

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

Poniższy komentarz dotyczy partii solowej. Kilka praktycznych wskazówek odnoszących się do partii fortepianu akompaniującego zamieszczono na stronie 5 tej wkładki.

## Uwagi wstępne

Za czasów Chopina koncerty fortepianowe wykonywano w czterech wersjach:

1. Wersja na jeden fortepian. Ta podstawowa w owych czasach postać edytorska utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry – fortepian solo normalnym drukiem, *tutti* i niektóre wstawki instrumentów orkiestrowych drobniejszą czcionką – była również formą prezentacji utworu w salonach, a nawet w salach koncertowych. Świadczą o tym drukowane autorskie warianty do zastosowania „przy wykonaniu bez akompaniamentu”, występujące w mniejszych utworach koncertowych Chopina (op. 2, 14), oraz odręczny wpis kompozytora do egzemplarza lekcyjnego *Koncertu f* op. 21, zawierający również tego typu wariant (wykonywany lewą ręką akompaniament harmoniczny do recytatywu w cz. II, t. 45-72). Niewykluczone, że *Koncert e* był w wersji na jeden fortepian wykonywany publicznie przez samego Chopina.

Uzupełnieniem drukowanej postaci tej wersji były głosy orkiestrowe, które można było nabywać w zakresie kwintetu lub pełnej orkiestry.

2. Wersja z drugim fortepianem była stosowana w muzykowaniu domowym, na lekcjach (por. cytaty o *Koncertie...* przed tekstem nutowym, wypowiedź W. von Lenza), niekiedy na koncertach publicznych. Wyciągi fortepianowe partii orkiestry *Koncertów* Chopina zaczęto jednak publikować dopiero ok. 1860 r. Przedtem posługiwano się wyciągami rękopiśmiennymi (zachowały się wyciągi II i III cz. obu *Koncertów* sporządzone przez przyjaciół Chopina, J. Fontanę i A. Franchomme'a). Wersja ta, jako nie wydana za życia Chopina, znajduje się w WN w serii B.

3. Wersja z kwartetem (kwintetem) smyczkowym używana była zarówno na koncertach, jak i w salonach. Chopin pisał w 1829 r. do T. Woyciechowskiego: „Kessler co piątek daje u siebie małe muzyczki [...]. Zaprzestęgo piątku był *Koncert* Riesa w kwartecie” (patrz też cytaty o *Koncertie...* przed tekstem nutowym, listy z 31 VIII i 18 IX 1830). Wersję tę wykonywano z głosów instrumentów smyczkowych, w których wydrukowane były ważniejsze wejścia instrumentów dętych.

4. Wersja z orkiestrą była w zamiarze twórcy wersją podstawową. Sam Chopin kilkakrotnie wystąpił publicznie z *Koncertem e* w tej wersji. Partytura zestawiona z oryginalnych głosów orkiestrowych paryskiego pierwodruku *Koncertu* nie została nigdy opublikowana. Pierwsza partytura, wydana przez Kistnera ok. 1865 r., zawierała już pewne niewielkie zmiany.

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

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

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe ( ). Dodatki redakcyjne ujęto w nawiasy kwadratowe [ ]. Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju prostym **1 2 3 4 5**, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występują one w źródłach podstawowych, a zostały dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów. Zaznaczone linią przerywaną, wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą ręką pochodzą od redakcji.

Generalne problemy interpretacji dzieł Chopina zostaną omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

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

## Koncert e op. 11

Należy zwrócić uwagę na właściwą realizację autentycznego łukowania. Krótkie łuki, charakterystyczne dla tego okresu twórczości Chopina, nie obejmują na ogół całych fraz – o ile więc początki łuków powinny być podkreślane miękkim naciskiem, o tyle trzeba przestrzec przed zdejmowaniem ręki, gdy koniec łuku wypada wewnątrz frazy.

Realizacja pojedynczych przednutek nie następuje na ogół trudności: w większości wypadków nie jest istotne, czy przednutka zostanie wykonana w sposób antycypowany czy – zgodnie z klasycznymi regułami – na mocnej części taktu, ważne jedynie, by wykonać ją możliwie szybko i z wyraźną artykulacją. Sytuacje, w których jedna z powyższych możliwości wydaje się wyraźnie bliższa stylowi Chopinowskiemu, omówione są poniżej w komentarzach do poszczególnych taktów.

### I. Allegro maestoso

- s. 20 t. 140 i 148-149 Notacja arpeggiów w postaci oddzielnych wężyków dla każdej ręki nie determinuje sposobu ich realizacji. Można je wykonać w sposób ciągły (1) lub równocześnie w obu rękach (2). Redakcja poleca arpeggiowanie tylko l.r. (3), co nadaje akordom bardziej zdecydowany charakter bez utraty wrażenia arpeggia.



t. 141 Zdaniem redakcji, moment wzięcia pedału można – dla uniknięcia długiego wybrzmienia półtonu *dis-e* – przesunąć o ćwierćnutę później. Por. autentyczną pedalizację w t. 149.

- s. 21 t. 153 pr.r. Drugą ćwierćnutę taktu można wykonać na 3 sposoby: — tak jak w tekście głównym bez arpeggia; — tak jak w tekście głównym z arpeggiem (*c*<sup>2</sup> równocześnie z oktawą l.r.); — tak jak w wariacie.

- s. 23 t. 169 pr.r. Interpretacja palcowania dopisanego przez Chopina w jednym z egzemplarzy lekcyjnych następuje trudności. Najbar-

dziej prawdopodobne odczytanie: zdaje

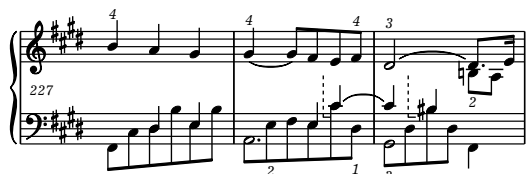
się sugerować, iż Chopin miał na myśli trzykrotne, równoczesne uderzenie dwoma palcami. Sugestii tego typu wyjątkowego palcowania wyrazowego można się dopatrzeć także w *Mazurku a* op. 59 nr 1, t. 25.

t. 174 pr.r. Lepiej brzmi tryl złożony z pięciu nut, można go też jednak wykonać jak mordent.

t. 177 i 532 pr.r. Umieszczenie przez Chopina określenia *staccato* mniej więcej w połowie gamy chromatycznej oznacza prawdopodobnie, że należy kilka jej pierwszych nut wykonać *legato*, a następnie stopniowo zmieniać artykulację, tak by kilka ostatnich zagrać wyraźnie *staccato*.

- s. 24 t. 185 i 540 l.r. Ostatni akord w tych taktach można wykonać w postaci zróżnicowanej (trzy nuty w t. 185, cztery w t. 540), lub ujednoczonej (w obu taktach trzy nuty lub w obu taktach cztery). Patrz *Komentarz źródłowy*.

- s. 28 t. 227-229 i analog. I.r. W taktach tych szczególnie piękny efekt daje zastosowanie „legata harmonicznego” (przetrzymania palcami składników harmonii):



Sugestia takiego wykonania zawarta jest być może w określeniu *legato*, wpisanym na początku części E-dur (t. 222). Na zastosowanie tego tak lubianego przez Chopina chwytu pianistycznego w całej tej części (do t. 274) wskazują też dodatkowe laseczki ćwierćnotowe w t. 234 i 250-251.

Analogicznie w t. 578-580.

- s. 30 t. 250 pr.r. Zalecane przez redakcję rozwiązanie przednutek:



t. 253 Zachowany w naszym wydaniu, sposób rozłożenia siedmiu oktaf melodii względem sześciu ósemek akompaniamentu sugeruje następujący podział rytmiczny pr.r.: Niewykluczone są jednak i inne ugrupowania, np. septymola: (por. *Komentarz źródłowy*).

Zdaniem redakcji, sposób podpisania nut w obu rękach wraz z określeniem *stretto* nad pr.r. w 2. połowie taktu oznaczają w intencji Chopina swobodne rubato pr.r. na tle regularnej I.r., z lekkim przyspieszeniem melodii w oktafach pod koniec taktu.

t. 255 i 257 Zgodnie ze znakiem wpisanym przez Chopina do egzemplarza lekcyjnego, przednutkę w t. 255 należy uderzyć razem z nutą basową. Podobnie można wykonać przednutkę w t. 257.

- s. 32 t. 284 Oznaczenia *fz* odnoszą się do całych akordów, a więc zarówno do przednutek, jak i do ósemek granych 5. palcami obu rąk. Proporcje dynamiczne należy jednak dobrać tak, aby rytm figuracji wyznaczały ósemki, a nie przednutki.

- s. 37 t. 329-332 i 667-670 Znaki *tr* występujące w notacji partii pr.r. oznaczają zdaniem redakcji, że cała kombinacja trylu i tremolanda może być wykonana nie tylko szesnastkami, lecz także swobodnie, z gęstością dostosowaną do przyjętego tempa tego fragmentu i możliwości pianistycznych grającego. Zakończenie:

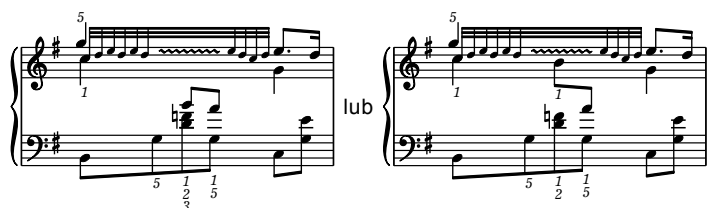


Tryl w I.r. (t. 331-332 i 669-670) należy rozpocząć od górnej nuty.

- s. 41 t. 390 pr.r. Obiegnik należy rozpocząć od nuty głównej, *d*<sup>3</sup>.

- s. 42 t. 401 pr.r. Początek trylu: *fis*<sup>1</sup> równocześnie z *d* w I.r.

- s. 43 t. 404-406 pr.r. Początki tryłów – jak w t. 401. Aby ułatwić swobodne wykonanie tryłów, dolny głos można częściowo przejść do I.r.:

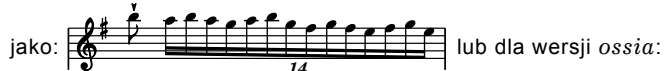


Analogicznie w następujących taktach.

- s. 47 t. 449-450 i 453-454 pr.r. Palcowanie Chopinowskie jest wygodne tylko dla większych rąk. Rozwiązanie proponowane przez redakcję można dodatkowo ułatwić uderzając lewą ręką dolne nuty oktaf na 2. i 3. ćwierćnucie t. 449 i na początku t. 450. Analogicznie w t. 453-454.

- s. 51 t. 478-480 Znaki na początku t. 479 i 480 określają najwcześniejszy i najpóźniejszy zdaniem redakcji moment, w którym można pierwszy raz zmienić pedał wzięty na początku t. 478.

- s. 59 t. 583 pr.r. W wersji podanej w odsyłaczu (być może błędnej – por. tekst główny i *Komentarz źródłowy*) rytm można by rozumieć



- s. 60 t. 603 pr.r. Występujący w źródłach i odtworzony w naszym wydaniu sposób podpisania nut trioli pod kwintolą może odpowiadać zamierzonemu przez Chopina wykonaniu, w którym 2. i 3. ósemka dolnego głosu uderzana jest równocześnie z 3. i 5. szesnastką kwintoli. Zdaniem redakcji, możliwe jest również arpeggiowanie niektórych dwudźwięków, co dla mniejszych rąk jest łatwiejsze

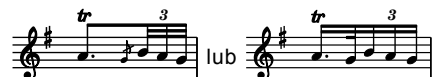


Ostatnie rozwiązanie jest najbliższe ściślemu podziałowi rytmicznemu (taki podział sugeruje pisownia zastosowana w podobnej figurze w *Fantazji A* op. 13, t. 159). Por. *Komentarz źródłowy*.

- s. 61 t. 605 pr.r. Pierwszą nutę arpeggia należy uderzyć równocześnie z *cis* w I.r.

t. 607 i 609 pr.r. Autentyczna forma graficzna przednutek nie jest pewna (patrz *Komentarz źródłowy*), tak iż nie wiadomo, jaką Chopin przewidywał dla nich wartość rytmiczną. Zdaniem redakcji, najwłaściwsze jest wykonanie ich jako szesnastek, ale swobodne realizacje w dłuższych wartościach (aż do ćwierćnoty) są również możliwe.

t. 611 pr.r. Rozwiązania rytmiczne 3. ćwierćnoty taktu:



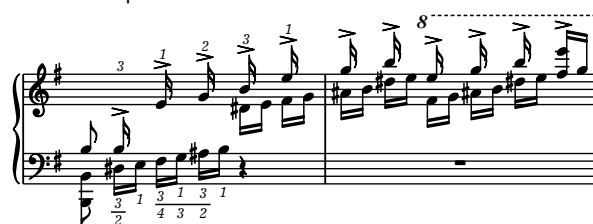
Tryl należy rozpocząć od nuty głównej.

t. 614 pr.r. Rozpoczęcie trylu jak w t. 401 (*fis*<sup>1</sup> razem z *H* w I.r.).

