

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

## Uwagi wstępne

Etiudy Chopina określane bywają zazwyczaj w dwóch kategoriach: jako „kompedium wiedzy pianistycznej” lub jako „małe poematy muzyczne”. Oba te określenia są słuszne i nie wykluczają się wzajemnie. Etiudy Chopina będą zawsze przykładem wyjątkowej harmonii pomiędzy stroną instrumentalną a estetyczno-emocjonalnym utworem muzycznym.

Jest rzecz pewna, że bodaj pierwszym do skomponowania *Etiud* op. 10 i 25 było zainteresowanie Chopina fortepianowymi problemami wykonawczymi<sup>1</sup>. O tych zainteresowaniach świadczy zarówno wszechstronnie i oryginalnie problemów instrumentalnych wprowadzonych w obu cyklach, jak i — skąd wie wiadomo, ale tym cenniejsze — wypowiedzi autora: „zrobiłem Exercise, [...] w moim jednym sposobie”, „napisałem parę exercissów”. Drugi natomiast, muzyczny aspekt wartości *Etiud* nie zawsze był przez samego Chopina doceniany. Wprawdzie zwierzał się on uczniowi przy okazji opracowywania *Etiudy E* op. 10 nr 3, że nigdy nie skomponował równie pięknej melodii, ale np. o *Etiudzie Ges* op. 10 nr 5 tak pisał do przyjaciela: „Jak tę mogła [Klara Wieck] zamiast czego lepszego wybrać właśnie *Etiud*, najmniej ciekaw dla tych, co nie wiedzą, że to na czarne klawisze”.

Zainteresowanie Chopina problemami pianistycznymi przejawia się w etiudach w kształcie liczb oznaczeń wykonawczych, nie to ma miejsce w innych kompozycjach. Z perspektywy czasu dzieli to nas od powstania *Etiud* nasuwają się pytania o aktualność niektórych z tych oznaczeń, o stopień ich autorytatywności. Pytania te sformułowane są zazwyczaj następująco: czy oznaczenia wykonawcze należy traktować na równi z tekstem wyświeconym i rytmicznym? czy fortepian Chopina różni się od naszego na tyle, że dzielniki, które wskazał autor są już niemiłosiernie do zrealizowania? czy estetyka Chopinowska, związana przecież z estetyką romantyzmu, musi być zawsze zgodna z naszym odczuwaniem estetycznym? Te i tym podobne zapytania znajdowały różne odpowiedzi zarówno w edytorstwie, jak i w praktyce pianistycznej. Po pierwszych wydaniach zbiorowych, powtarzając cicho wiernie zapis oznaczeń wykonawczych wyda oryginalnych, od lat osiemdziesiątych XIX wieku zaczęły się pojawiać wydania „redagowane”. Moją na ród nich znałem takie, które uzupełniały, zmieniały lub wręcz usuwały część z tych oznaczeń. Nie lepiej obchodziła się z niektórymi wskazówkami interpretacyjnymi Chopina praktyka pianistyczna (dotyczy to szczególnie pedalizacji i temp metronomicznych), po prostu... nie dostrzegając ich.

Wydanie Narodowe, jako wydanie źródłowe, odtwarza wiernie wszystkie ostateczne oznaczenia wykonawcze autora, niekiedy tylko uzupełniając je propozycjami redaktorskimi, z zachowaniem graficznego ich odróżnienia od wskazówek autentycznych. Wydaje się jednak, że co najmniej dwa problemy w *Etiudach* wymagają ogólniejszego omówienia. Są to kwestie temp metronomicznych i palcowania.

### Tempa metronomiczne

Wszystkie etiudy z op. 10 i 25 zostały przez Chopina opatrzone tempami metronomicznymi<sup>2</sup>. Rezultaty porównania tych oznaczeń ze współczesnymi praktykami wykonawczymi<sup>3</sup> można następująco:

Większość etiud — osiem z op. 10 i osiem z op. 25 — jest wykonywana w węższych lub szerszych strefach temp, wewnątrz których znajdują się tempa Chopinowskie. Jest rzecz charakterystyczna, że etiudy uważane powszechnie za trudniejsze (np. *C* op. 10 nr 1, *a* op. 10 nr 2, *gis* op. 25 nr 6, *Des* op. 25 nr 8, *h* op. 25 nr 10 w częściach skrajnych) wykonywane są w dołkich strefach temp, przy czym tempo Chopinowskie znajduje się blisko środkowej części stref (dla przykładu: *Etiuda a* op. 10 nr 2, strefa wykonywania  $\text{♩}=139\text{--}160$ , tempo Chopinowskie  $\text{♩}=144$ , *Etiuda gis* op. 25 nr 6, strefa wykonywania  $\text{♩}=64\text{--}78$ , tempo Chopinowskie  $\text{♩}=69$ ). Tempa oryginalne niektórych etiud znajdują się na krańcach tych stref, tzn. wykonywane są w tempach Chopinowskich lub szybciej (*F* op. 25 nr 3, *a* op. 25 nr 4)

albo w tempach Chopinowskich lub wolniej (*Ges* op. 10 nr 5, *f* op. 25 nr 2).

Ponadto w innych etiudach, zawierających elementy wirtuozowskie (*f* op. 10 nr 9, *c* op. 10 nr 12, *As* op. 25 nr 1, *a* op. 25 nr 11, *c* op. 25 nr 12), wykonywanych jest zawsze w tempach wolniejszych od wskazanych przez Chopina. Dla obu *Etiud c* i dla *Etiudy a* przyczyną tego należy szukać w kumulacji rodków instrumentalno-emocjonalnych, trudniejszej do wydobycia na instrumentach nam współczesnych. Mają one bowiem ciżbę mechanizmów, nieco szersze klawisze, głębsze grzyby i większe siłki, co prowadzi do uzyskania wolumenu dźwięku, niezbędnego do wypełnienia przestrzeni dzisiejszych sal koncertowych — w porównaniu z instrumentami i salami (salonami) epoki Chopina. Wolniejsze tempo *Etiud f* i *As* przypisać można na znacznym rozpiętości ciżb dźwięków, mniejszym natomiast na naszej nieco szerszej i głębszej klawiaturze.

Trzy etiudy o przewadze elementów ekspresyjnych (*E* op. 10 nr 3 w częściach skrajnych, *es* op. 10 nr 6, *cis* op. 25 nr 7) grane są zawsze wolniej lub dużo wolniej niż na to wskazują tempa Chopinowskie (*Etiuda es* — a do tempa trzykrotnie wolniejszego niż autentyczne, co zmienia jednostkę metronomiczną z  $\text{♩}=69$  na  $\text{♩}=69!$ ). Przyczyną tego może być dopatrywanie w pewnych „tradycjach” wykonawczych drugiej połowy XIX wieku, nie mających wiele wspólnego z tradycjami pochodzącymi bezpośrednio od Chopina<sup>4</sup>. Np. Chopinowska koncepcja *Etiudy E* od samego początku różniła się znacznie od dzisiejszej: była koncepcją melodii płynącej naprzód, melodii romantycznie namiatnej. Świadczy o tym fakt, iż w pierwszej redakcji *Etiuda* nosiła określenie **Vivace**, w drugiej **Vivace ma non troppo**, co dopiero w druku Chopin zmienił na **Lento ma non troppo**, dodając równocześnie tempo metronomiczne. I jeszcze jeden „wewnętrzny” argument za koncepcją Chopinowską: partia rodkowa, o charakterze bardziej wirtuozowskim, grana przecież zawsze w tym samym tempie, nosi określenie *poco più animato*, co sugeruje tylko niezbyt znaczne przyspieszenie tempa części początkowej. Natomiast przyczyną bardzo wolnych wykonanych *Etiud es* może być... brak tradycji — jest ona najrzadziej z *Etiud* op. 10 i 25 wykonywana — i ustalenie się jej stereotypu jako etiudy statycznej, refleksyjnej.

Na osobną wzmiankę zasługują części rodkowe *Etiud e* op. 25 nr 5 i *h* op. 25 nr 10. Są one obecnie grywane o wiele wolniej, niż na to wskazują oryginalne tempa metronomiczne. Brak wielkiego kontrastu tempa pomiędzy częściami skrajnymi utworów a ich częściami rodkowymi był cechy myślenia twórczego i odtwórczego samego Chopina i został przez niego zaznaczony nie tylko w tych dwóch etiudach. Płynne tempa wskazane są metronomem Chopinowskim również w częściach rodkowych obu koncertów i *Scherza h* op. 20.

Czy z powyższych uwag można już w tym momencie wysnuwać jakieś wnioski praktyczne? Należy, moim zdaniem, ustalić najpierw pewne ogólne zasady stosunku wykonawcy do autorskich temp metronomicznych.

1. Tempo metronomiczne jest pojęciem abstrakcyjnym i nabeżra sensu dopiero po wypełnieniu go konkretnymi dźwiękami. Stąd np. dwa wykonania tego samego utworu przez różnych pianistów mogą — pomimo jednakowego tempa metronomicznego — dać słuchaczowi odczucie różnych temp ze względu na odmienną artykulację, dynamikę, pedalizację czy inne elementy wykonawcze utworu.

2. Wskazane przez autora tempo metronomiczne — jak wiążę wskazywać wykonawczych — ma znaczenie strefowe. Indywidualny sprawca artystyczny jest wyczuć szerokość strefy, w której może lub pragnie się znaleźć, tym samym „odległość” swojego tempa od tempa oryginalnego. Innymi słowy oznacza to, że tempo metronomiczne jest tempem nie ściśle normatywnym, lecz orientacyjnym.

3. W każdym utworze należy zdać sobie sprawę z tego, czy oznaczenie metronomiczne wskazuje na tempo jego początku, czy na tempo rednie całości (ma to znaczenie np. w wypadku *rubato* w partiach początkowych).

4. Wybrane przez wykonawcę tempo ma zawsze charakter tempa redniego, wokół którego opłata się realne tempo o krótszych bądź dłuższych — w zależności od charakteru utworu — odchyleniach agogicznych.

<sup>1</sup> W etiudach napisanych dla „Méthode des Méthodes” nie można wykluczyć sugestii jej autorów, Moschelesa i Fétisa, sugestii dotyczących zastosowania w nich problemów polirytmi i poliartykulacji.

<sup>2</sup> Istniejące przekazy, z których wynika, że metronom Chopina był wyskalowany prawidłowo.

<sup>3</sup> Porównano dokonano na podstawie kilku Konkursów Chopinowskich, kilku reprezentatywnych nagrań kompletu etiud oraz nagrań poszczególnych etiud.

<sup>4</sup> Być może na te „tradycje” powolnego wykonywania partii skrajnych *Etiudy E* wpłynęła jej transkrypcja instrumentalna i wokalna, cz. sto pomijając część rodków. Podobnie, transkrypcje wiolonczelowe mogły mieć wpływ na wytworzenie się tradycji wolnego tempa *Etiudy cis*.

Dopiero teraz — z zachowaniem powyższych zasad — można sformułować wnioski dotyczące temp etiud Chopina.

a) Tempa metronomiczne są integralną częścią tekstu Chopinowskiego. Istnieją kompozycje Chopina, dla których jedynym określeniem tempa-charakteru jest tempo metronomiczne. Studyjny wykonawca winien zapoznać się z tempem oryginalnym i w relacji do niego, w zależności od swych możliwości instrumentalnych oraz koncepcji wyrazowych i estetycznych odnaleźć własne tempo.

b) *Etiudy* c op. 10 nr 12, a op. 25 nr 11, c op. 25 nr 12 należy grać w tempach możliwie szybkich, ale zawsze w takich, w jakich możliwe jest uzyskanie wyrazistej artykulacji, pełnej skali dynamicznej, wielkiego wolumenu brzmienia i siły ekspresji.

c) *Etiudy* f op. 10 nr 9 i As op. 25 nr 1 należy grać w tempach szybkich, na jakie pozwala spokojny rytm w szerokich pozycjach tych etiud.

d) Szybkie tempo jest też wskazane w *Etiudach* Ges op. 10 nr 5 i f op. 25 nr 2, aby tempa zbyt spokojne nie pozostawiały wrażenia szkolnego wykonania.

e) *Etiudy* E op. 10 nr 3, es op. 10 nr 6 i cis op. 25 nr 7 należy zbliżyć do temp oryginalnych o tyle, o ile wykonawca potrafi zachować ich pierwiastki liryczne, narracyjne, naturalnie przebiegu cało ci utworów oraz ich klimat dźwiękowy. To samo dotyczy rytmicznych *Etiud* e op. 25 nr 5 i h op. 25 nr 10.

f) Nie należy przesadzać w szybkości *Etiud* F op. 25 nr 3 i a op. 25 nr 4, aby nie straciły na tym ich przejrzystość i subtelność artykulacyjną.

Jak widać, powyższe wskazania mają tylko wartość względną, nie generalizując zagadnienia, odnoszą się do temp poszczególnych etiud. Ich celem jest maksymalne zbliżenie naszych koncepcji etiud do tych, które miał ich twórca.

#### Palcowanie

Aplikatura Chopina stanowi nowy i odrębny rozdział w historii tej dziedziny gry fortepianowej. Oparta na zasadzie swobody, elastyczności i spokoju rytmu, zwinana jest dzięki Chopinowskim faktur fortepianów. „Chopin myślał palcami” — oto jak można na najkrócej sformułować to sprzeczne zwrócenie, jakie zachodzi pomiędzy fakturą jego dzieła a jej realizacją w aplikaturze. Nowatorstwo jego palcowania, początkowo nierozumiane i krytykowane, z biegiem czasu stało się chlebem powszednim wielu generacji pianistów całego świata. Szczególnie obficie oznaczone w *Etiudach*, pojawia się także w wielu innych kompozycjach Chopina, a w egzemplarzach uczniów bywało przez niego uzupełniane.

Jak warto mieć dzisiaj — zwłaszcza w *Etiudach* — palcowanie Chopina? Czy na jego aktualność mają wpływ zmienione parametry dzisiejszych fortepianów? Czy i w jakim stopniu jego stosowanie może być uzależnione od wielkości ręki pianisty, jej budowy anatomicznej i funkcjonalności?

Przed wszystkim należy stwierdzić, co następuje:

1. Niektóre etiudy są nie do pominięcia — przynajmniej w sensie palcowania podstawowego — z palcowaniem innym niż wskazane przez Chopina (C op. 10 nr 1, C op. 10 nr 7, F op. 10 nr 8, As op. 10 nr 10, c op. 10 nr 12).

2. Niektóre etiudy mają palcowanie tak naturalnie wynikające z samej faktury fortepianowej, że w druku nie było ono przez Chopina podane i jedynie sporadycznie zaznaczane było w egzemplarzach uczniów (As op. 25 nr 1, F op. 25 nr 3, a op. 25 nr 4, e op. 25 nr 5, Ges op. 25 nr 9, c op. 25 nr 12).

3. Niektóre etiudy nie są przez Chopina opalcowane i dopuszczają kilka możliwości palcowania (Es op. 10 nr 11, f op. 25 nr 2, h op. 25 nr 10 w częściach skrajnych). Wydaje się, że Chopin pozostawił wybór samemu wykonawcy.

4. W kilku etiudach można uważać palcowanie Chopina za jedno z możliwych (a op. 10 nr 2, cis op. 10 nr 4, Ges op. 10 nr 5, f op. 10 nr 9, gis op. 25 nr 6, Des op. 25 nr 8, a op. 25 nr 11).

Powyższe uwagi odnoszą się do etiud o charakterze wirtuozowskim, których palcowanie można nazwać palcowaniem „technicznym”. U Chopina znajdujemy jednak jeszcze inny jego rodzaj — stosowane w partiach melodycznych palcowanie „wyrazowe”. Chopin twierdził: „Każdy palec jest inaczej uformowany i dlatego nie należy niszczyć wzdłuż ku uderzenia poszczególnego palca, lecz przeciwnie — starać się ten wzdłuż rozwijać [...] Tyle różnic rodzajów dźwięków, ile mamy palców [...] Trzeci palec to wielki piewak”. Szczególnym przypadkiem tego rodzaju palcowania jest palcowanie „wyrazowo-artykulacyjne”, polegające na powtarzaniu jednym i tym samym palcem kilku kolejnych nut melodycznych.

#### Wnioski praktyczne dotyczące palcowania

a) W ramach palcowania „technicznego” sprawdzić najpierw przydatność palcowania Chopinowskiego. W razie niewygody wypróbować palcowanie redaktorskie lub zastąpić je własnym<sup>5</sup>. Palcowanie redaktorskie, podane w tekście nutowym lub w poniższej części *Komentarza wykonawczego*, bierze pod uwagę przede wszystkim trudnościami, które mogą wystąpić przy mniejszej ręce (wobec nieco szerszych i głębszych klawiszów na naszym fortepianie), a niekiedy traktuje zamiennie palcowanie „pozycyjne” i „rytmiczne” (np. w *Etiudzie* cis op. 10 nr 4). W każdym przypadku zmienione palcowanie należy porównać z autentycznym, aby ostateczny efekt dźwiękowy nie odbiegał od efektu palcowania Chopinowskiego.

b) W zakresie palcowania „wyrazowego”, a w szczególności „wyrazowo-artykulacyjnego” (występuje ono w *Etiudach* F op. 10 nr 8, gis op. 25 nr 6, cis op. 25 nr 7, a op. 25 nr 11, f D op. 36 nr 1 i Des D op. 36 nr 3) w miarę możliwości nie wprowadza zmian.

Te i inne problemy wykonawcze dotyczące dzieł Chopina zostaną szerzej omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

Jan Ekier

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały oznaczone w ten sposób przez samego Chopina lub wpisane jego ręką do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w przekazach autentycznych lub z niemożnością jednoznacznego odczytania tekstu.

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które mogą być wariantami, znajdują się w nawiasach okrągłych (). Dodatki redakcyjne ujęte są w nawiasy kwadratowe [].

Wykonawcom niezainteresowanym problemami różnicowymi, którzy pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń w nawiasach.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest niekiedy wielkimi cyframi o kroju pionowym **12345**, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochylonymi *12345*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występuje ono w rękopisach podstawowych, ale zostało dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów.

Skróty: pr.r. — prawa ręka, l.r. — lewa ręka, t. — takt, takty.

## 1. Etiuda C op. 10 nr 1

s. 15 t. 30–32 i 35–36 pr.r. W przypadku mniejszej ręki można zmienić naturalne palcowanie tej *Etiudy* na następujące:

Stosując te palcowania (ewentualnie te w analogicznych pasażach), należy zwrócić szczególną uwagę na artykulację, która nie powinna się różnić od artykulacji pasażów granych palcowaniem naturalnym.

<sup>5</sup> Można również korzystać z palców, które wybitni wirtuozi podawali w redagowanych przez siebie wydaniach *Etiud*, np.: A. Cortot (Senart-Salabert), I. Friedman (Breitkopf & Härtel), A. Michalowski (Gebethner i Wolff).

## 2. Etiuda a op. 10 nr 2

s. 19 t. 1 i nast. pr.r. Palcowanie Chopinowskie i redaktorskie mo na kombinowa w zale no ci od predyspozycji anatomicznych i funkcjonalnych

r ki, np. w t. 1:

s. 21 t. 20 i 22 pr.r. W razie trudno ci w chwycie akordów na 3. wier nucie mo na opu ci jeden z dolnych d wi ków (*f*<sup>1</sup> albo *as*<sup>1</sup> w t. 20, *g*<sup>1</sup> albo *b*<sup>1</sup> w t. 22).

## 3. Etiuda E op. 10 nr 3

s. 24 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne.*

t. 7, 8 pr.r. Wykonanie ozdobników:

a) z arpeggiem =

b) bez arpeggia =

t. 18–20 i 71–76 l.r. Okre lenie *sempre legato* oraz zapisane przez Chopina przedlu enie nut basowych oznaczaj zastosowanie „legata harmonicznego” (przetrzymania palcami d wi ków harmonicznch).  
cisy zapis wygl daby nast puj co:

(analogicznie w t. 71–76).

s. 25 t. 21 pr.r. Znak wpisany przez Chopina do egzemplarza lekcyjnego oznacza, e pierwsz z przednutek, *gis*<sup>1</sup>, nale y uderzy równocze nie z *gis* i e.

t. 23, 25, 27 i 29 pr.r. Według wskazówki Chopina w egzemplarzu lekcyjnym przednutki nale y uderzy równocze nie z dolnym d wi kiem tercji (i odpowiednim d wi kiem l.r.).

Przy uwzgl dzeniu arpeggia w t. 23: = (e<sup>1</sup> razem z H w l.r.).

t. 31 i 34 pr.r. Podana w odsyłaczu wariantowa wersja t. 31 wyst puje w jednym ze ródel zawieraj cych tak e wariantow wersj t. 34. Potwierdzone ródlowo s wi c nast puj ce kombinacje tekstu głównego i wariantów w tych taktach:

1. tekst główny w obu taktach (zalecany przez redakcj jako najpewniejszy);
2. tekst główny w t. 31 i wariant w t. 34;
3. warianty w obu taktach.

s. 26 t. 44 Ułatwienie partii l.r.:

## 4. Etiuda cis op. 10 nr 4

s. 29 t. 25–30 pr.r. Łatwiejszy podział pomi dzy r ce:

Analogicznie w t. 26 i 27–28. Od połowy t. 28:

## 5. Etiuda Ges op. 10 nr 5

s. 37 t. 65 pr.r. Wyst puj ce w ródlach ró nice rytmiczne na pocz tku taktu (patrz *Komentarz ródlowy*) pozwalaj przypuszcza, e Chopinowi zale alo nie na skróceniu drugiej nuty taktu, a tylko na wtr ceniu pauzy, oznaczaj cej naturalne, niezbyt wyra nie zrytmizowane uniesienie r ki; 1. połowa taktu w przybli eniu: lub .

t. 66 Oryginalna pisownia jest z punktu widzenia palcowania i podziału pomi dzy r ce niejasna. Najprawdopodobniej Chopin przewidywał

nast puj ce wykonanie:

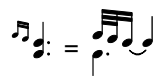
Chc c zatrzyma do ko ca taktu podstaw akordu *des*, mo na zasto-

sowa nast puj cy chwyt:

Mo liwe s tak e i inne rozwi zania, np.:

## 6. Etiuda es op. 10 nr 6


s. 38 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne.*

s. 40 t. 50 pr.r. Wykonanie przednutek: 

## 7. Etiuda C op. 10 nr 7

s. 41 Pr.r. Podane w kilku miejscach (np. w t. 3 i 4) alternatywne w stosunku do naturalnego palcowanie jest propozycją skierowaną przede wszystkim do pianistów o mniejszych rękach.

