

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

Poniższy komentarz dotyczy partii solowej. Kilka praktycznych wskazań odnoszących się do partii fortepianu akompaniującego zamieszczono na stronie 4 tej wkładki.

## Uwagi wstępne

Za czasów Chopina koncerty fortepianowe wykonywano w czterech wersjach:

1. Wersja na jeden fortepian. Ta podstawowa w owych czasach postać edytorska utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry – fortepian solo normalnym drukiem, *tutti* i niektóre wstawki instrumentów orkiestrowych drobniejszą czcionką – była również formą prezentacji utworu w salonach, a nawet w salach koncertowych. Świadczą o tym drukowane autorskie warianty do zastosowania „przy wykonaniu bez akompaniamentu”, występujące w mniejszych utworach koncertowych Chopina (op. 2, 14), oraz dopisany przez kompozytora w egzemplarzu lekcyjnym akompaniament harmoniczny do recytatywu w drugiej części *Koncertu* (t. 45-72, por. *Komentarz źródłowy*). Niewykluczone, że *Koncert* e op. 11 był w wersji na jeden fortepian wykonywany publicznie przez samego Chopina.

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

2. Wersja z drugim fortepianem była stosowana w muzykowaniu domowym, na lekcjach, niekiedy na koncertach publicznych. Wilhelm von Lenz, uczeń Chopina, opisał wykonanie pierwszej części *Koncertu* e op. 11 przez innego z jego uczniów, Carla Filtscha, któremu akompaniował sam kompozytor: „Chopin w swym niezrównanym akompaniowaniu odtworzył całą przemyślaną, zwięzłą instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti*, oddanym przez niego na fortepianie”<sup>1</sup>. Wyciągi fortepianowe partii orkiestry *Koncertów* Chopina zaczęto jednak publikować dopiero ok. 1860 r. Przedtem posługiwano się wyciągami rękopiśmiennymi (zachowały się wyciągi II i III cz. obu *Koncertów* sporządzone przez przyjaciół Chopina, J. Fontanę i A. Franchomme’a). Wersja ta, jako nie wydana za życia Chopina, znajduje się w WN w serii B.

3. Wersja z kwartetem (kwintetem) smyczkowym używana była zarówno na koncertach, jak i w salonach. Chopin pisał w 1829 r. do T. Woyciechowskiego: „Kessler co piątek daje u siebie małe muzycki [...]. Zaprzęsłego piątku był *Koncert* Riesa w kwartecie”, a rok później o przygotowaniach do występu z *Koncertem* e op. 11: „Próbowałem zesłej środy mój *Koncert* w kwartecie”.

4. Wersja z orkiestrą była w zamiarze twórcy wersją podstawową. 17 marca 1830 r. Chopin wykonał w Teatrze Narodowym w Warszawie *Koncert* f w tej wersji (patrz cytaty o *Koncertie*... przed tekstem nutowym). Jako podkład do druku *Koncertu* f Chopin przygotował rękopiśmienną partyturę tej właśnie wersji (por. charakterystyka źródeł w *Komentarzu źródłowym*).

## 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 oznaczonych ujętych w nawiasy.

<sup>1</sup> Wilhelm von Lenz, *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin [...]*, „Neue Berliner Musikzeitung” 4 IX 1872.

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 rękę pochodzą od redakcji.

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

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

## Koncert f op. 21

Należy zwrócić uwagę na właściwą realizację autentycznego łukowania. Krótkie łuki, charakterystyczne dla tego okresu twórczości Chopina, nie obejmują na ogół całych fraz – o ile więc początki łuków powinny być podkreślane miękkim naciskiem, o tyle trzeba przestrzec przed zdejmowaniem ręki, gdy koniec łuku wypada wewnątrz frazy. Realizacja pojedynczych przednutek nie nastręcza na ogół trudności: w większości wypadków nie jest istotne, czy przednutka zostanie wykonana w sposób antycypowany czy – zgodnie z klasycznymi regułami – na mocnej części taktu, ważne jedynie, by wykonać ją możliwie szybko i z wyraźną artykulacją. Sytuacje, w których jedna z powyższych możliwości wydaje się wyraźnie bliższa stylowi Chopinowskiemu, omówione są poniżej w komentarzach do poszczególnych taktów.

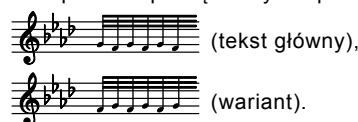
### I. Maestoso

s. 14 t. 72 Tryl należy rozpocząć od nuty głównej.

t. 79 i 80 Notacja arpeggiów w postaci oddzielnych wężyków dla każdej ręki nie determinuje sposobu ich realizacji. Można je wykonać w sposób ciągły (1) lub równocześnie w obu rękach (2). Redakcja poleca arpeggiowanie tylko l.r. (3), co nadaje akordom bardziej zdecydowany charakter bez utraty wrażenia arpeggia.



s. 15 t. 87 pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutką:



W każdym z powyższych rozwiązań pierwszą nutę należy uderzyć równocześnie z *des* w l.r.

s. 16 t. 95 pr.r. Początek trylu z przednutkami: e<sup>1</sup> równocześnie z d w l.r.



t. 97 pr.r. Początek trylu:



- s. 18 t. 112 pr.r. Redakcja poleca uderzenie ostatniej szesnastki 1. palcem, co jest bardzo wygodne i pewne przy zastosowaniu następującego chwytu:



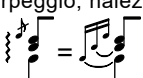
- s. 21 t. 127 Pisownię l.r. można uważać za uproszczone wypisanie „legata harmonicznego” (przetrzymywania palcami składników harmonii). Ścisła pisownia byłaby następująca:



(podobnie w t. 275)

t. 128 pr.r. Przednutkę  $g^2$  należy uderzyć razem z 3. ósemką l.r. Postać graficzna przednutki (nieprzekreślona ósemka) nie precyzuje jej wartości rytmicznej. Można ją wykonać jak zwykłą, przekreśloną przednutkę lub nieco dłużej, np. w sposób zanotowany przez Chopina w analogicznym t. 276.

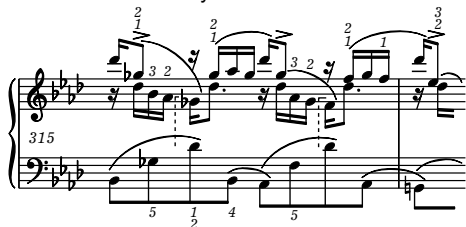
t. 132 i 280 pr.r. Uwzględniając arpeggio, należy je wykonać zgodnie z następującym schematem:



- s. 25 t. 165-168 i 315-318 Łatwiejsze palcowanie t. 165-166:



(nutę  $b$ , 8. szesnastkę t. 166, można zagrać l.r. lub pr.r.); analogicznie w t. 167-168. Podobnie można wykonać t. 315 i 317:



- s. 27 t. 179-180 i 335-336 Znaki *tr* występujące w notacji partii pr.r. oznaczają zdaniem redakcji, że cała kombinacja trylu i tremolanda może być wykonana nie tylko szesnastkami, lecz także swobodnie, z gęstością dostosowaną do przyjętego tempa tego fragmentu i możliwości pianistycznych grającego.

- s. 29 t. 208 pr.r. Propozycja rozwiązania początku taktu:



- s. 37 t. 272 pr.r. Dolną nutę arpeggia,  $d^1$ , należy uderzyć równocześnie z  $ces^1$  w l.r.

- s. 43 t. 321 Ułatwienie dla mniejszej ręki:
- 

## II. Larghetto

- s. 46 t. 7, 10, 25, 29, 39, 63, 70, 78 pr.r. Początek trylu z przednutkami

w t. 7: ;  $d^3$  należy uderzyć razem z akordem l.r.

Analogicznie w pozostałych taktach.

- s. 49 t. 28 pr.r. Pierwszą z grupy drobnych nut w połowie taktu ( $a^1$ ) należy uderzyć równocześnie z  $B_1$  w l.r., tak jak to Chopin zaznaczył w egzemplarzu lekcyjnym w analogicznym t. 9.

- s. 52 t. 52 pr.r. Chopin wyraźnie zróżnicował w autografie znaki *staccato*, stawiając nad nutami  $es$  i  $b$  klipy zamiast kropek. Chodziło mu zapewne o ostrzejsze wyodrębnienie tych dwóch dźwięków.

- s. 55 t. 76 pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutką:



W obu wypadkach pierwszą nutę należy uderzyć równocześnie z akordem l.r.

t. 77 pr.r. Palcowanie Chopinowskie – dwie cyfry 1 przy  $b^1$  i  $des^2$  – nie oznacza równoczesnego uderzenia dwóch klawiszów jednym palcem, lecz kolejne ich uderzenie, jako początku arpeggowanego pięciodźwięku.

- s. 56 t. 80 Takt ten można wykonać na 3 sposoby (por. *Komentarz Źródłowy*):

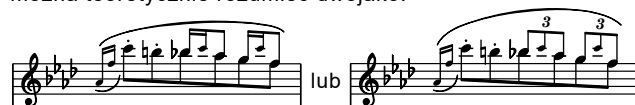
— tak jak w tekście głównym;

— uwzględniając warianty w partiach obu rąk;

— w sposób opisany w odsyłaczu, co w praktyce oznacza tekst główny uzupełniony nutą  $c^2$  wypełniającą chromatyczny postępek na 3. ósemce taktu.