- s. 62 t. 621 i nast. I.r. Redakcja zaleca następujące rozwiązanie rytmiczne tryłów: 3

- s. 65 t. 654 Uzgodnienie, o którym mowa w odsyłaczu, może być konieczne, gdy jeden z pianistów lub orkiestra korzysta z tekstu innego niż WN (por. *Komentarz źródłowy*).

- s. 66 t. 661-662 pr.r. Ułatwienie:



## II. Romance. Larghetto

Arpeggia pr.r. należy w całej tej części wykonywać tak, by ich najniższy dźwięk uderzany był równocześnie z odpowiednią nutą l.r.


s. 68 t. 14 pr.r. Przednutkę  $h^1$  lepiej uderzyć równocześnie z  $a$  w l.r.

s. 69 t. 23 pr.r. Przednutkę  $dis^1$  należy wykonać równocześnie z  $H$  w l.r.

s. 70 t. 29 pr.r. Decydując się na wariant *ossia*, należy w akordzie podkreślić dźwięk  $fisis^2$ , tak aby nie zatrzeć postępu melodycznego  $fis^2-fisis^2-gis^2$ .

t. 33, 48, 66, 82 i 90 pr.r.  $tr = \sim$ .

s. 73 t. 54 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki  $gis^1$  równocześnie z tercją  $e-gis$  w l.r.

t. 55 pr.r. Wykonanie trylu: 

s. 74 t. 58-61 pr.r. Wersje, podane nad tekstem głównym i oznaczone cyframi 1-3, odpowiadają Chopinowskim wariantom wpisanym do trzech egzemplarzy lekcyjnych *Koncertu*. Stawia to wykonawcę przed problemem wyboru wersji, która najbardziej mu odpowiada pod względem muzycznym i pianistycznym. Przy podejmowaniu decyzji mogą być pomocne następujące uwagi:

- podstawową, najpewniejszą wersją pozostaje tekst główny;
- sposób rozmieszczenia nut wariantu względem l.r. nie zawsze musi odpowiadać ściśle synchronizacji obu rąk; dotyczy to przede wszystkim powtarzanych nut  $cis^3$  w wariantach 1 i 2, gdzie moment rozpoczęcia i zakończenia owych powtórzeń, ich tempo, a nawet liczba mogą, zdaniem redakcji, podlegać pewnym wahaniom;
- zapis w t. 61 (wariant 1) może być odczuwany jako niekompletny (szkic?, schemat?, początek?), dlatego dopuszczalne wydaje się zastąpienie go pasażem podanym u dołu strony;
- alternatywne umiejscowienia wariantu 3 (w t. 59 i 61) wzajemnie się wykluczają; wykonanie go dwukrotnie (w obu tych taktach) jest zatem niedopuszczalne.

s. 79 t. 98 pr.r. Obiegnik najlepiej rozpocząć od nuty głównej.

t. 101-103 Pedalizacja proponowana przez redakcję:



## III. Rondo. Vivace

Przednutki podwójne należy w większości sytuacji – t. 40, 170-177 i analog. – rozpoczynać na mocnej części taktu (zgodnie z regułami klasycznymi). Jedynie przednutki w t. 36 powinny być wykonane w sposób antycypowany (przed 4. ósemką taktu). W t. 59 i 287 możliwe wydają się oba sposoby realizacji przednutek.

s. 84 t. 20 i analog. Zgodnie ze znakiem wpisanym przez Chopina do egzemplarza lekcyjnego, drugą przednutkę w t. 20 należy uderzyć razem z akordem w l.r. Dotyczy to również wszystkich analogicznych miejsc.

s. 87 t. 60-63 i 288-291 Zastosowanie wariantu, jak również uwzględnienie w wykonaniu innych drobnych różnic w oznaczeniach obu czterotaktów (łukowanie, agogika) pozostawia się smakowi wykonawcy. Zdaniem redakcji, frazowanie można uwypuklić w następujący, niesprzeczny z oryginalną pisownią sposób:



s. 89 t. 91-92 Umieszczenie określenia *a tempo* już w t. 91, a więc o pół taktu wcześniej niż w analogicznych t. 52 i 320, może być efektem celowo przez Chopina wprowadzonym lub przypadkową niedokładnością zapisu. Decyzję w tej kwestii pozostawia się wykonawcy.

t. 96-97 pr.r. Aby nie naruszyć rysunku rytmicznego tematu, przednutki lepiej wykonać w sposób antycypowany.

s. 91 t. 129, 133, 137 i 141 pr.r. Pierwszą szesnastkę na 2. ósemce taktu może przejść l.r.

s. 92 t. 139 Uzgodnienie, o którym mowa w odsyłaczu, może być konieczne, gdy jeden z pianistów lub orkiestra korzysta z tekstu innego niż WN (por. *Komentarz źródłowy*).

s. 97 t. 212-213 i 216-217 Palcowanie Chopinowskie 1. trioli szesnastkowej (wpisane w t. 216) może odnosić się zarówno do prawej, jak i do lewej ręki. Wykonawca może wybrać wygodniejsze dla siebie rozwiązanie.

s. 103 t. 272-280 Zdaniem redakcji, określenia *a tempo* w t. 272 i 280 mają różne znaczenie:

- pierwsze z nich przywraca tempo w sposób jakby niezdecydowany, tak jak nie ma zdecydowanego charakteru i sam temat, pojawiający się w niespodziewanej tonacji  $Es$ -dur, na tle akordu kwartsektowego, *dolcissimo*, z delikatniejszym akompaniamentem; tempo t. 272-279 powinno tym samym być nieco wolniejsze od zasadniczego;
- drugie towarzyszy zdecydowanemu już (*f!*) powrotowi tematu w podstawowej tonacji  $E$ -dur; od t. 280 wraca więc zasadnicze tempo całej trzeciej części *Koncertu*. Uwzględnienie powyższych sugestii i stopień ewentualnego zróżnicowania tempa pozostawia się wyczuciu wykonawcy.

s. 121 t. 516-518 Zapis rytmiczny końcowej gamy  $E$ -dur wydaje się być konwencjonalny. Redakcja zaleca następujący podział rytmiczny, zapewniający równość wykonania całej gamy:



t. 518-520 Całe zakończenie (od ostatniego akordu w t. 518) można, zdaniem redakcji, włączyć do partii solowej.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński

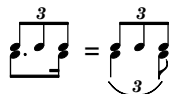
## Uwagi dotyczące wykonania partii fortepianu akompaniującego

Wskazówki określające wejścia instrumentów orkiestrowych mają dwa cele:

- ogólne zapoznanie solisty z instrumentacją partii orkiestrowej;
  - pobudzenie wyobraźni akompaniującego, tak by przez odpowiedni dobór barw i artykulacji charakterystycznych dla poszczególnych instrumentów mógł on nadać swojej partii właściwy klimat brzmieniowy.
- Tematyczne wejścia instrumentalne o szczególnym znaczeniu zostały opatrzone dodatkowymi określeniami (*marcato*, *espressivo*).

Wypisane linią przerywaną u dołu prawych stron nawiasy kwadratowe oznaczają, że ujęte w nie nuty można opuścić w celu odwrócenia strony przez akompaniującego.

## II. Romance. Larghetto

s. 70 t. 29 

s. 80 t. 105 i nast. Należy wyraziście poprowadzić melodię tematu (w orkiestrze przydzieloną pierwszym skrzypcom).

## III. Rondo. Vivace

- s. 95 t. 168-205 i 412-449 Te dwa epizody można wykonywać w dwóch podanych przez nas wersjach:
- łatwiejszej, z pominięciem drobnych nutek w partii l.r. (np. przy akompaniowaniu *à vista*);
  - z włączeniem drobnych nutek, co wymaga pewnego przygotowania ze względu na nakładanie się partii obu rąk.
- Aby charakterystyczne motywy l.r. (grane przez wiolonczele *pizzicato*) w całości uwypuklić kolorystycznie, można też w repetyowanych akordach pr.r. opuszczać nuty wykonywane przez l.r.:



- s. 97 t. 199-200 i 443-444 Rozwiązanie agogiczne proponowane przez redakcję (opisane w odsyłaczu) jest uniwersalne, można je zastosować niezależnie od stopnia zwolnienia w poprzednich taktach. Wykonania ściśle trzymające się jednego z dwóch momentów powrotu do tempa oznaczonych w źródłach są również możliwe, z następującymi zastrzeżeniami:
- jeśli *a tempo* jest planowane w t. 200 lub 444, zwolnienie w t. 197-198 lub 441-442 nie może być zbyt duże;
  - powrót do tempa w t. 199 lub 443 brzmi naturalniej po wyrażeniu zaznaczonym *rallentando* w t. 197-198 lub 441-442.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

W odniesieniu do partii solowej niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego, omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi, a ponadto sygnalizuje najczęstsze odstępstwa od tekstu autentycznego spotykane w wydaniach zbiorowych dzieł Chopina redagowanych po jego śmierci.

W odniesieniu do partii orkiestry (fortepianu akompaniującego) podane są zasady sporządzania wyciągu fortepianowego i najistotniejsze tylko różnice wersji źródłowych. Więcej danych zawierają komentarze do partytury *Koncertu*.

Dokładną charakterystykę wszystkich źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Skróty: pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka, t. – takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i opierające się na nim”.

## Koncert e op. 11

### Źródła

**[A]** Autograf partytury nie zachował się.

**A<sup>Tut</sup>** Autograf początkowego *Tutti* (cz. I, t. 1-138) w wersji na jeden fortepian (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Sporządzony został prawdopodobnie na podstawie **[A]**. W dłuższych, oznaczonych jako *Tutti*, fragmentach granych przez samą orkiestrę Francomme przepisał zapewne zawartą w **[A]**, pierwotną redakcję Chopinowskiego wyciągu fortepianowego.

**RF<sup>ork</sup>** – rękopis Auguste’a Francomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii orkiestry II i III części *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Sporządzony został prawdopodobnie na podstawie **[A]**. W dłuższych, oznaczonych jako *Tutti*, fragmentach granych przez samą orkiestrę Francomme przepisał zapewne zawartą w **[A]**, pierwotną redakcję Chopinowskiego wyciągu fortepianowego.

**RF<sup>rd</sup>** Rękopis Auguste’a Francomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii instrumentów dętych II i III części *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzony – tak jak **RF<sup>ork</sup>** – prawdopodobnie na podstawie **[A]**. Zawiera kilka wskazówek dotyczących instrumentacji.

**RF<sup>r</sup>** = **RF<sup>ork</sup>** i **RF<sup>rd</sup>**. Wyłaniający się z obu rękopisów Francomme’a obraz partytury różni się wieloma szczegółami od partytury zestawionej z głosów pierwszego wydania francuskiego, co świadczy o zmianach dokonanych w trakcie przygotowywania tego wydania.

**Wf** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1409), Paryż VI 1833, obejmujące *Koncert* w wersji na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. Partia fortepianu **Wf** oparta jest w początkowym fragmencie na **A<sup>Tut</sup>**, w dalszej części zapewne na **[A]** i była przynajmniej dwukrotnie korygowana przez Chopina. Mimo to zawiera bardzo dużo niedokładności w notacji znaków chromatycznych i oznaczeń wykonawczych (łuki, akcenty, oznaczenia *staccato*), a także szereg błędów. Charakterystyczne również, że fragmenty partii orkiestry możliwe do odtworzenia na podstawie partii fortepianu (przede wszystkim tzw. *Tutti*) w wielu szczegółach różnią się od wersji wynikającej z głosów orkiestrowych. Istnieją egzemplarze **Wf**, różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, Brandusa.

**Wf<sup>fort</sup>**, **Wf<sup>ork</sup>** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wf**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wf** mogłoby prowadzić do niejasności.

**Wf<sup>d</sup>**, **Wf<sup>s</sup>**, **Wf<sup>h</sup>** – egzemplarze lekcyjne **Wf<sup>fort</sup>** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:

**Wf<sup>d</sup>** – egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż).

**Wf<sup>s</sup>** – egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż).

**Wf<sup>h</sup>** – egzemplarz należący być może do uczennicy Chopina, Caroline Hartmann, będący częścią zbioru skompletowanego przypuszczalnie przez innego jego ucznia, Josepha Schiffmachera (zbiory prywatne<sup>1</sup>) – sugestie J. J. Eigeldingera, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000. Część zawartych w nim dopisków (warianty, niektóre poprawki błędów i palcowania) dodana została z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem ręką kompozytora, inne, m.in. większość palcowań, pisana jest obcą ręką.

