

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 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 pochylonymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występuje ono w źródłach podstawowych, a 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. Sonata b op. 35

I. Grave. Doppio movimento

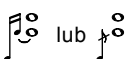
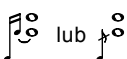
s. 11 t. 3 pr.r. Pierwszą z drobnych nutek (*des*) należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

t. 23 i 24 l.r. Dźwięki *es*¹ na końcu półtaktowych figur można wygodnie zagrać pr.r.

s. 12 t. 41 i nast. pr.r. Wybierając arpeggiowaną wersję akordu w t. 41 (ewentualnie z przednutką) należy 1. dźwięk *f* uderzyć razem z oktawą l.r. Analogiczne wykonanie arpeggiów pr.r. (1. dźwięk razem z l.r.) zaleca się w całej pierwszej części *Sonaty*. Por. następną uwagę.

s. 13 t. 53 i nast. l.r. Arpeggia w l.r. należy realizować tak, by ich ostatni dźwięk uderzyć razem z pr.r. Reguły wykonywania arpeggiów zawarte w tej i poprzedniej uwadze mają zastosowanie w całej twórczości Chopina.

s. 17 t. 143-144 pr.r. Na 4. ósemce można też, zdaniem redakcji, grać *ges*² w t. 143 i *g*² w t. 144.

s. 18 t. 169 l.r. Wykonanie:  lub 

s. 19 t. 208 pr.r. Przednutka *b* winna być uderzona równocześnie z oktawą *E*₁-*E* w l.r.

II. Scherzo

s. 21 t. 2, 4 i analog. l.r. Najwyższe dźwięki arpeggiowanych akordów należy grać równocześnie z akordami pr.r.

t. 12-14 i analog. Nie jest jasne, czy na końcach charakterystycznych trzyakordowych motywów (drugie ćwierćnuty w tych taktach) intencją Chopina była zmiana czy puszczenie pedału.

Pierwsza możliwość została dokładnie zaznaczona tylko w t. 13 (w jednym ze źródeł), ale pisownia pozostałych taktów jej nie wyklucza (por. poniższe uwagi o pedalizacji części środkowej). Na dzisiejszych fortepianach korzystniejsze wydaje się puszczenie pedału na 2. ćwierćnucie.


s. 23 W części **Più lento** łukowanie partii l.r. nie jest w źródłach jednoznaczne (patrz *Komentarz źródłowy*). Łuki, rozpoczynające się w jednym ze źródeł zawsze od 2. ćwierćnuty, odpowiadają ściśle motywom i frazom najwyższego głosu. Także zaczerpnięte z innego źródła łuki, przyjęte w naszym wydaniu, zapewne mają w intencji Chopina pełnić podobną rolę, jednak bez sugestii akcentu na 2. ćwierćnucie taktu (w t. 81-84 dawałoby to pewien rodzaj akcentu na każdym uderzeniu: mocna część taktu, początek łuku, wypisany akcent).

P e d a l i z a c j a części **Più lento** wymaga omówienia w kilku miejscach:

— pedał wzięty w t. 81 można trzymać bez zmiany jeszcze w t. 85; — w t. 85-88 i analog. znaki zdjęcia pedału mogą oznaczać także zmianę pedału na 3. ćwierćnucie;

— w t. 88-92 i analog. długo zatrzymany pedał brzmiał lepiej na instrumentach z czasów Chopina o delikatniejszym rejestrze środkowym. Na dzisiejszych fortepianach, szczególnie przy podkreśleniu postępu melodycznego w głosie środkowym, następuje niemiłe dla ucha zmieszanie dźwięków. Można tego uniknąć stosując podaną w nawiasach kwadratowych pedalizację, będącą rozwinięciem autentycznych, choć niekompletnych oznaczeń w t. 106-107 i 165-166.

t. 86, 94, 130 i analog. pr.r. Dla uniknięcia arpeggia na trzeciej ćwierćnucie t. 86 i analog. zaleca się uderzenie *es*¹ i *des*¹ pr.r., zaś *b* – l.r. Podobnie w t. 94, 130 i analog.

s. 25 t. 138 i analog. l.r. Początek trylu:  d razem z akordem pr.r.


III. Marche. Lento

s. 30 t. 11, 12 i analog. Na dzisiejszych fortepianach zatrzymanie na jednym pedale akordów l.r. daje nieprzyjemne zmieszanie dźwięków. Aby osiągnąć efekt zbliżony do zamierzonego przez Chopina, można – o ile rozpiętość ręki na to pozwala – zastosować następujący chwyt:




Pr.r. Dla zachowania wyrazistego rytmu lepiej wykonać przednutki uprzednio, a oktawę *ges*¹-*ges*² razem z l.r.

t. 18 pr.r. Arpeggio należy rozpocząć razem z oktawą l.r.

t. 19, 20 i analog. l.r. Początek trylu w t. 19: 

G razem z akordem pr.r. Podobnie w pozostałych taktach. Pr.r. Najniższe dźwięki akordów (wszystkie lub niektóre) można zagrać l.r. W jednym z egzemplarzy lekcyjnych, aby umożliwić małej ręce równoczesne zagranie tych akordów, Chopin skreślił ich najwyższe nuty (*as*¹ w t. 19 i *f*¹ w t. 20).

s. 31 t. 37 i 53 pr.r. Początek trylu:  *c*² razem z G w l.r. Przednutkę (*f*¹) *c*² po końcówce trylu należy uderzyć razem z *As* w l.r.


- s. 32 t. 45 i 49 Pr.r. Repetycja t. 39-54 stwarza zdaniem redakcji możliwość wykorzystania w jednym wykonaniu obu obocznych wersji melodii w omawianych taktach, np.: wykonując ten fragment po raz pierwszy można uwzględnić wariant w t. 45 i wersję bez przednutki w t. 49, a następnie przy powtórcie zagrać tekst główny w t. 45 i wersję z przednutką w t. 49.



IV. Finale. Presto

Wśród pochodzących od Chopina przekazów nie zachował się żaden dotyczący wykonania tej niezwyklej kompozycji. Pewnych sugestii – oprócz kilku określeń w samym tekście – może dostarczyć krótki fragment listu kompozytora: „lewa ręka *unisono* z prawą ogadują po marszu” (patrz cytaty o *Sonatach...* przed tekstem nutowym). Brak oznaczeń *p e d a l i z a c j i* pozostawia kwestię użycia pedału wycuciu wykonawcy.

2. Sonata h op. 58

I. Allegro maestoso

- s. 38 t. 1 pr.r. Inne palcowania:  (dolne palcowanie tylko dla dużej ręki).

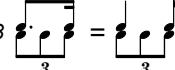
t. 17, 18, 135, 136, 177 pr.r.  (w t. 136 ).

Bardziej stylowe jest uderzenie dolnych nut arpeggiów razem z l.r.

- s. 39 t. 20 pr.r. Palcowanie wpisane przez Chopina w egzemplarzu lekcyjnym jest na dostępnej redakcji WN fotokopii trudne do odcyfrowania. Oto najprawdopodobniejsze jego odczytanie, uzupełnione podanym kursywą palcowaniem redakcyjnym:





t. 25 i 27 pr.r. Najniższy dźwięk arpeggiowanego akordu na początku taktu należy uderzyć razem z l.r. Zrytmizowanie arpeggia w połowie taktu wydaje się mniej istotne, najważniejsze jest plastyczne poprowadzenie obu głosów.

- s. 41 t. 43-55 i 149-163 

t. 52 i 160 pr.r. Tryl – notowany z przednutką lub bez – należy w obu miejscach rozpocząć od nuty głównej bez jej powtarzania.

t. 54 pr.r. Z notacji źródeł wynika, że 2. ósemkę, *cis*⁴, należy uderzyć razem z *cis*⁷, 3. nutą l.r. Tego typu uproszczoną pisownię zastosował Chopin jeszcze w t. 73, 159 i 181.

t. 55 pr.r. Rozpoczęcie trylu:  *dis*¹ razem z *cis* w l.r. Grupę drobnych nut kończących tryl najlepiej rozpocząć po przedostatniej tercji l.r. (*a-cis*⁷).

- s. 42 t. 61 i 169 Na 4. ćwierci t. 61 dźwięk *a*¹ wygodniej jest zagrać samą l.r., na co wskazuje notacja jednego ze źródeł: . Analogicznie można wykonać t. 169.

t. 63, 64 i 171 pr.r. Dodatkowe laseczki ćwierćnotowe przy dźwiękach *cis*², *h*¹ i *ais*¹ w tych taktach oznaczają pogłębienie i przedłużenie brzmienia, co można osiągnąć odpowiednim uderzeniem i zastosowaniem oryginalnej pedalizacji – a nie konieczność ścisłego przetrzymania ich ręką.

t. 67, 71, 175 i 179 pr.r. Wykonanie 1. połowy taktu można sobie ułatwić grając 3. szesnastkę lewą ręką, np. w t. 67:




- s. 43 t. 69 Znajdujący się w jednym ze źródeł dodatkowy łuczek pomiędzy kwartą *h-e*¹ oznacza prawdopodobnie, że po zagranii dźwięku *h* lewą ręką należy go przejąć prawą:



Niewykluczone jest także arpeggio całego akordu *G-h-e*¹. Pr.r. Dolny dźwięk arpeggia na 4. ćwierci taktu należy uderzyć razem z *A* w l.r.

t. 73 i 181 l.r. Ostatnią sekstę należy grać tak, jak to wynika z dopisania nut w pionie, tzn. razem z ostatnim dwudźwiękiem pr.r. Patrz komentarz do t. 54.

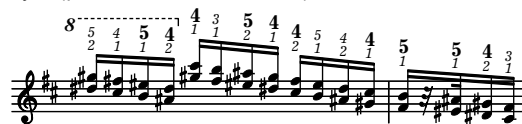
- s. 44 t. 90-91 (1. volta) Powtarzanie ekspozycji jest u Chopina konwencją przejętą z muzyki klasycznej. Zdaniem redakcji ze względu na znaczne rozmiary tej części można repetycji nie uwzględniać.