## III. Allegro vivace

- s. 59 t. 27 i 335 pr.r. Zastosowaną przez Chopina notację rytmiczną można teoretycznie rozumieć dwojako:



W praktyce najistotniejsze jest gładkie dźwiękowo poprowadzenie tematycznego głosu dolnego.

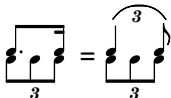
t. 37-40 *molto legato* oznacza tu z pewnością „legato harmoniczne” (przetrzymywanie palcami składników harmonii). Partię każdej z rąk należy zatem potraktować dwugłosowo:



- s. 61 t. 71 i 79 pr.r. Początek trylu:

W t. 71 figurę tę należy – zgodnie z zapisem – poprzedzić jeszcze przednutką  $as^1$ .


- s. 73 t. 246 i 250

s. 83 t. 412 pr.r. 

s. 89 t. 491 Możliwości wykonania arpeggiów – patrz komentarz do cz. I, t. 79 i 80.

s. 90 t. 511-514 Całe zakończenie (od pierwszego akordu w t. 511) można, zdaniem redakcji, włączyć do partii solowej. Należy wówczas zmodyfikować partię fortepianu akompaniującego:

Piano solo 

Piano accomp. 

## Uwagi dotyczące wykonania partii fortepianu akompaniującego

Wskazówki określające wejścia instrumentów orkiestrowych mają dwa cele:

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

Aby ułatwić odwracanie kartek, można opuścić niektóre nuty ostatnich taktów na stronach nieparzystych. Nuty te ujęto w nawiasy kwadratowe wypisane linią przerywaną.

## III. Allegro vivace

s. 82 t. 403-409 i 491-494 pr.r. W taktach tych zwraca uwagę brak określeń agogicznych. Oznacza to prawdopodobnie, że Chopin wyobrażał je sobie wykonywane bez powstrzymywania naturalnego biegu muzyki przez zwolnienia w t. 403-405 i 491-492, jak to na ogół ma miejsce we współczesnej praktyce wykonawczej. Redakcja zaleca zatem zachowanie w tych taktach jednolitego tempa. W drugim z omawianych miejsc może to spotęgować efekt wywołany pauzą generalną w t. 493. (Por. komentarz do t. 388-409 partytury w wersji koncertowej.)

Jan Ekier  
Paweł Kamiński

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

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

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

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

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

## Kolejność Koncertów

Kwestia ta wymaga wyjaśnienia ze względu na niezgodność pomiędzy kolejnością powstania i wykonania przez Chopina obu *Koncertów*, a kolejnością ich wydania.

W korespondencji Chopina pierwsze wzmianki na temat *Koncertów* pojawiają się w październiku 1829 r. i dotyczą *Koncertu f-moll*. Chopin nazywa go wówczas po prostu „mój koncert”. Jego pierwsze wykonanie – z kompozytorem jako solistą – ma miejsce 17 marca 1830 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie (patrz cytaty o *Koncertie f-moll...* przed tekstem nutowym). Od kwietnia 1830 r. Chopin pisze już w listach o swoim „nowym” lub „2-gim koncercie”, mając na myśli *Koncert e-moll* (por. cytaty przed tekstem nutowym *Koncertu e-moll*). Premiera tego dzieła odbyła się także w Teatrze Narodowym 11 października 1830 r.

Tak więc ze względu na datę powstania i pierwszego wykonania miano pierwszego *Koncertu* należy się *Koncertowi f-moll*.

Po przyjeździe do Paryża Chopin kilkakrotnie w latach 1832-1833 wykonał publicznie *Koncert e-moll*. Sukces tych występów przyczynił się bezpośrednio do zainteresowania się wydawców publikacją jego utworów. Nic też dziwnego, że to właśnie *Koncert e-moll* znalazł się w pierwszej grupie utworów (op. 6-11) opublikowanych w Paryżu w pierwszej połowie 1833 r. (w zbliżonym okresie ukazały się one także w Lipsku i Londynie). Handlowa kalkulacja głównego paryskiego wydawcy Chopina, M. Schlesingera, zadecydowała wówczas o odłożeniu publikacji *Koncertu f-moll* aż do roku 1836.

Przygotowując rękopiśmienne podkłady dla wydawców, Chopin uwzględnił już kolejność wynikającą z dat publikacji, toteż autograf wyciągu fortepianowego *Tutti* otwierającego *Koncert e-moll* jest zatytułowany „1<sup>er</sup> Concerto”, a pótautograf partytury *Koncertu f-moll* – „2<sup>d</sup> Concerto” (są to jedyne zachowane autografy *Koncertów*).

Utrwalona w wydaniach kolejność *Koncertów* wynikająca z dat publikacji i związanej z nią numeracji opusowej jest zatem sprzeczna z chronologią ich powstawania, mającą istotne znaczenie zarówno w badaniach twórczości Chopina, jak i w pewnych aspektach wykonawczych. Biorąc to pod uwagę, redakcja WN postanowiła pominąć liczby porządkowe w tytułach, pozostawiając do identyfikacji *Koncertów* jedynie tonację i numer opusu.

## Koncert f op. 21

### Źródła

**As** Autograf szkicowy półtoraaktowego fragmentu I części *Koncertu* (zanotowany z kilkoma innymi, nie powiązanymi ze sobą szkicami na ostatniej stronie autografu *Tria* op. 8; Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). Obejmuje pełny zapis t. 225 w układzie na dwa fortepiany i zarys dalszego ciągu.

**[PI]** Zaginiony rękopis partytury *Koncertu*, zapewne autograf, ukończony w Warszawie (prawdopodobnie na początku 1830 r.). **[PI]** stanowił punkt wyjścia dla sporządzenia zachowanego pótautografu partytury. Najprawdopodobniej posłużył też Julianowi Fontanie do zredagowania wyciągu fortepianowego partii orkiestry.

**½A** Pótautograf partytury *Koncertu* (Biblioteka Narodowa, Warszawa), przygotowany przez Chopina we współpracy z nieznanym kopistą jako podkład dla pierwszego wydania niemieckiego, prawdopodobnie na przełomie lat 1835-1836. Chopin wpisał całą partię solową i zdecydowaną większość uzupełniającego ją wyciągu fortepianowego fragmentów czysto orkiestrowych, a także stronę tytułową, tempa metronomiczne i szereg uzupełnień i poprawek w partiach instrumentów orkiestrowych. Ręką kopisty napisane są – prawdopodobnie na podstawie **[PI]** – partie instrumentów orkiestrowych oraz przypuszczalnie fragmenty wyciągu fortepianowego kilku *Tutti* (tylko w II i III części; w niektórych najprawdopodobniej kopista pogrubiał tekst delikatnie zamarkowany przez Chopina).

Charakterystyczne, że fragmenty partii orkiestry możliwe do odтворzenia na podstawie partii fortepianu (przede wszystkim tzw. *Tutti*) w pewnych szczegółach różnią się od wersji wynikającej z partii instrumentów orkiestrowych.

W latach późniejszych (ok. 1860) **½A** był wykorzystany także przy redagowaniu drugiego wydania niemieckiego i pierwszego wydania partytury *Koncertu* (Breitkopf & Härtel, Lipsk, nr 10721); niektóre uzupełnienia, także w partii solowej (np. znaki chromatyczne w cz. I, t. 316, 322 i 324), mogą pochodzić z tego okresu. Partia fortepianu **½A** opracowana została przez Chopina nadzwyczaj starannie, o czym świadczy bogactwo i precyzja oznaczeń wykonawczych, a także liczne poprawki (skrobienia i skreślenia). Widoczny jest, zwłaszcza w zapisie III części *Koncertu*, narastający w miarę pisania pośpiech. Duża liczba niedokładności w notacji znaków chromatycznych (charakterystyczna dla Chopina, zwłaszcza we wcześniejszych utworach) nie utrudnia na ogół prawidłowego odczytania tekstu.

**A, R<sup>ork</sup>** – partia fortepianu i partie instrumentów orkiestrowych **½A**, będące odpowiednio autografem Chopina i rękopisem nieznanego kopisty (z naniesieniami Chopina).

**WyF** Rękopis wyciągu fortepianowego partii orkiestry II i III części *Koncertu* (zaginiony, fotokopia w Archiwum Akt Nowych, Warszawa), sporządzony przez Juliana Fontanę najprawdopodobniej na podstawie **[PI]**. W dłuższych, oznaczonych jako *Tutti*, fragmentach granych przez samą orkiestrę Fontana prawdopodobnie przepisał zawartą w **[PI]**, pierwotną redakcję Chopinowskiego wyciągu fortepianowego. Niektóre ołówkowe dopiski świadczą o wykorzystaniu **WyF** – zapewne przez samego Fontanę – do celów praktycznych.

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5654), Lipsk III 1836, obejmujące *Koncert* w wersji na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. **Wn1** jest oparte na **½A**, czego dowodzą:

— zgodność tekstów obu źródeł (poważniejsze wątpliwości budzi jedynie łukowanie, omawiamy je niżej);

— przechowywanie **½A** w archiwach firmy Breitkopf & Härtel;

— kilkanaście widocznych w **½A** znaczków, odpowiadających końcom stron partii fortepianu **Wn1**, wpisanych zapewne przez sztycharza tego wydania;

— kilkadziesiąt miejsc, w których zgodny tekst wydań stanowi modyfikację zapisu **A** (chodzi przede wszystkim o uzupełnienia brakujących znaków chromatycznych); ślady wprowadzania tych zmian można dostrzec właśnie w **Wn1**, nie są zaś widoczne w pozostałych wydaniach.