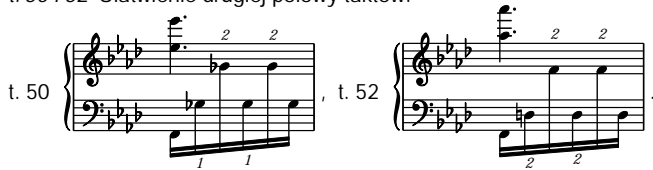
## 8. Etiuda F op. 10 nr 8

s. 45 *Przedtakt* pr.r. Rozwinięcie trylu: 

s. 51 t. 94–95 pr.r. Arpeggia należy wykonać w obu rękach równocześnie (por. komentarz do *Etiudy Es op. 10 nr 11*).

## 9. Etiuda f op. 10 nr 9

s. 54 t. 50 i 52 Ułatwienie drugiej połowy taktów:



s. 55 t. 64 pr.r. Decydując się na wykonanie przednutki, lepiej uderzyć ją razem z basowym F.

## 10. Etiuda As op. 10 nr 10

### Artykulacja

Cał *Etiud* należy wykonywać *legato* (oczywiście z wyjątkiem oznaczonego *staccato* fragmentu w t. 13–16). Występujące kilkakrotnie określenie *legatissimo* oznacza „legato harmoniczne” (przetrzymywanie palcami dźwięków harmonicznymi). W t. 1, 9 i 17 odnosi się ono do podstawowej figury akompaniamentu, którą należy wykonać następującym sposobem:



W razie trudności wynikających z mniejszej rozpiętości ręki należy przetrzymać przynajmniej te dźwięki, które mają dłuższą wartość w t. 1–8. Analogicznie w dalszych partiach *Etiudy*.

W t. 51–53 „legato harmoniczne” należy zastosować w pr.r. (o ile rozpiętość ręki na to pozwala):



### Akcentowanie

Sposób grupowania i akcentowania figur w pr.r. jest dwójaki: trójkowy i dwójkowy. W początkowej części *Etiudy* jest to oznaczone najwyraźniej: grupy trzyósemkowe w t. 1–8, dwuósemkowe w t. 9–12. W dalszych częściach Chopin często stosuje uproszczoną notację, bez podawania akcentów czy łuków, zawsze jednak w zaniżeniu ósemek po trzy lub po dwie pozwalają łatwo odróżnić oba rodzaje grupowania. Druga połowa t. 39 i t. 40 mogłyby uwarunkować przebiegowe pomiędzy figurami dwójkowymi a trójkowymi.

Akcentowanie wszystkich części tematycznych o figurach trzyósemkowych powinno być jednakowe, zarówno tych, które są opatrzone akcentami (t. 1–8, 17–20, 41–42), jak i tych, które są akcentów pozbawione (t. 29–32, 55–58, 69–74). Również wykonanie partii o figurach dwuósemkowych, niezależnie od tego, czy są one opatrzone łukami, czy nie, powinno być analogiczne do oznaczonego przez Chopina za pierwszym razem, od t. 9 począwszy.

s. 56 *Przedtakt* Usunięcie przez Chopina oznaczenia *f* na początku *Etiudy* (por. *Komentarz rólkowy*) przy zachowaniu *p* w t. 9 pozwala przypuszczać, że należy ją rozpocząć *mezza voce*, co odpowiada rzadko przez Chopina używanemu *mf*.

## 11. Etiuda Es op. 10 nr 11

Oznaczenia dynamiczne podane w tekście głównym bez nawiasów wyznaczają zasadniczy szkielet dynamiki *Etiudy*. Zestaw ten, bardziej prawdopodobnie wyrazem ostatniej intencji Chopina w tym zakresie, należy uznać za podstawowy. Dość często do tego zestawu oznaczenia podane w nawiasach, a w t. 21 i 52 zamieniając oznaczenia w tekście na podane w odsyłaczach, otrzymujemy alternatywny zestaw autentycznych oznaczeń. Z wyjątkiem wyraźnie odmienniejszej koncepcji zakończenia (t. 52), zestaw drugi może należeć do jednej z wielu szczegółowych realizacji dynamiki zarysowanej przez oznaczenia zestawu pierwszego. W praktyce należy:

- dokonać wyboru wśród oznaczeń podanych w nawiasach,
- pamiętać, aby zbyt wyrazistym eksponowaniem szybko po sobie następujących niuansów nie zatrzeć logiki konstrukcji dłuższych odcinków utworu,
- wybrać jedną z wersji dynamiki zakończenia.

Podstawy rytmiczne *Etiudy* powinny stanowić najwyższe nuty akordów obu ręk, w pr.r. tworzące na ogół główną linię melodyczną. Oznacza to, że wszystkie arpeggia należy wykonywać w sposób antycypowany:



Dolne nuty arpeggiów lewej ręki należy zsynchronizować z dolnymi nutami arpeggiów pr.r. Niearpeggiowane uderzenia l.r. (t. 1, 5, 8 i analog.) także najlepiej wykonać razem z pierwszymi nutami arpeggiów pr.r.

s. 62 t. 33–34 i 37–38 pr.r. Wykonanie arpeggiowanych akordów z przed-



## 12. Etiuda c op. 10 nr 12

s. 64 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne.*

### 13. Etiuda As op. 25 nr 1

s. 69 t. 1–2, 9–10, 26 i 27 Na dzisiejszych fortepianach t. 1–2 i 9–10 lepiej brzmi na jednym pedale. Podobnie, mo na nie uwzgl dnia zmiany pedatu na 2. wier nucie w t. 26 i 27.

t. 7–8, 28 i 32–34 Pianici o mniejszych r kach mog zrezygnowa z kry owania r k, zamieniaj c nuty grane pierwszymi palcami.

s. 70 t. 16, 21, 29 i 32–34 I.r. Wyst puj ce w tych taktach grupy pi ciu szesnastek Chopin traktował prawdopodobnie jako kwintole. Jest jednak mo liwe, e dopuszczał równie takie ich wykonanie, w którym d wi ki grane pierwszymi palcami obu r k uderzane były równocze nie. Por. *Komentarz ródłowy* na temat pisowni tych grup, a tak e cytaty o *Etiudach...* przed tekstem nutowym.

s. 73 t. 43–44 pr.r. Łuczek, bgn cy na przej ciu taktów od nuty as, mo e oznacza zatrzymanie r k tego d wi ku lub całego akordu as–c<sup>7</sup>–es<sup>7</sup>–as<sup>7</sup> do pocz tku t. 44, tak by uchwyci jego brzmienie wzi tym wła nie pedalem.

t. 48 I.r. Pocz tek trylu:  Drazem z sekst w pr.r. Tryl bez ko cówki.

t. 49 Arpeggia nale y wykona w sposób ci gly (c<sup>7</sup> w pr.r. po es w I.r.).

### 14. Etiuda f op. 25 nr 2

s. 77 t. 68 Arpeggia nale y wykona w sposób ci gly (f<sup>7</sup> w pr.r. po c<sup>7</sup> w I.r.).

### 15. Etiuda F op. 25 nr 3

s. 81 t. 68–69 pr.r. Dla ułatwienia mo na przej do I.r. ósemki c<sup>3</sup> i c<sup>2</sup> (od drugiej w t. 68 do pierwszej w t. 69).

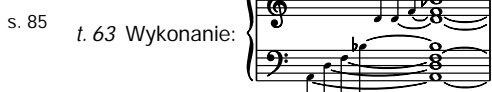
### 16. Etiuda a op. 25 nr 4

W całej *Etiudzie* nale y zadba o dawanie impulsów nutom basowym, tak aby unikn niepo danego wra enia przesuni cia metrum o jedn ósemk .

s. 83 t. 19–22 Oryginaln pedalizacj mo na zmodyfikowa , przesuwaj c zmian pedatu o ósemk dalej (na 6. ósemk w t. 19 i 21). Ma to na celu unikni cie zmieszania na jednym pedale 2. i 3. akordu w tych taktach. Na dzisiejszych fortepianach dobrze brzmi jeszcze inna pedalizacja, wypuklaj ca zmiany artykulacji pr.r.:



Analogicznie w t. 21–22.




t. 65 Arpeggia nale y wykona w sposób ci gly (cis<sup>7</sup> w pr.r. po a w I.r.).

### 17. Etiuda e op. 25 nr 5

Wszystkie arpeggia I.r. powinny by uprzedzane, tak by ich najwy sze d wi ki przypadały na główne cz ci taktu:



W t. 43–44, 124, 126 i 128 górny d wi k arpeggia I.r. nale y uderzy razem z przednutk pr.r.

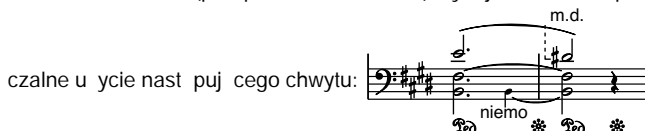
s. 87 t. 29–36 pr.r. Temat w tych taktach ró ni si od tematu na pocz tku *Etiudy* przede wszystkim konieczno ci wykonania linii melodycznej w sposób mo liwie *legato*. Przednutki w dolnym głosie nale y wykona równocze nie z d wi kami melodii górnego głosu. Szybko ich wykonania jest mniej istotna: mog mie warto szesnastek, jak na pocz tku *Etiudy*, mog te by szybsze (np. ).

t. 45 i nast. Tempo metronomiczne cz ci rodkowej — patrz *Uwagi wst pne*.

s. 90 t. 94–97 Na dzisiejszych fortepianach oryginalna pedalizacja Chopinowska daje nieprzyjemne dla ucha wybrzmienie półtonu a–gis. Aby temu zaradzi , nie trac c przy tym brzmienia podstawy akordu E–dur, mo na zastosowa nast puj cy chwyt:



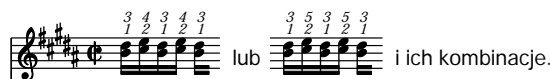
s. 91 t. 128–129 Mo na przypuszcza , e zdj cie pedatu w t. 129 ma na celu jedynie unikni cie zmieszania d wi ków e<sup>7</sup>–dis<sup>7</sup>. Dla zachowania brzmienia harmonii (por. pedał w t. 124–125) wydaje si wi c dopusz–



t. 130 Przednutki cis i a<sup>7</sup> nale y uderzy razem z nutami E–e<sup>7</sup>–e<sup>2</sup>.

### 18. Etiuda gis op. 25 nr 6

Oznaczenia Chopinowskie i proponowane w tek cie palcowania redakcyjne nie wyczerpuj mo liwo ci palcowania tej *Etiudy*. Palcowanie t. 1–3 i analog. mo e by ró ne:



Alternatywne, pochodz ce najprawdopodobniej od Chopina, palcowanie małotercjowych gam chromatycznych podane jest w *Komentarzu ródłowym* do t. 5. (Najwi cej ró nych mo liwo ci palcowania tej etiudy podaje A. Cortot w swoim wydaniu *Etiud* — Ed. Salabert–Senart, Pary .)


### 19. Etiuda cis op. 25 nr 7

s. 98 *Wst p* Fermaty dopisane przez Chopina w egzemplarzu lekcyjnym (w wersji podanej u dołu strony) nie s , zdaniem redakcji, zwi zane z t

odmian rytmiczn , lecz maj znaczenie wyrazowe — przedlu anie najwy szych d wi ków melodii to jeden z typowych dla *tempo rubato* chwytów wykonawczych. Graj cy mo e wi c je uwzgl dni tak e wy- bieraj c odmian rytmiczn podan w tek cie głównym.

t. 1 i nast. Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne*.

t. 7 i 51 l.r. Tryl nale y rozpocz równocze nie z akordem pr.r. bez wzgl du na to, czy jego pierwsz nut jest *dis* czy *cis*.

s. 99 t. 25 i 55 l.r. Pocz tek trylu w t. 25:   
ais równocze nie z akordem pr.r. Analogicznie w t. 55.

s. 100 t. 34–35 pr.r. Pianistom, którym rozpi to r ki nie pozwala na wygo- dne obj cie akordu *fis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-dis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>* (t. 35), zaleca si przej cie do l.r. nuty *fis<sup>1</sup>* na ostatniej ósemce t. 34 i pierwszej ósemce t. 35. Dotyczy to zarówno tekstu głównego, jak i wariantu. Pierwsz nut , *fis<sup>1</sup>*, arpeggia w wersji głównej t. 35 nale y uderzy równocze nie z *h* w l.r.

t. 37 l.r. Najprawdopodobniej tryl nale y rozpocz od nuty głównej *gis*. Niejasny Chopinowski dopisek w egzemplarzu lekcyjnym (por. *Komentarz ródłowy*) pozwala na uwzgl dnienie jeszcze dwóch innych mo liwo ci:

— rozpocz cie trylu od nuty górnej *a*;

— rozpocz cie od przednutki *g* (uderzonej razem z akordem pr.r.):



## 22. Etiuda h op. 25 nr 10

s. 109 t. 31 i nast. Tempo metronomiczne cz ci rodkowej — patrz *Uwagi wst pne*.

t. 47 i analog. pr.r. Przednutk *dis<sup>2</sup>* nale y uderzy razem z *e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* w l.r.

## 23. Etiuda a op. 25 nr 11

s. 113 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne*.

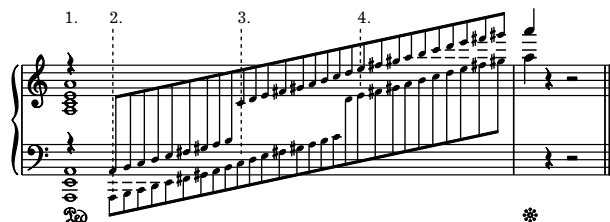
s. 116 t. 43 l.r. D wi k *c<sup>2</sup>* na pocz tku taktu mo na przej do pr.r. pod wa- runkiem zachowania jego akcentu. Nale y te zadba o naturalno przej cia z poprzedniego taktu (niewielki oddech ze wzgl du na odle- gło *E<sub>1</sub>-c<sup>2</sup>*).

s. 120 t. 83–84 Na dzisiejszych fortepianach nie s konieczne zmiany pedału na 4. wier nucie t. 83 ani na pocz tku t. 84. Pozwala to zachowa w pełnym brzmieniu podstaw basow uderzon na pocz tku t. 83.

s. 121 t. 93 do ko ca Aby nie osłabi napi cia emocjonalnego i nie zagubi szkieletu rytmicznego *Etiudy* w ostatnich taktach, zaleca si nast pu- j ce ich wykonanie:

— zachowa bez zwolnienia tempo t. 93–94;

— zastosowa nast puj cy rytm i pedalizacj w t. 95–96:



## 24. Etiuda c op. 25 nr 12

s. 122 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wst pne*.

s. 123 t. 20, 28 i 76 Pierwsza szesnastka na ostatniej wier nucie w tych tak- tach powinna by zaakcentowana w l.r. (*A* w t. 20 i 76, *F* w t. 28), a nie w prawej, jakby to mogło wynika z uproszczonej pisowni Chopina. Nie zastosował on tu krzy owania r ke wzgl dów czysto instrumen- talnych, aby nie utrudnia wykonania. Układ głosów nie uwzgl dnia- j cy aspektu wykonawczego powinien by nast puj cy:



## 25. Etiuda f Dbop. 36 nr 1

s. 130 t. 53–55 Uwzgl dniaj c podane w nawiasie oznaczenie *dim.*, nale y je odnie do tworzonoego przez figuracj l.r. akompaniuj cego akordu b–moll. Mo na przy tym uwa a je za obowi zuj ce w t. 53–54 lub tylko w 1. połowie t. 53. W ka dym przypadku znak <math>\text{<img alt='diminuendo hairpin' data-bbox='880 350 900 360'>/math> w t. 53–55 dotyczy raczej partii pr.r.

## 26. Etiuda As Dbop. 36 nr 2

s. 131 t. 2, 5, 6, 42, 45, 46 i 57–59 Redakcja zaleca jedn z trzech poni - szych kombinacji tekstu głównego i wariantów w tych taktach (por. *Komentarz ródłowy*):  
— tekst główny w t. 2, 5, 6, 45, 57–59, warianty w t. 42 i 46,  
— wsz dzie tekst główny,  
— tekst główny w t. 42 i 46, warianty w t. 2, 5, 6, 45, 57–59.  
Inne kombinacje s , zdaniem redakcji, tak e dopuszczalne, zawsze jednak nale y traktowa ł cznie pary wariantów w t. 2 i 6, 42 i 46 oraz 5 i 45.

s. 133 t. 58 l.r. Rozpocz cie trylu z przednutkami — jak w *Etiudzie As* op. 25 nr 1, t. 48 (*D* lub — w wersji wariantu — *d* razem z akordem pr.r.).

## 27. Etiuda Des Dbop. 36 nr 3

Palcowanie głosu dolnego pr.r. wynika z naturalnego ukladu r ki i w zasadzie opiera si na palcach 1. i 2. W niektórych miejscach redakcja proponuje kil- kakrotne kolejne uycie 1. palca, aby ułatwi legato w górnym głosie. Interesuj ca jest uwaga I. Friedmana, który w swoim wydaniu *Etiud* (Breitkopf & Härtel) pisze: „Rosenthal u ywa wyl cznie pierwszego palca dla *staccato* w głosie dolnym; w ten sposób pozostaje wi kszy wybór palcowa dla *legato* w głosie górnym. Jest to o wiele trudniejsze!”

s. 134 t. 4 i analog. pr.r. Pierwsz z przednutek nale y uderzy równocze - nie z odpowiedni nut dolnego głosu.

s. 136 t. 61–63 l.r. Nale y zmienia pedał tak, by nie zgubi brzmienia nuty pedalowej *As*.

Jan Ekier  
Paweł Kami ski

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego poszczególnych utworów i omawia w niej rozbieżności pomiędzy rękopisami autentycznymi; sygnalizuje ponadto nieautentyczne wersje najczęściej spotykane w wydaniach zbiorowych dzieł Chopina redagowanych po jego śmierci. Dokładnie charakteryzując rękopisy, ich filiacje, uzasadnienie wyboru rękopisów podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz rękopisowy*.

Skróty: pr.r. — prawa rękopis, l.r. — lewa rękopis, t. — takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie rękopisów, należy go czytać jako „i oparte na nim”.

## 1–12. Etiudy op. 10

## Rękopisy

Zachowały się autografy edycyjne 9 etiud (nr 3 i 5–12) oraz 6 rękopisów wcześniejszych redakcji etiud nr 1–4 i 9. Dokładniejsze charakterystyki rękopisów podane są na początku komentarzy do poszczególnych etiud.

## Pierwsze wydania

**Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1399), Paryż VI 1833, oparte na autografie i co najmniej trzykrotnie szczegółowo korygowane przez Chopina.

**Wf2** Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), w którym dokonano kilku poprawek. Udział Chopina w korekcie **Wf2** jest prawdopodobny.

**Wf3** Trzeci nakład **Wf1**, H. Lemoine (2775.HL), Paryż XII 1842. Tekst nutowy **Wf3** nie różni się od **Wf2**.

**Wf** = **Wf1**, **Wf2** i **Wf3**.

**WfD**, **WfS**, **WfJ** — egzemplarze lekcyjne **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:

**WfD** — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż),

**WfS** — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),

**WfJ** — egzemplarz ze zbioru należącego do siostry Chopina, Ludwika J. drzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, 2 zeszyty po 6 etiud, Fr. Kistner (1018. i 1019.), Lipsk VIII 1833, oparte na egzemplarzu korektowym **Wf1** nie uwzględniającym ostatnich poprawek Chopina. W trakcie druku **Wn1** wprowadzono bardzo liczne uzupełnienia, przede wszystkim znaków chromatycznych, i zmiany; między innymi dokonywania słabych nie dostrzeżalnych. Niektóre z tych zmian (np. w *Etiudzie E* nr 3, t. 34, es nr 6, t. 7, *F* nr 8, t. 95, czy *Es* nr 11, t. 52–53) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak i występowały w znacznej większości późniejszych wydań zbiorowych. Jednakże brak argumentów potwierdzających udział Chopina w korekcie **Wn1** czyni autentyczność wersji **Wn1** bardzo wątpliwą:

— z korespondencji między wydawcami, Schlesingerem w Paryżu i Kistnerem w Lipsku, wynika, że Chopin kontaktował się bezpośrednio tylko z wydawcą paryskim, a ten dopiero oferował zakupione utwory swemu lipskiemu koledze; wprowadzanie ulepszeń w **Wn1** z pominięciem głównego, paryskiego kontrahenta byłoby niezrozumiałym posunięciem dla kompozytora rozpoczynającego wydawanie we Francji swych utworów; — oprócz zmian mogących uchodzić za Chopinowskie dokonano w **Wn1** wielu innych, ewidentnie błędnych, których przyczyną nie da się przypisać Chopinowi (np. w *Etiudzie C* nr 1, t. 46, a nr 2, t. 7, *F* nr 8, t. 43 i 51, *As* nr 10, t. 23 i 35).

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1840. W **Wn2** poprawiono cztery błędy **Wn1** i wprowadzono szereg dowolnych uzupełnień i zmian.

**Wn3** Trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), około 1845. Wprowadzono w nim kolejne dowolne zmiany; popełniono te kilka błędów.

**Wn4** Czwarte wydanie niemieckie (ta sama firma i numer, ka da z *Etiud* otrzymała ponadto dodatkowy numer z przedziału 2961–2972), 1865, w którym wprowadzono głównie niewielkie uzupełnienia tekstu **Wn3**.

**Wn5** Piąte wydanie niemieckie (firma i numer jak dla **Wn4**) z dalszymi niewielkimi zmianami. Redakcja **Wn** miała do dyspozycji tylko pierwszy jego zeszyt (*Etiudy* nr 1–6).

**Wn** = **Wn1**, **Wn2**, **Wn3**, **Wn4** i **Wn5**.

**[Wa1]** Pierwsze wydanie angielskie, 2 zeszyty po 6 etiud, Wessel & Co (W & Co 960 i 961), Londyn VIII 1833, oparte najprawdopodobniej na **Wf1**. Egzemplarz tego wydania nie udało się redakcji **Wn** odnaleźć.

**Wa2** Drugi nakład **[Wa1]** (ta sama firma i numer), 1836–1839. **Wa2** odzwierciedla w zasadzie tekst **Wf1**. Duża liczba błędów pozwala przypuszczać, że tekst **Wa2** nie różni się od **[Wa1]**.