- s. 45 t. 99 l.r. Początek trylu w tekście głównym: 

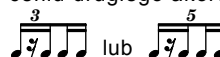
t. 103 Arpeggiowany akord *b-e*¹-*a*¹ na początku taktu należy zagrać pr.r., a następnie przejąć niemo l.r. dźwięki *b-e*¹ (przy małej ręce tylko *b*). To wygodne rozwiązanie jest też najpewniejsze źródłowo (patrz *Komentarz źródłowy*). Przy dużej ręce możliwe jest zagranie dźwięków *b-e*¹ od razu l.r.

- s. 46 t. 112 l.r. Dźwięki *es*¹ i *des*¹ w połowie taktu mogą być przejęte (oba lub tylko jeden z nich) przez pr.r.


- s. 48 t. 138-139 pr.r. Palcowanie Chopinowskie w egzemplarzu lekcyjnym (por. komentarz do t. 20):




- s. 49 t. 139 Występujące w źródłach na początku taktu różnice rytmiczne (patrz *Komentarz źródłowy*) pozwalają przypuszczać, że Chopinowi zależało tylko na wtrąceniu pauzy, a nie na skróceniu drugiego akordu. Proponowane przybliżone rozwiązania:



- s. 50 t. 159 pr.r. Notacja źródeł przemawia bardziej za uderzeniem ósemki *cis*² razem z *fisis*¹, 6. nutą akompaniamentu (por. t. 54).

t. 163 pr.r. Początek trylu: . Zgodnie ze stosowa-

naną przez Chopina regułą należałoby *his* uderzyć równocześnie z tercją *gis-h* w l.r. Tu jednak dla uniknięcia zbitki *h-his* zaleca się wyjątkowo zacząć tryl przed zagraniem tej tercji.

s. 52 t. 176 pr.r. Łatwiejsze palcowanie: 

t. 180-181 Pisownia tych taktów jest zdaniem redakcji uproszczeniem pisowni odpowiednich taktów ekspozycji (t. 72-73). W związku z tym zaleca się również tutaj zastosowanie czterogłosowej faktury:



III. Largo

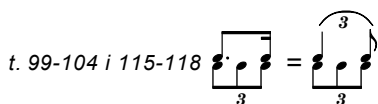
s. 60 t. 14 i 15 l.r. Najwyższe dźwięki decymowych akordów mogą być przejęte przez pr.r.

s. 61 t. 19 Arpeggia w połowie taktu najprawdopodobniej należy wykonać jednym ciągiem od *E* do *dis*².

t. 32 i analog. l.r. Dźwięk *e* w połowie taktu łatwiej zagrać pr.r. wraz z *e*¹.

s. 64 t. 78 l.r. Arpeggio w połowie taktu należy wykonać tak, aby *fis* wypadło równocześnie z *h*¹ w pr.r., a zagrane uprzednio *H*₁ zostało przetrzymane pedałem.

s. 65 t. 98 pr.r. W razie konieczności arpeggiowania akordu należy *ais*¹ uderzyć razem z *Fis*, w l.r.

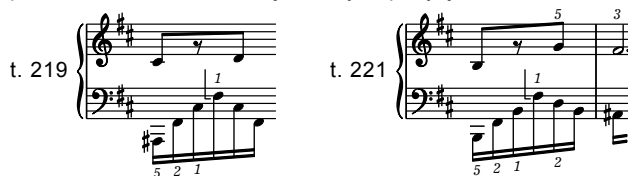


Także oktawa *dis*¹-*dis*² na końcu t. 118 winna być zagrana razem z *Fis* w l.r.

IV. Finale. Presto non tanto

s. 69 t. 54 i analog. Niekonsekwentne oznaczenia pedalizacji (por. Komentarz źródłowy) świadczą zdaniem redakcji, że Chopin wahał się, czy zwrócić uwagę wykonawcy na wybrzmienie podstawy basowej czy na potrzebę czystego rozwiązania pierwszego akordu pr.r. Na współczesnych fortepianach połączenie obu tych efektów uzyskuje się przez bardzo szybką zmianę pedału w połowie taktu.

s. 77 t. 207 i nast. Zachowanie wyrazistej artykulacji bez zmęczenia l.r. jest łatwiejsze przy zastosowaniu w pierwszych połowach t. 207-213 palcowania z nadkładem 2. palca. Można też odbierać najwyższe dźwięki akompaniamentu prawą ręką, co jest godne polecenia zwłaszcza w najszerzych pozycjach:



s. 80 t. 256-257 i analog. Jedno ze źródeł ma jeszcze inną pedalizację:



Na dzisiejszych fortepianach można polecić również następującą pedalizację:



s. 81 t. 274-280 Na dzisiejszych fortepianach dobrze brzmi jeden pedał trzymany od początku t. 274 bez zmian w t. 275.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

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 trzeciego wydania

W obecnym wydaniu *Sonata* uzupełniono i uprecyzjono komentarze źródłowe do obu opusów. W szczególności uległa zmianie numeracja nakładów pierwszego wydania francuskiego *Sonaty b* op. 35. Tekst nutowy zawiera m. in. autentyczne warianty do tej *Sonaty*, które nie znalazły się w poprzednich wydaniach (PWM, Kraków 1995 i 2001). Niektóre z uzupełnień w tekście nutowym i komentarzach wprowadzono, uwzględniając obserwacje źródłowe zakomunikowane redakcji WN przez dra Krzysztofa Grabowskiego z Paryża.

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

1. Sonata b op. 35

Źródła

- [A] Autograf całości nie zachował się.
- Amar** Autograf sztambuchowy obejmujący t. 31-38 III cz. *Sonaty*, oznaczone jako *Lento cantabile*, datowany 28 XI 1837 (zbiory prywatne, fotokopia w katalogu aukcji z 25 III 1969, Parke-Bernet Galleries, Nowy Jork). Od wersji ostatecznej różni się szczegółami pedalizacji, łukowania, rytmu i ortografii chromatycznej.
- Afin** Autograf sztambuchowy 12 początkowych taktów finału *Sonaty*, datowany 23 V 1846 (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).
- KG** Kopia Gutmanna przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). **KG** nie jest wolna od błędów, mimo że Chopin ją korygował, wprowadzając do tekstu *Sonaty* szereg ulepszeń.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas (T. 891), Paryż V 1840. **Wf1** oparte jest na autografie; zawiera bardzo dużo błędów.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, w którym poprawiono według [A] część najważniejszych błędów. Udział Chopina w korekcie **Wf2** jest mało prawdopodobny.
- Wf3** Trzeci nakład **Wf1**, w którym Chopin wprowadził liczne poprawki, zmiany i uzupełnienia.
- Wf4** Czwarty nakład **Wf1**, zawierający wśród licznych, na ogół oczywiście uzupełnień kilka zmian z całą pewnością Chopinowskich.
- Wf** = **Wf1**, **Wf2**, **Wf3** i **Wf4**. Późniejsze nakłady **Wf** ukazały się wkrótce po **Wf1**: **Wf2** i **Wf3** najpóźniej w VI 1840, **Wf4** przypuszczalnie przed końcem tego roku.
- WfSz**, **WfS**, **WfD** – egzemplarze lekcyjne **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:
- WfSz** – egzemplarz **Wf2** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Marii Szczerbatow (Houghton Library, Nowy Jork),
- WfS** – egzemplarz **Wf3** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),
- WfD** – egzemplarz **Wf4** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż).
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6329), Lipsk V 1840. **Wn1** oparte jest na **KG** i nie nosi żadnych śladów korekty Chopina. Wprowadzono w nim szereg adiustacji, głównie znaków chromatycznych; zawiera liczne przeoczenia i błędy. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.
- Wn2** Drugi nakład **Wn1**, w którym poprawiono według **KG** większość błędów **Wn1** oraz dokonano dalszych własnych adiustacji. Istnieją egzemplarze **Wn2** różniące się ceną na okładce.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 3549), Londyn VI 1840. **Wa** jest oparte na egzemplarzu **Wf2**, na który Chopin

naniósł liczne poprawki, uzupełnienia i zmiany. Zawiera kilka błędów, nosi też ślady adiustacji wydawcy.

- Mi** Wydanie *Sonaty* pod redakcją K. Mikulego (F. Kistner, Lipsk, 1879), cytujące w dwóch miejscach naniesienia Chopina w egzemplarzach jego uczennicy, Fryderyki Streicher i Marceliny Czartoryskiej.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf4** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **KG** dla wyeliminowania przypadkowych zmian i przeoczeń pochodzących od sztycharza. Uwzględniamy ponadto wzbogacającą wersję **Wf** zmiany, wprowadzone przez Chopina w **KG** i podkładzie do **Wa** (m. in. dokładniejsze oznaczenia dynamiczne), jak również naniesienia kompozytora w egzemplarzach lekcyjnych.

I. Grave. Doppio movimento

- s. 11 t. 1 **Wf** (→**Wa**) ma błędnie **c** jako oznaczenie metrum. Tego typu niedokładność spotykamy w **Wf** w wielu utworach Chopina (por. np. komentarz do *Etudy C* op. 10 nr 1, t. 1).

t. 4-5 W **KG** takty te są oddzielone podwójną kreską, którą w **Wn** zmieniono dowolnie w znak repetycji. Błąd ten, pozbawiający powtórkę ekspozycji jej motywu czołowego, przejęto w znacznej większości późniejszych wydań zbiorowych.

- s. 12 t. 37-38 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty f^2 na przejściu taktów.

t. 39 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf4** i jest prawdopodobnie wynikiem korekty Chopina. Wariant jest wersją wszystkich pozostałych źródeł. Obie wersje są równie uzasadnione prowadzeniem głosów:

— **b** w tekście głównym tworzy wraz z dolnymi dźwiękami sąsiednich akordów pr.r. linię des^1-c^1-b-as ;

— **as** w wariacie jest wspólnym dźwiękiem czterech akordów przygotowujących wejście drugiego tematu w t. 41.

t. 41 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wa**), wariant – z **KG** (→**Wn**).

t. 41-42 l.r. Łuk łączący nuty *des* znajduje się tylko w **KG** (→**Wn**).

t. 41-42 i 45-46 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty *des*¹. Por. t. 169-170 i 173-174.