Partia fortepianu **Wn1** nosi ślady szczegółowej korekty. Tylko niektóre z wprowadzonych zmian można jednak bez zastrzeżeń przypisać Chopinowi (np. cz. I, t. 224, cz. II, t. 28, cz. III, t. 366 i 368), większość jest najprawdopodobniej dziełem adiustatora. Pewna liczba błędów pozostała nieskorygowana.

Osobnego omówienia wymaga kwestia łukowania, które w **Wn1** bardzo różni się od łukowania **A** (np. cz. I, t. 31-34, 225-228, 300, cz. II, t. 15-23, cz. III, t. 29-31). Dokładna analiza, zwłaszcza stanu sprzed korekty, możliwego do utworzenia na podstawie widocznych śladów zmian na płytach (ponad 100), prowadzi do następujących wniosków:

— sztycharz **Wn1**, nie znając Chopinowskiego sposobu notowania łuków (wbrew powszechnie przyjętej konwencji obejmują one w autografach Chopina pierwszą i ostatnią nutę, tak jak w naszym wydaniu), nie rozumiał często ich znaczenia i nie potrafił prawidłowo umiejscowić początków i końców łuków;

— łukowanie wydrukowane pierwotnie w **Wn1** częstokroć odpowiada raczej nawykowi sztycharza niż odwarza notację **A** (najczęstsze przeinaczenia: dopasowywanie łuków do struktur metrycznych, zwłaszcza połówek i całych taktów, unikanie zbyt długich łuków, dodawanie łuków w sąsiednich lub analogicznych figurach, np. w drugiej ręce);

— w korekcie, przeprowadzonej z pewnością z inicjatywy Chopina i częściowo pod jego kontrolą, przywracano na ogół łukowanie **A**; znaczna liczba przeinaczeń pozostała jednak nieskorygowana.

**Wn1a** – późniejsze nakłady **Wn1**, po 1840, ze zmienioną ceną na okładce, w których dokonywano drobnych retuszów o charakterze graficznym.

**Wn** = **Wn1** i **Wn1a**.

**Wn<sup>fort</sup>**, **Wn<sup>ork</sup>** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wn**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wn** mogłoby prowadzić do niejasności. Redakcja **WN** miała do wglądu jeden egzemplarz głosów; określenie jego przynależności do **Wn1** lub **Wn1a** nie było możliwe. Istnienie różniących się nakładów materiału orkiestrowego **Wn** wydaje się jednak mało prawdopodobne.

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), ok. 1860, gruntownie zrewidowane, przeważnie w porównaniu z **A** (wersję **A** przywrócono w kilku miejscach nawet tam, gdzie zmian w **Wn1** dokonał prawdopodobnie Chopin). Zmiany objęły tekst wysokościowy i rytmiczny, a przede wszystkim oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne, w tym łukowanie. Ponadto przeprowadzono adiację znaków chromatycznych, poprawiono błędy (także te przejęte z **A**, nie zawsze trafnie) oraz zmieniono rozkład tekstu na pięcioliniach i stronach. Zredagowane po śmierci Chopina, **Wn2** nie ma wpływu na ustalenie tekstu; wersje tego wydania omawiamy tylko w najważniejszych przypadkach. Istnieją egzemplarze **Wn2** różniące się cenami na okładce.

**Wf** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1940), Paryż, obejmujące *Koncert* w wersji na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe:

**Wf1** Pierwszy nakład **Wf**, VIII 1836, oparty na **Wn1** i korygowany przez Chopina. Zawiera znaczną liczbę błędów wysokościowych, chromatycznych i in. (część błędów została przejęta z **Wn1**).

**Wf2** Drugi nakład **Wf** (ta sama firma i numer), przygotowany wkrótce po pierwszym. Dokonano w nim około 30 poprawek, przeważnie błędów wysokościowych. Współdziałł Chopin w korekcie **Wf2** jest bardzo prawdopodobny. Korekta ta miała zapewne dwie fazy (por. podaną niżej charakterystykę **Wa**). Istnieją egzemplarze **Wf2**, różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, Brandusa.

**Wf<sup>fort</sup>** (**Wf1<sup>fort</sup>**, **Wf2<sup>fort</sup>**), **Wf<sup>ork</sup>** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wf** (analogicznie do **Wn<sup>fort</sup>**, **Wn<sup>ork</sup>**). Redakcja **WN** miała wgląd tylko w głosy I i II skrzypiec oraz altówki (po jednym egzemplarzu); nie sposób na tej podstawie stwierdzić, z którego nakładu pochodzą te głosy i czy w ogóle istniały różniące się nakłady materiału orkiestrowego **Wf**.

**WfD**, **WfS** – egzemplarze lekcyjne **Wf2<sup>fort</sup>** z naniesieniami Chopina:

**WfD** – egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż), zawierający palcowania, wskazówki wykonawcze, poprawki błędów druku;

**WfS** – egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż), zawierający poprawki błędów, palcowania i przede wszystkim odmienną wersję środkowego ustępu II części, do wykorzystania przy wykonaniu jej solo, w której recytatyw (grana prawą ręką górna linia) uzupełniony jest figuracyjnym akompaniamentem harmonicznym.

**WfJ** Egzemplarz **Wf2<sup>fort</sup>** ze zbioru należącego do siostry Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). Zawiera ołówkowe poprawki kilku błędów.

**Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 1642), Londyn XI 1836, obejmujące *Koncert* w wersji na jeden fortepian (materiał orkiestrowy nie był przez Wessla drukowany). **Wa** oparte jest najprawdopodobniej na egzemplarzu **Wf2** nie uwzględniającym kilku ostatnich retuszów i zostało starannie zadiustowane przez wydawcę. Nic nie wskazuje na udział Chopina w jego powstaniu.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii solowej  
Za podstawę przyjmujemy **A**. Późniejsze zmiany, pojawiające się w **Wn** i **Wf**, uwzględniamy według następujących zasad:

— wprowadzone w tych wydaniach, niewątpliwie Chopinowskie korekty wersji **A** podajemy jako jedyny tekst;

— gdy Chopin korygował tekst błędnie wydrukowany, podajemy skorygowaną wersję w tekście głównym, a wersję **A** w wariancie;

— gdy Chopin wahał się między dwiema wersjami, podajemy je obie, jedną w tekście głównym, drugą jako wariant;

— warianty podajemy także wtedy, gdy wersję **Wn** lub **Wf** można z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem przypisać Chopinowi, brak jednak wyraźnych dowodów jej autentyczności.

Bierzemy też pod uwagę dopiski Chopina w **WfD** i **WfS**.

Zasady sporządzania wyciągu fortepianowego partii orkiestry (drugiego fortepianu)

W partiach *Tutti* podstawę stanowią zaczerpnięte z **A** odpowiednie fragmenty wersji na jeden fortepian. Trudniejsze fragmenty, ze względu na przede wszystkim praktyczny charakter partii drugiego fortepianu, zostały uproszczone.

Wyciąg partii akompaniujących przygotowano na podstawie **R<sup>ork</sup>**, w cz. II i III porównanego z **WyF**. Podaje on wszystkie zasadnicze elementy akompaniamentu orkiestrowego z pominięciem niektórych zdwojeń zbędnych w fakturze dwufortepianowej.

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



## I. Maestoso

s. 10 *Początek Wn* (→**Wf**→**Wa**) ma błędnie **♩** jako oznaczenie metrum. Pomyłki tego rodzaju popełniano wielokrotnie w utworach Chopina, np. w pięciu z sześciu utrzymanych w metrum **♩** *Etiud* z op. 25.

Partia fortepianu solowego

s. 14 *t. 71-72 W Wn* (→**Wf**→**Wa**) przeoczone oznaczenia pedalizacji.

*t. 77-78 pr.r.* Pierwsza część łuku frazowego rozpoczynającego się na 4. ćwierćnucie *t. 77* (takt ten kończy stroną w  $\frac{1}{2}\mathbf{A}$ ) została w **Wn** (→**Wf**→**Wa**) mylnie odczytana jako łuk przetrzymujący *f*<sup>1</sup>. (Por. początek *t. 4*, gdzie nad powtórzoną *f*<sup>1</sup> postawiony jest akcent.)

s. 15 *t. 81 pr.r.* W części późniejszych wydań zbiorowych 1. nutę na 3. ćwierćnucie taktu,  $as^3$ , skrócono dowolnie do wartości trzydziestodwójki. Pozostawiamy niedookreśloną rytmicznie notację źródeł, ponieważ nie powoduje ona wątpliwości co do sposobu wykonania tej figury i najprawdopodobniej nie zawiera błędu – można ją rozumieć np. jako  lub .

*t. 84 l.r.* Jako 1. ósemkę **Wn** (→**Wf**→**Wa**) ma błędnie tercję **c-e**. Chopin poprawił ten błąd w **WfD**.

