

KOMENTARZ WYKONAWCZY FORTEPIAN

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

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

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne ujęto w nawiasy kwadratowe [].

Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

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

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

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

Trio g op. 8

I. Allegro con fuoco

s. 11 t. 4 i 8 Propozycje realizacji arpeggiów (t. 8 analogicznie):



Druga z podanych propozycji, na współczesnych fortepianach brzmiąca bardziej zdecydowanie, ma za wzór rozwiązanie zastosowane przez Chopina w cz. III, t. 23.

t. 10-14 i analog. pr.r. Większe skoki na końcu niektórych figur można sobie ułatwić, grając najniższe nuty lewą ręką.

s. 15 t. 51-52 Powtórzony siedmiokrotnie znak \rightrightarrows ma tu niewątpliwie znaczenie akcentu długiego, nie jest jednak całkiem jasne, które nuty powinny być akcentowane: tylko pierwsze szesnastki w każdej grupie, tylko drugie, czy może jedno i drugie. We wcześniejszej redakcji tego fragmentu Chopin zapisał go w następujący sposób:



Zdaniem redakcji, połączenie obu zapisów pozwala najdokładniej zorientować się, jak Chopin wyobrażał sobie wykonanie tego pasażu.

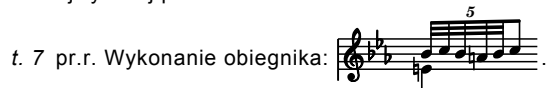
III. Adagio. Sostenuto

Zestawienia rytmu $\text{♩} \cdot \text{♩}$ i triol ósemkowych, w całym *Adagio* występujące kilkakrotnie (t. 5, 39, 45, 50-52 i 55), należy zawsze wykonywać

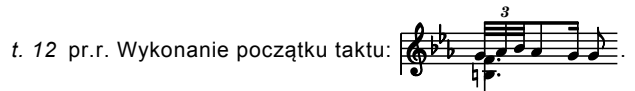
w podziale trójkowym: $\text{♩} \cdot \text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$. Analogiczne wykonanie obo-

wiązuje także tam, gdzie szesnastka pojawia się po pauzach (t. 44 i 49), jak również w bardziej skomplikowanych kombinacjach rytmów, które omawiamy w komentarzach do poszczególnych taktów (32, 33 i 71). Ponieważ motywy zawierające rytmy $\text{♩} \cdot \text{♩}$ z akompaniamentem triol przeplatają się w przebiegu *Adagio* z podobnymi motywami, w których rytmy te występują samodzielnie (por. np. pr.r. w t. 6 z partią skrzypiec w t. 14), w podziale trójkowym mogą być wykonane także te ostatnie (t. 1, 6, 21, 22, 34, 40, 63, 67, 69 i 79-81).

s. 40 t. 6, 21, 34, 72 i 73 Arpeggia można wykonywać zarówno w obu rękach równocześnie, jak i w sposób ciągły, od najniższej nuty l.r. do najwyższej pr.r.



t. 7 pr.r. Wykonanie obiegnika:



s. 41 t. 32 Współczesna pisownia rytmiczna 3. ćwierćnuty taktu:



s. 42 t. 33 i 71 pr.r. $\text{♩} \cdot \text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩}$

s. 43 t. 51 pr.r. Wykonanie 3. ćwierćnuty taktu:

IV. Finale. Allegretto

s. 53 t. 181 i 182 pr.r. Zdaniem redakcji, możliwe są 3 kombinacje nut a^1 lub as^1 w tych taktach (patrz *Komentarz źródłowy*):

- w obu taktach a^1 ;
- w obu taktach as^1 ;
- as^1 w t. 181 i a^1 w t. 182.

s. 55 t. 215-234 l.r. Pierwotna wersja figuracji wraz z autentycznymi, dokładniejszymi oznaczeniami wykonawczymi:





Oznaczeń tych nie można mechanicznie przenieść do wersji ostatecznej ze względu na zbyt daleko idące zmiany w niej wprowadzone. Można jednak na ich podstawie wyobrazić sobie, w jaki sposób Chopin kształtował frazowanie tego typu figuracji oznaczonej *marcato* (por. *Koncert e op. 11, cz. I, t. 291-298*).

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego 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*.

Skróty: t. – takt, takty, skrz. – skrzypce, w-la – wiolonczela, fort. – fortepian, pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i opierające się na nim”.

Trio g op. 8

Tytuł

W pierwszych wydaniach utwór nosi tytuł *Premier Trio* (jedyne zachowane rękopis nie jest zatytułowany). Trudno dziś stwierdzić, czy nazwanie *Tria* „pierwszym” wynikało z Chopinowskich planów napisania kolejnej kompozycji tego gatunku, czy było tylko chwytem reklamowym wydawcy. Ponieważ nie zachowały się ślady żadnych dalszych triów, do identyfikacji utworu stosujemy w WN samą nazwę gatunkową, *Trio*.

Obsada

Chopin wahał się, czy do wykonania górnej partii smyczkowej użyć skrzypiec, czy altówki:

- w autografie pierwszej redakcji (1828-1829) wpisane są skrzypce;
- list do przyjaciela (1830, patrz cytaty o *Trio*... przed tekstem nutowym) świadczy o zdecydowanej zmianie koncepcji;
- korespondencja wydawców (1832, patrz następny cytat) wskazuje na fakultatywne traktowanie skrzypiec i altówki;
- pierwsze wydania (1833) podają znów jedynie skrzypce.

Argumenty Chopina, zawarte we wspomnianym liście, dowodzą jego dużej wrażliwości na współbrzmienie instrumentów w ramach faktury użytej w *Triu*. Można więc podejrzewać, że późniejsze stopniowe odchodzenie od pomysłu użycia altówki wynikało raczej z sugestii wydawców, niż wewnętrznej przekonania kompozytora. Dlatego podajemy obie autentyczne koncepcje obsady *Tria*.

Źródła

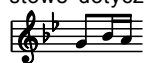
AI Autograf pierwszej redakcji (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa), opatrzony na końcu podpisem i datą 1829. Rękopis nie jest jednolity:

- pierwsze *Allegro* ma w całości roboczy charakter, ze sporadycznie pojawiającymi się oznaczeniami interpretacyjnymi, skrótową notacją powtarzających się fragmentów, a nawet autorskimi komentarzami, nie będącymi częścią zapisu muzyki (por. komentarz do cz. I, t. 213);
- *Scherzo* jest pisane innym piórem i bledszym atramentem, jego początek wyróżnia się też najstarszym, niemal kaligraficznym zapisem, z dużą liczbą oznaczeń wykonawczych; w dalszym ciągu tej i w następnej części notacja staje się mniej staranna, jednak z zachowaniem bogactwa szczegółów; w toku IV części pojawiają się już fragmenty wyraźnie mniej dopracowane.

Ze względu na dużą liczbę błędów i niedokładności w pierwszych wydaniach, **AI** ma dla ustalenia tekstu *Tria* duże znaczenie. Istnienie scharakteryzowanych poniżej zaginionych rękopisów wynika z porównania zachowanego autografu z pierwszym wydaniem francuskim, które było oparte na podkładzie rękopiśmiennym, lecz nie na **AI**. Liczba, rodzaj i charakterystyki tych rękopisów są hipotetyczne; przedstawiona propozycja jest jednak, zdaniem redakcji, najbardziej prawdopodobna.