**Wf<sup>J</sup>** Egzemplarz **Wf<sup>fort</sup>** ze zbioru należącego do siostry Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). Zawiera dokonane być może przez Chopina poprawki kilku najbardziej rażących błędów sztycharza.

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Fr. Kistner (1020.1021.1022), Lipsk IX 1833, obejmujące *Koncert* w wersji na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. **Wn1** jest oparte najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej **Wf** nie uwzględniającej ostatnich poprawek Chopina. Nosi ślady bardzo szczegółowej adiustacji wydawcy, dokonanej w większości już w trakcie druku, zawiera też dość liczne błędy. Niektóre z wprowadzonych zmian (np. cz. I, t. 391, 393, 416, 453; cz. III, t. 139) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak iż występują w znacznej większości późniejszych wydań zbiorowych. Jednakże brak wyraźnego potwierdzenia udziału Chopina w korekcie **Wn1** czyni autentyczność wersji tego wydania bardzo wątpliwą. Świadczą o tym następujące argumenty:

— z korespondencji między wydawcami, Schlesingerem w Paryżu i Kistnerem w Lipsku, wynika, że Chopin bezpośrednio kontaktował się tylko z wydawcą paryskim, a ten dopiero oferował zakupione utwory swemu lipskiemu koledze; wprowadzanie ulepszeń w **Wn1** z pominięciem głównego, paryskiego kontrahenta byłoby niezręcznym posunięciem dla kompozytora rozpoczynającego wydawanie we Francji swych utworów;

— oprócz zmian, które mogłyby uchodzić za Chopinowskie, dokonano w **Wn1** także innych, ewidentnie błędnych, których żadną miarą nie da się przypisać Chopinowi (np. cz. I, t. 190, 632). Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian, z lat 1858-9 (opatrzone dodatkowym numerem wydawniczym 2340), w którym dokonano licznych dalszych adiustacji, w tym zmian dowolnych. Popołniono w nim kilka błędów. Redakcja **WN** nie stwierdziła istnienia różnych nakładów materiału orkiestrowego **Wn**.

**Wn** = **Wn1** i **Wn2**.

**Wn<sup>fort</sup>**, **Wn<sup>ork</sup>** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wn** (analogicznie do **Wf<sup>fort</sup>**, **Wf<sup>ork</sup>**).

**Wa** Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 1086), Londyn IV 1834, oparte najprawdopodobniej na **Wf** i – według informacji na okładce – „zredagowane i opalcowane” przez Juliana Fontanę. Sam Chopin nie brał udziału w powstaniu **Wa**. Redakcji **WN** nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f op. 21* – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany.

**Mi** Wydanie redagowane przez ucznia Chopina, Karola Mikulego (Kistner, Lipsk 1879). Podaje ono dwa autentyczne warianty.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii solowej Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako jedyne źródło niewątpliwie autentyczne. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf<sup>d</sup>**, **Wf<sup>s</sup>** oraz te spośród naniesień w **Wf<sup>h</sup>**, których cechy grafologiczne oraz treść merytoryczna wskazują z dużym prawdopodobieństwem na rękę Chopina (ograniczenie to dotyczy zwłaszcza palcowania). Przytaczamy także warianty podane w **Mi**.

Porządkujemy niekonsekwentne łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne, kierując się oczywistymi analogiami oraz udokumentowaną źródłowo w innych kompozycjach wiedzą o zwyczajach Chopina i typowych przeinaczeniach pierwodruków w tym zakresie. Aby nie przeciążyć tekstu, w oczywistych sytuacjach nie stosujemy nawiasów. Tam gdzie różnicowanie może odpowiadać intencjom Chopina, pozostawiamy wersje źródłowe.

<sup>1</sup> Redakcja **WN** serdecznie dziękuje właścicielowi, p. Janowi M. **Huizingowi**, Assen, za udostępnienie fotokopii.

W kilku miejscach wątpliwości budzi forma graficzna i sposób wykonania przednutek pojedynczych. Zestawienie ich pisowni w autografach z tego okresu twórczości Chopina dowodzi, że formy inne niż przekreślone ósemki stosowane były jedynie wyjątkowo. Wszystkie problematyczne miejsca są omówione w komentarzach do odpowiednich taktów.

Staramy się zachować charakterystyczne dla Chopina rozróżnienie między długimi i krótkimi akcentami. Brak autografu i widoczne niedokładności pierwszych wydań sprawiają, że precyzyjne odtworzenie intencji kompozytora nie zawsze jest możliwe (dotyczy to także przydzielenia akcentów do prawej lub lewej ręki).

Zasady sporządzania wyciągu fortepianowego partii orkiestry (drugiego fortepianu)

W partiach *Tutti* podstawę stanowią zaczerpnięte z **Wf** odpowiednie fragmenty wersji na jeden fortepian (w cz. I, t. 1-138, porównane z **A<sup>Tut</sup>**). Ponieważ partia drugiego fortepianu ma przede wszystkim charakter praktyczny, w kilku miejscach Chopinowski wyciąg został uzupełniony o charakterystyczne solowe wejścia instrumentalne (według **Wf<sup>ork</sup>**), zaś pewne trudniejsze fragmenty uproszczono.

Partie akompaniujące wyciągu przygotowano na podstawie **Wf<sup>ork</sup>**, w cz. II i III porównanego z **RFr**. Podaje on wszystkie zasadnicze elementy akompaniamentu orkiestrowego z pominięciem niektórych zdwojeń zbędnych w fakturze dwuforte pianowej.

Ze względu na szybko słabnący dźwięk fortepianu, niektóre długo trzymane nuty są powtarzane. W charakterystycznych miejscach podane są wskazania dotyczące instrumentacji.

## I. Allegro maestoso

- s. 13 *Początek* W **A<sup>Tut</sup>** brak oznaczenia tempa metronomicznego. Chopin dodał je w korekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**).

Partia fortepianu akompaniującego

t. 13-15 pr.r. Zdwojenia oktawowo podajemy według **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**). **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) ma tu pierwszy flet (t. 13), flety unisono (t. 14) i pierwszy fagot (t. 14-15).

t. 14 i 18 Zgodnie z **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**) podajemy sam głos melodyczny. W **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) występuje tu jeszcze tło harmoniczne smyczków, tak jak w t. 499 i 503.

- s. 14 t. 25, 29 i 30 pr.r. Rytm punktowane na ostatnich ćwierćnutach podajemy za **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**). **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) ma tu (Vni I) równe ósemki.

t. 33 I.r. Oktawę *Fis-fis* na początku taktu podajemy za **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**). **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) ma tu (Vc. i Cb.):



- s. 15 t. 39-40 pr.r. W **A<sup>Tut</sup>** najniższą nutą akordów na 5. i 6. ósemce jest  $d^2$ . W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) została ona zmieniona – zapewne przez Chopina – odpowiednio na  $c^2$  i  $h^1$ .

t. 42 pr.r. Pierwsze dwie ósemki podajemy w pierwotnej, nieco łatwiejszej pianistycznie wersji **A<sup>Tut</sup>**. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) zostały dodane – zapewne przez Chopina –  $g^1$  do 1. ósemki i  $g^2$  do drugiej.

- s. 16 t. 62-63 i 70-71 I.r. Akompaniament podajemy według **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**). W **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) basowa linia wiolonczel rozpoczyna się ćwierćnutowym przedtakterem *H* w t. 62 i 70.

- s. 18 t. 96 I.r. Nutę *A* jako podstawę basową całego taktu podajemy za **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf<sup>fort</sup>**  $\rightarrow$  **Wa**). **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) ma przez pierwsze 4 ósemki *H* (Vc. i Cb.). Wersję tę wprowadzono również w **Wn<sup>fort</sup>**.

Partia fortepianu solowego

- s. 21 t. 149 pr.r. Osiem ostatnich nut ma w **Wf** błędnie wartość szesnastek.


t. 153 pr.r. Arpeggio na 2. ćwierćnucie taktu znajduje się w **Mi**; najprawdopodobniej zostało ono wpisane przez Chopina do jednego z egzemplarzy lekcyjnych, które redaktor tego wydania miał do wglądu. Wersja podana w wariantcie również pochodzi z **Mi**, gdzie określono ją jako „wykonanie podług Chopina”.

- s. 22 t. 162 pr.r. Na 1. ćwierćnucie taktu zarówno wysokości, jak i wartości rytmiczne nut budzą wątpliwości. **Wf** ma wersję z widocznym błędem rytmicznym:



Można przypuszczać, że błąd był wynikiem kreśleń w **[A]**, utrudniających sztycharzowi prawidłowe odczytanie tekstu; poprawki mogły też znajdować się w egzemplarzu korektorskim. Najprawdopodobniej spowodowały one także błąd w zapisie wysokościowym (wskazuje na to Chopinowska poprawka w **WfD**). W **Wn** dokonano – zapewne dowolnej – korekty rytmicznej:



Jak doszło do powstania wersji **Wa**: , można się jedynie domyślać, nic jednakże nie wskazuje na to, by mogła ona odpowiadać ostatecznej intencji Chopina.

Podajemy jedyną niewątpliwie autentyczną wersję, skorygowaną ręką Chopina w **WfD** zarówno pod względem rytmicznym (skreślenie kropki przedłużającej 1. ósemkę), jak i melodycznym (zmiana 2. i 3. nuty z  $h^1$ - $a^1$  na  $a^1$ - $g^1$ ). Wersja ta jest zgodna z nie budzącą żadnych wątpliwości wersją analogicznego t. 517.

- s. 23 t. 168 i 523 pr.r. **Wn** ma następującą, być może pierwotną notację 2. ćwierćnuty taktu:



t. 169 pr.r. Omówione w *Komentarzu wykonawczym*, trudne do odczytania i interpretacji palcowanie Chopinowskie wpisane jest w **WfD**.

t. 177 i 532 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dowolnie usunięto łuk obejmujący ten takt i przesunięto określenie *staccato* na początek taktu. Por. *Komentarz wykonawczy*.

- s. 24 t. 185 i 540 I.r. Akord na ostatniej ćwierćnucie ma w źródłach trzy dźwięki w t. 185, a cztery w t. 540. Niewykluczone jednak, że jest to wynik niedokładnego odczytania **[A]**, a intencją Chopina był jednakowy tekst w obu miejscach. W części późniejszych wydań zbiorowych dokonano idących w tym kierunku zmian, usuwając *h* z t. 540, lub dodając je w t. 185. Por. *Komentarz wykonawczy*.

- s. 25 t. 190 pr.r. Przed 8. szesnastką w **Wn1** dodano błędnie  $\flat$ .

t. 195 I.r. W pierwszym akordzie **Wn** ma błędnie  $e^1$  zamiast  $g^1$ .

t. 197-200 i 556-557 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**) łuki nie są przerywane nad pauzami. Jest to zapewne pozostałość pierwotnej wersji frazowania tych taktów (z równymi szesnastkami). Konieczność oddzielenia pierwszych dwóch nut od pozostałych potwierdzona została przez Chopina ółwkowymi znakami w **WfD**.

t. 197-198, 201-202 i analog. I.r. W części późniejszych wydań zbiorowych ujednoczono dowolnie wersje tych par taktów, dodając łuki przetrzymujące *cis*<sup>1</sup> w t. 197-198 i *fis*<sup>1</sup> w t. 201-202, lub usuwając je z t. 552-553 i 556-557.

- s. 28 t. 222 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Wariant jest – zapewne pierwotną – wersją występującą w **Wn**.