*t. 85 pr.r.* W połowie taktu łuk jest w źródłach przerwany. W **A** łuki początkowo obejmowały tylko nieregularne rytmicznie grupy na 4. ćwierćnucie *t. 84* i w 2. połowie *t. 85*. Chopin następnie przedłużył pierwszy z tych łuków, nie dociągnął go jednak aż do początku drugiego. W analogicznej sytuacji w *t. 92-93* połączenie łuków zostało w **A** dokonane w sposób nie budzący wątpliwości. (Por. też łuki w *t. 83* i *91*.)

t. 87 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**), wariant z **A**. Nie wiadomo, czy zmiana wysokości przednutki jest rezultatem korekty Chopina czy nieuwagi sztycharza, jednak palcowanie wpisane w tym miejscu przez Chopina w **WfD** świadczy o zaakceptowaniu przez niego tej wersji. Por. cz. II, t. 76.

t. 89 pr.r. W tekście głównym podajemy rytm **A**, nie budzący wątpliwości źródłowych ani muzycznych. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). O bardzo prawdopodobnej pomyłce sztycharza świadczą:

— rozplanowanie tekstu w **Wn**, wykluczające praktycznie możliwość dokonywania korekty rytmu w tym miejscu;  
— nienaturalność rytmu punktowanego na 3. ćwierćnucie taktu w połączeniu z autentycznym frazowaniem (por. poprzedni takt). Znak wpisany przez Chopina w tym miejscu w **WfD** (charakterystyczny dla jego wpisów lekcyjnych krzyż) jest świadectwem jakichś ustnych uwag Chopina; mogły one dotyczyć kwestii rytmu.

t. 90 pr.r. Widoczne w **A** kropki *staccato* dla dolnego głosu zostały prawdopodobnie przeoczone w **Wn** i uzupełnione następnie w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 16 t. 93 pr.r. W 2. połowie taktu pozostawiamy notację rytmiczną źródeł, w której biegnik wypisany jest szesnastkami (prócz ostatniej nuty). Tego typu pisownię, zawierającą zapewne sugestię wykonania *poco ritenuto*, stosował Chopin wielokrotnie, por. cz. II, t. 41, a także np. *Preludium Des* op. 28 nr 15, t. 4 i 79. L.r. Na 4. ćwierćnucie taktu obie nuty tercji *f-as* mają w źródłach wartość ósemki. Por. analogiczne t. 83, 85 i 91.

t. 96 Znak  $\text{ff}$  umieszczony jest w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) nad pr.r., gdyż wzięcie pedału ma tu przede wszystkim na celu zachowanie brzmienia półnuty *g*<sup>2</sup>. Podobną pisownię zastosował Chopin w *Preludium Fis* op. 28 nr 13, t. 33-35. Znak na 4. ćwierćnucie taktu, przydzielający *f*<sup>1</sup> do l.r., dopisał Chopin w **WfD**.

t. 98 l.r. W **A** nie ma laseczek przedłużających *as* i *f*<sup>1</sup> na 1. i 4. ćwierćnucie taktu ani nuty *c*<sup>2</sup> na 7. ósemce. Elementy te uzupełniono w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf**). W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin dodał do wersji **Wn** jeszcze łuk przetrzymujący *c*<sup>2</sup>. Uzupełnienia częściowo eliminują wyraźną lukę w ciągłym prowadzeniu linii basowej w tej frazie (za pomocą przedłużania odpowiednich nut i pedału). Dlatego sugerujemy przedłużenie także pozostałych dwóch nut basowych. Pr.r. Oznaczenie *staccato* nad kwintą na 2. ćwierćnucie taktu dopisał Chopin w **WfD**.

t. 100 pr.r. W **A** brak kasowników podwyższających *des* na *d* (są w l.r.). Tę niedokładność częściowo tylko poprawiono w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf**), dodając  $\text{h}$  przed 2. szesnastką w 3. grupie.

s. 17 t. 103 l.r. W **A** brak kasowników przed 4. i 5. szesnastką. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf**) dodano je mylnie przed 3. i 4. nutą.

t. 105 i 107 l.r. W źródłach brak  $\text{h}$  przywracającego *f* na 7. ósemce w t. 105. Podobnie, w t. 107 Chopin przeoczył  $\text{h}$  przed *f*<sup>1</sup>.

s. 18 t. 108-109 l.r. W źródłach brak łuku przetrzymującego *c*<sup>2</sup>. Jest to zapewne przeoczenie Chopina – por. analogiczne t. 106-107 oraz poniższą uwagę dotyczącą pr.r. Pr.r. W **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**<sup>1</sup>) brak łuku przetrzymującego *b*<sup>2</sup>. Chopin dodał go w korekcie **Wf**<sup>2</sup> ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 109 l.r. W ostatnim akordzie **Wn** ma dodatkową nutę *c*<sup>1</sup>. Chopin skorygował ten błąd w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 109 i 110 pr.r. W obu taktach na 13. szesnastce w **A** brak  $\text{h}$  przywracającego *des*<sup>2</sup>. Znaki dodano w korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**).

t. 110-111 l.r. Nie jest jasne, czy na początku t. 111 Chopin chciał *f* przetrzymać czy powtórzyć:

— w **A** nie ma łuku przetrzymującego, może to być jednak przeoczenie (t. 111 rozpoczyna nową stronę; *f* jest przetrzymane w niemal identycznym kontekście w t. 109-110);

— łuk przetrzymujący znajduje się w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**), można jednak kwestionować jego autentyczność (sztycharz **Wf** mógł w ten sposób zinterpretować występujący w **Wn** łuk o niejasnym znaczeniu, biegnący od *g* w ostatnim akordzie t. 110 do jednej z dolnych nut pierwszego akordu t. 111 i będący zapewne zniekształconym łukiem motywicznym, umieszczonym w **A** nad tymi akordami).

t. 111 W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) pominięto oba znaki *f*.

L.r. W **A** łuk kończy się na przedostatniej ósemce, w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) – na ostatniej. Zmiana ma prawdopodobnie charakter przypadkowy, jednak palcowania dodane tu później przez Chopina – na ostatniej ósemce w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**), na pierwszej sekcji w **WfD** – każą uznać ten łuk za zaakceptowany przez kompozytora.

t. 112 pr.r. Palcowanie nad dwiema ostatnimi szesnastkami wpisane jest w **WfD**. Nad *as*<sup>2</sup> cyfra 2 została najprawdopodobniej zastąpiona przez 1, natomiast rezultat zmian dotyczących tych samych cyfr nad *f*<sup>3</sup> pozostaje niepewny.

s. 19 t. 113 Omówiony w odsyłaczu niewyraźny wpis Chopinowski znajduje się w **WfD**.

s. 20 t. 119 i 120 pr.r. W źródłach brak kasowników przywracających *f*<sup>3</sup> na 12. szesnastce w t. 119 i *f*<sup>2</sup> w t. 120.

t. 120 pr.r. Znak  $\text{mf}$  nad 4. szesnastką znajduje się tylko w **A**. Nie wiadomo, czy jego brak w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) jest rezultatem korekty Chopina czy nieuwagi sztycharza.

t. 121 l.r. Przed akordem na 3. ćwierćnucie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie  $\text{p}$  zamiast  $\text{ff}$ . Por. komentarz do t. 283.

s. 21 t. 127 pr.r. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono 8. nutę biegnika, *es*<sup>2</sup>.

t. 132 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych do autentycznego *Es* na 4. ćwierćnucie dodano dowolnie górną oktawę *es*. Patrz komentarz do t. 280.

t. 132 i 280 pr.r. Arpeggia na początku tych taktów dopisał Chopin w **WfD**.


t. 133 pr.r. Określenie *ten.* wpisal Chopin w **WfD**.

t. 135 i 283 l.r. Przetrzymane z poprzedniego taktu *es* ma w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) w obu taktach wartość ćwierćnuty. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin w t. 135 zmienił ją na półnutę z kropką, co z pewnością należy przyjąć także w t. 283 (pominięcie przy korektach jednego z kilku powtarzających się miejsc wielokrotnie się Chopinowi zdarzało).

s. 22 t. 138 pr.r. Przed 1. nutą melodii w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono *b*. L.r. Określenie *sempre legato* oraz pedalizację dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 138 i 286 pr.r. Łuk przetrzymujący *es*<sup>2</sup> w 2. połowie t. 138 został przez Chopina dodany w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Jest to charakterystyczny Chopinowski chwyt pianistyczny, zapewniający ściśle legato melodii prowadzonej w akordach (por. np. *Polonez As* op. 53, t. 97). Z pewnością można tę zmianę zastosować także w t. 286 (patrz wyżej komentarz do t. 135 i 283).

t. 139 pr.r. W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) 1. połowa taktu ma następującą, błędną

postać:  W **WfD** Chopin poprawił większość błędów, przywracając wersję **A** (oprócz mordentu na 1. nucie).

t. 139 i 287 pr.r. Przed przedostatnią ósemką w **A** brak  $\flat$  przywracającego  $des^2$ . W t. 287 Chopin poprawił błąd w korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**), zaś w t. 139 dopiero w **WfD**.

t. 139-140 pr.r. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) kropki *staccato* przydzielono błędnie (wbrew **A**) także pierwszym nutom obu taktów oraz czterem ostatnim szesnastkom t. 140.

t. 140 pr.r. Przed 2. szesnastką w **Wf** przeoczono  $\flat$ . W **Wa** wersję tę błędnie zadiustowano, dodając  $\flat$  przed tą nutą.