**Wa3** Późniejszy nakład **[Wa1]** (ta sama firma i numer), po 1856, w którym poprawiono wiele błędów **Wa2** i wprowadzono liczne nieautentyczne zmiany i uzupełnienia (czynniki na podstawie **Wn3**).

**Wa** = **Wa2** i **Wa3**.

## 1. Etiuda C op. 10 nr 1

## Rękopisy

**KLI** Kopia pierwotnej wersji tej i następnej *Etiudy*, sporządzona prawdopodobnie przez Józefa Linowskiego, opatrzona datą „2 Listopada 1830” i tytułami *Exercice 1* i *Exercice 2* (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). **KLI** zawiera kilka mechanicznych błędów wysoko ciowych, jakich Chopin nie mógłby popełnić (w *Etiudzie C*: t. 26, 13. szesnastka *gis*<sup>2</sup>, t. 66, 12. szesnastka *c*<sup>1</sup>; w *Etiudzie a*: t. 6, dwudziesty k pod 9. szesnastką *f*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup>, t. 7, dwukrotnie *A* jako dwudziesty k basowy, t. 45, dwudziesty k pod 5. szesnastką *e*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>), co wyklucza podawanie w wielu publikacjach możliwość, iż mamy do czynienia z autografem. Od wersji ostatecznej różni się wieloma szczegółami melodyczno-harmonicznymi i całkowitym brakiem oznaczeń wykonawczych.

Pozostałe rękopisy (pierwsze wydania) — patrz wyżej *Etiudy op. 10*.

## Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejszą autentyczną. Tam, gdzie może na podejrzenie błędów **Wf**, bierzemy pod uwagę **KLI**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**, **WfS** i **WfJ**.

s. 13 t. 1 Oznaczenie metrum podajemy według **KLI**. Wprowadzamy **Wf** (→**Wn**, **Wa**) ma **c**, trudno jednak przypuścić, że zmiany metrum dokonano celowo, skoro w **Wf** oznaczenia **c** nie występują w *Etiudach* — wbrew rękopisom — ani razu, nawet w zupełnie oczywistych przypadkach (*Etiudy f* op. 25 nr 2, *Des* op. 25 nr 8 i *f* Dbop. 36 nr 1).

t. 7–8, 9–10, 11–12, 13–14, 73–74 i 75–76 l.r. W **Wf** brak łuków przetrzymujących górne dwudziesty k oktaf. Jest to z pewnością następstwem nieporozumienia wynikłego przy zamianie pierwotnej, skrótowej notacji oktaf za pomocą **8** pod górnymi nutami (tak notacja ma tu **KLI**, tak te zapisane są w **Wf** t. 55–62) na zwykły pisowni.

s. 14 t. 26 l.r. Wartość **d** dla nuty *d* występuje tylko w **Wf**, gdzie została wprowadzona w miejsce całej nuty prawdopodobnie w czasie korekty.

s. 16 t. 44 pr.r. Przedostatni szesnastek jest w **Wf** (→**Wn1**→**Wn2**) *d*<sup>3</sup>. Błąd ten poprawił Chopin w **WfD**, **WfJ** i **WfS**.

t. 46 pr.r. Ostatni szesnastek w **Wf1** jest błędnie *d*. W **Wf2** Chopin poprawił ją na *H*; tak też **Wa** ma prawidłową wersję. W **Wn** wprowadzono nieautentyczną poprawkę tego błędu, podwyższając *d* na *dis*.

## 2. Etiuda a op. 10 nr 2

### r ó d ł a

KLl Jak w *Etiudzie C* op. 10 nr 1.

AI Autograf wcześniejszej wersji, zatytułowany *Etude* (Stiftelsen Musik-  
kulturens Främjande, Sztokholm). AI napisany jest starannie, z du-  
ilo ci oznacze wykonawczych (nawet z tempem metronomicznym).  
O tym, e przedstawia on wcześniejsz wersj , wiadczy nast puj ce  
cechy:

— zgodnie z KLl w pewnych szczegółach, zmienionych nast pnie  
przez Chopina w wersji ostatecznej (t. 25, 26, 43, 47),

— brak dolnego A<sub>1</sub> na pocz tku t. 2, 6, 10, 14, 37, 41,

— niekonsekwentna notacja partii lewej r ki (ósemki *staccato*, ósemki,  
wier nuty *staccato*, wier nuty),

— zró nicowanie długo ci brzmienia dolnych głosów pr.r.: długie nuty  
(wier nuty) utrudniaj wykonanie, osłabiaj c zarazem efekt przeciw-  
stawienia ci gło ci linii górnego głosu krótkim, lekkim uderzeniom  
wypełnienia harmonicznego.

Wfkor — egzemplarz Wf z naniesion szczegółów korekt kompozytora  
(Bibliothèque de l'Opéra, Pary ). Chopin poprawił bł dy, uzupełnił  
b d zmienił szereg oznacze wykonawczych, w całej *Etiudzie* dodał  
palcowanie.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy Wf2 jako najpó niejsze ródło autentyczne. Tam,  
gdzie mo na podejrzewa bł dy Wf, bierzemy pod uwag AI, KLl i Wfkor.

s. 19 t. 1 Oznaczenie metrum podajemy według KLl i AI. Por. komentarz do  
*Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

W oznaczeniu tempa metronomicznego Wn3–Wn5 maj bł dnie 114.

t. 4, 12 i 39 l.r. Łuki motywiczne pod dwud wi kami dodał Chopin  
w korekcie Wf1 (→Wa2), pó niejszej ni Wfkor. W Wn i Wa3 dodano  
do nich dowolnie łuki przetrzymuj ce *h*. Wcześniejsze ródła ujawniaj  
wahania kompozytora co do sposobu notacji tego motywu: KLl nie ma  
adnych luków, AI ma 2 łuki w t. 4 i nie ma adnego w t. 12 i 39.

t. 7 Na 2. wier nucie taktu podajemy akord e–moll (z *h* przed *g*<sup>2</sup>)  
według Wf (→Wa2) i AI. Kasownika tego nie ma jednak w Wfkor, ani  
nie było go w egzemplarzu słu cym za podkład Wn. Aby unikn  
niezgodno ci trybu mi dzy partiami obu r k, adiustator Wn zdecydo-  
wał si na dodanie *#* przed *g*<sup>1</sup> w l.r. T dowoln zmian wprowadzono  
tak e w Wa3.

t. 8 l.r. Na 2. wier nucie podajemy znak akcentu długiego według  
Wfkor i AI. W Wf (→Wn, Wa) nadano mu bł dnie posta krótkiego  
znaku diminuenda na 1. wier nucie taktu. Widz c nieporozumienie,  
Chopin dodał w kolejnej korekcie *fs* w miejsce akcentu. Akcent lepiej  
harmonizuje z cało ci oznacze dynamicznych *Etiudy* (porównanie  
AI z wersj ostateczn wykazuje, i przygotowuj c *Etiud* do druku,  
Chopin dokonał starannej selekcji oznacze , m. in. kilkakrotnie zast -  
puj c znaki *fs* akcentami; patrz te nast pna uwaga).

s. 20 t. 12 l.r. Pod 2. wier nut taktu Wf (→Wn, Wa) ma znak *f*, nie  
maj cy w tym kontek cie uzasadnienia (por. analogiczne t. 4 i 39).  
Jego obecno mo na wytłumaczy nał eniem si dwóch bł dów:

— Chopin przeoczył to miejsce, redukuj c ilo znaków *fs* w auto-  
grafie przygotowywanym jako podkład do druku (AI ma ich 11; w wer-  
sji ostatecznej Chopin usun ł je b d zast pił akcentami);

— sztycharz Wf zamiast *fs* dał *f*; w całym op. 10 podobny bł d  
popelniono wielokrotnie (w *Etiudach*: E nr 3, t. 54, cis nr 4, t. 1, 8, 16,  
26, 54, es nr 6, t. 21 i 32, c nr 12, t. 37).

t. 18 l.r. Kropki *staccato* pod 2. i 3. oktaw zostały dopisane przez  
Chopina w Wfkor. W Wf (→Wa) przeoczono je, a w Wn oktawy te  
pół czono dowolnie łukiem.

s. 22 t. 37 l.r. Tekst główny pochodzi z Wf (→Wn, Wa), wariant z KLl. U  
cie samego A w tym miejscu mogło by zamierzone przez Chopina —  
w tej wersji wyst powanie oktaw w basie jest w reprzyje (od t. 36) bar-  
dzo konsekwentne: od t. 41 do ko ca. Jest te jednak całkiem prawdo-  
podobne, e Chopin przez nieuwag pozostawił tu pierwotn wersj  
(AI w całej *Etiudzie* ma w analogicznych taktach tylko A). Wskazuje na  
to fakt, i oktawy w t. 2 i analog. wyst puj w KLl oprócz t. 14, a w Wf  
pocz tkowo oprócz t. 14 i 37; w t. 14 Chopin dopisał dolne A<sub>1</sub> w Wfkor.

s. 23 t. 43 pr.r. Tekst główny pochodzi z Wf (→Wn, Wa), wariant w odno -  
niku z KLl i AI. W Wfkor Chopin polecił usun nut w tym miejscu,  
było to jednak bł dnie wydrukowane e<sup>3</sup>. Nie daje to całkowitej pew-  
no ci co do jego ostatecznej intencji.

## 3. Etiuda E op. 10 nr 3

### r ó d ł a

AI Autograf roboczy nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzony dat "Pary  
25 Sierp. [18]32" (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork).

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), prze-  
znaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Mi–Hi List ucznia Chopina, Karola Mikulego, do zaprzyja nionego z Chopi-  
nem Ferdynanda Hillera z pro b o rozstrzygni cie w tpiwo ci doty-  
cz cych autentycznego tekstu dziewi ciu miejsc w ró nych utworach  
Chopina, m. in. t. 30–31 i 34–35 omawianej *Etiudy* (Bibliothek des  
Landes Konservatoriums, Graz).

[WnS] Egzemplarz lekcyjny Wn nale cy do uczennicy Chopina, F. Müller-  
Streicher (zaginiony). Informacja o zawartym w nim dopisku Chopina  
znajduje si w Mi–Hi: K. Mikuli pisze, e „pani Friderike Streicher  
posiada egzemplarz, w którym Chopin własnor cznie zaznaczył  
ołówkiem *h* przed *d* [w t. 34], nie usuwaj c *#* przed *g*is!”

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy Wf2 jako najpó niejsze ródło autentyczne, po-  
równane z A. Uwzgl dniamy Chopinowskie naniesienia w WfD, WfS i WfJ.

s. 24 t. 1 Oznaczenie tempa podajemy według Wf (→Wn, Wa). AI ma  
**Vivace**, A — **Vivace ma non troppo**, co Chopin zmienił nast pnie  
w korekcie Wf na **Lento ma non troppo**.

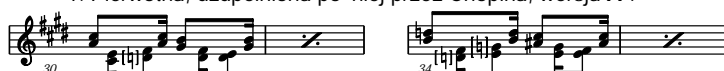
t. 7, 8 i 23 pr.r. Arpeggia zostały dopisane, najprawdopodobniej przez  
Chopina, w WfD.

t. 18–20 i 71–76 l.r. Podajemy według A laseczki wier nutowe  
wskazuj ce sposób realizacji "legata harmonicznego" (por. *Komentarz  
wykonawczy*). W Wf (→Wn, Wa) przeoczono je.

s. 25 t. 30–31 i 34–35 pr.r. Te tworz ce progresj pary taktów mog by  
rozpatrywane ł cznie (t. 32–33 maj charakter przeje ciowy). Ich ró -  
ni ce si w poszczególnych ródłach brzmienie budziło od dawna  
wiele w tpiwo ci. Z ko cem lat siedemdziesi tych dziewi t nastego  
wieku K. Mikuli pisał o „rozmaitych wersjach [tych par taktów], wynika-  
j cych z ró nych wyda i tradycji" (Mi–Hi). Niepewno pógł biał brak  
dost pu do autografów *Etiudy*. Poni ej zestawiamy i charakteryzujemy  
wszystkie r kopi mienne i drukowane wersje tych taktów.

### Wersje autentyczne

1. Pierwotna, uzupełniona pó niej przez Chopina, wersja AI:



Wersj t odtwarzamy na podstawie analizy widocznych w AI Chopi-  
nowskich poprawek. Znaki chromatyczne w nawiasach s naszym do-  
datkiem i stanowi najprawdopodobniejsze uzupełnienie niewyko-  
czonej notacji AI. W tej wersji ka da para składa si z dwóch identycz-  
nych taktów, utrzymanych diatonicznie w tonacjach A–dur i h–moll.



2. Ostateczna wersja **AI**, powstała przez dopisanie chromatycznie zmienionych tercji dolnego głosu w t. 31 i 35 oraz # przed *gis*<sup>1</sup> w t. 34. Wersj t wypisał Chopin na czysto w **A**, dodaj c oznaczenia dynamiczne i akcenty; w tej wyko czoney postaci została ona wydrukowana w **Wf1** (→**Wa2**):



Zwraca uwag brak ł obni aj cego *dis*<sup>1</sup> na *d*<sup>1</sup> na 2. szesnastce t. 34. To oczywiste przeoczenie Chopina (w r kopisach i pierwszych wydaniach jego utworów znajdujemy setki podobnych niedokładno ci) stało si jedn z głównych przyczyn powstania i rozpowszechnienia nieautentycznych wersji omawianego fragmentu (wersje 5. i 6.).

W [**WnS**], zawieraj cym wydrukowan bł dn wersj 5., Chopin dopisał ł na pocz tku t. 34, przywracaj c tym samym omawian wersj 2. W Mi-Hi jej autentyczno dodatkowo potwierdził F. Hiller, który w napisanej przez Mikulego wersji **Wn** — z *dis*<sup>2</sup> i *dis*<sup>1</sup> w t. 34 — dopisał przed tymi nutami kasowniki.

Wersje niepewnej autentyczno ci

3. Wersja **Wf2**:



**Wf2** było korygowane przez Chopina, mo na jednak w tpi , czy ł obni aj cy *gis*<sup>1</sup> na *g*<sup>1</sup> w t. 34 nie jest wynikiem jakiego nieporozumienia przy korekcie (zwi zanego np. z podobie stwem t. 34 i 35).

4. Wersja **WfD**, w którym Chopin dopisał ł na pocz tku t. 31 wersji **Wf2**:



Brak podobnej zmiany w pozostałych egzemplarzach lekcyjnych (**WfS**, **WfJ**, [**WnS**]), nie pozwala uzna jej za obowi zuj c .

Wersje nieautentyczne

5. Wersja **Wn** (tak e **Wa3**):



Autorem tej wersji jest z pewno ci adiustator **Wn1**, poprawiaj cy niekompletn wersj podkładu (**Wf1**). Kieruj c si konwencjonalnym poczuciem harmonicznym, uznał najprawdopodobniej ł przed pierwsz tercj t. 34 za postawiony omyłkowo o takt za wcze nie i usun ł go.

6. Wersja wi kszo ci pó niejszych wyda zbiorowych:



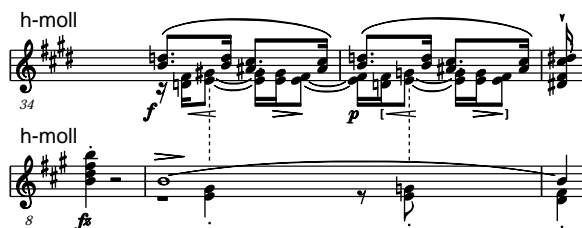
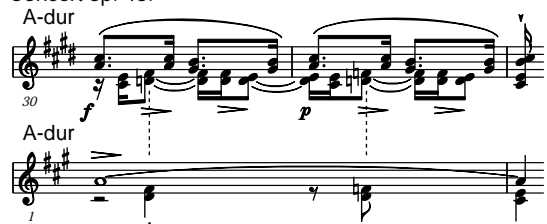
Jest to dokonana w latach siedemdziesi tych XIX w., najwcze niej w wydaniach redagowanych przez Klindwortha i Mikulego, kompilacja wersji 4. i 5.

Naley podkre li , e wyst puj cej w wersjach 5. i 6. w t. 34 tonacji H-dur nie ma w adnym ze ródł, które Chopin miał w r kach — **AI**, **A**, **Wf1**, **Wf2**, **WfD**, **WfS**, **WfJ**, [**WnS**].

Za tekst główny przyjmujemy najpewniejsz ródłowo wersj 2. Jest ona tak e najbogatsza muzycznie:

- układ współbrzmie ka dego z tych czterech taktów jest nieco inny;
- w obu omawianych parach taktów ró nice harmoniczne współgraj z kontrastami dynamicznymi **f** - **p**;
- wymienione pary taktów ró ni si trybem (dur-moll), co odpowiada wzmo eniu napi cia zwi zanemu ze wznoszeniem si progresji.

Identyczny schemat harmoniczny wyst puje na pocz tku *Allegro de Concert* op. 46:



Jako warianty podajemy dopuszczone przez Chopina na lekcjach wersje 3. i 4.

t. 32–33 i 36–53 W **WfS** i **WfJ** takty te s wykre lone, a na pocz tku t. 34 i 54 zaznaczone s zmiany pozwalaj ce w miar gładko poł czy t. 31 z 34 i 35 z 54. Skrótów tych dokonał Chopin z pewno ci jedynie z my l o amatorskim muzykowaniu mało zaawansowanych pianistycznie uczennic. Por. komentarz do t. 22, 24 i 52–53 *Etiudy cis* op. 25 nr 7.

t. 33 l.r. Jako 5. szesnastk **AI** i **A** maj *cis*<sup>2</sup>-*e*<sup>2</sup>. W **Wf** (→**Wa**) Chopin zmienił je na *h*<sup>1</sup>-*cis*<sup>2</sup> w czasie ostatniej korekty **Wf1**.

s. 26

t. 41 l.r. Wariant podany w odsyłaczu pochodzi z **WfD**.

t. 44 pr.r. Najni szym d wi kiem akordu na pocz tku taktu w **AI**, **A** i **Wn** jest *h*. Chopin zmienił je na *a* w ostatniej korekcie **Wf1** (→**Wa**).

t. 55–56 pr.r. Łuk przetrzymuj cy *fis*<sup>1</sup> znajduje si w **AI** i **A**. W **Wf** (→**Wn**) został najprawdopodobniej przeoczony.

s. 27

t. 61 **pp** zostało wpisane przez Chopina do **WfD**.

t. 67 pr.r. W 2. połowie taktu **A** ma w górnym głosie wier nut *a*<sup>1</sup>. Podajemy udoskonalon wersj **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 77 Na ko cu *Etiudy A* ma wskazówk *attacca il presto con fuoco*, co oznacza, e Chopin przewidywał ł czne wykonanie tej i nast pnej *Etiudy*. Brak tej wskazówki w **Wf** (→**Wn,Wa**) mo e by wynikiem korekty Chopina.

## 4. Etiuda cis op. 10 nr 4

r ó d ł a

**AI** Autograf roboczy nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzony dat "Pary Sierp. 6, 1832" (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, w miejscach w tpi liwych porównane z **AI**. Uwzgl dniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD** i **WfS**. Uzupełniamy niestaranne w **Wf**, a w **AI** zaznaczone jedynie fragmentarycznie łukowanie, jak równie oczywiste przeoczenia kropek, akcentów itp.

s. 28

**Przedtakt** Oznaczenie metrum podajemy według **AI**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

t. 1, 8, 16, 26, 34 i 54 Wyst puj ce w tych taktach w **Wf** (→**Wn,Wa**) najprawdopodobniej nieautentyczne oznaczenia **fp** b d **f** poprawiamy na **fp** i **fs** zgodnie z sensem muzycznym. W pierwszych wydanych przez Chopina we Francji utworach, do których nale *Etiudy* op. 10, w **Wf** cz sto w tych oznaczeniach po **f** opuszczano *s* (**fp** Chopin w ogóle nie u ywał). Por. komentarz do *Etiudy a* nr 2, t. 12.

t. 12 W **Wf** (→**Wn,Wa**) **f** znajduje si dopiero na 4. wier nucie. Wydaje si bardziej prawdopodobne, e Chopinowi chodziło o wykonanie *forte* całego tego taktu, tote przesuwamy to oznaczenie na jego pocz tek, gdzie znak dynamiczny — **ff** — znajduje si w **AI**. Por. t. 62.

s. 29 t. 14 i 64 l.r. Ostatnie 2 szesnastki t. 64 brzmi w **Wn** i **Wa3** bł dnie *Gis* i **A**. W cz ci pó niejszych wyda zbiorowych t nieautentyczn wersj zastosowano tak e w t. 14.

t. 15 i 19 l.r. Jako 3. szesnastk **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) ma *Ais* w t. 15 i *Eis* w t. 19. S to zapewne bł dy — por. analogiczne t. 13, 14, 63–66 — tote przyjmujemy wersj **AI**.

t. 24 pr.r. Przed ostatnim akordem **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa2**) ma ł tylko przed *c*<sup>1</sup>. Wprawdzie wersja z *es*<sup>1</sup> nie byłaby niemo liwa, wydaje si jednak znacznie prawdopodobniejsze, e powstała przypadkowo w nast pu- j cy sposób:

— w **AI** brak kasowników zarówno przed omawianym akordem pr.r., jak i przed poprzedzaj c go 11. szesnastk l.r.; mo e to by pier- wotna wersja lub po prostu niedokładno notacji (**AI** ma wyra nie roboczy charakter);

— w autografie przygotowanym jako podkład do druku Chopin posta- wił kasowniki podwy szaj ce *es* na *e* w l.r. i *es*<sup>1</sup> na *e*<sup>1</sup> w pr.r.;

— sztycharz **Wf** omyłkowo postawił ł w pr.r. przed *c*<sup>1</sup> (gdzie zreszt równie jest potrzebny po przej ciowym *ces*<sup>1</sup> na pocz tku taktu); tego rodzaju bł dy s do cz ste, np. w połowie t. 17 **Wf** ma w l.r. # przed *cis*<sup>1</sup> zamiast przed *ais*.

**Wn** i **Wa3** maj *b-c-e*<sup>1</sup>.

t. 26 pr.r. Przed 11. szesnastk **Wn** ma bł dnie # zamiast x.

s. 32 t. 53 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**), wariant — z **AI**. W **Wn** warto ci rytmiczne odpowiadaj wersji **AI**, a przej temu z **Wf** akcen- towi nadano posta znaku diminuenda.

s. 33 t. 75 pr.r. Przed 14. szesnastk taktu, *gis*<sup>2</sup>, brak w **Wn** #.