- s. 29 t. 234 l.r. W źródłach brak *Gis* na 5. ósemce. Odpowiednia nuta znajduje się jednak we wszystkich czterech analogicznych miejscach, z czego przynajmniej w dwóch (t. 226 i 585) dodana w czasie druku **Wf**. W tej sytuacji jest bardzo prawdopodobne, że w omawianym takcie nieskorygowaną wersję pierwotną Chopin pozostawił przez nieuwagę – pominięcie przy wprowadzaniu poprawek jednego z kilku powtarzających się fragmentów należy do częstszych błędów Chopina.
- t. 236 pr.r. Kliniki dopisane zostały w **WfD**.
- t. 238 pr.r. W **Wn2** usunięto (przeoczone?) łuk przetrzymujący *dis*<sup>1</sup>.
- t. 238-239 i 242-243 l.r. W t. 238-239 w **Wn** brak łuku przetrzymującego *H*. W części późniejszych wydań zbiorowych błąd ten powtórzono także w t. 242-243.
- s. 30 t. 250 pr.r. Przednutki mają w **Wf** formę drobnych ćwierćnut. Ponieważ taka postać przednutek jest w tym kontekście nieuzasadniona, uznajemy to za błąd sztycharza (niejednokrotnie spotykamy zwłaszcza we wcześniejszych nakładach **Wf**). Nadajemy im najczęściej przez Chopina stosowaną postać przekreślonych ósemek (podobnych zmian dokonano w **Wn** i **Wa**).
- t. 253 pr.r. Dla grupy 7 ósemek **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**,**Wa**) nie podaje żadnej cyfry określającej jej kształt rytmiczny. Rozmieszczenie nut względem l.r. nie jest w **Wf** całkiem miarodajne, gdyż w wydaniu tym niejednokrotnie popełniano ewidentne błędy w tym zakresie (np. t. 519, cz. II, t. 23, cz. III, t. 475; por. też komentarze do *Nokturnu b* op. 9 nr 1, t. 73 i 75). Patrz *Komentarz wykonawczy*.
- t. 255 i 257 pr.r. Podajemy przednutki w formie nieprzekreślonych ósemek, zgodnie z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Nie można tu jednak wykluczyć niedokładności sztycharza **Wf** – por. komentarz do t. 250, 577 oraz 607 i 609. W **Wn** te i wszystkie inne przednutki mają postać przekreślonych ósemek. Por. *Komentarz wykonawczy*.
- t. 255 i 403 Równoczesne uderzenie przednutki z nutą basową zaznaczone zostało przez Chopina w **WfD**.
- s. 31 t. 264-265 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**,**Wa**) łuk nie jest tu przerwany. Uwzględniamy poprawkę frazowania wpisaną przez Chopina w **WfD**.
- t. 275 Znak *fz* umieszczony jest w **Wf** nad pauzą l.r. na 2. ósemce taktu, tak iż nie jest całkiem jasne, czy dotyczy akordu na początku taktu, czy uderzenia rozpoczynającego szesnastkowe figuracje. Przyjmujemy tę drugą możliwość, znacznie bardziej prawdopodobną zarówno źródłowo, jak i muzycznie:  
— szereg graficznych aspektów notacji **Wf** łączy ten znak z początkiem 2. ćwierćnutu taktu; tak też rozumiano jego umiejscowienie w **Wn** i **Wa**;  
— początek podobnej szesnastkowej figury w t. 277 także jest zaakcentowany.
- s. 32 t. 281-282 Podejrzanie, że *ritenuto* w t. 281 zostało w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**,**Wa**) błędnie umieszczone wynika z następujących przesłanek:  
— przyjmując naturalne założenie, że *ritenuto* ma trwać do *risoluto* w t. 283 (por. t. 407-408), otrzymalibyśmy niemal półtoraktowe zwolnienie, najdłuższe z oznaczonych przez Chopina w tej części *Koncertu*, nieuzasadnione po zaledwie 8-taktowej przygrywce do końcowej, figuracyjnej części ekspozycji;  
— trzecia ćwierćnuta t. 281 i druga t. 282 są graficznie identyczne, co mogło spowodować błąd sztycharza.
- s. 33 t. 288 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie *h*<sup>3</sup> (**Wn1** – *h*<sup>2</sup>, gdyż w wydaniu tym przeoczone przenośnik oktawaowy występujący w notacji **Wf**). Porównanie z t. 304, a także 287 i 303 dowodzi błędnie pierwszych wydań.
- t. 290 pr.r. Jako 10. szesnastkę **Wf** ma *dis*<sup>2</sup>. Ten oczywisty błąd – por. t. 289 i 305-306 – został poprawiony w **WfD**. Także **Wn** i **Wa** mają poprawną wersję.
- s. 34 t. 296-297 i 312-313 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**) za pierwszym razem (t. 296-297) znajduje się łuk przetrzymujący *cis*<sup>2</sup>, a za drugim (t. 313) – łuk biegnący od *cis*<sup>2</sup> do *h*<sup>1</sup>. Ze względu na identyczny kontekst muzyczny i pianistyczny obu tych miejsc takie ich zróżnicowanie nie wydaje się uzasadnione, toteż przyjmujemy, że łuk w t. 313 został postawiony pomyłkowo (tego typu błędy, polegające na umieszczeniu łuków po przeciwnej stronie nut, w tym przypadku na prawo zamiast na lewo od *cis*<sup>2</sup> w t. 313, zdarzały się w ówczesnych drukach niejednokrotnie, np. w *Scherzach b* op. 31, t. 265-266 i *E* op. 54, t. 480-481). Wersja z *cis*<sup>2</sup> przetrzymanym w obu miejscach znajduje się w **Wa**.
- t. 298 l.r. Cyfra palcowania wpisana została w **WfD** nad nutą *h*. Jest jednak możliwe, że należy ją odnieść do *dis*<sup>1</sup> w pr.r.
- s. 35 t. 308 l.r. Jako 6. szesnastkę **Wf** ma *e*. O niewątpliwym błędzie świadczy porównanie z analogicznym t. 292 i podobnie zbudowanymi sąsiednimi taktami. Odręczna poprawka *e* na *cis* widoczna jest w **WfH**, także **Wn** i **Wa** mają prawidłową wersję.
- s. 36 t. 317 pr.r. Piątą od końca szesnastkę w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie z *a*<sup>2</sup> na *ais*<sup>2</sup>. Pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wn** ma *h*<sup>3</sup>. Jest to prawdopodobnie pomyłka: występujące w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) *dis*<sup>4</sup> tworzy z poprzednią nutą interwał seksty, tak jak w analogicznych t. 315-316, i nie zostało zmienione w żadnym z egzemplarzy lekcyjnych.
- t. 321 l.r. Na końcu taktu **Wn** i **Wa** mają – zapewne błędnie – oktavę *H-h* (por. poprzednie takty).
- s. 37 t. 326 pr.r. Jako 8. szesnastkę **Wf** ma błędnie *his*<sup>2</sup>.
- t. 329-332 i 667-670 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie notację tych taktów. W t. 329-332 usunięto opatrzone znakami trylu półnuty *fis*<sup>3</sup>, a tworzące tryl nuty dodano do składników tremolanda – *gis*<sup>3</sup> do *h*<sup>3</sup>, a *fis*<sup>3</sup> do sekundy *a*<sup>2</sup>-*h*<sup>2</sup>. Analogicznie zmieniono t. 667-670. Tak zmodyfikowana piśmownia błędnie nakazuje wykonanie tej figury w szesnastkach. Por. komentarz do t. 667-670, a także *Komentarz wykonawczy*.

#### Partia fortepianu akompaniującego

- s. 39 t. 356-359 Na końcu taktów **Wn**<sup>fort</sup> ma zamiast rytmu punktowego równe ósemki. Wersja ta, zapewne błędna, występowała początkowo także w **Wf**<sup>fort</sup>, gdzie została jednak poprawiona przez Chopina w ostatniej fazie korekt.
- s. 40 t. 378 l.r. Na końcu taktu **Wf**<sup>fort</sup> ( $\rightarrow$ **Wa**) ma ćwierćnutę *A*. Chopin poprawił ten błąd w **WfD**. **Wf**<sup>ork</sup> i **Wn** mają poprawną wersję.

#### Partia fortepianu solowego

- s. 41 t. 385 pr.r. Przed ostatnią nutą w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) brak  $\dot{h}$ . Jest to zapewne przeoczenie – tego typu opuszczenia znaków chromatycznych przy dźwiękach należących do utrwalonej w danym miejscu tonacji to najczęściej popełniane przez Chopina błędy. Znak uzupełniono w **WfH**, także **Wn** ma poprawną wersję.
- t. 390 pr.r. Pod znakiem obiegnika w źródłach przeoczone  $\#$ .
- t. 391 pr.r. Pierwszą nutą melodii w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) jest *g*<sup>1</sup>. O tym, że nie ma tu pomyłki świadczy dodatkowy (oprócz już wydrukowanego), zamasztyry łuk *f*<sup>2</sup>-*g*<sup>1</sup> dopisany przez Chopina w **WfD**. W czasie druku **Wn1** ( $\rightarrow$ **Wn2**) nutę tę przeniesiono o oktavę wyżej. Ponieważ brak argumentów, które potwierdzałyby autentyczność zmian dokonanych w **Wn**, nie uwzględniamy tej wersji. Połączony łukiem interwał melodyczny przekraczający rozpiętość przeciętnej ręki to chwyt wyrazowy kilkakrotnie użyty przez Chopina (por. np. cz. II, t. 65-66, czy *Nokturn H* op. 62 nr 1, t. 88-89).

- t. 393 pr.r. Podany przez nas rytm z ósemką na początku motywu występuje w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Wersję tę zmieniono w **Wn** (w czasie druku **Wn1**) na taki, jak w analogicznych taktach (np. 385, 389), z pierwszym  $e^2$  o wartości szesnastki. Wystąpienie tego wielokrotnie powtarzanego motywu w zmienionej nieco postaci rytmicznej, jak to ma miejsce w autentycznej wersji **Wf**, jest tu uzasadnione dalszym rozwojem frazy – por. odpowiedni motyw w t. 395.
- s. 42 t. 401 pr.r. Przed 1. przednutką taktu w **WfH** wpisany jest znak w kształcie ukośnego krzyża. Można go rozumieć jako  $\times$  podwyższający  $fis^1$  na  $fisis^1$  w rozpoczęciu, a niewykluczone, że i w zakończeniu trylu. Możliwości tych nie uwzględniamy jednak w formie wariantów, gdyż sens tego znaku nie jest pewny (podobnymi krzyżami zaznaczał Chopin uczniom miejsca, o których była mowa na lekcji – w tym i w innych egzemplarzach lekcyjnych znajduje się ich bardzo dużo).
- t. 402 pr.r. Pierwsze osiem nut połączone jest w **Wf** wiązaniem szesnastkowym, zapewne pomyłkowo.
- s. 43 t. 405 l.r. Na 3. ósemce w źródłach brak nuty  $c^1$ . W tego typu sytuacjach stwierdzenie, czy nuta położona na linii dodanej występuje w dwudźwięku lub akordzie, bywa w rękopisach Chopina bardzo trudne, toteż przeoczenie sztycharza jest tu bardzo prawdopodobne (por. t. 404 i 406).
- t. 412 l.r. Cyfra palcowania została wpisana w **WfD** nad nutą  $f^1$ . Jest również możliwe, że należy ją odnieść do  $gis^1$  w pr.r.
- s. 44 t. 415 W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych na 1. ćwierćnucie taktu zmieniono dowolnie nuty  $e^1$ ,  $e^3$  na  $f^1$ ,  $f^3$  oraz na 2. ćwierćnucie  $e^2$  na  $f^2$ .
- t. 416 pr.r. Występująca w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) kwinta  $e^1-h^1$  została w **Wn** zmieniona w druku na kwartę  $e^1-a^1$ . Trudno przypuścić, by zmiana ta mogła odpowiadać intencjom Chopina, gdyż  $e^1-h^1$  koresponduje z  $h^1$  w towarzyszącym głosie pierwszych skrzypiec. Wobec braku argumentów potwierdzających autentyczność zmian w **Wn**, nie uwzględniamy tej wersji.
- t. 416-423 i 440-447 pr.r. W źródłach, obok przyjętej przez nas dla wszystkich figur, występującej najczęściej pisowni , spotykamy następującą notację, być może pierwotną lub uproszczoną ze względów graficznych: . W ten sposób zapisane są: 2. figura w t. 419 i 421, 2. i 3. figura w t. 423 oraz obie figury w t. 442-443.
- s. 46 t. 435-436 pr.r. Na przejściu taktów w **Wn2** połączono dowolnie oba  $fis$ .
- t. 436 pr.r. W **Wn2** w akordzie na początku taktu przeoczono (usunięto?) nutę  $fis^1$ .
- s. 48 t. 453 pr.r. Jako 1. szesnastkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma samo  $fis$ , **Wn** – oktawę  $fis-fis^1$ . Porównanie z analogicznym t. 449 zdawałoby się wskazywać na prawidłowość wersji **Wn**. Zróznicowanie tych taktów jest jednak uzasadnione odmiennym w każdym z tych miejsc połączeniem z poprzedzającą figuracją:  
— górne  $gis^1$  oktawy w t. 449 kontynuuje linię  $ais^1$ , przedostatniej szesnastki t. 448; wspólne dla akordów obu taktów nuty  $cis^1$  i  $fis^1$  pozwalają na zachowanie niezmienionej pozycji ręki;  
— w t. 453 bezpośrednia kontynuacja  $h^1$  z poprzedniego taktu nie jest konieczna, gdyż jest to nuta wspólna dla akordów w tych taktach; od strony pianistycznej pojedyncze  $fis$  w t. 453 łączy się w sposób naturalny z poprzednim pasażem dzięki zachowanej pozycji 1. palca (pozwala to uniknąć wrażenia równoległego przesunięcia obu rąk); podane przez nas palcowanie znajduje się w **WfH**.