t. 141 l.r. **A** ma w tym takcie 6 kropek *staccato*, które przeoczono w **Wn**. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin dodał kropki, lecz tylko przy nutach basowych, jak w t. 289.

t. 142 l.r. W **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) brak oznaczeń artykulacyjnych. Chopin dodał kropkę i łuk w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Pr.r. Łuk przetrzymujący półnutę  $as^1$  znajduje się w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Niewykluczone, że dopisując nutę w **WfD** (patrz niżej), Chopin go skreślił. Pr.r. W połowie taktu w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono ćwierćnutę  $es^1$  dolnego głosu. Chopin dopisał ją w **WfD**.

t. 143 l.r. Jako 1. ósemkę **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma G. Chopin poprawił ten błąd w korekcie **Wf2** ( $\rightarrow$ **Wa**). Pr.r. Przed przedostatnią nutą brak w źródłach  $\sharp$ . W tego typu przenoszonych o oktawę figurach Chopin często pomijał – jako oczywiste – powtórzenia znaków chromatycznych. O tym, że sły-szał tu  $fis^2$  świadczą  $\flat$  dodane w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) przed okta-wą  $f^1-f^2$  w następnym takcie.

s. 23 t. 144 l.r. Laseczki przedłużające  $c$  na 2. i 6. ósemce dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 146 pr.r. Nad 2. połową taktu **A** ma znak  $\llcorner$ . **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma zamiast niego określenie *cresc.* umieszczone pomię-dzy pięcioliniami, między 5. a 6. ósemką taktu. W **WfD** Chopin przeniósł to określenie dalej, co przyjmujemy w naszym wydaniu.

t. 147-148 W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono określenie *cresc.* ---.

t. 148 pr.r. Fermatę nad ćwierćnutą  $c^4$  dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 24 t. 151, 153 i 155 Znaki  $f$  i  $p$  wpisane zostały w **WfD**. Wpraw-dzie znaki w t. 151 i 155 są niewyraźne, jednak w połączeniu z niewątpliwym  $p$  w t. 153 odczytanie ich jako  $f$  wydaje się bar-dzo prawdopodobne.

t. 151, 153, 155 i 157 pr.r. Na początku pasażów **A** ma w t. 151 i 153 znaki  $\text{tr}$ , a w t. 155 i 157 –  $\sim\sim$  (znaki te są w tym kon-tekście równoważne). W **Wn** mylnie odczytano  $\text{tr}$  także w t. 155. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin wszystkie  $\text{tr}$  zmienił na  $\sim\sim$  (ko-rektę wykonano niedokładnie, tak iż w t. 153 **Wf** nie ma żadnego znaku).

t. 151-155 i dalsze W całym tym fragmencie **A** ma tylko jeden  $\flat$  podwyższający  $des$  na  $d$ . Większość brakujących znaków do-dano w korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Oczywiście ze względu na kon-tekst harmoniczny przeoczenia pojedynczych znaków chro-matycznych występują także w następnym 4 taktach.

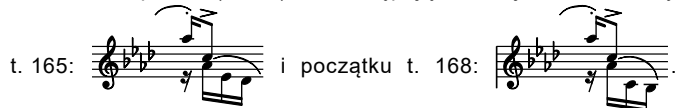
t. 156 i 158 l.r. Podajemy łuki **A**. **Wn** ma łuki półtaktowe (po 4 i 3 ósemki). W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin połączył łuki w ramach taktów, pozostawiając – jako przypuszczalnie mniej rażący – niedokładnie oznaczony moment ich rozpoczęcia.

t. 157 l.r. Jako 1. ósemkę 2. połowy taktu **A** ma  $F$ . W korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) Chopin zmienił je na  $D$ .

s. 25 t. 163 pr.r. W **Wf** brak łuku przetrzymującego  $es^2$ .

t. 164 pr.r. Akcent nad  $c^3$  znajduje się w **A**. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) umieszczono go błędnie o szesnastkę później, nad tercją  $des^2-f^2$ .

t. 165 i 168 pr.r. **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma następujące wersje 3. ćwierćnuty



W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin, kierując się prawdopodobnie wy-godą pianistyczną, zmienił  $c^2$  na  $des^2$  w t. 165 i na  $b^1$  w t. 168. Tę skorygowaną wersję, w pełni analogiczną do t. 315 i 318, po-dajemy jako jedyną.

s. 26 t. 169-170 i 319-320 l.r. W **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) brak bemoli przywracają-cych w 2. połowie taktu  $es$  w t. 169-170 i  $as$  w t. 319-320. Błędy poprawiono w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 171 pr.r. W **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) łuk biegnie tylko do 3. ćwierćnuty taktu, a ostatni akord opatrzony jest kropką *staccato* (przeoczoną w **Wn**). Podajemy dłuższy łuk, wprowadzony przez Chopina w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 171 i 321 l.r. Przed 3. od końca szesnastką t. 171 nie ma w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) żadnego znaku chromatycznego. W **Wa** dodano  $\flat$  podwyższający  $Es$  na  $E$ . O tym, że nie odpowiada to intencji Chopina, świadczy podobny t. 321, w którym w analogicznej sy-tuacji – brak znaku w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) – dodany został w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**)  $\flat$  przywracający  $As$ .

s. 27 t. 174 l.r. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) oznaczenie  $ff$  wydrukowano niepo-trzebnie dwa razy, umieszczając je błędnie także na początku taktu. L.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie taktu w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) prze-oczono  $c^1$ . W podobnych kontekstach Chopin z reguły stosuje ar-peggio pełnego czterodźwięku, por. np. *Koncert e* op. 11, cz. I, t. 210, 219 i 570, *Ballada g* op. 23, t. 124, *Scherzo b* op. 31, t. 470.

t. 178 l.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma  $b$  zamiast  $as$ . Błąd poprawiono w **WfD** i **WfJ**.

#### Partia fortepianu akompaniującego

s. 28 t. 187 pr.r. Dźwięk  $b^1$  na 5. ósemce dolnego głosu występuje w **A** i **R<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>** $\rightarrow$ **Wf<sup>ork</sup>**). **Wn<sup>fort</sup>** ma tu najprawdopodobniej błędne  $c^2$ , które w korekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wa**) zastąpiono sekstą  $e^1-c^2$ . Wersji tej, zaburzającej konsekwentny w  $\frac{1}{2}$ **A** postęp harmoniczny i niezgodnej z brzmieniem orkiestry, nie uwzględniamy.

t. 190 Dla motywu smyczków **A** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>fort</sup>**) podaje  $pp$ . Oznacze-nie to zostało najprawdopodobniej usunięte przez Chopina w ko-rekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wa**). **R<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>** $\rightarrow$ **Wf<sup>ork</sup>**) ma tu  $p$ .

t. 195-196 W **A** *cresc.* prowadzi tylko do  $ff$  na początku t. 195. W korekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin doprowadził je do końca t. 196.

#### Partia fortepianu solowego

s. 29 t. 208 pr.r. Appoggiaturę  $des^2$  umieszczono w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) błędnie po akordzie. Pomyłkę tę poprawił Chopin w **WfD**.

s. 30 t. 216 Trzy ostatnie szesnastki w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) nie mają znaków chromatycznych. Jest to niedokładność pisowni charakterystyczna dla Chopina, zwłaszcza we wcześniejszych utworach.

t. 219 pr.r. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) znak akcentu umieszczono niepo-trzebnie także na początku taktu.

s. 31 t. 220 l.r. Jako dwie ostatnie ósemki **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) ma  $ces^1$  i  $d^1$ . W **Wa** tę niezrozumiałą dźwiękowo wersję zmieniono – w analo-gii do t. 218 – na  $cis^1-d^1$ . Podobną zmianę wprowadzono w **Wn2** (notując  $des^1-d^1$ ) i olbrzymiej większości późniejszych wydań zbiorowych. Ścisła analogia nie leżała tu jednak w intencji Chopina, o czym przekonuje poprawka dokonana jego ręką w **WfD**: wpisując  $\flat$  i  $b$ , Chopin zmienił obie nuty na  $c^1-des^1$ . Wersję tę, nie budzącą wątpliwości ani muzycznych, ani źródłowych, podajemy jako jedyną. Ukazuje się ona w naszym wydaniu po raz pierwszy.

t. 224 pr.r. Podajemy wersję skorygowaną przez Chopina w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Widoczne w **A** ślady zmian rytmu i artykulacji pozwalają odczytać dwie wcześniejsze redakcje tego miejsca:

Wszystkie te trzy wersje, mające charakter wariantów raczej interpretacyjnych, świadczą o poszukiwaniu przez Chopina właściwszego sposobu wykonania i zapisania tego miejsca, dając zarazem wgląd w niektóre tajniki jego *rubato*.

s. 32 t. 227 pr.r. Przy szesnastkach *ges* i *a* nie ma w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf1**) znaków chromatycznych. W korekcie **Wf2** dodano bemole dla dźwięków *ges*<sup>2</sup> i *ges*<sup>3</sup>. Znaków tych nie ma w **Wa**, co prawdopodobnie świadczy o dodaniu ich w końcowej fazie korekty.

t. 230 pr.r. Jako 11. szesnastkę **A** ma błędnie *as*, co skorygowano w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Błędem może być też *as* występujące jako 15. szesnastka w **Wf**. Tak właśnie potraktowano je w **Wa**, zmieniając na *f*. Wersję **Wf** podajemy jednak jako wariant, gdyż możliwa jest również korekta Chopina w tym miejscu – *as* jako przedostatnia nuta sensownie łączy się z pierwszym akordem następnego taktu.

s. 33 t. 233 l.r. W 3. grupie szesnastek **Wf** ma *f* zamiast *des*. Błąd został poprawiony w **Wa** i **WfS**.

t. 233 i 235 pr.r. Palcowanie nad pierwszymi dwiema szesnastkami dodano w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 234, 236, 238 i 240 l.r. Akcenty pod zapisanymi na górnej pięciolinii szesnastkami znajdują się tylko w **A**.

t. 237 Palcowanie l.r. na 2. ćwierćnucie taktu znajduje się w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Uzupełnienia pod dwiema pierwszymi szesnastkami dokonano w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Palcowanie nad dwiema pierwszymi szesnastkami pr.r. dopisał Chopin w **WfD**.

s. 35 t. 247 *fz* znajduje się w **A**. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) odczytano je błędnie jako *f*.  
L.r. Jako 3. od końca szesnastkę **Wn** ma błędnie *f*<sup>1</sup>, co w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) skorygowano na występujące w **A** *des*<sup>1</sup>.

t. 249 **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie *f* zamiast *fz*.

