A B; before 4: #  
 Vla; A, 3/10.1:   
 10. Cl; B, 1–5:   
 Vc; B, 1/11.1: missing:   
 11. Fl; B, 1–6:   
 Cl; B, 2–5:   
 14. Fl; B, 1–4:   
 Cl; B, 2–4: beaming   
 Vla; B, 3/15.1: missing   
 15. Fl; B, 1–2: missing   
 Vla; AB, 4–5: reverse stems   
 16. Cl; A, 4–5:   
 Vla; AB, 4–5: reverse stems   
 Vc; B, 1–2: rhythm notation:   
 Vc; B, 5 (a): corrected to *h* (?), author's own correction  
 17. Vno; A B, above this bar: *Imo* (below bracket)  
 Vla, Vc, Cb; A, above this bar: *Imo* (below bracket)  
 17a. Cl; B, 1–2: missing   
 Vla; B, below 4: *p* missing  
 Vla; B, 4–5:   
 Vno, Vla, Vc, Cb; A, above this bar: *2do* (no bracket)  
 Vno; B, above this bar: *2do* (below bracket)  
 18. Vno, Vc, Cb; B, below 1: *p*  
 Vno; B, 3–4: missing   
 Vla; B, przed 1: *p*  
 Vla; B, 1–5:   
 r.; B, before 1: *p* (added)  
 19. Vno; B, 4–5:   
 Vla; B, 1–2:   
 20. and 21. Vno, Vla; B, 1–2:   
 22. Vno; B, 1–6:   
 Vla; B, 1–2, 3–4:   
 23. Vla; B, 1–2, 3–5:   
 23.–25. Vno; B, 1–2:   
 25. r.; B, 2–3:   
 26. Vla; B, 1/27.1: missing   
 Vc; B, before 1(*h*): *b* (added)  
 r.; B, 1–6:   
 l.; B, 1, octave *E<sup>b</sup>–e<sup>b</sup>*: missing augmentation dots  
 27. Vla; A, 1/28.1:   
 Vc; A, 4–6:   
 Vc; B, 1–4:   
 r.; A, 2–5:   
 r.; B, 1–5:   
 r.; B, before 4: (*b*) (added)  
 l.; B, below 2 and 3: composer's own corrections, erased  
 l.; B, after 1: missing augmentation dot  
 28. l.; B, after 1: missing augmentation dot  
 Vc; B, 2–3:  (added)  
 Vc; B, before 2 (*f<sup>#</sup>*):  (added)  
 29. Vc; B, 2–4: beaming and slurs:   
 r.; A B, 1–3: triplet   
 30. Vc; A, 2–3:   
 Vc; B, 1–3: missing:   
 30.–48. Vla; A, Vla part entered on Vc stave, at the end of bar 38 marked as: *Viola*  
 32. Vc; B, before 2 (*f<sup>#</sup>*):  (added)  
 Vc; B, 2–3:  (added)  
 33. Vc; B, 2–4: beaming   
 Vc; B, 3–4:  
 r.; A B, 1–3: triplet   
 r.; A B, 3: added: note in brackets, above it:   
 34. Fl; B, below 1: *ff* (added)  
 Vno; B, below 1: missing *ff*  
 Vla; B, before 3:  (?) illegible notation, erased  
 Vla; B, after 3: illegible corrections, notation erased  
 Vla; A, 3/35.1:   
 Vc, Cb; B, 3/35.1: missing:   
 Cb; B, below 1–2: *arco*  
 Cb; B, before 1: missing *b*  
 Pfte; A, below stave: *ff*  
 Pfte; B, below bottom stave: *ff* (added); below 2: missing *sf*  
 34.–36. Vno; B, below 2: missing *rf*  
 35. and 36. r.; B, below 2: missing *sf*  
 37. r.; B, 2, before *f<sup>#</sup>*<sup>2</sup> (bottom note in chord):# (instead of )  
 38. Vla; A, 1–2:   
 r.; B, 1, before *e<sup>2</sup>*: missing *b*  
 r.; B, 2: bottom note: *e<sup>2</sup>* instead of *f<sup>#</sup>*<sup>2</sup> (in A unclear notation)  
 39. Vno; B, above 1–2 and on top margin: ?  
 Vno; B, above stave: graphic *diminuendo* mark  
 39.–40. Cb; A, on the (then silent) Cb stave: *Violoncello*  
 39.–48. Vno; A, *violino* part entered on 4<sup>th</sup> stave, *basso* on 3<sup>rd</sup>, *viola* on 5<sup>th</sup>. Before bar 49 before stave, correctly: *Violi*, and before successive staves: *Viola*, *Violon*, *Basso*.  
 Vc, A: part mistakenly on the stave for the (then silent) Cb  
 40. Vno; A B; before 3: #  
 41. Vno, Vla; B, 1–4: missing 

42. Fl; **A B**, before 1 ( $b\flat^2$ ):  $\natural$   
 Cl; **B**, below stave: *dolce* (added)  
 Cl; **B**, before 3:  $\sharp$  (and corrected above?)  
 Vno; **B**, above stave: missing *pizzicato*  
 Vc; **B**, 1/43.1: missing  $\frown$   
 Cb; **A**, above 1: *pizzi*
43. Cl; **A B**, before 4: missing  $\flat$
44. Vc; **B**, 1/45.1: missing  $\frown$
46. Vc; **B**, 1–4: missing  $\frown$
47. Fl; **B**, 1–6:  $\frown$
48. Cl; **B**, 1–5:  $\frown$   
 Vc; **B**, 1/49.1: missing  $\frown$

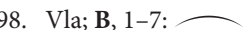
49. Fl; **B**, 1–6:  $\frown$   
 Vla; **A**, before stave: *Viola* (on the right stave)  
 Cb; **A**, before staves respectively: *Violi*, *Viola*, *Violon*,  
*Basso* on the successive staves,  
 analogously Vno on the stave for Vla, Vla on the stave for  
 Vc
50. Vla; **B**, 2:  $f\sharp^1$  (?) corrected to  $g^1$  (?) – author's own  
 correction
54. **A**, above stave: missing mark of *1 volta*  
**B**, above stave: *Imo*, below bracket, and below: *secondo*
- 54., 54a. Vc; **B**, 1–2: rhythm notation  $\text{♪♪}$
- 54a. **A**, above stave:  $2^{do}$ , no bracket  
**B**, above stave:  $2^{do}$ , below bracket

## Allegro

- above the start of top stave. Fl; **A**: *Allegro*.  
 above 1. Fl; **B**: *Allegro*.  
 before 1., on the stave. Fl; **A**: *flauto*  
 before 1. stave. Fl; **B**: *Flute*  
 at the beginning of 1. stave. Cl; **A**: *Clarinetto in A*  
 before of 1. stave. Cl; **B**: *Clar*:  
 at the beginning of 1. stave. Vno; **A**: *Violino*  
 before 1. stave. Vno; **B**: *Violino*  
 before 1. stave. Vla; **A**: *Viola*  
 before 1. stave. Vla; **B**: *Viola*  
 at the beginning of 1. stave. Vc; **A**: *Violoncello*  
 before 1. stave. Vc; **B**:  $V^{llo}$   
 at the beginning of 1. stave. Cb; **A**: *Basso*  
 before 1. stave. Cb; **B**: *Contra / Basso*  
 between top staves. Pfte; **A**: *Fortep.*  
 before top stave, Pfte; **B**: *Piano / forte*
3. Fl; **B**, below 1: ***p***
4. Cb; **B**, below 1: missing ***p***
5. Vno, Vla; **B**, 1–2: missing  $\frown$
7. Cl, Vno, Vla, Vc, Cb, r.; **B**, below 1: ***f***  
 Cb; **A**, 1:  $\frown$  slur prolonged to rest in bar 8
8. Vla; **A**, above 2: ***p***  
 Cb; **A B**, 1–2: reverse stems  $\text{♪}$   
 Cb; **B**, 1–2: missing  $\frown$
9. Vla; **B**, above 1–4: *staccato* dots
10. Cb, r.; **A**, above 1: ***p***  
 Cb; **B**, 3/11.1:  $\frown$   
 l.; **A B**, 1–2: reverse stems  $\text{♪}$   
 r., l.; **B**, below 1: ***p***  
 r., l.; **B**, 1–2:  $\frown$
11. Fl, Vno, Vc; **B**, below 1–4: graphic *crescendo* mark ( $\text{<}$ )
12. Cl, Vno, Vla, Cb (added); **B**, below 1: ***f***  
 Vno; **B**, 2–3:  $\frown$   
 Vno; **B**, 4/13.1:  $\frown$   
 Vc; **A**, 1–2:  $\frown$  (shifted)  
 r.; **A**, 2/13.1 ( $g^1$ ):  $\frown$  (linking middle lines in chords)

- Pfte; **B**, between staves: ***ff***
13. Vno; **B**, 3/14.1:  $\frown$   
 r.; **A**, 1 (bottom note in chord):  $f\sharp^1$   
 r.; **B**, 1 ( $d^2$ ) – 4 ( $c\sharp^2$ ):  $\frown$  (top notes of chord, added)  
 r.; **B**, 1–2 (bottom notes of chords): notes and beaming  
 corrected, composer's own corrections  
 r.; **B**, 2 ( $g^1$ ) – 3 ( $f\sharp^1$ ): linked by (erased) slur  
 r.; **B**, 4: dyad  $e^1-c^2$
14. Cl; **B**, 2/15.1: missing  $\frown$   
 r.; **B**, 2 ( $b^1$ )/15.1 ( $b^1$ ): missing  $\frown$  (middle line in  
 chords, composer's own corrections)
15. Vc; **B**, 2–3:  $\frown$   
 r.; **B**, 1 ( $d^2$ ) – 4 ( $c\sharp^2$ ):  $\frown$  (top notes in chord, added)  
 r.; **B**, 1–2 (bottom notes of chords): notes and beaming  
 corrected, composer's own corrections  
 r.; **B**, 2 ( $g^1$ ) – 3 ( $f\sharp^1$ ): linked by (erased) slur  
 r.; **B**, 4: dyad  $e^1-c^2$
16. Vno; **B**, 4–6:  $\frown$   
 Vc; **B**, 3/17.1: missing  $\frown$   
 Cb; **B**, 1/17.1:  $\frown$   
 r.; **A**, 1–4: beaming  $\text{♪♪♪}$   
 r.; **B**, 1: chord  $d^1-f\sharp^1-a^1-d^2$  (corrected, composer's own  
 correction)  
 r.; **B**, 2–4: missing  $\frown$
17. Vno; **B**, 4–6:  $\frown$   
 r.; **B**, 2–4: missing  $\frown$
18. r.; **B**, 3 ( $e^1g^1$ ): linear notation  $\sharp$   
 r.; **B**, 3 (bottom note  $e^1$ )/19.1 ( $d^1$ ): missing  $\frown$   
 r.; **B**, 4/19.1 (top notes in chords –  $c^2-c^3$ ): missing  $\frown$
19. Vno; **B**, 3/20.1: missing  $\frown$   
 r.; **B**, 4/20.1 (top notes in chords –  $a^1-a^1$ ): missing  $\frown$
20. Cl; **A**, after 1: illegible correction, erased  
 l.; **B**, before 2 ( $\underline{G}$ ): missing  $\sharp$
21. Vno; **B**, below 1: ***fp*** (added)  
 Vno; **B**, 3/22.1:  $\frown$   
 r.; **B**, 2–3: missing  $\frown$   
 r.; **B**, 1( $a$ ), 3 ( $g$ ), 22.1 ( $f\sharp$ ): notes added,  $g$  and  $f\sharp$  on bottom

- stave, composer's own correction  
r.; **B**, 1–3/22.1: 
22. Fl, Cb; **B**, below 1: *fp* (added)  
Vc, Cb; **B**, below 1–4: *staccato* strokes  
Pfte; **B**, above stave: *fp* (added)  
l.; **B**, above 2–4: *staccato* strokes
23. Cl; **B**, 1–2:   
Vc, Cb; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, above 4: *staccato* dot  
Cb; **A B**, 2–3: reverse stems   
l.; **B**, 1:   
l.; **A**: 
24. Fl; **B**, above 2 and 3: *staccato* dots  
Vc; **B**, above 1–4: *staccato* dots  
4/25.1: missing   
r.; **A B**, 1 (*b*): entered on bottom stave
25. Fl; **B**, 1/26.1:   
Cl, Vc; **B**, 3/26.1: 
26. Vno; **B**, above 3: *staccato* dot  
Vla; **B**, above 3: *staccato* stroke  
Vla; **B**, 1–2:   
Vc, Cb; **B**, 2–3:   
Cb; **A B**, 1–2: reverse stems   
r.; **B**, 1–2, 2–5: missing 
27. Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vno; **B**, 4/28.1:   
Vla; **A**, above 4: *staccato* stroke  
Vla; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vla; **B**, 4/28.1: missing 
29. Fl; **B**, above 3: *staccato* dot  
Vla; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, 1–2:   
Cb; **A B**, 1–2: reverse stems   
r.; **A**, 2/30.1:   
r.; **B**, 1–4: 
30. Vno, Vla; **B**, 4/31.1: 
31. Vc; **B**, 1/32.1:   
Pfte; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark () (added)
32. Cl; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark () (added)  
r.; **B**, 1: chord:  $c^1-e^1-a^1-c^2$   
l.; **B**, before 2 (both notes in octave *G–g*):   
l.; **B**, below 1: *f* (added)
33. Fl, Cl; **B**, 1–8: 
34. Fl, Vno; **B**, below 1: missing *fp*  
Cl; **A**, 2–6:   
Cl; **B**, 2–3 and 3–6: missing  
Pfte; **A**, below bottom stave: *fp*  
l.; **B**, 2–3: 
36. Fl; **B**, 2–6:   
Vno; **B**, 1–2: missing 
- Vno; **B**, below 3: missing *staccato* dot
37. Vno; **B**, 1–4: missing *staccato* dots  
37./38. Fl; **B**, below stave: graphic *crescendo* mark ()  
Cl; **A B**, below stave: graphic *crescendo* mark ()
38. Cl; **B**, 1/39.1: missing   
Vno, Cb, r.; **B**, 1–2: missing   
Vc; **A B**, 3/39.1:  (shifted)  
Cb; **A B**, 1–2: reverse stems   
l.; **A B**, 2/39.1: reverse stems across bar line 
39. Vno, r.; **B**, 1–2: missing   
Vc; **B**, above 2: *straccato* stroke  
Cb; **A B**, 1–2: reverse stems   
Cb; **B**, 1–2: missing 
40. Fl; **B**, 1–8:   
Vc; **A**, 3–6:   
Vc; **B**, 1–5:   
Cb; **B**, 1: *d* (not *e*)
41. Fl; **B**, 1–8:   
Vc; **A**, 2–7:   
Vc; **B**, 1–8: missing 
42. Fl; **B**, 4/43.1: missing   
Cl; **A B**, 1–4: reverse stems   
Vc; **B**, 1–4: reverse stems   
Pfte; **B**, below bottom stave: *ff* (added)
43. Cl; **B**, 4–5: missing   
Vno; **A**, 2: in chord  $f\sharp^1-d\sharp^2-b^2$  redundant  $\sharp$  before  $b^2$  instead of before  $d^2$   
Vla; **B**, 2: dyad  $e^1-h^1$  corrected to  $f\sharp^1-h^1$  – author's own correction
44. Vno, Vla, Vc; **B**, below 1: *fp* (added)  
Vno, Vla, Vc; **B**, below 2–4: *staccato* strokes
45. Vla; **B**, 1–2: missing   
Vc; **A**, below 3: missing *staccato* stroke
- 45.–52. Vno; **B**: beaming  or   
Vla; **B**, 1–2: missing 
46. Vla; **A**, below 3: missing *staccato* stroke  
Vc; **A**, 3/47.1: 
47. Vno, Vla, Vc; **B**, 3: missing *staccato* stroke  
Vno, Vla, Vc; **B**, 3/48.1:   
Vla; **A**, 1–2: missing 
48. Cl; **B**, below 1: *dolce* (added)  
Cl; **B**, 1/49.1:  (added)  
Vno; **B**, 4/49.1: 
49. Vno; **B**, 2–3: missing 
50. Cl; **B**, 2/51.1:  (added)
53. Vno; **B**, 1/55.1:  (added)
54. Vno; **A**, 1–3: 
55. Vla; **B**, 4/56.1: missing   
Cl; **B**, 1–2: missing 
56. Vla, Vc; **A**, above 4: redundant slur  
Vla; **B**, 2–4: 