- s. 13 t. 59 i 63 l.r. Jako 1. nutę **KG** (→**Wn**) i **Wf1** (→**Wf2**) mają **c**. Chopin zmienił ją na **es** w korekcie **Wf3**, w podkładzie dla **Wa** i w **WfSz**.

t. 60 pr.r. W **Wf** (→**Wa**) 2. ćwierćnutą jest błędnie *ges*¹. Por. t. 64, 188 i 192.

t. 61 l.r. Na początku taktu **KG** (→**Wn**) i **Wf1** (→**Wf2**→**Wa**) mają nutę *des*. Chopin zmienił ją na *Des* w korekcie **Wf3**.

t. 68 pr.r. Na 8. ósemce **KG** (→**Wn**) ma błędnie oktawę c^2-c^3 .

t. 71-72 pr.r. W **KG** (→**Wn**) przeoczono łuki łączące oktawy b^2-b^3 .

- s. 14 t. 76 Pierwsza połowa taktu ma w źródłach różne wersje (niektóre na pewno błędne):

1. **KG** (→**Wn**)

2. **Wf1** (→**Wf2**)

3. **WfSz** i **Wa**

4. **Wf3**

5. **Wf4**

W [A] była najprawdopodobniej wersja 3. Wersje 1. i 2. powstały w wyniku jej błędnego odczytania przez kopistę i szycharza **Wf**. Wersje 4. i 5. są zapewne rezultatem pomyłek przy korygowaniu **Wf**. Chopin potwierdził prawidłowość wersji 3., poprawiając błąd **Wf2** w **WfSz** i – najprawdopodobniej – w podkładzie dla **Wa**.

t. 78 pr.r. Tekst główny (ćwierćnuta as^1-c^2 jako wypełnienie oktawy d^1-d^2) wprowadzony został w **Wf2** (\rightarrow **Wa**) w miejsce pomyłkowo wydrukowanej w **Wf1** półnuty b^1 . Tercja ta występowała przypuszczalnie w [A]. Wariant pochodzi z **KG** (\rightarrow **Wn**), w którym także widać ślady dokonywania poprawek w tym miejscu. Obie wersje są z pewnością autentyczne, źródła nie pozwalają jednak na wskazanie jednej z nich jako definitywnej.

t. 79 pr.r. Łuk łączący des^2 w 2 ostatnich akordach został w **KG** (\rightarrow **Wn**) przeoczony.

t. 80 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) przeoczono luk łączący nuty as^1 .

t. 92 l.r. W 2. ćwierćnucie w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie f na d .

s. 15 t. 93 pr.r. Do oktawy na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę g^3 .

t. 93-96 **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) mają tu 7 akcentów co pół taktu (w t. 94 tylko na początku taktu). W korekcie **Wf3** Chopin większość z nich usunął, pozostawiając jedynie dwa (na początku t. 94 i 96). Por. t. 221-224 wraz z odsyłaczem i komentarzem.

t. 97 i 101 **ff** znajduje się w **KG** (\rightarrow **Wn2**) w t. 97. W **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) i **Wn1** nie ma go wcale, zaś w korekcie **Wf3** Chopin dodał je w t. 101.

t. 108-109 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) przeoczono luk łączący nuty d^1 .

t. 120 l.r. W **KG** i **Wf** (\rightarrow **Wa**) nutą basową jest B . Według świadectwa Mikulego Chopin dopisał przed nią \dot{h} w egzemplarzu swojej uczennicy, Fryderyki Streicher. Także **Wn** ma tutaj dźwięk H .

s. 16 t. 122 i 124 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych w polowie t. 122 do półnuty f^1 dodano dowolnie nutę d^1 . W niektórych z nich dodano ponadto d^1 do h w t. 124.

t. 129 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych skrócono dowolnie nutę c^1 do wartości półnuty z kropką.

s. 17 t. 141 pr.r. Na 4. ósemce **KG** i **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) mają \dot{h} przy b^2 zamiast przy g^2 , zapewne mylnie interpretując wysokość niedokładnie postawionego w [A] znaku. Błąd ten, zadiustowany w **Wn** dodaniem \dot{h} także przy g^2 , przeszedł do części późniejszych wydań zbiorowych. Poprawną wersję wprowadził Chopin w korekcie **Wf3**.

t. 141-142 l.r. Oktawowy motyw w basie zanotowany jest w **Wf** (\rightarrow **Wa**) oktawę wyżej – $As-as$ i dwukrotnie $C-c$. Tę zaczerpniętą z [A] wersję poprawił Chopin w **KG** (\rightarrow **Wn**).

t. 143-144 pr.r. Przed dźwiękami g^2 (ges^2 ?) brak w źródłach znaków chromatycznych. Za wersją z g^2 przemawiają następujące argumenty:

— duże prawdopodobieństwo przeoczenia \dot{h} (nuty g^2 występują zarówno w poprzednich, jak i w następnych taktach);

— takty te oparte są na harmonii przejściowej pomiędzy akordami f -moll w t. 141-142 a e -moll w t. 145-146. Bardziej prawdopodobne jest w tym kontekście wystąpienie dźwięku g^2 jako wspólnego dla tych tonacji;

— Chopin dwukrotnie w tym fragmencie użył bemoli ostrzegawczych dla odwołania kasowników z poprzednich taktów. Jest więc prawdopodobne, że chcąc mieć tutaj ges^2 , postawiłby b także w t. 143.

Jednakże za wersją z ges^2 przemawiają również pewne argumenty:

— w całym tym odcinku (t. 137-152) Chopin na ogół starannie

notował znaki chromatyczne, tak iż z wyjątkiem omawianych taktów wysokość dźwięków nie budzi żadnych wątpliwości. Zmniejsza to prawdopodobieństwo przeoczenia kasowników tutaj;

— w t. 129, opartym na tym samym akordzie, użył Chopin w podobnym motywie l.r. dźwięku fis pomiędzy e i gis ;

— przyjęcie ges^2 daje w omawianych taktach 3 dźwięki wspólne zarówno z poprzednim dwutaktem (as , b , c), jak i z następnym ($es=dis$, e , $ges=fis$).

t. 153-161 Dwa znaki \longleftarrow i **ff** pochodzą z **KG** (\rightarrow **Wn**).

s. 18 t. 168 pr.r. Kasownik przed g^2 w 5. dwudźwięku został dodany – prawdopodobnie przez Chopina – w korekcie **Wf4**.

t. 169-170 i 173-174 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie dźwięki b^1 . Por. t. 41-42 i 45-46.

s. 19 t. 197 l.r. Przed 2. i 6. ósemką brak w źródłach krzyżyków. Za ich przeoczeniem przemawia ścisła analogia t. 193-200 z t. 65-72 oraz brak rozwiązania ewentualnego c i c^1 na B i b w t. 198. W ogóle reprzyza drugiego tematu (t. 169-208) wykazuje cechy mogące świadczyć o mniej starannym jej zanotowaniu przez Chopina.

t. 199-200 pr.r. Łuki przetrzymujące oktawę g^2-g^3 znajdują się tylko w **Wa**. Przeoczenie przez Chopina łuków w pozostałych źródłach wydaje się jednak dość prawdopodobne – por. t. 71-72 oraz poprzednią uwagę.

t. 203 *stretto* dopisał Chopin w **KG** (\rightarrow **Wn**).

t. 207 l.r. W 1. akordzie **KG** (\rightarrow **Wn**) i pierwsze nakłady **Wf** mają jeszcze nutę f . Chopin usunął ją w korekcie **Wf3** i podkładzie do **Wa**. Pr.r. Przeoczenie przez Chopina \dot{h} przed g^1 w ostatnim akordzie wydaje się oczywiście: nieprzygotowane i nierozwiązane użycie alterowanego ges^1 jest mało prawdopodobne.

s. 20 t. 221 pr.r. W dwóch ostatnich akordach **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie nutę e^1 zamiast f^1 .

t. 221-224 Oznaczenia wykonawcze w tekście głównym pochodzą z **Wf**. Dwa akcenty w czterotaktach odpowiadają akcentacji skorygowanej przez Chopina w analogicznych t. 93-96. W odsyłaczu podajemy uzupełnioną najprawdopodobniej przez Chopina wersję **Wa**. Ujęty w nawias luk w t. 223 znajduje się tylko w **KG** (\rightarrow **Wn2**):



Zgodna liczba akcentów i obecność łuków pozwalają uznać wersje **Wa** i **KG** za uzupełniające się zapisy tej samej koncepcji wykonawczej.

t. 236 l.r. Najwyższą nutą 2. akordu jest w **KG** (\rightarrow **Wn1**) a^1 . Ten oczywisty błąd poprawiono w **Wn2**.

II. Scherzo

s. 21 *Przedtakt* Akcent znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wa**). Prawdopodobnie był on również w [A], lecz został przeoczony w **KG**. Korygując **KG**, Chopin dopisał **f** (w **Wn** powtórzone wersję **KG**). Ponieważ w żadnym ze źródeł nie ma zdublowania znaków **f** i akcentu, przyjmujemy wersję źródła podstawowego, czyli **Wf**.

t. 10-11 i 198-199 pr.r. Łuk przetrzymujący b^2 został przeoczony przez Chopina w [A] w t. 10-11 (t. 190-257 nie były wypisane), o czym świadczy jego brak w **KG** (\rightarrow **Wn**) i wcześniejszych nakładach **Wf** (\rightarrow **Wa**). W t. 198-199 Chopin dodał go w korekcie **Wf4**, co uważamy za obowiązujące w obu tych parach taktów (przeoczenie korekty jednego z kilku podobnych miejsc zdarzało się Chopinowi dość często).