#### Partia fortepianu akompaniującego

s. 36 t. 255-256 pr.r. Przed najwyższą nutą akordu na 2. ćwierćnucie taktu (partia pierwszych skrzypiec) brak w **R**<sup>ork</sup> znaku chromatycznego, należy więc czytać *des*<sup>1</sup>, które podajemy jako tekst główny. Przeoczenia *h* nie można jednak całkiem wykluczyć, toteż dopuszczamy również wersję z *d*<sup>1</sup>. Kasowniki w obu taktach dodano w **Wn**<sup>ork</sup> ( $\rightarrow$ **Wf**<sup>ork</sup>), adjustacji głosów z pewnością nie robił jednak Chopin.

#### Partia fortepianu solowego

s. 37 t. 272 pr.r. Arpeggio z przednutkami zanotowane jest w **A** następująco: , co w **Wn** zmieniono na: . Przyjętą przez nas notację wprowadził Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Wszystkie trzy pisownie oznaczają z pewnością jednakowe wykonanie, opisane w *Komentarzu wykonawczym*.

s. 38 t. 275 pr.r. Przed 2. nutą biegnika w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono *h*.  
Pr.r. W źródłach brak znaków chromatycznych przed 6. i 10. nutą biegnika (w myśl obowiązującej w czasach Chopina konwencji ortograficznej ewentualny znak wymagany był tylko przed 6. nutą). Formalnie rzecz biorąc należałoby czytać *b*<sup>2</sup> i *b*<sup>3</sup>, jednak

w biegnących do góry pasażach Chopin na ogół stosował podwyższone nuty zamienne (por. np. t. 87, 95, 143, 175-178, 247-248, 331-334 tej części), co zdecydowanie przemawia za *h*<sup>2</sup> i *h*<sup>3</sup>. Podajemy obie możliwości, dając pierwszeństwo wersji opartej na założeniu, iż pisownia Chopina nie zawiera błędów.

t. 280 l.r. Tekst główny pochodzi z **A**, wersję podaną w odsyłaczu ma **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Brak w **Wn** jakichkolwiek śladów dokonywania zmian w tym miejscu nasuwa myśl o pomyłce sztycharza. Zdwojenie *Es* na 4. ćwierćnucie wydaje się zbędne: dźwięk *es* występuje w partii wiolonczel, a wprowadzenie oktaw dopiero od 1. akordu t. 281 subtelnie podkreśla brzmieniowo wejście wzmocnionego powtórzenia pierwszej frazy tematu. W odpowiednim takcie ekspozycji (t. 132) nuty *es* nie ma w partii solowej w żadnym ze źródeł.

t. 282-283 l.r. Łuk, przetrzymujący w **A** nutę *es*, w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) błędnie łączy *es* i *b*. Por. t. 134-135.

t. 283 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A**, wersję podaną w odsyłaczu wprowadzono w korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Usunięcie *c*<sup>1</sup> budzi wątpliwości natury stylistycznej – pozostawienie nierozwiązanego *des*<sup>1</sup> z 1. połowy taktu deformuje linię ósemkowego głosu akompaniującego. Fakt, iż w rozpatrywanym akordzie na 3. ćwierćnucie taktu w **Wn** widać także ślady usuwania zbędnej nuty *g*<sup>2</sup>, pozwala domyślać się nieporozumienia przy korygowaniu jakiegos poważniejszego błędu. Por. t. 135.

L.r. Znak ~~es~~ odczytano w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) błędnie jako *p* odnoszące się do kwinty *as-es*<sup>1</sup>. Por. komentarz do t. 121.

t. 285 l.r. Jako 6. ósemkę **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie *des* zamiast *f*.

s. 39 t. 287 l.r. Ostatnią ósemką jest w **Wf** błędnie *g* zamiast *as*.

t. 290 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A**, wersję podaną w odsyłaczu ma **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Opuszczenie *c*<sup>2</sup> (zanotowanego w **A** bez ostrzegawczego *h*) może być pomyłką sztycharza, który powtórzył tu dwugłosową notację nuty melodycznej występującą kilkakrotnie w poprzednim takcie. Por. t. 142.

s. 41 t. 300 pr.r. Na 6. i 7. szesnastce w **Wf** powtórzono błędnie dwie poprzednie nuty, *f*<sup>1</sup> i *b*<sup>1</sup>.

s. 42 t. 315 pr.r. Na 10. szesnastce taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie górną nutę z *ges*<sup>2</sup> na *f*<sup>2</sup>.

t. 316 i 324 l.r. Przed *G* na początku tych taktów w **A** znajdują się *h* ostrzegawcze. Brak tych znaków w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) może świadczyć o późniejszym ich dopisaniu w **A** (obcą ręką?). Por. komentarz do t. 322.

s. 43 t. 318 pr.r. Na 2. szesnastce taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie górną nutę z *es*<sup>2</sup> na *f*<sup>2</sup>.

t. 320 pr.r. Pierwszy akord jest błędnie zanotowany w **A**:

(kropka przy *es*<sup>2</sup> nie jest pewna). Przyjmujemy rozwiązanie analogiczne do t. 170. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) obie nuty kwarty *es*<sup>2</sup>-*as*<sup>2</sup> mają wartość ósemki z dwiema kropkami.

t. 322 Na 1. ćwierćnucie taktu **A** ma trzy *b* obniżające *g* na *ges*. Brak tych znaków w **Wn** może świadczyć o późniejszym ich dopisaniu w **A** (por. komentarz do t. 316 i 324). W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) dodano wszystkie cztery bemole potrzebne w tym takcie.

s. 44 t. 328 Przed 8. szesnastką l.r. i 11. szesnastką pr.r. w **A** brak znaków chromatycznych. Bemol obniżający *g*<sup>2</sup> na *ges*<sup>2</sup> na 8. szesnastce dodano w **Wn**. W **Wf** prawdopodobnie najpierw postawiono ten znak pomyłkowo o trzy nuty dalej, a następnie dokonano odpowiedniej korekty w obu miejscach. **Wa** ma poprawną wersję.



t. 330 pr.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** ma najprawdopodobniej pomyłkowo *des*.

s. 45 t. 335 **ff** dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Oznaczenia dynamiczne dodane w **Wf** w zakończeniu tej części można uważać za uzupełnienie oznaczeń **A**. Por. komentarze do t. 337 i 341.

t. 335-336 l.r. Trylowaną nutą jest w **A** błędnie  $c^2$ . Podobny błąd, polegający na postawieniu zamiast nuty trylowanej jej górnej sekundy, od której wykonanie trylu się rozpoczyna, popełnił Chopin także w *Bolerze* op. 19, t. 187 i *Sonacie b* op. 35, cz. III, t. 20. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) zmiany  $c^2$  na  $b^1$  dokonano nie tylko w t. 335, lecz także – zapewne wskutek nieporozumienia – na początku t. 336.

#### Obie partie

t. 337 **f** w partii solowej oraz **ff** i akcent na 2. oktawie l.r. pochodzą z **A**. W **Wn<sup>fort</sup>** przeoczono je, co Chopin tylko częściowo uzupełnił w korekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wa**), dodając **f**.

#### Partia fortepianu akompaniującego

t. 341 **p** i  $\text{>}$  dodał Chopin w korekcie **Wf<sup>fort</sup>** ( $\rightarrow$ **Wa**). Patrz komentarz do t. 335.