[A] Zaginiony autograf edycyjny partii fortepianu. W stosunku do **AI** Chopin przede wszystkim dopracował notację I części (przykładowe zmiany: t. 1-2, dodanie dolnych nut oktav l.r., t. 17-27, zmiana pisowni podstaw basowych z półnut na ósemki i dodanie pedalizacji; t. 239-240, dodanie partii fortepianu); w pozostałych trzech zakres zmian jest mniejszy. Główny nacisk położony został na uzupełnienie i doprecyzowanie oznaczeń wykonawczych. Mimo licznych zmian i ulepszeń, **[A]** zawierał także błędy (np. liczne przeoczenia znaków chromatycznych), które odnajdujemy potem w pierwszym wydaniu francuskim, dla którego stanowił podkład.

[R^s], **[R^w]** — zaginione rękopiśmienne kopie partii skrzypiec i wiolonczeli, sporządzone na podstawie **AI** (Chopin *Trio* „próbował z akompaniamentem” jeszcze przed ukończeniem **AI** – patrz cytaty o *Trio*... przed tekstem nutowym), a następnie uzupełnione i poprawione przez Chopina. Tak jak w przypadku **[A]**, ważniejsze zmiany tekstowe dotyczą I części (np.: skrz., t. 2 i 136, usunięcie motywu



na 1. ćwierćnucie taktu; w-la, t. 215-236, zmiana faktury z , jednak zarówno

w I cz., jak i w pozostałych Chopin przede wszystkim opracował i uzupełnił oznaczenia wykonawcze. Wydaje się przy tym, że przejrzał poszczególne partie, czasami tylko sprawdzając z partyturą ich wzajemne korelacje. Taki tryb pracy nad przygotowaniem tych partii do druku tłumaczy zarówno pewne błędy pierwszych wydań (skrz., cz. III, t. 76; w-la, cz. I, t. 67), jak i dość liczne sytuacje, w których niespójne oznaczenia wykonawcze obu partii utrudniają – w skrajnych wypadkach nawet znacznie – plastyczne oddanie charakteru muzyki.

Wf Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1344), Paryż, początek 1833, oparte najprawdopodobniej na **[A]**, **[R^s]** i **[R^w]**. Całość wydania była przynajmniej dwukrotnie korygowana przez Chopina, który z jednej strony wprowadził szereg znaczących zmian (np. cz. I, t. 139-140 i cz. IV, t. 215-234), z drugiej zaś pozostawił liczne niepoprawione błędy i niedokładności.

WfFr Egzemplarz **Wf** ze spuścizny Augusta Franchomme'a (Paryż, zbiory prywatne*), zawierający m.in. pisane jego ręką liczne dopiski uzupełniające lub korygujące oznaczenia wykonawcze. Zaprzyjaźniony z Chopinem, Franchomme niejednokrotnie miał okazję wykonywać *Trio* z kompozytorem, toteż naniesienia te można traktować jako zaakceptowane przez Chopina.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, F. Kistner (999), Lipsk III-IV 1833. **Wn** oparte jest na odbitce korektorskiej **Wf**, przed dokonaniem przez Chopina ostatnich poprawek. Zawiera liczne uzupełnienia i adiustacje, z pewnością nieautentyczne. Istnieją egzemplarze różniące się szczegółami okładki (m.in. ceną).

Wa1 Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o N^o 924), Londyn VII 1833. **Wa1** oparte jest na **Wf** i zawiera szereg nieautentycznych dodatków i zmian. Partie instrumentów smyczkowych zostały opalcowane (przez C. Rudolphusa), w partii fortepianu dodano ułatwiającą orientację repliki głosu skrzypcowego.

Wa2 Późniejszy nakład **Wa1** (ta sama firma i numer, 1856-1860), w którym poprawiono część błędów oraz wprowadzono dalsze dowolne zmiany (niektóre prawdopodobnie na podstawie **Wn**) i uzupełnienia, np. dodano palcowanie w partii fortepianu.

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

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako oparte bezpośrednio na rękopisach wersji ostatecznej i dwukrotnie korygowane przez Chopina. Liczne oczywiste błędy i niedokładności poprawiamy i uzupełniamy na podstawie **AI**. W dalszej części komentarza odmiennie wersje **AI** omawiamy tylko wtedy, gdy w tekście **Wf** można podejrzewać błąd lub znaczącą niedokładność notacji. Uwzględniamy naniesienia **WfFr**.

* Redakcja WN pragnie gorąco podziękować pani Sophie Ruhlmann za wskazanie obecnego miejsca przechowywania **WfFr** i pani Elisabeth Pénicaud, żonie zmarłego Laurent Pénicaud, prawnuka Franchomme'a, za udostępnienie tego ważnego źródła.

Dodatkowo, przy redakcji oznaczeń wykonawczych przyjmujemy następujące zasady:

— zasadę równoległości określeń agogicznych w poszczególnych partiach; ze względów praktycznych stosujemy ją bez wyjątków, uzupełniając lub przesuwając odpowiednie określenia;

— zasadę ograniczonej równoległości oznaczeń dynamicznych – modyfikujemy je tylko w najbardziej oczywistych sytuacjach;

— jeśli oznaczenia **Wf** nie wskazują na chęć zmiany koncepcji w stosunku do **AI**, przyjmujemy za obowiązujące te ostatnie;

— jeśli naniesienia **WfFr** korygują wyraźne błędy lub braki w oznaczeniach **Wf**, wprowadzamy je do tekstu milcząco.

Szczególnością trudną sprawą – zwłaszcza w gęsto drukowanych partiach smyczkowych – rozróżnienie między widełkami \rightrightarrows a akcentami (krótkimi lub długimi). Staramy się odtworzyć intencję kompozytora, biorąc pod uwagę jego zwyczaje w tym zakresie, udokumentowane źródłowo w innych kompozycjach.

Zagadnieniem samym w sobie jest w *Triu* łukowanie. W żadnym z zachowanych źródeł nie zostało ono opracowane z zadowalającą starannością, wykazując liczne braki, niedokładności i niekonsekwencje. Dodatkowo, w partiach smyczkowych łukowanie to w niewielkim tylko stopniu uwzględnia specyfikę notacji tych instrumentów, zwłaszcza smyczkowanie.

W tej sytuacji przyjmujemy następujące rozwiązanie:

— w partyturze *Tria* podajemy łukowanie oryginalne, zredagowane według zasad opisanych powyżej; partia fortepianu ujęta jest tym samym w sposób nie odbiegający od pozostałych utworów Chopina;

— w głosach partii smyczkowych łukowanie źródłowe zastępujemy smyczkowaniem opracowanym przez redakcję (por. *Komentarz wykonawczy*).

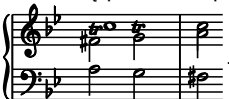
I. Allegro con fuoco

s. 11 t. 1 Przyjęte przez nas metrum ♩ występuje w **AI**. W **Wf** podano różne oznaczenia w różnych partiach: ♩ w skrzypcach, a ♩ w fortepianie i wiolonczeli. Dowlone zamiany ♩ na ♩ zdarzały się w **Wf** bardzo często (patrz np. komentarz do *Etudy C* op. 10 nr 1). **Wn** ma wszędzie ♩ , a **Wa** – ♩ .