Należy podkreślić, że uderzenia oktaw w t. 453 wzmocnione są akcentami, pojawiającymi się dopiero od 2. ćwierćnuty. Wziąwszy pod uwagę powyższe argumenty i fakt, że autentyczność zmian dokonanych w **Wn** nie jest potwierdzona, podajemy jedynie wersję **Wf**.

- s. 51 t. 477-478 l.r. Łuki przetrzymujące  $H$  i  $fis$  zostały przypuszczalnie dodane w ostatniej korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**), gdyż brak ich w **Wn**.

t. 486 Partia fortepianu solowego urywa się w źródłach wraz z końcem t. 485, gdyż cały t. 486, łącznie z 1. akordem, zapisany jest w **Wfort** ( $\rightarrow$ **Wnfort**, **Wa**) drobnymi nutami jako należący do partii orkiestry. Jest to z pewnością pomyłka, toteż dodajemy figurację partii solowej naturalne zakończenie.

#### Partia fortepianu akompaniującego

- s. 52 t. 498 pr.r. Przed pierwszym akordem **Wfort** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma  $h^1$  na wysokości  $h^1$ . Jest to z pewnością pomyłka – por. akordy w t. 502, a także w t. 13 i 17; ewentualne  $h^1$  nie wymagałoby z resztą żadnego znaku. **Wfortk** (Ob., Cor., Vla) i **Wn** mają  $b^1$ .

#### Partia fortepianu solowego

- s. 54 t. 530 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) – zapewne przez przeoczenie – brak łuku przetrzymującego  $c^3$ .

t. 533 l.r. W wersji źródłowej występują bardzo w tym kontekście wyraźne, źle brzmiące oktawy równoległe  $e-e^1$  i  $g-g^1$ . Porównanie z analogicznym t. 178 wskazuje – wobec braku argumentów za różnicowaniem tych taktów – na możliwość błędnego przestawienia nut przez sztycharza **Wf**. Błędy tego typu zdarzały się w pierwszych wydaniach utworów Chopina (por. komentarz do *Preludium b* op. 28 nr 16, t. 2).

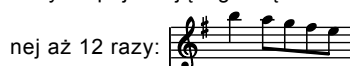
- s. 56 t. 548-549 l.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**) brak łuku przetrzymującego  $a^1$ . Por. t. 193-194. Łuk dodano w **Wa**.

- s. 57 t. 555 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ma błędnie  $eis^2$ .

- s. 59 t. 577 pr.r. Przednutka ma w **Wf** formę drobnej ćwierćnuty. Tak jak w t. 250 – patrz wcześniej – nadajemy jej postać przekreślonej ósemki.

L.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**). Inne niż we wszystkich analogicznych taktach (t. 226, 234, 250 i 585; por. też t. 65, 73 i 89) brzmienie 4. ósemki mogło być zamierzone przez Chopina np. w związku z nieco inaczej zarysowaną linią akompaniamentu w następnym takcie. Ponieważ jednak pomyłki sztycharza również nie można wykluczyć, wersję zgodną z pozostałymi taktami podajemy w wariantcie.

t. 583 pr.r. O tym, że podana u dołu strony wersja **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**) może być błędna, świadczą następujące argumenty:  
— rytmiczny – zapis w postaci dwóch grup szesnastek, oznaczonych cyframi 7, sugeruje, że każda z tych grup odpowiada dobrze zdefiniowanej jednostce metrycznej (ćwierćnucie); sugestię tę potwierdza rytm analogicznego t. 232;  
— melodyczny – septymole stanowią tu figuracyjny wariant motywu pojawiającego się w swej podstawowej postaci rytmicznej aż 12 razy:



Następująca pisownia (podobnej użył Chopin w *Koncertie f* op. 21, cz. III, t. 27) ilustruje ścisły związek obu postaci motywu:



— możliwość przeoczenia pauzy przez sztycharza lub samego Chopina; tego typu błędy zdarzały się Chopinowi (por. komentarz do *Ballady As* op. 47, t. 138), zwłaszcza jeśli dokonywał poprawek, co w omawianym miejscu jest – ze względu na dynamiczne i artykulacyjne zmiany w stosunku do t. 232 – całkiem prawdopodobne.




Z drugiej strony nie można całkiem odrzucić możliwości, że celem wspomnianych ewentualnych zmian w [A] było również prześnięcie o ósemkę momentu rozpoczęcia figur szesnastkowych i notacja źródeł, choć niecodzienna, nie zawiera jednak błędu. Wersja ta stanowiłaby oryginalny przykład wypisanego Chopinowskiego *rubato*. Za tą możliwością przemawia brak poprawek w egzemplarzach lekcyjnych.

W olbrzymiej większości późniejszych wydań zbiorowych podana jest wersja **Wn2** z początkowym  $h^2$  o wartości ćwierćnuty.

Pr.r. Wariant *ossia* pochodzi z **Mi**. Podane tam określenie wykonawcze i palcowanie mogą być dodatkiem redaktora tego wydania, zaś wartość ćwierćnuty na początku taktu zaczerpnięta została



s. 60 t. 587 l.r. Tekst główny podajemy według **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**). Wariant podany w przypisie, analogiczny do t. 75 i 237, pozwala na uniknięcie ukrytych oktaw równoległych nut prowadzących *fis-fis*<sup>1</sup> na *g-g*<sup>1</sup>. Prawdopodobieństwo pomyłki sztycharza w odczytaniu nuty o odległość tercji jest duże (por. np. t. 290 i 308 tej części oraz t. 73 i 108 części drugiej).

t. 603 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych 2. i 3. nuta trioli dolnego głosu umieszczone są pod dwiema ostatnimi nutami kwintoli, tworząc z nimi oktawy. Z pewnością nie odpowiada to intencji Chopina, który mając na myśli takie wykonanie, figurę tę zapisałby zapewne jako . Patrz *Komentarz wykonawczy*.

s. 61 t. 607 pr.r. Nuta  $a^2$  ma w **Wf** postać drobnej, choć nieco większej niż stosowana w tym wydaniu dla przednutek, ćwierćnuty, umieszczonej nad półnutą  $d^2$ . W **Wn** nuty tej nie ma wcale, zaś **Wa** ma wersję podaną w naszym tekście głównym jako najprawdopodobniejszą koniekturę wersji **Wf** (por. t. 609). Ze względu na niepewność co do ostatecznej intencji Chopina, w wariantach podajemy wersję **Wn**, która może być autentyczna (pierwotna). W tego typu kontekście spotykamy u Chopina obie możliwości, por. np. *Nokturn g* op. 37 nr 1, t. 19-20 i 35-36.

t. 607 i 609 pr.r. Zgodnie z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) podajemy przednutki o wartości ćwierćnuty, jako być może zamierzonej przez Chopina. Błąd sztycharza jest tu jednak również prawdopodobny (patrz komentarz do t. 607, a także do t. 250, 255 i 257 oraz 577). W **Wn** przednutka w t. 609 ma postać przekreślonej ósemki.

t. 614 l.r. Jako 6. ósemkę **Wa** ma – zapewne błędnie – e.

s. 62 t. 618-619 pr.r. Brak autografu utrudnia rozszyfrowanie znaczenia dwóch łuków występujących w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) na przejściu taktów (podajemy je w uwadze pod tekstem nutowym). W zbliżonym kontekście melodyczno-rytmicznym, pojawiającym się wielokrotnie w utworach Chopina, nuta przypadająca na mocną część taktu jest zawsze uderzana (powtarzana) – por. np. t. 220-221, 571-572, 606-609. Dlatego wydaje się bardzo prawdopodobne, że i tu intencją Chopina było powtórzenie  $a^1$  na początku t. 619. Do tekstu głównego przyjmujemy wersję opartą na następującym, naszym zdaniem najbardziej prawdopodobnym, wyjaśnieniu znaczenia i genezy łuków wersji źródłowej:

— łuk łączący oba  $a^1$  miał w [A] charakter motywiczny, a nie przetrzymujący (w rękopisach Chopina sposób pisania pozwala łatwo rozróżnić oba typy łuków, w druku różnica ulega zatarciu); tego typu nieporozumienie, dzięki zachowaniu autografu możliwe do rozszyfrowania, zniekształciło np. drukowaną wersję t. 36-37 i 98-99 w *Mazurku b* op. 24 nr 4;

— w korekcie **Wf** Chopin, chcąc uniknąć niejasności, zastąpił ten łuk dłuższym, obejmującym trzy nuty;

— sztycharz **Wf** dodał dłuższy łuk, lecz nie usunął krótszego (tego rodzaju „połowiczne” korekty, w których elementy przeznaczone do usunięcia pozostawiono, powodując ich zdublowanie, zdarzały się niejednokrotnie w utworach Chopina, np. krótsze łuki pr.r. w cz. III, t. 180-181 lub błędne nuty w *Scherzu h* op. 20, t. 135 i 292).

t. 620 pr.r. Brak znaku chromatycznego przed 4. szesnastką jest w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1,Wa**) z pewnością przeoczeniem – w tego typu figurach opisujących początkową nutę na wzór obiegніка (bardzo u Chopina częstych) występują sekundy małe lub wielkie, ale nie zwiększone. Dodajemy # jako najbardziej w tym miejscu prawdopodobny (por. np. t. 220).

s. 63 t. 632 pr.r. Przed 6. szesnastką w **Wn** dodano błędnie  $\flat$ .

t. 636 pr.r. # podwyższający  $c^2$  na  $cis^2$  znajduje się w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1,Wa**) dopiero przed 4. ósemką dolnego głosu. Tego rodzaju błąd zdarzył się Chopinowi kilkakrotnie (np. w *Mazurku a* Dbop. 42B, t. 61, czy *Etiudzie F* op. 10 nr 8, t. 43).

t. 639 pr.r. Jako 4. ósemkę dolnego głosu **Wn** ma błędnie  $h^2$ .

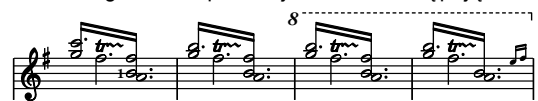
s. 65 t. 654 l.r. Na początku taktu źródła zgodnie podają *fes* jako podstawę basową (oktawę *Fes-fes* w partii fortepianu i *fes* w partii wiolonczel). W części późniejszych wydań zbiorowych bas zmieniono dowolnie na *f*. We wszystkich trzech egzemplarzach lekcyjnych, mimo dopisków w innych miejscach na tej stronie, Chopin pozostawił nie zmienioną oktawę z bemolami.

t. 658 l.r. Na podstawie dostępnych źródeł nie można stwierdzić, czy Chopin był zdecydowany na jedną wersję 1. nuty basu, a jeśli tak, to na którą. **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn,Wa**) ma e, pozostawione przez Chopina bez zmiany w **WfD** i **WfH**. Jednak w **Wf<sup>ork</sup>** wiolonczele mają  $es^1$ , bemole przed 1. akordem zostały też dopisane przez Chopina w **WfS**.

s. 66 t. 665-666 pr.r. **WfD** ma w tych taktach następujące palcowanie, wpisane być może ręką uczennicy, a nie Chopina:



t. 667-670 pr.r. Dla kombinacji trylu i tremolanda przyjmujemy notację, która występuje w źródłach w t. 329-332. W omawianych taktach figura ta zapisana jest w **Wf** następująco:



W **Wn** i **Wa** odtworzono w zasadzie tę pisownię, poprawiając błędy i nieścisłości: zmieniono  $c^3$  na  $h^2$  w t. 667 i uzupełniono brakujące kropki przedłużające. Ponadto rozpisano szesnastkami tremolando w t. 667 (**Wn**) lub w całym czterotaktku (**Wa**).

Można przypuszczać, że powyższa notacja **Wf**, w której tryl na  $fis^2$  ( $fis^3$ ) zdublowany jest w zapisie tremolanda, powstała w wyniku uzupełnienia (w druku) pierwotnego zapisu, analogicznego do t. 329-332. Zmiana ta miała zapewne na celu sprecyzowanie, w jaki sposób należy połączyć oba elementy tej figury. Niewykluczone, że wprowadzenie do zapisu tego swoistego „komentarza wykonawczego” zostało zasugerowane Chopinowi np. przez wydawcę. Patrz też komentarz do t. 329-332.

t. 669 i 670 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych do obu  $dis^2$  dodano dowolnie półnuty  $h^1$ .

t. 671 l.r. Oprócz kończącego partię solisty  $e^2$  **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma jeszcze  $c^2$ , które jako należące do partii orkiestry wydrukowane jest drobniejszą czcionką. W **Wn** nuta ta ma omyłkowo główkę normalnej wielkości, przez co w większości późniejszych wydań zbiorowych włączono ją do partii fortepianu solowego.

## II. Romance. Larghetto

### Partia fortepianu akompaniującego

- s. 68 *t. 1* Na 4. ćwierćnucie taktu **R<sup>F</sup>ork** ma równe ósemki. Może to być pierwotna wersja, zmieniona przez Chopina w **Wf**, lub błąd.