## 5. Etiuda Ges op. 10 nr 5

### r ó d ł a

**A** Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), prze- znaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, po- równane z **A**. Uwzgl dniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**, **WfS** i **WfJ**.

s. 34 t. 2 i analog. l.r. W akordach na 2. i 3. ósemce **A** ma jeszcze *ges*. Chopin usun ł te nuty w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**).

t. 4, 12 i 52 pr.r. Jako 9. szesnastk **A** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wn1,Wa2**) ma *des*<sup>3</sup> w t. 4, a *des*<sup>3</sup> zmienione na *es*<sup>3</sup> w t. 12 i 52. Pierwotna wersja pozosta- ła w t. 4 z pewno ci przez nieuwag (przeoczenie poprawki w jednym z kilku podobnych miejsc cz sto si Chopinowi zdarzało), co potwier- dza odpowiednia odr czna poprawka tego taktu w **WfD**. **Wa3** ma *es*<sup>3</sup> tylko w t. 52. W **Wn2**–**Wn5** przyj to dowolnie *des*<sup>3</sup> we wszystkich trzech miejscach.

t. 15 l.r. Nuta *es*<sup>1</sup> w akordzie na 2. ósemce taktu znajduje si tylko w **A**. Trudno stwierdzi , czy jej brak w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) jest wynikiem przeoczenia sztycharza czy Chopinowskiej korekty **Wf**.

t. 22 l.r. Na 3. ósemce **A** ma jeszcze nut *as*<sup>1</sup>. Chopin usun ł j w ko- rekcie **Wf**.


s. 35 t. 24 pr.r. Jako 7. szesnastk **A** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wn,Wa**) ma *es*<sup>3</sup>. Bł d ten poprawił Chopin w **WfS**. Por. komentarz do t. 72.

t. 31 pr.r. Jako 5. szesnastk **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) ma *b*<sup>2</sup>. Bł d ten poprawił Chopin we wszystkich trzech zachowanych egzemplarzach lekcyjnych.

l.r. Przed ostatnim akordem w cz ci pó niejszych wyda zbiorowych dodano dowolnie ł podwy szaj cy *fes*<sup>1</sup> na *f*<sup>1</sup>.

t. 32 l.r. W akordzie na 2. ósemce **A** ma *des*<sup>1</sup>. Chopin zmienił je na *es*<sup>1</sup> w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**).

t. 34–35 i 38–39 l.r. Ostateczn posta akordom nadał Chopin w cza- sie korekt **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**). W **A** akordy w t. 34–35 maj dodatkowo *es*<sup>1</sup>, a w t. 38–39 *es*<sup>1</sup> zamiast *c*<sup>1</sup>.

t. 41 i 43 l.r. **A** ma rytm , zmieniony przez Chopina w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**).


s. 36 t. 47 l.r. W akordzie na pocz tku taktu **Wn** ma bł dnie *ces*<sup>1</sup> zamiast *des*<sup>1</sup>.

t. 55–56 l.r. Podajemy w wariacie akcenty **A**, gdy mo na mie w tpliwo ci, czy odmienna wersja **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**, nasz tekst główny) powstała w nast pstwie korekty Chopina, czy niedokładnego odtwo- rzenia **A** przez sztycharza **Wf**.

t. 59 l.r. Rozszyfrowanie intencji Chopina w odniesieniu do 4. ósemki tego taktu napotyka na powa ne trudno ci. **A** ma akord *des*<sup>1</sup>–*ges*<sup>1</sup>–*b*<sup>1</sup> i t niew tpliwie autentyczn wersj podajemy w tek cie głównym. Wyst puj cy w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) czterod wi k *b-des*<sup>1</sup>–*ges*<sup>1</sup>–*b*<sup>1</sup> mo e by rezultatem zarówno korekty Chopina, jak i pomyłki sztycharza (wersja jednego z s siednich, podobnych graficznie taktów), tote po- dajemy go jako wariant u dolu strony. Najprawdopodobniejsze wyja - nienie opisanej rozbie no ci jest jednak, zdaniem redakcji, jeszcze in- ne: koryguj c to miejsce w **Wf**, Chopin chciał w wydrukowanej wersji **A** zast pi *b*<sup>1</sup> przez *b*, a sztycharz zrealizował jedynie łatwiejsz cz zadania (dodanie nuty było przy ówczesnej technice druku du o prost- sze od usuni cia). Podobnego rodzaju „połowiczne” korekty znajdujemy kilkakrotnie w utworach Chopina, np. w *Etiudzie Es* op. 10 nr 11, t. 4, *Scherzu h* op. 20, t. 135 i 292, *Polonezie A* op. 40 nr 1, t. 93, *Balladzie g* op. 23, t. 171. Prowadzi to do podanego w wariacie akordu *b-des*<sup>1</sup>–*ges*<sup>1</sup> (jak w analogicznym t. 57).

t. 60 pr.r. Jako 7. szesnastk **Wf** ma bł dnie *b*<sup>2</sup>, co Chopin poprawił na *ges*<sup>2</sup> w **WfD** i **WfS**. Poprawn wersj ma **A**, a tak e **Wn** i **Wa**.

t. 62 l.r. W wier nutowym akordzie brak w **A** nuty *as*<sup>1</sup>. Chopin dodał j w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**).

s. 37 t. 65 pr.r. Na 1. ósemce taktu **A** ma nast puj cy rytm: . Chopin zmienił go w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**). Tego typu oboczno ci rytmiczne spotykamy wielokrotnie w twórczo ci Chopina, np. w *Scherzu cis* op. 39, t. 47 i analog., *Mazurku As* op. 41 nr 3, t. 6, 8 i analog., *Sona- cie h* op. 58, cz. I, t. 139. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 72 pr.r. Najwy sz szesnastk jest w **A** bł dnie *es*<sup>3</sup>, co Chopin poprawił w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**). Por. komentarz do t. 24.

t. 72–73 pr.r. W **A** brak łuku przetrzymuj cego *des*<sup>2</sup>.

t. 78 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**), wariant z **A**. Nie ma pewno ci, czy zanotowane w **A** skrótowo za pomoc cyfr 8 oktawy nie zostały w **Wf** po prostu przeoczone. Stylistycznie obie wersje wydaj si równorz dne.

t. 84 pr.r. **Wn** ma znak arpeggia przy akordzie, co jest dowolnym do- datkiem tego wydania.

## 6. Etiuda es op. 10 nr 6

### r ó d ł a

**A** Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), prze- znaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, porównane z **A**. Ujednolicamy długo akcentów, wahaj c si w ródłach — najwidoczniej przypadkowo — od 1 do 4 szesnastek. Uwzgl dniamy Chopinowskie naniesienia w **WfS** i **WfJ**.

s. 38 *Przedtakt* W **A** brak okre lenia tempa (słownego i metronomicznego). Zostało ono dodane przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 2 i analog. l.r. W **A** ostatni szesnastk jest *f*<sup>1</sup>. Przyjmujemy wersj ulepszon przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 7 pr.r. W 2. połowie taktu podajemy *ces*<sup>1</sup> według **A** (→**Wf**→**Wa2**). Podobny post p harmoniczny wyst puje wielokrotnie w utworach Chopina, m. in. w *Etiudzie Es* op. 10 nr 11, t. 23–25. W **Wn** i **Wa3** to *ces*<sup>1</sup> zmieniono dowolnie na *c*<sup>1</sup>. Uzupełnienie brakuj cych znaków chromatycznych stanowiło w **Wn** podstawowy składnik adiustacji, nie zawsze przy tym trafnie rozszyfrowano intencj Chopina (por. np. *Etiudy C* nr 1, t. 46, a nr 2, t. 7, *As* nr 10, t. 23 i 35). Podobnej zmiany *ces*<sup>1</sup> na *c*<sup>1</sup> dokonano w **Wn** w zako czeniu wydanego w tej samej firmie *Nokturnu b* op. 9 nr 1 (11. ósemka w t. 83), zmiana ta, w oczywisty sposób bł dna, ilustruje schematyczne podej cie adiustatora tego wydania.

t. 15 W **A** brak *b* obni aj cych górny d wi k pr.r. na pocz tku taktu i 6. szesnastk l.r. z *f*<sup>1</sup> i *f* na *fes*<sup>1</sup> i *fes*. Chopin dodał je w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

s. 39 t. 22 pr.r. W **Wn1** brak jest kropki przedlu aj cych wier nut *e*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup> w drugiej połowie taktu. W **Wn2** t niekompletn wersj uzupełniono dowolnie pauz ósemkow (co przejr to w **Wa3**).

t. 26 l.r. wier nuta *Gis*, na pocz tku taktu znajduje si tylko w **A**. Jej brak w **Wf** (→**Wn,Wa**) mo na wyja ni poprawk Chopina w **Wf** lub bł dem. Za t drug mo liwo ci przemawia pozostawione w **Wf** palcowanie, maj ce sens jedynie przy uderzeniu oktawy.

t. 28 pr.r. **A** i **Wn** nie maj ł przed ostatni szesnastk . Najprawdopodobniej Chopin dodał go, koryguj c **Wf** (→**Wa**) ju po odesłaniu podkładu do **Wn**.

t. 29 l.r. Przed pierwsz oktaw w **A** (→**Wf**→**Wn,Wa**) brak kasowników. Chopin poprawił ten bł d w **WfS**.

t. 32 Na pocz tku taktu **Wf** (→**Wn,Wa**) ma *f*<sup>1</sup>. Przyjmujemy bardziej muzycznie uzasadnione, wyst puj ce w **A** *fz*<sup>1</sup>. Pr.r. Jako 6. szesnastk **A** ma *fis*<sup>1</sup>. Koryguj c **Wf** (→**Wa2**) Chopin zmienił je na *ges*<sup>1</sup>. Pr.r. Jako ostatni szesnastk **Wn** (i **Wa3**) ma bł dne *fis*<sup>1</sup>.

t. 34 pr.r. **A** ma nast puj c wersj :

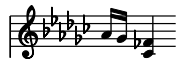


Chopin zmienił j w korekcie **Wf** (→**Wa2**) na wersj przyj t w naszym wydaniu. **Wn1** (→**Wn2**) jest zgodne z **Wf**, cho brak w nim ostrzegawczego *b* przed *es*<sup>1</sup> na pocz tku taktu. W **Wn3** i **Wa3** nut t zmieniono dowolnie na *e*<sup>1</sup>.

t. 35 pr.r. W akordzie w połowie taktu **A** ma *a*<sup>1</sup> jako najwysz nut . Chopin skorygował j na *as*<sup>1</sup> w **Wf** (→**Wn,Wa**).

s. 40 t. 38 pr.r. W **A** (→**Wf**→**Wn1**) brak kropki przedlu aj cych przy *dis*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup> w górnych głosach. Niedokładno t usuni to w **Wn2** dodaj c na ko cu taktu pauz ósemkow . W **Wa** dodano kropki, co bior c pod uwag ci gło linii melodycznej *Etiudy*, z pewno ci odpowiada intencji Chopina w tym miejscu. (Por. komentarz do t. 22.)

t. 50 pr.r. Ostateczna wersja pocz tku tego taktu nie jest pewna. **A** ma wersj , któr podajemy w tek cie głównym, jednak zapisan z bł dem rytmicznym — kwarta *ces*<sup>1</sup>–*fes*<sup>1</sup> ma warto jedynie wier nuty, bez kropki przedlu aj cych. Najprawdopodobniej ten wła nie bł d spowodował, e w **Wf** odczytano pocz tkowo 1. połow taktu bł dne jako



, co Chopin skorygował nast pnie do wersji, któr przytaczamy w wariante. Wyst puj ce w tej wersji wyra nie słyszalne równolegle nony *fes*–*ges*<sup>1</sup> i *es*–*fes*<sup>1</sup> ka przypuszcza , e nie chc c zbyt komplikowa korekty **Wf**, Chopin zadowolili si przywróceniem wła ciwego momentu uderzenia d wi ku *ces*<sup>1</sup>. Pr.r. Przed *ces*<sup>1</sup> na pocz tku taktu **Wn2** ma bł dne ł. W **Wn3** wersj t uzupełniono dowolnie bemoem przed *ces*<sup>1</sup> w połowie taktu.

t. 52–53 pr.r. W **A** brak łuku przetrzymuj cego *es*<sup>1</sup>.

## 7. Etiuda C op. 10 nr 7

### r ó d ł a

**A** Autograf–czystopis (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzgl dniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**.

s. 41 *Przedtakt* W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma 88, co Chopin skorygował na 84 w **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 3 pr.r. Jako 3. szesnastk **A** ma *f*<sup>1</sup>–*g*<sup>1</sup>. W **Wf** (→**Wn,Wa**) Chopin skorygował t wersj na tak , jak w analogicznych t. 11 i 36.

t. 3 i 36 l.r. Łuki przetrzymuj ce *cis* wprowadził Chopin w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 6–8 i 14–15 l.r. **A** ma jedynie łuki obejmuj ce cztery ostatnie ósemki w t. 6 i 14. W korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**) Chopin dodał łuki w nast pnych taktach. Ł czymy je, uwa aj c korekt **Wf** za uproszczon ze wzgl du na wygod sztycharzy.

t. 11 l.r. W wi kszo ci pó niejszych wyda zbiorowych mi dzy 3. a 4. ósemk dodano dowolnie łuk przetrzymuj cy *cis*<sup>1</sup>.

s. 42 t. 16 pr.r. W **A** *b* obni aj cy *h*<sup>2</sup> na *b*<sup>2</sup> znajduje si ju przed 7. szesnastk . Chopin ulepszył t wersj w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 25, 27–28 i 56–57 *f*<sup>1</sup> podane w nawiasie w t. 25 oraz zmiany oznacze dynamicznych opisane w odno nikach pochodz z **WfD**.

s. 43 t. 30 i 31 l.r. Oba *g*<sup>1</sup> w t. 30 i oba *f*<sup>1</sup> w t. 31 s w **A** pół czone łukami. Najprawdopodobniej Chopin usun ł je w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 38 l.r. W **A** zapis tego taktu jest rytmicznie niejasny. Najprawdopodobniej Chopin napisał najpierw wersj tak , jak w t. 34, zmieniaj c j nast pnie — nie do ko ca — w kierunku wersji takiej, jak w t. 35. W **Wf** (→**Wn,Wa**) wydrukowano poprawnie t ostatni wersj , w której niezatrzymywany ruch ósemkowy dobrze przygotowuje „stretto” rytmiczne w t. 40–41. W cz ci pó niejszych wyda zbiorowych przyj to dla tego taktu wersj t. 34.

s. 44 t. 45 i 47 pr.r. Jako 5. szesnastk **A** ma *f*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>. Chopin zmienił j na *f*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup> w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 54–55 W obu taktach **A** ma akcenty nad 3., 7, i 11. szesnastk . Chopin zmienił układ akcentów w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

## 8. Etiuda F op. 10 nr 8

## ródła

**A** Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.  
Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

## Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, porównane z **A**. Uzupełniamy i ujednoczamy niestarannie w ródłach zanotowane luki, kropki i akcenty w l.r. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**, **WfS** i **WfJ**.

s. 45 *Przedtakt* Oznaczenie metrum podajemy według **A**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma 96, co Chopin skorygował na 88 w **Wf** (**→Wn, Wa**).

t. 2 i 4 l.r. Pojawiają się w pierwszych wydaniach kliniki to wynik mylnego odczytania przez sztycharzy cyfry **1** Chopinowskiego palcowania. Por. komentarz do *Etiudy Des* Dbop. 36 nr 3, t. 64 i 69–70.

t. 12 l.r. Na początku taktu **A** ma wier nutowy akord *G–d–f–h*. Chopin usunął go w korekcie **Wf** (**→Wn, Wa**).

s. 46 t. 26 l.r. W **Wf** (**→Wn, Wa**) nuta *c* ma bliźniętów.

s. 48 t. 43 l.r. Przed 2. szesnastką brak w **A** (**→Wf→Wn, Wa**)  $\sharp$  podwyższenia *f* na *fis*; znajduje się on dopiero przed 6. szesnastką. Ten oczywisty błąd poprawił Chopin w **WfS**. (Adiustator **Wn** dodał bliźniętów przed 2. szesnastką.)

t. 47 l.r. Na początku taktu **A** ma akord *A–cis–e*. W korekcie **Wf** (**→Wn, Wa**) Chopin usunął *e*.

t. 47 i 49 l.r. Punkt przedtaktu w **A** półnut *A* w oktawie na drugiej wier nutcie taktu został w **Wf** (**→Wn, Wa**) przeoczony. Zmieniamy pisownię Chopina, aby wyraźniej uwidocznić długość trwania tej nuty.

t. 48 i 50 l.r. Bliźniętów w odczytaniu **A** oraz późniejsze adiustacje spowodowały, że dwóm dolnym nutom akordów na początku tych taktów i w pierwszych wydaniach, i w późniejszych wydaniach zbiorowych nadano wartości rytmiczne różne od tych, które zapisał Chopin, a które podajemy.

t. 51 l.r. **A** ma akcent na 2. wier nutcie. Wobec kilku niewłaściwych przykładów korygowania przez Chopina akcentów w op. 10 (np. *Etiudy C* nr 7, t. 54–55, *As* nr 10, t. 1–8, 17–20) wydaje się prawdopodobne, że i tu umieszczenie w **Wf** (**→Wn, Wa**) akcentu na początku taktu jest wynikiem korekty Chopina.

Pr.r. Przed 4. szesnastką w **A** (**→Wf**) brak  $\sharp$ . Chopin poprawił swój błąd w **WfD**. Adiustator **Wn1** dodał przed taktówką bliźniętów.

s. 49 t. 60 l.r. Przed 2. szesnastką ostatniej grupy brak w **A** (**→Wf→Wn1**) znaku chromatycznego. Bardzo liczne w t. 57–60 przeoczenia w tym zakresie w **A** pozwalają nam domyślać się nieuwagi Chopina. W całym czterotaktowym obu rękach jako nuty przejściowe (drugie szesnastki każdej grupy) używał on dźwięków tonacji *F*–dur. Kasownik dodano w **Wa** i **Wn2–Wn4**.

s. 50 t. 76 pr.r. Przed 14. nutą brak w **A** (**→Wf→Wn1, Wa2**) znaku chromatycznego. W analogii do podobnego zwrotu melodycznego na początku taktu w **Wn2** dodano przed nią dowolnie  $\flat$ . Por. komentarz do t. 80.

t. 76–77 l.r. W czwartej późniejszych wydaniach zbiorowych dodano dowolnie łuk przetrzymujący cyfry basowe *F*.

t. 77 l.r. Nutę *B* nadano w **Wf** (**→Wn, Wa**) bliźniętów całej nuty.

t. 77–78 l.r. Łuk łczyący *c* w tych taktach znajduje się w **A**. W **Wf** (**→Wa2**) zanotowany został na tyle niedokładnie, że w **Wn** i **Wa3** połączono nim bliźniętów nuty *F*.

s. 51 t. 80 pr.r. Ustalenie pewnego ródłowo brzmienia 2. i 14. szesnastki następuje trudno. Przed 2. szesnastką **A** i **Wn1** nie mają żadnego znaku chromatycznego, **Wf** (**→Wa**) ma za  $\flat$ . Przed 14. szesnastką znaku chromatycznego nie ma w żadnym z tych ródłach. Należy więc przyjąć  $e^3$  dla 2. nuty i  $e^2$  dla 14. (bemole w obu miejscach w **Wn2** s nieautentycznym dodatkiem — por. komentarz do t. 76). Następnie argumenty wskazują jednak na — odpowiednio —  $e^3$  i  $e^2$ :

—  $e^3$  jako 2. szesnastka w naturalny sposób kontynuuje brzmienie dźwięków należących do harmonii poprzedniego taktu, zwłaszcza  $e^3$ , jego przedostatniej szesnastki; z kolei  $e^2$  jako 14. szesnastka przygotowuje panujący w następnym taktie akord dominanty do *F*–dur z *e* na 2. wier nutcie taktu;

— mimo drobnej różnicy w rysunku figuracji, t. 80 jest powtórzeniem t. 76, w którym obecność  $e^2$  i  $e^1$  nie budzi w autentycznych ródłach żadnych wątpliwości;

— jest bardzo prawdopodobne, że przed 2. nutą t. 80 Chopin zapomniał postawić  $\flat$ ; tego rodzaju opuszczenia znaków chromatycznych to najczęstsze z jego błędów; w szczególności, w t. 79 brak w **A** bemoli przed pierwszym  $e^1$  w l.r. i  $e^3$ , 15. szesnastki pr.r.;

— sztycharz **Wf** mógł omyłkowo postawić przed 2. nutą t. 80  $\flat$  zamiast  $\flat$ ; tego typu mechaniczne pomyłki nierzadko się zdarzały, np. w **Wf** *Etiudy f* op. 25 nr 2, t. 44 i w **Wf2** *Etiudy f* Dbop. 36 nr 1, t. 18; błąd taki (następnie poprawiony) popełniony został również na 5. szesnastce t. 79 omawianej etiudy, gdzie spod  $\flat$  widoczne są w **Wf** ślady usuwania  $\flat$ .

Biorąc pod uwagę te argumenty stylistyczne zdecydowanie przemawiają za wersją z  $e^3$  i  $e^2$ , a argumenty ródłowe jej nie wykluczają, podajemy ją jako jedyną.

t. 94–95 pr.r. **A** ma tu następujące akordy:



Chopin zmienił je w korekcie **Wf** (**→Wn, Wa**).

t. 95 l.r. W **Wn** i **Wa3** do autentycznego trójdźwięku *F–c–a* dodano  $f^1$ . Chopin nie korygował **Wa3**, brak też argumentów za możliwością jej korekty w **Wn**, nic zatem nie wskazuje na autentyczność tej zmiany.

## 9. Etiuda f op. 10 nr 9

## ródła

**AI** Autograf roboczy całości *Etiudy*, w jej drugiej części szkieletowy (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork).

**A** Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.  
Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

## Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **Wf2** jako najpó niejsze ródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD** i **WfS**.

s. 52 t. 1 W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma wartość 92. Chopin zmienił ją na 96 w korekcie **Wf** (**→Wn, Wa**).

t. 2–3, 6–7 i 42–43 pr.r. Nuty *des*<sup>2</sup> opatrzone są w **A** znakami  $\flat$  (oprócz t. 43; w t. 42 mordent jest wypisany drobnymi nutkami). W korekcie **Wf** (**→Wn, Wa**) Chopin usunął wszystkie te ozdobniki. Por. komentarz do t. 38–39. W większości późniejszych wydań zbiorowych przywrócono — wbrew ostatecznej intencji Chopina — mordent w t. 42; w czwartej z nich dodano jeszcze dowolnie mordent w t. 43.

t. 8 l.r. Jako 9. szesnastką **A** (**→Wf**) ma *f*. O bliźniętów Chopina wiadczą porównanie z **AI** i z analogicznym t. 44.