- Cb; **B**, before 1 (*g*): missing  $\sharp$ ; above added: ( $\sharp$ )
57. Cl; **A**, 1–6:   
r.; **B**, 1/58.1:  (added)
58. Cl; **A**, 1–6: 
59. Cl; **B**, 2–3: missing   
Vc; **B**, 1–2: 
61. Fl; **B**, above 1 and 3: *staccato* strokes  
Vno; **A**, above 1: *staccato* strokes  
Vno; **B**, above 1 and 4: *staccato* strokes
62. l.; **B**, 1: after bottom note in octave (*A*): missing augmentation dot
63. Vc; **B**, 2–3: 
64. Pfte; **B**, between staves: missing *p*
65. r.; **B**, after 1:  $\ddagger$  (added, following correction)
66. Vla; **B**, before 3 (*g* $\sharp^1$ ) redundant  $\sharp$   
Fl; **B**, 1/67.1:  (added)  
Vc; **B**, 2–3:   
l.; **B**, 1: octave *E* $\sharp$ –*e* $\sharp$
67. Fl; **AB**: 2: *bb*<sup>2</sup> instead of *d*<sup>3</sup>  
Fl; **B**, 2–4   
r.; **B**, 3: dyad notation corrected, composer's own correction
68. Vla; **B**, 4: *d*<sup>1</sup> corrected to *e*<sup>1</sup>, above added 'e' letter – author's own correction  
Vc; **B**, 2–3: missing 
70. Cl; **B**, 2–3:   
r.; **A**: composer's own corrections, covered over  
Cb; **B**, after 1: redundant augmentation dot
- 70./71. Cl; **A B**/76./77.: beaming 
71. Vno; **B**, 2/72.1: missing 
72. Vno; **B**, 1/73.1: missing 
73. Vno; **B**, 2/74.1: missing 
74. Fl; **B**, 1/76.1 missing:   
Vno; **A**, 1–2:   
Vno; **A**, 3/75.1:   
Vno; **B**, 2/75.1: missing 
75. Fl; **A**, 2/76.1:   
Fl; **B**, 2/76.1:  (blurred, composer's own correction)  
Vno; **B**, 2–3: missing
76. Vno; **B**, 1–2: missing  
Vc; **B**, 1/77.2:  (*dopisane*)
77. Vla; **A**, above 4: redundant slur, since a rest follows in the next bar  
r.; **A**, 2<sup>nd</sup> half of bar: notation covered over, before 1: (added)
78. Cl; **A**, after 4: redundant   
Vno; **B**, 1–8: 
79. Vno; **B**, 1–8:   
Pfte; **B**, below bottom stave: graphic mark *crescendo* ( $\text{<}$ ) (added)  
Cb; **B**, 1 (*a*): author's own correction, original notation erased
80. Vno; **A**, graphic *crescendo* mark ( $\text{<}$ ) only on flute stave  
Vno; **B**, 1–4, 5–8:   
Vc; **A**, 4–8:   
Vc; **B**, 2–8: 
81. Fl; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ( $\text{<}$ )  
Cb; **B**, below stave: *col arco*
82. Fl; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ( $\text{<}$ )  
Vno; **A**, 2–4:   
Vno; **A**, 5/83.1:   
r.; **A**, before 4 (*e*<sup>2</sup>) redundant  $\sharp$ , before *g*<sup>1</sup> (bottom note in chord) redundant  $\sharp$
83. Vno; **A**, above 2 and 3: *staccato* strokes  
Vno; **B**, above 1–3: missing *staccato* dots  
Vc; **B**, 1–3: missing   
Cb; **B**, above 1: *arco* (added)
84. Vc; **B**, 2–3: 
85. Vla; **A B**; 2–3: *c* $\sharp$ –*d* $\sharp$  (instead of *d* $\sharp$ –*e*)  
Vc; **A B**; 2–3: *E* $\sharp$ –*F* $\sharp$  (instead of *D* $\sharp$ –*E*)  
Vla; **B**, above 4: *staccato* dot
87. Cl; **A**, 3/88.2:   
Cl; **B**, 1–2: missing   
Cl; **B**, 3/88.1: missing   
Vno; **B**, 3/88.1: missing   
Vla; **B**, before 1: "( $\sharp$ )" (added and crossed out, author's own correction)  
1–2, 3/88.1: missing 
88. Cl, Vno; **B**, above 3: missing *staccato* stroke  
Vno; **B**, 1–2: 
89. Cl, Vno, Vla; **B**, below 1:  $\text{>}$   
Vla; **B**, before 2:  $\sharp$  added, author's own correction  
Vla, Vc, Cb; **B**, below 2: *p*  
Pfte; **A**, between staves: abbreviated (poorly legible) verbal name: 'sq'  
Pfte; **B**, after 1:  $\gamma$  (added, correction)
90. Vla; **B**, 2–3, 4/91.1:   
Vc; **B**, 2–3: 
91. Vla; **A B**; 2–3: *c* $\sharp$ –*d* $\sharp$  (instead of *d* $\sharp$ –*e*)  
Vc; **A B**; 2–3: *E* $\sharp$ –*F* $\sharp$  (instead of *D* $\sharp$ –*E*)  
Vc; **B**, 2–3: 
93. Cl; **B**, 1–2:   
Cl; **B**, below 3: *staccato* stroke  
Vno; **B**, above 3: *staccato* stroke  
Vno; **B**, 3/94.2:   
Vc; **B**, 1/94.1: 
94. Fl; **B**, 1–2: missing   
Cl; **B**, 1–2: 
95. Fl; **A**, 1/96.5(?):   
Fl; **B**, 1–8: missing   
Cl; **B**, 1–7: 
- 95.–98. Vla; **B**, 1–7: 
96. Fl; **B**, 1–8: missing 



- Cl; B, 2–7: 
- Vno; A, 1/97.1: 
97. Cl; B, 2–6: 
- Vc; B, 2–7: 
- 97./98. Pfte; B, between staves: missing graphic *crescendo* mark ()
- Vc; B, below stave: missing graphic *crescendo* mark ()
- 97.–99: Fl; B: tie linking these notes (poorly visible)
98. Cl, Vc; B, 1–7: 
99. Vc; B, 1/100.1: missing 
100. Vno; B, 2–3: missing 
101. Vno; B, above 2–4: missing *staccato* dots
103. Cl; A, 1/104.3: 
- Vc; B, 1–7: 
104. Cl; B, 2–6: 
- Vno; B, 1–7: 
- Vla; A, notes covered over, a bar added after bar 103 (below redundant slur)
105. Vc, Cb; B: below 1: missing *fp*
106. Fl; B, 4/107.1: 
- Vla; B, 1: g corrected to a, above: “a” letter
- r.; B, 1–7: 
107. r.; B, 1–7: 
108. r.; B, 1–6: 
109. Fl; B, 1/110.1: 
- r.; B, 1–5: 
110. Fl; B, 4/111.1: 
- r.; B, 2–7: 
111. r.; B, 1–8: 
112. r.; B, 1–7: 
- 113.–115. r.; B, 1–4: 
114. Cb; A B, 1–2: reverse stems 
- 114.–124. Vc, Cb; B, 1–2: reverse stems 
- Vc, Cb; B, 1–2: missing 
115. Fl; A, 2/116.1, above stave: graphic *crescendo* mark ()
- Fl; B, 2/116.1: missing 
- Cl; A, 2/116.1: crossed-out and replaced with  $c^{\sharp 2}-d^2$
- Vno; A, above 2: graphic *crescendo* mark () in flute part
- Vno; B, 4/116.1: missing 
- Vla, Cb; B, 1–2: 
- Vla; B, 3: dyad  $d^1-c^{\sharp 2}$  corrected to  $e^1-c^{\sharp 2}$
- Vla; B, 3/116.1: missing 
- Cb; A B, 1–2: reverse stems 
- r.; A, 1–2: 
116. Cl; B, 1:  $a^2$  (instead of  $d^2$ )
- Cl; B, below 1: *sf* (added)
- Vno; A, above 1: *f*
- Vno; B, 1–3: reverse stems 
- Vla; A, 1–3: beaming 
- Vc; A, 1–2: reverse stems 
- Pfte; B, below bottom stave: *sf* (added)
- r.; B, 2–5: 
- r.; B, 1–7: 
- 116.–124. Cb; A, 1–2: reverse stems 
117. Vno; B, 1–3: reverse stems 
- Vno; B, above 2 and 3: missing *staccato* dots
- Vno; B, 4/118.1: beaming: 
- Vc; A, 1–2: reverse stems 
- r.; B, 1–4: 
- l.; B, 1–5: 
118. Fl; B, 2/119.1: missing 
- Vno; B, 1:  $d^2$ , corrected to  $e^2$ , and above: ( $e$ ) – (added)
- Vno; B, above 2 and 3: *staccato* strokes
- Vno; B, 4/119.1: beaming 
- Vla; B, 1: corrected note 2–3
- Vla; B, 4 ( $e^1-a^1$ ) / 119.1 ( $fis^1-a^1$ ) linear notation, added upper notes, beamings: 
- r., l.; B, 1–7: 
119. Fl; B, 1/120.1: missing 
- Vno; B, 2–3: dyads  $a^1-c^2$  (thirds)
- Vno; B, above 2 and 3: *staccato* strokes
- r., l.; B, 1–4: 
- 119.–124. Vc; A, 1–2: reverse stems 
- Cb, B, 1–2: *wiązania łamane*: 
120. r.; B, 1–7: 
- 120.–123. Vno; B, above 2 and 3: *staccato* strokes
- Cb; A, marked as: *col Violoncello*
121. Fl; B, before 2 ( $g^2$ ):  $\sharp$  (added)
122. r., l.; B, 1–7: 
123. Vno; B, 4/124.1:  linking both notes of the octave
- r.; B, 1–7: 
- l.; B, 1–6: 
- 124.–126. Pfte; B, above top stave: graphic *decrescendo* mark () (added)
125. l.; B, before 7 ( $G$ ): missing  $\sharp$  – added below in brackets: ( $\sharp$ )
126. l.; B, before 4 ( $D$ ): missing  $\sharp$  – added below in brackets: ( $\sharp$ )
127. Fl; B, below stave at the end of bar: *p* (added)
- Vno; B, above 1: *p* (added)
- Cb; A B, 1–2: reverse stems 
- Cb; B, below 1: *p* (added)
128. Cl; B, 1–2: reverse stems 
- Cl; B, below 1: missing *p*
129. Vc, Cb; A B, 1–2: reverse stems 
130. Vc, Cb; A B, 1–2: reverse stems 
- r.; A, above stave: *un poco piu lento*
132. Pfte; A, above top stave (po: *un poco piu lento*): *dolce*
- l.; A, 1–3: triplet 
- Pfte; B, between staves: *p dol*:
- Pfte; B, above stave: missing *un poco piu lento*
- l.; B, 1–3, 4–6: triplets 
- 133.–158. l.; B, 1–3, 4–6: triplets 
136. Vc; A, 1/137.1: 

137. Vc; **B**, 1/138.1:   
r.; **B**, between 1 and 2:  $\infty$
139. and 140. Vno; **A**, missing minim rest -
140. Vc; **B**, 1:  $g^1$  corrected to  $f^{\sharp}$
141. Cl; **B**, 1/142.1:   
Vno; **A**, 1–6: sextuplet 
- 141.–148. Vno; **B**, 1–6: sextuplets 
142. Cl; **B**, 1/143.1:   
Vla; **A**, 1–6: sextuplet   
Cb; **B**, 1: corrected note, original illegible
143. Vno, Vla; **A**, 1–6: sextuplet 
146. Vla; **A**, 1–6: sextuplet 
147. Vno; **A**, 1–6: sextuplet 
- Vc; **B**, 1/148.1: missing 
148. Vla; **A**, 1–6: sextuplet   
r.; **A B**, 3–5: triplet   
r.; **A**, 1–5: beaming 
149. Fl; **A B**, 1–6: sextuplet 
- Fl; **B**, below 1: missing *p*
150. Vno; **B**, 1–6: sextuplets   
Vc; **A**, 1/151.1:   
r.; **A B**, 1–6, 7–12: sextuplets 
151. Fl; **A B**, 1–6: sextuplet   
Cl; **B**, 1/152.2:   
Vno; **B**, 1–6: sextuplets   
Vc; **A**, 2/152.2: 
152. r.; **A B**, 2–5: 6–12:   
r.; **A B**, 7–12: sextuplet   
r.; **B**, 1–6, 7–12: sextuplets 
153. Cl, Vc; **A**, 1–6, 7–12: sextuplets   
Cl; **A**, 4–8, 9–12: imprecisely marked sextuplets  
Cl, Vc; **B**, 1–6, 7–12: sextuplets   
Vla; **B**, 2–4:   
Cb; **A**, 2: originally *d* entered, later corrected to *e*  
Cb; **B**, 2: *e*  
r.; **B**, 2, bottom note in triad ( $g^1$ ): original illegible, composer's own correction
154. Fl; **A B**, 1–6, 7–12: sextuplets   
Cb; **A**, 2: originally *e* entered, later corrected to *c*
- 154.–156. Vno; **B**, 1–6, 7–12: sextuplets 
155. Fl; **A**, 1: grace note  $\text{♪}$  (without slur)  
Fl; **B**, 1: missing grace notes  
Fl; **A B**, 2–7, 8–13: sextuplets   
Vno; **A**, 1: grace note  $\text{♪}$   
r.; **B**, 1: triad  $f^1$ – $a^1$ – $c^2$
- 155.–158. Vc; **A B**, 1–3, 4–6: triplets, reverse stems 
156. Fl; **A**, 1–6, 7–12: sextuplets   
Fl; **B**, 1–6, 7–12: sextuplets 
158. Cl; **B**, before 1:  $\flat$  (added)  
Vla; **A**, after 1 and 2: augmentation dots
159. Vc; **A B**, 1–3: triplet, reverse stems   
l.; **B**, 1–3: triplet 
160. Fl; **AB**; missing inscription: *Un poco accelerando*  
Pfte; **A**, below bottom stave: *p*  
above 160. r.; **A B**: *un poco accelerando*
- 160.–162. Vno; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
- 160.–163. Cb; **B**, below stave: *un poco accelerando*
161. Fl; **B**, above 1: missing *staccato* dots  
Cl; **B**, above 1: *staccato* stroke  
Vla; **B**, above 1–4 *staccato* dots  
Vc; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
162. Cb; **B**, above 4: *staccato* dot
163. Vno, Vla; **B**, above 3: *staccato* dot
164. Cl, Vla; **B**, above 1–3: *staccato* strokes  
Vc; **B**, above 1: *staccato* stroke
165. Vno, Vc; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vla; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
166. Vla, r.; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
167. Fl; **B**, above 1: *staccato* stroke  
Fl; **B**, 1/168.1: missing   
Vla; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vc, Cb, r.; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
168. Fl; **A**, above 1: *staccato* dot  
Fl; **B**, above 2–4: *staccato* strokes  
Cl, Vno, Vc, Cb; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vla; **B**, 2–3 missing   
Vc, Cb; **A B**; before 1:  $\flat$
169. Cl; **B**, above 1: *staccato* stroke  
Vla; **B**, 2/170.1:   
Vc, Cb; **B**, above 2–4: *staccato* strokes  
Vc, Cb; **A B**, 1–4: reverse stems 
170. Fl; **B**, above 2–4: *staccato* strokes  
Cl, Vno; **B**, above 2–4: *staccato* strokes  
Vla; **B**, 2–3 missing   
Vc; **A B**; before 1:  $\flat$   
Vc, Cb; **B**, below 1–4: *staccato* strokes  
Cb; **A**; before 1:  $\flat$
171. Vno; **B**, 2/172.1: 
- 171., 172. Vc, Cb; **B**, no articulation marks
172. Fl; **B**, above 2–4: *staccato* strokes  
Vno; **B**, before 1 ( $bb^2$ ):  $\flat$  (added)  
Vla; **B**, 2–3 missing 
173. Fl; **B**, before 1:  $\flat$   
Vc, Cb; **B**, above 1 ( $Bb$ ): missing  $\flat$ , added above  
Pfte; **B**, between staves: missing *f*  
r., l.; **B**, below 1–3: *staccato* strokes  
r.; **B**, 2 (middle note):  $a^1$
174. Cb, Vc; **B**, 1 (*e*): note corrected, original illegible  
r.; **A**, 1 and 3: chord sequences  $\text{♯}$   
l.; **A**, 1/175.1 ( $c^{\sharp 2}$ – $c^{\sharp 1}$ ):