Tempo $\text{♩}=152$ występuje w **Wf** (\rightarrow **Wa**); dodano je najprawdopodobniej w ostatniej korekcie, gdyż nie ma go w **Wn**. Możliwe jednak, że Chopin podał $\text{♩}=132$, co byłoby zgodne ze wskazaniem wpisanym w **AI** ($\text{♩}=66$) i wydaje się lepiej odpowiadać charakterowi tej części.

t. 5-6 fort. **AI** ma następującą wersję, zmienioną przez Chopina

prawdopodobnie w **[A]** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wn,Wa**):



t. 10 fort. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie przedostatnią nutę taktu z *d* na *g*.

s. 13 t. 33 i 167 pr.r. Na 3. ćwierć taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zamieniono dowolnie 2. i 3. szesnastkę.

s. 14 t. 38 skrz. Na początku taktu część późniejszych wydań zbiorowych ma – bez pokrycia w źródłach – akord *as-es¹-c²*.

t. 39-40 skrz. Na przejściu taktów w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ósemki *a¹* na *a*.

t. 39-41 pr.r. Na 5. ósemce t. 39 **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma *es¹*. Jest to zapewne pomyłka – por. t. 40-41 – toteż podajemy *g¹* zapisane w **AI**. W **Wn** błędna wersja pojawia się także w t. 40 (z *es²*) i 41, w którym odpowiedniej nuty nie ma wcale.

s. 15 t. 53 skrz. Występujące w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) zestawienie określeń *f* i *espress.* budzi wątpliwości, gdyż Chopin używał *espress.* albo samodzielnie, albo w połączeniu z *p*. Dlatego podajemy *f* w nawiasie.

s. 17 t. 67 w-la. Rytm 1. połowy taktu nie został prawidłowo zapisany w żadnym ze źródeł. W **AI**, wskutek kilkakrotnych poprawek, ostateczną wersję partii smyczkowych w tym i następnym taktach (zaczynając od 2. nuty t. 67) Chopin zmuszony był wpisać na dodatkowej pięciolinii:



W zapisie tym – mimo niezgodnych wartości 1. nuty – synchronizacja rytmiczna obu partii nie ulega wątpliwości (por. też odpowiednie miejsce reprzyzy, t. 211). Błąd Chopina zmylił zapewne piszącego **[R^w]**, tak iż **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma w 1. połowie taktu następującą wersję:



t. 73 skrz. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) nie ma łuku przetrzymującego półnutę *b¹*. W **AI** nuta ta jest jednak przetrzymana, toteż biorąc pod uwagę analogiczne motywy w t. 71-74 (we wszystkich 3 instrumentach), uważamy brak łuku za pomyłkowy.

W-la. W części późniejszych wydań zbiorowych 2. ósemkę 2. połowy taktu zmieniono dowolnie z *g* na *d*.

s. 18 t. 78 (2^a volta) l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto dolną nutę oktawy, *E₁*.

t. 81 l.r. Jako przedostatnią nutę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma błędnie *d*. Podajemy *B* występujące w **AI**.

t. 83-84 pr.r. Tryl zanotowany jest w źródłach za pomocą dwu znaków *tr*, po jednym nad każdą z nut *c²*. Jest to jeden z kilku sposobów zapisywania ciągłego trylu, których Chopin używał zamiennie (por. komentarz do *Walca Des* op. 64 nr 1, t. 59-62). Innym z nich jest zapis przyjęty tu przez nas jako częściej współcześnie używany.

s. 20 t. 102-103 skrz. i w-la. Podajemy oznaczenia wykonawcze na podstawie **WfFr**. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) *dolce* znajduje się tylko w partii wiolonczeli w t. 102; tam też zamiast \rightrightarrows widnieje \leftarrow . **AI** nie ma tu żadnych oznaczeń.

s. 21 t. 107-131 l.r. W **AI** nie ma żadnego z motywów ♩ ♩ ; są tylko całe nuty, przetrzymywane łukami. Chopin dodał te motywy prawdopodobnie dopiero w czasie korekty **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

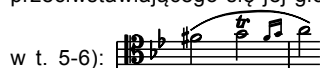
L.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie momenty uderzenia podstaw basowych, dodając łuki przetrzymujące w niektórych miejscach, a usuwając je w innych.

t. 110 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych \flat obniżający *d¹* na *des¹* wprowadzono dowolnie już przed 3. szesnastką.




t. 116 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych ostatnią szesnastkę podwyższono dowolnie na *g¹*.

s. 24 t. 139-140 fort. **AI** (\rightarrow **[A]**) powtarza tu pierwotną wersję t. 5-6 (patrz komentarz do tych taktów). Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). Można mieć wątpliwości, czy korekta ta nie stanowi jedynie części zmian przewidzianych przez Chopina w tym miejscu (patrz niżej).

W-la. Biorąc pod uwagę sposób, w jaki Chopin zmienił układ głosów reprzyzy (t. 142-150) w stosunku do ekspozycji (t. 8-16), wydaje się prawdopodobne, że także w tym miejscu chciał wprowadzić podobnego typu urozmaicenie. Opisane powyżej zmiany w partii fortepianu prowadzą do wzmocnienia linii basu kosztem przeciwstawiającego się jej głosu altowego (por. partię fortepianu



w t. 5-6): ♩ ♩ . Możliwe więc, że w intencji Chopina motyw ten miał być powierzony wiolonczeli, czego skutek jakiegoś niedopatrzenia nie zrealizowano. Wersji tej nie podajemy jednak w tekście ze względu na brak potwierdzenia źródłowego dla powyższej hipotezy.