- s. 53 t. 17–20 pr.r. Łuk nad tymi taktami zaczyna się w **A** (→**Wf**→**Wn,Wa**) dopiero w t. 18. Chopin dopisał wczesniej jego rozpoczęcie w **WfD**.
- t. 28 pr.r. W **Wf** (→**Wn**) brak tu przenośnika oktawowego. Chopin poprawił ten błąd w **WfD** i **WfS**.
- s. 54 t. 38–39 pr.r. Znaki **↖** dodał Chopin w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**). Por. komentarz do t. 2–3, 6–7 i 42–43.
- s. 55 t. 61 Zamiast znajdujemy się w **A** **ff** **Wf** (→**Wn,Wa**) ma błąd **f**.
- t. 64 pr.r. Przednutka znajduje się tylko w **A**. W tym przypadku trudno stwierdzić, czy jej brak w **Wf** (→**Wn,Wa**) jest wynikiem przeoczenia sztycharza, czy korekty Chopina.

## 10. Etiuda As op. 10 nr 10

ródła

**A** Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejszy ródło autentyczne, porównane z **A**. W **Wf** brak wielu oznaczeń dynamicznych i innych określeń słownych zapisanych w **A**; cztery z nich, zwłaszcza na pierwszej stronie **Wf** (do t. 18), została najprawdopodobniej usunięta przez Chopina podczas korekty; te, które wydają się być pominięte przypadkowo, podajemy w nawiasach.

- s. 56 *Przedtakt* Jako oznaczenie tempa metronomicznego **A** ma  $\text{♩} = 80$ . Chopin skorygował je w **Wf** (→**Wn,Wa**). W **A** przedtakt ma wartość nuty. W korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**) Chopin zmienił ją na ósemkę.
- A** ma **f** na początku *Etiudy*. Chopin usunął je zapewne w korekcie **Wf** (wraz z kilkoma innymi oznaczeniami — por. *Zasady redagowania...*).

t. 1–8 pr.r. **A** ma na początku *Etiudy* następujące akcenty i łuki:



Krótkie łuki zaznaczone są jeszcze w t. 2, za układ akcentów powtarza się aż do t. 4 włącznie; w t. 5–8 akcentowane są 1., 4., 7. i 10. ósemka. W korekcie **Wf** usunięto — z pewnością na polecenie Chopina — większość akcentów. Mimo iż zabieg ten został zrobiony niezbyt dokładnie — niektóre z usuwanych akcentów pozostały częściowo widoczne — intencja Chopina akcentowania jedynie 4. i 10. ósemki jest zupełnie jasna. W tej sytuacji pozostawienie krótkich łuków, widocznych z pierwotnej akcentacji, należy uznać za kompromis mający na celu uniknięcie dodatkowej, dużej komplikacji korekty. Z tego względu, przyjmujemy ostateczną wersję akcentowania, pomijamy te łuki. Por. komentarz do t. 17–20, a także do *Etiudy C* op. 10 nr 7, t. 54–55. Patrz też *Komentarz wykonawczy*.

t. 3 i 6 l.r. Nuty *es* w 2. połowie każdego z tych taktów mają w ródłach wartość półnuty. Poprawiamy tę niedokładną notację Chopina zgodnie z sensem harmonicznym.

t. 16 l.r. Jako 5. ósemkę **A** ma *b*<sup>1</sup>. Przyjmujemy wersję **Wf** (→**Wn,Wa**), najprawdopodobniej będącą wynikiem korekty Chopina.

- s. 57 t. 17–20 pr.r. W **A** akcentowane są wszystkie seksty, co Chopin skorygował następnie w **Wf** (→**Wn,Wa**). Por. komentarz do t. 1–8.

t. 23 i 35 pr.r. Przed 5. parą ósemek nie ma w **A** żadnych znaków chromatycznych. Chopin zapomniał postawić albo łuki przy górnej nucie seksty (*a*<sup>2</sup> w t. 23 i *d*<sup>3</sup> w t. 35), albo *b* ósemkę wczesniej (*as*<sup>1</sup> i *des*<sup>2</sup>). Ta druga możliwość wydaje się znacznie prawdopodobniejsza: — tego typu błędy należą do najczęstszych (por. kome-

ntarż do *Etiudy gis* op. 25 nr 6, t. 4, 8, 20 i 36), — w skalowych pochodach melodycznych tej *Etiudy* Chopin wstawiał dźwięki chromatyczne pomiędzy dźwiękami aktualnej tonacji, a nie zamieniał ich, — *b* przywracający *des*<sup>2</sup> w t. 35 został dodany, prawdopodobnie przez Chopina, w ostatecznej korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**). W **Wn** w obu taktach, a w **Wa3** w t. 23 adiustator dodał *ł* przed górną nutę seksty.

t. 25 i 40 pr.r. W cztery spośród sześciu wydań zbiorowych ujednotomiono dowolnie wersje tych taktów pod względem wysokości i dolnej nuty na 8. ósemce: w niektórych zmieniono *ges*<sup>2</sup> na *g*<sup>2</sup> w t. 25, w innych *a*<sup>2</sup> na *as*<sup>2</sup> w t. 40.

t. 29–34 Wskutek niezrozumienia **A** taktów cztery zanotowano w **Wf** (→**Wn,Wa**) z czterema krzyżkami przy kluczu.

- s. 58 t. 36 l.r. Jako ostatni ósemkę **Wf** (→**Wn,Wa**) ma prawdopodobnie błąd *f*<sup>1</sup>.

t. 39 l.r. Jako 11. ósemkę **A** ma *f*<sup>1</sup>. Występująca w **Wf** (→**Wn,Wa**) *as*<sup>1</sup> jest najprawdopodobniej wynikiem korekty Chopina.

t. 41–42 pr.r. **A** ma akcenty na 3. i 9. ósemce w t. 41 oraz na 3. i 10. ósemce w t. 42. Chopin przesunął akcenty w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 45 l.r. Na początku taktu **A** ma kwintę *es-b*, przy czym *es* nie jest przyłiczony do *es* w poprzednim takcie. Chopin ulepszył tę wersję w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

- s. 59 t. 50–51 l.r. W **Wf** (→**Wn,Wa**) przeoczono łuk przetrzymujący *heses*<sup>1</sup>.

- s. 60 t. 66 l.r. Jako 2. ósemkę **Wn** ma błąd *f*<sup>1</sup>.

t. 67 l.r. Bemol obniżający *c*<sup>1</sup> na *ces*<sup>1</sup> w 2. połowie taktu znajduje się tylko w **A**. Jego brak w **Wf** (→**Wn,Wa**) jest zapewne przeoczeniem sztycharza, który mógł pomylić ten takt z t. 65.

t. 76 pr.r. W **Wn3** błąd umieszczono półnutę *as*<sup>1</sup> na 7. ósemce taktu.

t. 76–77 pr.r. Tekst główny zawiera najnaturalniejszą dźwiękowo i pianistycznie wersję **A**. Wyjtkowo grube, rozlewające się linie pociągają pióra utrudniają jednak odczytanie **A** w tym miejscu, tak i w **Wf** jako czerpienie *Etiudy* przybrało następującą postać:



Zwraca uwagę brak łaseczek przed linijkami niektórych dźwięków oraz obecność nuty *c*<sup>1</sup> na przedostatniej ósemce. Wersję tę, nieznacznie uprecyzjoną, podajemy jako wariant, gdy nawet jeśli nie powstała w wyniku ingerencji Chopina, mógł on ją przy przeładowaniu **Wf** zaakceptować. Znajduje się ona także w **Wa** (nieco inaczej zapisana). **Wn** ma wersję **Wf**, w której na skutek przeoczenia lub niezrozumienia pominięto nutę *as* w t. 77 i prowadzący do niej łuk przetrzymujący.

## 11. Etiuda Es op. 10 nr 11

ródła

**A** Autograf–czystopis (Stiftelsen Musikculturens Främjande, Sztokholm), przeznaczony prawdopodobnie na podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Pewne wątpliwości w tym względzie budzi brak w **A** znaków sztycharskich i spora ilość różnic pomiędzy **A** a wydaniem, zwłaszcza w oznaczeniach dynamicznych.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejszy ródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**.

Oznaczenia dynamiczne w tekście głównym (bez nawiasów) pochodzą z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**), oznaczenia w nawiasach i podane w odsyłaczach znajdują się w **A**. Wersja **Wf** jest zapewne — przynajmniej w części — wynikiem korekty Chopina; jest jednak całkiem prawdopodobne, że pewna liczba występujących w **A** oznaczeń została w tym wydaniu pominięta przypadkowo.

s. 61 t. 3 i analog. pr.r. Na 2. ósemce t. 3 **Wn** ma błędnie dodatkową nutę  $b^1$  (t. 11 i 35 mają poprawną wersję). W części późniejszych wydań zbiorowych bardzo niewygodnie pianistycznie wersję zastosowano także w t. 11 i 35.

t. 3, 11 i 34 **A** ma na początku tych taktów znak  $\text{ff}$ , po którym nie następuje  $\text{ff}$ . W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) za pierwszym razem (t. 3) pominięto to, a za drugim (t. 11) uzupełniono znakiem  $\text{ff}$  na końcu t. 12. Można przypuszczać, iż Chopinowi chodziło o zaznaczenie, że t. 3–4 należy równie grać z pedałem, ale cichy zapis tej składowej oczywistej pedalizacji (na każdym ósemce) wydawał mu się zbyt mozolny.

t. 4 l.r. W pierwszym akordzie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) ma jeszcze *es*. Jest to błędnie powstały najprawdopodobniej przy korygowaniu omyłkowo w tym miejscu wyszytychwanego akordu *es-g-es^1* (wskazują na to pewne widoczne w **Wf** lady): zamiast dodać *B* i usunąć *es*, sztycharz wykonał jedynie łatwiejsze zadanie — dodał *B*. Podobnie błędnie popełniono w **Wf** m.in. w *Scherzu* h op. 20, t. 135 i 292, *Balladzie* g op. 23, t. 171 i *Polonezie* A op. 40 nr 1, t. 93. Por. komentarz do *Etiudy* Ges op. 10 nr 5, t. 59.

t. 4, 12 i 36 l.r. W 4. akordzie nie ma w **A** nuty *g*. W t. 4 widać przy tym, że Chopin wykreślił nutę (t. 12 jest tylko zamarkowany jako powtórzenie t. 4). Prawdopodobnie, korygując **Wf** Chopin powrócił do pierwotnej wersji.

t. 7, 15 i 39 l.r. Rodkowa nuta 4. akordu jest w **A**  $es^1$ . W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) Chopin zmienił ją w t. 7 na  $f^1$ . Brak odpowiedniej poprawki w t. 15 i 39 trzeba uznać za niedopatrzenie ze strony Chopina (przeoczenie przy korektach jednego z kilku podobnych miejsc czuło się Chopinowi zdarzało).

t. 9 pr.r. Począwszy od 2. ósemki w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie  $es^2$  na  $g^2$ . (Por. *Preludium* Es op. 28 nr 19, t. 1 i 33.)

t. 15 l.r. W pierwszym akordzie przeoczono w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) nutę *as*.

s. 62 t. 20 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie górny dźwięk w dwóch ostatnich akordach z  $f^1$  na  $as^1$ .

t. 21 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolny dźwięk na 5. ósemce z  $ces^2$  na  $b^1$ . W dwóch ostatnich akordach w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie  $f^1$  na  $es^1$  i  $f^2$  na  $es^2$ .

t. 22 pr.r. Jako dolny dźwięk 3. akordu **A** ma  $ges^1$ . Chopin zmienił ją na  $f^1$  prawdopodobnie w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).

t. 24 W dwóch ostatnich akordach w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie  $ces^1$  na  $c^1$  i  $ces^2$  na  $c^2$ .

t. 30 l.r. W **Wa** i w części późniejszych wydań zbiorowych obniżono dowolnie górny dźwięk na 5. ósemce z  $f^1$  na  $es^1$ .

t. 32 pr.r. Jako najwyższą nutę 1. akordu **A** ma  $f^3$ . Chopin zmienił ją na  $c^3$  w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).

Pr.r. Tekst główny 5. akordu pochodzi z **A**, wariant — z **Wf2**. W **Wf1** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) nie ma przed jego rodkową nutą żadnego znaku. Wersja **Wf2** to prawdopodobnie wynik korekty Chopina, nie można jednak wykluczyć jakiegoś nieporozumienia, gdy przed omawianą nutą dodano  $\text{ff}$ , kombinację w tym kontekście niepotrzebną, i której sam Chopin nigdy nie używał. Dlatego do tekstu głównego przyjmujemy niewątpliwie autentyczną wersję **A**.

s. 63 t. 37 i 38 pr.r. Najniższą nutę 3. akordu jest w **A**  $c^2$ . Tę pozostałą pierwotnej wersji tych taktów skorygował Chopin prawdopodobnie w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).

t. 40 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolny dźwięk na 2. ósemce z *b* na *a*.

t. 40–42 pr.r. Różnica nie ma łuku nad tymi taktami. Jest to prawdopodobnie wynik przeoczenia Chopina: w **A** takty te kościelnie strona r kopisu; kształt łuku postawionego na nowej stronie nad dwiema ósemkami t. 43 wskazuje, że w intencji Chopina miał on być zakończeniem łuku rozpoczynającego się wcześniej, zapewne w t. 40.

t. 43 l.r. W akordzie na 2. ósemce w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) brak znajdującej się w **A** nuty  $es^1$ . Jest to prawdopodobnie przeoczenie.

t. 46 pr.r. Tekst główny jest wersją wpisaną przez Chopina w **WfD** jako uzupełnienie wersji **A** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wn, Wa**), którą przytaczamy w wariantcie. Dajemy pierwsze słowo wpisowi do egzemplarza lekcyjnego, gdy tego typu urozmaicenia powtarzanych fraz są dla Chopina bardzo charakterystyczne, nierzadko te wprowadzał je w ostatniej fazie komponowania lub do gotowych już utworów. Tu dodatkowym argumentem jest analogia z t. 27.

t. 48–49 W **A** brak  $es^3$  w akordach pr.r. na 2. ósemce i  $d^1$  w akordach l.r. na 3. ósemce (w t. 49  $d^1$  jest wykreślone). Podajemy wersję uzupełnioną przez Chopina prawdopodobnie w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).

t. 50 l.r. Jako rodkowa nuta na 1. ósemce **Wn** ma błędnie  $b^1$ .

t. 51 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) przeoczono luk przetrzymujący  $g^2$ .

t. 52–53 Ostatni akord w t. 52 i pierwszy w t. 53 podajemy według **A** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa2**). W **Wn** i **Wa3** nad oboma akordami zarówno w prawej, jak i lewej ręce dodano przenośnik oktaowy. Chopin nie korygował **Wa3**, brak te argumentów za moją teorią jego korekty **Wn**, nic zatem nie wskazuje na autentyczność tej zmiany. Nie do przyjęcia jest także przypuszczenie, że Chopin zapomniał w **A** wpisać przenośniki nad tymi akordami:

— przeniesienia oktaowego w górę w kluczu basowym w ogóle się w muzyce fortepianowej nie stosuje; gdyby intencją Chopina było doprowadzenie pochodzących akordów dalej w górę, ostatnie dwa w partii l.r. zapisałby po prostu w kluczu wiolinowym;

— doprowadzenie pochodzących akordów do  $b^3$  i  $es^4$  uprzedza brzmienie skoków kościelnych *Etiud*, osłabiając tym samym ich wirtuozowski efekt.

## 12. Etiuda c op. 10 nr 12

różła

**A** Autograf—czystopis (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm), przeznaczony prawdopodobnie na podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Pewne wątpliwości w tym względzie budzi brak w **A** znaków sztycharskich i pewne różnice pomiędzy **A** a wydaniem, zwłaszcza w określeniach wykonawczych.

Pozostałe różnice (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy* op. 10 na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Bierzymy pod uwagę Chopinowskie naniesienia w **WfD**.


Określenia wykonawcze **A** (akcenty, znaki dynamiczne, określenia słowne), uzupełniamy ze określeń **Wf** i pominięte w nim prawdopodobnie przypadkowo podajemy w nawiasach. Fragmenty, w których obraz muzyki wynikający ze wskazań interpretacyjnych w **Wf** różni się od obrazu **A**, pozostawiamy bez uzupełnienia (t. 1–10, 41–50, 73–81). Określenia słowne w t. 15, 18 i 20, dodane z pewnością w ostatniej korekcie **Wf1** (brak ich w **Wn**), dowodzą, że Chopin co najmniej raz przejrzał *Etiud* w **Wf** pod tym względem.

s. 64 t. 1 Oznaczenie metrum podajemy według **A**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.  
Tempo metronomiczne w **A** określone jest jako  $\text{♩} = 76$ . Podajemy wartość zmienioną przez Chopina prawdopodobnie w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).

t. 2–5 **A** ma nad akordem w t. 2 określenie *energico*. Ponadto od 4. wiersza nuty t. 2 do początku t. 5 zaznaczone jest w nim *cresc.* zakończone *ff*. W t. 5 zamiast *con fuoco* występuje *con forza*.

t. 10 pr.r. **A** ma *appassionato* nad oktawami.


t. 14–15 pr.r. Na początku t. 15 **A** ma akord  $d^2-g^2-d^3$ . Wersję z przetrzymanym  $a^2$  wprowadził Chopin prawdopodobnie podczas korygowania **Wf1** ( $\rightarrow$ **Wa**). W **Wn** brak łuku przetrzymującego tę nutę. W wiąższych wydaniach zbiorowych łukowi temu nadano dowolnie postać łuku motywicznego  $a^2-d^3$ . Por. komentarz do t. 54–55.

s. 65 t. 27 l.r. Najwyższe dźwięki ( $g^1$  i  $f^1$ ) mają w **A** rytm . Korygując **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) Chopin zrezygnował z tego szczegółu, by móc ewentualnie zmienić tempo utworu na nieco szybsze. Por. komentarz do t. 30 i 32.

t. 27–28 pr.r. **A** ma następującą wersję 2. połowy t. 27 i początku t. 28:



Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina prawdopodobnie w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**). W ostatnim akordzie t. 27 poprawiamy najwidoczniej błąd w **Wf** wydrukowane  $g^2$  na  $f^2$ .

t. 30 i 32 pr.r. Na 4. wierszu nuty taktu **A** ma rytm . Chopin zmienił go korygując **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**). Por. komentarz do t. 27.

s. 66 t. 37 **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) ma *f* zamiast *ff*. Jest to prawdopodobnie błąd — por. komentarz do *Etiudy cis* op. 10 nr 4, t. 1, 8 i dalsze.

t. 50, 55 i 62 pr.r. Modyfikujemy łukowanie ról w tych taktach, kompletując w ten sposób dokonane przez Chopina zmiany (t. 52, 56 i 60) i uzupełnienia (t. 10 i nast.), jakiej wersja **Wf** wykazuje w stosunku do **A**.

s. 67 t. 54–55 pr.r. Łuk łączący w **A** (i **Wa**) nuty  $a^2$  został postawiony w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**) nieprecyzyjnie, tak i w **Wn2–Wn4** nadano mu postać łuku motywicznego  $a^2-d^3$ .

t. 56 pr.r. **Wn3** i **Wn4** mają błędnie  $d^2$  zamiast  $c^2$  na 1. szesnastce taktu. W wiąższych wydaniach zbiorowych nutę tę zmieniono dowolnie na  $des^2$ .

s. 68 t. 75 l.r. Przed 2. i 8. szesnastką brak w **A** znaków chromatycznych. Chopin dodał je w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**).  
L.r. Przed 5. szesnastką taktu w **Wn2–Wn4** dodano dowolnie  $\flat$  podwójną *b* na *h*.

t. 80 pr.r. Przetrzymanej nuty  $c^1$  w 2. połowie taktu nadano w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) wartość półnoty (prawdopodobnie omyłkowo).

## 13–24. Etiudy op. 25

### R kopisy

Jako podstawą dla trzech pierwszych wydań (francuskiego, niemieckiego i angielskiego) Chopin przygotował zbiór 36 rękopisów (3 zestawy po 12), obejmujący autograf i przypuszczalnie dwie kopie każdego z 12 etiud. Kopistami byli: Fontana i, prawdopodobnie, Gutmann. Ze zbioru tego zachowały się trzy autografy (*Etiudy* nr 1, 4 i 8), sześć kopii Gutmanna (*Etiudy* nr 2, 3, 7, 9, 10 i 11) oraz cztery kopie Fontany (*Etiudy* nr 4, 5, 6 i 12). Dla dwóch pierwszych etiud zachowały się ponadto 3 autografy i 2 kopie nie przeznaczone do druku. Dokładniejsze charakterystyki poszczególnych rękopisów podane są na początku komentarzy do poszczególnych *Etiud*.

### Pierwsze wydania

**Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2427), Pary X 1837. **Wf1** oparte jest najprawdopodobniej na zestawie rękopisów (autografów i przezjranych przez Chopina kopii — w wiąższych ci zagiętych) i było korygowane przez Chopina.

**Wf2** Drugi nakład **Wf1**, H. Lemoine (2776.HL), Pary XII 1842, w którym poprawiono kilka błędów.

**Wf** = **Wf1** i **Wf2**.

**WfD, WfS, WfJ** — jak w *Etiudach* op. 10.

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, 2 zeszyty po 6 *Etiud*, Breitkopf & Härtel (5832 i 5833), Lipsk X 1837. Za podstawę miało zestaw rękopisów złożony z 2 autografów i 10 kopii z naniesieniami Chopina. Chopin skorygował w **Wn1** *Etiud* As nr 1, wprowadzając kilka ulepszeń; w pozostałych *Etiudach* brak niewłaściwych łuków jego korekty. **Wn1** zawiera szereg błędów i dowolnych adiustacji wydawcy. Istniejące egzemplarze **Wn1** różniły się ceną na okładce i występowały w postaci dodatkowej, osobnej dla każdego z *Etiud*, paginacji (byłoby to poszczególne etiudy wydawano lub planowano wydać tak osobno; redakcja **Wn** nie natrafiła na egzemplarz tej wersji **Wn1**).