- Pfte; **B**, between staves: *dol*:
175. r.; **A**, 2/176.1: missing 
- Pfte; **B**:  crossed out
176. Vla, Vc; **B**, above 1–3: *staccato* dots
177. Cl; **B**, below 1: missing *p*
- Vno; **A**: missing minim rest -
178. Vc; **B**, 1: notation corrected, original: dyad *d-g* (?)
- r.; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
179. Fl; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
- Cl; **B**, above 1–3: no *staccato* marks
- Vno; **B**, below 1: *dol*:
- r.; **B**, above 1: *staccato* dot
180. Fl; **A**, above 3: *staccato* stroke
- Fl, Cl; **B**, 1–2: missing 
- Fl, Cl; **B**, above 3: missing *staccato* stroke
- Vc; **A B**, 1–2: reverse stems 
181. Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
182. r.; **B**, above 1: *f* (added, composer's own correction)
- r.; **B**, above 1: *staccato* stroke
- 182./183. Pfte; **A**, below bottom stave: *Tempo Primo*
183. r. and l.; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
185. Cl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
186. Fl; **B**, above 1: *staccato* stroke
- Vno; **B**, 1–2: 
187. Fl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
188. Cb; **A B**, 1–2: reverse stems 
- Cb; **B**, 1–2: missing 
189. r.; **B**, above 1: missing *staccato* dot
191. Fl, Vla, Cb; **B**, below 1: missing *f*
- Cl; **B**, 1–3: 
- r.; **B**, below 2, between staves: missing *f*
192. Vla; **A**, above 2: 
- Cb; **A B**, 1–2: reverse stems 
- Cb; **B**, 1–2: missing 
194. Fl; **B**, below 1: missing *p*
- Vc; **B**, above 1: *staccato* stroke
- Cb; **B**, 1–2: 
- l.; **A**, 1–2: reverse stems 
- Pfte; **B**, between staves: missing *p*
195. Fl, Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Vla; **A B**, 1/196.1: 
- Vc; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Cb; **B**, 1/196.1: missing 
- Cb; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ()
196. Fl; **B**, below 1: missing *f*
- Fl; **B**, 4/197.1: missing 
- Cl; **B**, 2/197.1: missing 
- Vno; **B**, 4/197.1: 
- Vla; **B**, 2–3: 
- Vc; **A**, 1–2: 

- Pfte; **B**, between staves: *f* (added)
- r.; **B**, 2 (*b<sup>1</sup>*) / 197.1 (*b<sup>1</sup>*) – middle notes in chord: missing
197. Fl; **B**, 2–5: 
- Cl; **B**, 1–2: 
- r.; **B**, notation as in **A** corrected to: 
- r.; **B**, 3 (*c<sup>#1</sup>*) – top note in chord: note placed in brackets and above it: ? (added)
198. Fl; **A**, below 1: *f*
- Cl; **B**, 2/199.1: missing 
- Vno; **B**, 4/199.1: 
199. Vc; **B**, 2–3, 4/200.1: 
- r.; **B**, linear notation: 
- r.; **B**, notation as in **A** corrected to: 
200. Fl; **A**, above 2–4(?): *staccato* dots
- Fl, Cl; **B**, above 1–4: *staccato* dots
- Vla; **B**, above 2–4: *staccato* dots
- r.; **A**, chord *d<sup>1</sup>-f<sup>#1</sup>-a<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>*
- r.; **B**, 1–4: beaming 
- l.; **B**, 1/201.1: missing 
201. Fl, Cl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Vla; **B**, above 1: *staccato* dot; above 2–4: *staccato* strokes
- 202 and 203. Fl; **B**, above 1–2: 
205. Pfte; **B**, 1 (*ab*), 3 (*g*), 206. 1 (*f<sup>#</sup>*): notes added (*g* and *f<sup>#</sup>* on bottom stave), composer's own correction
206. Cl, Cb; **B**, below 1: *fp* (added)
- Pfte; **B**, between staves: *fp* (added)
207. Fl; **B**, 1–2: missing 
- Cb; **A B**, 2–3: reverse stems 
- r.; **B**, 1–4: 
208. Fl; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
- Cl; **A**, above 4: *staccato* stroke
- Cl, Vc; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Cl, Vc; **B**, below 1: *p* (added)
- Vno; **B**, below 1: *fp* (added)
- Vc; **A**, above 4: *staccato* dot
210. Fl; **B**, 2–3: missing 
- Vno; **B**, above 3: *staccato* stroke
- Cb; **A B**, 2–3: reverse stems 
- r.; **B**, 1–5: 
211. Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Vno; **B**, before 4 (*c<sup>#3</sup>*): missing 
- Vno; **B**, 4/212.1: missing 
- Vla; **A**, above 4: *staccato* dot
212. Cl, Vla; **B**, 1/213.1: 
213. Fl, Vc; **B**, 1–2: 
- Fl; **B**, above 4: missing *staccato* dots
- Cl, Vno; **B**, 2–3: 
- Vla; **B**, 2: *d<sup>1</sup>* (not *e<sup>1</sup>*)
- 2–3: 
- Cb; **A B**, 2–3: reverse stems 
- r.; **B**, 1–4: 



214. Fl; **B**, before 4 ( $\sharp^3$ ): missing  $\sharp$ ; added in brackets  
Cl; **A**, above 4: *staccato* stroke  
Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vno; **B**, 4/215.1: missing   
Vc; **B**, above 1–3: *staccato* strokes  
r.; **B**, 2/215.1: missing 
215. Fl; **B**, before 1 ( $\sharp^3$ ): missing   
Pfte; **B**, below bottom stave: graphic *crescendo* mark ( $\Leftarrow$ ) (added)
216. Fl, Cl; **B**, 1–8:   
Pfte; **B**, below bottom stave:  $\text{f}$  (added)  
r.; **B**, before 1 ( $c^{\sharp^1}$  and  $c^{\sharp^2}$ ) bottom and top note in chord: (added)  
r.; **B**, 2: chord corrected illegibly
217. Fl; **B**, 1–8: 
219. Fl; **B**, above 2: missing *staccato* dots  
Vc; **B**, 2–5:   
l.; **B**, 1–2: 
220. Fl, Cl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes  
Vno; **A**, 2, 3: bottom notes in octaves ( $a^1$ ) covered over  
Cb; **B**, below 1: missing  $\text{p}$
221. Fl, Cl; **B**, above 1 and 2: *staccato* strokes  
Fl; **B**, above 3: missing *staccato* strokes  
Vno; **B**, 1: bottom notes in octave ( $a^1$ ) not linked by slur  
Vno; **B**, 1–2: beaming   
Vno; **B**, 2–6:   
Vc; **B**, 1/222.1: missing 
223. Fl; **A**, 3/224.1:   
Vla; **A B**, before 2:  $\sharp$   
Cb; **A B**, 2–3: reverse stems   
l.; **B**, 2/224.1: beaming  |  corrected to:  , composer's own correction  
l.; **B**, 2/224.1: missing: 
- 223.–224. Cb; **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ( $\Leftarrow$ )
224. Fl; **B**, 1–2: missing   
Vla; **A B**, before 2:  $\sharp$   
Vla; **B**, 3–4:   
Vc; **A**, 1/225.1:  
Cb; **A B**, 2–3: reverse stems   
l.; **B**, 2/225.1: missing 
225. Vno; **B**, 1–7:   
l.; **B**, 2/226.1: missing 
- 225., 226. Vla; **B**, 1–6: 
226. Vno, Vla, Vc; **B**, 1–7:   
l.; **B**, 2/227.1: beaming  |  corrected to:  , composer's own correction
227. Vno, Cb; **A B**, 1–4: reverse stems:   
Pfte; **B**, below stave, below 2:  $\text{ff}$  (added)
228. Fl; **A**, 4–6:   
Fl, Cl; **B**, 1–8: 
- Vla; **A**, 3–6:   
Vla; **B**, 2–7: 
229. Vno; **A**, above 2:  $\text{p}$   
Vla, Vc; **B**, below 2–4 *staccato* strokes  
Vc; **A**, below 1:  $\text{fp}$   
Vno, Vla, Vc; **B**, below 2:  $\text{p}$
230. Vc; **B**, 1–2: 
231. Vc; **B**, below 3: *staccato* stroke
233. Vla; **B**, 2:  $g$  corrected to  $a$ , above “ $a$ ” letter, author;s own correction
235. Vno; **B**, 4/236.1: 
236. Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vc; **B**, 4/237.1:   
Vla **B**, 2/237.1: 
237. Vno; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/237.1: 
238. Vno, Vla; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/239.1: 
239. Vla; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, 1–3: 
241. Vno, Vla; **B**, 2–3: 
244. Fl; **B**, 2–3:   
Cl; **B**, 1–2: 
245. Cl; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, 1–2: 
246. Cl, Vc; **B**, above 1 and 4: *staccato* strokes  
Cl, Vc; **B**, 2–3, 5–6: 
247. Vno; **B**, 2–3: 
248. Fl; **B**, 1/249.1: missing   
Vla; **B**, 2–3, 4/249.1: 
249. Vno; **B**, 4/250.1:   
Vla; **B**, 2–3, 4/249.1: 
250. Fl; **B**, 1–4:   
Vla, **B**, 4/251.1: 
251. Cl; **B**, 1/252.1: missing   
Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vla; **B**, 4/252.1: 
252. Vno; **B**, 2–3:   
Vno, Vla; **B**, 4/253.1: 
253. Vla; **A**, 2–3: corrections: original  $d^1$ – $g$  changed to  $\sharp^1$ – $d^1$
254. Vno; **B**, 2–3:   
Vc; **B**, below 1: *dol:*
257. Vno; **B**, 2–3:   
Vno; **B**, 4/258.1: 
258. Vc; **B**, 2/260.1: missing 
- 257.–259. Fl; **B**, 2–3: 
259. Fl; **B**, 4/260.1:   
Cl; **B**, 1/261.1: missing 
260. Cl; **A**, 1–3: 
261. Fl, Vno; **B**, 2–3: 

- Vno; **B**, 4/262.1: 
- 263.–265. Vc; **B**, 1–7: 
265. Vla; **B**, 1–7: 
266. Vc; **B**, 2–3: 
- Cb; **B**, above stave: *col arco* (added)
266. and 267. Cb; **A**, note(s) covered over; crotchets added above: *g g g g*
268. Cl, Vla; **B**, below 3: missing *p*
- Vno; **A**, 1–2: 
- Vno; **B**, 1–3: missing 
- Vno; **B**, 4/269.1: 
- Cb; **B**, above 2: *arco*
269. Cl, Vno, Vla; **B**, 2–3: 
- Vno, Vla; **B**, 4/270.1: 
270. Fl, Vc; **B**, above 1: *staccato* stroke
- Vno; **B**, below 4: traces of correction
- Vno; **B**, above 4: *staccato* stroke
- Vla; **B**, 2–3: 
271. Fl, Vno, Vc; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
272. Vc; **B**, above 3: *staccato* stroke
272. and 273. Fl, Vno; **B**, above 3: *staccato* strokes
272. and 273. Vno; **B**, 1–2: 
- Vno; **B**, above 4: *staccato* strokes
274. Vno, Vla, Cb, r.; **B**, below 1: >
- Vno; **B**, po 1: traces of correction
- Pfte; **A**, above top stave: abbreviated (poorly legible)  
verbal name: ‘sq’ (?)
275. Cl, Vla; **B**, 2–3: 
- Cl; **B**, 4/276.1: 
276. Fl; **B**, above 1: *staccato* strokes
- Cl; **B**, 2–3: missing 
- Vla, Vc; **A**, 1–3: beaming 
277. Fl, Cl, Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Pfte; **B**, between staves: >
278. Fl, Cl, Vno; **B**, 1–2: 
- Fl, Cl, Vno; **B**, above 3: *staccato* stroke
279. Fl, Cl; **B**, 1–2: 
- Cl; **A**, 3/280.1: 
- Cl, Vno; **B**, above 3: *staccato* stroke
- r.; **A**, above 2: letter name in chord: *g–e–c#–a*
- r.; **B**, 1: five-note harmony *a–c#–e–f#–g* (added?)–*g*
- Pfte; **B**, after 2: missing  $\gamma$
280. Fl; **A**, 8/281.1: 
- (abbreviated, concerns both bars)
- Vla; **B**, 2–7: 
- 282/283. **B**, below stave: missing graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )
- Pfte; **B**, between staves: missing graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )
283. Cl; **B**, 2–7: 
- Vla; **B**, 1–6: 
- Vc; **B**, 1–7: 
284. Vno; **B**, 2–3: 
- Vno; **B**, 4/285.1: beaming 
- Vc; **B**, 1: missing *fp*
286. Vno; **B**, above 2–4: *staccato* strokes
- Vc; **B**, 1/287.1: missing 
287. Cl; **B**, 1/288.1: 
- Vno; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
288. Cl; **A**, 1/289.1: 
- Vc; **A**, 3–8: 
- Pfte; **A**, below bottom stave: graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )
- r.; **B**, 1: chord *g<sup>1</sup>–b<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>*
- 288./289. Pfte; **B**, between staves: missing graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ )
289. Fl; **A**: graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ ) on stave
- Cl; **B**, 1–8: 
- Vno; **A**: graphic *crescendo* mark ( $\llcorner$ ) on Fl stave
- Vno; **A**, 5/290.1: 
- Vno; **B**, 1–7: 
290. Cl, Vc; **B**, below 1: missing *fp*
- Cl; **B**, below 2: missing *dolce*
- Cl, Vno, Vla, Vc, Cb; **B**, below stave, at the end of the bar:  
*p*
- Cl; **B**, 2/291.1: 
- Vno; **A B**, 1–4: reverse stems 
- Pfte; **B**, between staves: missing *fp*
291. Cl; **B**, 2–3: 
- Cl; **B**, 4/ 92.1: 
- r.; **A**, 1–2, 4–8: 
- r.; **B**, 1–7: 
292. Fl; **B**, 1/293.1: 
- r.; **A**, 4–8: 
- r.; **B**, 2–6: 
293. Fl; **B**, 4/294.1: 
- r.; **A**, 5/294.1: 
- r.; **B**, 1–7: 
294. Cl; **B**, 1/295.1: 
- l.; **A**, 1–4: reverse stems 
- l.; **B**, 1–5: 
295. Cl; **B**, 4/296.1: 
- r.; **B**, 1–7: 
- r.; **A**, 1–6: 
296. Fl; **B**, 1/297.1: 
- r.; **A**, 1–6: 
297. Fl; **A**, 1/298.1: 
- Fl; **B**, 1/298.1: 
- r.; **A**, 5–8: 
298. Cl; **A**, 1/299.1 and 299.1/300.2: beaming 
- Cl; **B**, 1/299.1: 
299. Fl; **A**, 1/300.1: 
- Cl; **B**, 2/300.1: 
- Vno; **A B**, 1–2: reverse stems 
- Vno; **B**, 1–2: 