## II. Larghetto

#### Partia fortepianu solowego

s. 46 t. 6 pr.r. Notacja 2. połowy taktu jest w każdym ze źródeł inna:

Ponieważ każda z pisowni jest rytmicznie błędna, wydaje się wątpliwe, by można było uznać wersję któregoś z wydań za korygowaną przez Chopina. Dlatego za punkt wyjścia przyjmujemy notację **A**, usuwając drugą kropkę przedłużającą  $es^1$  (najprostszą z możliwych poprawek, patrz też komentarz do cz. I, t. 320). Ze względu na fermatę i improwizacyjny, swobodny charakter całego taktu zmiana ta nie ma praktycznie wpływu na wykonanie.

t. 7, 9, 26 i 75 Znaki nakazujące rozpoczęcie grupy ozdobnej równocześnie z nutą basową wpisał Chopin w **WfD**.

t. 8 pr.r. **A** ma błędne wartości rytmiczne:

Przyjmując naturalne założenie, iż łuk i wiązanie 4., 5. i 6. nuty taktu oznaczają triolę szesnastkową, stwierdzamy, że takt liczy 9 ósemek. Pomyłki Chopina (powstałej przypuszczalnie w następstwie poprawek w **A**) można upatrywać w notacji pierwszej, drugiej lub ostatniej ćwierćnuty taktu:

Sposób, w jaki partia pr.r. rozmieszczona jest w **A** względem ósemek l.r., wskazuje niedwuznacznie na drugi z podanych schematów jako odpowiadający intencji Chopina, toteż tę wersję podajemy jako jedyną.

W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) powtórzono bez zmian błędne wartości rytmiczne **A**. Rozmieszczono je jednak w ten sposób, że 8 szesnastek wypełnia równomiernie 2. połowę taktu. W **Wn2** wersję tę zadiustowano, usuwając niepotrzebne przy takim układzie kropki przedłużające  $as^2$  na 2. ćwierćnucie taktu. Odczytanie to jest z pewnością błędne, gdyż autentyczne kropki przedłużające wskazują wraz z akcentem na niewątpliwie synkopowy charakter tej nuty. L.r. Na 5. ósemce **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie dodatkową nutę  $c^1$ . Por. t. 27 i 76.

s. 47 t. 13 i 32 pr.r. W **A** trzydziestodwójką jest w obu taktach przedostatnia nuta,  $g^3$ . W t. 32 wersję tę ma też **Wn**. W t. 13 w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**), a w t. 32 w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) wartość trzydziestodwójki nadano – najprawdopodobniej w wyniku pomyłek sztycharzy – nucie ostatniej. Por. komentarze do t. 41 i 81.

t. 15 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto dowolnie łuk przetrzymujący  $as$ , prawdopodobnie ze względu na niezaznaczone przez Chopina przedłużenie wartości tej nuty w akordzie na 3. ósemce. Tego typu uproszczoną pisownię spotykamy także w innych utworach Chopina, w *Polonezie c* op. 40 nr 2, t. 82 i 109 czy w *Allegro de Concert* op. 46, t. 162 i 163.

t. 17 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu pionowy łuk, oznaczający arpeggio oktawy  $c^2-c^3$ , został w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) błędnie zapisany jako obejmujący przednutkę, co zmieniło jego znaczenie. Tego typu pisownię, nakazującą równoczesne uderzenie oktawy po przednutce, ma większość późniejszych wydań zbiorowych. W niektórych z nich przednutkę połączono dowolnie z dolną nutą oktawy. Por. komentarz do t. 85.

t. 18 i 86 pr.r. Akcenty w formie poziomych kresek, być może wskutek nierozpowszechnionego jeszcze ich stosowania, pominięto w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). (Tego rodzaju akcenty wpisał Chopin także do egzemplarza lekcyjnego *Ballady g* op. 23, t. 194, 196 i 198.)

t. 20 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma akord  $es^1-as^1-c^2$ . Chopin usunął  $as^1$  w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Pr.r. W ostatnim akordzie **Wn** ma  $a^1$  zamiast  $c^2$ . Jest to najprawdopodobniej pomyłka sztycharza, zadiustowana przez dodanie  $\flat$ . Chopin przywrócił wersję **A** w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 21 Tekst główny pochodzi z **A**. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) brak akcentów i *dim.*, inaczej też rozmieszczono łuki w pr.r. Jest mało prawdopodobne, by którakolwiek z tych zmian pochodziła od Chopina. Jednak w **WfD** dopisał on **pp** na 2. ósemce taktu, co trzeba uznać za przynajmniej częściową akceptację wersji pierwszych wydań. Tę uzupełnioną wersję podajemy w odsyłaczu.

t. 21-22 Kasowniki podwyższające *des* na *d* pojawiają się w **A** dopiero na 4. ćwierćnucie t. 22, co poprawiono w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**).

s. 48 t. 24 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ostatnią nutę z  $des^3$  na  $f^3$ .

t. 25 l.r. Jako 1. akord **A** ma błędnie  $Es_1-G_1-Es-G$ . W korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) Chopin usunął  $Es_1$ . **Wn2** podaje tu  $G_1-B_1-Es-G$ .

t. 27 pr.r. Po 1. szesnastce źródła mają pauzę ósemkową. Charakterystyczna dla Chopina „ekonomiczna” notacja rytmiczna może tu naszym zdaniem utrudnić właściwe odczytanie rytmu, toteż zamieniamy  $\text{̣}$  na dwie pauzy szesnastkowe.

s. 49 t. 28 pr.r. Ozdobnik przed  $des^3$  na 2. ćwierćnucie taktu liczy w **A** 4 szesnastki (z dwoma  $f^1$ ). W korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) Chopin usunął drugą nutę, prawdopodobnie jednak było to pomyłkowo wysztuczowane  $as^1$ . Intencja Chopina usunięcia prawidłowej nuty ( $f^1$ ) nie jest tym samym pewna. Pr.r. Jako 2. drobną szesnastkę przed biegnikiem w 2. połowie taktu **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie  $c^2$  zamiast  $es^2$ .