- t. 12-14 i 200-202 I.r. Arpeggio przed 2. akordem znajduje się tylko w **Wf** (\rightarrow **Wa**) w t. 13. Uzupełniamy je w pozostałych taktach, gdyż Chopin bardzo niedokładnie znaczył arpeggiowanie tak szerokich akordów, uważając je za oczywiste. Por. odsyłacz i komentarz do t. 32-34.
- t. 27, 215 i 259 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nuty a^1 do 3. i 4. akordu.
- t. 30-31 i 218-219 pr.r. W **KG** (\rightarrow **Wn**) przeoczono łuk przetrzymujący nuty a^2 .
- s. 22 t. 32-34 i 220-222 Uzupełniamy arpeggia i łuki przetrzymujące w analogii do t. 12-14. Nie wydaje się prawdopodobne, by Chopin celowo wprowadzał różnice utrudniające wykonanie tych podobnych instrumentalnie miejsc.
- t. 37 i 225 I.r. Na 5. ósemce taktu **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) mają e. Chopin zmienił je na *eis* w korekcie **Wf3**.
- t. 40 i 228 I.r. W t. 40 w **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) brak \grave{a} przed g^1 i g (znaków tych nie ma też w **KG**), a w 3. akordzie występuje błędnie *des*¹ zamiast *es*¹. W korekcie **Wf3** Chopin uzupełnił \grave{a} podwyższający *ges*¹ na g^1 i poprawił błędną nutę; drugi brakujący \grave{a} dodano w **Wf4**. Odpowiednich adiustacji dokonano także w **Wn**. Pr.r. Na 3. ćwierćnucie t. 40 do niewątpliwie autentycznej, występującej w **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf**, oktawy *es*²-*es*³ dodano w **Wa** nutę b^2 . Wydaje się mało prawdopodobne, by uzupełnienie to pochodziło od Chopina, skoro nie poprawił on błędów w I.r., występujących w tym samym miejscu i znalezionych w dokonywanej najprawdopodobniej równolegle korekcie **Wf3**. W części późniejszych wydań zbiorowych identycznego uzupełnienia oktawy *es*²-*es*³ dokonano dowolnie w obu analogicznych taktach (40 i 228).
- t. 45-49 i 233-237 Podane w odsyłaczu akcenty i znak < znajdują się w **KG** (\rightarrow **Wn**). **Wf** ma tu tylko akcenty w t. 46 i 47, co Chopin uzupełnił w podkładzie do **Wa**, dodając *cresc.* oraz akcenty w t. 49, 235 i 237. Tę najpóźniejszą wersję oznaczeń podajemy w tekście głównym (pomijamy akcent w t. 46, gdyż pozostawienie go można z dużym prawdopodobieństwem przypisać niestaranności korekty). Por. komentarz do cz. I, t. 93-96.
- t. 50-54 i 238-242 pr.r. Łukowanie znajduje się tylko w **Wa**, opisane zapewne przez Chopina w podkładzie do tego wydania. Wątpliwości budzi umiejscowienie końców łuków w t. 51, 53 i analog.; odczytane dosłownie, dochodzą one aż do ostatniej ćwierćnuty tych taktów. Znacznie prawdopodobniejsze wydaje się jednak, że sztycharz źle odczytał tu pisownię Chopina, toteż przesuwamy moment ich zakończenia o ćwierćnutę wcześniej.
- t. 54 i 242 pr.r. Przed oktavową przednutką brak krzyżyków w **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**). Chopin uzupełnił je w korekcie **Wf3**.
- s. 23 t. 81-137 i 161-177 I.r. **Wf** ma w tych fragmentach tylko jeden łuk, od początku t. 164 do końca t. 166. Dokładniejsze łukowanie znajduje się w **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wa**, choć w każdym z nich niekompletne i nieprecyzyjnie zanotowane. Głównym problemem jest rozstrzygnięcie, czy łuki mają się zaczynać od 1., czy od 2. ćwierćnuty taktu (podobna trudność pojawia się wielokrotnie w utworach Chopina nawet wtedy, gdy dysponujemy zachowanym autografem). W **Wa** początki łuków umieszczone są zawsze nad 2. ćwierćnutą taktu. W **KG** większość łuków rozpoczyna się od 1. nuty taktu, a występujące różnice mają raczej przypadkowy charakter. Ponieważ niektóre łuki **KG** są napisane lub poprawione ręką Chopina, a sztycharz **Wa** mógł niewłaściwie odczytać jego pisownię, za wzór bierzemy łukowanie **KG**, rozpoczynając łuki od 1. nuty taktu. Por. *Komentarz wykonawczy*.
- t. 88-92 i analog. Pedalizacja tych taktów jest w źródłach niekompletna i niekonsekwentna. Oznaczenia występujące tylko w jednym z opierających się na **[A]** źródeł (**KG** lub **Wf**) podajemy w nawiasach okrągłych. Por. uwagę o pedalizacji części **Più lento** w *Komentarzu wykonawczym*.
- s. 24 t. 95 pr.r. Przed ostatnią ćwierćnutą **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** (\rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) mają \grave{a} tylko przy a^1 . W korekcie **Wf3** przeniesiono go przed c^2 , co jest oczywistym nieporozumieniem (chodziło o dodanie drugiego \grave{a} przy c^2).
- t. 108 pr.r. Jako ostatni dwudźwięk **KG** i **Wf1** (\rightarrow **Wf2**) mają *ges-des*¹. Chopin poprawił ten błąd (znajdujący się zapewne już w **[A]**) w korekcie **Wf3** i podkładzie dla **Wa**. Również **Wn** ma poprawną wersję.
- t. 115 I.r. Jako najwyższą nutę w ostatnim akordzie **KG** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie f^1 .
- t. 121-143 pr.r. **Wf** nie ma łuków w tych taktach. Podajemy zgodne, choć nieprecyzyjnie zanotowane łukowanie **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wa**.
- s. 25 t. 130 i 131 Na 2. ćwierćnucie t. 130 **KG** i wcześniejsze nakłady **Wf** mają w pr.r. błędnie *ces*¹-*ges*¹. Te same źródła w t. 131 mają w I.r. *f-b-fes*¹. W korekcie **Wf4** Chopin poprawił te błędy na wersję, którą podajemy w tekście. W **Wa** i **Wn** zadiustowano ten fragment, dodając błędnym nutom znaki chromatyczne: \grave{a} (g^1) w t. 130 i – tylko w **Wn** – b (*fes*) w t. 131.
- t. 140 pr.r. W ostatnim akordzie brak w źródłach nuty *ces*¹, zapewne wskutek niewyraźnego jej napisania w **[A]**. Por. analogiczne t. 138, 178 i 180.
- t. 158 pr.r. **KG** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** (\rightarrow **Wa**) różnią się zasięgiem łuku dla dolnego głosu. Podajemy dwie najprawdopodobniejsze możliwości odczytania tego łuku.
- s. 26 t. 168 I.r. Na możliwość przedstawionej w odsyłaczu pomyłki Chopina wskazuje błąd w analogicznym t. 108. Można bowiem przypuszczać, że początkowo t. 108, 128 i 168 były powtórzeniem t. 107, 127 i 167, tak jak t. 92 jest powtórzeniem t. 91. Następnie Chopin zmienił w **[A]** t. 108 i 128 (pozostawiając w t. 108 niepoprawioną partię pr.r. – patrz komentarz do tego taktu). Niezamierzone pozostawienie t. 168 w pierwotnej postaci wydaje się w tej sytuacji bardzo prawdopodobne, gdyż przeoczenie przy korektach jednego z kilku podobnych miejsc często się Chopinowi zdarzało. Dlatego wyjątkowo dajemy pierwszeństwo wersji analogicznego t. 128, a wersję źródeł przytaczamy w odsyłaczu.
- t. 177-183 pr.r. Łukowanie w tekście głównym pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**), w odsyłaczu – z **KG** (\rightarrow **Wn**).
- t. 182 pr.r. W **KG** i **Wf** (\rightarrow **Wa**) \grave{a} przy c^2 znajduje się już przed 1. akordem. W korekcie **Wf4** dodano przed tym akordem jeszcze b przy *ces*¹, co jest albo pomyłką sztycharza, albo nietrafną adiustacją. **Wn** ma poprawną wersję.
- s. 27 t. 219 i 220 pr.r. W 2. akordzie przeoczono w **Wf** (\rightarrow **Wa**) nutę *cis*³.
- s. 28 t. 238 *ff* pochodzi z **Wa**, wpisane zapewne przez Chopina w podkładzie do tego wydania w miejsce *f*, które występuje w pozostałych źródłach.
- s. 29 t. 264 pr.r. W 3. akordzie w **KG** (\rightarrow **Wn**) przeoczono nutę *gis*².
- t. 273-276 I.r. Wersja naszego tekstu głównego została wprowadzona przez Chopina w korekcie **Wf4**. Pozostałe źródła mają tekst wariantu.
- t. 280-281 W części późniejszych wydań zbiorowych przetrzymano dowolnie także dwudźwięk pr.r. *ges-des*¹. W innych zaś, również wbrew źródłom, pominięto łuki przetrzymujące *B-des* w I.r.
- t. 283-287 pr.r. Dolnym dźwiękiem akordu jest w **Wf** (\rightarrow **Wa**) b , zaś w **KG** (\rightarrow **Wn**) – *ges*. Ponieważ oba źródła są oparte na **[A]** i żadne nie było korygowane w tym miejscu, jedna z wersji musi być błędna. Pewne argumenty przemawiają za poprawnością akordu z *ges*:
— kontuuje on pozycję kończącą ruch głosów prawej ręki w t. 277, 278 i 281;
— Chopin korygował **KG**, a nic tu nie zmienił.

Zdecydowana większość argumentów przemawia jednak za akordem z *b*:

— gdyby Chopin chciał *ges*, prawie na pewno napisałby je na dolnej pięciolinii (jak na przykład w t. 278-281);

— Chopin często pisał nuty pod najniższą linią znacznie poniżej, co zwłaszcza w wypadku półnut sprzyjało pomyłce polegającej na odczytaniu większej ilości linii dodanych;

— kopista w całej *Sonacie* popełnił kilkanaście błędów przesunięcia nuty o tercję; tylko połowa z nich została poprawiona. Najistotniejsza dla omawianego problemu jest pomyłka w t. 236 pierwszej części *Sonaty*, gdzie w półnutowym akordzie, pisany z użyciem linii dodanych, skrajny dźwięk odsunięty został o tercję od pozostałych składników;

— kolejne nakłady **Wf** (łącznie z podkładem do **Wa**) korygowane były czterokrotnie, w tym trzykrotnie przez Chopina; mimo to *b* pozostało niezmienione;

— akord o rozpiętości oktawy, w przewrocie sekstowym, grany lewą lub prawą ręką, jest najczęstszy spośród stosowanych przez Chopina w zakończeniach utworów; kończy np. pierwszą część *Sonaty b* i wszystkie części *Sonaty h*.