- Vla, Cb; **A B**, 1–2: reverse stems 
- Vc, Cb; **B**, 1–2: 
300. Fl; **B**, below 2: missing *staccato* strokes
- Fl; **B**, below 2: missing *ff*
- Vno; **A B**, 1–2: reverse stems 
- Vno; **B**, 1–2: 
- Vla, Cb; **A B**, 1–2: reverse stems 
- r.; **A**, below 5: *staccato* stroke
- Pfte; **B**, between staves: missing *ff*
- 300./301. Pfte; **B**, below bottom stave: *piu mosso* (added)
301. Fl, Cl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- Vc, Cb, r.; **B**, below 1–4: *staccato* strokes
- 301.–303. Vno, Vla; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
302. Fl; **B**, above 1–4: *staccato* strokes
- r.; **A**, 1–4: beaming 
303. Fl; **B**, above 1–3: *staccato* strokes
- Fl; **B**, above 4: missing *staccato* stroke
- Vno; **A**, 1–4: beaming 
- Vno, Vla; **B**, 1–4: beaming 
304. Fl; **B**, above 1–4: missing *staccato* strokes
305. Fl, Vc, Cb; **B**, below 1: missing *fp*
- l.; **A B**, 1–3: triplet 
- l.; **A B**, 4–6: triplet 
- Pfte; **B**, between staves, below 2 in r.; *dol.*
306. l.; **A B**, 1–3, 4–6: triplets 
- Cb; **B**, above 1: *pizz.*
307. Vno; **A B**, 1–6: sextuplet 
- 307.–313. l.; **B**, 1–3, 4–6: triplets 
308. r.; **B**, 1/309.1: missing 
310. Cl; **B**, 1/311.1: missing 
311. Vno; **A B**, 1–6: sextuplet 
312. Cl; **B**, 1/313.1: missing 
- l.; **B**, 1–3 (triplet *d-f#-a*) corrected to *d-g-b*, composer's own correction
313. Cl; **B**, 4–5 (trill ending): 
- Vno; **B**, below 1: missing *f*
- Vc; **B**, 1/314.1: 
314. Fl; **B**, below 1: *ff(sf?)* (added)
- Vla; **B**, below 2: missing *f*
- Cb; **B**, above 1: *arco*

- Pfte; **B**, below bottom stave: *ff(sf?)* (added)
315. Fl; **B**, 2–6: 
- r.; **A**, 1: bottom note in chord: *f#<sup>1</sup>*
- r.; **B**, 1: bottom note in chord: *g<sup>1</sup>*, corrected, originally *f#<sup>1</sup>*
- r.; **B**, 2 (*e<sup>1</sup>*) bottom note in chord: missing (crossed out)
315. and 317. r.; **B**, notation as in **A** corrected to: 
316. Fl; **B**, 4/317.1: 
- Cl; **B**, 2/317.1: missing 
- Vno; **B**, 2–3: 
- Vla; **A**, 2–4: 
- 316., 317. Vc; **B**, 2–3: 
317. Fl; **B**, 2–6: 
- Vno; **B**, 4/318.1: 
318. Vc; **B**, 1–4: beaming 
- Cb; **A**, 1–4: reverse stems 
- r.; **A B**, 1–4: beaming 
319. Cb; **A**, 1–4: reverse stems 
- r.; **B**, 4: chord *e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-c#<sup>2</sup>*
320. Vc; **A**, 3 / 321. 1: 
- 320.–322. Vno; **B**, below 2: 
- Pfte; **B**, between staves, below 2: >
323. Fl; **B**, 2–3, 3–6: 
- Cl; **B**, 2–3, 3–5: 
- Vla; **B**, 2–3: 
- 323.–325. Cl; **B**, 1–2: beaming 
324. Fl; **B**, 3–6: missing: 
- Cl, Vla; **B**, 2–3: 
- Vc; **B**, 1–2: beaming 
- Vc; **B**, 2–3: 
325. Vc; **A**, 1–2: reverse stems 
- Vla; **B**, 2–3: 
- Vc; **B**, 3–6: missing 
326. Vla, Vc; **A**, 1–4: reverse stems 
- Vc; **B**, 1–4: beaming 
329. Cl, Vno; **B**, 1/330.1: 
- Vc; **B**, 1/330.1: 
- r., l.; **B**, (both notes in octave)/330.1: 
- 329.–330. Vno; **A**, above Fl part: possibly not slur, but fermata



## SUPPLEMENT I *APPENDIX I*



# 1. Chaconne

Andante religioso

Violino

Pianoforte

The musical score is written for Violino and Pianoforte. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked "Andante religioso".

**Measures 1-3:** The Violino part begins with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Pianoforte part features a half note F#3 in the right hand and a half note F#2 in the left hand, both marked *p*. In measure 3, the right hand has a half note G#3 marked *pp*, while the left hand has a half note F#2.

**Measures 4-7:** The Violino part continues with a half note B4, followed by a quarter note C5, and then a half note D5. The Pianoforte part features a half note F#3 in the right hand and a half note F#2 in the left hand, both marked *p*. In measure 7, the right hand has a half note G#3 marked *pp*, while the left hand has a half note F#2.

**Measures 8-11:** The Violino part continues with a half note E5, followed by a quarter note F#5, and then a half note G5. The Pianoforte part features a half note F#3 in the right hand and a half note F#2 in the left hand, both marked *p*. In measure 11, the right hand has a half note G#3 marked *pp*, while the left hand has a half note F#2.

**Measures 12-15:** The Violino part continues with a half note A5, followed by a quarter note B5, and then a half note C6. The Pianoforte part features a half note F#3 in the right hand and a half note F#2 in the left hand, both marked *p*. In measure 15, the right hand has a half note G#3 marked *pp*, while the left hand has a half note F#2.

16 *mf*

20 *p* *pp*

23 *mf*

27 *sf* *sf* *p*

31 *f* *p*

The musical score consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 16, 20, 23, 27, and 31 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics are marked as follows: *mf* at measure 16, *p* and *pp* at measure 20, *mf* at measure 23, *sf* and *sf* at measure 27, and *f* and *p* at measure 31. The piano accompaniment features various textures, including block chords, arpeggiated figures, and moving bass lines. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties.



35

*p*

39

*f*

42

44

46

48 *rit.*

51 *a tempo* *pp*

54

57

60

62

64

66

68

71

75

*mf*

*pp*

79

*mf*

83

*f*

88

*p*

*ritardando*

*p*

2. Trio B-dur  
op. 2  
Cembalo II<sup>do</sup>

Allegro

5

10

14

18

23

*fz*

**1**

*fz*

*dolce*

**8**

*fz*

28

*dolce*

33

decresc.

pp

1

dolce

38

This musical score is for measures 38 through 43 of the song 'The Rose Tree'. It is written for a piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Measure 38 starts with a half rest in the right hand and a half note G in the left hand. Measure 39 has a half note A in the right hand and a half note G in the left hand. Measure 40 has a half note B in the right hand and a half note A in the left hand. Measure 41 has a half note C in the right hand and a half note B in the left hand. Measure 42 has a half note D in the right hand and a half note C in the left hand. Measure 43 has a half note E in the right hand and a half note D in the left hand. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The accompaniment is also simple, using half and quarter notes. The score is numbered 38 at the beginning.

45

45

49

53

58

61

64

73

76

80

81a

81a

86

86

89

89

94

94

100

100

106

106



113

Measures 113-117. Treble clef: G4 (sharp), A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 115: Octave 8.

118

Measures 118-124. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 122: Octave 2. Measure 124: Octave 1.

125

Measures 125-130. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 127: Octave 2. Measure 130: Octave 2.

*dolce*

131

Measures 131-134. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 133: Octave 2. Measure 134: Octave 2.

135

Measures 135-137. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 136: Octave 2. Measure 137: Octave 2.

138

Measures 138-141. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 140: Octave 1. Measure 141: Octave 1.

142

*f* *fz*

146

149

152

155

3 *dolce*

161

*dolce*

165

169

173

178

182

186

Larghetto

Measures 1-4. Treble and bass staves. Measure 4 includes the word *dolce*.

Measures 5-8. Measure 8 ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled **1**.

Measures 9-14. Measure 9 starts with *p*. Measure 12 has *f* in the bass staff. Measure 14 ends with a repeat sign.

Measures 15-17. Measure 15 starts with *f*. Measure 16 has *p*. Measure 17 includes *dolce*.

Measures 18-21. Measure 18 includes *dolce*. Measure 21 ends with a repeat sign.

Measures 22-25. Measure 25 ends with a second ending bracket labeled **2**.

27

34

43

48

*p*

50

54

*f* *ff* *ff* *ff* *1*

60

*p* *p*

RONDO  
Allegro

Musical score for measures 1-25. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 contains a whole rest in both staves. Measure 20 is marked with a large '20' in the center. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 26-33. The right hand continues the melodic line with various note values and rests. The left hand has several whole rests, indicating it is silent for these measures.

Musical score for measures 34-41. The right hand has whole rests for the first three measures. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 38.

Musical score for measures 42-50. The right hand features a series of eighth-note runs. The left hand continues with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in measure 44.

Musical score for measures 51-58. The right hand plays a melodic line with some accidentals (sharps). The left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is shown in measure 54.

Musical score for measures 59-66. The right hand has whole rests in measures 59 and 60. The left hand plays a bass line. Measure 61 is marked with a large '7' and a dynamic *f*. Measure 66 is marked with a large '8'. The piece concludes with a final chord in both staves.

80

*f* *dolce* *p*

87

94

1

102

3

111

*dolce*

117

123

130

138

147

158

167



### 3. Kwintet Es-dur

op. 7

Composé et dédié à Son Excellence  
Mr. le Comte Vincent Krasinski  
Chevalier de Malte &

Allegro moderato

Viola

9

17

25

33

39

44

50

54

58

*p*

*dolce*

*f*

*staccato*

*p dolce*

*[simile]*

*trf*

*p staccato*

63

*pp* *mf*

70

*p*

78

*dolce*

85

*dolce*

91

*dolce*

99

*mf*

107

*mf*

112

*mf*

117

*p dolce*

124

*p dolce*

133

*p*

142

*p*

150

*dolce*

157

*f*

164

*p*

169

174

180

184

*p staccato*

189

*mf*

193

196

200

205

*dolce*

212

*mf* *f*

220

*f*

Amoroso  
Adagio

7

13

20

24

29

35

39

45

50

57

63

69

*rf* *sf* *sf*

*rf*

*rf* *f*

*mf*

*pp*

*dolce*

*dolce* *rf* *p*

*mf*

*p* *sf*

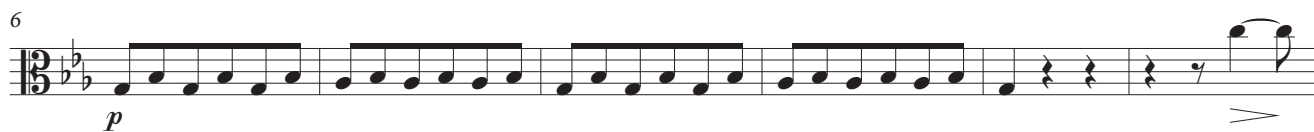
*dolce*

*rf* *sf* *rf* *p*

*p dolce*

The musical score is written for a single melodic line in 12/8 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo and mood are marked 'Amoroso' and 'Adagio'. The score consists of 72 measures, divided into systems of six measures each. Measure numbers 7, 13, 20, 24, 29, 35, 39, 45, 50, 57, 63, and 69 are indicated at the start of their respective systems. Dynamic markings include *rf* (ritardando forte), *sf* (sforzando), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *dolce* (dolce), *p* (piano), and *p dolce* (piano dolce). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and articulation marks such as accents and slurs. A repeat sign with first and second endings is present at measure 20. The score concludes with a double bar line at measure 72.

# Alla polacca



## Trio



Polacca da capo senza replica [e poi la Coda]

## La coda



RONDO  
Allegro

9 *p*  
 19 *pp*  
 33 *rf* *mf* *f*  
 44 *p dolce*  
 52 *f*  
 62 *f*  
 72 *p* *mf*  
 83 *dolce*  
 93 *dolce*  
 106 *dolce*  
 116

125



135



145



158



173



184



195



204



216



227



239



249







## KOMENTARZ KRYTYCZNY



## 1. CHACONNE G-DUR

Ostatnia ze znanych kompozycji kameralnych Elsnera. Brak dokładnych informacji o okolicznościach jej powstania i przeznaczeniu. Być może powstała jako utwór okolicznościowy, część większej kompozycji lub cyklu. W twórczości kameralnej Elsnera zajmuje miejsce wyjątkowe, zarówno ze względów źródłowych, jak też z uwagi na charakter kompozycji.

### I. Źródła

Rękopis *Chaconne* G-dur jest przechowywany, według informacji Aliny Nowak-Romanowicz<sup>1</sup> w zbiorach braci Adamowskich w Bostonie w Stanach Zjednoczonych. Mimo usilnych, różnorodnych i wielokrotnie powtarzanych prób, nie udało się nam dotrzeć do tego źródła. Dysponujemy natomiast sporządzonym na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku przez Alinę Nowak-Romanowicz odpisem tej kompozycji w opracowaniu Adama Kuryłły. Zapis ten stanowi podstawę obecnej edycji.

Odręczny zapis *Chaconne*, wykonany przez Alinę Nowak-Romanowicz, zanotowano w zeszycie nutowym, zawierającym 32 karty z jednostronnie drukowanymi pięcioliniami (po 9 systemów na stronie) i miękkimi okładkami. Na okładce przedniej: portret Stanisława Moniuszki nad ornamentem z gęśłami, zwojem nut i gałązek laurowych, a poniżej: 1819–1872 / STANISŁAW MONIUSZKO / ZESZYT NUTOWY A4 – 32 KART. Na okładce tylnej: MONIUSZKO / TWÓRCA POLSKIEJ / OPERY NARODOWEJ / „HALKA” / MONIUSZKO / NASZ NAJWIĘKSZY / PIEŚNIARZ. Pośrodku: ornament z gęśłami na wstędze i gałązką laurową. Poniżej: CZPPPiMB/PB 11 i Wzór №. 181. W lewym dolnym rogu: Druk wewn. D.Z.W.P. J.c-PB 11 F 4–33374 zam. 8. nakł. 101000.

Treść: pisane ołówkiem drobne notatki nutowe i opisowe: *Due Vesperae* Dreyera, uwertury *Lodoiska* Cherubiniego (+ schemat formalny) i fragmentami kompozycji Elsnera: *Musicam Novam* G-dur op. 48 i *Missa solemnis* F-dur. Od początkowej strony odwróconego zeszytu: nagłówek: *Chiaconna* Józef Elsner oprac. Adam Kuryłło (k. nłb. 1–4); dalej notatki słowne i nutowe (utwory Józefa Elsnera): Msza G-dur op. 34 (z transkrypcjami części), balet *Les deux statues* (rkps Bibl. Nar. sygn. 6418, spis numerów i incipity części), dalej: *Pieśń / Święte przymierze / Narodów* (druk Bibl. Jagiellońska, sygn. 49), *Novam Musicam / in Offertorium* op. LXXI (incipity muzyczne), Msza g-moll op. 72 (schemat części + incipity muzyczne), Msza B-dur op. 47 (obsada, schemat części, incipit *Kyrie*), inne incipity muzyczne: Msza Koronacyjna (transkrypcja fugi), *Graduale* op. 82 i 57.

Format podłużny, 4°; wymiary: 29,5 x 21 cm.

Zapis partyturowy.

Rękopis po śmierci Aliny Nowak-Romanowicz przejęty przez Instytut Sztuki PAN.

Lit.: Kompozycja znana dopiero w 50-tych latach XX w.; nie wymienia jej jeszcze Chybiński, *Słownik*. Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 52–53, 317 poz. 5; Prosnak, *Elsner*, s.128; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22 (z mylnie odczytaną tonacją: D-dur); Chachulski, *Katalog*, s. 286 poz. VII.15.

### II. Datowanie

Nie dysponujemy żadnymi informacjami ani o dacie, ani o okolicznościach powstania *Chaconne* G-dur Józefa Elsnera. Alina Nowak-Romanowicz datowała powstanie *Chiaconny* na lata trzydzieste XIX w., a bardziej precyzyjnie powiązała powstanie tej kompozycji z rokiem 1836 r. Swoje przypuszczenie oparła, jak się wydaje nie bez racji, na dwu wzmiankach, jakie ukazały się w tym czasie w prasie warszawskiej. Pierwsza z nich pochodzi z dnia 16 maja 1836 r.: „Wczoraj w Kościele XX. *Augustjanów* Amatorowie i Artyści muzyczni wykonali wielką Mszę *Kerubiniego*, z tonu F, na 3 głosy śpiewające; w czasie *Graduale* jeden z Amatorów grał warjacje *Berjota* № 2; na *Ofertorium* grana była kompozycja Józefa *Elsnera*, również solo na skrzypce przez Amatora”<sup>2</sup>. Druga wzmianka, opublikowana trzy lata później, ma następujące brzmienie: „W Kościele XX. *Augustjanów* Amatorowie i Artyści grali Mszę *Sznabla* in As, *Graduale Ejblera* in Es, *Ofertorium Elsnera* in G, skrzypce solo”<sup>3</sup>.