- t. 144 pr.r. Jako przedostatnią nutę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma *g*, prawdopodobnie pomyłkowo – por. analogiczny t. 10. Podajemy *d* znajdujące się w **AI**.
- s. 26 t. 163, 165 i 167 w-la. Określenia dynamiczne w t. 163 i 167 pochodzą z **WfFr**; w pozostałych źródłach nie ma żadnych znaków. **f** w t. 163 budzi pewne wątpliwości, gdyż obowiązywanie takiej dynamiki aż do t. 167 nie współgra z oznaczeniami partii skrzypiec (*p* w t. 165). Dlatego podajemy to **f** w nawiasie, wraz z sugestią **p** w t. 165 dla zachowania zgodności z partią skrzypiec.
- t. 172 pr.r. Przed 9. szesnastką nie ma w źródłach żadnego znaku chromatycznego, należałoby więc tę i 12. nutę odczytywać jako *fis*¹. Brak \sharp jest tu jednak z pewnością przeoczeniem Chopina; wskazują na to zarówno względy harmoniczne (rozpoczęta w 2. połowie t. 170 modulacja prowadzi do tonacji d-moll, o czym świadczą nuty *f*¹ w t. 170 i akordy w t. 174 i 176), jak i melodyczne (postęp *gis*¹-*a*¹, *fis*¹-*g*¹, *e*¹-*f*¹, utworzony przez skrajne szesnastki poszczególnych grup, licząc od ostatniej nuty t. 171). Tego typu opuszczenie znaku chromatycznego przywracającego brzmienie właściwe dla panującej aktualnie tonacji jest najczęstszym z popełnianych przez Chopina błędów.
- s. 27 t. 173 w-la. Tekst główny pochodzi z **AI**, wariant – z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). Na możliwość pomyłki **Wf** wskazuje fakt, iż od połowy t. 151 do t. 177 wiolonczela współrealizuje z fortepianem linię basu i omawiane miejsce stanowiłoby jedyne odstępstwo od tej zasady.
- t. 177 pr.r. Jako przedostatnią szesnastkę źródła mają tercję *b*¹-*d*². W **AI** widoczne są tu poprawki dotyczące dwóch ostatnich nut: początkowo brzmiały one prawdopodobnie *d*²-*f*² i *b*². Ani pierwotna wersja, ani poprawiona nie uwzględnia jednak relacji z partią wiolonczeli, która na ostatniej ósemce ma *H*. W trzech innych miejscach w t. 177-179 Chopin usunął w **AI** te składniki napisanych pierwotnie tercji, które dawały fałszywie brzmiące półtony z partią skrzypiec: *f*² na 7. szesnastce t. 177, *g*² na 7. szesnastce t. 178 i *f*² na 7. szesnastce t. 179. Podobna zbitka z partią wiolonczeli umknęła najwyraźniej jego uwadze, dlatego też, wzorując się na opisanych poprawkach, usuwamy w omawianym miejscu dolną nutę tercji, *b*¹.
- t. 179 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma tercję *d*²-*f*². Wersja ta była również wpisana w **AI**, w którym jednak Chopin wykreślił następnie *f*², unikając niezręcznej zbitki z *fis*¹ skrzypiec. Nieuwzględnienie tej zmiany w wydaniach jest z pewnością pomyłką. Patrz wyżej komentarz do t. 177.
- t. 181 skrz. Na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma najprawdopodobniej błędnie *f*¹ zamiast *d*¹ zapisanego przez Chopina w **AI**. Prawdopodobieństwo zaistnienia tego błędu zwiększa fakt, iż także 2. nuta taktu była w **Wf** wydrukowana o tercję za wysoko (*c*² zamiast *a*¹), co jako wyraźne niezgodne z harmonią zostało skorygowane. Por. komentarz do IV cz., t. 51.
Skrz. Na 6. szesnastce podajemy *d*², znajdujące się w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). **AI** ma w tym miejscu *f*², będące prawdopodobnie elementem pierwotnej, stopniowo przez Chopina zmienianej, wersji melodii. Widoczne w rękopisie poprawki pozwalają na odtworzenie tego procesu:
- pierwotna wersja **AI** 
- poprawiona wersja **AI** 
- ostateczna wersja **[A]** 
- Por. odpowiednią figurę w t. 182.
- s. 28 t. 191 pr.r. Oba *e*² na 2. ósemce taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie na *f*².
- t. 192 skrz. i w-la. Określenia *riten.* i *ritard.* pochodzą z **WfFr**. Por. analogiczny t. 60.
- s. 29 t. 200 pr.r. Dwudźwięk na 3. ćwierćnucie taktu brzmi w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) *a*²-*d*². Błąd mógł znajdować się także w **[A]**, gdyż w **AI** niewątpliwie zamierzona nuta *g*² zlewa się ze zbyt nisko postawioną linią dodaną.
- t. 204 l.r. Jako 2. ćwierćnutę podajemy występującą w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) septymę *f*-*es*¹. W części późniejszych wydań zbiorowych występuje tu jeszcze nuta *c*¹. Niewyraźna notacja **AI** nie pozwala na stwierdzenie, czy Chopin napisał tę nutę, czy nie.
W-la. Jako 3. ćwierćnutę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma omyłkowo *c*.
L.r. Dolną nutą ostatniego akordu w **Wn** i **Wa2** jest błędnie *f*.
- s. 30 t. 208 l.r. Akord na początku taktu podajemy w brzmieniu zapisanym w **AI**. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) najwyższą nutą jest – najprawdopodobniej błędnie – *des*¹.
- t. 209 skrz. i w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych autentyczne półnuty skrócono dowolnie do ćwierćnut, zastępując *b*¹ w partii skrzypiec akordem *g*-*e*¹-*b*¹.
- t. 210 w-la. W **Wf** (\rightarrow **Wa1**) ten wypełniony pauzą takt omyłkowo pominięto. W **Wn**, **Wa2** i **WfFr** błąd poprawiono.
- t. 212 w-la. W 2. połowie taktu **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma — . W partii skrzypiec widnieje tu jednak — . Użyty przez Chopina efekt przeciwstawienia pary instrumentów smyczkowych wchodzącemu w następnym taktie fortepianowi (por. następna uwaga) przemawia za równoległością dynamiczną obu partii, toteż za bardziej prawdopodobną uważamy tu omyłkową zmianę kierunku znaku w partii wiolonczeli (tego typu błędy napotykamy kilkakrotnie w pierwszych wydaniach dzieł Chopina, por. np. komentarz do *Wariacji B* op. 12, t. 94). W **AI** nad wejściem wiolonczeli w t. 211 umieszczone jest – odnoszące się także do skrzypiec – określenie *cresc.* z wyznaczonym zakresem obowiązywania do końca t. 212. Por. też analogiczny t. 68.
- t. 213 fort. Określenie *risoluto* znajduje się dopiero w następnym taktie. Przesuwamy je wcześniej, idąc za sugestią zawartą w Chopinowskiej uwadze wpisanej w **AI** w t. 211-212: „nic nie ma na fortepian, aż tu **f** [w t. 213]”.
- s. 32 t. 225-226 i 237 w-la. Opisane w *Komentarzu wykonawczym* uzupełnienia, pozwalające na zastosowanie naturalniejszego i lepiej brzmiącego palcowania wprowadzono już w **Wn**.
- t. 226 w-la. Podajemy wersję **Wf** (\rightarrow **Wa**), korygowaną prawdopodobnie przez Chopina. **Wn** ma tu najwyraźniej błędny tekst, w którym skumulowały się zapewne pomyłki i nietrafne próby ich poprawienia przez adiustatora: . Późniejsze wydania zbiorowe podają jeszcze inne, dowolne wersje.
- s. 33 t. 238 w-la. **AI** i **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) podają dla tego taktu określenie *pizz.* (i *arco* w t. 239). Nie uwzględniamy ich, gdyż *pizz.* zostało skreślone w **WfFr**. W tym kontekście *pizzicato* wiolonczeli niemal zupełnie wtapia się w brzmienie fortepianu, toteż można sądzić, iż potrzeba tej zmiany wynikała w trakcie wykonywania *Tria*.
- t. 239-240 w-la. Jako 2. półnutę t. 239 **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie tercję *G*-*B*, a na początku t. 240 – kwintę *G*-*d*. W **Wn** nie tylko powtórzone błędy, ale jeszcze opatrzone te dwudźwięki palcowaniem. Błąd w t. 240 poprawiono w **WfFr**.
- t. 243 l.r. Ostatnią szesnastką jest w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) błędnie *g* (por. partię pr.r. i analogiczną figurę w t. 245).

t. 245-246 w-la. Dwie ostatnie ćwierćnuty w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie na akordy $d-c^1$ i $G-d-b$.