III. Marche. Lento

s. 30

t. 1 W korekcie **Wf3** Chopin usunął programowe określenie charakteru *Marsza (funèbre)*, a dodał określenie tempa (**Lento**).

t. 4 pr.r. Przednutka znajduje się w **Wf** (→**Wa**). W **KG** (→**Wn**) widać w tym miejscu skreślenie, nie ma jednak całkowitej pewności, czy skreśleniu uległa właśnie przednutka.

t. 7-8 i 61-62 pr.r. Tekst główny (równe ósemki na początku taktów) pochodzi z **Wf** (→**Wa**). Rytm punktowany w **KG** (→**Wn**) jest prawdopodobnie pomyłką kopisty, nie można jednak wykluczyć korekty Chopina (por. *Allegro de Concert* op. 46, t. 17). Dlatego podajemy w wariantach także tę wersję. Oboczności rytmiczne tego rodzaju znajdujemy w wielu utworach Chopina.

t. 14 i 68 pr.r. Oktawom *b-b¹* na 2. ćwierćnucie taktu w **Wn** naddano dowolnie rytm punktowany, co przejęła olbrzymia większość późniejszych wydań zbiorowych.

t. 17-18 i analog. Znaki $\leftarrow \rightarrow$ znajdują się w **Wa**, dodane zapewne przez Chopina w podkładzie do tego wydania. Znakom w t. 18 i 26 nadano – prawdopodobnie w wyniku nieporozumienia, por. t. 16 i analog. – postać akcentu dla akordu l.r. na 2. ćwierćnucie (w t. 80 **Wa** ma i \rightarrow , i akcent).

t. 20 i analog. l.r. W **KG** (→**Wn1**) i **Wf1** (→**Wf2**→**Wa**) trylowaną półnutą jest *Ges*. Błąd swój Chopin zauważył korygując **Wf3**, szycharż jednak źle zrozumiał sens poprawki zmieniając *Ges* na *Fes*. Poprawną wersję wpisał Chopin we wszystkich egzemplarzach lekcyjnych, ma ją też **Wn2**.

s. 31

t. 30 l.r. W **KG** (→**Wn**) i **Wf1** (→**Wf2**→**Wa**) najwyższą nutą na 3. ćwierćnucie taktu jest *B*. W korekcie **Wf3** zmieniono ją na *des*. Wydaje się nieprawdopodobne, by zmiana ta, zacierająca krok *B-As* prowadzonego oktawami basu, odpowiadała intencjom Chopina. Musiało w trakcie tej korekty dojść do jakiegoś nieporozumienia (por. komentarz do t. 20 i analog.). W dwóch egzemplarzach lekcyjnych – jednym z *B*, jednym z *des* – brak tu poprawek, ale w **WfS** Chopin zmienił *des* na *B*.
L.r. Wariant *ossia* pochodzi z **WfS**.

t. 35 i 51 l.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wf**, wariant jest wersją **Wa**, wprowadzoną zapewne przez Chopina w podkładzie do tego wydania. Wersja z *d¹* daje wyrazistszy postęp harmoniczny akompaniamentu, w wersji z *f¹* dzięki uniknięciu zdwojenia nuty prowadzącej brzmienie końcówki taktu jest gładziej. Niewykluczone, że Chopin nie był do końca zdecydowany na żadną z tych wersji (wahanie Chopina w podobnej sytuacji znajdujemy w *Nokturnie fis* op. 48 nr 2, t. 24 i 52).

t. 36 i 52 pr.r. Na początku tych taktów w **Wf1** (→**Wf2**) brak przednutek. W podkładzie dla **Wa** Chopin dodał je w obu taktach, a w korekcie **Wf3** – zapewne przez przeoczenie – tylko w t. 52. **KG** ma tu równoznaczny znak \sim nad 1. nutą.

Pr.r. Na ostatniej ćwierćnucie taktu **Amar** ma rytm $\text{♩} \text{♩}$.

t. 37 i 53 pr.r. Przednutkę (♩) *c²* dodał Chopin w korekcie **Wf3** i podkładzie dla **Wa**.

Pr.r. Tekst główny pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wf**, wariant jest wersją **Wa**, wprowadzoną najprawdopodobniej przez Chopina w podkładzie do tego wydania.

t. 42 l.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych 3. ósemkę zmieniono dowolnie z *ges* na *f*. O tym, że w wersji źródłowej nie ma błędu, świadczą następujące argumenty:

— zmiana pedału w połowie tego taktu, podczas gdy w całej środkowej części *Marsza* takty oparte na jednej harmonii mają jeden pedał;

— takt ten w całości jest wypisany w **KG** nutami; w innych taktach użyta jest skrótowa (przejęta z **[A]**) notacja powtarzających się figur l.r.

L.r. Jako 7. ósemkę **KG** ma błędnie *es*, a **Wn** *ges*.

s. 32

t. 45 l.r. Chopin wahał się między *es* a *ges* na 2. ósemce. **KG** (→**Wn**) i **Wf1** (→**Wf2**→**Wa**) mają *es*, w korekcie **Wf3** Chopin zmienił je na *ges*, które następnie w **WfS** skreślił, przywracając *es*. Obie wersje mają swoje zalety:

— *ges* daje bardziej konsekwentny ruch głosów,

— *es* daje łagodniejsze brzmienie bez zdwojenia tercji.

Pr.r. Tekst główny jest wersją wprowadzoną przez Chopina w podkładzie do **Wa**, wariant pochodzi z **KG** (→**Wn**) i **Wf**. Analogiczne motywy, ornamentowane jak w wersji **Wa**, spotykamy niejednokrotnie w utworach Chopina, por. np. *Andante spianato* z op. 22, t. 30 i 32 oraz *Mazurek g* op. 24 nr 1, t. 62. W II części *Koncertu f* op. 21 Chopin użył identycznego motywu zarówno z podwójną przednutką (t. 32), jak i z pojedynczą (t. 81).

t. 49 Pr.r. Przednutkę *ges²* Chopin dodał w podkładzie dla **Wa**, występuje ona także w odpowiednim takcie **Amar**. W pozostałych źródłach takt ten jest dokładnym powtórzeniem t. 33. Chopin często stosował tego rodzaju urozmaicenie powtarzających się motywów, por. np. *Nokturny H* op. 32 nr 1, t. 22 i 43, op. 62 nr 1, t. 3-4, *Koncert e* op. 11, cz. II, t. 33 i 41 (partia fagotu).

s. 33

t. 84 l.r. Tekst główny został wprowadzony w korekcie **Wf4**, wariant jest wersją pozostałych źródeł. Puste kwinty akordu z *B* dobrze współgrają z charakterem *Marsza*, jednakże i akord z *des*, łączący w jednym brzmieniu dźwięki *B₁* i *des* basowego *ostinato*, stanowi jego logiczne i naturalne zakończenie.

IV. Finale. Presto

Unikalna w twórczości Chopina (jeśli nie liczyć znacznie krótszego *Preludium es* op. 28 nr 14) i w ogóle w muzyce romantycznej część nasuwa kilka wątpliwości co do ostatecznej wysokości dźwięków. Dotyczy to ostatniej ćwierci t. 22, 47 i 50, gdzie ze względów harmonicznych można podejrzewać przeoczenie znaków chromatycznych przez Chopina. Należy jednak podkreślić, że strona harmoniczna jest w całym finale często niejednoznaczna, toteż pozostawiamy wersje źródłowe jako główne, podając ewentualne uzupełnienia w formie znaków chromatycznych nad i pod pięcioliniami.

s. 34

t. 12 Jako 2. ósemkę **Afin** ma *es-es¹*. Wobec zgodności głównych źródeł (*e-e¹*) wersja ta, napisana w 6 lat po opublikowaniu *Sonaty*, zapewne pospiesznie, nie może być traktowana jako wyraz intencji Chopina.

s. 35

t. 35-37 Przed dźwiękami *ges* i *ges¹* nie ma w źródłach żadnych znaków chromatycznych. Większość późniejszych wydań zbiorowych, zakładając przeoczenie Chopina, dodaje przed nimi kasowniki, duża część z nich modyfikuje ponadto Chopinowską ortografię, zmieniając *fes* (*fes¹*) na *e* (*e¹*). Zmiany te mają zapewne na celu uzyskanie brzmienia i pisowni akordów *c-e-g-b* i *e-g-b-des*.

Nic jednak nie wskazuje na możliwość przeoczenia kasowników przez Chopina w tych taktach:

— użycie alterowanej postaci obu akordów (c-e-ges-b i e-ges-b-des) jest równie uzasadnione harmonicznym i często u Chopina spotykane;

— mało prawdopodobne, by Chopin słysząc g zastosował nieuzasadnioną wówczas pisownię z fes;

— Chopin nie przeoczył kasowników przed G i g w t. 38, następującym bezpośrednio po omawianych taktach;

— w całym finale *Sonaty* użycie dźwięków g/ges zostało przez Chopina oznaczone w sposób nie budzący wątpliwości; jedyną niedokładność w tym zakresie (przeoczone w [A] (→Wf) bemole przed 5. ósemką t. 51) uzupełnił on własnoręcznie w KG i WfD, a prawdopodobnie także w podkładzie do Wa;

— pojawiający się w zstępującym pochodzie dźwięków w t. 35-36 charakterystyczny układ interwałów (3 całe tony i 2 półtony) występuje jeszcze w t. 49, 58-59 i 62-63;

— nie ma uzupełnień znaków chromatycznych w tych taktach w żadnym egzemplarzu lekcyjnym z naniesieniami Chopina.

Wszystkie te argumenty świadczą o tym, że tekst źródłowy nie wymaga tu żadnych korekt.

t. 37 Na 5. ósemce KG (→Wn) i Wf1 (→Wf2→Wa) mają es. Chopin poprawił ten błąd w korekcie Wf3.

- s. 36 t. 46-47 Pomiędzy tymi taktami KG (→Wn) i Wf1 (→Wf2) mają jeszcze dwa takty, identyczne z t. 9-10. Jest to prawdopodobnie wynik pomyłki Chopina przy skrótowym oznaczaniu cyframi t. 39 i nast. jako powtórzenia odpowiednich taktów początku. Chopin usunął zbędne takty w korekcie Wf3 i podkładzie dla Wa, wykreślił je także w WfSz i w dwóch jeszcze (jak podaje Mikuli) egzemplarzach uczennic, Fryderyki Streicher i Marceliny Czartoryskiej.

t. 49 Wariant *ossia* pochodzi z WfS.