### Partia fortepianu solowego

- t. 13* l.r. Jako 1. ósemkę górnego głosu źródła mają sekstę *gis-e<sup>1</sup>* (nasz wariant). Najprawdopodobniej jednak nuta *e<sup>1</sup>* miała być w intencji Chopina wydrukowana drobniejszą czcionką jako należąca tylko do partii orkiestry. Przemawiają za tym następujące argumenty:

— jest rzeczą naturalną, że rysunek akompaniamentu zostaje wyraźnie nakreślony od 1. figury; rozpoczęcie linii górnego głosu od *e<sup>1</sup>* opóźnia i utrudnia ukształtowanie się charakterystycznego, falującego motywu;

— przyjęta przez nas do tekstu głównego wersja bez *e<sup>1</sup>* występuje w analogicznym *t. 54*;

— tam, gdzie partia solowa rozpoczyna się lub kończy, nadanie pewnym nutom niewłaściwej wielkości zdarzyło się sztycharzom kilkakrotnie, np. cz. I, *t. 486* i *671*.

*t. 14* pr.r. Jako przednutkę **Wn** ma błędnie *dis<sup>2</sup>*.

- s. 69 *t. 16* i *57* pr.r. Przed 2. akordem w **Wf** (**→Wn**) nie ma znaku arpeggia. W **Wa** i części późniejszych wydań zbiorowych dodano wężyk. W intencji Chopina z całą pewnością leżało tu równoczesne uderzenie tego akordu z wykorzystaniem 1. palca do zagrania tercji *dis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>*. Świadczą o tym:

— usunięcie przez Chopina w korekcie **Wf** arpeggia wydrukowanego początkowo (omyłkowo?) w *t. 16*; w wydaniu tym pozostały widoczne ślady tego zabiegu;

— cyfra 1 dodana przed tą tercją w obu taktach w ostatniej korekcie **Wf** (nie ma jej w **Wn**).

Podobny akord, również bez arpeggia i z oznaczonym przez Chopina klamerką równoczesnym uderzeniem 1. palcem małej tercji na czarnych klawiszach, występuje w *Preludium A* op. 28 nr 7.

*t. 21* pr.r. Kropki *staccato* nad dwiema ostatnimi ósemkami dopisał Chopin w **WfD**.

- s. 70 *t. 29* pr.r. Wariant pochodzi z **WfH**. Prowadzenie melodii wewnątrz rozleglejszych akordów, często o rozpiętości nony pomiędzy skrajnymi dźwiękami, należy do charakterystycznych chwytów kompozytorsko-pianistycznych Chopina (por. np. *Ballada g* op. 23, *t. 114* i *174*, *Preludium Fis* op. 28 nr 13, *t. 30-32*, *Sonata b* op. 35, cz. III, *t. 19-20*, *Preludium cis* op. 45, *t. 79*).

- s. 71 *t. 39* i *41* pr.r. W ostatniej tercji na 3. ćwierćnucie taktu w **Wf** (**→Wn1**) brak *h* przywracającego *e<sup>2</sup>*. W *t. 39* *h* został dopisany w **WfS**. W prowadzonych tercjami liniach melodycznych błędy tego typu zdarzały się Chopinowi bardzo często – por. np. *t. 88* i *90* tej części, a także *Mazurek E* op. 6 nr 3, *t. 11*, *13* i analog.

- s. 72 *t. 42* pr.r. Przed 10. szesnastką (*ais<sup>2</sup>*) w **Wf** znajduje się *h*. Tę oczywistą pomyłkę sztycharza poprawiono w **WfS**, **WfJ** i **WfH**.

*t. 43* pr.r. W żadnym z pierwszych wydań nie ma *x* podwyższającego *cis<sup>2</sup>* na *cisis<sup>2</sup>* w 4. tercji ani *#* przywracającego *cis<sup>2</sup>* na ostatniej ósemce 2. trioli. Jest to najprawdopodobniej jeszcze jedno (por. komentarz do *t. 39*, *41*) przeoczenie Chopina, gdyż nie ma żadnych argumentów za różnicowaniem tego miejsca w stosunku do analogicznych *t. 39*, *41* oraz *88*, *90* i *92*. Podobnego rodzaju przeoczenie zarówno podwyższenia nuty, jak i jego późniejszego odwołania zdarzyło się Chopinowi w *Etiudzie f* op. 25 nr 2, *t. 56*. W **WfH** *x* przed 4. tercją został dopisany prawdopodobnie przez samego Chopina lub pod jego sugestią. Uwzględniając powyższe argumenty, poprawkę tę wprowadzamy do tekstu głównego.

*t. 44* Nutę *h<sup>1</sup>* na ostatniej ósemce podajemy za **Wf** (**→Wa**). W **Wn** nuty tej brak. Widoczne w **Wn** ślady wskazują na usuwanie jej w trakcie druku, możliwe jednak, że chodziło o jakąś – niedokończoną – zmianę natury graficznej (np. przeniesienie tej nuty na dolną pięciolinie). W każdym razie, ze względu na to, iż autentyczność zmian dokonanych w **Wn** nie znajduje w ogóle potwierdzenia, wersji tej nie podajemy.

L.r. Na ostatniej ósemce *#* jest umieszczony w **Wf** błędnie na wysokości *cis<sup>1</sup>* zamiast *eis<sup>1</sup>*.

*t. 45* pr.r. Triole na 6. i 7. ósemce taktu rozpoczynają się w **Wf** septymą *dis<sup>2</sup>-cis<sup>3</sup>*. Te oczywiste błędy poprawił Chopin w **WfD** i **WfS**. Także **Wn** i **Wa** mają poprawną wersję.

- s. 73 *t. 51* l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych 3. ósemkę zmieniono dowolnie z *fis<sup>1</sup>* na *dis<sup>1</sup>*.

### Partia fortepianu akompaniującego

*t. 52* W **Wf<sup>fort</sup>** (**→Wa**) i **R<sup>F</sup>r** nie odnotowano momentu powrotu do tempa po *rallentando* w *t. 51*. Wskazówka *a tempo* znajduje się jednak w partiach smyczków w **Wf<sup>ork</sup>** (**→Wn**).

*t. 53* Na 4. ćwierćnucie taktu rytm punktowany w dolnych głosach podajemy według **Wf<sup>fort</sup>** (**→Wn<sup>fort</sup>**, **Wa**). **R<sup>F</sup>ork** i **Wf<sup>ork</sup>** (**→Wn<sup>ork</sup>**) mają (Vno II i Vc.) równe ósemki. Por. komentarz do *t. 1*.

### Partia fortepianu solowego

*t. 56* pr.r. W **Wf** (**→Wn1**, **Wa**) brak łuku przetrzymującego *gis<sup>2</sup>*. Błąd został poprawiony w **WfS**.

- s. 74 *t. 57* i *60* pr.r. Arpeggio przed 1. akordem zostało w obu taktach dopisane w **WfH**. Por. *t. 16* i *19*.

*t. 58-61* pr.r. W tym fragmencie Chopin widział możliwość wariantowego rozwinięcia wersji podstawowej, czego dowodzą uzupełnienia wpisane do wszystkich zachowanych egzemplarzy lekcyjnych. Podajemy je, uszeregowane według stopnia pewności, z jaką można je odczytać i umiejscowić.

Wariant nr 1 pochodzi z **WfH**. Charakter pisma nutowego nie wyklucza ręki Chopina, autentyczność wariantu potwierdzają jednak przede wszystkim cechy stylistyczne:

— przedłużenie gamy o oktawę (*t. 58-59*) spotykamy wielokrotnie w Chopinowskich wpisach lekcyjnych, np. w *Etiudzie f* op. 25 nr 2, *t. 67* czy *Walcu As* op. 34 nr 1, *t. 163-164* i *167-168*;

— powtarzanie jednej nuty (cztery *cis<sup>3</sup>* w *t. 59*) to jeden z ulubionych Chopinowskich chwytów melodycznych, por. np. *t. 29* tej części *Koncertu* oraz *Koncert f* op. 21, cz. II, *t. 76*, *Allegro de Concert* op. 46, *t. 87* i *Nokturny b* op. 9 nr 1, *t. 1*, *Es* op. 9 nr 2, *t. 18*, *g* op. 37 nr 1, *t. 16*; znamieną jest zbieżność tej części wariantu z pochodzącym z innego egzemplarza, niewątpliwie Chopinowskim wariantem 2.

Wariant nr 2 naszkicowany został – zapewne przez Chopina – w **WfD**.

Powtarzane nuty *cis<sup>3</sup>* w obu powyższych wariantach sytuujemy w miejscu odpowiadającym ich zapisowi – przed *a<sup>1</sup>* l.r. w **WfH** i przed *cis<sup>3</sup>* na 4. ćwierćnucie taktu w **WfD**. Nie jest jednak pewne, czy odpowiada to ściśle wykonaniu przewidzianemu przez Chopina (por. *Komentarz wykonawczy*).

Wariant nr 3 wpisany jest w **WfS** starannie, lecz obcą ręką. Gwarancję autentyczności stanowi jednak kult, jakim właścicielka egzemplarza, J. Stirling, otaczała osobę i dzieło Chopina oraz pietyzm, z jakim gromadziła pochodzące od kompozytora wskazówki w swojej kolekcji pierwodruków. Zasadnicze wątpliwości może budzić umiejscowienie wariantu:

— ten obejmujący 5 ósemek pasaż zanotowany jest na marginesie strony, obok *t. 59-62*; można go sensownie wpasować zarówno nad sekstolą w *t. 59* (jako pasaż A-dur), jak i po arpeggiu w *t. 61* (jako pasaż a-moll); zapis wariantu bez żadnych znaków chromatycznych (przykluczowych czy przygodnych) dopuszcza obie te możliwości;

— zatrzymanie rozwijającej się narracji muzycznej w jej punkcie kulminacyjnym, na przedłużonej fermacie półnucie *cis*<sup>3</sup> w t. 59, stwarza w świetle klasycznych norm naturalną okazję do wprowadzenia tego typu figury; tę wersję podajemy nad tekstem głównym;

— za umieszczeniem pasażu w t. 61 przemawia pokrewna faktycznie figuracja wpisana w tym miejscu w **WfH** oraz doskonała zgodność (co do użytych dźwięków, a nawet pozycji ręki) początku pasażu z poprzedzającym go akordem, a końca z akordem następującym po nim w t. 62; możliwość tę uwzględniamy w uwadze u dołu strony.

t. 59 pr.r. Pomiędzy nutami *cis*<sup>3</sup> w **Wf** (→**Wa**) znajduje się łuk. Biorąc pod uwagę kilkakrotne powtórzenie *cis*<sup>3</sup> w Chopinowskich wariantach wpisanych w tym takcie w **WfD** i **WfH**, wydaje się nieprawdopodobne, by w podstawowej wersji Chopin w ogóle nie chciał powtarzać tej nuty. Zapewne więc łuk ten nie oznacza przetrzymania *cis*<sup>3</sup>, a ma tylko podkreślać konieczność długiego wybrzmienia półnuty. Tego typu łuki-tenuto spotykamy kilkakrotnie w utworach Chopina, np. *Ballada g* op. 23, t. 87-88, *Etiuda a* op. 25 nr 4, t. 30. Tu dla uniknięcia niejasności nie podajemy go (por. komentarz do *Walca Es* op. 18, t. 12, 36, 44).

s. 75 t. 64-65 l.r. Na 4. ósemkach w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie dolne seksty, *fis* w t. 64 i *gis* w t. 65.

#### Partia fortepianu akompaniującego

t. 70 l.r. Na 4. ósemce podajemy *gis* według **RF<sup>ork</sup>**. Wiolonczele w **Wf<sup>ork</sup>** mają *fis*.

#### Partia fortepianu solowego

s. 76 t. 72 pr.r. Nad  $\surd$  w źródłach brak  $\sharp$ . W notacji znaków chromatycznych przy ozdobnikach Chopin był bardzo niedokładny.

t. 73 l.r. Na 2. ósemce **Wf** ma błędnie *fis*. W **WfS** Chopin poprawił je na *dis* (wersję tę wprowadzono również w **Wn**). W **WfH** przed błędną nutą dodano  $\times$ , co jest wpisaniem zapewne przez uczennicę, „rutynowym” uzupełnieniem, nie uwzględniającym struktury akompaniamentu w t. 71-76. Identycznej zmiany dokonano też w **Wa**.