II. Scherzo. Vivace

W **AI** t. 60-79 oznaczone są skrótowo jako powtórzenie (*dal segno*) t. 5-24; podobnie t. 120-135 oznaczono jako powtórkę t. 80-95. Tego typu skrót użyty został zapewne także w **[A]**.

s. 34 *Początek* Podajemy **Vivace** $\downarrow=69$, wprowadzone przez Chopina w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa1**) w miejsce wcześniejszego **Con moto ma non troppo**, zachowanego w **Wn** i przeniesionego do **Wa2**. W **AI** nie ma określenia słownego, jest tylko oznaczenie metronomiczne, $\downarrow=63$.

Skrz. i w-la. Znaki **f** w obu partiach pochodzą z **WfFr**, w którym Franchomme zastąpił nimi oznaczenia występujące w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**): **p** w skrzypcach i akcent w wiolonczeli.

t. 1-3 fort. Źródła nie mają oznaczeń artykulacyjnych dla l.r. W analogicznych t. 25-27 znaki są jednak podane, toteż uzupełniamy je także na początku tej części.

t. 16 i 71 pr.r. Na ostatniej ósemce **AI** ma trójdźwięk $h-d^1-g^1$. Chopin usunął **h** w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**).

t. 17 i 21 oraz 72 i 76 skrz. i w-la. Na początku taktów **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) nie ma znaków **tr**. Biorąc pod uwagę dialogujący charakter t. 17-22 i analog., uważamy za bardziej prawdopodobne omyłkowe pominięcie znaków (np. w **[R^s]** i **[R^w]**; t. 60-79 nie były w nich zapewne wypisane – patrz uwaga na początku komentarza do tej części – co znacznie zwiększa szanse takiego przeoczenia). Podajemy **tr** wpisane przez Chopina w **AI**.

s. 35 t. 21-22 i 76-77 pr.r. Na przejściu taktów nuty a^1 są w **AI** przetrzymane łukiem. W podanej przez nas wersji **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) powtórzenie nuty nawiązuje do poprzedniego dwutaktu, toteż pominięcie łuku w **[A]** przez Chopina wydaje się znacznie prawdopodobniejsze niż przeoczenie sztycharza.

t. 24 (*2^a volta*) i 26 skrz. **f** w t. 24 i *dim.* w t. 26 pochodzą z **WfFr**.

t. 28-30 fort. Wszystkie 3 pary akordów oznaczone są w **Wf** (\rightarrow **Wa1**) klinikami (w t. 28-29 w pr.r., w t. 30 w l.r.) i są to jedyne oznaczenia artykulacji w tym miejscu. Znaki dla l.r. w t. 30 miały się z pewnością znaleźć w t. 29 i tam je przenosimy, opatrując t. 30 łukami wpisanymi przez Chopina w **AI** (por. artykulację partii smyczkowych, nie budzącą zastrzeżeń ani źródłowych, ani muzycznych). Mniej jasna sytuacja występuje w t. 28, który nie został przez Chopina precyzyjnie oznaczony w żadnym ze źródeł: **AI** ma tylko zakończenia łuków w partii fortepianu (partie smyczkowe nie mają oznaczeń), zaś **Wf** (\rightarrow **Wa1**) jedynie podane przez nas w nawiasie kliniki (i łuk skrzypiec). W **Wn** i **Wa2** powtórzono oznaczenia **Wf**, w t. 28-29 dodając kliniki także w l.r.

t. 38 skrz. Akcent na ostatniej nucie, występujący tylko w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**), podajemy w nawiasie, gdyż miejsce, w którym się pojawia, budzi wątpliwości natury muzycznej:

— koniec motywu melodycznego na najsłabszej części taktu (por. analogiczny motyw w partii wiolonczeli takt wcześniej);
— tonika rozwiązująca poprzedzającą dominantę septymową.

s. 36 t. 44 pr.r. Nuta ais^1 na 2. ćwierćnucie taktu jest w **AI** przedłużona do wartości półnuty, jak w następnym takcie. W **Wf** widoczne są w tym miejscu ślady korekt dokonywanych w druku, prawdopodobnie więc Chopin polecił usunąć dodatkową półnutę.

s. 37 t. 79 (*2^a volta*) pr.r. Na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) ma tylko g^1 . Jest to z pewnością błąd: w **AI** takt ten jest identyczny z t. 24 (patrz uwaga na początku komentarza do tej części).

s. 38 t. 82 pr.r. W 1. akordzie **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) nie ma **h**. Jest to zapewne pomyłka, gdyż:

— nuta ta znajduje się w **AI**;

— Chopin nie przewidywał żadnych różnic pomiędzy t. 120-135 a 80-95 – patrz uwaga na początku komentarza do tej części – a w t. 122, będącym odpowiednikiem t. 82, **h** występuje także w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**).

t. 85-86 i 125-126 l.r. Łuk przetrzymujący **g** znajduje się tylko w **AI** (por. uwagę na początku komentarza do tej części). Trudno stwierdzić, czy w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) został przeoczony, czy też Chopin zdecydował się ostatecznie na powtarzanie tej nuty.

t. 93 i 133 skrz. W **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) brak \sim na 5. ósemce, co z pewnością jest błędem; znak znajduje się w **AI**. Por. biegnącą *unisono* partię wiolonczeli.

t. 95-111 skrz. Uzupełniamy widelki dynamiczne i kliniki *staccato* według biegnącej *unisono* partii wiolonczeli.

t. 99 skrz./altówka. Na 2. ćwierćnucie **AI** ma akord $g-cis^1-b^1$, na skrzypcach niewykonalny, toteż w partii skrzypiec podajemy wprowadzoną zapewne przez Chopina wersję **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) z e^1 jako wewnętrzną nutą. W głosie altówkowym zachowujemy natomiast logiczniejszą z punktu widzenia ruchu głosów pierwotną postać akordu.

t. 99-100 w-la. Łuk znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**), kliniki – w **AI**. Skrz. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie wszystkie 3 akordy na $b-g^1-cis^2$, $b-g^1-d^2$, $g^1-b^1-e^2$.

s. 39 t. 112 skrz. **pp** pochodzi z **WfFr**.

t. 112 i 114 pr.r. Na 5. ósemce t. 112 **AI** ma jeszcze dis^1 , podobnie w t. 114 ma jeszcze dis^2 . Chopin usunął obie nuty w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa1**).

t. 116 pr.r. Podajemy akord w brzmieniu zanotowanym w **AI**. W **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) zawiera on jeszcze 6. nutę, f^3 , co jest prawdopodobnie pomyłką:

— akord pięciodźwiękowy o tej budowie pojawia się w utworach Chopina kilkakrotnie jako samodzielna struktura (*Grand Duo Concertant* Dbop. 16, t. 116-118, *Etiuda a* op. 25 nr 11, t. 88, *Polonez As* op. 53, t. 32, *Polonez A* op. 40 nr 1, t. 9-11, 13-14 i analog.); sześciodźwięk znajdujemy tylko wewnątrz pochodzących w *Polonezie A* op. 40 nr 1, t. 12.