- s. 37 t. 63 Przed 8. ósemką w KG (→Wn) i Wf brak znaków chromatycznych: bemola przywracającego As lub kasownika podwyższającego as na a. Pierwsza możliwość – przeoczenie odwołania znaku – wydaje się znacznie bardziej prawdopodobna niż pominięcie alteracji (Chopin nie omieszkiał np. wpisać b przed ces i ces¹ na 10. ósemce). Wa ma tu kasowniki, które mogą być jednak adiustacją wydawcy.

2. Sonata h op. 58

Źródła

As Szkice 2 fragmentów pierwszej części – t. 33-35 i 118-133 (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa; pierwszy fragment w fotokopii).

[A1] i [A2] – zaginione 1. i 2. z trzech autografów służących za podkłady do pierwszych wydań.

A3 Autograf-czystopis, chronologicznie najpóźniejszy, przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). W A3 wielu szczegółom nadał Chopin najdojrzałą formę, nie brak w nim jednak błędów i przeoczeń.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, J. Meissonnier (J.M. 2187), Paryż VI 1845. Wf1 jest oparte na [A1] i zostało prawdopodobnie przejrzane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład Wf1, w którym Chopin wprowadził szereg ulepszeń podczas starannej na ogół korekty.

Wf = Wf1 i Wf2.

WfD, WfS – egzemplarze lekcyjne Wf2 z naniesieniami Chopina, ze zbiorów należących do uczennic Chopina, Camille Dubois i Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż). Zawierają palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 6314), Londyn IV 1845. Wa jest oparte na [A2] i nie nosi żadnych śladów korekty Chopina; zawiera dużą liczbę błędów i przeoczeń.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7260), Lipsk VII 1845. Wn jest oparte na A3 i zostało dokładnie, choć nie bezbłędnie, zadiustowane. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na A3 porównanym z Wf i Wa, ze szczególnym uwzględnieniem ulepszeń wprowadzonych w korekcie Wf2. Bierzemy także pod uwagę naniesienia w egzemplarzach lekcyjnych.

Łukowanie w op. 58, jak i w innych utworach późnego okresu twórczości Chopina stanowi trudny problem redakcyjny. Chopin z reguły pisał wtedy trzy autografy-czystopisy i w każdym z nich umieszczał inne łuki. Różnice wynikają z przyczyn graficznych (np. szczupłość miejsca przy polifonizującej fakturze, powodująca brak lub skrócenie pewnych łuków) i muzycznych (gładkie przejścia między frazami, wzmacniające spójność kompozycji ale utrudniające umiejscowienie przerwań łuków), mogą też być przypadkowe (nierównomierny dopływ atramentu z gęsiego pióra, dający w wyniku przerywanie łuków itp.). Dlatego też, aby nie wypaczyć intencji Chopina ani nie zubożyć możliwości wykonania, traktujemy łącznie trzy łukowania autentyczne tam, gdzie to możliwe oraz informujemy w odnośnikach o najważniejszych różnicach.

I. Allegro maestoso

- s. 38 t. 15 pr.r. W połowie taktu w A3 # przed *dis*¹ został przeoczony, a przed *his* napisany nieco za wysoko, tak iż w Wn zrozumiano tę tercję jako *h-dis*¹.

t. 15-16 l.r. Jako 2. szesnastkę 2. ćwierci t. 16 Wf i Wa mają e. Wersja A3 (→Wn) daje konsekwentne prowadzenie głosów:



W części późniejszych wydań zbiorowych, biorąc za punkt wyjścia pierwotną wersję z e w t. 16, zmieniono dowolnie H na d na 2. ćwierci t. 15. Prawidłowość występującego we wszystkich źródłach H jest dodatkowo potwierdzona wpisaniem w WfD palcowaniem Chopinowskim.

- s. 39 t. 21 l.r. Jako 8. szesnastkę Wf i Wa mają Es. Przyjęta przez nas wersja A3 (→Wn) jest łatwiejsza technicznie i gładziej melodycznie.

- s. 40 t. 40 Trzy akcenty na końcu taktu dopisał Chopin w WfD.

- s. 41 t. 49 pr.r. Tekst główny pochodzi z A3 (→Wn), wariant – z Wf i Wa. Tego typu oboczności rytmiczne spotykamy wielokrotnie w utworach Chopina.

t. 52 pr.r. Przednutkę precyzującą sposób rozpoczynania trylu dopisał Chopin w WfD.

t. 54 pr.r. Biegnik wypisany jest nutami normalnej wielkości w Wf i A3, zaś drobnymi w Wa i Wn (w Wn zapewne w wyniku niezrozumienia A3 przez szycharza).

L.r. Pauzę ósemkową, uściślającą rytm 4. ćwierci taktu, dopisał Chopin w WfD.

- s. 42 t. 57 *pp* pochodzi z Wf. Pr.r. Patrz komentarz do t. 49.

t. 61 l.r. Tekst główny pochodzi z A3 (→Wn), wariant – z Wf i Wa. W wersji A3 ruch głosów ukrytych w figuracji jest naturalniejszy, wersja wcześniejsza (analogiczna do t. 169) daje pełniejsze i bardziej zrównoważone brzmienie.

t. 62 pr.r. Na początku 2. ćwierci taktu A3 (→Wn) nie ma dźwięku *d*² (być może przez przeoczenie).

- s. 43 t. 69 Dla 1. ćwierćnuty przyjmujemy notację wprowadzoną przez Chopina w korekcie Wf2. Niekompletne i różne notacje Wa i A3 (→Wn) są zapewne rezultatem poszukiwań najlepszego zapisu dla wykonania omówionego w *Komentarzu wykonawczym*. Por. t. 103.

t. 73 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu Wf i Wa mają jeszcze dźwięk *fis*¹. Brak tej nuty w A3 (→Wn) wydaje się być świadomym uproszczeniem faktury. Patrz komentarz do t. 181-182.

t. 74-75 W **Wf** i **Wa** takty te mają następującą, pierwotną postać:



Ostatecznie w **A3** (→**Wn**) Chopin napisał tu wersję analogiczną do reprzyzy (t. 182-183). Jako przypuszczalne powody rezygnacji ze zróżnicowania ekspozycji i reprzyzy na tym odcinku można podać następujące zalety wersji **A3**:

- wyrazistszą melodię sopranu opartą na czterodźwiękowym motywie;
- gładszy przebieg głosu środkowego (nie występują powtórzenia kolejnych dźwięków);
- prostszą, a zarazem bardziej logiczną budowę (przeciwstawienie sopranu i towarzyszących tercji).

t. 76-83 i 184-191 **Wf** i **Wa** mają dodatkowe łuki nad niektórymi motywami pr.r. Podajemy prostsze i bardziej konsekwentne łukowanie **A3** (pomijamy dwa łuki nad pr.r. w t. 185, uważając skreślenie przez Chopina odpowiednich łuków w analogicznym t. 77 za obowiązujące w obu miejscach).

t. 79 i 187 Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**), warianty – z **Wf** i **Wa**. We wcześniejszej wersji **Wf** i **Wa** zarówno w ekspozycji, jak i w reprzyzy rytm jest zróżnicowany pomiędzy lewą i prawą ręką; wersja **A3** ma w każdym z omawianych taktów inny rytm, bez zróżnicowania pomiędzy partiami obu rąk.

s. 44 t. 82 l.r. Na 3. i 4. szesnastce **A3** (→**Wn**) ma nuty *g*, *a*. Jest to najprawdopodobniej błąd Chopina (por. analogiczne t. 78 i 190).

t. 91 (2. volta) - 92 W części późniejszych wydań zbiorowych przetrzymano dowolnie dźwięki *cis* i *cis*¹ na przejściu taktów. l.r. Łuk łączący dźwięki *Fis* w tych taktach został przeoczony w **A3** (→**Wn**).

s. 45 t. 96 **Wf** i **Wa** mają tu następującą wersję:



W przyjętej przez nas wersji **A3** (→**Wn**) Chopin wygładził linię melodyczną na 1. i 4. ćwierci taktu. Bardziej konsekwentny jest także postęp początkowych dźwięków 4 grup szesnastkowych: *ais-a-g-fis*.

t. 97 pr.r. Dźwięk *h* w przedostatnim akordzie znajduje się tylko w **A3** (→**Wn**).

t. 99 l.r. **Wf**1 ma tu następującą, niejasną rytmicznie wersję:



Chopin zmienił ją w korekcie **Wf**2,

co podajemy w tekście głównym. Wariant pochodzi z **Wa** i **A3** (→**Wn**).

t. 101-102 W **A3** (→**Wn**) brak łuku łączącego nuty *cis*¹.



t. 103 Przed akordem na początku taktu **Wf** i **A3** mają 2 pionowe łuki, obejmujące *c-b-e*¹ i *b-e*¹-*a*¹. **A3** ma jeszcze łuk biegnący od *c* w t. 102 do *e*¹, **Wa** nie ma żadnego z nich. Łuki takie mogą oznaczać arpeggio, mogą też określać, które dźwięki należy wykonać którą ręką. Podajemy najprawdopodobniejsze rozwiązanie.

s. 47 t. 120 l.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** i **Wa** mają *b*¹, co stwarza niekonsekwencję w przebiegu akompaniamentu: dźwięk ten, pojawiając się już po zakończeniu frazy pr.r., niepotrzebnie akcentuje wpleciony w figurację motyw melodyczny, nie mający kontynuacji

w następnych taktach. Wersja **A3** (→**Wn**), w której akompaniament ma ściśle harmoniczny charakter, lepiej przygotowuje wejście l.r. w t. 121-122.

t. 123 pr.r. Patrz komentarz do t. 49.

s. 48 t. 130 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** i **Wa** mają *g*¹. Wersja **A3** (→**Wn**) stanowi udoskonalenie brzmieniowe (unika zestawienia dwu trytonów *des-g*¹ i *ces-f*¹) i jest gładsza harmonicznie.

s. 49 t. 139 **Wf** i **Wa** mają na początku taktu rytm , **A3** (→**Wn**) zaś . W utworach Chopina w tego rodzaju kontekstach spotykamy obie postaci rytmu, a kilkakrotnie wahania przy wyborze jednej z nich. Por. *Komentarz wykonawczy*.

t. 140 l.r. Wcześniejsze wersje:



W porównaniu z przyjętą przez nas ostateczną wersją **A3** (→**Wn**) widać dążność Chopina do stopniowego rozrzedzania faktury i ułatwienia pianistycznego.