Pr.r. Pomiędzy przednutką a półnutą brak w **Wf** (→**Wn1, Wa**) łuku przetrzymującego *dis*<sup>2</sup>.

t. 77 l.r. W **Wf<sup>fort</sup>** przed 7. ósemką postawiony jest jeden znak,  $\sharp$  na wysokości *h*, tak iż nie jest jasne, czy dotyczy on dolnej nuty tercji (dając *ais*), czy górnej (dając *cis*<sup>1</sup>). W akordzie orkiestry występuje tu – zarówno w **RF<sup>ork</sup>**, jak i **Wf<sup>ork</sup>** – *cis*<sup>1</sup> w partii altówek. Rysują się dwie możliwości:

1. **Wf<sup>fort</sup>** nie zawiera wyraźnego błędu, jedynie  $\sharp$  podwyższający *a* na *ais* (potrzebny) został postawiony nieco za wysoko; prowadzi to do wersji z *cis*<sup>1</sup> (obowiązuje  $\times$  z 1. połowy taktu), w której *cis*<sup>1</sup> altówek ma charakter nuty zamiennej.

Wersja ta przy czytaniu **Wf<sup>fort</sup>** narzuca się w sposób naturalny i tak właśnie zinterpretowano to miejsce w **Wn** (dodając jednak  $\times$  w partii altówek) i **Wa**. Niewykluczone, że tak też grali je na lekcjach uczniowie Chopina, toteż brak poprawek w egzemplarzach lekcyjnych może wskazywać na *cis*<sup>1</sup>.

2.  $\sharp$  w **Wf<sup>fort</sup>** miał w intencji Chopina przywracać *cis*<sup>1</sup>, zaś podwyższenie *a* na *ais*, oczywiście wobec krzyżyków w pr.r., zostało przeoczone.

Niewątpliwie *cis*<sup>1</sup> altówek przemawia zdecydowanie za tą wersją, gdyż użycie dźwięku akordowego jest w tego rodzaju akompaniamentie orkiestrowym bardziej prawdopodobne.

Na możliwość tę zdaje się też wskazywać pedalizacja, gdyż zdjęcie (ewentualnie zmiana) pedału przed 4. ćwierćnutą taktu w wersji z *cis*<sup>1</sup> nie byłoby konieczne (por. autentyczną pedalizację w zbliżonym kontekście harmonicznym w *Fantazji f* op. 49, t. 18).

s. 77 t. 88 i 90 pr.r. W ostatniej tercji na 3. ćwierćnucie taktu w **Wf** (→**Wn, Wa**) brak  $\sharp$  przywracającego *cis*<sup>2</sup>. W **Wf** brak ponadto  $\sharp$  podwyższającego *a*<sup>2</sup> na *ais*<sup>2</sup> na 4. ćwierćnucie taktu.

s. 78 t. 91 pr.r. Palcowanie Chopinowskie w tym takcie pochodzi z **WfS**. Nad 10. szesnastką wpisana jest tam jeszcze cyfra 3, co jest prawdopodobnie pomyłką. Patrz komentarz do t. 116.

Pr.r. Podział rytmiczny 4. ćwierćnuty taktu nie jest w **Wf** pewny – cyfra 5 postawiona jest nad czwartą z grupy 5 szesnastek. Albo właściwa cyfra umieszczona została niedokładnie ('5' opisująca kwintolę powinna znajdować się nad trzecią nutą), albo sztycharz omyłkowo dał '5' zamiast '3' określającej trzy ostatnie szesnastki jako triolę. Żaden z egzemplarzy lekcyjnych nie zawiera wskazówek dotyczących rytmu. Do tekstu głównego przyjmujemy pierwszą możliwość, opartą na założeniu, że w notacji **Wf**, choć niedokładnej, nie ma jednak błędu. Wypisana bez niejasności wersja z kwintolą znajduje się w **Wn** i **Wa**.

W **Wf** (→**Wa**) trzecia od końca szesnastka ma błędnie – por. analogiczny t. 42 – wartość ćwierćnuty. W **Wn** przedłużenie tej nuty pominięto.

Wariant *ossia* wpisany został – najprawdopodobniej przez Chopina – w **WfH**. Zbliżony chwyt pianistyczny zastosował Chopin w *Nokturnie Des* op. 27 nr 2, t. 38 (tekst główny i wariant).

t. 94 pr.r. Nuta *eis*<sup>4</sup> na 2. ósemce taktu ma w **Wf** wartość szesnastki. Następująca po niej grupa 20 nut przypada jednak dokładnie na 3. i 4. ósemkę l.r. Taki sposób podpisania ósemek akompaniamentu odpowiada z pewnością notacji **[A]** i dowodzi, że w intencji Chopina to *eis*<sup>4</sup> miało być ósemką. Wersję tę podajemy jako jedyną, ma ją też **Wa**. W **Wn** rytm jest zupełnie błędny – oba połączone łukiem *eis*<sup>4</sup> są szesnastkami, a 3. i 4. ósemkę l.r. przesunięto dowolnie pod *ais*<sup>3</sup> i *gis*<sup>2</sup> (**Wn1**) lub *fisis*<sup>3</sup> i *fisis*<sup>2</sup> (**Wn2**).

Pr.r. Podany przez nas podział rytmiczny 4. ćwierćnuty taktu znajduje się w **Wf** (→**Wa**). W **Wn1** całą grupę 6 nut omyłkowo połączono wiązaniem trzydziestodwójkowym. W **Wn2** pomyłkę tę błędnie zadiustowano, dodając cyfrę 6 i przesuwając ostatnią ósemkę l.r. pod *fisis*<sup>2</sup>. Tę zupełnie dowolną wersję przyjęto w większości późniejszych wydań zbiorowych, zmieniając na ogół – dla uzyskania poprawności rytmicznej – wiązanie na szesnastkowe.

s. 79 t. 103 pr.r. Jako 2. przednutkę w 3. figurze **Wn** ma błędnie *h*<sup>2</sup> zamiast *gis*<sup>2</sup>. Błąd ten znajdował się prawdopodobnie także w **Wf**, gdzie jednak został poprawiony w ostatniej fazie korekt.

#### Obie partie

s. 80 t. 104-105 Określenie *a tempo* znajduje się w t. 104 w **RF<sup>rd</sup>**, a w t. 105 w **Wf<sup>fort</sup>** (→**Wa**). **Wn** podaje (dowolnie) *Tempo* l<sup>o</sup> w t. 104.

#### Partia fortepianu solowego

t. 108 l.r. Jako 2. nutę **Wf** (→**Wn1**) ma *dis*. Tę oczywistą pomyłkę poprawił Chopin w **WfD** i **WfS**.

L.r. Pod 7. szesnastką w **WfS** wpisana jest ręką uczennicy cyfra palcowania 1. Jest to z pewnością pomyłka – palcowanie to byłoby sprzeczne z cyframi wpisanymi niewątpliwie przez Chopina w t. 106. Patrz komentarz do t. 116.

s. 81 t. 112 pr.r. Jako 6. nutę **Wf** (→**Wn1, Wa**) ma *a*<sup>2</sup>. Chopin poprawił ten błąd w **WfS**.

t. 113 l.r. Jako 6. nutę **Wf** (→**Wn, Wa**) ma *fis*<sup>2</sup>. Chopin zmienił ją na *e*<sup>2</sup> w **WfS**. W pierwotnej wersji przejście z *fis*<sup>2</sup> na *e*<sup>2</sup> pomiędzy 6. a 8. szesnastką odpowiadało przejściu *fis*<sup>1</sup>-*e*<sup>1</sup> w partii drugich skrzypiec (1. i 2. ćwierćnuta taktu). W wersji **WfS** partia fortepianu potraktowana jest bardziej niezależnie – na 6., 8. i 10. szesnastce występuje 3 razy ta sama nuta (*e*<sup>2</sup>), tak jak w analogicznych figurach poprzednich dwóch taktów. Figuracyjne tło tematu staje się dzięki temu gładziej i bardziej jednorodnie brzmieniowo, co w tym kontekście należy uznać za ulepszenie. Nie można też całkiem wykluczyć, że zmiana ta jest poprawką nuty nieprecyzyjnie postawionej w **[A]**. Dlatego przyjmujemy *e*<sup>2</sup> jako jedyny tekst.

W części późniejszych wydań zbiorowych pozostawiono pierwotne *fis*<sup>2</sup> na 6. szesnastce i zmieniono dowolnie *e*<sup>2</sup> na *fis*<sup>2</sup> na 8. i 10. szesnastce.

s. 82 t. 116 pr.r. W 2. połowie taktu w **WfS** nad 3. szesnastką każdej trioli znajdują się wpisane ołówkiem przez Chopina cyfry 1. J. Stirling większość ołówkowych palców Chopinowskich tej części *Koncertu* poprawiała następnie atramentem; nie ustrzegła się jednak przy tym kilku pomyłek (por. komentarze do t. 91 i 108). W omawianym miejscu błędnie wpisała jedną tylko jedynkę nad pierwszym  $e^2$  w 7. trioli.

### III. Rondo. Vivace

#### Partia fortepianu akompaniującego

s. 84 t. 1 i 5 l.r. Jako 3. ósemkę **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>fort</sup>**) ma w t. 1 *H<sub>1</sub>-Gis*, a w t. 5 *A<sub>1</sub>-Gis*. Oktawa *Gis<sub>1</sub>-Gis*, zgodnie występująca w obu taktach w **RF<sup>ork</sup>** i **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**), dowodzi, że są to błędy.

#### Partia fortepianu solowego

t. 16-17 Znak  $\text{ff}$  umieszczony jest w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) już w t. 14, w poprzedzającym wejście solisty wyciągu partii orkiestry. Moment, w którym należy wziąć pedał, wykonując jedynie partię solową, nie jest więc oznaczony. Podobnie, nie jest pewne, czy  $\text{P}$ , znajdujące się w t. 15, dotyczy również partii solowej, rozpoczynającej się w następnym takcie. Przyjmujemy najprawdopodobniejsze naszym zdaniem rozwiązanie.

t. 20 Równoczesne uderzenie drugiej przednutki z akordem l.r. zaznaczone zostało przez Chopina w **WfD**.

s. 87 t. 61 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1, Wa**). Można mieć wątpliwości, czy występująca tu niemal niezauważalna odmiana rytmiczna (w stosunku do analogicznych t. 60, 288 i 289) była zamierzona przez Chopina. Podobnego typu niedokładności notacji zdarzały się w utworach Chopina, por. np. komentarz do t. 377. Dlatego jako wariant podajemy wersję zgodną z pozostałymi tymi taktami (ma ją również **Wn2**).

t. 62 i 290 l.r. Na 4. ósemce t. 62 w **Wn** brak nuty *dis*<sup>2</sup>. O przeoczeniu sztycharza **Wn** świadczy porównanie z analogicznym t. 290, w którym wszystkie źródła zgodnie mają tercję *h<sup>1</sup>-dis*<sup>2</sup>. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych błędną wersję t. 62 zastosowano także w t. 290.

t. 66-67 i 294-295 l.r. Nuty  $e^1$  w 2. połowie t. 66 i 294 mają w **Wf** wartość ósemek. Jednak nuta w t. 294 połączona jest łukiem z  $e^1$  w następnym takcie, toteż dodajemy jej potrzebną kropkę przedłużającą (kropkę dodano też w **Wa**). Aby nie komplikować obu miejsc niesłyszalnym w praktyce różnicowaniem, sugerujemy możliwość przetrzymania  $e^1$  także w t. 66-67.


W **Wn** łuku przetrzymującego  $e^1$  nie ma w żadnym z tych dwóch miejsc. Może to wskazywać na dodanie tego łuku przez Chopina dopiero w ostatniej fazie korekt **Wf**.

t. 67 l.r. Nuta *a* na 1. ósemce ma w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn, Wa**) błędnie wartość ćwierćnutu. Por. t. 295.

s. 89 t. 93 pr.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych nad *fis*<sup>2</sup> dodano dowolnie  $\text{v}$ .

s. 92 t. 139 l.r. *gis* jako 1. nuta basu występuje zgodnie w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) i **RF<sup>ork</sup>**, przy tym w **Wf<sup>ork</sup>**, w partii wiolonczel, przed tą nutą postawiony jest  $\#$  ostrzegawczy, po *g* występującym cztery takty wcześniej. Także w egzemplarzach lekcyjnych Chopin nie wprowadził tu żadnych zmian. W **Wn** przed omawianą nutą dodano dowolnie  $\flat$  obniżający *gis* na *g*. Ta nieautentyczna wersja przeszła do zdecydowanej większości późniejszych wydań zbiorowych.

s. 95 t. 167-168 l.r. W **Wn** brak łuku przetrzymującego *e*.

s. 96 t. 196 **Wf** ma tu w obu rękach błąd rytmiczny: . Albo należy dodać przeoczone kropki przedłużające przy drugich nutach, albo usunąć niepotrzebne chorągiewki ósemkowe przy pierwszych. W **Wa** wprowadzono pierwszą z tych poprawek, w **Wn** – drugą. Ta ostatnia możliwość (nasz tekst główny) wydaje się bardziej prawdopodobna ze względu na uspokajanie się biegu muzyki (*rallentando* w następnym takcie). W analogicznym kontekście w t. 440 występują właśnie równe ćwierćnutu. Za rytmem z ósemką na początku taktu (nasz wariant) przemawia jednak brak poprawek w egzemplarzach lekcyjnych.

s. 97 t. 203 pr.r. Jako przednutki **Wf** ma błędnie *cis*<sup>3</sup> i *dis*<sup>3</sup>.

s. 98 t. 225 pr.r. Jako 6. szesnastkę **Wf** ma  $a^3$ . O niewątpliwym błędzie świadczą następujące argumenty: — t. 224-225 są progresywnym powtórzeniem t. 220-221, a omawiana nuta jest ostatnią w 9-szesnastkowej figurze stanowiącej centralny motyw figuracji tych taktów:

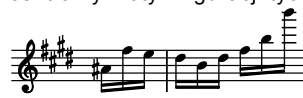


figura ta powtórzona jest jeszcze trzykrotnie w t. 228-230; zarówno za pierwszym razem (t. 221), jak i w dalszych powtórzeniach (t. 228-230) dwie ostatnie szesnastki tej figury tworzą interwał oktawy;

— repetycja  $a^3$  na szczycie pasażu w tym takcie zakłóciłaby regularność ruchu także od strony pianistycznej, stanowiąc nieuzasadnioną komplikację.