— we wspomnianym *Polonezie A* w **Wf** popełniono błąd polegający na dodaniu niepotrzebnej 6. nuty, będącej dolną sekundą najwyższego dźwięku takiego akordu, patrz komentarz do t. 93 drugiej wersji tego *Poloneza*.

III. Adagio. Sostenuto

s. 40 t. 1 Podajemy tempo metronomiczne dodane przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). W **Wn** nie ma tego oznaczenia, **AI** ma zaś $\downarrow=56$, zmienione następnie na 54.


t. 1-3 i analog. fort., w-la, skrz. Motyw, którym każdy z 3 instrumentów rozpoczyna tę część, został przez Chopina zanotowany w kilku różnych wersjach rytmicznych. W wyniku dowolnych zmian w części późniejszych wydań zbiorowych różnicowanie to w mniejszym lub większym stopniu zniwelowano.

t. 2 pr.r. **Wf** (\rightarrow **Wa1**) ma c^1 (z 4) w akordzie. Ten rażący błąd poprawiono w **Wn** i **Wa2**; prawidłowe ces^1 znajduje się także w **AI**. l.r. W **Wn** nuty umieszczone na dolnej pięciolinii poprzedzono wężykiem arpeggia, co z pewnością jest dowolnym dodatkiem, wynikającym z niezrozumienia Chopinowskiej pisowni. W **Wa2** arpeggiem objęto wszystkie 6 nut akordu.

Fort. Znak  podajemy w t. 2 zgodnie z AI. W Wf (→Wn,Wa) umieszczono go – zapewne omyłkowo – na początku t. 3. W-la. W Wf (→Wn,Wa1) oznaczenie *p* umieszczone jest już na początku taktu. Podajemy zapis AI, dodając dla jasności *f* w nawiasie (por. określenia dynamiczne fort. i skrz.).

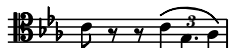
t. 4 w-la. Podajemy *b* występujące w Wf (→Wn,Wa); w AI odpowiednia nuta brzmi as. W tym wypadku wydaje się bardziej prawdopodobne, że Chopin celowo zmienił tę nutę:
— w stosunku do wersji AI w Wf (→Wn,Wa) zmienione zostały także oznaczenia dynamiczne dotyczące poprzedzającej to miejsce nuty *a* (w AI zamiast \llcorner jest \llcorner);
— wersja z *b* daje lepsze połączenie melodyczne z wprowadzającą temat figurą szesnastkową fortepianu w dalszej części t. 4. L.r. W części późniejszych wydań zbiorowych kwintę *b-f* na 2. ćwierćnucie taktu zmieniono dowolnie na tercję *b-d*.

t. 11 pr.r. Na początku taktu Wf (→Wn,Wa) ma w dolnym głosie *f*¹, przez co *a*¹ z poprzedniego taktu nie znajduje naturalnego rozwiązania. Podajemy *as*¹ występujące w AI.

t. 12 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu Wf (→Wn,Wa) ma rytm . Jest to z pewnością pomyłka – por. rytm partii wiolonczeli i dolnego głosu pr.r. Błąd prawdopodobnie miał źródło jeszcze w AI, w którym przy *As* znajduje się kropka, mimo że następne *B* jest ósemką.

s. 41 t. 18 pr.r. Jako ostatnią nutę AI ma *as*¹. Można się zastanawiać, czy występujące w Wf (→Wn,Wa) *c*² nie jest tylko jednym z licznych w tym źródle błędów polegających na przesunięciu nuty o tercję. Za świadomym wprowadzeniem *c*² przez Chopina (jeszcze w [A]) przemawia jednak walor polifoniczny tej wersji: najwyższe nuty każdej z triol tworzą w tym takcie postęp *as*¹-*b*¹-*c*², przeciwstawiony linii basowej – por. partię skrzypiec w analogicznym t. 38.

t. 23 w-la. Tekst główny pochodzi z Wf (→Wn,Wa), wariant – z AI. Obie wersje należą do repertuaru typowych zwrotów melodyki recytatywnej, toteż trudno rozstrzygnąć, czy Chopin zmienił koncepcję tego miejsca pisząc [A], czy też mamy do czynienia z kolejnym błędem Wf. Za świadomą zmianą melodii przemawia fakt, że Chopin dokonał podobnej zmiany w analogicznym zwrocie partii skrzypiec w t. 27: na końcu taktu widoczne są w AI ślady usuwania nuty *g*¹, zastąpionej przez *b*¹.

t. 26 w-la. Wf ma tu błędny tekst: . W Wn i Wa uzupełniono wartości rytmiczne, zmieniając 2. pauzę na ćwierćnutową. Podajemy nie budzącą wątpliwości wersję AI. W części późniejszych wydań zbiorowych wprowadzono w tym takcie różne dowolne uzupełnienia lub zmiany.

Pr.r. Jako 2. nutę Wf (→Wn,Wa1) ma błędnie *es*¹. Podajemy *g*¹ zapisane w AI (odpowiedniej zmiany dokonano także w Wa2). W części późniejszych wydań zbiorowych błędną nutę zmieniono dowolnie na *e*¹.


s. 42 t. 43 w-la. Trzy ostatnie akcenty (podane w nawiasie) znajdują się tylko w AI.

s. 43 t. 54 l.r. Jako 2. nutę AI (→[A]) ma *es*¹, zmienione przez Chopina w korekcie Wf na *d*¹ (w Wn przed tym *d*¹ dodano nawet $\grave{}$). W tym kontekście harmonicznym jest jednak oczywiste, że korektę przeprowadzono niedokładnie, a zamierzoną nutą jest *des*¹. W Wa korekty Wf nie uwzględniono, pozostawiając *es*¹.




t. 62 pr.r. Jako 1. nutę Wf (→Wn,Wa) ma *b*². Porównanie z analogicznymi figurami na początku t. 60 i 61 sugeruje pomyłkę (najprawdopodobniej sztycharza), toteż podajemy *d*³ zapisane przez Chopina w AI.

s. 44 t. 66 w-la. Wf (→Wn,Wa) nie ma tu znaku dynamicznego. W AI zarówno skrzypce, jak i wiolonczela mają *p*. Podajemy *pp* znajdujące się w Wf w partii skrzypiec, gdyż kontekst niewątpliwie wymaga tu ujednolicenia określeń.


t. 67-68 pr.r. Na początku obu taktów AI ma następującą wersję:


. Widoczne w Wf ślady dokonywanych w druku korekt dowodzą, że pierwsze zmiany (w t. 68) Chopin wprowadził już w [A], a następnie, korygując Wf (→Wn, Wa), obu taktom nadał ostateczną postać, podaną przez nas.


t. 76 skrz. Zapis rytmu w tym takcie budzi wątpliwości. W AI widoczne są poprawki; pierwotny, błędny wpis:

 został przez Chopina zmieniony na:
 , a następnie na:


Druga z podanych wersji, jakkolwiek formalnie poprawna, jest z pewnością błędna ze względu na niezręczne połączenie z partią wiolonczeli; z tego też zapewne powodu została jeszcze potem przez Chopina zmieniona. Zmiana ta nie znalazła się jednak w [R^s] (→Wf→Wn,Wa), najprawdopodobniej dlatego, że Chopin wprowadził ją w AI dopiero po sporządzeniu [R^s], a przygotowując ten ostatni rękopis do druku, zapomniał o niej.