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, w którym poprawiono wiąższych błędów **Wn1** i dokonano licznych dowolnych zmian. Poszczególne *Etiudy* w tej wersji wydawano także osobno.

**Wn3** Późniejszy nakład **Wn2**, w którym wrywkowo, w kilku miejscach przywrócono dowolnie wersję **Wn1**, a nawet **A** (*Etiuda* As nr 1, t. 21). Istniejące egzemplarze **Wn3** różniły się ceną na okładce.

**Wn** = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.

**Wa1** Pierwsze wydanie angielskie, 2 zeszyty po 6 *Etiud*, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> 1832 i 1833), Londyn X 1837. **Wa1** oparte jest najprawdopodobniej na zaginionym zestawie rękopisów (autografów i przezjranych przez Chopina kopii), Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

**Wa2** Późniejsze wydanie angielskie (ta sama firma i numer), po 1848, w którym poprawiono wiele błędów **Wa1** i wprowadzono szereg dowolnych zmian.

**Wa** = **Wa1** i **Wa2**.

### Uwagi do zasad redagowania tekstu nutowego

Najprawdopodobniej każde z pierwszych wydań było oparte na odrębnym zestawie rękopisów (autografów lub kopii) poszczególnych *Etiud*. Z porównania ról wynika, że w napisanych już rękopisach (zarówno w autografach, jak i w kopiach) Chopin dokonywał przed przekazaniem ich wydawcom poprawek i uzupełnień. Wprowadzone zmiany w wiąższych ci pokrywają się lub uzupełniają; różnice wytłumaczyć można na wpisywaniem ich w różnym czasie, a niekiedy także po pieczętowaniu. Do naszych czasów zachował się kompletny, obejmujący 2 autografy i 10 kopii, zestaw przeznaczony dla **Wn** i autograf jednej tylko *Etiudy* z zestawu dla **Wf**. W tej sytuacji ustalenie chronologii zmian może być jedynie w nielicznych przypadkach. Dla każdego z *Etiud* za podstawę przyjmujemy ródło autentyczne (rękopis lub korygowane przez Chopina pierwsze wydanie) najstaranniej przez niego przygotowane, porównane z pozostałymi, ze szczególnym uwzględnieniem Chopinowskich korekt **Wf**.

## 13. Etiuda As op. 25 nr 1

### ródła

**AI** Autograf roboczy wcześniejszej, nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzonej datą „Drezno 1836” i wklejony do albumu Marii Wodziskiej (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

**A** Autograf — czystopis przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa).

**KDP** Kopia z albumu Delfiny Potockiej, pisana przez dwie osoby o nieustalonej tożsamości (Muzeum Narodowe, Kraków). Jest to najprawdopodobniej odpis **A** przed wprowadzeniem przez Chopina ostatnich poprawek. Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz wyżej *Etiudy* op. 25.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wn1**. Bierzymy pod uwagę **A**, **Wf** i **Wa** oraz Chopinowskie naniesienia w **WfD** i **WfS**. Patrz wyżej *Uwagi do zasad...*

Grupy pięcioszesnastkowe l.r., w wersji ostatecznej występują w t. 16, 21, 29 i 32–34, oznaczone są w AI jako kwintole (cyfry 5 i łukiem). W A (→KDP, Wn) i Wa oznaczone tych nie ma i w notacji podajemy. Niewykluczone, że Chopin nie chciał zbyt dokładnie określić sposobu ich wykonania (patrz *Komentarz wykonawczy*). W Wf grupy te nie mają oznaczeń kwintoli, a ponadto podpisane są względem sekstol pr.r. w taki sposób, że najwyższa nuta l.r. wypada równocześnie nie z najniższymi nutami pr.r. Sugeruje to wewnętrzne podziały tych grup, 3+2 lub 2+3. Jest to zapewne dowolnie tego wydania — tego typu „synchroniczny” pisowni zastosowano w Wf kilkakrotnie, m. in. w *Etiudzie As D-bop*. 36 nr 2 (wbrew słusznemu za podkład autografowi).

s. 70 t. 15–16 pr.r. Podane w nawiasach łaseczki wier nutowe wpisane zostały w WfS.

t. 16 l.r. W AI, KDP, Wf i Wa na końcu ostatniej grupy szesnastek jest jeszcze G, jak w poprzednich figurach. W A (→Wn) Chopin skreślił tę nutę, dzięki czemu połączenie z następnym taktem stało się gładziej.

t. 17 pr.r. Tekst główny pochodzi z AI, A (→KDP, Wn) i Wa, wariant — z Wf. Wersja Wf może być wynikiem korekty Chopina, nie można na to jednak wykluczyć pomyłki skrybki.

s. 71 t. 20 pr.r. W A 4. szesnastka napisana jest zbyt nisko, tak i odczytano ją jako *des* zarówno w KDP, jak i Wn1, a tak — poprzez słuchanie — im za podkład kopie A — w Wf i Wa. Chopin poprawił ten błąd w korekcie Wf, równie AI ma prawidłową wersję.

t. 21 l.r. AI ma następującą wersję tego taktu:



A (→KDP) i Wa za następującą:



Ostateczną wersję wprowadził Chopin w korektach Wf i Wn1 (→Wn2; w Wn3 w pierwszej połowie taktu przywrócono dowolnie wersję A). Por. komentarz do *Etiudy a op.* 25 nr 4, t. 60.

Pr.r. Tekst główny pochodzi z Wn; został przez Chopina wprowadzony najprawdopodobniej w czasie korekty wraz ze zmianami w l.r. (wersję t., przy innym wszakże akompaniamencie, ma też AI). Wariant jest wersją A (→KDP), Wf i Wa.

t. 22 Chopin wahał się, czy w figurach ostatniej wier nuty taktu notować *as* (*as* i *as*<sup>1</sup>) czy *gis* (*gis* i *gis*<sup>1</sup>). AI ma *gis* przerabiane na *as*, A (→KDP) i Wa mają *gis*. Najprawdopodobniej zarówno w korekcie Wn1, jak i Wf1 Chopin chciał zmienić *gis* na *as*, jednak w żadnym z tych wydań zmiany nie zrealizowano w pełni i bez błędów:

— w Wn1 zmieniono tylko partię pr.r.;

— w Wf1 wraz z główkami nut przeniesiono niepotrzebnie także krzyżki, co dało zupełnie fałszywą wersję z *ais* i *ais*<sup>1</sup>.

W Wf2 powrócono do *gis*, w Wn2 zmianę na *as* wprowadzono równie w l.r.

t. 25 pr.r. Najniższymi szesnastkami 2. grupy jest w Wf *e*<sup>1</sup>.

Pr.r. i l.r. Bemole obniżają A i *a*<sup>1</sup> na As i *a*<sup>1</sup> w ostatniej grupie szesnastek zostały dodane — najprawdopodobniej przez Chopina — w korekcie Wn. Pozostałe ródła mają w tym miejscu A i *a*<sup>1</sup>. Wersja Wn, w której połączenie z następnym taktem jest dzięki wspólnemu dźwiękowi (as) znacznie gładziej, ma wszelkie cechy ulepszenia Chopinowskiego, toteż podajemy ją jako podstawową (zmieniamy przy tym — zgodnie z obowiązkami w całej *Etiudzie* reguły — główki As w l.r. na wi ksz). Zastanawia jednakże, dlaczego tej tak istotnej poprawki nie wprowadził Chopin ani do Wf, ani do żadnego z egzemplarzy lekcyjnych (WfD i WfS).

t. 26–28 i 30–31 Znaki  $\leftarrow$  i  $\rightarrow$  podajemy za Wf i Wa. W A (→Wn) nie ma ich, co może wynikać z niedopatrzności Chopina.

s. 72 t. 29 pr.r. W KDP, Wf i Wa łuk z poprzedniego taktu obejmuje cały ten takt, a następny rozpoczyna się w t. 30.

t. 33 pr.r. Jako 4. szesnastka Wn1 ma błędnie *f*<sup>1</sup>.

t. 34 l.r. W AI, A (→KDP), Wf, Wa, Wn2 i Wn3 ostatnia grupa szes-

nastek liczy 6 nut: . W korekcie Wn1 Chopin usunął trzeci z nich, *es*<sup>1</sup>, wygładzając rytmicznie i pianistycznie połączenie z poprzednią figurą. Por. analogiczny poprawki w t. 16.

t. 35 pr.r. Jako 3. szesnastka od końca Wa ma błędnie *b*<sup>1</sup>.

t. 37 pr.r. Tekst główny pochodzi z A (→KDP, Wn), Wf i Wa. W wersji tej w połączeniu z poprzednim taktem występuje równolegle przesunięcie akordu As-dur na b-moll; można się w tym wątpliwie zastanowić, czy było to zamierzone przez Chopina. Z tego względu podajemy w wariantach wersję AI.

s. 73 t. 39 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 4. szesnastkę z *es*<sup>1</sup> na *f*<sup>1</sup>.

t. 43 pr.r. Łuk prowadzący od ostatniego *as* do następnego taktu znajduje się tylko w A.

t. 48 pr.r. Jako 2. wier nut AI, Wf i Wa mają *as*<sup>2</sup>-*es*<sup>3</sup>-*as*<sup>3</sup>. Przyjmujemy prawdopodobnie późniejszą wersję A (→KDP, Wn).

L.r. Na końcu taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie D i Es jako końcówki trylu.

## 14. Etiuda f op. 25 nr 2

### ródła

- [A] Autograf edycyjny nie zachował się.  
 AT Autograf w albumie A. Teichmanna, opatrzony datą „Pary dnia 27 Stycznia 1836” (Muzeum F. Chopina i G. Sand, cela nr 2, Valldemos). Obejmuje początkowe 20 taktów *Etiudy* zanotowane dwukrotnie krótszymi wartościami rytmicznymi w metrum 2/4. Różni się kilkoma szczegółami od wersji ostatecznej.  
 AW Autograf wpisany z datą „1836 Drezno” do albumu Marii Wodzińskiej (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Zawiera *Etiudę* w wersji bardzo bliskiej ostatecznej, z licznymi oznaczeniami wykonawczymi.  
 KDP Kopia z albumu Delfiny Potockiej, nieznanego kopisty (Muzeum Narodowe, Kraków), sporządzona na podstawie zaginionego autografu. Niewykluczone, że był to [A].  
 KG Kopia [A], prawdopodobnie Gutmanna, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Zawiera uzupełnienia i zmiany wprowadzone przez Chopina.  
 Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op.* 25 na stronie 16.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy KG porównaną z Wf, Wa i AW. Uwzględniamy naniesienia Chopina w WfD i WfS. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 74 *Przedtakt* KDP, Wf i Wa mają błędnie *c* jako oznaczenie metrum.

t. 4 pr.r. Przed 8. ósemką brak *b* w KG, Wf, Wa i AW (oczywiste przeoczenie).

s. 75 t. 25 pr.r. Przed 8. ósemką brak *b* w KG (→Wn1), Wf i Wa1 (j.w.).

s. 76 t. 37 i 38 l.r. Akcenty pochodzą z AW.



t. 44 pr.r. Przed 8. ósemką KDP, KG (→Wn) i Wa mają b (w tym kontekście niepotrzebny). W Wf wydrukowano w tym miejscu błędnie d, co Chopin poprawił w WfD i WfS.

t. 48 i 50 Określenia podane w odsyłaczu znajdują się w AW.

s. 77 t. 56 pr.r. Przed 4. i 8. ósemką brak w KG, Wf i Wa1 znaków chromatycznych (w opartym na KG Wn1 przed 4. ósemką dodano nawet b). Jest to z pewnością błąd; b przed 4. ósemką znajduje się w AW, został także dopisany w WfS. Pozostałe ródła (KDP, Wa2, Wn2 i Wn3) mają poprawną wersję.

t. 62 l.r. Tekst główny pochodzi z KDP, KG (→Wn), Wf i Wa. Wariant jest wersją AW, w której widać waha Chopina: napisał  $c^2$ , zmienił na  $as^2$ , które następnie skreślił i znów wpisał  $c^2$ .

t. 67 pr.r. Niezbyt wyraźny dopisek Chopina w WfD, najprawdopodobniej skrót  $8\ 3^{\circ}$ , oznacza zapewne rozszerzenie figuracji o oktawę wyżej, tak jak to podajemy w wariantcie *ossia*. Warianty tego rodzaju wpisał Chopin kilkakrotnie w *Nokturnach* i *Walcach*.

## 15. Etiuda F op. 25 nr 3

ródła

KG Kopia, prawdopodobnie Gutmanna, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Nosi ślady przynajmniej dwukrotnego przeglądu przez Chopina, który wprowadził szereg uzupełnień i poprawek.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy KG porównaną z Wf i Wa. Uwzględniamy naniesienia Chopina w WfD i WfS. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 79 t. 21 Oznaczenie  $f$  znajduje się tylko w Wf, toteż podajemy je w nawiasie. Wydaje się, że stanowi ono naturalne i logiczne uzupełnienie oznaczenia  $p$  w t. 23 i ęłecznie ją niej określone zamierzony przez Chopina dynamikę tego fragmentu.

t. 23 W Wf brak oznaczenia  $p$ .

t. 26–27 Określenie *dim.* znajduje się tylko w Wa. Pominięcie go w pozostałych ródłach mogło być przez Chopina zamierzone, aby nie narzucać jednakowej dynamiki analogicznym t. 26–28 i 46–48.

t. 29 Oznaczenie  $f$  na początku taktu znajduje się w Wf i Wa. W KG znajdowało się ono pod 2. ósemką, gdzie zostało — prawdopodobnie przez Chopina — skreślone (nie ma go w Wn). Niewykluczone jednak, że Chopin nie dokończył poprawki, a intencją jego było nie usunięcie tego oznaczenia, lecz przesunięcie go na początek taktu. W t. 43 Chopin w ten właśnie sposób przesunął  $p$  — skreślił znak wpisany przez kopystę pod 2. ósemką i dopisał go na początku taktu.

s. 80 t. 37 i 39 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ostatni ósemką w tych taktach: w t. 37 na  $H_1$ , w t. 39 na  $A_1$ .

t. 38 i 40 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych w każdym z tych taktów zmieniono dowolnie pierwsze dwa uderzenia na takie, jakie występują w dwóch następnych figurach.

t. 51 l.r. Jako 3. ósemką KG (→Wn1, Wn3) i Wa mają c. W korekcie Wf Chopin zmienił je na d, występującą we wszystkich ródłach w analogicznych t. 3 i 11. Identycznej zmiany dokonano w Wn2.

s. 81 t. 68–69 pr.r. W KG (→Wn) łuk jest na przebiegu taktów przerwany.

## 16. Etiuda a op. 25 nr 4

ródła

A Autograf (Bibliothèque de l'Opéra, Paryż), na którego podstawie sporządzono kopie b, d, c podkładem dla pierwszego wydania niemieckiego i, najprawdopodobniej, drugie dla pierwszego wydania angielskiego. Następnie A służył za podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

KF Kopia Fontany, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Nosi ślady przynajmniej dwukrotnego przeglądu przez Chopina, który wprowadził szereg uzupełnień i poprawek.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy KF porównaną z A, Wf i Wa. Uwzględniamy naniesienia Chopina w WfD. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 82 *Przedtakt* Dla tempa metronomicznego przyjmujemy wartość  $\text{♩}=160$ , wpisane przez Chopina w KF (→Wn) i występujące także w Wa. A (→Wf) ma  $\text{♩}=120$ , co może być przepisaniem omyłkowo oznaczeniem poprzedniej etiudy. Wf i Wn1 mają błędnie c jako oznaczenie metrum.

t. 12 l.r. W Wn2 i Wn3 do seksty na 2. ósemce dodano dowolnie nutę a.

s. 83 t. 18–19 Pr.r. Łuki podane w tekście pochodzą z KF (→Wn), gdzie były poprawiane przez Chopina. Łuk nie przerwany występuje w A (→Wf) i Wa.

t. 27 pr.r. Nuta  $g^2$  na 4. ósemce taktu ma w Wf i Wa wartość wiersza — nuty. Odpowiada ona podanemu przez nas frazowaniu wprowadzonemu przez Chopina w KF (→Wn). Zanotowana w A (→KF→Wn) ósemka pozostała po pierwotnej koncepcji tego taktu, w której dzielił się on na dwa dwunutowe motywy (wskazują na to widoczne w A skreślone łuki).

l.r. Na ostatniej ósemce KF (→Wn) i Wa mają kwint  $f-c^1$ . W A (→Wf) Chopin zmienił ją na tercję  $as-c^1$ . Dolny głos dwudziestych ków jest w tej wersji bardziej niezależny — w półcieniu z następnym akordem nie tworzy oktaw równoległych z pr.r. (por. podobny postępek w *Baladzie As* op. 47, t. 73–76).

s. 85 t. 52 pr.r. Na końcu taktu we wszystkich ródłach (prócz Wn2 i Wn3) brak — zapewne pomyłkowo — choro-giewki ósemkowej przy  $g^2$ .

t. 60 l.r. Jako 3. ósemką A ma E, co Chopin poprawił na C zarówno w KF (→Wn), jak i Wf. Takie Wa ma C. Podobnej zmiany, pozwalającej uniknąć oktaw równoległych pomiędzy skrajnymi głosami, dokonał Chopin w *Etiudzie As* op. 25 nr 1, t. 21.

t. 63 pr.r. KF (→Wn) i Wa nie mają przednutki  $d^1$ .

## 17. Etiuda e op. 25 nr 5

ródła

KF Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.


Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy Wf porównane z KF i Wa (w szczególności oznaczenia dynamiczne podajemy za KF, gdzie są one najdokładniejsze). Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 86 t. 8 i 105 l.r. W ostatnim akordzie KF (→Wn) i Wa mają a zamiast fis. Podajemy wersję Wf, najprawdopodobniej korygowaną przez Chopina w druku. (W analogicznym t. 36 wszystkie ródła mają fis.)

t. 9 i 37 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, wariant — z **Wa1**. **KF** (→**Wn**) ma wersję **Wa1** w t. 9, a **Wf** w t. 37. Ustalenie, czy który z tych wersji Chopin uznał za ostateczny, nie wydaje się możliwe. Na początku t. 9 w **KF** Chopin skreślił *E* i wpisał *fis*, mo na przypuszcza, że w podkładzie dla **Wa** podobnej poprawki dokonał w obu taktach. Jednak korygując później **Wf**, zmiany tej już nie wprowadził, mimo że poprawiał ostatni akord w siedmim t. 8. Dlatego podajemy obie wersje, dając pierwsze słowo wersji ródła podstawowego, czyli **Wf**. (W analogicznej figurze w t. 106 wszystkie ródła mają *E*.)  
W części późniejszych wydań zbiorowych w t. 9 dokonano dowolnej próby połączenia obu autentycznych wersji, dając *fis* poprzedzone przednutką *E*.

s. 87 t. 35–36 l.r. Podajemy notację **Wf** jako zapewne najpóźniejszą i najbardziej konsekwentną — akcenty, półnuty i pedalizacja zgodnie precyzują sposób wykonania. Z pozostałych ródł wynika, że mo liwo wyodrębnienia głosu tenorowego Chopin próbował zaznaczyć w różny

sposób. **Wa** ma następującą wersję: . Zwraca

uwagę pierwotna postać pierwszego akordu (z *a*), błęd w pedalizacji i umieszczenie akcentów z niewłaściwej strony.

Notacja **KF**:  jest niekonsekwentna (akcent

nad *fis*<sup>1</sup>, osobna łaseczka dla *e*<sup>1</sup>) i niekompletna (brak pedalizacji). W **Wn** uległa ona dalszemu uproszczeniu — *e*<sup>1</sup> nie jest wydzielone, w **Wn1** pominięto akcent.

t. 42 l.r. Przednutkowy akord podajemy według **Wf**. W **KF** (→**Wn**) brzmi on *b-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>*, a w **Wa** *b-c<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>*. Obecnie zdwojonej tercji *e<sup>1</sup>* w obu tych wersjach wydaje się być wynikiem błędnego odczytania autografu (ustalenie obecnie ci wewnątrz trzecie nuty w akordzie zapisanym na liniach dodanych bywa w rękopisach Chopina bardzo trudne — por. komentarze do t. 73 i 111 tej etiudy oraz do *Etiud Ges* op. 10 nr 5, t. 15, *As* op. 10 nr 10, t. 76–77, *Es* op. 10 nr 11, t. 43). Por. *Pre-ludium e* op. 28 nr 4, t. 23.

**Wf** i **Wa** mają tu *fz*. W **KF** (→**Wn1**) Chopin skreślił *fz*.

t. 45 W **Wf** i **Wa** brak określenia tempa metronomicznego.

s. 88 t. 58–60 pr.r. Dolny głos jest wyodrębniony tylko w **Wf**, w którym Chopin dodał go najprawdopodobniej w czasie korekty.

s. 89 t. 73 l.r. W ostatnim akordzie **KF** (→**Wn**) i **Wa** nie mają *cis*<sup>1</sup>.

t. 73–76 pr.r. W tekście głównym podajemy łukowanie **Wf**. Łukowanie podane w odsyłaczu pochodzi z **KF** (→**Wn**). W **Wa** cały czterotakt objęty jest jednym łukiem, co stanowi wariant łukowania **KF** nie wpływający w większym stopniu na wykonanie, a powstały być może w wyniku niedokładnego odczytania rękopisu.

t. 87 l.r. W **KF** (→**Wn**) brak kropki i łuku przedłużającego brzmienie *dis*.

s. 90 t. 92 pr.r. W **Wf1** w przedostatniej szesnastce brak nuty *gis*<sup>1</sup>. Błęd poprawiono w **Wf2**.

t. 97 Określenie *poco ritenuto* znajduje się tylko w **Wf**.

s. 91 t. 109 Tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **Wf**, wariant odnotowany w odsyłaczu — z **KF** (→**Wn**) i **Wa**.

t. 111 l.r. Na 2. wierszu nuty nie ma w **Wf** nuty *c*<sup>1</sup> (zapewne przeoczenie).

t. 122 l.r. Najniższym dźwiękiem ostatniego akordu jest w **KF** (→**Wn1**), **Wf** i **Wa1** *d* (zapisane bez ostrzegawczego łuku). W **Wn2**, **Wn3** i **Wa2** zmieniono je dowolnie na *dis*, pozbawiając linię basu tak charakterystycznego dla prowadzenia głosów w tej *Etiudzie* powtórzenia dźwięku na początku następnego taktu.