Obie te notatki zawierają kilka interesujących informacji. Pierwsza z nich dotyczy praktykowanego wówczas, a utrzymującego się jeszcze także w czasach znacznie późniejszych, zwyczaju odgrywania podczas mszy w trakcie nieśpiewanych części *proprium missae*, takich jak *Graduał* czy *Ofertorium*, różnych kompozycji dobieranych swobodnie przez wykonawców, ale najczęściej powiązanych z nabożeństwem formalnie lub wyrazowo. Taką rolę odgrywać mogły wykonywane podczas *graduałów* mszy L. Cherubiniego i J.I. Schnabla, wariacje Ch.A. Bériota, czy też utwór J.L. Eyblera, a podczas

<sup>1</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 58.

<sup>2</sup> „Kurier Warszawski” nr 129, z dnia 16 maja 1836 r., s. 626.

<sup>3</sup> „Kurier Warszawski” nr 137, z dnia 27 maja 1839 r., s. 665.

ofertoriów także jakaś kompozycja Elsnera. Jest wysoce prawdopodobne, że w obu przypadkach rolę tych Elsnerowskich utworów uzupełniających oprawę muzyczną nabożeństw mogła spełniać właśnie *Chaconne* – wprowadzie taniec, ale opatrzony adnotacją: *Andante religioso*, a więc powiązany nawet czysto zewnętrznie z muzyką kościelną.

Związki z muzyką kościelną są również wyraźnie odczuwalne w podejściu do formy tanecznej, sposobach wariacyjnego i różnorodnego opracowywania tematu tańca, z połączeniem wykorzystywania faktury homofonicznej ze stylistyką wynikającą z szerokiego posługiwania się technicznymi elementami stylu polifonicznego, co również nadaje tej kompozycji charakter w pewnym stopniu religijny, dobrze mieszczący się w stylistyce kościelnej. Wzmianka prasowa o kompozycji na skrzypce solo nie ma większego znaczenia, bowiem zapewne chodziło tu nie tyle o występ solisty bez akompaniamentu, ile o wykonanie kompozycji przez jednego wykonawcę (skrzypka), któremu mogły towarzyszyć organy. Charakter „głosowego” opracowania fragmentów akompaniamentu, z niezbyt wygodnymi wykonawczo figurami w partiach obu rąk, z rozkładem głosów i traktowaniem głosu basowego, podpowiadającym niejako użycie pedału, nie tylko nie wyklucza, ale nawet sugeruje użycie organów z klawiaturą nożną.

W każdym razie przyjąć można, że *Chaconne*, jedyny znany dziś utwór skrzypcowy Elsnera pasujący tak dobrze do wykonania kościelnego – o ile to istotnie ona była wykonywana we wspomnianych latach w warszawskim kościele św. Marcina oo. augustianów – powstała (zgodnie z przypuszczeniem Aliny Nowak-Romanowicz) około 1836 r.

### III. Wykaz korektur i wariantów

Nie jest wykluczone, że pierwotny rękopis, zachowany w zbiorach braci Adamowskich, miał charakter szkicu. Świadczyć o tym mogą pewne niezbyt zręczne postępy harmoniczne w częściach homofonicznych lub sposoby realizacji fragmentów polifonicznych, zwłaszcza logiki prowadzenia głosów. Trudno o te niedostatki podejrzewać Elsnera, który choć pozbawiony systematycznych studiów w zakresie wiedzy harmonicznej i kontrapunktycznej był przede wszystkim praktykiem, ale obdarzonym znacznie rozwiniętą intuicją harmoniczną, która pozwoliła mu stać się wytrawnym i technicznie sprawnym kompozytorem, autorem wielu dzieł niekiedy wzorowo polifonicznie skonstruowanych. Był także autorem krótkiego i pozostającego do dziś w rękopisie<sup>4</sup> podręcznika do nauki generalbasu: *Krótko zebrana nauka generalbasu*, napisanego w 1807 r. dla swojej uczennicy, hr. Anny Miłkowskiej-Łubieńskiej<sup>5</sup>, będącym właściwie zwartym podręcznikiem nauki kompozycji, zawierającym uwagi o podstawowych elementach składowych dzieła muzycznego, w tym: melodyce, rytmice, agogice, a zwłaszcza harmonii z jej strukturą akordową, modulacjami i elementami przejętymi z nauki kontrapunktu<sup>6</sup>. Ponadto spisał teksty swych wykładów uniwersyteckich z lat 1846–47, utrzymanych w formie listów pisanych dla Wiktora Każyńskiego, świadczących o szerszych zainteresowaniach teoretycznych i estetycznych autora<sup>7</sup>.

Trudno powiedzieć, na czym polegało opracowanie tekstu *Chaconne* przez Adama Kuryłłę i jaki był ostateczny jego wkład w tekście muzycznym tej kompozycji. Zapewne ma rację Jakub Chachulski przypuszczając, że „działalność Kuryłły ograniczyła się jedynie do uzupełnienia „oznaczeń interpretacyjnych – dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych”<sup>8</sup>, bez ingerencji w oryginalny zapis nutowy.

Na uwagę zasługuje sposób zapisu powtórzeń wykonywanych fragmentów utworu. Stosowane do dzisiaj standardowe znaki repetycji przy kreskach taktowych (najczęściej podwajanych), także wyznaczające miejsce, od którego należy rozpocząć powtórzenie, użyte są w *Chaconne* w t. 41 i 42 oraz 45 i 46 (powtarzanych następnie jako 43–44 i 47–48). Z kolei w miejscu powtórzenia t. 64 pozostawiono pusty takt (t. 66), za pomocą strzałki wskazując, jakim materiałem muzycznym należy go wypełnić. Wątpić należy raczej, czy tego rodzaju formy widniały również w dziś niedostępnym materiale podstawowym. Domniemanie to potwierdzić mogą różne rodzaje zapisu opracowań akompaniamentu (tt. 42 i 44, 46 i 48 – partia lewej ręki). Różnice te ujęte zostały przy kopiowaniu przez Nowak-Romanowicz w ujętych w nawiasy nutach, dodatkowo oznaczonych jako „II” w t. 42 i 46. Trudno przypuścić, by taki sposób zapisu istniał również w rękopisie z biblioteki braci Adamowskich.

Odpis Aliny Nowak-Romanowicz zawiera jednak dość dużą liczbę zapisów niedokładnych (na przykład jeśli chodzi o stosowanie znaków chromatycznych, być może niewolniczo wzorowanych na oryginale, co może być świadectwem wiernego skopiowania zapisu źródłowego, czy jednolitość powtarzanych fraz), lub niezgrabnych (wynikających na przykład z powiązania faktury polifonicznej z homofonią, prowadzenia głosów kontrapunktycznych, drobnych odcinków imitacyjnych, czy też postępow i powiązań akordowych). Brak precyzji w szkicowaniu (kopiowaniu) łuków. W seksto-

<sup>4</sup> PL-Wtm R. 940.

<sup>5</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 63 poz. 8; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 322 poz. 6.

<sup>6</sup> Michael, *Elsner jako teoretyk muzyki*, s. 148nn

<sup>7</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 64 poz. 14; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 325 poz. 43. Teksty częściowo opublikował Aleksander Poliński, *Chopin*, s. 22n.

<sup>8</sup> Chachulski, *Katalog*, s. 286 poz. V.II.15.

lach wszystkie cyferki umieszczane są pod łukami przy główkach nut. Oczywiście niedociągnięcia zostały w obecnej edycji zlikwidowane z zaznaczeniem ich albo w zapisie nutowym, albo w szczegółowym wykazie korektur i wariantów. Przypadki wątpliwe lub problematyczne pozostawiono w takiej formie, w jakiej wystąpiły one w zapisie źródłowym, bez podejmowania prób ujednolicania lub korygowania.

6. Pfte, druga połowa taktu: zapis ósemek altu i tenoru ze wspólną belką pomiędzy pięcioliniami, ostatnia ósemka (a) tylko na dolnej pięciolinii
9. Vno; 1–6: 
27. p.; 4: akord *cis<sup>l</sup>–e<sup>l</sup>–a<sup>l</sup>*
29. p.; 2–6: 
30. p.; 2–8: 
49. Vno; 1–6: 

51. p.; 3–8: 
52. p.; 3–7: 
55. p.; 2–4 i 6–8: zapisane na dolnej pięciolinii, ale powiązane wspólnym wiązaniem: 1–4 i 5–8
60. Vno; 13/61.1: 
67. Vno; 1–6: 
68. p. i l.; po 1: 
70. p.; zamiast 3: 

## 2. KWINTET ES-DUR OP. 7

W dotychczasowej literaturze i opisach bibliotecznych błędnie odnotowywany jako *Kwintet c-moll*

### I. Źródła

Autograf nieznany. Zachowała się wyłącznie kopia głosu pierwszej altówki, sporządzona nieznaną ręką, zapewne po 1806 r., ciemnobrązowym atramentem (wyraźne przebiccia atramentowe) na jasnobrązowym papierze czerpanym.

Format pionowy, 4°; wymiary: 36,7 x 22,9 cm, k. 4, oryginalnie niepaginowane. Oprawa nowa: tektura obciągnięta brązowym płótnem, z dodanymi trzema kartami przednimi, trzema przedzielającymi i trzema tylnymi.

Strona tytułowa (k. 1r, wpis kaligraficzny): *Viola 1<sup>ma</sup> / de Quintetto / Par Elsner* i dopis późniejszy inną ręką: *Composé et dédié (pomiędzy: de Quintetto a Par Elsner) / a / Son Excellence / Mr. le Comte / Vincent Krasiński / Chevalier de Malte & / Oeuvre VII. / chez Elsner & Comp[an]y / à Varsovie*.

Tekst muzyczny na kk. 1v–4v. Pięciolinie kreślone rastralem: 13 (kk. 1v, 2r) i 12 (kk. 2v–4v) systemów na stronie. Wszystkie cztery części Kwintetu rozpoczynają się od nowej strony (1v, 2v, 3r, 3v), pozostawiając przy krótszych fragmentach pięciolinie niezapisane. Nad początkiem zapisu nutowego (k. 1v), pośrodku górnego marginesu, w charakterze nagłówka: *Viola 1<sup>ma</sup>*; obok, z lewej strony: *Quintetto* (słowo podkreślone).

W toku zapisu nutowego liczne słowne wpisy oryginalne i późniejsze dodatki. Foliacja wtórna wpisana ołówkiem dwukrotnie na kartach recto: w prawym dolnym rogu oraz z lewej strony pod dolną pięciolinia. Na stronie tytułowej w lewym dolnym rogu wpisany ołówkiem numer inwentarza: *M/1268*, a pośrodku, na doklejonej nalepce papierowej, również ołówkiem, sygnatura: *M/1268* i okrągła pieczętka własnościowa (czarny tusz): *MUZEUM TIFC WARSZAWA*. Taka sama pieczętka na dolnym marginesie k. 4v. Na ostatniej przedniej kartce dodanej (r) odręczny wpis atramentem: *JÓZEF ELSNER / KWINTET C-MOLL / KOPIA, GŁOS ALTÓWKI* i poniżej: *MUZEUM TIFC M/1268*. Pozostałe oryginalne wpisy słowne są ukazane w transkrypcji nutowej i w wykazie korektur i wariantów.

Rękopis zakupiony przez TIFC w 1971 r. od Aleksandra Felistaka. Od 2005 depozyt TIFC w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina.

Egz. rękopisu: PL-Wnifc M/1268

Bibl.: Elsner, *Sumariusz*, s. 57 poz. 18; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 9; Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, s. 39 poz. 59; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Chachulski, *Katalog*, s. 276 poz. VII.2.

### II. Datowanie

Kwintet smyczkowy Es-dur, dedykowany hr. Wincentemu Krasińskiemu, znany od niedawna (fragment kompozycji ujawniony został dopiero w 1971 r.)<sup>9</sup>, jest jednym z najbardziej enigmatycznych i – jak dotąd – mało zbadanych kompozycji kameralnych Elsnera. Nie są znane ani okoliczności, ani dokładna data powstania tego utworu. Elsner w swoim

<sup>9</sup> Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, s. 39 poz. 59.

*Sumariuszu* wśród kompozycji na kilka instrumentów wymienia równie zagadkowy, dziś zaginiony, kwintet, ofiarowany „hr. Wincentemu Straszyńskiemu”<sup>10</sup>. Oba te kwintety, w literaturze przedmiotu opisywane jako kompozycje o identycznej obsadzie, łączą ponadto związki, które pozwalają przypuszczać, że mamy tu do czynienia z tą samą kompozycją, w której na jakimś etapie prac nad edycją *Sumariusza* przekreślono nazwisko adresata dedykacji. Świadczy o tym nieprzypadkowa identyczność imion (Wincenty), zbliżony formalnie i brzmieniowo zapis obu nazwisk (Straszyński i Krasiński) oraz fakt, że w wykazach polskich rodzin arystokratycznych wśród nazwisk osób noszących tytuł hrabiego nazwisko „Straszyński” się nie pojawia. Mało prawdopodobne, by błąd przy sporządzaniu spisu własnych kompozycji popełnił sam Elsner, zastępując nazwisko Krasińskiego nazwiskiem „Straszyński”. Kontakty kompozytora z Wincentym Krasińskim w początkowym okresie pobytu w Warszawie są znane, nic natomiast nie wiadomo o jakichkolwiek jego związkach z hr. Wincentym Straszyńskim. Jedną ze swych kompozycji kościelnych, *Missa Divo Stanislao Kostka sacrum* e–moll op. 68, napisał w Warszawie w 1838 r. z okazji ingresu biskupa Straszyńskiego, który jednak miał na imię Paweł i nie miał tytułu hrabiowskiego<sup>11</sup>. Pomyłka mogła powstać przy odczytywaniu lub tłumaczeniu niemieckiego tekstu autografu *Sumariusza* przez Kazimierza Lubomirskiego w 1855 r. albo przy rekonstrukcji tekstu również rękopiśmiennego tłumaczenia przez wydawców *Sumariusza*. Niestety, nie można tego zweryfikować, bo nie zachował się ani oryginalny rękopis Elsnerowski, ani jego przekład na język polski, przechowywany do ostatniej wojny w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Podobny pogląd o identyczności obu kwintetów wyraziła też Alina Nowak–Romanowicz w artykule *Józef Elsner w Encyklopedii Muzycznej PWM*, zastępując w spisie kompozycji kameralnych Elsnera kwintet ofiarowany Straszyńskiemu kwintetem dedykowanym Krasińskiemu<sup>12</sup>. Natomiast Jakub Chachulski, autor katalogu tematycznego dzieł Józefa Elsnera, wymienia oba kwintety: c–moll op. 7, ofiarowany Krasińskiemu, w dziale kompozycji kameralnych i jako osobny utwór – kwintet dedykowany Straszyńskiemu w spisie niezachowanych utworów kameralnych<sup>13</sup>.

Identyfikacja utworu (ofiarowanego Straszyńskiemu bądź Krasińskiemu) nie rozwiązuje jednak problemu datowania zabytku. Jest wysoce prawdopodobne, że skomponowanie tego kwintetu przypada na ostatnie lata pobytu kompozytora we Lwowie, ok. 1798 r., ale został on opublikowany drukiem dopiero w 1804 r. we własnej sztycharni nut Elsnera w Warszawie, o czym świadczy notatka w prasie warszawskiej, informująca o możliwości zakupu wydawanych przez kompozytora kolejnych tomów *Wyboru*, a ponadto edycji nutowej kwintetu: „Dostać także można u niego [u Elsnera] nowy *Quintet*, iego kompozycyi, na dwoie skrzypców, dwie altówki i basetle”<sup>14</sup>. Nie zachował się żaden egzemplarz tej edycji, dysponujemy natomiast – jak wyżej wspomniano – odpisem całego głosu pierwszej altówki. Przypuszcza się, że kopię sporządzono ok. 1806 r., przy czym – rzecz charakterystyczna – tekst dedykacji dla hr. Krasińskiego został dopisany na karcie tytułowej, co pozwala przypuszczać, że pierwotnie kompozycja pozbawiona była informacji o poświęceniu jej komukolwiek. Przypuszcza się, że Elsner zadedykował ten kwintet Wincentemu Krasińskiemu „jako wyraz wdzięczności za zgłoszenie kandydatury Elsnera na członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk na zebraniu w dniu 20 października 1805 roku. Elsner został wybrany członkiem przybocznym Towarzystwa 17 grudnia 1805 r.”<sup>15</sup>. I zapewne w takiej oryginalnej formie tytuł tego kwintetu został wymieniony przez Elsnera wiele lat później, ok. 1849 r. w spisie swych dzieł.