W części późniejszych wydań zbiorowych wprowadzono tu dowolny rytm .

t. 77 w-la. Także tutaj (por. komentarz do t. 76) zapis AI zawierał pierwotnie błąd rytmiczny: . Spokojniejszy rytm Wf – nasz tekst główny – mógł być celowo wprowadzony przez Chopina w związku ze zbliżającym się zakończeniem części. Jednak szesnastki, pojawiające się w tej wersji, a będące elementem pierwotnego, błędnego zapisu, mogą wskazywać na jakieś nieporozumienie w odczytaniu rytmu. Dlatego jako wariant podajemy tekst AI po poprawieniu go przez Chopina.

W części późniejszych wydań zbiorowych wprowadzono tu dowolny rytm .

IV. Finale. Allegretto

s. 45 t. 1 Podajemy tempo metronomiczne dodane przez Chopina w ostatniej korekcie Wf (→Wa). W Wn nie ma tego oznaczenia, AI ma zaś $\text{♩}=96$.

t. 21 l.r. Jako dolną nutę akordu podajemy *cis*¹ wprowadzone przez Chopina w korekcie Wf (→Wn,Wa) w miejsce zapisanego w AI (→[A]) *e*¹.

s. 46 t. 26-27 l.r. Łuk przetrzymujący *A* podajemy według AI. W Wf (→Wn,Wa) występuje w tym miejscu łuk motywiczny dla dolnego głosu, biegnący od *D*. Jest to niemal na pewno złe odczytanie zapisanego także w [A] łuku przetrzymującego.

t. 43-44, 47 i 50 fort. i skrz. Podajemy oznaczenia dynamiczne skorygowane w WfFr, w którym dopisano *p* w t. 43-44 i *cresc.* w t. 50 oraz skreślono *f* w partii fortepianu na początku t. 47.

- t. 44 i 46 pr.r. W **AI** oba c^3 w t. 44 są połączone łukiem; podobnie oba f^3 w t. 46. Podana przez nas wersja **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), jako wyraźniej naturalniejsza pianistycznie, jest najprawdopodobniej efektem zmiany koncepcji przez Chopina.
- s. 47 t. 47 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 4. szesnastkę z g^2 na b^2 .
- t. 51 pr.r. Jako 2. nutę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma f^2 . Jest to najprawdopodobniej niepoprawiony błąd sztycharza (w **Wf** także 2 następne szesnastki wydrukowane były początkowo o tercję niżej, co jednak jako rażący nonsens zostało skorygowane). Podajemy niewątpliwie poprawną wersję **AI**; por. t. 49.
- t. 56 w-la. Jako 1. nutę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma błędnie A. Podajemy zgodne z partią fortepianu B, zapisane w **AI**. L.r. W ostatnim akordzie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma jeszcze d. Można mieć wątpliwości, czy nuta ta nie znalazła się tam przez pomyłkę, toteż podajemy niekwestionowanej autentyczności tekst **AI**.
- s. 48 t. 70 i 72 w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych drobne nutki przeniesiono dowolnie z t. 70 do t. 72.
- t. 74 w-la. Rytm tego taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie na ćwierćnutę z kropką i ósemkę.
- t. 78 i 80 skrz. W **AI** podwójna przednutka znajduje się w t. 78, a nie 80. Chopin przeniósł ozdobnik w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).
- s. 49 t. 85-91 Oznaczenia dynamiczne podajemy na podstawie zmian wprowadzonych w **WfFr**, w którym dopisano f w partiach smyczkowych w t. 85 i p w partii fortepianu w t. 86 i 88 oraz usunięto p w partii wiolonczeli na początku t. 86 i 91. W **AI** jedyne znaki o charakterze dynamicznym w tym odcinku są akcenty nad A w l.r. w t. 86 i 88 oraz p w partii wiolonczeli na 2. ćwierćnucie t. 85 i 87 i na początku t. 91.
- t. 93 skrz. i w-la. f przed p w partii wiolonczeli oraz p w partii skrzypiec zostały dopisane w **WfFr**.
- s. 50 t. 123-124, 126 i 130 pr.r. i skrz. Kliniki *staccato* na drugich ósemkach taktów podajemy według **AI**; ich brak w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**; w **Wn** dodano znak w t. 126) jest najprawdopodobniej przypadkowy. W t. 123-124, w których ze względu na *poco ritenuto* ewentualna zmiana artykulacji byłaby dopuszczalna, podajemy oznaczenia w nawiasach.
- s. 51 t. 125 pr.r. Jako 6. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) ma najprawdopodobniej błędnie a^1 . Podajemy c^2 występujące w **AI** (i **Wa2**).
- t. 140-143 l.r. Łuki przetrzymujące tercję $a-c^1$ w t. 140-141 i 141-142 podajemy według **AI**. Mimo drobnych różnic w pr.r. różnicowanie tych taktów w stosunku do analogicznych t. 24-26 nie wydaje się celowe, toteż brak łuków w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) jest zapewne wynikiem przeoczenia. Z podobnych względów dodajemy nie występujące w źródłach łuki w t. 142-143.
- s. 52 t. 148 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma a^1 . Podajemy zapisane w **AI** fis^1 (por. analogiczny t. 32).
- t. 150 pr.r. Jako 5. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) ma a. Podajemy zapisane w **AI** b (odpowiedniej zmiany dokonano także w **Wa2**). Por. analogiczny t. 34.
- t. 152 i 155 w-la. Zgodnie z **WfFr** usuwamy znajdujące się w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) znaki p na 2. ćwierćnucie tych taktów.
- t. 153 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie f^1-a^1 . Podajemy d^1-a^1 według **AI** (por. analogiczny t. 37). W **Wn** błąd poprawiono.
- t. 158-159 l.r. W **AI** nie ma oktaw ani w t. 158, ani na początku t. 159. W korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) Chopin dodał oktawy na 2., 3. i 4. ósemce t. 158. Pozostawienie pojedynczej nuty w t. 159 wydaje się w tej sytuacji pomyłkowe (por. analogiczne t. 155 i 160-165).
- t. 162, 166 i 174 skrz. Znaki tr znajdują się jedynie w **AI**.
- t. 163-164 skrz. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) brak tu łuku przetrzymującego f^1 . Podajemy wersję **AI** (por. analogiczne t. 159-160). Łuk dopisano w **WfFr**.
- s. 53 t. 167 skrz. i w-la. Podajemy p dopisane w **WfFr**. W partii wiolonczeli zastąpiono nim p na 4. ósemce poprzedniego taktu.
- t. 172 pr.r. Ostatnią nutą w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) jest f^1 . Podajemy as^1 zapisane w **AI**. W części późniejszych wydań zbiorowych pozostawiono f^1 w tym miejscu, a zmieniono dowolnie poprzednią nutę z b^1 na as^1 .
- t. 173 pr.r. Ostatnią nutą w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) jest g^1 . Podajemy b^1 zapisane w **AI** (i **Wa2**). Por. analogiczny t. 171.
- t. 180 pr.r. Tekst główny (3. szesnastka e^1) pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), wariant (f^1) – z **AI**. Podajemy obie wersje, gdyż e^1 można wprawdzie uważać za efekt poprawki dokonanej przez Chopina jeszcze w [A], można też jednak widzieć w nim pomyłkę sztycharza, polegającą np. na wstawieniu tu nuty z następnego, w tym fragmencie podobnie wyglądającego taktu. Muzycznie obie wersje wydają się równorzędne.
- t. 180-183 Określenie *dim.* w fort. i w-li w t. 180-181 zostało wpisane do **WfFr**. Podobnie f w partiach smyczkowych w t. 183.
- t. 181 i 182 pr.r. W źródłach brak znaków chromatycznych przed ostatnią nutą t. 181 i 4. nutą t. 182. Jeśli wziąć pod uwagę, iż na przestrzeni kilkunastu taktów (t. 170-185) wszystkie, nawet tylko przejściowo użyte tonacje zawierają as, przeoczenie bemoli przez Chopina trzeba ze względów harmonicznych uznać za prawdopodobne. Z drugiej strony, w tego typu kontekście melodycznym zupełnie naturalne jest użycie podwyższonej dolnej sekundy, a więc a^1 . Z czterech teoretycznie możliwych kombinacji nut a^1 i as^1 tylko jedna – a^1 w t. 181 i as^1 w t. 182 – wydaje się mniej naturalna muzycznie i zarazem mniej prawdopodobna źródłowo (słyszac a^1 w t. 181, Chopin nie uznałby raczej za oczywiste as^1 4 szesnastki dalej). Trzy pozostałe, opisane w *Komentarzu wykonawczym* uważamy za równorzędne.
- s. 54 t. 187 pr.r. Przed górną nutą na 7. szesnastce taktu, w **Wn** i **Wa2** dodano dowolnie \sharp podwyższający f^2 na fis^2 .
- t. 188 skrz. p pochodzi z **WfFr**.
- t. 188-189 skrz. W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto cis^1 i d^1 dolnego głosu.
- t. 193 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 2. szesnastkę z f^1 na des^1 . Pr.r. Przed 3. szesnastką nie ma w źródłach żadnego znaku chromatycznego, a b obniżający a^1 na as^1 znajduje się przed 6. nutą. Kontekst harmoniczny przemawia tu jednak wyraźnie za as^1 , gdyż takt ten jest tylko wariantem melodycznym t. 191, przy zachowaniu niezmienionego postępu akordów. Podobnego typu błąd, polegający na zbyt późnym umieszczeniu znaku chromatycznego, zdarzył się Chopinowi kilkakrotnie, patrz np. komentarz do *Mazurka a D* op. 42B, t. 56 i 61 lub *Koncertu f* op. 21, cz. I, t. 100.
- s. 55 t. 209 pr.r. Na ostatniej szesnastce **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) ma samo d^2 . Jest to zapewne przeoczenie, toteż podajemy zgodną z sąsiednimi figurami wersję **AI**.

t. 211-214 I.r. Oktawy G_1 - G nie są w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) przetrzymane łukami, co z pewnością jest pomyłką.

t. 215-234 fort. Do zachowanej w **AI** (\rightarrow [**A**]), pierwotnej wersji tego fragmentu Chopin wprowadził w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) znaczne zmiany, obejmujące zarówno rysunek figuracji I.r. w t. 219 i 222-226, jak i układ i rytm akordów pr.r. w t. 215-220, 222-227 i 231-234. Podajemy tę zmienioną wersję, bez wątplenia ostateczną, jeśli chodzi o tekst wysokościowo-rytmiczny. Pozostawiamy zarazem bez zmian jej niekompletne łukowanie, gdyż porównanie z dokładniej pod tym względem oznaczoną wersją **AI** nie daje podstaw do jednoznacznego określenia sposobu, w jaki należałoby dokonać uzupełnień. Zadanie to pozostawiamy więc wykonawcom, jako wskazówkę przytaczając łukowanie wersji pierwotnej (patrz *Komentarz wykonawczy*).

t. 217 I.r. Przed 4. szesnastką **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma błędnie \flat .

t. 218, 226 i 234 skrz. i w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano podwójne przednutki na wzór t. 60-80, w których jednak melodię tematu gra tylko jeden instrument.

s. 56 t. 236 I.r. Na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma błędnie f zamiast d , które Chopin wpisał w **AI** i które podajemy.

t. 244 i 250 w-la. W tekście głównym podajemy artykulację **AI**, odpowiadającą artykulacji skrzypiec w tych miejscach. Wersja w odsyłaczu pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

s. 57 t. 245 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) ma b^1 . O błędzie świadczy zarówno rysunek figuracji (por. t. 239-243, a zwłaszcza 246-247), jak i \flat , przed b^1 niepotrzebny. Podajemy des^2 zapisane w **AI**. W **Wa2** obie pierwsze szesnastki zmieniono na b^1-des^2 .

s. 58 t. 266 pr.r. Jako 6. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma błędnie c^3 .

t. 267 I.r. Dolna nuta oktawy, Es_1 , występuje tylko w **AI** (zapisana jako δ). Jej brak w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) uważamy za przeoczenie.

t. 267-268 I.r. Łuk przetrzymujący Es znajduje się tylko w **AI**. Jego brak w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) jest prawdopodobnie błędem, jednak uderzenia nuty basowej w tym miejscu nie można całkiem wykluczyć.

t. 277 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa1**) ma błędnie d^4 .

t. 278 skrz. *appassionato* znajduje się tylko w **AI**.

t. 279 I.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 5. szesnastkę z występującego we wszystkich źródłach C na Es .

t. 281 skrz. **AI** ma jeszcze g^2 w akordzie; w podanej przez nas wersji **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) połączenie z poprzednim taktem jest melodycznie gładsze (fis^1-b^1 zamiast nony fis^1-g^2). w-la. Na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych do autentycznego G dodano dowolnie sekstę $D-b$.

s. 59 t. 284 I.r. Na 4. ósemce podajemy tercję $a-c^1$ zgodnie z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) i **AI**, w którym napisana początkowo 3. nuta, d^1 , została ostatecznie skreślona (Chopin chciał prawdopodobnie uniknąć zbitki z e^1 skrzypiec). W części późniejszych wydań zbiorowych podano tu trójdźwięk $a-c^1-d^1$ jak w pozostałych podobnych miejscach.

t. 286 I.r. Na 2. ósemce **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma tercję $a-c^1$. Uważamy to za pomyłkę i dlatego podajemy trójdźwięk $a-c^1-d^1$ zapisany w **AI**.

t. 290-295 w-la. Podajemy łuki wypisane przez Chopina w **AI** (z uzupełnieniem przeoczonego zapewne łuku przetrzymującego G w t. 292). W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) każdy kolejny dwudźwięk połączony jest parą łuków z następnym, co jest przypuszczalnie wynikiem niezrozumienia notacji **AI** przez kopistę lub sztycharza.

Jan Ekier
Paweł Kamiński