W **WfH** znajdujemy w tym miejscu poprawkę, dotyczy ona jednak 7. szesnastki (zmiana  $a^3$  na *gis*<sup>3</sup>). W świetle przytoczonej wyżej argumentacji trzeba tę zmianę uznać za pomyłkową.

L.r. W akordzie na 2. ćwierćnutu taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie *dis*<sup>1</sup> na *fis*<sup>1</sup>.

s. 99 t. 228 pr.r. Do oktawy *gis*<sup>1</sup>-*gis*<sup>2</sup> w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę  $h^1$  przyłączoną łukiem do  $h^1$  w poprzednim takcie (w analogii do t. 223-224). Chopin z całą pewnością celowo nie wpisał tu przetrzymania tej nuty, gdyż w t. 227 ze względu na *legato* górnego głosu sekundę  $a^1$ - $h^1$  znacznie wygodniej grać 1. palcem także na 4. ósemce, co uniemożliwia przetrzymanie  $h^1$ . (W t. 223-224 odmienny układ czarnych klawiszów w melodii górnego głosu sprawia, że trudność ta nie występuje.)

t. 230 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**) ma błędnie  $a^3$ . Patrz komentarz do t. 225.

L.r. Na początku taktu **Wn** ma błędnie samo *eis*<sup>1</sup>.

t. 233 i 235 pr.r. *cis*<sup>3</sup> na 2. ósemce tych taktów występuje w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1, Wa**). Także w egzemplarzach lekcyjnych Chopin nie wprowadził tu żadnych zmian. W **Wn2** przed omawianymi nutami dodano dowolnie kasowniki obniżające *cis*<sup>3</sup> na  $c^3$ . Przypuszczalnie adiustatorowi wydawało się nieprawdopodobne tak bliskie sąsiedztwo *cis*<sup>3</sup> z  $c^2$  w ostatniej trioli dolnego głosu. Tego typu bliskie zestawienie występuje jednak kilkakrotnie w utworach Chopina, np. w *Etiudzie E* op. 10 nr 3, t. 54-55. Fakt, iż w analogicznych t. 237 i 239, w sytuacji już oczywiście, w **Wn1** (i **Wf**) brak jednego z niezbędnych kasowników obniżających *dis*<sup>3</sup> na  $d^3$  (w t. 239), z pewnością dodatkowo utwierdził adiustatora **Wn2** w przeświadczeniu o konieczności dodania  $\flat$  przed *cis*<sup>3</sup>. Nieautentyczna wersja z  $c^3$  przeszła do zdecydowanej większości późniejszych wydań zbiorowych.

t. 237 l.r. Kwarta *h-eis*<sup>1</sup> na 2. ósemce występuje we wszystkich źródłach. W większości późniejszych wydań zbiorowych dodano do niej dowolnie *cis*<sup>1</sup>. Brak *cis*<sup>1</sup> można tu uzasadnić logiką połączenia akordów w t. 236-237: *h-e*<sup>1</sup> w akordach t. 236 przechodzi na *h-eis*<sup>1</sup> w t. 237.

s. 101 t. 250-251 l.r. W **Wn** i w większości późniejszych wydań zbiorowych 2. i 3. figura zostały zamienione, tak iż na 4. ósemce t. 250 występuje triola szesnastkowa, a na 2. ósemce t. 251 – dwie szesnastki. Błąd ten występował początkowo także w **Wf**, gdzie jednak Chopin poprawił go w ostatniej fazie korekt. Wersję **Wf** potwierdza palcowanie wpisane przez Chopina w **WfD**.

- t. 254 i 258 Oznaczenie  $\mathcal{P}$  w t. 254 występuje w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Nie ma go w **Wn**, a w części opartych na nim późniejszych wydań zbiorowych w obu taktach dodano dowolnie  $\mathcal{f}$ .
- t. 256-257 W **WfH** nad 2. figurą pr.r. (od 4. ósemki t. 256 począwszy) dopisany jest, być może przez Chopina, przenośnik oktaowy. Wydaje się znacznie prawdopodobniejsze, że w intencji piszącego ma on dotyczyć partii obu rąk, co uwzględniamy w wariantcie *ossia*.
- s. 102 t. 263 i 267 pr.r. W 2. połowie każdego z tych taktów w **Wf** brak  $\dot{\mathcal{h}}$  obniżającego  $gis^1$  na  $g^1$ . Jest to najprawdopodobniej błąd Chopina –  $g^1$  w t. 263 wynika w sposób naturalny z poprzedzającej gamy G-dur (w **Wa** i **Wn** dodano tu  $\dot{\mathcal{h}}$ ) i potwierdzone jest przez  $g^1$  w podobnym zwrocie w t. 265. W całym tym odcinku (t. 263-267) w **Wf** brak jeszcze kilku innych niezbędnych znaków chromatycznych, co dowodzi, że Chopin niedokładnie go pod tym kątem sprawdził.
- s. 103 t. 279 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych 2. ósemkę trioli zmieniono dowolnie z  $dis^2$  na  $h^1$ .
- t. 280 i 281 I.r. Jako 3. ósemkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**) ma w obu taktach sekstę  $gis-e^1$ . **Wa** ma tę sekstę tylko w t. 281, zaś w t. 280 ma, prawdopodobnie omyłkowo, akord  $e-gis-e^1$ . W **Wn2** akord ten wprowadzono dowolnie w obu taktach. Podajemy występujące w **Wf** seksty jako niewątpliwie zamierzone przez Chopina, który nawiązuje w ten sposób do rysunku akompaniamentu nakreślonego w poprzednim ósmiotakcie.
- t. 283 I.r. Podajemy akompaniament występujący w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**). W **Wn2** i w większości późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolną nutę 2. ósemki z  $fis$  na  $a$ . W części pozostałych późniejszych wydań zmieniono dowolnie dolną nutę 4. ósemki z  $a$  na  $fis$ .
- s. 104 t. 288-289 pr.r. Dwóm ostatnim nutom każdego z tych taktów w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych nadano dowolnie wartość szesnastek (w analogii do t. 60-61). Odmienne łukowanie tych par taktów pozwala jednak sądzić, że i różnice rytmiczne nie są dziełem przypadku. Chopin zapewne traktował te miejsca niezależnie, subtelnie je różnicując – por. *Komentarz wykonawczy* do t. 60-63 i 288-291.
- s. 109 t. 358 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**) nad 4. szesnastką oznaczono użycie 1. palca. Tę niewątpliwą pomyłkę poprawił Chopin w **WfD**.
- s. 110 t. 373-374 pr.r. Na przejściu taktów w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) nie ma łuku przetrzymującego  $d^2$ . Jest to z pewnością przeoczenie, gdyż w analogicznym zwrocie w t. 377-378  $g^1$  jest przetrzymane. **Wn** ma łuki w obu miejscach.
- s. 111 t. 377 I.r. Na 2. ósemce taktu **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) ma 2 równe szesnastki. Jest to zapewne błąd, gdyż nic nie przemawia za różnicowaniem tego taktu w stosunku do analogicznego t. 373 (niewykluczone, że podobny błąd zdarzył się w t. 61 – por. komentarz). Jeśli chodzi o partię orkiestry, to rytm punktowany występuje w pierwszych skrzypcach w **Wf<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**) i w wiolonczelach w **Wn<sup>ork</sup>**; ma go też – w obu głosach – **RFr<sup>ork</sup>**. Równe szesnastki w partii wiolonczel w **Wf<sup>ork</sup>** należy w tej sytuacji uznać za powtórzenie błędnej pisowni partii fortepianu. Trzeba też dodać, że gdy rytmy takie występują na tle trioli, obie ich postacie mogą w pisowni Chopina oznaczać to samo wykonanie – druga z szesnastek względnie trzyczestodwójka równocześnie z trzecią nutą trioli, patrz np. *Ballada f* op. 52, t. 217-220, 223 i 225.
- t. 384-385 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**) brak łuków przetrzymujących oktawę  $e^2-e^3$ . Łuki uzupełniono w **Wa** i **Wn2**, co wydaje się uzasadnione obecnością łuków w podobnych motywach I.r. w t. 380-381 i 382-383.
- s. 112 t. 385 pr.r. Oktawa  $h^2-h^3$  na końcu taktu znajduje się – zanotowana wraz z dwoma pierwszymi ósemkami następnego taktu przy użyciu przenośnika oktaowego – w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**). W **Wn2**, być może w wyniku pomyłki przy zmianie notacji na niekorzystającą z przenośnika, zastąpiono ją oktawą  $h^1-h^2$ . Tę nieautentyczną wersję przyjęto w zdecydowanej większości późniejszych wydań zbiorowych. Wersja oryginalna jest wygodniejsza pianistycznie.
- t. 392-394, 396-398 i 400-401 I.r. W 2. połowie t. 393 w **Wf** znajduje się łuk biegnący od  $dis^1$  lub od  $fis^1$ , brak jednak jego zakończenia w t. 394 (na nowej stronie). Znaczenie łuku jest tym samym niejasne: mógłby to być łuk łączący  $dis^1-e^1$  lub przetrzymujący  $fis^1$ . W **Wn1** przyjęto pierwszą możliwość, w **Wa** – obie (dwa łuki zarówno w tym miejscu, jak i w t. 397-398). Niewykluczone również, że łuk został w tym takcie umieszczony pomyłkowo, np. zamiast łuku przetrzymującego  $fis^1$  w t. 392-393 (por. łuk w t. 400-401). Biorąc pod uwagę powyższe wątpliwości i nie chcąc komplikować tekstu nieistotnymi, opartymi na domysłach wariantami, łuku tego nie podajemy (wersję tę ma **Wn2**). W części późniejszych wydań zbiorowych łuki przetrzymujące  $fis^1$  w tych taktach poddano zabiegom ujednociającym, od dodania łuków we wszystkich pięciu miejscach, po całkowite ich usunięcie.
- s. 116 t. 442-443 I.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych do partii solowej błędnie włączono przetrzymaną łukiem ósemkę  $H$  na początku t. 443. Nuta ta we wszystkich źródłach wydrukowana jest drobną czcionką jako należąca tylko do partii orkiestry.
- t. 450 pr.r. Drugą ósemkę ( $e^3$ ) wydrukowano w **Wf** na właściwej wysokości, lecz bez przecinającej główkę nuty linii dodanej. Spowodowało to błędne odczytanie jej w **Wn** i **Wa** jako  $dis^3$  (błąd **Wa** został następnie poprawiony w druku). W **WfJ** brakująca kreska została dopisana, prawdopodobnie przez Chopina.
- s. 118 t. 482 pr.r. Przed 6. szesnastką **Wf** ma błędnie  $\#$  zamiast  $\dot{\mathcal{h}}$ . Błąd poprawiono w **WfJ**.
- s. 119 t. 488 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn1**, **Wa**) ma  $ais^1$ . W **Wn2** i w większości późniejszych wydań zbiorowych zmieniono ją dowolnie na  $a^1$ . Tego typu uprzedzanie mającej nastąpić harmonii przez dźwięki figuracji jest dla Chopina charakterystyczne, por. np. t. 279 tej części *Koncertu* czy *Ballada g* op. 23, t. 63. W podobnym harmonicznym t. 492, poprzedzająca figuracja stwarza inny kontekst melodyczny, tak iż występujące tam  $a^1$  nie stanowi argumentu za ewentualnym błędnym postawieniem  $\#$  w omawianym takcie.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński