

KOMENTARZ WYKONAWCZY

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 tekstu w przekazach 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 ujmowane są 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 nawias oznacza, że nie występuje ono w źródłach podstawowych, ale zostało 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.

1. Scherzo h op. 20

s. 11 t. 31-32 i analog. l.r. W tego rodzaju kontekście, w którym czterokrotnie (w t. 29-33) dwudźwięki ze słabej części taktu prowadzą do zaakcentowanych dwudźwięków na mocnej części taktu, łuk między nutami e¹ ma prawdopodobnie charakter motywiczny, a nie przetrzymujący i dlatego dźwięk e¹ lepiej powtórzyć.

s. 12 t. 44, 56 i analog. *ritenuto* ma w tych miejscach charakter lokalnego rubata w ramach poszczególnych taktów, a nie ogólnego zwolnienia tempa.

t. 56-57 i analog. Następujące palcowanie ułatwi spokojne wyko-

nianie oktaw *legato* w basie:

t. 65-68 Ponieważ kończąca się tutaj część jest pięciokrotnie wypisana w przebiegu *Scherza*, wejście w 1. voltę w t. 65 i repetycję t. 9-68 można, zdaniem redakcji, pominąć.

s. 20 t. 305 i nast. Określenie *ben legato* odnosi się zapewne do „legata harmonicznego” (przetrzymywania palcami składników harmonii) i w miarę możliwości rozpiętości ręki winno być realizowane w następujący sposób (podajemy je wraz z odpowiednio przystosowaną pedalizacją):

t. 322-325 i analog. pr.r. Ze wskazówek Chopina pozostawionych w egzemplarzach lekcyjnych innych kompozycji (np. w *Scherzu E* op. 54, t. 89 i 400) wynika, że tego rodzaju ozdobniki należy rozpoczynać równocześnie z uderzeniem l.r., przykładowo:

s. 21 t. 329 pr.r. (fisis¹ równocześnie z dis w l.r.).

s. 22 t. 383-384 Zachowanie brzmienia basowego Cis, przewidziane być może przez Chopina (o ile w oryginalnym zapisie pedalizacji nie ma błędu), można osiągnąć bez zmieszania harmonii za pomocą następującego chwytu:

2. Scherzo b op. 31

s. 31 t. 73 i analog. pr.r. Przednutkę g¹ należy uderzyć razem z pierwszą nutą l.r., es.

s. 33 t. 126-128 pr.r. Istnieje kilka propozycji palcowania, ułatwiającego wykonanie tego niewygodnego, szczególnie dla mniejszych rąk, pasażu:

I. Friedmann:

A. Cortot:

J. Ekier:

s. 35 t. 179, 630 Początek trylu:

- s. 38 t. 281 i analog. I.r. Arpeggio lepiej wykonać w sposób antycypowany, tak aby ostatnia nuta arpeggiowanego akordu (*eis*¹) wypadła równocześnie z *cis*² w pr.r. Dla uniknięcia komplikacji z pedałem lub przerwania *legato* w melodii można wykonać to miejsce następująco:



Analogicznie w t. 306 i 408.

t. 293 i analog. Zaznaczone przez Chopina nieme przejście przez I.r. przetrzymywanej nuty *fis* (por. *Komentarz źródłowy*) w praktyce musi dokonać się już w poprzednim taktie. Gdy rozpiętość ręki nie pozwala na zatrzymanie akordu *D-A-fis* palcami, można to uczynić za pomocą pedału wziętego na ostatniej nucie t. 292 i analog.

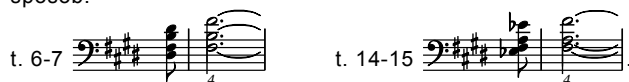
- s. 47 t. 553-572 Arpeggia nie są w źródłach konsekwentnie oznaczone (patrz *Komentarz źródłowy*), co pozwala wykonawcy na pewną swobodę w ich stosowaniu. Ze względu na szybkie tempo i większy wolumen brzmienia dzisiejszych fortepianów dopuszczalne jest, zdaniem redakcji, wykonanie akordów pr.r. w całym tym odcinku bez arpeggiów. Stanowi to znaczne ułatwienie i daje bardziej zdecydowany efekt dźwiękowy.

- s. 48 t. 587-588 i analog. Łuki doprowadzone do końca t. 587 i analog. podkreślają konieczność dotrzymania nut *f* i *f'* aż do uderzeń *ff* w t. 588 i analog.

- s. 53 t. 744-755 Na dzisiejszych fortepianach bardzo dobrze brzmi dłuższe, niż to wskazał Chopin, zatrzymanie pedału, a mianowicie od t. 744 aż do t. 754 włącznie. Wymaga to odpowiednio dźwięcznego uderzenia nut *As*¹-*As*-*as* w t. 744.

3. Scherzo cis op. 39

- s. 54 t. 6-7 i 14-15 I.r. W razie niedostatecznej rozpiętości ręki szerokie akordy można wykonać arpeggio (podobno tak je realizował sam Chopin). Jednakże można je też uprościć w następujący sposób:



Przy zastosowaniu autentycznej pedalizacji i ostrej artykulacji w obu rękach różnica między wersją uproszczoną a oryginalną jest w praktyce niezauważalna.

t. 31, 47 i analog. Takty te — w sumie 6 miejsc — wymagają omówienia zarówno w kwestii wyboru jednej z dwóch odmian rytmu w poszczególnych taktach, jak i praktycznej realizacji tych figur rytmicznych. Należy, zdaniem redakcji, przyjąć jedną z trzech najprawdopodobniej autentycznych kombinacji tekstu głównego i wariantów (patrz *Komentarz źródłowy*):

- wszędzie tekst główny; w tej wersji oba rytmy, $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$ i $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$, występują w przebiegu *Scherza* na przemian;
- warianty w t. 47, 129, 373 i 389, czyli we wszystkich czterech miejscach, w których są podane; w tej wersji rytm $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$ pojawia się tylko w t. 373, wraz z dodatkowymi akcentami w t. 368, 370, 372 i 374 oraz dźwiękami *A* i *a*¹ w t. 374;
- warianty w t. 47, 129 i 389; jest to wersja zawierająca tylko jedną z odmian rytmu.

Wahania kompozytora przy zapisie typu rytmów spotykamy w innych utworach Chopina (np. *Mazurek As* op. 41 nr 3, t. 6, 8 i analog., *Etiuda Ges* op. 10 nr 5, t. 65, *Sonata h* op. 58, cz. I, t. 139). Nasuwa to przypuszczenie, że miał on na myśli zapis rytmiczny (przybliżony) gestu uniesienia ręki wtrąconego pomiędzy równe wartości rytmiczne (w tym wypadku ćwierćnuty). Powyższe odmiany rytmu odpowiadałyby skrajnym możliwościom wykonania, w których:

- a) wtrącona pauza nie zakłóca w zauważalny sposób przebiegu rytmicznego — $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$;
- b) rozróżnienie spowodowane opisanym gestem jest wyraźny — $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$, wykonywane jako w przybliżeniu $\left| \text{♪} \text{♪} \text{♪} \right|$.

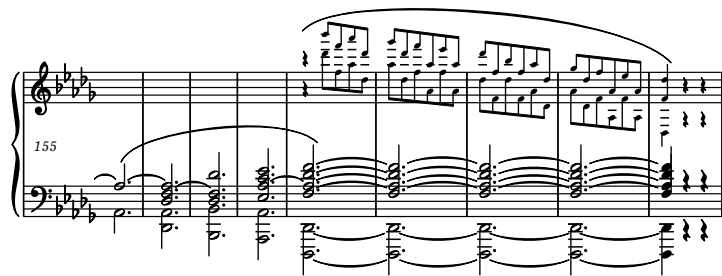
Dopuszczalne są także wykonania, których rytm można by opisać jako mieszczący się w strefie pośredniej pomiędzy tymi możliwościami.

Ostatecznie więc zarówno dobór wariantów, jak i stopień ich zróżnicowania w wykonaniu pozostawia się — przy uwzględnieniu powyższych uwag — wyczuciu wykonawcy.

t. 37-38, 54, 62, 75-96 i analog. pr.r. Łuki *legato* odnoszą się na pewno do głosu górnego. Nie jest jednak pewne, czy dotyczą one również głosu dolnego, prowadzonego w ćwierćnutach. Ze względu na motywikę tego głosu, będącą odbiciem motywiki tematu głównego (oktawy *non legato* lub *staccato* w t. 27-32 i analog.), rozwiniętej następnie w oznaczonej *staccato* partii I.r. w t. 57-67 i dalej, głos dolny w t. 37-38, 62, 75-96 i analog. lepiej grać *staccato*, co wypukła polifoniczną strukturę tych miejsc. Jedynie w t. 54 (i 396) dolny głos, stanowiący imitację melodycznego fragmentu poprzedniego taktu, można wykonać *legato*.

- s. 56 t. 129-130 Kropki nie oznaczają tu prawdopodobnie zmiany artykulacji (oktawy w poprzednich taktach również grane są *staccato* lub *non legato* — por. poprzednią uwagę). Patrz *Komentarz źródłowy*.

- s. 57 t. 159-235, 291-319 i 453-525 pr.r. Łukowanie podane w tekście głównym oraz pedalizacja sugerują niezależną od faktury (pasażowe wstawki) ciągłość zbudowanego z ośmiotaktowych fraz, akordowego tematu o charakterze chorałowym:



Wykonanie tych fraz w jednolitym tempie i ściśle w rytmie dałoby złudzenie zbyt szybkiego tempa części akordowej fraz lub zbyt wolnego części figuracyjnej. Z drugiej strony, w praktyce koncertowej często słyszy się ósemkowe figuracje grane o wiele za szybko w stosunku do poprzedzających akordów. W związku z tym redakcja zaleca:

- przyjęcie możliwie płynnego tempa dla akordowych początków fraz,
- po trwającym jak najkrócej lecz naturalnym przeniesieniu rąk z niskiego do wysokiego rejestru, wykonanie pochodów ósemek w nieznacznie szybszym tempie, tak by w poczuciu grającego t. 159-162 (i analogiczne) trwały tyle samo, co t. 155-158 (i analogiczne).

L.r. W zależności od indywidualnych predyspozycji wykonawcy niektóre z figuracji, granych podanym w tekście, naturalnym palcowaniem, wydają się mniej wygodne. W razie wyraźnych trudności można spróbować alternatywnego palcowania (podajemy trzy przykładowe sytuacje):

t. 159-163:

t. 315-319:

t. 453-457:

s. 58 t. 210 i 460 pr.r. Podane u dołu strony warianty są, zdaniem redakcji, dopuszczalne tylko wtedy, gdy rozpiętość ręki pozwala na wykonanie ich bez arpeggia.

t. 219 l.r. Arpeggio — jedyne w tej części *Scherza* — ma zapewne charakter techniczny, a nie wyrazowy. Przy dostatecznie dużej ręce można go, zdaniem redakcji, nie uwzględniać.

s. 59 t. 243-249, 251-257, 259-265 i 267-271 Chopin zanotował tu dwa rodzaje pedalizacji:

- cały odcinek na jednym pedale,
 - zmiany pedału na początku trzeciego i dalszych taktów.
- W praktyce, zdaniem redakcji, wykonawca ma do wyboru:
- przyjęcie jednej z pedalizacji Chopinowskich dla wszystkich czterech odcinków;
 - zastosowanie różnych pedalizacji w różnych odcinkach, najlepiej w powiązaniu ze zróżnicowaniem artykulacji czy dynamiki (np. t. 243-249 *mezza voce*, *poco legato*, ze zmianami pedału, a t. 251-257 *pianissimo*, *leggierissimo*, na jednym pedale itd.).

s. 62 t. 374 Akcenty odnoszą się do dźwięków A i a¹ (por. *Komentarz źródłowy*).

s. 67 t. 598 l.r. Rozpoczęcie trylu:

Fisis razem z akordem pr.r.

s. 68 t. 629-633 pr.r. Dwie propozycje ułatwienia pasażu:

t. 637-644 Narzucające się w pierwszej chwili rozumienie *stretto*, w którym oktawy w t. 643-644 byłyby trzykrotnie szybsze od poprzedzających półnut z kropkami, jest z punktu widzenia estetyki wątpliwe i praktycznie niewykonalne. Najwłaściwsza wydaje się taka jego interpretacja, w której stopniowo przyspieszane punktowane półnuty płynnie przechodzą w t. 643 w ćwierćnuty grane w normalnym tempie (**Tempo I**) lub z bardzo już nieznacznym przyspieszeniem.

t. 637-649 Pedalizacja w jednym ze źródeł:

W tej wersji lepiej pominąć ujętą w nawiasy zmianę pedału na początku t. 644 (por. *Komentarz źródłowy*).

4. Scherzo E op. 54

s. 69 t. 9-16 i analog. Różne warianty łukowania tej ośmiotaktowej frazy i jej odpowiedników w przebiegu *Scherza* (t. 9-16, 41-48, 161-168, 193-200 i analog.) odtwarzamy według notacji autografu (por. *Zasady redagowania tekstu nutowego* na stronie 10). Pozostałe źródła przekazują inne, autentyczne wersje łukowania. Różnice dotyczą przede wszystkim kwestii przerwania łuku w miejscach za pierwszym razem oznaczonych w tekście nutowym gwiazdkami. Zdaniem redakcji wynika stąd, że różne łukowania nie oznaczają wyraźnie odmiennego wykonania poszczególnych miejsc, lecz podkreślają różne jego aspekty (zasięg motywów lub fraz, ruchy ręki, artykulację).

s. 70 t. 89 i 689 Pierwszą przednutkę *ais* należy uderzyć razem z *Fis* w l.r. (por. *Komentarz źródłowy* do t. 89 i 400).

Ułatwienie partii pr.r.:

s. 71 t. 117 i 717 l.r. Doprowadzenie wężyka *arpeggio* aż do *fis* zdaje się oznaczać, że Chopinowi chodziło o powtórzenie tego dźwięku. Łuk biegnący od *fis* w poprzednim takcie podkreślałby wówczas konieczność jak najdłuższego możliwego zatrzymania tej nuty w t. 116 i 716.

s. 72 t. 162, 194 i analog. l.r. Znaczenie pionowych łuków nie jest tu pewne (patrz *Komentarz źródłowy*). Przyjmując najbardziej prawdopodobną możliwość — *arpeggio*, należy je wykonać w sposób antycypowany, czyli tak, aby razem z pr.r. uderzyć górny dźwięk.

t. 167-168 i analog. l.r. Palcowanie bez nawiasów odnosi się do podziału rąk, wynikającego z pisowni oryginalnej. Palcowanie w nawiasach uwzględnia przejście górnego dźwięku (*b* lub *fis*) przez pr.r.; można to uczynić na początku czterotaktu, uderzając pr.r. od razu cztery nuty, lub w sposób „niemy” nieco później.

s. 73 t. 218-219, 234-235 i analog. pr.r. Redakcja zaleca wybór jednolitej wersji (z powtórzeniem lub przetrzymaniem dolnej nuty) dla wszystkich czterech miejsc. Dopuszczalne są jednak i wszelkie inne zestawienia tych wersji, o ile tylko wykonawca uzna je za logiczne i artystycznie uzasadnione. Patrz *Komentarz źródłowy*, gdzie podane są m. in. kombinacje wersji występujące w źródłach.

t. 220-221, 236-237 i analog. l.r. Wybór wersji — patrz poprzednia uwaga. W tym wypadku wybierać można spośród trzech wersji każdego miejsca:

- z przetrzymaniem środkowej nuty,
- bez przetrzymań,
- z przetrzymaniem obu górnych nut.

s. 75 t. 297-301 Pedał należy wziąć w t. 297 lub w t. 298 (zalecane przez redakcję) i trzymać do końca t. 301.

s. 76 t. 308 pr.r. Przednutkę *dis*¹ najlepiej wykonać w sposób antycypowany, w tym przypadku na zakończenie poprzedniego taktu.

s. 77 t. 357-376 Ułatwienia partii I.r.:

t. 357-360

t. 365-368

lub

t. 369-376

s. 78 t. 400, 429, 440, 469, 520, 544 i 552 pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć równocześnie z pierwszą nutą I.r., a w t. 440 i 520 także z a^1 dolnego głosu (w t. 400 Chopin zaznaczył to w egzemplarzu lekcyjnym).

t. 419-422 Chopinowską pedalizację (od 2. ćwierćnuty t. 419 i 421) należy uzupełnić, stosując „legato harmoniczne” — przetrzymywanie palcami składników harmonii, w tym przypadku podstaw basowych A i Gis — tak jak to Chopin zaznaczył w t. 461. Redakcja poleca następujące wykonanie tych taktów, pozwalające dodatkowo zachować pełne i czyste brzmienie harmonii w całym t. 422:

t. 425 i 465 I.r. Zaleca się zastosowanie „legata harmonicznego” (zatrzymanie Gis jako półnuty) i pedalizacji (od 2. ćwierćnuty) na wzór t. 461.

t. 429-430 Godne polecenia jest zastosowanie tu pedalizacji podanej przez Chopina w t. 469 — zmiana pedału o ćwierćnutę wcześniej, na 3. ćwierćnucie t. 429.

s. 79 t. 449 i 529 pr.r. Przednutkę h należy uderzyć razem z Fis w I.r. O ile rozpiętość ręki na to pozwala, można użyć następującego chwytu, pozwalającego na wyeliminowanie brzmienia dysonującego h przy zachowaniu podstawy Fis :

t. 459 „Legato harmoniczne” i pedalizacja analogiczne do zalecanych w t. 425 i 465.

s. 80 t. 477 i 493 pr.r. Przednutkę należy uderzyć razem z pierwszą nutą I.r.

t. 480 i 496 pr.r. : (dolna nuta arpeggia równocześnie z 1. nutą I.r.).

s. 82 t. 559-560 i 567-568 pr.r. Ze względu na logikę rozwoju frazy w t. 553-578 zaleca się traktowanie wariantów łącznie, tzn. w obu miejscach tekst główny lub w obu warianty.

s. 84 t. 636 pr.r. Łuk nad przednutką można rozumieć jako arpeggio (lub jako znak konwencjonalny (oktawa dis^1-dis^2 uderzona równocześnie).

s. 90 t. 885-886 pr.r. Tekst główny nakazuje uderzyć gis^1 w t. 886 tak dźwięcznie jak pozostałe półnuty w tym odcinku. Tekst wariantu dopuszcza dwojake odczytanie:
— z przetrzymaniem gis^1 ,
— z przetrzymaniem gis^1 w głosie górnym, ale z powtórzeniem tej nuty (odpowiednio delikatniej) w głosie dolnym.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego poszczególnych utworów i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi; sygnalizuje ponadto najczęstsze odstępstwa od tekstu autentycznego spotykane w wydaniach zbiorowych dzieł Chopina redagowanych po jego śmierci. Dokładną charakterystykę źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Uwaga do drugiego wydania

Podczas redagowania obecnego wydania Scherz uwzględniono egzemplarze pierwszych wydań angielskich op. 20 i 39, niedostępne w czasie prac nad pierwszym wydaniem (PWM, Kraków 1985), co pozwoliło na pewniejsze ustalenie tekstu.

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”.

1. Scherzo h op. 20

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

Wf Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1832), Paryż II 1835. **Wf** jest oparte na [A] i było korygowane przez Chopina (prawdopodobnie dwukrotnie). Zawiera liczne, na ogół oczywiste, błędy i niedokładności.

WfD Należący do uczennicy Chopina, Camille Dubois, zbiór egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina (Bibliothèque Nationale, Paryż), zawierający palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5599), Lipsk III 1835. **Wn1** oparte jest najprawdopodobniej na nie uwzględnianym ostatnim poprawek egzemplarzu korektowym **Wf**. Poprawiono w nim wiele błędów podkładu, wprowadzono także niewielkie, dowolne zmiany. Nie było korygowane przez Chopina.

Wn2 Drugi nakład **Wn1**, w którym wprowadzono liczne nieautentyczne zmiany i uzupełnienia.

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

Wa1 Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 1492), Londyn V 1836. **Wa1** oparte jest na **Wf**; nie było korygowane przez Chopina. Nosi ślady adiustacji wydawcy.

Wa2 Drugi nakład **Wa1** (ta sama firma i numer), po 1856, w którym wprowadzono szereg dowolnych zmian.

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

Mi-Hi Pisany prawdopodobnie w latach siedemdziesiątych XIX w. list ucznia Chopina, Karola Mikulego, do zaprzyjaźnionego z Chopinem Ferdynanda Hillera z prośbą o rozstrzygnięcie wątpliwości dotyczących autentycznego tekstu 9 miejsc w różnych utworach Chopina, m. in. t. 51-52 i analog. oraz 382-383 tego *Scherza* (Bibliothek des Landes Konservatoriums, Graz).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako jedyne źródło autentyczne. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfD**. Poprawiamy milcząco stosunkowo częste, oczywiste błędy. Ujednolicamy wiele spośród licznie występujących niedokładności łukowania, akcentowania, artykulacji itp. Wszędzie tam, gdzie przypadkowość braku pewnych oznaczeń mogłaby budzić wątpliwości, uzupełnienia podane są w nawiasach.

s. 11 t. 28-29 i analog. l.r. Przez analogię do t. 260-261 (patrz komentarz do tych taktów) w części późniejszych wydań zbiorowych dodano łuk przetrzymujący g^1 w tych taktach.

s. 12 t. 51-52, 53-54 i 55-56 i analog. l.r. W **Wf** (→**Wa1**) występują łuki łączące oktawy H_1 - H w t. 283-284, 547-548 i 551-552 (w **Wa1** ponadto – prawdopodobnie omyłkowo – w t. 167-168). W **Wn1** łuki znajdują się w 29 z 30 omawianych miejsc (oprócz t. 435-436). Za najprawdopodobniejsze wyjaśnienie tego stanu rzeczy uważamy Chopinowską korektę **Wf**, zrobioną już po wystaniu egzemplarza będącego podstawą **Wn1**, w której usuwano łuki występujące pierwotnie we wszystkich taktach. Pozostawienie ich w **Wf** w trzech miejscach trzeba uznać za wynik niedopatrzania sztycharza lub samego Chopina. W **Wa2**, prawdopodobnie pod wpływem **Wn1**, dodano łuki we wszystkich tych taktach (oprócz t. 51-52), zaś w **Wn2**, być może pod wpływem ostatecznej wersji **Wf**, usunięto je (oprócz t. 53-54 i 285-286). F. Hiller w **Mi-Hi** wpisał łuki we wszystkich trzech miejscach, a następnie wykreślił łuki w t. 55-56 (i analog.). Ponadto pomylił się, łącząc 1. oktawę w t. 52 z następną zamiast z poprzednią. Zarówno wahanie, jak i pomyłka dowodzą, że łuki dopisywane były z pamięci. Brak potwierdzenia tej wersji w innych źródłach pozwala w tym przypadku wątpić w prawidłowość odtworzenia przez Hillera ostatecznej intencji Chopina. Dlatego nie uwzględniamy tej wersji.

s. 15 t. 135 i 292 Jako 5. ósemkę w t. 135 i 3. ćwierćnutę l.r. w t. 292 **Wf** ma tercję $h-d^1$. Jest to charakterystyczny błąd związany z korektą: sztycharz dodał prawidłową nutę (h), nie usuwając wydrukowanego błędnie d^1 .

s. 18 t. 260-261 l.r. Na przejściu taktów nuty g^1 są połączone łukiem. Ponieważ w żadnym z czterech analogicznych miejsc odpowiedniego łuku nie ma, wersji tej, zapewne przypadkowej, nie uwzględniamy.

s. 20 t. 321, 325 i 342 l.r. Jako 4. ósemkę **Wf** (→**Wn1**) ma H w t. 321, fis w t. 325 i dis w t. 342. Są to najprawdopodobniej błędy sztycharza – por. analogiczne t. 353, 357 i 310. W t. 342 mechanicznego błędu dowodzi \sharp umieszczony przed omawianą nutą, przed dis zbędny. W **Wa** i **Wn2** przesunięto omawiane nuty o tercję niżej (w **Wn2** z wyjątkiem t. 342).

s. 22 t. 374-375 l.r. Podajemy wersję **Wf** (→**Wn1**). W **Wa** i **Wn2** zmieniono dowolnie drugie ósemki obu taktów: ais na a w t. 374 i gis na ais w t. 375. W późniejszych wydaniach zbiorowych na ogół przyjęto pierwszą lub obie z tych zmian. Wersja **Wf** najprawdopodobniej nie zawiera błędu – rozpoczęty akcentowaną nutą w t. 374 pięcionutowy motyw melodyczny stanowi złożony z tych samych dźwięków wariant motywu użytego w t. 310-312 i analog. (składniki motywu wyróżniamy większymi główkami nutowymi):



Należy rozważyć jeszcze możliwość przeoczenia przez Chopina \sharp przed ais w t. 374. Tego typu opuszczenia znaków chromatycznych nie są u Chopina rzadkością (por. np. następną uwagę), tu jednak szereg argumentów znacznie redukuje prawdopodobieństwo wystąpienia takiego błędu:

– podobny akord z małą, a nie zmniejszoną septymą spotykamy kilkakrotnie w twórczości Chopina (np. *Etuda C* op. 10 nr 1, t. 4, *Sonata h* op. 58, cz. I, początek t. 195),

– Chopin nie dopisał tu \sharp w **WfD**, podczas gdy brakujące znaki w t. 382-383 zostały przez niego uzupełnione.

t. 382-383 l.r. W **Wf** (→**Wn1**) brak kasowników obniżających ais na a . W **Wa** wyraźnie błędne ais w t. 382 zmieniono dowolnie na gis , pozostawiając ais w t. 383. W **WfD** Chopin dopisał kasowniki w obu taktach. Autentyczność tej ostatniej wersji potwierdził F. Hiller w **Mi-Hi**, ma ją też **Wn2**.

2. Scherzo b op. 31

Źródła

- A** Autograf-czystopis (Bibliothèque Nationale, Paryż), na podstawie którego J. Fontana sporządził kopię. Po wprowadzeniu przez Chopina poprawek i uzupełnień **A** posłużył za podkład dla pierwszego wydania francuskiego.
- KF** Kopia Fontany, służąca za podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Chopin poprawił i uzupełnił **KF**, szczególnie starannie, jeśli chodzi o oznaczenia wykonawcze.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2494), Paryż XII 1837. **Wf1** jest oparte na **A** i było dwukrotnie korygowane przez Chopina.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, Brandus et C^{ie} (numer wydawniczy j. w.), Paryż 1852-1854. Tekst muzyczny pozostał niezmienny.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- WfD** Jak w *Scherzu h* op. 20.
- WfS** Zbiór egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina, należący do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż). Zawiera palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku.
- WfSch** – egzemplarz **Wf2** ze zbioru należącego być może do ucznia Chopina, Josepha Schiffmachera, (sugestia J. J. Eigeldingera, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988). W zbiorze zawarte są utwory Chopina zawierające z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem naniesienia dodane ręką kompozytora. Pozwala to przypuszczać, że wariant i palcowanie wpisane do egzemplarza *Scherza*, mimo iż nie pochodzą bezpośrednio od Chopina (**Wf2** ukazało się po jego śmierci), mogą być autentyczne.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5852), Lipsk II 1838. **Wn1** oparte jest na **KF**; nie było korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma, 9671), około 1860, w którym poprawiono większość błędów **Wn1** i wprowadzono liczne dowolne uzupełnienia i zmiany.
- Wn3** Późniejszy nakład **Wn2** (ta sama firma i numer) z niewielkimi adiustacjami tekstu. Istnieją egzemplarze **Wn3** różniące się ceną na okładce.
- Wn** = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 2168), Londyn XI 1837, oparte najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej **Wf**, w której nie uwzględniono ostatnich poprawek. Wprowadzono w nim szereg dowolnych zmian; nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KF**, porównaną z **A**. Uwzględniamy Chopińskie korekty **Wf** i naniesienia w **WfD** i **WfSch**.

- s. 31 t. 65-116, 197-248 i 658-707 W **A** brak tu oznaczeń pedalizacji (t. 658-695 oznaczone są w rękopisach skrótoowo jako powtórka t. 197-244). Chopin dopisał je następnie w **KF** (\rightarrow **Wn1**) w t. 65-104 i 197-248 i w **Wf** (\rightarrow **Wa**) w t. 65-116 i 697-707. W **KF** zrobił to w sposób bardziej przemyślany (por. komentarz do t. 65-117 na temat uzupełnień oznaczeń dynamicznych), starannie na ogół zaznaczając wykonanie na jednym pedale par taktów opartych na jednej harmonii; świadczą o tym kilkakrotne skreślenia pisanych „z rozpędu” niepotrzebnych znaków \ast . Mimo to nie ustrzegł się dwóch niedokładności: wpisał niepotrzebną zmianę pedału w t. 225-226 (analogiczne t. 93-94 mają jeden pedał) i pominął niezbędną zmianę w t. 235-236. W **Wf** pedalizacja jest bardziej mechaniczna – jedynie w t. 65-66, 81-82, 97-98, 110-111, 113-114 i 697-698 nie ma zmiany pedału w ramach jednej harmonii. Przyjmujemy pedalizację **KF** poprawioną w omówionych miejscach i uzupełnioną według **Wf** i analogicznych taktów.
- t. 65-117, 197-249 i 648-695 Podajemy oznaczenia dynamiczne **KF** (\rightarrow **Wn1**), w której zostały dopisane przez Chopina. W **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) było początkowo jedynie — w t. 197-198, następnie, już po sporządzeniu **KF**, Chopin wpisał **ff** w t. 114. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin dodał do tego jeszcze **ff** w t. 246 i *cresc.* w t. 110-113,

241-246 i 693-708. Te wrywkowe uzupełnienia są zasadniczo zgodne z przemyślaną, całościową koncepcją dynamiczną zapisaną w **KF**.

t. 73-74 i analog. pr.r. W **A** łuk przetrzymujący nutę na przejściu t. 73-74 jest umiejscowiony nieprecyzyjnie, tak iż w **KF** (\rightarrow **Wn1**, **Wn3**) i **Wf** (\rightarrow **Wa**) odczytano go jako łączący es^2 (w **Wn2** połączono des^2). W analogicznych t. 205-206 (a także 656-657, które są oznaczone skrótoowo jako powtórzenie t. 205-206) łuk w **A** łączy wyraźnie nuty des^2 . Ponieważ nie ma żadnych innych różnic między tymi miejscami, należy przyjąć, że intencją Chopina był jeden tekst – zapisany wyraźnie w t. 205-206 – we wszystkich trzech miejscach. Podawanej w dużej części późniejszych wydań zbiorowych dowolnej wersji, w której przetrzymane są obie nuty, des^2 i es^2 , nie ma w żadnym ze źródeł.

- s. 33 t. 114-117 i 246-249 Oznaczenia dynamiczne podane w odsyłaczu pochodzą z **Wf** (\rightarrow **Wa**). Patrz komentarz do t. 65-117.

t. 125 i 257 l.r. Podane w wariacie *Des*, pochodzi z **A** (\rightarrow **KF** \rightarrow **Wn**). W **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin zmienił je w t. 125 na *Des*, co przyjmujemy do tekstu głównego w obu omawianych taktach, gdyż ich zamierzone przez Chopina różnicowanie wydaje się znacznie mniej prawdopodobne niż przeoczenie poprawki w t. 257.

- s. 35 t. 179-180 Uzupełniamy łuki łączące oba *Es* i oba *Es*, według t. 630-631. Obydwie pisownie (z łukami i bez) oznaczają jednokowe wykonanie. Por. *Komentarz źródłowy do Walca Des* op. 64 nr 1, t. 69-72.

t. 180 i 631 Wykonanie zakończył tryłów samą lewą ręką zaznaczył Chopin w **WfD**.

t. 189 i 640 W **A** (\rightarrow **KF** \rightarrow **Wn1**, \rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) brak **ff** (t. 640 oznaczony jest w rękopisach skrótoowo, jako powtórzenie t. 189). Por. t. 57.

t. 198 i 649 l.r. Jako 2. i 6. ósemkę **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) ma as. Jest to pozostawiona przez nieuwagę pierwotna wersja tego taktu, poprawiona przez Chopina w **KF** (\rightarrow **Wn**).

t. 206 i 657 pr.r. W **KF** (\rightarrow **Wn1**) brak mordentu.

- s. 36 t. 211-212 i 662-663 pr.r. Łuk przetrzymujący c^2 dodany został w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). Por. t. 79-80.

- s. 37 t. 240 i 691 pr.r. Na 3. ćwierćnucie **A** (\rightarrow **KF** \rightarrow **Wn1**, \rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) ma $b^2\text{-ges}^2\text{-}b^2$ (w rękopisach t. 691 oznaczony jest skrótoowo jako powtórzenie t. 240). W odpowiednim akordzie analogicznego t. 108 Chopin dokonywał w **A** poprawek, pisząc ostatecznie $b^2\text{-}f^2\text{-}b^2$. Mało prawdopodobne, by pozostawienie tego rodzaju niemal nieuchwytnej różnicy leżało w intencjach Chopina, a przeoczenie przy poprawkach jednego z kilku podobnych miejsc często mu się zdarzało, toteż przyjmujemy wersję z f^2 (zmianę tę wprowadzono już w **Wn2**).

- s. 38 t. 281-284 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) takty te zapisane są omyłkowo nutami normalnej wielkości. (Z podobnym niezrozumieniem rękopisu Chopina przez sztycharzy spotykamy się np. w *Mazurku C* op. 24 nr 2, t. 70-88 czy *Preludium cis* op. 45, t. 79.)

t. 293 i 395 Cyfra **1**, oznaczająca w tym kontekście przejście *fis* przez l.r., znajduje się tylko w **A**.

- s. 39 t. 310 l.r. Pod 2. i 3. ćwierćnutą **A** (\rightarrow **KF** \rightarrow **Wn**) ma łuk. Brak łuków w następnych taktach oraz skreślony w **A** łuk nad t. 412-415 dowodzi, że Chopin ostatecznie zrezygnował z łuków w tej partii, zadowolając się określeniem *legato*.

- s. 41 t. 375-376 i 392-393 pr.r. W **A** (\rightarrow **KF** \rightarrow **Wn1**, \rightarrow **Wf**) omyłkowo brak łuków przetrzymujących *gis*, e^1 i *fis*, fis^1 . Odpowiednie łuki znajdują się we wszystkich analogicznych miejscach (t. 273-274 i analog. oraz t. 266-267 i analog.).

- t. 394 pr.r. **Wf** ma w wewnętrznym głosie błędny rytm | f̣ f̣ |, co w **Wa** zmieniono dowolnie na | f̣ f̣ |.
- s. 43 t. 444-445 Na przejściu taktów w źródłach wypisana jest zmiana pedału. Nie odpowiada ona z pewnością intencji Chopina – następne takty tej części nie mają już w **A** pedalizacji (Chopin uzupełnił ją później w **KF** i **Wf**), co wskazuje na przejściowe rozproszenie uwagi kompozytora. Por. t. 334-335, 342-343 i 436-437, a także komentarz do t. 65-116 i analog.
- s. 46 t. 544 Łączymy dopełniające się oznaczenia wykonawcze dodane przez Chopina w **KF** (→**Wn**) – akcent i *sempre con fuoco* – oraz w **Wf** (→**Wa**) – *sempre ff*.
- t. 550 l.r. Wariant podany w odnośniku pochodzi z **WfSch**.
- s. 47 t. 553-572 Arpeggia występują w **A** przed większością akordów tego odcinka. Tam, gdzie ich brak, przeważnie je uzupełniamy, uzależniając notację poszczególnych miejsc od tego, jak prawdopodobne wydaje się omyłkowe pominięcie ich przez Chopina (w **KF**, **Wn1** i **Wf**, **Wa** opuszczono – bez udziału Chopina – jeszcze kilka z nich, w **Wn2** uzupełniono je dowolnie przed wszystkimi akordami):
– przeoczone z całą pewnością arpeggia w t. 557 podajemy bez nawiasów;
– w t. 562 i 564, w których wersja bez arpeggiów, choć mało prawdopodobna, jest możliwa do zaakceptowania, podajemy je w nawiasach w tekście głównym;
– w t. 570 i 572, gdzie brak arpeggiów w pr.r. można uważać za uzasadniony przez diminuendo, możliwość arpeggiowania sugerujemy w formie wariantu;
– w t. 568, 570 i 572 arpeggia w l.r. uważamy za niepotrzebne wobec zmniejszenia rozpiętości akordów i obowiązującego od t. 567 diminuendo.
Patrz *Komentarz wykonawczy*.
- s. 53 t. 780 Oznaczenia staccato dla końcowych półnut – kliniki w **A**, kropki w **KF** (→**Wn1**) – zostały pominięte w **Wf** (→**Wa**) i **Wn2**. Pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych przenośnikiem oktawowym błędnie nie objęto przednutki.

3. Scherzo cis op. 39

Źródła

Zaginione rękopisy edycyjne, w tym jeden lub dwa autografy – patrz niżej *Filiacja i chronologia źródeł*.

- KG** Kopia, prawdopodobnie Gutmanna (Biblioteka Narodowa, Warszawa), z nielicznymi naniesieniami Chopina, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego. Zawiera wiele błędów i niedokładności.
- Wn** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6332), Lipsk XI 1840. **Wn** jest oparte na **KG** i nosi ślady adiustacji wydawcy; nie było korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze **Wn** różniące się ceną na okładce.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas (T. 926), Paryż XII 1840, oparte najprawdopodobniej na zaginionym autografie i korygowane przez Chopina. Zawiera dość liczne błędy i niedokładności.
- [Wf2]** Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), w którym poprawiono część jego błędów i wprowadzono kilka dowolnych zmian. Chopin najprawdopodobniej nie brał udziału w jego powstaniu. Egzemplarza **[Wf2]** nie udało się redakcji **WN** odnaleźć; informacje o nim podajemy na podstawie **Wf3** (patrz niżej).
- Wf3** Trzeci nakład **Wf1**, Brandus et C^{ie} (T. 926, B et C^{ie} 6483), Paryż 1854-1858. Tekst muzyczny pozostał najprawdopodobniej niezmieniony w stosunku do **[Wf2]**.
- Wf** = **Wf1** i **Wf3**.
- WfS** Jak w *Scherzu b* op. 31.
- WfJ** Zbiór egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina, należący do siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). Zawiera palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o. (W & C^o. 3556), Londyn X 1840. Nosi ślady adiustacji wydawcy; nie było korygowane przez Chopina.

Filiacja i chronologia źródeł

Filiacja i chronologia źródeł jest w tym *Scherzu* bardzo trudna do odтворzenia. Szczegółowe porównanie odchyłek w istniejących źródłach pozwala na następujące ustalenia:

- zarówno **Wf**, **Wa**, jak i **KG** miały za podstawę rękopisy; podkładem dla **KG** był z pewnością, a dla **Wf** najprawdopodobniej autograf, można wszakże przypuszczać, że były to różne autografy; podkładem dla **Wa** był autograf będący podstawą **KG** lub jego inna, zaginiona kopia;
- zachowane źródła noszą nieliczne tylko ślady wprowadzania zmian; większość różnic musiała powstać w wyniku poprawek w zaginionych rękopisach; określenie ich chronologii w sposób nie budzący wątpliwości nie jest możliwe. Logika procesu wydawniczego wymaga uznania autorskiej korekty **Wf1** za najpóźniejsze ogniwo kształtowania tekstu *Scherza* przez Chopina; kryteria stylistyczne wskazują zaś na **Wa** jako na przekazujące jego najwcześniejszy obraz.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **KG** porównane z **Wa** i **Wf1**, ze szczególnym uwzględnieniem Chopinowskich korekt tego ostatniego; występujące w **Wa** prawdopodobnie pierwotne odmiany tekstu uwzględniamy tylko wtedy, gdy przypuszczalnym powodem ich zmiany mogły być względy natury raczej pianistycznej niż muzycznej.

- s. 54 t. 6-20 Oznaczenia dynamiczne podajemy za **Wa**. W pozostałych źródłach są one niekompletne:
– w **KG** (→**Wn**) brak **f** w t. 6, 14 i 18,
– w **Wf** brak — w t. 6-8 i 18-20, **p** w t. 17 i **f** w t. 18.

t. 31, 47 i analog. W każdym z trzech źródeł mogących się opierać na autografie układ rytmów jest inny:

	t. 31	t. 47	t. 113	t. 129	t. 373	t. 389
Wa	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣
KG	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣
Wf	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣	f̣ y f̣ f̣

(w t. 113 w **Wf** brak chorągiewki ósemkowej, prawdopodobnie przy pierwszej oktavie).

Jednolita wersja **Wa** jest prawdopodobnie pierwotna (por. komentarz do t. 374).

W wersji **KG** odmienny rytm w t. 373 powiązać można ze wzmocnionym akcentowaniem tego pojawienia się tematu i wypełnieniem początkowych oktaw t. 374 dźwiękami *A* i *a*¹, można też uznać go za pomyłkowy. Wersję tę uwzględniamy jako wariantową.

W wersji **Wf**, być może najpóźniejszej (nasz tekst główny), obie postaci rytmu zestawione są konsekwentnie parami.

Patrz też *Komentarz wykonawczy*.

t. 34-35 i analog. pr.r. W **Wn** dodano dowolnie łuk przetrzymujący *gis*. To, że w intencji Chopina *gis* należy powtórzyć, potwierdzone jest akcentem umieszczonym nad tą nutą w t. 35 i analog.

- s. 55 t. 64 i 406 pr.r. W **KG** takt ten jest niedokończony – napisany został tylko pierwszy akord. W **Wn** uzupełniono go dwiema pauzami ćwierćnutowymi, z pewnością błędnie. Podajemy wersję **Wf** i **Wa**.

t. 74-75 i 416-417 l.r. Łuk przetrzymujący *cis* znajduje się w **KG** i **Wf** (w tym ostatnim tylko w t. 416-417, gdyż w t. 74-75 przeoczone w **Wf** łuki w obu rękach). Nie ma go w **Wa**.

t. 80-81 i 422-423 l.r. W **KG** (→**Wn**) brak łuku przetrzymującego *fis* (t. 422-423 są oznaczone skrótoowo jako powtórka t. 80-81). Jest to prawdopodobnie przeoczenie kopisty.

t. 86 i 428 l.r. Pierwszą ćwierćnutą jest w **Wa** oktawa *cis-cis*¹. Przyjęta przez nas, być może późniejsza, wersja **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** ma następujące stylistyczne plusey:

- podstawą basową w tych taktach pozostaje domyślne *gis*,
- oktawy w t. 86-87 tworzą analogię rytmiczną z oktawami w t. 82-83.

t. 95 l.r. Przed 3. oktawą brak w **Wa**, **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** znaków chromatycznych. Wprawdzie przeoczenie kasowników przez Chopina jest wobec \flat przed *d*², 2. ćwierćnutą pr.r., niewykluczone (kasowniki dodano w [**Wf2**], wersję tę podajemy w odsyłaczu), jednak wersja z *Dis-dis*, stylistycznie równie prawdopodobna, jako pewniejsza źródłowo winna być uznana za główną. Pr.r. w **Wa** brak \flat przed 2. ćwierćnutą (zapewne przeoczony).

s. 56 t. 129-130 pr.r. Kropki *staccato* nad pięcioma oktawami po pauzie znajdują się, być może dopisane przez Chopina, w **KG** (\rightarrow **Wn**). W **Wf** nie ma kropek, a nad pierwszą z tych oktaw rozpoczyna się łuk zakończony w t. 143. W **Wa** nie ma ani kropek, ani łuku. Zarówno kropki, jak i łuk miały przypuszczalnie w intencji Chopina zwrócić uwagę na nieco inny charakter tych oktaw w związku z rozpoczynającą się modulacją. Oznaczenie tej zmiany charakteru łukiem jest jednak mylące ze względu na – niezamierzoną prawdopodobnie przez Chopina – sugestię artykulacji *legato*.

s. 57 t. 159-235, 291-319 i 453-525 pr.r. Łukowanie pasaży ósemkowych w częściach chorałowych pochodzi z **KG** (tekst główny) i **Wf** (odsylacz). **Wa** i **Wn** dają łukowanie mieszane z przewagą łuków zaczynających się od ósemek. Wobec braku autografu i dowolności w stawianiu łuków zarówno przez sztycharzy, jak i kopistę, trudno ustalić intencję Chopina w tej kwestii. Ponieważ w **KG** widoczne są drobne poprawki łuków, dokonywane być może przez Chopina, do tekstu głównego przyjmujemy wersję tego źródła (miejsca niejasne rozstrzygamy przez porównanie z analogicznymi fragmentami). Por. *Komentarz wykonawczy*. Oznaczenia dynamiczne podajemy według **KG** i **Wa**, w **Wf** są one często niekompletne lub błędne.

t. 166 l.r. Na 3. ćwierćnutę taktu **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie kwintę *Es-B*. Por. t. 210, 298 i 460, w których jako ostatnie uderzenie występuje zawsze oktawa (bez kwinty).

t. 173 pr.r. W **Wa** występuje tu, prawdopodobnie omyłkowo, taki sam akord jak w t. 172.

s. 58 t. 210 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **KG** (\rightarrow **Wn**), wariant u dołu strony – z **Wa**. Występujący w **Wa** akord o rozpiętości nony to przypuszczalnie pierwotna wersja, zastąpiona przez Chopina akordem o mniejszej rozpiętości ze względu na nieco niewygodny chwyt. Por. t. 460. L.r. Ostatni akord jest w **Wf** taki sam jak poprzedni (*es-b-es*¹). Jest to prawdopodobnie pomyłka – w wersji tej w połączeniu z następnym akordem powstają równoległe kwinty. Por. t. 460.

t. 214 pr.r. Jako 4. ósemkę **KG** ma błędnie *as*².

s. 59 t. 243-249, 251-257, 259-265 i 267-271 Zmiany pedału co takt wewnątrz tych odcinków występują w **Wf** we wszystkich czterech grupach taktów, w **Wa** w pierwszych dwóch, w **KG** (\rightarrow **Wn**) tylko w pierwszej (w t. 259-266 **KG** i **Wn** w ogóle nie mają oznaczeń pedalizacji). Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 259 l.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wa**. W **Wf1** znajduje się następująca, błędna wersja początku taktu:



Zakładając, że błąd dotyczy jedynie wysokości dolnej nuty (w [**Wf2**] poprawionej na *Des*₇), otrzymujemy wersję podaną w odsyłaczu. Oktawa odpowiadałaby tu w przybliżeniu potrójnemu *Es*₇-*Es-es* w t. 243. Można jednak mieć wątpliwości, czy nie jest ona wynikiem jakiegoś nieporozumienia przy odczytaniu autografu lub w korekcie.

s. 60 t. 277 i 278 l.r. Jako 2. ósemkę **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie *es*².

t. 282-283 pr.r. W **Wf1** przenośnik oktawaowy obejmuje błędnie także te takty. Poprawka tego błędu wpisana została do **WfS** i **WfJ**, dokonano jej też w [**Wf2**].

t. 293 i 294 l.r. W **KG** na 3. ósemce t. 293 znajduje się błędnie *b*¹, zaś na 1. ósemce t. 294 – *ges*¹ (błąd w t. 293 powtórzono w **Wn**).

t. 297 pr.r. W [**Wf2**] zmieniono dowolnie górną nutę z *f*¹ na *ges*¹.

s. 61 t. 315 Uzupełniamy 2. i 3. ćwierćnutę taktu, kierując się analogią rytmiczną i melodyczną do pozostałych 19 podobnych miejsc.

t. 320 W **KG** brak *f*¹.

t. 327-335 W **Wf** takty te zanotowane są jeszcze z 5 bemolami przy kluczu.

t. 330 i 334 pr.r. Źródła różnią się tu rytmem. **Wa** ma następującą wersję:

t. 330 | ♩ ♩ ♩ | t. 334 | ♩ ♩ ♩ |

KG zaś następującą:

t. 330 | ♩ ♩ ♩ | t. 334 | ♩ ♩ ♩ |

Podpisanie nut względem l.r. wykazuje, że w błędnie zanotowanym t. 330 chodziło o rytm taki jak w **Wa**. Mimo to w **Wn** błąd ten poprawiono na | ♩ ♩ ♩ |. Przyjmujemy wersję **Wf**, korygowaną przez Chopina najprawdopodobniej w druku.

t. 345-347 l.r. W **Wa** i **KG** septyma w t. 345 zapisana jest o oktawę za nisko; błąd z pewnością popełniony został przez Chopina w autografie. W **Wf1** septymy we wszystkich 3 taktach zapisane są błędnie o oktawę za wysoko. **Wn** i **Wf3** mają prawidłową wersję (jak w t. 337-339).

s. 62 t. 350 pr.r. Tekst główny (akord z *e*¹) pochodzi z **Wf** i **Wa**, wariant (akord z *dis*¹) – z **Wn**. W **KG** sporna nuta napisana jest nieprecyzyjnie, tak iż nie można być pewnym, którą wersję kopista zobaczył w autografie.

Przesłanki źródłowe przemawiają za *e*¹:

– **Wf** i **Wa** miały za podkład różne rękopisy, co czyni mało prawdopodobną możliwość dwukrotnego, złego odczytania tej nuty przez sztycharzy;

– niedokładne umieszczenie nuty na linii zdarza się w **KG** ponad 3 razy częściej niż niedokładne umieszczenie nuty pod linią; jest więc znacznie prawdopodobniejsze, że w omawianym przypadku kopista chciał napisać *e*¹.

Jednakże przy uwzględnieniu możliwych niejasności w pisowni autografu (np. na skutek dokonywania poprawek) wersji z *dis*¹ nie można całkiem wykluczyć.

Przesłanki stylistyczne wskazują raczej na *dis*¹:

– w wielokrotnie w scherzach i balladach występującej figurze rytmicznej ♩ ♩ ♩ (lub ♩ ♩ ♩) wewnątrz nuty akordów drugiego i trzeciego są na wspólnej wysokości,

– akord niepełny (bez kwinty), jaki pojawia się w t. 351, na ogół poprzedzany jest przez Chopina akordem zawierającym ten właśnie brakujący składnik (w tym przypadku *dis*¹), a nie inną nutę, której nie można by zatrzymać jako dźwięku wspólnego (w tym przypadku *e*¹).

Liczne przykłady występowania powyższych prawidłowości nie-trudno znaleźć, istnieją jednak wyjątki (*Ballada F* op. 38, t. 39 i analog. dla pierwszej z nich, *Ballada As* op. 47, t. 76-77 i *Scherzo cis*, t. 358-359 dla drugiej), nie pozwalające zdecydowanie zakwestionować wersji z e^1 .

t. 374 **Wa** nie ma nut A i a^1 na 1. ćwierćnucie (jest to zapewne pierwotna wersja tego taktu). W **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** nuty te występują, lecz nie są w zapisie wyodrębnione z oktaw *Cis-cis* i *cis¹-cis²*. Mimo to notacja **KG** nie pozostawia wątpliwości, że akcenty odnoszą się właśnie do A i a^1 . Dla uniknięcia nieporozumień wydzielamy je graficznie (taką pisownię stosował Chopin w innych utworach, np. w zakończeniach *Preludiów Des* op. 28 nr 15 i *B* op. 28 nr 21).

s. 63 t. 433 l.r. Przed 3. oktawą w **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** nie ma znaków chromatycznych; należałoby ją zatem odczytać jako *Dis-dis*. W przeciwieństwie do t. 95 (por. odpowiednią uwagę) błędne opuszczenie kasowników jest tu jednak niemal pewne:

– t. 433-434 tworzą pierwszy człon progresji modulującej, w której ściśle zachowanie struktury interwałowej motywów jest bardziej naturalne;

– wersja z oktawą *D-d* lepiej łączy się z zawierającymi dźwięki d akordami drugiego członu progresji (t. 435-436).

Dlatego też tę właśnie wersję, występującą w **Wa**, przyjmujemy jako jedyną.

t. 439 pr.r. Przed ostatnim akordem w **Wf** brak $\#$ podwyższającego c^2 na cis^2 .

s. 64 t. 447 pr.r. **Wa** nie ma sekundy $a-h$ w akordzie. Jest to prawdopodobnie wersja pierwotna, uzupełniona przez Chopina dla podkreślenia funkcji harmonicznego tego wprowadzającego nową część akordu.

t. 460 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf**, wariant z **Wa**. Patrz komentarz do t. 210.

Pr.r. W 2. i 3. akordzie **Wf** ma dodatkowo nuty cis^1 . Wydaje się to być pierwotną wersją, zachowaną przez Chopina w podkładzie dla **Wf** przez nieuwagę. Przyjęta przez nas wersja **Wa** i **KG** (\rightarrow **Wn**) stanowi przykład charakterystycznej dla Chopina ekonomii dźwiękowej, pozwalającej na uniknięcie zbyt gęstych akordów w środkowym rejestrze.

t. 475 pr.r. W **Wa** brak nuty *fis*.

s. 65 t. 506 i 508 pr.r. Chopin przeoczył kasowniki obniżające gis^3 i gis^2 na g^3 i g^2 . Dodano je tylko w **Wn**.

s. 66 t. 531 pr.r. Jako 1. ósemkę **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie e^1 .

t. 533 l.r. Na początku taktu w **Wf** występuje oktawa a^1-a^2 . Jest to najprawdopodobniej pomyłka sztycharza. Seksta cis^2-a^2 , przyjęta przez nas za **Wa** i **KG** (\rightarrow **Wn**), stanowi zarówno harmoniczne domknięcie pasażu, jak i łącznik melodyczny między dźwiękami cis^2 w t. 529 i 534.

t. 538 l.r. W **Wn** przeoczono cis^1 .

t. 555 l.r. Chopin zapomniał napisać $\#$ podwyższający a na ais . Dodano go tylko w **Wn**.

s. 67 t. 591 pr.r. Jako 2. ósemkę **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie cis^3-e^3 . L.r. Nuta cis^1 w 2. akordzie jest w **KG** ledwie widoczna, tak iż w **Wn** ją przeoczono.

t. 599 pr.r. **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie dis^1 zamiast e^1 .

s. 68 t. 637-649 W **KG** (\rightarrow **Wn**) brak jest oznaczeń pedalizacji w zakończeniu *Scherza* (od t. 630). Pedalizacja podana w tekście pochodzi z **Wf**, w komentarzu wykonawczym – z **Wa**. W każdym z tych źródeł znajdują się oznaczenia wątpliwe:

– **Wf** ma $\#$ po akordzie w t. 645; tego typu akordy końcowe z reguły należy wykonywać z pedalem (por. pedalizację **Wa**, a także zakończenia *Scherz b* op. 31 i *E* op. 54); znak ten, jako najprawdopodobniej błędny, pomijamy;

– w **Wa** niepotrzebna, a biorąc pod uwagę szybkie tempo – niewykonalna wydaje się zmiana pedału na początku t. 644; przypuszczalnie pedalizacja w tym fragmencie miała w intencji Chopina być analogiczna do zapisanej w **Wf**.

4. Scherzo E op. 54

Źródła

[A1], [A2] – zaginione dwa z trzech autografów służących za podkłady do pierwszych wydań.

A3 Autograf-czystopis chronologicznie najpóźniejszy (Biblioteka Jagiellońska, Kraków), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego. Zawiera zarówno ulepszenia, jak i błędy, których nie było w żadnym z wcześniejszych autografów.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 3959), Paryż XII 1843. **Wf1** jest oparte na [A1] i najprawdopodobniej było korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), w którym poprawiono kilka drobnych usterek, wskazanych być może przez Chopina.

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

WfD Jak w *Scherzu h* op. 20.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 5307), Londyn III 1844. **Wa** oparte jest na [A2] i nie było korygowane przez Chopina; zawiera dużo błędów.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie Breitkopf & Härtel (7003), Lipsk XI 1843. Odtworzono w nim (z błędami) tekst A3, wprowadzając szereg nieznaczących adiustacji; nie było korygowane przez Chopina.

Wn2 Późniejszy nakład **Wn1** (ta sama firma i numer), po 1872. Poprawiono w nim część błędów i wprowadzono szereg uzupełnień i adiustacji.

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

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy A3, porównany z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**.

W szczegółach notacji (występowanie i zakresy łuków i widełek dynamicznych, akcenty, kropki, określenia słowne, układ graficzny) występują w tym *Scherzu* bardzo liczne różnice zarówno pomiędzy różnymi źródłami, jak i pomiędzy powtarzającymi się lub podobnymi fragmentami. Większość z nich ma zdecydowanie przypadkowy charakter. Powtarzamy pisownię A3, o ile w porównaniu z **Wf** i **Wa** nie wykazuje ona wyraźnych braków, niedokładności czy błędów. Szereg występujących tylko w **Wf** (dodanych być może w korekcie tego wydania?) oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych podajemy w nawiasach.

s. 69 Dedykacja dla Jeanne de Caraman pochodzi z **A** (\rightarrow **Wn**). Jej siostrze, Clotilde, zadedykowane jest **Wf**. W **Wa** nie ma dedykacji.

t. 17 l.r. **Wa** ma kwartę *H-e*. Poprawki w A3 dowodzą, że jest to pierwotna, zarzucona przez Chopina wersja.

t. 20 i analog. pr.r. W A3 (\rightarrow **Wn**) i **Wa** Chopin notuje akord z *fisis²* w t. 20, 292 i 620, a z g^2 w t. 916. Przyjmujemy występującą w **Wf** pisownię z g^2 . (Por. komentarz do t. 292.)

s. 70 t. 89 i 400 Znak określający moment uderzenia pierwszej przednutki wpisany został przez Chopina w **WfD**.

s. 71 t. 112-113 i analog. pr.r. W **Wf** brak łuku i ćwierćnuty, które przedłużają brzmienie półnuty *fis* z t. 112 i analog.

s. 72 t. 147-148 l.r. W **Wf** nuty *H* są przetrzymane łukiem.

t. 161 l.r. A3 (\rightarrow **Wn**) ma tu pomyłkowo C_1 zamiast Es_1 .

t. 162, 194 i analog. Takty te notowane są w źródłach rozmaicie:

	t. 162	t. 194	t. 762	t. 794
Wf				
Wa				
A3 (→Wn)				

Niekonsekwentną pisownię można wytłumaczyć wahaniem Chopina co do tego, której ręce przydzielić nonę akordu i na której pięciolinii ją umieścić. Prawdopodobnie dopiero pisząc **A3**, zdecydował się on ostatecznie na przydzielenie jej do l.r. W tej sytuacji pionowe łuczki oznaczały w zamiśle Chopina zapewne podział akordu pomiędzy ręce (por. komentarz do t. 913). Łuki w l.r. mogą oznaczać także arpeggio, co jest najczęstszym znaczeniem takich łuków. Nie wydaje się to natomiast prawdopodobne w odniesieniu do występujących tylko w **A3 (→Wn)** w t. 194 i 762 łuków pr.r. – przeciwko rozumieniu ich jako arpeggia przemawia brak odpowiednich łuków w dwóch pozostałych miejscach (różnicowanie wykonania w tym szczególnie nie wydaje się celowe). Dla uniknięcia niejasności pomijamy je.

t. 198-199 pr.r. W **Wf** f^1 w t. 198 jest przetrzymane łukiem do eis^1 w następnym takcie.

s. 73

t. 218-219, 234-235 i analog. pr.r. Rozstrzygnięcie, czy Chopin chciał przetrzymać dolną nutę akordu, czy nie, jest wyjątkowo trudne. Źródła różnią się między sobą w każdym z tych czterech miejsc:

	Wf	Wa	A3
t. 218-219			
t. 234-235			
t. 818-819			
t. 834-835			

(W **Wn** pominięto jeszcze kilka spośród łuków występujących w **A3**.)

W powyższych przykładach odtwarzamy notację źródeł wraz z jej niedokładnościami powodującymi, że nie zawsze jest jasne, których nut dotyczą łuki ani co oznaczają (por. komentarz do t. 7-9 *Mazurka c* op. 56 nr 3).

Mimo iż w każdym ze źródeł analogiczne frazy mają w tych taktach różne wersje, różnicowanie takie, utrudniające wykonanie, nie wydaje się muzycznie uzasadnione. Na przypadkowy charakter różnic wskazuje także to, że kolejność wersji jest inna w ramach każdego ze źródeł. U podstaw tak dużej liczby różnic leżą prawdopodobnie wahania lub zmiana koncepcji Chopina co do rozwiązania tego szczegółu, a także przypadkowe opuszczenia łuków oraz niewykluczone dowolne ich uzupełnienia przez szycharza **Wf**. Do tekstu głównego przyjmujemy we wszystkich czterech miejscach wersję bez przetrzymania dolnego dźwięku,

wypisaną w źródle podstawowym (**A3**) za pierwszym i drugim razem bez żadnych skreśleń. Wersję z przetrzymaniem podajemy w wariantach. (Por. komentarz do t. 220-221, 236-237 i analog.)

t. 219 i 819 Określenie *leggiero* znajduje się w **Wf** i **Wa**.

t. 220-221, 236-237 i analog. l.r. Różnice występujące w źródłach w każdym z tych czterech miejsc nie pozwalają na stwierdzenie, czy górną, a także środkową nutę akordu należy powtarzać, czy nie:

	Wf	Wa	A3
t. 220-221			
t. 236-237			
t. 820-821			
t. 836-837			

Biorąc pod uwagę nie zawsze jasną notację źródeł, różne możliwości przeoczeń i pomyłek oraz niewykluczone wahania Chopina co do ostatecznego kształtu tych miejsc (por. komentarz do t. 218-219, 234-235 i analog.), podajemy dla każdego z nich trzy wersje – bez przetrzymań, z przetrzymaniem środkowego dźwięku, z przetrzymaniem obu górnych dźwięków. Pierwszeństwo dajemy wersjom z repetycją górnego dźwięku ze względu na charakterystyczny motyw, powtarzany następnie po 2 taktach (w t. 837 podkreślony akcentem w **A3**).

s. 74

t. 247 pr.r. Jako 3. ósemkę **A3 (→Wn)** ma błędnie b^3 .

s. 75

t. 266 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A3 (→Wn)**, wariant – z **Wf** i **Wa**. W wersji **A3** Chopin przypuszczalnie zmienił ostatnią nutę w stosunku do podobnych miejsc w t. 250 i 258 ze względu na odmienne ukształtowanie najwyższego głosu i dalszy rozwój frazy, w której najwyższe dźwięki w t. 268, 270 i 272 tworzą z ostatnimi ósemkami interwał oktawy. Pomyłki Chopina nie można jednak całkiem wykluczyć.

t. 292 pr.r. Dolną nutą dwudźwięku jest w **Wf** gis^2 . Błąd ten może wskazywać na korygowanie przez Chopina w druku pierwotnego $fisis^2$ na g^2 (tego typu pomyłkowe przesunięcie w korekcie nuty wraz z niepotrzebnym na nowej wysokości znakiem chromatycznym znajdujemy w pierwszych wydaniach francuskich i innych utworów, np. w *Sonacie b-moll* op. 35, cz. III, t. 20 i *Etюдzie As* op. 25 nr 1, t. 22).