t. 143-144 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty *Fis* na przejściu taktów.

s. 50 t. 156 l.r. W ostatniej trioli w niektórych nowszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie kolejność 2 pierwszych dźwięków (dla mechanicznego zachowania wzorca akompaniamentu). Zgodność źródeł nie pozostawia tu żadnych wątpliwości tekstowych.

t. 157 pr.r. Jako 2. nutę melodii **Wf** i **Wa** mają *ais*¹. W **A3** (→**Wn**) Chopin ją skreślił, zastępując przez *cis*².

t. 161 pr.r. Na początku 2. połowy taktu **Wf** ma *his*¹. Jest to wersja pierwotna lub błąd, gdyż w **WfD** Chopin skreślił *h*.

s. 51 t. 170 pr.r. Na początku 2. ćwierci taktu **Wf** nie ma dźwięku *h*¹ (być może przez przeoczenie).

t. 174 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych do pierwszego akordu w taktie dodano dowolnie nutę *dis*¹.

s. 52 t. 178 l.r. Na 4. ćwierćnucie **Wf** i **Wa** nie mają dźwięku *fis*.

t. 181-182 **Wf** i **Wa** mają następującą wersję:



Wersja **A3** (→**Wn**) odpowiada częstemu u Chopina dążeniu do ekonomii dźwiękowej. Charakterystyczne, że we wszystkich źródłach takty te mają nieco bogatszą fakturę niż odpowiednie takty ekspozycji (t. 73-74).

t. 184 l.r. Wariant *ossia* wpisał Chopin w **WfD**.

t. 186 i 190 pr.r. W źródłach brak łuków przetrzymujących *e*¹ i *fis*¹ pomiędzy 2. a 3. ćwiercią taktu. Przeoczenie Chopina wydaje się jednak prawdopodobne, gdyż nie widać żadnych powodów, by takty te miały się różnić pod tym względem od analogicznych t. 78 i 82. Przetrzymywanie dźwięków (w tym omawianych) jest w t. 186-191 przykładem tak charakterystycznego dla Chopina „legato harmonicznego” (przetrzymywania palcami składników harmonii).

s. 53 t. 195 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych przed *dis*¹ na początku taktu dodano dowolnie *h*.

t. 197 l.r. *dis* jako najwyższy dźwięk 2. i 4. ćwierci taktu występuje w **A3** (→**Wn**), *fis* – w **Wf** i **Wa**.

II. Scherzo. Molto vivace

s. 54 t. 22 i 178 pr.r. W **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) ostatnią nutą jest b^1 . Chopin zmienił ją na a^1 w korekcie **Wf2**.

s. 55 t. 32 i 188 pr.r. **Wf** i **Wa** nie mają \sim nad as .

s. 56 t. 61-156 W całej części H-dur występuje złożony problem łuków przetrzymujących nuty na przejściach taktów. Źródła różnią się znacznie pomiędzy sobą pod tym względem, żadne też nie jest wolne od błędów. W późniejszych wydaniach zbiorowych z reguły uzupełniono dowolnie pewną liczbę (w niektórych kilkadziesiąt!) łuków.

Pomijając kilka oczywistych błędów i przeoczeń, chronologicznie uszeregowane wersje źródłowe pozwalają wyróżnić dwie główne fazy kształtowania się koncepcji Chopina w tym zakresie:

— pierwotną (**Wf1**, **Wa** oraz **A3** i **Wn**), charakteryzującą się mniejszą liczbą łuków (w stosunku do podanej przez nas wersji następujące dźwięki są powtórzone na początku wskazanych taktów: H w t. 68 i 132, gis w t. 69 i 133, ais w t. 74 i 138, gis w t. 76 i 140, H_1-H w t. 87 i 151 oraz 102);

— ostateczną, wprowadzoną w korekcie **Wf2**, w której motywy rozpoczynające się przetrzymanym dźwiękiem przeplatają się z motywami rozpoczynającymi się od powtarzanych dźwięków. O dokładnym przemyśleniu tej kwestii przez Chopina świadczą łuki motywiczne, dodane również w korekcie **Wf2**.

t. 92 W **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) takt kończy się oktawą Gis_1-Gis . Podwójne krzyżyki dodał Chopin w korekcie **Wf2**.

t. 96 W **Wf** i **Wa** ostatnią nutą jest cis . W **A3** nuta ta postawiona jest nieprecyzyjnie, tak iż można ją odczytać również jako dis (tak odczytano ją w **Wn**). Za cis , poprzedzającym tej samej wysokości nutę na początku następnego taktu, przemawia tym samym przeważająca liczba argumentów $\acute{z} r \acute{o} d \acute{l} o w y c h$.

Równocześnie jednak przesłanki $s t y l i s t y c z n e$ zdają się przemawiać za dis : daje ono w t. 95-97 imitację w głosie tenorowym motywu basu z t. 93-95:



Podobnie, w t. 101-105 występują motywy zawierające charakterystyczny interwał małej tercji (w brzmieniu):



Także względy pianistyczne sugerują dis : z notacji nie wynika, by Chopin przewidywał uderzenie tej nuty l.r. (nie zaznaczył bowiem koniecznego wówczas skrócenia Cis_1 , por. np. t. 103), a to – ze względu na rozpiętość ręki – wskazuje na dis .

Uznając wagę argumentów źródłowych, dajemy cis w tekście głównym, a dis w wariantcie.

t. 104-105 l.r. Podany w nawiasie łuk łączący dźwięki F został dopisany przez Chopina w **WfD**.

s. 57 t. 117-118 pr.r. W **Wf**, **Wa** i **A3** brak kasowników przed nutami d^1 (\grave{h} w **Wn** jest zapewne dodatkiem adiustacji). Za przeoczeniem Chopina przemawiają następujące argumenty:

— d^1 występuje nieprzerwanie już od t. 108 i w dalszym ciągu mogło się wydawać Chopinowi oczywiste;

— pojawienie się dis^1 dopiero w t. 125 mocniej podkreśla powrót tonacji H-dur w głównym temacie tej części.

III. Largo

s. 60 t. 2-3 pr.r. W **Wf** przeoczono łuk przetrzymujący dźwięki e^1 pomiędzy taktami.

t. 7 pr.r. Patrz komentarz do części I, t. 49.

t. 11 l.r. W **Wf** ostatnią nutą jest Cis .

s. 61 t. 19 i 105 pr.r. Dźwięki dis^2 w melodii są w **Wf** połączone łukiem. W **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) brak tego połączenia. W t. 19 w **WfD** łuk jest przecięty dopisanym przez Chopina arpeggiem przed 2. akordem (**Wf** i **Wa** mają arpeggio tylko w l.r.), co potwierdza ostateczność wersji **A3**.

t. 28 pr.r. Przed a^1 w 2. akordzie w **Wf** i **A3** brak \grave{h} , co jest – wobec modulacji do E-dur, rozpoczętej dźwiękiem a w połowie t. 27 – oczywistym przeoczeniem, uzupełnionym w **Wa** i **Wn**. W **WfS** jest tu omyłkowo wpisany $\#$, prawdopodobnie nie ręką Chopina.

s. 62 t. 45 l.r. W **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) dźwięk H pojawia się jako cała nuta razem z E na początku taktu. Podajemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf2**.

s. 63 t. 59-60 l.r. **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają tu trwającą 2 takty kwintę $Gis-dis$. Ulepszenie polegające na poruszeniu głosu tenorowego wprowadził Chopin w korekcie **Wf2**.

t. 61-63 i 75-78 Oznaczenia dynamiczne opisane w odsyłaczu znajdują się w **Wf** i **Wa**.

t. 65-66 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie oktawy H_1-H . Powtórzenie tej oktawy koresponduje z obowiązującym tu *crescendo*.

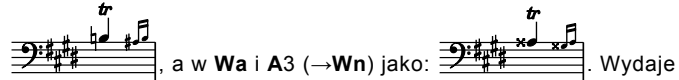
s. 64 t. 75-76 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty c między tymi taktami.

s. 65 t. 84-86 l.r. W **Wf** i **Wa** oktawy E_1-E są w tych taktach przetrzymane łukami. W notacji łuków w t. 84-87 w obu tych wydaniach widoczne są jednak oczywiste niedokładności, toteż przyjmujemy wersję **A3** (\rightarrow **Wn**), która nie budzi wątpliwości: t. 84-85 oznaczone są jako powtórzenie t. 34-35, gdzie żadne ze źródeł nie ma łuków, a w t. 85-86 Chopin łuki skreślił.

t. 91 pr.r. W 2. połowie taktu motyw z e^1 występuje w **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**), motyw z eis^1 – w **Wf**. Wydaje się, że Chopin miał dwie koncepcje zakończenia środkowej części (t. 91-98):

— bardziej statyczną, w której w t. 91 dokładne powtórzenie motywu z t. 89 (z e^1) zachowuje nastrój poprzednich taktów, a zasadniczą dynamiką całego fragmentu pozostaje *pp* podane w t. 87; — bardziej dynamiczną, w której eis^1 w motywie t. 91 daje impuls wyraźniejszej kulminacji dynamicznej (f w t. 93).

t. 94 pr.r. Tryl na 4. ćwierćnucie taktu zanotowany jest w **Wf** jako



się, że zmieniając notację, Chopin chciał zachować w pisowni krok sekundowy między nutą trylowaną a jej rozwiązaniem w następnym takcie (*aisis-his*). Nie zauważył jednak, iż w końcówce trylu nawet podwójny krzyżyk (*gisis*) nie daje zamierzonego – por. wersja **Wf**, a także t. 24 – brzmienia *ais*. Dlatego przyjmujemy pisownię analogiczną do zastosowanej przez Chopina w t. 24.

t. 100 pr.r. Wersję tekstu głównego mają **Wf** i **Wa**, wersję podaną w odsyłaczu – **A3** (\rightarrow **Wn**). Por. t. 6, 10, 18 i 104.


s. 66 t. 103 i 104 pr.r. Na początku t. 103 **Wf** ma w dolnym głosie ćwierćnutę fis^1 . **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają w tym miejscu pauzę; wersja ta jest gładsza muzycznie i wygodniejsza pianistycznie. Także w **WfD** i **WfS** Chopin usunął tę nutę. W **WfS** widnieje ponadto mniej wyraźny (redakcja **WN** miała do dyspozycji tylko faksymile tego źródła) znak skreślenia fis^1 na początku t. 104. Wersja bez tego dźwięku koresponduje tak dobrze ze skorygowaną wersją t. 103, że podajemy ją jako wariant.

t. 109-110 pr.r. Łukowanie w tekście głównym pochodzi z **A3** (\rightarrow **Wn**), w wariantcie – z **Wf** i **Wa**.

t. 111 pr.r. W 2. akordzie **Wf** i **Wa** mają jeszcze dźwięk gis . W **A3** (\rightarrow **Wn**) Chopin świadomie opuścił tę nutę, o czym świadczą wykreślenie jej w **WfS**.

t. 115 pr.r. W **Wf** brak przednutki dis^1 po grupie drobnych nutek. Jest to albo pierwotna wersja, albo przeoczenie.