### III. Wykaz korektur i wariantów

Rękopis głosu altówki Kwintetu Es–dur op. 7 wykazuje wiele cech wspólnych z powstałymi w tym samym czasie zapisami utworów kameralnych Elsnera. Uwaga ta dotyczy nie tylko tekstu nutowego, lecz również słownego, który – oprócz zapisu tytułów poszczególnych części kwintetu pośrodku górnego marginesu w formie nagłówka: cz. II (*Amoroso*) i cz. IV (*Rondo* – słowo podkreślone), lub na pięcioliniach: cz. III (*alla Polacca* – k. 3r, początek górnej pięciolinii; Trio – początek 6. pięciolinii; *La coda* – środek 8. pięciolinii), oraz szeregu innych słownych informacji i wskazówek dodatkowych: *Volti adagio* (k. 2r, dolna pięciolinia, prawa strona), *Siegve (!) Rondo* (k. 3r, pomiędzy 10 i 11 pięciolinia, pośrodku), *Fine* (k. 4r, pośrodku przedostatniej pięciolinii – zawiera określenia tempa i dynamiki, wyrazowe i artykulacyjne).

Określenia tempa wpisywane są na początku każdej części albo nad pięciolinia (cz. I – *Allegro moderato* i cz. IV – *Allegro*), albo na początku górnej pięciolinii (cz. II – *Adagio*). Klucze (z kluczem c: ) i przykluczowe znaki chromatyczne oraz oznaczenia metrum, z charakterystycznym, „gotyckim” rysunkiem cyfry 2 () i zwłaszcza 4 () i kasownikiem o kształcie „otwartym” () zbliżonym do pochodzących z tych czasów autografów Elsnerowskich, notowane są tylko na początku każdej części. Oznaczenia repetycji fragmentów utworu, jednostronne () i dwustronne () oraz figur prima

<sup>10</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 57 poz. 18.

<sup>11</sup> Elsner, *Sumariusz*, s. 38 poz. 62; Nowak–Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 270 poz. 22.

<sup>12</sup> Nowak–Romanowicz, *Elsner* 1985, s. 22.

<sup>13</sup> Chachulski, *Katalog*, s. 276 poz. VII.2 i s. 327 poz. 7.

<sup>14</sup> „Gazeta Warszawska”, dodatek z 13 IV 1804, nr 30, s. 518.

<sup>15</sup> kolekcja.nifc.pl/object-m-1268



i seconda volta (nad pięciolinia pod łukiem:  $1^{ma}$  i  $2^{da}$ ). W części I, w formule 1. i 2. volta, pomiędzy zróżnicowanymi taktami (79 i 79a) pojawia się znak repetycji obustronnej.

Zwraca uwagę stosunkowo duża różnorodność form niektórych elementów zapisu, nie tylko muzycznego. Odnosi się to przede wszystkim do kształtu pauz i nut. O ile pauzy ósemkowe nie różnią się zasadniczo pod tym względem pomiędzy sobą, pomijając górne części znaku kreślone lekkim ruchem pióra w postaci zaokrąglonej (7) lub – z mocniejszym naciskiem – z rodzajem „główki” (7), o tyle pauzy ćwierćnutowe pojawiają się w bardziej zróżnicowanych formach (✓, ✓), przypominających niekiedy rysunek ćwierćnutu.

Formy nut nie odbiegają w zasadzie od innych ówczesnych rękopisów, jednak charakterystyczne dla tego kodeksu jest kilka specyficznych cech: przede wszystkim umieszczanie przy pólnucie łaski zawsze z prawej strony główki, bez względu na jej położenie na pięciolinii, zastosowany w *Adagio* sposób wiązań nut przedzielonych pauzami (77): tt. 3 (1–2, 3–4), 11 (4–5), 15 (1–2, 3–4), 53 (1–2, 3–4), 60 (4–5), 65 (1–2, 3–4), 71 i 72 (4–5), standardowe formy znaków chromatycznych (z „otwartą” formą kasownika: [kasownik pozbawiony pionowych boków równoległoboku]) oraz dość typowy zapis triol, zwłaszcza pierwszych w szeregu, oznaczanych cyferką 3, umieszczaną nad główkami nut, najczęściej bez łuczków. Natomiast triole „niepełne”, rytmicznie złożone z dwu nut poprzedzonych pauzą, pojawiają się zawsze w formie: 7 77 (por.: cz. I, tt. 52, 117, 181, 183, 196) i 7 77 (cz. I, t. 54).

Podobnie jak przy pauzach, dość silne zróżnicowanie charakteryzuje kształty graficzne i sposoby zapisu literowych oznaczeń dynamicznych i form ich skrótów. Dotyczy to szczególnie sposobu zapisu skrótowego *forte*, która oprócz formy standardowej (**f**) może przypominać kształty zbliżone do skrótu: **fr** (np.: cz. I: t. 219), niekiedy ze znacznie wydłużonym elementem skreślenia, sugerującym skrót: **fm** (cz. I: t. 123; cz. II: tt. 50, 68, 253). Również oznaczenia *piano* pojawiają się w różnych ukształtowaniach: **p**. (cz. I: t. 1), **pi** (cz. I: t. 37; cz. II: t. 43; cz. IV: t. 34); **pn** (cz. II: t. 22); **pin** (cz. I: t. 57, cz. IV: tt. 1, 74, 158). Skrótowe oznaczenie *pianissimo* przyjmuje też kształt: **pp** (cz. I: t. 63; cz. III, Trio: tt. 2, 9; cz. IV: tt. 16, 256). Pozostałe różnice w zapisach oznaczeń dynamicznych, wyrazowych i artykulacyjnych są ukazane w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

Przy pracach nad redakcją tekstu muzycznego nie ujednolicano na zasadzie analogii ani zapisu nutowego, ani oznaczeń dynamiki i artykulacji w miejscach paralelnych i przy powtórzeniach fragmentów kompozycji na przykład w repryzach. Występujące tu różnice są niekiedy bardzo wyraźne, ale wybór właściwej wersji na podstawie jednego tylko głosu, bez znajomości pozostałych, zwłaszcza pierwszych skrzypiec i wiolonczeli, i przy znacznej rozbieżności w rysunku graficznym poszczególnych znaków i ich względnej niejednoznaczności, jest trudny, a niekiedy nawet niemożliwy. Ostateczna interpretacja jest w tych przypadkach wysoce problematyczna i – jako wątpliwa – pozbawiona większej wartości.

## Allegro

- |                                                |                                     |
|------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 18. pod 3: <i>dolce</i> (przesunięto pod 17.3) | 135. 1: 7                           |
| 4–6: 7                                         | 151. 1–3: 7                         |
| 33. pod pięciolinia: <i>stacca</i>             | 155. 1–3: 7                         |
| 57. pod pięciolinia: <i>stocc</i>              | 180. 1–3: triola 777                |
| 103. nad 1: 7                                  | 185. pod pięciolinia: <i>stocca</i> |
| 5–6: 7                                         | 219. pod 3: <b>fp</b> (?)           |

## Adagio

- |                               |                                                    |
|-------------------------------|----------------------------------------------------|
| 7. pod 2: <b>rf</b>           | 37. 5–8: 7                                         |
| 12. 1–4: zapis rytmiczny 7777 | 43. 3–4: 7                                         |
| 3–4: 7                        | 50. : zapis nut i pauz niejasny, poprawka autorska |
| 25. pod 1: <b>fp</b> (?)      | 70. pod 4: <i>dol</i>                              |
| 35. 4–5 i 7–11: 7             | 73. 1: 7                                           |
| 36. 2–4: 7                    |                                                    |

## Alla polacca

- |                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| 1. nad pięciolinia dodatkowe powtórzenie tempa | 28. 3–5: 7 |
|------------------------------------------------|------------|

## T r i o

4. 1-2: wiązanie łamane   
8. 1-4: skrót błędny   
14. 1-2: wiązanie łamane 

po Trio na początku 8 pięciolinii: *Polacca da capo*,  
(z dopiskiem:) *senza replica*.

## R o n d o

26. 1: przednutka   
33. pod pięciolinia: *dol*  
35. 1: przednutka   
48. 2-6:   
50. 1-4:   
93. pod 1: *dol*  
116. 1: przednutka   
146. i 147. 1-4: skróty wiązań łamanych 

158. pod 1: *dol*  
172. 1: przednutka   
195. 3-7:   
207. : zamiast drugiej  $\text{ł}$  są  $\text{r}$   $\text{r}$   
208. pod pięciolinia jakiś znak, może ***f***  
222. 2-4: 



## CRITICAL COMMENTARY



## 1. CHACONNE G-DUR CHACONNE IN G MAJOR

This is the last of Elsner's known chamber music works. The exact circumstances of its composition and its purpose are unknown. It may have been an occasional piece or part of a larger work or cycle. It is exceptional among Elsner's chamber compositions both with respect to sources and type of music.

### I. Sources

The manuscript of *Chaconne in G Major* is kept, according to Alina Nowak-Romanowicz<sup>1</sup>, in the Adamowski brothers' collection in Boston, USA. Despite many repeated attempts, we have been unable to access this source. The present edition has therefore been based on a copy made in the early 1950s by Alina Nowak-Romanowicz from an arrangement of the *Chaconne* by Adam Kuryłło.

Nowak-Romanowicz's handwritten copy of the *Chaconne* is contained in book of manuscript paper consisting of 32 cards with staves printed on one side (9 staves on each page), bound in soft covers. On the front cover: A portrait of Stanisław Moniuszko above an ornament with a folk fiddle, a scroll of sheet music and laurel branches. Below, the dates and text: 1819–1872 / STANISŁAW MONIUSZKO / ZESZYT NUTOWY A4 – 32 KART [1819–1872 / STANISŁAW MONIUSZKO / BOOK OF MANUSCRIPT PAPER, A4 – 32 CARDS]. On the back cover: MONIUSZKO / TWÓRCA POLSKIEJ / OPERY NARODOWEJ / „HALKA” / MONIUSZKO / NASZ NAJWIĘKSZY / PIEŚNIARZ [MONIUSZKO / FATHER OF THE POLISH / NATIONAL OPERA / “HALKA” / MONIUSZKO / OUR GREATEST / SONG AUTHOR]. In the centre: an ornament with a folk fiddle on a sash with a laurel branch. Below: CZPPPiMB/PB 11 and Wzór №. 181 [Design No. 181]. Bottom left: Druk wewn. [Internal issue] D.Z. W.P. J.c-PB 11 F 4–33374 zam. 8. nakł. 101000 [order 8, issue of 101000].

Contents: small pieces of handwritten music and text notes, all in pencil: Dreyer's *Due Vesperae*, overture to Cherubini's *Lodoïska* (+ formal pattern), and excerpts from Elsner's works: *Muscam Novam in G major* Op. 48 and *Missa Solemnis in F major*. From the back page of the book filled in from both ends: The heading: *Chiaconna* Józef Elsner *oprac.* [arr.] Adam Kuryłło (unnumbered pp. 1–4); followed by pieces of handwritten music (works by Józef Elsner) and text notes: *Mass in G major* Op. 34 (with transcribed movements), the ballet *Les deux statues* (MS National Libr. sh. m. 6418, list of numbers and incipits), later: *Pieśń / Święte przymierze / Narodów* [Song / Holy Alliance / of Nations] (print Jagiellonian Libr., sh. m. 49), *Novam Muscam / in Offertorium* op. LXXI (musical incipits), *Mass in G minor* Op. 72 (outline of movements + musical incipits), *Mass in B-flat major* Op. 47 (scoring, outline of movements, *Kyrie* incipit), other musical incipits: *Coronation Mass* (fugue transcription), *Graduale* Opp. 82 and 57.

Horizontal format, 4°; dimensions: 29.5 x 21 cm.

Notated in score form.

MS taken over by the PAN Institute of Art after Alina Nowak-Romanowicz's death.

References: Work only known from the 1950s onwards, not listed in Chybiński, *Słownik*. Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 52–53, 317 item 5; Prosnak, *Elsner*, p. 128; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22 (key erroneously interpreted as D major); Chachulski, *Katalog*, p. 286 item V.II.15.

### II. Dating

We have no information about the date or circumstances of composition of Józef Elsner's *Chaconne in G major*. Alina Nowak-Romanowicz dated the piece to the 1830s, more precisely – to 1836, which is apparently a well-justified guess based on two mentions in the Warsaw press. The first one (of 16 May 1836) is as follows: “Yesterday at the Church of the Augustinian Fathers, amateur and [professional] Artists-musicians performed Cherubini's great Mass in F for three voices. During the Gradual, an Amateur played Bériot's Variations No. 2; for the Offertory, a composition by Józef Elsner was played, likewise solo on a violin by an Amateur”<sup>2</sup>. The second note, published three years later, reads as follows: “At the Church of the Augustinian Fathers, Amateurs and Artists performed a Mass in A-flat by Schnabel, a Gradual in E-flat by Eybler, [and] and Offertory in G by Elsner, solo violin”<sup>3</sup>.

There are several interesting pieces of information to be gleaned from these press notes. The former concerns the practice, continued for a long time afterwards, of performing unsung sections of the Mass proper, such as the Gradual

<sup>1</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 58.

<sup>2</sup> *Kurier Warszawski* 129, 16 May 1836, p. 626.

<sup>3</sup> *Kurier Warszawski* 137, 27 May 1839, p. 665.

and the Offertory, during the Mass in the form of various compositions selected freely by the performers, but in most cases related in form and expression to the contents of the church service. Such a role could be fulfilled by performances during the Gradual of Masses by L. Cherubini and J.I. Schnabel, variations by Ch.A. Bériot, a piece by J.L. Eybler, as well as a work by Elsner during the Offertory. The *Chaconne*, though a dance form, bears the indication *Andante religioso*, and is thus related (also in purely external terms) to church music. It could therefore be performed on both these occasions during the Mass.

Links to church music are also clearly reflected in Elsner's approach to this dance form, the varied (including variational) ways of developing the dance theme, where the use of homophonic texture is combined with a style resulting from a broad use of technical elements of polyphony, which bestows a quasi-religious character on this piece, well-suited to the church style. The mention of a solo violin in the press note is misleading since it probably refers not to an unaccompanied solo performance, but to one by a soloist (violinist) probably accompanied by the organ. The voice leading in some sections of the accompaniment, with rather awkward figures in both hands, an arrangement of parts and treatment of the bass which suggests the use of a pedal, not only does not preclude, but even suggests the use of an organ with a pedalboard.

We may assume that the Chaconne – Elsner's only known violin piece well suited to performance in a church – was composed (as Nowak-Romanowicz suggests) around 1836 (if indeed it was performed at Warsaw's Augustinian Church of St Martin in that period).

### III. List of corrections and variants

The original manuscript preserved in the Adamowski brothers' collection may have been conceived as a sketch. This is suggested by some rather awkward harmonic progressions in the homophonic sections and by the construction of the polyphonic segments, especially the logic of voice-leading. One can hardly blame these shortcomings on Elsner's incompetence. Though he did not complete any systematic study of harmony and counterpoint, he was, first and foremost, a practitioner with a highly developed harmonic intuition, which made him an expert and technically proficient composer, the author of many works that feature impeccable, model polyphonic structures. He was also the author of a handbook of figured bass, *Krótko zebrana nauka generalbasu* [A Brief Manual of Basso Continuo] (remaining in manuscript to this day<sup>4</sup>), which he wrote in 1807 for his pupil, Countess Anna Miłkowska-Łubieńska<sup>5</sup>. The book is in fact a compact handbook of composition, with notes on the key components of a musical work, including melody, rhythm, agogics, and especially harmony and chord structures, modulations, and elements of counterpoint teaching<sup>6</sup>. Elsner also wrote down (in the form of letters written to Wiktor Każyński) his university lectures of 1846–47, which testify to their author's broad theoretical and aesthetic interests<sup>7</sup>.

We do not know in what ways Adam Kuryłło edited the score of the *Chaconne* and what his contributions were to this version. Jakub Chachulski is probably right when he supposes that "Kuryłło's work was limited to supplementing performance indications – dynamic, agogic, and articulation marks"<sup>8</sup>, and he did not interfere with the original music notation.

The notation of repeated sections of the piece is notable. The standard repetition marks next to (usually doubled) bar lines (still used today), which show where the repetition ought to start, are used in the *Chaconne* in bars 41–42 and 45–46 (subsequently repeated as bars 43–44 and 47–48). In place of the repetition of bar 64, on the other hand, one bar (bar 66) has been left empty, and an arrow was added indicating the music material to fill it with. Such indications are not likely to have existed in the currently unavailable original material. These doubts are confirmed by the differences in the notation of the accompaniment (left hand, bars 42 and 44, 46 and 48), which Nowak-Romanowicz presented in her copy as notes in brackets, additionally marked as "II" in bars 42 and 46. Such notation is not likely to have come from the original manuscript at the Adamowski brothers' library.

Nowak-Romanowicz's copy comprises a large number of imprecise points (for instance with regard to the use of accidentals, which may be a faithful and precise copy of the source notation), and inconsistencies in the repeated phrases. Some elements are clumsy (resulting, for instance, from combining polyphonic texture with homophony, contrapuntal voice leading, brief imitative passages, as well as chord progressions and relations). The marks representing slurs or ties are drawn (or copied) in an imprecise manner. In the sestolets, all the numbers are entered under the brackets next to the noteheads. Obvious imperfections have been removed in the present edition but have been indicated either in the

<sup>4</sup> PL-Wtm R. 940.

<sup>5</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 63 item 8; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 322 item 6.

<sup>6</sup> Michael, *Elsner jako teoretyk muzyki*, pp. 148nn.

<sup>7</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 64 item 14; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 325 item 43. Texts partially published by Aleksander Poliński, *Chopin*, pp. 22ff.

<sup>8</sup> Chachulski, *Katalog*, p. 286 item V.II.15.

music or in the detailed lists of corrections and variants. Dubious or problematic cases have been left in the same form as in our source, without attempts at unification or correction.

- |                                                                                                                                                                     |                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6. Pfte, second half of the bar: quavers of alto and tenor voice noted with the one beaming between the staves, the last one ( <i>a</i> ) on the bottom stave only. | 51. r.; 3–8:              |
| 9. Vno; 1–6:                                                                       | 52. r.; 3–7:              |
| 27. r.; 4: chord <i>c<sup>♯</sup>–e<sup>♯</sup>–a<sup>♯</sup></i>                                                                                                   | 55. r.; 2–4 and 6–8: entered on bottom stave, but joined with a beam: 1–4 and 5–8                           |
| 29. r.; 2–6:                                                                       | 60. Vno; 13/61.1:         |
| 30. r.; 2–8:                                                                       | 67. Vno; 1–6:             |
| 49. Vno; 1–6:                                                                      | 68. r. and l.; after 1:  |
|                                                                                                                                                                     | 70. r.; instead of 3: <i>7</i>                                                                              |

## 2. KWINTET ES-DUR OP. 7 QUINTET IN E-FLAT MAJOR OP. 7

Mistakenly referred to as *Quintet in C Minor* in the literature and library records to date

### I. Sources

No autograph is known. Only a copy of the first viola part has been preserved. It was made by an anonymous copyist, probably after 1806, in dark brown ink (with visible bleed-throughs), on light brown handmade paper.

Vertical format, 4°; dimensions: 36.7 x 22 cm, 4 cards, originally without pagination. New binding: cardboard covered with brown cloth, with three cards added in front, three in between the manuscript pages, and three at the end.

Title page (fol. 1r, calligraphic inscription): *Viola 1<sup>ma</sup> / de Quintetto / Par Elsner* and in another, later hand: *Composé et dédié* (in between: *de Quintetto a Par Elsner*) / *a / Son Excellence / Mr. le Comte / Vincent Krasiński / Chevalier de Malte &c; / Oeuvre VII. / chez Elsner & Comp[an]y / à Varsovie.*

The musical text is contained on fols 1v–4v. Staves drawn using a rastrum; 13 (fols 1v, 2r) or 12 (fols 2v–4v) systems on each page. Each of the four movements starts on a new page (1v, 2v, 3r, 3v), which leaves some empty staves at the end of the shorter sections. Above the notation (fol. 1v) in the middle of the top margin, a heading: *Viola 1<sup>ma</sup>*; and next to it on the left: *Quintetto* (underlined).

The music notation contains numerous original verbal comments and latter additions. Secondary foliation was entered twice in pencil on the recto pages, in the bottom right-hand corner and on the left under the bottom stave. On the title page in the bottom left-hand corner, inventory number: *M/1268*; in the middle on a pasted paper label, also in pencil, the shelf mark: *M/1268* and a round property stamp (in black ink): *MUZEUM TIFC WARSZAWA*. The same stamp can be found on the bottom margin of fol. 4v. On the last front added card (r), handwritten inscription: *JÓZEF ELSNER / KWINTET C-MOLL / KOPIA, GŁOS ALTÓWKI* [JÓZEF ELSNER / QUINTET IN C MINOR / COPY, VIOLA PART], and below: *MUZEUM TIFC M/1268*. The other verbal notes from the source have been copied in our music transcription and indicated in the list of corrections and variants.

The manuscript was purchased by TIFC (the Fryderyk Chopin Society in Warsaw) in 1971 from Aleksander Felistak. Since 2005 it has been stored at the Fryderyk Chopin Institute (NIFC) as a TIFC deposit.

Manuscript copy: PL-Wnifc M/1268

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 57 item 18; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 9; Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, p. 39 item 59; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Chachulski, *Katalog*, p. 276 item VII.2.

### II. Dating

*Quintet in E-Flat Major*, dedicated to Count Wincenty Krasiński, re-emerged only recently (when a fragment of this piece was made public in 1971).<sup>9</sup> It is one of the most enigmatic and, to date, the least researched chamber works by Elsner. The circumstances and precise date of its composition are unknown. In his *Sumariusz*, Elsner lists (among pieces for several instruments) another equally mysterious and now lost quintet, presented to 'Count Wincenty Straszynski'.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo*, p. 39 item 59.

<sup>10</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 57 item 18.

These two quintets, described in the literature of the subject as pieces scored for the same performing forces, demonstrate links that suggest they might in fact be one and the same composition, the name of whose dedicatee was misquoted at some stage of editorial work on the *Sumariusz*. The first names are the same (Wincenty), which is probably not accidental, while the surnames (Straszyński and Krasiński) are similar in both form and sound. Besides, there are no Counts Straszyński in lists of Polish aristocrats bearing this title. A mistake made by Elsner himself when compiling the list of his works (change of surname to Straszyński) is rather improbable. The composer's contacts with Wincenty Krasiński in the early years of his stay in Warsaw are well known, but we have no information about his links to a Count Wincenty Straszyński. One of Elsner's church pieces, *Missa Divo Stanislao Kostka sacrum in E Minor* Op. 68, was composed in 1838 in Warsaw for the installation of bishop Straszyński, but the latter's first name was Paweł, and he did not have a Count's title.<sup>11</sup> The mistake may have originated when the German-language autograph of the *Sumariusz* was being read and translated by Kazimierz Lubomirski in 1855, or when its (likewise handwritten) translation was being reconstructed by the *Sumariusz* editors. When and how exactly it happened we cannot establish for certain since neither Elsner's original manuscript nor its Polish translation (kept till World War II at the National Library in Warsaw) have been preserved to our times. A similar opinion concerning the two quintets being in fact one composition was also expressed by Alina Nowak-Romanowicz in her entry on *Józef Elsner* in *Encyklopedia Muzyczna PWM* [PWM Edition's Music Encyclopaedia]. In the list of Elsner's chamber works, she replaced the quintet presented to Straszyński with one dedicated to Krasiński.<sup>12</sup> Jakub Chachulski, author of the thematic catalogue of Józef Elsner's works, lists, on the other hand, both quintets: the one in C minor Op. 7, presented to Krasiński, among Elsner's chamber music, and the one dedicated to Straszyński – as a separate composition listed among lost chamber pieces.<sup>13</sup>

Identification of the work (presented to either Straszyński or Krasiński) does not solve the problem of dating. It is highly probable that the quintet was composed in the last years of the composer's residence in Lwów, around 1798, but it was only printed in 1804 by Elsner's own printing house in Warsaw, as confirmed by a note in the Warsaw press, which advertises the possibility of purchasing successive volumes of Elsner's *Wybór*, as well as an edition of the *Quintet*: 'One may also obtain from him [i.e. Elsner] a new *Quintet* of his composition, for two violins, two violas, and cello [referred to here as *basetla* – translator's note].'<sup>14</sup> No copy of that edition has been preserved. We only have a copy of the complete first viola part, made presumably in ca 1806. Notably, the text of the dedication to Count Krasiński was added on the title page at a later date, which suggests that originally the work had no note about its dedicatee. Elsner is believed to have dedicated this quintet to Wincenty Krasiński 'as a token of gratitude for submitting Elsner's candidacy for membership of the Warsaw Society of Friends of Science, at a meeting held on 20 October 1805. Elsner became an auxiliary member of the Society on 17 December 1805.'<sup>15</sup> It was probably in this original form that the quintet was listed by Elsner himself many years later (around 1849) in the catalogue of his works.

### III. List of corrections and variants

The manuscript of the viola part, preserved from the *Quintet in E-Flat Major* Op. 7, demonstrates many features in common with records of Elsner's other chamber works composed in the same period. This concerns both the music and the verbal text. The latter comprises the titles of movements (placed centrally in the top margin as headings, as in mov. II *Amoroso* and mov. IV *Rondo* – the word underlined, or on the staves, as in mov. III *alla Polacca* on fol. 3r, start of the top stave; *Trio* – start of the sixth stave; *La coda* – middle of the eighth stave), plus a number of other verbal notes or additional clues: *Volti adagio* (fol. 2r, the bottom stave on the right), *Siegve (!) Rondo* (fol. 3r, centrally between the tenth and eleventh staves), and *Fine* (fol. 4r, centrally on the penultimate stave). The verbal text includes indications of tempo and dynamics as well as expression and articulation. Tempo indications are given at the start of each movement or above the stave (mov. I *Allegro moderato*; mov. IV *Allegro*), or at the start of the top stave (mov. II *Adagio*). Clefs (including the C clef: ) and key signature, and time signature (with the characteristic 'Gothic' shape of the digits 2:  and especially 4: , as well as 'open' naturals () similar to those from the times of Elsner's autographs) are only entered at the start of each movement. There are also repetition marks (one-sided  and double-sided ) as well as *prima* and *seconda volta* figures (above the stave under a bracket: *1<sup>ma</sup>* and *2<sup>da</sup>*). In mov. I within the 1. / 2. volta formula, we find a double-sided repetition mark between differentiated bars 79 and 79a.

Of note is the relative diversity of some notation forms, not only in the musical text. This concerns, first and foremost, the shapes of rests and notes. While quaver rests are fundamentally uniform (except for the top section of the symbol,

<sup>11</sup> Elsner, *Sumariusz*, p. 38 item 62; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 270 item 22.

<sup>12</sup> Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1985, p. 22.

<sup>13</sup> Chachulski, *Katalog*, p. 276 item VII.2 and p. 327 item 7.

<sup>14</sup> *Gazeta Warszawska*, supplement of 13 April 1804, no. 30, p. 518.

<sup>15</sup> [kolekcja.nifc.pl/object-m-1268](http://kolekcja.nifc.pl/object-m-1268)



drawn with a light, rounded pen stroke  or with more pressure and a kind of ‘head’ , the crotchet rests appear in more diverse forms (, ) which sometimes resemble the shape of a crotchet note.

Note forms are principally the same as in other period manuscripts. However, there are several qualities specific to this codex, such as: placing the minim stems always to the right of the notehead regardless of their location on the stave; beaming of notes separated by rests in the *Adagio* (): bars 3 (1–2, 3–4), 11 (4–5), 15 (1–2, 3–4), 53 (1–2, 3–4), 60 (4–5), 65 (1–2, 3–4), 71, and 72 (4–5); standard forms of accidentals (including an ‘open’ natural: ) and the rather characteristic notation of triplets (especially the first ones in a series), marked with the digit 3 above the noteheads, usually without a bracket. On the other hand, rhythmically ‘incomplete’ triplets (i.e. two notes preceded by a rest) always appear as:  (cf.: mov. I, bars 52, 117, 181, 183, 196) or  (mov. I, bar 54).

As in the case of rests, dynamics indications and their abbreviated forms are quite diverse in shape and manner of notation. This is especially true of the abbreviated notation of *forte*, which, apart from its standard form () may also resemble *fr* in shape (as in mov. I, bar 219), sometimes with a markedly prolonged line across that suggests *fm* (mov. I, bar 123; mov. II, bars 50, 68, 253). *Piano* indications likewise take different shapes: *p.* (mov. I, bar 1), *pi* (mov. I, bar 37; mov. II, bar 43; mov. IV, bar 34); *pn* (mov. II, bar 22); *pin* (mov. I, bar 57; mov. IV, bars 1, 74, 158). *Pianissimo* is sometimes abbreviated as *pp* (mov. I, bar 63; mov. III, *Trio*, bars 2, 9; mov. IV, bars 16, 256). Other variants of dynamic, expressive, and articulation markings have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

The principle of analogy has *not* been applied in our edition of the musical text to unify notation, dynamic and articulation markings in parallel *loci* and in repetitions of segments (for instance in the recapitulation). Differences existing in the source are quite striking in some cases, but the choice of the ‘right’ version on the basis of one instrumental part only (the other parts (especially violin I and cello) being unknown), in the face of major differences in the graphic shapes of individual symbols and their relative ambiguity – has proved difficult or in some cases even impossible. A definitive interpretation would be highly problematic and questionable in these cases and would therefore present little actual value.

## Allegro

- |                                                                                                   |                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 18. below 3: <i>dolce</i> (moved below 17. 3)                                                     | 135. 1:             |
| 4–6:           | 151. 1–3:          |
| 33. below the stave: <i>stacca</i>                                                                | 155. 1–3:          |
| 57. below the stave: <i>stocca</i>                                                                | 180. 1–3: triplet  |
| 103. above 1:  | 185. below the stave: <i>stocca</i>                                                                    |
| 5–6:           | 219. below 3: <i>fp</i> (?)                                                                            |

## Adagio

- |                                                                                                              |                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7. below 2: <i>rf</i>                                                                                        | 37. 5–8:  |
| 12. 1–4: rhythm notation  | 43. 3–4:  |
| 3–4:                      | 50.: unclear notation of notes and rests; copyist's own correction                            |
| 25. below 1: <i>fp</i> (?)                                                                                   | 70. below 4: <i>dol</i>                                                                       |
| 35. 4–5 and 7–11:                                                                                            | 73. 1:     |
| 36. 2–4:                  |                                                                                               |

## Alla polacca

- |                                                          |                                                                                               |
|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. above the stave additional, repeated tempo indication | 28. 3–5:  |
|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|

## Trio

- |                                                                                                                                            |                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4. 1–2: reverse stems                                   | after <i>Trio</i> at the beginning of 8 <sup>th</sup> stave: <i>Polacca da capo</i> , (with the annotation:) <i>senza replica</i> . |
| 8. 1–4: erroneous abbreviation (with sustaining dot:  ) |                                                                                                                                     |
| 14. 1–2: reverse stems                                  |                                                                                                                                     |

## Rondo

- |                                                                                                       |                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| 26. 1: grace note  | 33. below the stave: <i>dol</i> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|

35. 1: grace note ♯

48. 2-6: 

50. 1-4: 

93. below 1: *dol*

116. 1: grace note ♯

146. and 147. 1-4: abbreviated beaming 

158. below 1: *dol*

172. 1: grace note ♯

195. 3-7: 

207. instead of 2<sup>nd</sup> ♯ we find 7 7

208. below the stave some symbol, possibly *f*

222. 2-4: 



SUPPLEMENT II *APPENDIX II*



# Polonez C-dur

grany w dzień imienin W. Józefa Dyzmańskiego  
i jemu ofiarowany przez Józefę Dyzmańską

The musical score is written for piano in 3/4 time, C major. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

**Measure 1:** Treble clef starts with a forte (*f*) chord, followed by a half note G4. Bass clef starts with a half note F3. A piano (*p*) dynamic marking appears in the second measure.

**Measure 5:** Treble clef starts with a half note G4, followed by a half note A4. Bass clef starts with a half note F3. A *dolce* marking is above the treble staff. A *[simile]* marking is below the bass staff.