t. 297-298 Podany w nawiasie znak ff w t. 297 pochodzi z **A3 (→Wn)**. Porównanie z analogicznymi miejscami wskazuje na prawdopodobną pomyłkę Chopina. Dlatego bez nawiasów podajemy znak w t. 298, znajdujący się w **Wa**. W **Wf** nie ma pedalizacji w tych taktach.

s. 76

t. 328 l.r. **A3** ma w akordzie h zamiast gis . W **Wn** błąd ten poprawiono. Por. t. 56 i 656.

s. 77

t. 365-368 **Wa** ma tu następującą wersję:

Poprawki pr.r. w t. 365-366 w **A3** pozwalają stwierdzić z całą pewnością, że jest to pierwotna, zarzucona przez Chopina wersja.

s. 78 t. 422 pr.r. Tylko w **Wa** rytm tego taktu wypisany jest bezbłędnie. W **A3** (→**Wn**) brak punktu przedłużającego *gis*¹, a w **Wf** brak chora-giewki ósemkowej przy *fisis*¹. W niektórych późniejszych wyda-niach zbiorowych dla tegoż *fisis*¹ przyjęto za **Wf** błędną wartość ćwierćnutę.

s. 80 t. 483-484 pr.r. Łuk przetrzymujący *fis*¹ znajduje się tylko w **A3** (→**Wn**). Brak łuku w **Wf** i **Wa** oraz w analogicznych t. 475-476 i 491-492 nasuwa podejrzenie o pomyłkę Chopina.

t. 489 pr.r. Arpeggia brak w **A3** (→**Wn**).


t. 506-509 Łukowanie w tekście głównym pochodzi z **A3** (→**Wn**), podane w odsyłaczu – z **Wf** i **Wa**.

s. 81 t. 538 pr.r. W **A3** i **Wa** brak ł obniżającego *gis*¹ na *g*¹.

s. 82 t. 559-560 i 567-568 pr.r. W **A3** (→**Wn**) *e*¹ w t. 560 jest uderzone, a *fis*¹ w t. 568 – przetrzymane. Wersja ta budzi wątpliwości na-tury zarówno stylistycznej, jak i źródłowej. Półnuta *e*¹ w t. 560 tworzy z następującą ćwierćnutą *dis*¹ charakterystyczny motyw rytmiczny wprowadzający nowy, ósmiotaktowy człon progresji. Motyw ten słyszemy następnie w t. 572. Brak odpowiedniego mo-tywu w t. 568 stwarza w tej sytuacji pewną lukę, zwłaszcza jeśli uwzględnić obowiązujące *crescendo*. Pomyłkowe postawienie łuku przetrzymującego *fis*¹ w t. 567-568 mogłoby być wytłumaczone rozproszeniem uwagi związanym z dokonywaniem poprawek w **A3** – Chopin w partii pr.r. uzupełniał przeoczony początkowo t. 567. Niekonsekwencję wersji **A3** można też usunąć, uzupełniając łuk przetrzymujący *e*¹ w t. 559-560, przy założeniu, że Chopin go przeoczył. Wersja ta, bardziej statyczna, występuje w **Wf**, jej au-tentyczność nie jest jednak całkiem pewna, gdyż w wydaniu tym uzupełniano dowolnie łuki w podobnych sytuacjach. Wersja **Wa**, w którym w tych i sąsiednich taktach w ogóle brak łuków prze-trzymujących, jest z pewnością błędna i nie może być brana pod uwagę.

t. 574-575 pr.r. W **Wf** zamiast oktawy *e*¹-*e*² przetrzymane jest błędnie *h*¹, w **Wa** nie ma żadnego łuku przetrzymującego.

t. 576-578 pr.r. **Wf** i **Wa** mają następującą wersję:

 Podajemy wersję **A3** (→**Wn**). Zmiana ortografii akordu w t. 576 dowodzi, że Chopin świadomie zrezy-gnował z *dis*² w akordzie t. 577-578.

s. 83 t. 621 i 622 pr.r. W 1. akordzie t. 621 **Wf1** nie ma *fis*², a w 1. akor-dzie t. 622 ma *gis*² zamiast *fis*². Oba błędy poprawiono w **Wf2**.

s. 84 t. 637 l.r. Na początku taktu **Wa** ma w górnym głosie *H*. Jest to wersja pierwotna, czego dowodzi poprawka z *H* na *dis* widoczna w **A3**. Także **Wf** i **Wn** mają *dis*.

s. 85 t. 690-691 l.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**). Wprawdzie w t. 689-697 Chopin prawdopodobnie przez zapomnienie nie wpi-sał w **A3** ani jednego łuku l.r., jednak arpeggio w t. 691 oznacza, że chciał on w tym takcie powtórzenia *fis*. W **Wf** brak arpeggia, a *fis* jest przetrzymane, co ze względu na analogię z t. 90-91 uwzględniamy jako wariant. **Wa** ma tu (i podobnie w t. 692-693) zarówno arpeggio, jak i łuk, co z pewnością jest błędem.

s. 86 t. 732-733 **Wa** ma tu wersję pierwotną, jak w t. 132-133.

t. 737 pr.r. W ćwierćnutym akordzie brak w **A3** (→**Wn**) nuty *cis*².

t. 746-747 l.r. W źródłach brak łuku przetrzymującego *H*. Jest to zapewne przeoczenie Chopina – por. t. 146-147.

t. 757-759 pr.r. **Wa** ma w wewnętrznym głosie przetrzymane przez trzy takty *fisis*. Poprawki w **A3** dowodzą, że jest to zarzu-cona przez Chopina, pierwotna wersja.

s. 87 t. 772 l.r. W **A3** (→**Wn1**) brak *d*². W **Wn2** dodano nutę lecz bez kasownika.

t. 775 l.r. Dolną nutą jest w **A3** (→**Wn1**) prawdopodobnie błędnie *des*¹. Podajemy *b* występujące w **Wf** i **Wa**, a także we wszystkich źródłach w analogicznym t. 175. Por. komentarz do t. 328.

t. 788 **Wa** ma tu – w wyniku pomyłki Chopina lub sztycharza – *des-des*¹-*des*² zamiast *c-c*¹-*c*².

t. 800 l.r. W **Wf** nuta *D* jest przyłączona łukiem do *D* w poprzed-nim takcie; przy tym brak łuku obejmującego oktawy w t. 800-801. Jest to zapewne pierwotna wersja, z której w **A3** (→**Wn**) Chopin zrezygnował. **Wa** nie ma żadnego z tych łuków, trudno więc stwierdzić, która z tych wersji występowała w **A2**.

t. 804 l.r. Dolny dźwięk zanotował Chopin w **A3** (→**Wn1**) jako *c*². Przyjmujemy bardziej poprawną pisownię **Wf** i **Wa**.

s. 89 t. 849 W **A3** nie odnotowano zmiany znaków przykluczowych.

s.90 t. 885-886 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**), wariant – z **Wf** i **Wa**. Patrz też *Komentarz wykonawczy*.

t. 889 pr.r. Podane w nawiasie arpeggio znajduje się w **Wf** i **Wa**. W **Wf** podano prawdopodobnie błędnie arpeggio także dla l.r.

s. 91 t. 909 pr.r. W **Wf** i **Wa** dźwięki *cis*³ i *h*² są zapisane jako przekre-ślona przednutka ósemkowa i ćwierćnuta. Notacja **A3** (→**Wn**) wprowadzona została przez Chopina być może dla podkreślenia związku z ósemkami l.r. w t. 893 i analog., a także z rozszerzoną wersją tego motywu w t. 913. L.r. **Wf** ma tu tylko *e*¹. Jest to przypuszczalnie wcześniejsza wersja, gdyż nuta *e* w **A3** robi wrażenie dopisanej później.

t. 913 W **Wf** *h* na początku taktu nie jest przetrzymane, a pozo-stałe nuty akordu grane są pr.r. (jak w t. 909):



Wa ma wersję z pewnością błędną i niekom-pletną, tak iż nie sposób stwierdzić, jaką wersję miał na myśli Chopin pisząc **A2**.

W podanej przez nas wersji **A3** (→**Wn**) Chopin zmienił (między innymi) podział akordu pomiędzy ręce, zaznaczając dodatkowo pionowym łukiem przydzielenie *gis*¹ do l.r.

t. 913-914 i 917-924 Kropki *staccato* znajdują się jedynie w **Wf**. Jest prawdopodobne, że Chopin dodał je w korekcie tego wydania.

t. 924-925 l.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**) i **Wa**, wariant – z **Wf**. Trudno rozstrzygnąć, czy wersja **Wf** jest wcześniejsza (mo-gła pochodzić z **A1**), czy późniejsza, wprowadzona w korekcie tego wydania wraz z kropkami *staccato* nad całą kończącą się tu frazą (por. poprzednią uwagę).

s. 92 t. 949 l.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**) i **Wa**, wariant – z **Wf**. Rozpoczęcie nowego czterotaktu zarówno powtórzeniem ostat-niego taktu (tekst główny), jak i wprowadzeniem nowego rytmu (wariant) wydaje się równie zręczne.

t. 951 l.r. Na początku taktu w **A3** brak nuty *e*.

Jan Ekier
Paweł Kamiński