IV. Finale. Presto non tanto

- s. 67 t. 24 l.r. Brak \sharp przed 6. ósemką we wszystkich źródłach wydaje się być przeoczeniem Chopina. Jest bowiem mało prawdopodobne, by zestawiał on obok siebie dwa równoległe akordy septymowe $A-d-c^1-fis^1$ i $Gis-cis-h-eis^1$. Por. t. 115 i 222.
- s. 68 t. 43 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**), wariant – z **Wf**. Wersje te wydają się być równorzędne:
— nuta g odpowiada c^1 w t. 134;
— nuta fis odpowiada Fis i fis w t. 241.
- t. 49 pr.r. Przed e^1 na 3. ósemce **A3** (\rightarrow **Wn**) nie ma \flat . Patrz komentarz do t. 140.
- s. 69 t. 53 l.r. Przy dolnym dźwięku na 6. ósemce brak w **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) znaku chromatycznego. Nie można na tej podstawie rozstrzygnąć, czy Chopin miał na myśli G czy Gis , gdyż przeoczenie \sharp w tym kontekście byłoby zupełnie zrozumiałe. W korekcie **Wf2** dodano \sharp , jednak w **WfS** został on zastąpiony kasownikiem. Materiał źródłowy nie pozwala więc na wyróżnienie jednej z wersji. Argumenty stylistyczne przemawiają na korzyść wersji z Gis . W wersji z G występują bowiem równoległe septymy $G-eis$ i $Fis-e$, a obniżona kwinta G akordu wprowadzona jest bez przygotowania, podczas gdy w analogicznych zwrotach w t. 73, 144 i 164 odpowiednie dźwięki występują już w poprzedzających taktach.
- t. 54 i analog. W t. 54, 58, 70 i 74 pedalizacja bez nawiasów (całotaktowa) pochodzi z **A3** (\rightarrow **Wn**), zaś zmiany pedału w nawiasach wynikają z notacji **Wa** (w **Wf** brak oznaczeń). W t. 145, 149, 161 i 165 pedalizację (półtaktową) ma tylko **A3** (\rightarrow **Wn**).
- t. 67 l.r. Na początku taktu **Wf** i **Wa** mają pauzę zamiast akordu. Przyjmujemy późniejszą wersję **A3** (\rightarrow **Wn**). Por. t. 158.
- s. 70 t. 76-90 l.r. **Wa** nie ma tu w ogóle łukowania, zaś **A3** (\rightarrow **Wn**) ma tylko jeden łuk nad parą akordów w t. 83. **Wf** obejmuje osobnymi łukami każdą z ośmiu pierwszych figur trójósemkowych, przechodząc dalej na dłuższe łuki frazowe. Widać stąd, że pisząc **[A1]** (podkład do **Wf**) Chopin nie miał jeszcze sprecyzowanej koncepcji łukowania tego fragmentu. Dlatego przenosimy tu łukowanie, które **A3** ma w analogicznych t. 167-182, a które najlepiej łączy oznaczenie artykulacji *legato* z sugestią frazowania linii basu.
- t. 80, 171, 179 l.r. Na 2. ósemce **Wf1** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają dźwięk o oktawę wyższy od poprzedniego (odpowiednio fis^1 , es^1 i as^1). W korekcie **Wf2** Chopin zmienił fis^1 na e^1 w t. 80 i es^1 na des^1 w t. 171. Ulepszenie to uważamy za obowiązujące także w t. 179 (przeoczenie jednego miejsca przy korygowaniu powtarzających się podobnych fragmentów należy do częstszych pomyłek Chopina). **Wa** ma w t. 80 e^1 , co może świadczyć o tym, iż pomysł tej zmiany zrodził się już przy pisaniu lub poprawianiu **[A2]**.
- t. 83 l.r. Dźwięk cis^1 w 2. akordzie występuje tylko w **A3** (\rightarrow **Wn**).
- s. 72 t. 122 l.r. Ostatnią nutą w **A3** (\rightarrow **Wn**) jest prawdopodobnie omyłkowo c . Brak argumentów za zmianą typowej figury akompaniamentu w tym miejscu.
- s. 73 t. 140 pr.r. We wszystkich trzech analogicznych miejscach, t. 49-51, 140-142 i 247-249, znajdujemy w źródłach niedokładności w notowaniu znaków chromatycznych (opuszczenia bądź zbędne powtórzenia). W t. 247-249 nie powoduje to żadnych wady. Również brak \flat przed 3. ósemką t. 49 w **A3** (\rightarrow **Wn**) wydaje się być przeoczeniem Chopina; uzupełniamy je według **Wf** i **Wa**. Najwięcej wątpliwości budzi t. 140, gdzie \flat postawiony jest we wszystkich źródłach dopiero przy 5. ósemce. Jednak i tu można przypuścić pomyłkę Chopina zarówno z uwagi na rytm zmian harmonicznym (ukryta polimetria 6/8–3/4), jak i ze względów wykonawczych. Tego typu wyprzedzenie harmoniczne spotykamy wielokrotnie w twórczości Chopina. Dlatego sugerujemy w tekście rozwiązanie analogiczne do pozostałych taktów.
- t. 142 l.r. Ostatnią nutą w **Wf** jest H_1 , a w **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) – Fis . W wersji **Wf** połączenie z następnym taktem jest wyraźnie gładsze. Przepuszczalnie Chopin w **[A2]** i **A3** mechanicznie powtórzył
- schemat poprzednich figur, nie można też wykluczyć poprawki zrobionej w **[A1]** już po przekazaniu wydawcom **[A2]** i **A3**.
- s. 74 t. 164 Akord na początku 2. połowy taktu ma w źródłach wartość ćwierćnuty. Poprawiamy to prawdopodobne niedopatrzenie Chopina według analogicznych taktów.
- t. 169 l.r. Ostatnią ósemką w **Wf** i **Wa** jest g . Przyjmujemy wersję **A3** (\rightarrow **Wn**), analogiczną do t. 167.
- s. 75 t. 170 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (\rightarrow **Wn**), wariant – z **Wf** i **Wa**. Zróżnicowanie w **A3** t. 168 i 170 jest przykładem często stosowanego przez Chopina urozmaicenia figuracji.
- t. 174 l.r. Łuk przetrzymujący oba b znajduje się tylko w **A3** (\rightarrow **Wn**).
- t. 177 l.r. Drugą ósemką jest w **A3** (\rightarrow **Wn**) błędnie es^1 . Pomyłka Chopina wynika z przeoczenia t. 177-178 i późniejszego ich uzupełnienia w formie uwagi, przeznaczonej dla sztycharza **Wn**, a nakazującej powtórzenie w druku t. 175-176.
- s. 76 t. 193-194 Podajemy łuki wprowadzone przez Chopina w korekcie **Wf2**.
- s. 77 t. 214 l.r. Jako 3. i 5. szesnastkę **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają e . Podajemy wersję z fis , wprowadzoną w korekcie **Wf2**.
- t. 219 l.r. Jako 4. szesnastkę **Wa** ma e . Zgodna wersja **Wf** i **A3** (\rightarrow **Wn**) pozwala uznać to za błąd.
- s. 78 t. 223 l.r. Jako 2. i 6. szesnastkę 2. połowy taktu **Wf** ma cis .
- s. 79 t. 240 l.r. Jako 4. szesnastkę 2. połowy taktu **Wf** ma ais , **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) – g . Wersję **Wf** cechuje bardziej logiczny postęp najwyższych dźwięków (czwartych szesnastek w każdej grupie). W **[A2]** i **A3** Chopin mógł pomylić tę figurę z następną.
- t. 242 **Wf1** ma tu w obu rękach błędną wersję:
- 
- Chopin skorygował ją w **Wf2** do postaci, którą podajemy w tekście głównym. Wariant pochodzi z **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**).
- t. 243 pr.r. Przedostatnią ósemką w **Wa** jest ais^2-cis^3 (analogicznie do t. 136). Wersja z fis^2-ais^2 jest pewniejsza zarówno źródłowo (znajduje się w **Wf**, **A3** i **Wn**) jak i muzycznie (jest identyczna z wersją t. 45).
- s. 80 t. 254 i 258 pr.r. Przenośnik oktaowy postawiony jest w źródłach nieprecyzyjnie, tak iż nie wiadomo, czy przednutka na początku taktu ma być nim objęta. Wszystkie źródła mają w każdym razie podobną notację w obu tych taktach. Pozwala to uznać h^2 za prawidłową jej wysokość, gdyż przednutka tej wysokości w t. 254 wynika z postępu oktaowego poprzednich taktów, a bardzo trudny, dwuoktaowy skok z ewentualnego h^1 w t. 258 jest od strony wykonawczej w dużym tempie nie do pomyślenia.
- t. 256 i 260 l.r. W akordzie w 2. połowie taktu **Wf** i **Wa** mają jeszcze dźwięk cis^1 . Wersja **A3** (\rightarrow **Wn**) w charakterystyczny dla Chopina sposób pozostawia miejsce dla cis^1 występującego w następnym takcie.
- t. 258 l.r. Czterodźwięk występuje w **A3** (\rightarrow **Wn**), trójdźwięk – w **Wf** i **Wa**.
- s. 81 t. 270 pr.r. cis w 1. połowie taktu jest w **Wf** przetrzymane łukiem.
- t. 277-278 l.r. Oktaowy motyw objęty jest łukiem w **Wf**.