## 18. Etiuda gis op. 25 nr 6

ródła

**KF** Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**, porównane z **KF** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfD**, **WfS** i **WfJ**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 92 t. 1 **Wf** i **Wn1** mają błędnie *e* jako oznaczenie metrum.

t. 4, 8, 20 i 36 pr.r. W **KF** (→**Wn1**), **Wf** i **Wa** brak znaków chromatycznych w 2., 3. i 4. grupie szesnastek. Opuszczenie znaków w tego typu sytuacjach to jeden z najczęstszych błędów Chopina.

t. 5 pr.r. W **WfD** znajduje się następujące palcowanie:



Nie podajemy go w tekście, gdyż jest ono sprzeczne z palcowaniem, którym Chopin dokładnie i konsekwentnie opatrzył w druku całą *Etiudę*.

t. 5–6, 9–10, 21–22, 25–26, 35–38 i 39–41 Znaki  $\llcorner$  doprowadzamy, zgodnie z sensem muzycznym, do końca pochodów tercjowych. W ródłach zaznaczone to zostało jedynie w t. 22 i 38 (**Wf**) oraz 26 (**KF**, **Wn** i **Wa**). W pozostałych miejscach znaki kończą się wcześniej lub brak ich w ogóle. W rękopisie (**KF**) widać wyraźnie, że powodem ich skrócenia był brak miejsca między piórcioliniami w sytuacjach, gdy partia l.r. pisana była wysoko w kluczu basowym, a partia pr.r. z użyciem przenika oktawowego.

t. 7–8 pr.r. W ródłach brak znaków chromatycznych przed 2. szesnastką w tych taktach (tylko w **Wn2** i **Wn3** dodano kasowniki), jej górny dźwięk należałoby więc odczytywać jako *ais*<sup>2</sup>. Następujące argumenty przemawiają jednak za omyłkowym pominięciem kasowników przez Chopina:

— zapisując tonację gis-moll, Chopin nie był całkiem pewien, czy # podwyższyć ją na *ais* ma być w oznaczeniu przykluczowym, czy teka dorazowo przy nutcie; podobnie, nie był pewien, czy dla dźwięku a potrzebny jest kasownik. Niepewności tej dowodzi *Mazurek gis* op. 33 nr 1, zapisany z czterema tylko krzyżykami przykluczowymi, a także notacja tej *Etiudy*, w której 8 razy (w **KF**) postawiony jest zupełnie zbędny # przed dźwiękami *ais*, a 7 razy brak potrzebnego łuku obniżającego *ais* na *a*;

— wyraźna czterotaktowa budowa początku *Etiudy* (t. 3–6 i 7–10) czyni znacznie prawdopodobiejszym użycie w całym drugim czterotaktie jednego zestawu dźwięków zamiennych dla subdominantowego akordu cis-moll, z *ais* lub *a*; nie budzące wątpliwości *a*<sup>1</sup> w l.r. w t. 9 wskazuje wyraźnie na *a*;

— przyjęcie *ais*<sup>2</sup> spowodowałoby zmianę struktury interwałowej motywów pr.r. w stosunku do t. 3–4, nieuzasadnione na początku etiudy.

s. 93 t. 12 l.r. Jako 3. ósemkę **Wf** i **Wa** mają *Fisis*. W **KF** główka nutowa została usunięta; widoczne łady pozwalają stwierdzić, że było to omyłkowo wpisane *Ais*, które kopista chciał skorygować, lecz poprawki nie dokończył. W **Wn** wydrukowano *Ais*, a w **Wn2** i **Wn3** błędnie wersję zadiustowano dodając *x* przed 5. ósemką (*Fisis*).

s. 94 t. 30–31 pr.r. Łuk przetrzymujący *b*<sup>1</sup> znajduje się w **KF** (→**Wn**) i **Wa**. Brak łuku w **Wf** mo na by uznać za przypadek, gdyby nie znajdujący się tylko w tym ródle *f* na początku t. 31. Możliwe, że w korekcie **Wf** Chopin równocześnie nie dodał znak dynamiczny i usunął łuk.

s. 96 t. 42 pr.r. **KF** (→**Wn**) ma błędnie *gis*<sup>3</sup>-*dis*<sup>4</sup> na początku taktu. L.r. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **KF** (→**Wn**), **Wf** i **Wa**. We wszystkich trzech zachowanych egzemplarzach z naniesieniami Cho-

pina znajduj si jednak dopiski wiadcz ce o zmianie jego intencji. W **WfJ** dopisano ł obni aj cy *cis'* na *c'* w czwartym akordzie, w **WfS** takie kasowniki s przed 4. i 6. akordem. Tak e dopisany przez Chopina w **WfD** ł przed 4. akordem, mimo i postawiony ni ej, odnosi si zapewne do rodkowej nuty (*cis'*), gdy a, nawet bez potrzebnego tu ł, nie mogło budzi adnych w tpiwo ci. Najprawdopodobniej zatem we wszystkich trzech wypadkach Chopin w uproszczony enharmonicznie sposób zmienił wewn trzyny d wi k w akordach od 4. do 7. z *cis'* na *his*. Wersja ta (nasz tekst główny) ma cechy ulepszenia Chopinowskiego — w wersji pierwotnej efekt dokonuj cej si na przej ciu t. 41–42 zmiany *cis'* na *his* jest osłabiony pó niejszym powrotem *cis'* w połowie t. 42.

t. 47 **Wf** i **Wa** maj ***fx***, **KF** (→**Wn**) — ***f***.

t. 49 l.r. Jako 1. ósemk **KF** (→**Wn**) i **Wa** maj bł dnie ***H***,

s. 97 t. 53 Oznaczenie ***pp*** znajduje si tylko w **Wf** i **Wa**.

t. 61 **Wf** ma tu *sotto voce*. W **KF** Chopin je skre lil i wpisał ***p***, co przejt to w **Wn**. Równie **Wa** ma ***p***.

t. 62–63 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KF** (→**Wn**) i **Wf**, wariant — z **Wa**.

## 19. Etiuda cis op. 25 nr 7

r ó d ł a

**KG** Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstaw przyjmujemy **KG**, porównan z **Wf** i **Wa**. Uwzgl dniamy nanieśienia Chopina w **WfD**, **WfS** i **WfJ**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16. Wi ksza ni w innych *Etiudach* liczba wariantów, zwłaszcza rytmicznych, wynika z:

— nietypowego charakteru tej *Etiudy*, nasyconej problemami wyrazowymi, — du ej ilo ci zmian wprowadzanych przez Chopina w ostatniej fazie przygotowywania *Etiudy* do druku, do ju uko czonych r kopisów (wiadcz o tym bardzo liczne poprawki widoczne w **KG**); w wielu przypadkach uniemo liwia to ustalenie chronologii tych zmian i ewentualnej ostatecznej intencji kompozytora.

s. 98 **Wst p** **Wf** i **Wa** oznaczaj tempo metronomiczne ju na pocz tku utworu.

W **KG** (→**Wn**) i **Wa** cały **wst p** zanotowany jest — prawdopodobnie w wyniku niezrozumienia autografu — nutami normalnej wielko ci. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wa**, wariant podany w odsyłaczu — z **Wf**. wier nuty w **Wf** mog by nast pstwem bł du (sztycharz przypuszczalnie zapomniał poł czy wi zaniem łaseczki nut, na co wskazuj odpowiadaj ce ósemkom odst py mi dzy nimi), jednak brak poprawek w egzemplarzach lekcyjnych, a zwłaszcza dodanie w jednym z nich palcowania pod tymi nutami, wiadczy o tym, e wersja ta była dopuszczona przez Chopina. Przed 9. szesnastk brak w **KG** (→**Wn**) i **Wa** # przywracaj cego *fis*.

t. 1 l.r. W **KG** (→**Wn**) i **Wf** z pocz tkiem taktu rozpoczyna si nowy łuk. W **WfS** Chopin poł czył go z poprzednim. Tak e **Wa** nie przerywa łuku w tym miejscu. Akcent nad *e'* dopisany został w **WfS**.

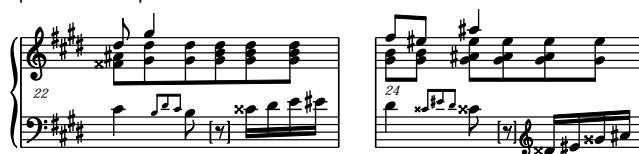
t. 4 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wa**, wariant — z **Wf**.

t. 7, 51 l.r. Przednutki okre laj ce sposób rozpoczynania trylu dopisał Chopin w **WfD**. Por. komentarz do t. 37.

t. 8 l.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wa**, wariant — z **Wf**.

t. 12 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**), wariant — z **Wf** i **Wa**.

s. 99 t. 22, 24 i 52–53 W **WfS** w t. 22 i 24 zanotowane jest nast puj ce uproszczenie partii l.r.:



W t. 52 znak przekre laj cy biegnik l.r. i przednutka dopisana na pocz tku t. 53 oznaczaj zapewne zast pienie tych taktów łatwiejszymi t. 8–9. Stosowanie tych zmian w praktyce koncertowej jest nie do pomy lenia — por. komentarz do t. 32–33 i 36–53 *Etiudy E* op. 10 nr 3.

t. 25 pr.r. Dla 4 ostatnich ósemek dolnego głosu przyjmujemy wersj **Wf** i **Wa**. W **KG** (→**Wn**) wyst puje w nich jeszcze nuta *h'*. Dokładna analiza ródelt ujawnia lady dwukrotnej zmiany decyzji Chopina: — wersja pierwotna bez *h'* (**Wa**), — *h'* dopisane przez Chopina w **KG**, — *h'* usuni te przez Chopina w korekcie **Wf**.

t. 26 l.r. Pierwsza grupa trzydziestodwojek liczyła pocz tkowo (w **Wf** i **Wa**) 13 nut, bez 8. z nich, *gis*. Chopin dopisał t nut w **KG** (→**Wn**).

t. 27 **KG** (→**Wn**) i **Wa** maj tu ***fff***. W korekcie **Wf** Chopin usun ł jedno ***f***.

Pr.r. Nuta *f'* na 3. wier nucie taktu nale y w **KG** (→**Wn**) i **Wa** do dolnej partii i jest ósemk . Przyjt ta przez nas wersja **Wf** została przez Chopina wprowadzona prawdopodobnie w czasie korekty tego wydania.

s. 100 t. 30, 32 i 34 pr.r. Akord w t. 30 i 34 oraz tercja w t. 32, uderzane na 4. ósemce taktu, zapisane s w ródłach za pomoc poł czonych łukami ósemek. Notacja ta wynika (w t. 30 i 32 na pewno, w t. 34 najprawdopodobniej) z korekty ju istniej cego zapisu pierwotnej wersji bez przetrzyma . Dlatego zmieniamy pisowni na przejrzysts , stosowan na ogół przez Chopina w tego typu sytuacjach (por. t. 35 i np. *Nokturn H* op. 9 nr 3, t. 88–91).

t. 32 Pedalizacja bez nawiasu pochodzi z **KG** (→**Wn**), w nawiasie — z **Wf** i **Wa**.

Pr.r. Druga połowa taktu ma w **Wa** nast puj c posta :



Wersja **KG** (→**Wn**) ró ni si od niej brakiem łuków przetrzymuj cych *e'* i *g'* (by mo e w wyniku przeoczenia). Przyjmujemy wersj wprowadzon przez Chopina w korekcie **Wf** (por. komentarz do t. 30, 32 i 34).

t. 33 pr.r. Łuk jest przerwany w **Wf** i **Wa**. W **KG** (→**Wn**) widoczne jest dokonane przez Chopina przedłu enie tego łuku.

Pr.r. Na 5. ósemce dolnego głosu **Wa** ma zamiast pauzy kwart *fis'*–*h'*. Widoczne w tym miejscu skre lenia w **KG** dowodz , e jest to pierwotna wersja, pozostawiona zapewne przez nieuwag .

t. 34–35 pr.r. Wariant *ossia* pochodzi z **WfS**.

t. 37 l.r. W **WfD** dopisana jest przednutka okre laj ca nut rozpoczynaj c tryl. Została ona jednak wpisana nieprecyzyjnie, tak i mo na j odczyta na trzy sposoby, jako *a*, *gis* lub *g*.

t. 38–39 pr.r. W **KG** (→**Wn**) i **Wa** brak kasowników obni aj cych *gis'* na *g'*. Jest to najprawdopodobniej przeoczenie Chopina w autografie (por. t. 41–45 *Etiudy f* Dbop. 36 nr 1), skorygowane nast pnie w **Wf**. W wi kszo ci pó niejszych wyda zbiorowych przyjt to nie maj c ródłowych podstaw wersj z *gis'* w t. 38 i *g'* w t. 39.

t. 44 Na 2. wier nucie taktu, pod szesnastkami l.r. **KG** (→**Wn**) i **Wa** maj ***pp***. W **Wf** oznaczenia tego brak, a ponadto znajduje si tam znak  $\longleftarrow$ , dodany prawdopodobnie przez Chopina w korekcie tego wydania. Podajemy dynamik **Wf** jako przypuszczalnie pó niejsz .

t. 45 W **KG** (→**Wn1**) cyfry palcowania (dwie jedyńki) przypisane są mylnie przednutkom *Cis* i *cis*; w **Wn2** i **Wn3** zmieniono je na kliniki, w **Wa** nie ma ich w ogóle. Podajemy poprawną wersję **Wf**. Wykonanie  $e^1$  1. palcem pr.r. oznaczył Chopin dodatkowo w **WfD** i **WfS**.

t. 47 l.r. Mordent znajduje się tylko w **KG**, prawdopodobnie dopisany przez Chopina.

s. 101 t. 50 l.r. Przednutk *Fis*, podajemy w formie, w której Chopin dopisał ją w **KG**. W **Wf** ma ona postać drobnej wier nuty, w **Wa** nie ma jej wcale.

t. 52 l.r. Znak **f** znajduje się w **Wf** i **Wa**. W **KG** widać w tym miejscu skreślenie; nie jest jednak pewne, czy usunięto to właśnie nie to oznaczenie. Pr.r. Na 5. ósemce taktu **Wf** nie ma *gis*. Można przypuszczać, że jest to wersja pierwotna, dostosowana do lewej ręki takiej, jak w t. 8.

t. 55 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych przednutki określają sposób rozpoczęcia trylu powtórzone dowolnie jako jego zakończenie.

t. 60–61 l.r. W tekście głównym podajemy luki **Wa** i **KG**. Jeden łuk opisany w odsyłaczu znajduje się w **Wf**.  
l.r. Oznaczenia *ten.* pochodzą z **Wa**.

t. 62 W **KG** (→**Wn**) i **Wa** znak  $\llcorner$  umieszczony jest pod l.r.; brak akcentu na *dis*. **Wf** ma akcent, ale nie ma znaku crescendo, co Chopin uzupełnił w **WfS** w sposób przyjęty w naszym tekście.

t. 66 pr.r. Na 1. ósemce taktu **KG** (→**Wn**) i **Wa** mają akord  $e-cis^1-e^1$ . Chopin usunął  $e^1$  w korekcie **Wf**.

## 20. Etiuda Des op. 25 nr 8

ródła

**A** Autograf—czystopis przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa).

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf** porównanym z **A** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfD** i **WfS**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 102 t. 1 **Wf** i **Wa** mają błędnie **c** jako oznaczenie metrum.

t. 3 pr.r. Bezpośrednio nad nutami podajemy palcowanie Chopinowskie zaczerpnięte z **Wf**, w którym Chopin najprawdopodobniej dodał je w czasie korekty. Górne palcowanie pochodzi z **A** (→**Wn**). W **Wa** nie ma palcowania w tym takcie.  
Pr.r. Przed 10. ósemką w **Wn2** (→**Wn3**) dodano dowolnie  $b$  obniżyć  $g^2$  na  $ges^2$ .

s. 103 t. 19 l.r. Na początku taktu **Wa** ma samo *As*. Chopin zdwoił je w górnej oktawie zarówno poprawiając **A** (→**Wn**), jak i korygując **Wf**.

s. 104 t. 25–26 l.r. Motyw basu na przejściu taktów poprowadzony jest w **A** (→**Wn**) i **Wa** pojedynczymi dźwiękami *Heses-As*. Zdwojenie w dolnej oktawie dodał Chopin w korekcie **Wf**.

t. 26–27 pr.r. Seksty  $ges^2-es^3$  nie są w **A** (→**Wn**) i **Wa** połączone. Chopin dodał luki prawdopodobnie w korekcie **Wf**.

t. 28 i 30–31 ródła wiadczy o dwóch autentycznych koncepcjach dynamicznych. Pierwszą, zanotowaną w **Wa** i — mniej dokładnie, bez *diminuendo* w t. 30–31 — w **A** (→**Wn**), podajemy w tekście głównym. Drugą — **p** wpisane przez Chopina w **WfD** — zaznaczamy w odsyłaczu. W **Wf** nie ma żadnego oznaczenia w tych taktach.

## 21. Etiuda Ges op. 25 nr 9

ródła

**KG** Jak w *Etiudzie F op. 25 nr 3*.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KG**, porównanym z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfD**, **WfS** i **WfJ**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 105 t. 1 Jako oznaczenie tempa **Wa** ma **Allegro non tanto**, **Wf** — **Allegro vivace**, **KG** (→**Wn**) za — **Allegro assai**. Przyjmujemy określenie występujące w ródle podstawowym (**KG**); widać w nim, że Chopin własnoręcznie przerobił 'vivace' na 'assai'.

t. 4 l.r. Na ostatniej ósemce **Wf** ma akord  $as-cis^1-f^1$ . W **KG** (→**Wn**) został on zmieniony (prawdopodobnie przez Chopina) na  $ces^1-des^1-f^1$  (tę wersję ma też **Wa**).

t. 8 l.r. Na 2. ósemce czterodźwięku z *as* mają **KG**, **Wf** i **Wa** (a także **Wn2** i **Wn3**). Nie można wykluczyć, że brak *as* w **Wn1** to wynik korekty Chopina, toteż podajemy tę nutę w formie wariantowej (w nawiasie).

t. 9, 12 i 13 l.r. W **KG** (→**Wn1**), **Wa** i **Wf** brak kasowników podwyższających nutę *ces* na *c*. Brakujące znaki uzupełnił Chopin we wszystkich egzemplarzach lekcyjnych.

t. 12 l.r. Na 2. ósemce **Wf** i **Wa** nie mają *ges* w akordzie. Chopin dopisał tę nutę w **KG** (→**Wn**).

s. 106 t. 25 Określenie *marcato* znajduje się tylko w **Wf** i **Wa**.

t. 34 l.r. Na 2. ósemce **Wf** i **Wa** mają sekstę  $b-ges^1$ , **KG** (→**Wn**) za — akord z  $es^1$ .

l.r. Przed 3. ósemką Chopin zapomniał postawić kasowniki; por. komentarz do t. 9, 12 i 13.

t. 37–38 l.r. **Wf** ma następującą wersję:



W **KG** (→**Wn**; w **Wn1** z błędami) Chopin ulepszył ją do postaci, którą podajemy. Ulepszoną wersję (choć bez łuku przetrzymujcego *des*) ma także **Wa**.

t. 50 Znajdujące się w **Wf** i **Wa** **pp** zostało przeoczone w **KG** (→**Wn**).