**Measure 9:** Treble clef starts with a half note G4, followed by a half note A4. Bass clef starts with a half note F3. A forte (*f*) dynamic marking is below the bass staff. A sixteenth note triplet is marked with a '6' above it.

**Measure 12:** Treble clef starts with a half note G4, followed by a half note A4. Bass clef starts with a half note F3. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is below the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is below the treble staff. A sixteenth note triplet is marked with a '6' above it.

**Measure 15:** Treble clef starts with a half note G4, followed by a half note A4. Bass clef starts with a half note F3. A forte (*f*) dynamic marking is below the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is below the treble staff. A sixteenth note triplet is marked with a '6' above it.

**Measure 18:** Treble clef starts with a half note G4, followed by a half note A4. Bass clef starts with a half note F3. A piano (*p*) dynamic marking is below the bass staff. A sixteenth note triplet is marked with a '6' above it.

21 *f* *ff*

24 *dolce* [*p*]

28

32 *dolce* [*simile*]

36 *f*

39 *ff* *p*

42 *ff* *p* *f*

TRIO

*dolce*

4

8

[*simile*]

12

15

(8<sup>va</sup>)

*dolce*

18

(8<sup>va</sup>)

21

(8<sup>va</sup>)

Polonez da capo



## KOMENTARZ KRYTYCZNY





## POLONEZ C-DUR

Polonez na fortepian, do niedawna nieznany i nienotowany w dotychczasowej literaturze, odkryty w zbiorze współoprawnych druków muzycznych zakupionym przez Bibliotekę Narodową w Warszawie w roku 2016. Skomponowany na dzień imienin warszawskiego kupca Józefa Dyzmańskiego, dla wykonania z tejże okazji przez jego dwunastoletnią wówczas córkę Józefę Dyzmańską, drukowany w 1821 r. przez Ludwika Letronne'a. Współ z dwoma polonezami fortepianowymi dedykowanymi Konstancji z Łąckich Tymowskiej i dwoma na skrzypce i fortepian dedykowanymi Emilii z Szamockich Gumińskiej (oba także drukowane u Letronne'a) zalicza się do ostatnich polonezów skomponowanych przez Elsnera, z pewnymi wpływami stylu *brillant*<sup>1</sup>.

### I. Źródła

Autograf nieznany. Podstawą wydania jest druk: TANIEC POLSKI / *ułożenia* / JÓZEFA ELSNERA / *grany w dzień Imienin* / W: JÓZEFA DYZMAŃSKIEGO / *i Jemu ofiarowany* / przez / Józefę Dyzmańską / w Warszawie u L... L... / 19 Marca 1821 roku

Format podłużny, 4°; wymiary ok. 23,5 x 33 cm; brak znak wyd.; 4 s.

Na stronie tytułowej brak pełnej nazwy wydawcy i numeru publikacji, co odróżnia druk od typowych publikacji Letronne'a z tego czasu (w tym polonezów Elsnera dedykowanych Konstancji Łąckiej i Emilii Gumińskiej).

Egzemplarz druku: PL-Wn Mus.II.28.873 Cim.; współoprawny z 28 innymi drukami muzycznymi z lat 1820–1829 (Mus. II.28.847 Cim. – Mus.II.28.875 Cim.) oraz rękopisem anonimowego poloneza nt. dwóch fragmentów opery *La vestale* G. Spontiniego (Mus. 8175). Wszystkie pozycje przycięte do rozmiaru 24 x 33 cm. Zbiór zakupiony przez Bibliotekę Narodową w 2016 roku. Na większości kart tytułowych, w tym opisywanego poloneza, odręczna adnotacja własnościowa „Josephine” czarnym atramentem, na wszystkich zaś numeracja niebieską kredką – w przypadku opisywanego poloneza zapis „N° 28” w górnej części karty, pomiędzy wersami tytułu.

Lit.: Chachulski, *Polonez*.

Utwór nie był współcześnie wydany ani nagrany.

### II. Datowanie

Utwór został skomponowany w Warszawie na początku 1821 r. lub nieco wcześniej.

### III. Wykaz korektur i wariantów

Utwór o typowej formie poloneza, dla której przyjęto konwencję zapisu stosowaną w edycjach polonezów w niniejszym tomie oraz we wcześniejszej edycji utworów fortepianowych Elsnera w niniejszej serii – z rozpisaniem *dal segno* i *da capo* w obrębie poloneza i tria oraz podwójną kreską taktową sygnalizującą miejsce oryginalnego *segno*. Druk źródłowy posługuje się typowymi oznaczeniami:  nad i pod kreskami taktowymi po t. 4 i 32 poloneza, dwustronną repetycją z fermatą powyżej po t. 16 poloneza i t. 8 tria, adnotacją „dal segno” pomiędzy pięcioliniami pod koniec taktu 16. Pod ostatnim taktem tria unikatowa wśród polonezów Elsnera adnotacja *Trio da capo in 8<sup>a</sup>*, co w edycji zinterpretowano jako dotyczące wyłącznie prawej ręki i zrealizowano poprzez przedłużenie przenośnika oktawowego zapisanego nad górną pięciolinia w t. 14–16 tria aż do taktu 24 (a więc na rozpisane powtórzenie t. 1–8 tria).

Cechy notacji muzycznej (zwłaszcza charakterystyczny kształt pauz) są zasadniczo identyczne z drukiem polonezów D-dur i Es-dur na skrzypce i fortepian dedykowanych Emilii Gumińskiej, wydanych w niniejszym tomie. Na każdej z dwóch stron umieszczono cztery systemy, każdy złożony z dwóch pięciolinii połączonych akoladą i opatrzoney na początku znakami przykluczowymi (dotyczy tylko *Tria*). Oznaczenia dynamiczne w formach: *f.*, *p.*, *ff.*; podobnie opatrzone kropką *dolce*. oraz *6.* i *3.* przy grupach niemiarowych; tym ostatnim towarzyszy łuk jedynie w t. 27 poloneza, pozostawiony w edycji jako artykulacyjny.

Zmianę kluczy obowiązującą w t. 25–32 pozostawiono w formie oryginalnej za wyjątkiem powrotu klucza wiolinowego w prawej ręce w t. 31, który umieszczono bezpośrednio przed nutą (w pierwodruku przed pauzą ósemkową.)

<sup>1</sup> Chachulski, *Polonez*.

Wszystkie obiegniki w jednakowej formie z pionowym przekreśleniem ( $\bowtie$ ); trudno orzec czy rozpisane *grupetto* z 9 t. tria może być uznane za sugestię jego wykonania, czy też właśnie intencjonalne wskazanie innej formy ozdobnika.

Niektóre z klinów artykulacyjnych (polonez t. 18 i 20, trio t. 7) sprawiają wrażenie lekko zagiętych i wychylonych do przodu, co zbliża je do kształtu przecinka, stosowanego w późniejszych epokach dla oznaczeń cezury lub oddechu. Korespondowałoby to prawdopodobnie z muzycznym sensem t. 18 i 20 (polonez), jednakże, ze względu na niepewność takiej interpretacji i brak możliwości stwierdzenia szerszego stosowania tego rodzaju znaków przez Elsnera, wszystkie te oznaczenia oddano w edycji jako kliny *staccato*.

Niezręczne kontrapunktycznie i harmonicznie opóźnienie  $h^2-a^2$  w prawej ręce na początku 9 (=37) taktu poloneza może być wynikiem błędu przy sporządzaniu druku, czego jednakże nie da się stwierdzić z pożądaną pewnością, zwłaszcza że widoczna w pierwodruku postać poparta jest wewnętrzną logiką przebiegu utworu, jako kontynuacja podobnych opóźnień z t. 8 (=36).

Ewidentnie zepsuty zapis końcowej kadencji poloneza (t. 16, zob. poniżej) poprawiono wg stałego modelu rytmicznego Elsnerowskiej kadencji polonezowej, interpretując przy tym dźwięki *f*, *g* i *e* jako należące do partii prawej ręki i przenosząc je na górną pięciolinie (tak zagęszczoną fakturalnie postać kadencji polonezowej spotkamy u Elsnera jedynie w triu *Poloneza Es-dur* na skrzypce i fortepian wydany w niniejszym tomie).



## Polonez

- |                                                                                         |                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| 3. p.; 3–4, 5/4.1: $\frown$ (poprawiono na 2–3, 4–5)                                    | 25.–31. p.; wiązania $\gamma$                                   |
| p.; przed 4: przednutka $\text{♩}$                                                      | 27., 30. i 32. l.; przed 1: zbędny $\text{♩}$ dla dźwięku $h^1$ |
| 4. l.; przed 7: $\flat$ dla dźwięku <i>a</i> wpisany poniżej, pomiędzy laseczkami 6 i 7 | 29. p.; przed 6: zbędny $\text{♩}$                              |
| 18. p.; 6–8: $\frown$                                                                   | 31. p.; przed 1: zbędny $\text{♩}$                              |
| 21. i 22. l.; przed 9: zbędny $\text{♩}$                                                |                                                                 |

## Trio

- |                                                            |                                                                               |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 4. p.; 2–5 i 5–11: $\frown$                                | 11. p.; 3–4: $\frown$ (zamiast 2–3)                                           |
| p.; przed 2: $\text{♩}$ na drugiej linii (zamiast przed 3) | 13. p.; 1: przednutka $\text{♩}$                                              |
| 6. p.; 2–6: $\frown$ (zamiast 2–5)                         | między pięcioliniami: $\Leftarrow$ na przestrzeni pierwszych dwóch miar taktu |
| 7. p.; 4–7: $\frown$ (zamiast 5–7)                         |                                                                               |

## CRITICAL COMMENTARY



## POLONEZ C -DUR POLONAISE IN C MAJOR

A polonaise for solo piano, unknown and unmentioned in the literature of the subject until very recently. It was discovered in a collection of music prints bound together, purchased by the National Library of Poland in Warsaw in 2016. The piece was composed to mark the name day of Warsaw merchant Józef Dyżmański, for performance on that occasion by the latter's then twelve-year-old daughter Józefa Dyżmańska. It was printed in 1821 by Ludwik (Louis René) Letronne. Like the two polonaises for piano dedicated to Konstancja Tymowska née Łącka, and two others for violin and piano offered to Emilia Gumińska née Szamocka (both pairs were likewise printed by Letronne), this is one of Elsner's last polonaises. It demonstrates some influence of the *brilliant* style<sup>1</sup>.

### I. Sources

No autograph is known. Our edition is based on: TANIEC POLSKI / ułożenia / JÓZEFA ELSNERA / grany w dzień Imienin / W: JÓZEFA DYZMANSKIEGO / i Jemu ofiarowany / przez / Józefę Dyżmańską / w Warszawie u L... L... / 19 Marca 1821 roku [POLISH DANCE / composed by / JÓZEF ELSNER / performed on the Name Day / of Mr JÓZEF DYZMANSKI / and presented to Him / by / Józefa Dyżmańska / in Warsaw, [printed by] L... L... / on 19<sup>th</sup> March 1821].

Horizontal format, 4°; dimensions ca. 23,5 x 33 cm; no plate number; 4 pages.

Publisher's full name and publication number are missing from the title page, which distinguishes this print from Letronne's typical publications from the same period (including Elsner's polonaises dedicated to Konstancja Łącka and Emilia Gumińska).

Copy of the printed edition: PL-Wn Mus.II.28.873 Cim.; bound together with 28 other music prints from the years 1820–1829 (Mus.II.28.847 Cim. – Mus.II.28.875 Cim.) and the manuscript of an anonymous polonaise on the themes of two fragments from Gaspare Spontini's opera *La vestale* (Mus. 8175). All these items were cut to the paper size of 24 x 33 cm. The collection was purchased by the National Library of Poland in 2016. Most of the title pages, including that of the polonaise presented here, bear the handwritten property note 'Josephine' in black ink. All are numbered in blue pencil. The polonaise bears 'N° 28' in the top section of the page between the lines of the title.

References: Chachulski, *Polonez*.

There are no contemporary editions or recordings of this work.

### II. Dating:

Composed in Warsaw early in 1821 or shortly before that date.

### III. List of corrections and variants

The piece represents a typical polonaise form. It has been printed here in accordance with the convention of notation applied to polonaises in this volume and in the earlier edition of Elsner's piano works in the same publishing series. *Dal segno* and *da capo* are thus presented within the polonaise and trio sections, with a double bar line marking the place where the original *segno* began. Our source uses the typical indications:  $\mathbb{A}$  above and below the bar lines that follow bars 4 and 32 of the *Polonaise*, a two-sided repetition mark with a fermata above it following bar 16 of the *Polonaise* and bar 8 of the *Trio*, and the instruction 'dal segno' between the staves at the end of bar 16. Below the last bar of the *Trio*, we find the note *Trio da capo in 8<sup>a</sup>*, absent from other polonaises by this composer, which has been interpreted as referring only to the right hand and represented by extending the *all' ottava* mark entered above the top stave in bars 14–16 of the *Trio* and up to bar 24 (that is, the repeated bars 1–8 of the *Trio* written out in full).

The musical notation (the characteristic rest forms in particular) is basically identical as in the print of *Polonaises in D major* and *E-Flat Major* for violin and piano dedicated to Emilia Gumińska, which have likewise been included in this volume. Each of the two pages contains four systems of two staves each, connected by a brace, with key signatures at the start of the stave (only in the *Trio*). Dynamic markings are printed as *f*, *p*, *ff*. The indications *dolce*, as well as **6**. and **3**. for irregular rhythmic groupings are likewise followed by a dot; the latter are accompanied by a slur only in bar 27 of the *Polonaise* (retained in this edition as an articulation marking).

<sup>1</sup> Chachulski, *Polonez*.

Clef change for bars 25–32 has also been retained in its original form except that the treble clef returning in bar 31, right hand, has been placed here directly before the note (instead of before the quaver rest, as in the first printed edition).

All the *gruppetti* take the same form, with a vertical line across (∞). The *gruppetto* fully written out in bar 9 of the *Trio* may either represent the recommended manner of performance or intentionally suggest a different type of ornament.

Some of the wedge-shaped articulation symbols (*Polonaise*, bars 18 and 20, *Trio*, bar 7) appear in slightly bent, forward-leaning forms resembling the comma that was used in later periods to mark a caesura (or ‘breath’). Such an interpretation is musically plausible in the case of bars 18 and 20 (*Polonaise*), but uncertain. Since we have no evidence that Elsner applied such symbols on a wider scale in other works, all such markings have been represented in our edition as *staccato* wedges.

The delay of  $b^2$ – $a^2$  in the right hand at the start of bar 9 (=37) of the *Polonaise* is contrapuntally and harmonically awkward and may result from a printer’s error. This, however, cannot be confirmed with the expected degree of certainty, especially since its use in the first edition is supported by internal musical logic as a continuation of similar delays in bar 8 (=36).

The notation of the final cadence in the *Polonaise* (bar 16, see below) is evidently faulty and has been corrected on the basis of Elsner’s regular model of a polonaise cadence. The notes *f*, *g*, and *e* have been interpreted as performed by the right hand and thus moved to the upper stave. Such a texturally dense form of the polonaise cadence only has its counterpart in the trio from *Polonaise in E-Flat Major* for violin and piano, also printed in this volume.



## Polonaise

- |                                                                                                                                |                                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3. r.; 3–4, 5/4.1:  (corrected to 2–3, 4–5) | 21. and 22. l.; in front of 9: redundant ♯                                                                |
| r.; in front of 4: grace note               | 25.–31. r.; beaming  |
| 4. l.; in front of 7: ♭ for note <i>a</i> entered below, between the stems of notes 6 and 7                                    | 27., 30. and 32. l.; in front of 1: redundant ♯ for note <i>b</i> <sup>1</sup>                            |
| 18. r.; 6–8:                                | 29. r.; in front of 6: redundant ♯                                                                        |
|                                                                                                                                | 31. r.; in front of 1: redundant ♯                                                                        |

## Trio

- |                                                                                                                  |                                                                                                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4. r.; 2–5 and 5–11:          | 7. r.; 4–7:  (instead of 5–7)                       |
| r.; in front of 2: [kasownik] on the 2 <sup>nd</sup> line (instead of in front of 3)                             | 11. r.; 3–4:  (instead of 2–3)                     |
| 6. r.; 2–6:  (instead of 2–5) | 13. r.; 1: grace note                              |
|                                                                                                                  | between staves:  over the first two beats of the bar |