## 22. Etiuda h op. 25 nr 10

ródła

**KG** Jak w *Etiudzie F op. 25 nr 3*.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KG**, porównanym z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfD**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 107 t. 1 i 104 **Wf** i **Wn1** mają błędnie **c** jako oznaczenie metrum. **Wa** ma na początku utworu dodatkowe określenie *sempre legato*.

t. 3–4 i 21 Na ostatniej ósemce każdej trioli **Wf** ma **fz**. W **KG** (→**Wn**) Chopin zastąpił je akcentami. Takie **Wa** ma akcenty.

t. 10 l.r. Jako ostatni oktaf **KG** (→**Wn**) ma omyłkowo *E-e*.

s. 108 t. 23 Na początku taktu **Wf** ma **ff**. W **KG** (→**Wn**) oznaczenie to zostało — najprawdopodobniej przez Chopina — skreślone; brak go także w **Wa**.

t. 24 pr.r. W **KG** oprócz luku nad całym tym taktem występuje dodatkowe luki obejmujące ce 3. i 4. triolu. Jest to zapewne pozostałość pierwotnej (zachowanej w **Wf**) wersji; nie ma ich w **Wn**. W **Wa** jeden luk obejmuje t. 23–25.

t. 25 pr.r. Jako 2. ósemka **KG** ma  $g-fis^1$ , co w **Wn1** zmieniono bliździe na  $g-g^1$ . **Wn2** (→**Wn3**) ma poprawioną wersję.

t. 26 Przed 9. ósemką w **KG**, **Wf** i **Wa** brak znaków chromatycznych; porównanie z t. 25 dowodzi, że Chopin zapomniał o kasownikach. W **Wn1** dodano bliździe # podwójną szajkę  $e^3$  na  $eis^3$ ; **Wn2** (→**Wn3**) ma poprawioną wersję.

t. 28 Na końcu taktu ródła mają pauzy wierszy nut, przez co takt ten liczy jedynie trzy wiersze nuty. Nie wydaje się, by Chopinowi zależało na jego skróceniu, skoro przedłożył pauzę fermat. Dlatego zmieniamy pauzę na półnotę.

s. 109 t. 31 **Wf** i **Wa** nie mają oznaczenia metronomicznego.

t. 31–82 Pedalizacja tej części dodał Chopin niemal w całości (z wyjątkiem t. 35) w korekcie **Wf**. Wskazuje ona niedwuznacznie na arpeggiowanie decym I.r., toteż dodajemy (w nawiasach) w tym miejscu *arpeggio*.

t. 37–38 I.r. Łuk przetrzymujący *cis* znajduje się w **KG** (→**Wn**) i **Wa**. Możliwe, że jego brak w **Wf** jest wynikiem korekty Chopina.

t. 38 I.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie # podwójną szajkę  $e$  na  $eis$ .

t. 42, 62 i 82 pr.r. Na ostatniej ósemce **Wf** i **Wa** mają samo  $h^1$  w t. 42, a oktaw  $h-h^1$  w t. 62 i 82. Wersja ta znajdowała się początkowo równie w **KG**, następnie jednak Chopin skreślił  $h$  w t. 82, co przejął w **Wn1**. Pozostawienie w t. 62 pierwotnej wersji z oktawą jest z pewnością niedopatrzaniem Chopina. Por. komentarz do t. 47, 67 i 87.

t. 45, 65 i 85 Określenie *rit.* dopisał Chopin w **KG** (→**Wn1**) w t. 45 i 65. **Wf** i **Wa** nie mają go. Ponieważ zwolnienie wierszy tu ciężej następuje, podajemy tu wskazówkę takę w t. 85. Patrz niżej komentarz do t. 47, 67 i 87.

t. 46, 66 i 86 I.r. Przetrzymane *eis* na początku tych taktów ma w ródłach różną wartość: półnoty w t. 86, a w **Wf** i **Wa** takę w t. 46, półnoty z kropką w **Wf** i **Wa** w t. 66 oraz półnoty z dwiema kropkami w **KG** (→**Wn1**) w t. 46 i 66. Z praktycznego punktu widzenia jest jasne, że Chopinowi chodziło o równoczesne wybrzmienie akordu  $eis-d^1-h^1-h^2$ , dlatego te przyjmujemy notację oznaczającą takie wykonanie.

t. 47, 67 i 87 pr.r. Przednutk przed 1. oktawą dopisał Chopin w **KG** (→**Wn1**) w t. 47 i 67. Dodajemy je takę w t. 87, gdy pominięcie zmiany w jednym z kilku podobnych miejsc często sił Chopinowi przy robieniu poprawek zdarzało. **Wf** ma przednutk tylko w t. 47, **Wa** — w t. 67.

t. 47–49 i analog. Określenie *dim.* dodał Chopin w korekcie **Wf**. Pozostałe ródła nie mają go.

t. 50–51 i 70–71 I.r. W t. 70–71 w **Wf** półnoty *fis* są połączone łukiem. Można mieć wątpliwość, czy nie został on tam bliździe postawiony, gdy pozostałe ródła nie mają go ani w t. 70–71, ani 50–51. W części późniejszych wydań zbiorowych wersje z łukiem zastosowano w obu miejscach.

s. 110 t. 56 I.r. W **KG** (→**Wn1**) brak luku między *dis* i *es*. Por. t. 76.

t. 58–60 i 78–80 pr.r. Chopin w pełni konsekwentnie wyodrębnił frazy w dolnym głosie dopiero w korekcie **Wf**. W **KG** (→**Wn**) i **Wa** brak: — obejmuj cego łuku, — akcentu na rozpoczynającej nutcie  $ais^1$  w t. 58 i 78, — laseczki wierszy nutowej dla końca tej nuty  $dis^1$  w t. 60 i 80. Patrz następująca uwaga.

t. 60 i 80 pr.r. Na ostatniej ósemce **KG** (→**Wn**) i **Wa** mają oktaw  $h-h^1$ . Podajemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf**. Por. komentarz do t. 58–60 i 78–80.

t. 71 pr.r. Wersja z wierszy nut (nasz wariant) pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wf**. Brak poprawek w **KG** dowodzi, że wersja ta znajdowała się takę w autografie przepisywanym przez kopystę. Występuje w **Wa** wersja z samymi ósemkami Chopin musiał zatem w rękopisie, bliździe tym podkładem dla tego wydania, wprowadzić zamiast poprzedniej. Dlatego te — jako późniejsza — podajemy ją w tekście głównym. Tego typu rozrobienie długości wartości rytmicznej to charakterystyczny dla Chopina sposób wzbogacania linii melodycznej przy powtarzaniu fraz (por. np. *Mazurki* As op. 7 nr 4, t. 25–32, C op. 24 nr 2, t. 97–104, *cis* op. 50 nr 3, t. 77–88, a op. 59 nr 1, t. 3–6 i 27–30, *Walc* Es op. 18, t. 37–51).

t. 75–77 pr.r. Łukowanie podane w tekście głównym znajduje się w **Wf** i **Wa**, opisane w odsyłaczu jest łukowaniem **KG** (→**Wn1**), poprawionym przez nas ze względu na oczywisty pomyłek kopysty co do umiejscowienia łuków. Krótkie luki **KG** stanowi pierwotną koncepcję frazowania tego fragmentu — w analogicznych t. 55–57 widać, że Chopin i czytelnie napisane początkowo jednotaktowe luki. Zastosowanie tego frazowania jako wariantowego wydaje się jednak dopuszczalne.

s. 111 t. 89–90 I.r. W **Wf** brak luku przetrzymującego cego *g*.

t. 93 i 97 pr.r. W **Wf** i **Wa** nuty  $h^1$  w t. 93 i  $ais^1$  w t. 97 mają wartość jedynie półnoty. Podajemy dokładniej zanotowane wartości **KG** (→**Wn1**). W t. 93 dla uniknięcia nieporozumienia zmieniamy zastosowany przez Chopina punkt przedłożony między półnot  $h^1$  na przetrzymanie wierszy nut.

t. 95–96 i 97–98 I.r. Wobec zgodnego w ródłach braku luku przetrzymującego cego *Fis* w t. 93–94 należy przyjąć, że Chopin brał pod uwagę zanikanie dźwięku na fortepianie i konieczność powtarzania nuty pedałowej. W omawianych taktach ródła różni się jednak występowaniem łuków przetrzymujących tę nutę w kolejnych taktach. **KG** (→**Wn**) ma wersję podaną w tekście głównym. W **Wa** *Fis* jest zatrzymane w t. 94–97 i 98–99, w **Wf** — w t. 94–99. Każda z tych wersji odpowiada innej możliwości grupowania t. 94–99 — 2+2+2, 4+2 lub 6 taktów.

s. 112 t. 107 pr.r. **KG** (→**Wn**) i **Wa** mają tylko półnoty  $d^2$  jako wypełnienie oktawy (jak w t. 5). Chopin dodał do nich  $fis^2$  w korekcie **Wf**.

## 23. Etiuda a op. 25 nr 11

ródła

**KG** Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.

**WnB** Egzemplarz pierwszego wydania niemieckiego z dedykacją kompozytora dla Hektora Berliozy, zawierający dopisane najprawdopodobniej przez Chopina palcowanie. W 1966 znajdował się on w antykwariacie Bernarda Lolié w Paryżu, gdzie redaktor naczelny **WN** miał możliwość zaznajomienia się z nim. Redakcja **WN** nie ma danych na temat jego obecnego właściciela.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KG**, porównany z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy nanieśienia Chopina w **WfD** i **WfJ**, oraz palcowanie w **WnB**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 113 t. 1 **Wf** i **Wn1** mają bliździe **c** jako oznaczenie metrum.

t. 11 i 75 pr.r. W **KG**, **Wf** i **Wa** brak krzyżyków podwójnych *f* na *fis*.

s. 114 t. 15 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 2. szesnastkę ostatniej grupy z *b* na *h*. Por. komentarz do t. 33.

- s. 115 t. 23 l.r. Na początku taktu **Wa** ma, zapewne omyłkowo, samo  $E_7$ .
- t. 24 pr.r. Ostatni szesnastek jest w **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) bliździe  $h^1$ .
- s. 116 t. 33 pr.r. Jako 2. szesnastek ostatniej szóstki **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma *fis*. Jest to najprawdopodobniej samowolna adiustacja kopisty. Przed ostatni szesnastek ( $f$ ) w autografie znajdował się  $\sharp$ , o czym wiadomo z jego obecności w **KG**, **Wa** i początkowo w **Wf**. Ten niepotrzebny znak zwrócił zapewne uwagę kopisty, który chcąc uzasadnić jego obecność, dopisał  $\sharp$  cztery szesnastki wcześniej. W korekcie **Wf** Chopin polecił usunąć zbędny  $\sharp$  na końcu taktu, co rozwiewa wszelkie wątpliwości co do jego intencji.
- t. 43 pr.r. Jako 1. wiersz nut **Wf** ma  $b^1-g^2-b^2$ . W **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) Chopin skreślił  $b^1$ ; nuty tej nie ma także w **Wa**.
- s. 117 t. 45 l.r. Na 3. wierszu nuty brak w **Wf** nuty  $c^1$ . Może to być pierwotna wersja — por. komentarz do t. 47 — lub przeoczenie.
- t. 46 pr.r. W **Wf** i **KG** ( $\rightarrow$ **Wn1**) w całym takcie nie ma żadnego znaku chromatycznego przed nutami  $a^2/as^2$ . O ile  $as^2$  w 2. połowie taktu nie budzi wątpliwości, o tyle brzmienie 5. szesnastki nie jest tak ewidentne. W **Wa**  $b$  obniżyć  $a^2$  na  $as^2$  postawiony jest właśnie przed nutą. Znak ten jest jednak zapewne nieautentycznym dodatkiem (adiustatora **Wa** lub kopisty?). Przemawiają za tym następujące argumenty: — w podobnym zwrocie melodycznym w t. 48 jako 5. szesnastka występuje  $eis^2$  i brak jest w ródłach  $\sharp$  przywracający cego  $e^2$  w 2. połowie taktu; — przeoczenie Chopina wydaje się znacznie prawdopodobniejsze w drugiej połowie taktu, gdzie  $as^2$  i tak jest oczywiste, podczas gdy pierwsza połowa taktu zapisana byłaby bez bliźdu; — identycznej adiustacji dokonano w **Wn2** ( $\rightarrow$ **Wn3**).  
l.r. Na 2. wierszu nuty **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma równe ósemki. Ze sposobu podpisania nut pod szesnastkami pr.r. wynika jednak, że jest to pomyłka kopisty. **Wf** i **Wa** mają rytm punktowany.  
l.r. W **Wn1** ( $\rightarrow$ **Wn2**) pominięto łuk przetrzymujący  $es$ .
- t. 47 l.r. Nuty  $gis$  na 3. wierszu nuty dopisał Chopin (bez  $\sharp$ ) w **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**,  $\sharp$  uzupełniono). Nie ma jej w **Wf** ani w **Wa**.
- s. 118 t. 57 pr.r. W ródłach brak krzyżyków podwyższenia  $f$  na  $fis$  (w **Wn2** dodano kasowniki). Za przeoczeniem krzyżyków przez Chopina przemawiają następujące argumenty: — w t. 55–58 nieparzyste szesnastki tworzą wyrażenie, opadającymi liniami melodycznymi (zwielokrotnionymi w wyższych oktawach)  $c-h, h-a, a-gis, gis-fis, fis-e, e-d$ ; przyjęcie  $f$  w t. 57 przerwałoby i zmniejszyłoby ten postępek; — wprowadzenie już w t. 57 akordu z małym non  $f$  niepotrzebnie uprzedziłoby pojawienie się tego akordu w t. 59; — tego rodzaju przeoczenia znaków chromatycznych są u Chopina dozwolone (por. komentarze do t. 11 i 75 oraz 46 tej etiudy, a także do *Etiudy gis* op. 25 nr 6, t. 7–8 i *f* Dbop. 36 nr 1, t. 41–45).
- t. 59 l.r. Przednutk  $E_7$  dodał Chopin w korekcie **Wf**.
- s. 120 t. 83 l.r. Dla ostatniej wiersz nuty przyjmujemy skorygowany prawdopodobnie w podkładach dla **Wf** i **Wa** oktawy  $g-g^1$ . **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma tu akord  $f-c^1-g^1$ .
- s. 121 t. 89 l.r. Jako 13. szesnastek **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma  $A_7$ . Bliździe ten powstał w następujący sposób: — przepiszmy 8 grup po 4 szesnastki w t. 89–90, kopista zamiast czwartej, piątej i szóstej grupy (najniższe nuty  $H_7, A_7, E_7$ ) przepisał piątą, szóstą i siódmą ( $A_7, E_7, A_7$ ), — poprawiamy **KG**, Chopin skorygował dwie bliździe nuty w t. 90, a pozostawił niepoprawione  $A_7$  w t. 89.  
W podanej przez nas wersji **Wf** i **Wa** akcentowane nuty basowe tworzą w t. 89–90 uproszczony rytmicznie podstawowy motyw *Etiudy*.

## 24. Etiuda c op. 25 nr 12

ródła

**KF** Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.

Pozostałe ródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KF**, porównany z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy nanieśnięcia Chopina w **WfD**. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 122 t. 1 **Wf** i **Wn1** mają bliździe  $c$  jako oznaczenie metrum.

s. 123 t. 16, 24 i 72 pr.r. **KG** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Wa** mają dodatkowe akcenty na 11. i 15. szesnastce tych taktów. Podajemy skorygowany przez Chopina pod tym względem wersj **Wf**.

## 25–27. Etiudy Dbop. 36 („Méthode des Méthodes”)

Tytuł „Trois nouvelles études”, znajdujący się w wielu późniejszych wydaniach zbiorowych, wprowadzono — z pewnością bez udziału Chopina — w drugim wydaniu niemieckim *Etiud*.

ródła

**A** Autograf—czystopis służący za podkład dla pierwszego wydania francuskiego (Muzeum F. Chopina i G. Sand, cela nr 2, Valldemosa). W trakcie prac nad tym wydaniem dokonano w **A** pewnych uzupełnień, głównie znaków chromatycznych.

**Wf0** Egzemplarz roboczej wersji „Méthode des Méthodes” Fétisa i Moschelesa, M. Schlesinger (M.S. 2345bis), Pary I 1840. Druga część tej *Metody metod* zawiera etiudy różnych kompozytorów, w tym *Etiudy* Chopina. **Wf0** oparte jest na **A**, zawiera liczne błędy i nie było korygowane przez Chopina.

**Wf1** Pierwsze wydanie francuskie (ta sama firma i numer), Pary XI 1840. Jest to poprawiona, ostateczna wersja „Méthode des Méthodes”. W *Etiudach* Chopina wiążące błędy skorygowano według **A**; korektę przeprowadził przypuszczalnie jeden z autorów *Metody* w porozumieniu z Chopinem.

**Wf2** Drugie, obejmujące jedynie *Etiudy* Chopina, wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 4102), Pary IV 1845. Oparte jest na egzemplarzu **Wf1**, w którym Chopin wprowadził kilka zmian i uzupełnień.

**WfS** Egzemplarz lekcyjny **Wf2** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Pary).

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 2207 <3>), Berlin VIII–IX 1840, obejmujące etiudy tworzące drugą część „Méthode des Méthodes”. **Wn1** oparte jest na **Wf1**; nie było korygowane przez Chopina.

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma, S. 2423), Berlin 1841. *Etiudy* Chopina włączono do antologii „Album du Pianiste”. **Wn2** oparte jest na **Wf1**; nie było korygowane przez Chopina. W późniejszych latach **Wn2** było kilkakrotnie wznawiane z różnymi okładkami.

**Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Chappell (6084), Londyn I 1841. Wydawnictwo obejmuje etiudy tworzące drugą część „Méthode des Méthodes”. Oparte jest na **Wf1** i nie było korygowane przez Chopina.

**W1** = **Wf1** oraz oparte na nim **Wn1**, **Wn2** i **Wa**.

**W** = **Wf1** oraz oparte na nim **Wf2**, **Wn1**, **Wn2** i **Wa**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejsze ródło autentyczne, porównane z **A**. Tam gdzie Chopin wprowadził w **Wf2** wyrażone zmiany, wersje pozostałych ródł podajemy jako warianty ze względu na kilkuletni odstęp między dwukrotnym przygotowaniem przez Chopina *Etiud* do druku.

## 25. Etiuda f Dbop. 36 nr 1

ródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23; ródła dodatkowe:

Trzy autografie sztabuchowe poczkowej części *Etiudy*, datowane:

— Pary, 12 V 1841, z niezidentyfikowanego albumu, obejmujący 21 taktów (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa);

— Pary, 16 VI 1841, z albumu Jean-Pierre Dantana, obejmujący 14 taktów (Bibliothèque Nationale, Pary);

— Pary, 8 XII 1841, z albumu Jenny Vény, obejmujący 23 takty (The Houghton Library, Cambridge, USA).

s. 128 *t. 1* Oznaczenie metrum podajemy według **A. W** maj oznaczenie **c**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

*t. 18* pr.r. Przed 2. nut **Wf2** ma omyłkowo **b** zamiast **l**.

s. 129 *t. 41–45* Brak bemoli obniżyć g na gęsto najprawdopodobniej pomyłka Chopina. Tonacja, do której prowadzi postępująca od t. 32 modulacja, jest bowiem wyraźnie es-moll, na co wskazuje stała uycie w t. 34–44 dwukrotne ces. Wystąpienie w t. 41, 43 i 45 akordu Es-dur osłabiłoby zdecydowany wzrost dynamiki i napięcia.

s. 130 *t. 53–56* Jako najprawdopodobniej jedyne oznaczenie dynamiczne w tych taktach **A** miał początkowo *dim.* w t. 53; tak też jest w **Wf0**. Następnie dopisane zostały  $\text{<=>}$  w t. 53–54 i *dim.* w t. 55; uzupełnienia te znajdują się też w **W**. Możliwość, że Chopin nie pozostawił określenia *dim.* w t. 53 przez nieuwagę, innymi słowy, czy intencją jego nie było przeniesienie *dim.* z t. 53 do t. 55 i zastąpienie go w t. 53–54 znakiem  $\text{<=>}$ . Niewykluczone jednak, że to właśnie zestawienie tych pozornie sprzecznych oznaczeń było przez niego zamierzone (patrz *Komentarz wykonawczy*). Wówczas późniejszych wydań zbiorowych zamienia dowolnie  $\text{<=>}$  na  $\text{>=>}$ .

*t. 57–58* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, wariant — z **A** (→**W1**).

## 26. Etiuda As Dbop. 36 nr 2

ródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23.

Kolejno *Etiud*

Podajemy kolejno *Etiud* według numeracji w autografie. W **Wf0**, w liczących po dwie strony *Etiudach* **As** i **Des** pomyłkowo zamieniono miejscami drugie strony obu *Etiud* (po 1. stronie *Etiudy As* następuje 2. strona *Etiudy Des*, a dalej po 1. stronie *Etiudy Des* następuje 2. strona *Etiudy As*). W **Wf1** właściwy układ stron wewnątrz obu *Etiud* przywrócono, zamieniając ich pierwsze strony, przez co jednak została zmieniona kolejno *Etiud* jako całości. Tę nieautentyczną kolejno przejęły pozostałe pierwsze wydania (oprócz **Wn2**) i w późniejszych wydań zbiorowych.


W całej etiudzie druga w każdym takcie ósemka l.r. umieszczona jest w **Wf0** (→**Wf1**→**Wf2**,**Wn2**) — wbrew **A** — w pionie pod 3. akordem pr.r., a czwarta ósemka — pod 6. akordem.

s. 131 *t. 1, 25–28, 39–40, 43 i 56* Oznaczenia dynamiczne pochodzą z **Wf2**. Kreszczki przedłużające *cresc.* znajdują się w **Wf2** tylko w t. 25. Jest to z pewnością pomyłka — takt ten w egzemplarzu **Wf1** stanowi cym podkład dla **Wf2** znajduje się na końcu linii, co wielokrotnie w utworach Chopina powodowało tego typu błędy.

*t. 2, 6 i analog.* pr.r. W t. 2 i 6 tekst główny pochodzi z **Wf2**, warianty — z **A** (→**W1**). Nie jest pewne, czy pozostawienie analogicznych t. 42 i 46 w niezmienionej postaci odpowiada intencjom Chopina — pominięcie przy wprowadzaniu poprawek jednego z kilku powtarzających się fragmentów należy do najczęstszych jego błędów. Prawdopodobnie pomyłka zmniejsza jednak fakt, iż w siedmiu t. 45 (patrz niżej komentarz do t. 5 i 45) Chopin podobnego błędu nie popełnił.

*t. 5 i 45* pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, warianty — z **A** (→**W1**).

s. 133 *t. 57–59* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, wariant — z **A**. W t. 57 **W1**

mają następujące wersje: . Jest ona zapewne błędna — w **A** w drugiej połowie taktu zamiast pauzy wiersz nutowej jest znak przypominający pauzę półnutową, który prawdopodobnie został przez sztycharza zinterpretowany jako znak powtórzenia dla poprzedniej figury. Wersja **Wf2**, niezależnie od zmiany wysokości pierwszej nuty, jasno pokazuje, o jaki rytm Chopinowi od początku chodziło.

## 27. Etiuda Des Dbop. 36 nr 3

ródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23.

Kolejno *etiud* — patrz *Etiuda As* Dbop. 36 nr 2.

s. 134 *t. 3 i 33* pr.r. Jako 2. nut górnego głosu w t. 3 **A** ma *es*<sup>2</sup> (t. 33 oznaczony jest w **A** skrótowo jako powtórzenie t. 3). W obu taktach **Wf0** (→**W**) ma jednak *f*<sup>2</sup>. Wprawdzie może to być nieskorygowany błąd sztycharza **Wf0**, jest jednak prawdopodobne, że Chopin zaakceptował tę wersję, przygotowując **Wf2**. Dlatego podajemy obie wersje.

*t. 15–16* pr.r. Znajdujący się w **A** łuk przetrzymujący *des*<sup>2</sup> został przeoczony w **Wf0** (→**W**).

*t. 19–20* pr.r. W ródłach brak łuku przetrzymującego *ces*<sup>2</sup>. Przetrzymanie *as*<sup>1</sup> we frazie bębniwej progresywnym powtórzeniem tych taktów (t. 21–22) wskazuje na prawdopodobny błąd Chopina.

s. 135 *t. 24* l.r. Dwie *b* na 3. wierszu nuty znajdują się tylko w **A**.

*t. 39* pr.r. Brak przednutki tworzących mordent jest tu zapewne pomyłką Chopina — por. t. 9 i 41.

*t. 42* pr.r. Dolna nuta na początku taktu jest w **Wn1** błędnie *ges*<sup>1</sup>. Pr.r. Jako 4. ósemka w dolnym głosie **A** ma *b*<sup>2</sup>. Nuta ta została w **Wf0** (→**W**) błędnie odczytana jako *as*<sup>2</sup>.

s. 136 *t. 55–59* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, wariant — z **A** (→**W1**).

*t. 59* l.r. Na 2. wierszu nuty w **Wf0** (→**W**) przeoczono nutę *des*<sup>1</sup>.

*t. 64* pr.r. Podajemy znajdujące się w **A** cyfry palcowania (**1**). W **Wf0** pominięto je, a w **W** zamiast palcowania dodano błędnie kropki *staccato*. Por. następne uwagi.

*t. 69–70* pr.r. Znajdujące się w **A** cyfry palcowania (**1**) zostały przez sztycharza **Wf0** (→**W1**) błędnie odczytane jako kliniki *staccato*. Przygotowując **Wf2**, Chopin przywrócił właściwe oznaczenia. Por. poprzednie uwagi i komentarz do *Etiudy F* op. 10 nr 8, t. 2 i 4.