- t. 33 i 82 l.r. Na początku taktu **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) nie ma dolnej nuty oktawy, *Es*<sub>1</sub>. Przy pierwszym pojawieniu się tej frazy w t. 14 Chopin dopisał ją w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**; w tym ostatnim wydaniu dodano ją również w t. 82), notując jako 8. Jest bardzo prawdopodobne, że poprawkę tę można zastosować także w omawianych taktach, gdyż pominięcie niektórych z kilku powtarzających się miejsc nieraz się Chopinowi przy korektach zdarzało. Por. komentarz do t. 89. Należy pamiętać, że pisząc *Koncert* w Warszawie (patrz *Kolejność Koncertów* na początku tego komentarza), Chopin praktycznie nie dysponował jeszcze dźwiękiem *Es*<sub>1</sub>, gdyż skala jego fortepianu sięgała tylko do *F*<sub>1</sub>.
- s. 50 t. 36 l.r. Wyodrębnienie graficzne wewnętrznego głosu trzech ostatnich akordów za pomocą osobnego wiązania pochodzi od redakcji. Było to konieczne dla oznaczenia, iż tego właśnie postępu dotyczy znak  $\longleftarrow$  wpisany przez Chopina w **A** pomiędzy nutami akordów w sposób niemożliwy do odtworzenia w druku.
- t. 39 pr.r. Jako 1. przednutkę przed trylem na 4. ćwierćnucie taktu **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie *as*<sup>2</sup>. W **WfS** Chopin przywrócił znajdujące się w **A** *b*<sup>2</sup>.
- t. 40 Podany w tekście głównym znak  $\longleftarrow$  pochodzi z **A**. W **Wn** umieszczono go w pierwszej części biegnika, a w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) zmieniono na  $\longleftarrow$ . O ile przesunięcie widełek w **Wn** było najprawdopodobniej przypadkowe, o tyle zmiana w **Wf** mogła być wprowadzona przez Chopina, choć niewykluczona jest i pomyłka sztycharza (por. komentarz do *Wariacji B* op. 12, t. 94). Wersję **Wf** przytaczamy w odsyłaczu. Pr.r. Przed ostatnią nutą 1. połowy taktu brak w źródłach *b*.
- t. 41 pr.r. Zmiany wysokości 2. nuty w poszczególnych źródłach świadczą o wahaniu Chopina. **A** ma *b*<sup>1</sup>, **Wn** – *heses*<sup>1</sup>, w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin przywrócił *b*<sup>1</sup>, by w **WfD** dopisać znów *bb*. Podajemy zatem obie wersje. Wahanie Chopina wydaje się tu dotykać podstawowej struktury frazy: początek taktu melodycznie wiąże się z poprzednią figurą, zawierającą *heses*<sup>1</sup>, harmonicznie zaś ciąży ku następnemu akordowi (na 4. ćwierćnucie t. 41), zawierającemu *b*. Zwrotu melodycznego równoważnego wersji wariantowej użył Chopin na tle podobnej harmonii w *Mazurku a* Dbop. 42B, t. 52. L.r. Na 3. i 5. ósemce taktu w **Wn** przeoczono *ces*<sup>1</sup>. Błąd został przez Chopina poprawiony w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Pr.r. Figurę kończącą takt notujemy szesnastkami, tak jak w **A** (patrz komentarz do cz. I, t. 93). W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ostatniej nuty nadano błędnie wartość trzydziestodwójki (skrócenie wartości ostatniej nuty było po pauzie często spotykane w tego typu figurach – np. w t. 37-38 – i mogło być zrobione przez sztycharza „automatycznie”, por. komentarze do t. 81, a także 13 i 32). W większości późniejszych wydań zbiorowych notację tej figury na różne sposoby dowolnie zmieniano, za punkt wyjścia biorąc przeważnie wersję pierwszych wydań.
- s. 51 t. 43 W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin dodał *bemole* przywracające *B* i *b* na 4. ćwierćnucie taktu, stawiając je omyłkowo dopiero przed 8. trzydziestodwójką.
- t. 45-72 W **WfS** Chopin wpisał uproszczony wyciąg orkiestrowego akompaniamentu recytatywu, który można zastosować, wykonując tę część solo. Tego typu alternatywne partie l.r. dla fragmentów prowadzonych *unisono* podał Chopin także w drukowanych wersjach *Wariacji* op. 2 i *Krakowiaka* op. 14. W *Koncertcie*, oprócz zastąpienia figuracyjnym akompaniamentem harmonicznym oryginalnej partii l.r., Chopin uzupełnił lub zmienił w kilku miejscach także partię pr.r. (t. 45, 49-50, 58-60). Tekst ten podajemy w wersji na jeden fortepian, tom 14 **A XIIIb**.
- s. 53 t. 63 W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) w partii obu rąk pominięto kropki przedłużające pierwszą ósemkę. W części późniejszych wydań zbiorowych przednutki rozpoczynające tryl (w obu rękach) powtórzono dowolnie jako jego zakończenie.
- t. 65 Przed 6. szesnastką w 2. połowie taktu w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) w obu rękach brak *b* obniżających *d* na *des*. Chopin uzupełnił je w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).
- s. 54 t. 68 Drugą ósemkę przesuwamy nieco w prawo, tak jak to Chopin zapisał w **A**. Notacja ta może oznaczać, że Chopin przewidywał rytm  $\overset{\frown}{\underset{\frown}{\text{p}}}$  (w pisowni współczesnej). Patrz komentarz do t. 433 i 437 trzeciej części *Koncertu*.
- t. 69 Przed przedostatnią nutą w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**) w obu rękach brak *b* obniżających *g* na *ges*, co jest oczywistym przeoczeniem Chopina.
- t. 72-74 pr.r. W **A** brak przenośnika oktawowego od ostatniej ósemki t. 72 do końca t. 74 (t. 74 wypisany jest oktawą niżej), tak iż cała ta fraza zanotowana jest o oktawę za nisko.
- s. 55 t. 76 Tekst główny pochodzi z **A**, wariant z **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). Nie można wykluczyć możliwości korekty Chopina w **Wn** (por. komentarz do cz. I, t. 87), jednak bardziej prawdopodobna wydaje się tu pomyłka sztycharza – por. analogiczne t. 8 i 27, gdzie *g*<sup>2</sup> pojawia się dopiero w końcówce taktu.
- t. 77 pr.r. Palcowanie dla 1. akordu dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). L.r. Na 6. ósemce **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma sekstę *B-ges*. Jest to wynik błędnego odczytania **A**: na wysokości nuty *B* kończyła się pierwotnie *laseczka ges* (później Chopin dociągnął ją do biegnącego niżej wiązania); koniec tej *laseczki* ma charakterystyczne zgrubienie (wynikające z szybkiego przenoszenia pióra w inne miejsce), które sztycharz pomyłkowo wziął za nutę (tego typu zgrubień lub „haczyków” są w **A** setki). W **WfS** Chopin, chcąc poprawić ten błąd, omyłkowo skreślił *ges*.
- t. 79 pr.r. Nuta *g*<sup>3</sup> na 4. ósemce ma w **A** błędnie wartość ćwierćnuty.
- t. 79-80 pr.r. Kwestia powtórzenia bądź przetrzymania *f*<sup>1</sup> na początku t. 80 budzi wątpliwości, gdyż w **A** mimo wyraźnego łuku przetrzymującego nuta ta jest zaakcentowana. Przyuszczalnie Chopin zmienił zdanie w tej kwestii i jedno z oznaczeń – łuk lub akcent – dopisał później, nie zauważając powstałej niejasności. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) brak akcentu, może to być jednak zwykłym przeoczeniem, a nie korektą Chopina.
- s. 56 t. 80 Warianty w partiach obu rąk pochodzą z **A** (grupę ośmiu nut na 3. ósemce taktu Chopin pomyłkowo oznaczył jako septymolę trzydziestodwójkową). W **Wn** wersja ta zanotowana jest z błędami na 3. ćwierćnucie taktu: jako 3. szesnastkę powtórzono *d*<sup>3</sup> (ze zbędnym *h*) oraz przeoczono  $\sim$  nad 4. szesnastką i rytm punktowany na końcu tej figury. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Zmiany w 2. połowie taktu zostały z pewnością wprowadzone przez Chopina w korekcie **Wf1**, co potwierdzają widoczne ślady dokonywania poprawek w druku. Nie widać natomiast tego typu śladów na 3. ósemce taktu, tak iż trzeba również wziąć pod uwagę możliwość pomyłkowego opuszczenia *c*<sup>2</sup> w tej figurze. Pr.r. Akcent pod *f*<sup>1</sup> znajduje się tylko w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**). Trudno stwierdzić, czy w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) usunięto go w korekcie czy przeoczono.
- t. 81 pr.r. Łuk przetrzymujący *c*<sup>2</sup> na początku taktu znajduje się tylko w **A** i **Wn2**. Jego brak w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) można wytłumaczyć zarówno przeoczeniem sztycharza, jak i korektą Chopina. L.r. W akordzie na 7. ósemce w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono *b*. Powstałą w ten sposób sekstę *as-f*<sup>1</sup> w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie na kwartę *as-des*<sup>1</sup>. Pr.r. Zamykająca takt figura ma w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) następującą postać:



Podajemy wersję skorygowaną przez Chopina w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Ostatnia nuta zanotowana jest w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) błędnie jako sześćdziesięcioczwórka (por. komentarz do t. 41).

t. 82 pr.r. Łuk przetrzymujący  $b^2$  na początku taktu znajduje się tylko w **A** (i **Wn2**). Trudno orzec, czy w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) go przeoczo czy został usunięty przez Chopina w korekcie.

t. 83 l.r. W 2. połowie taktu **Wf** ma błędnie sekundę  $c^1-des^1$ . Pr.r. Na 4. ćwierćnucie **A** ma błędnie sekstę  $es^2-c^3$ . W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf**) występuje również błędna oktawa  $c^2-c^3$ . Poprawną wersję (analogiczną do t. 15) wpisał Chopin do wszystkich trzech zachowanych egzemplarzy lekcyjnych; ma ją też **Wa** i **Wn2**.

t. 85 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu **A** ma, tak jak w t. 17, przednutkę i arpeggio (w postaci pionowego łuku). W **Wn** znak arpeggia pominięto. Podaną przez nas alternatywną notację ozdobnika wprowadził Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). Obie Chopinowskie pisownie oznaczają to samo wykonanie.

t. 87 pr.r.  $f$  dopisał Chopin w **WfD**. Pr.r. W ostatnim akordzie w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) brak  $es^2$ . Jest to najprawdopodobniej przeoczenie, por. t. 19.

s. 57 t. 89 Określenie *appassionato* dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).  
L.r. Oktawa na początku taktu – zapisana jako  $\delta$  – znajduje się tylko w **A**. Jej brak w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) jest prawdopodobnie wynikiem przeoczenia, nie można jednak całkiem wykluczyć korekty Chopina.  
L.r. W przedostatniej ósemce w **Wn** przeoczo  $c^1$ . Chopin uzupełnił brakującą nutę w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 90 pr.r. Mniej więcej na 2. ósemce taktu w **WfD** znajduje się mało czytelny dopisek Chopina. Dotyczy przypuszczalnie dynamiki, trudno jednak stwierdzić, co oznacza i do czego się odnosi.

### III. Allegro vivace

s. 58 t. 5-6 l.r. Tekst **A** (podany przez nas) odtworzono w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf**)

z błędami:  (w **Wa** ponadto usunięto drugie  $f^1$ ). Z tego zapewne powodu w części późniejszych wydań zbiorowych wprowadzono tu wersję analogicznych t. 329-330.


t. 11 pr.r. Na początku taktu **A** ma przednutkę  $as^1-f^2$  (nasz wariant). Niedokładna notacja (brak odcinka łaseczki łączącego obie nuty seksty) spowodowała, iż w **Wn** wydrukowano jedynie górną nutę,  $f^2$ . Błąd ten skorygował Chopin w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) w sposób analogiczny do t. 27, co przyjmujemy do tekstu głównego.


#### Partia fortepianu akompaniującego

t. 19 i 343 pr.r. Jako 2. nutę melodii **A** ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>fort</sup> $\rightarrow$ **Wf1**<sup>fort</sup>) ma  $es^2$ . Również **R**<sup>ork</sup> ( $\rightarrow$ **Wf**<sup>ork</sup> $\rightarrow$ **Wn**<sup>ork</sup>) ma  $es^2$  w partii I skrzypiec. Chopin dodał kasowniki podwyższające  $es^2$  na  $e^2$  w ostatniej fazie korekty **Wf2** (nie ma ich w **Wa**). W **WyF**  $\flat$  został dopisany później (ołówkiem; zapewne po porównaniu z **Wf2**<sup>fort</sup>). Skorygowaną przez Chopina wersję **Wf2**<sup>fort</sup>, jako najpóźniejszą i zapewne ostateczną, przyjmujemy we wszystkich wersjach *Koncertu*.

#### Partia fortepianu solowego

s. 59 t. 27 Równoczesne uderzenie 1. przednutki z nutą basową zaznaczone zostało przez Chopina w **WfD**.

t. 30-32 i 374-376 l.r. **A** ma na początku taktów akordy, w których pod partią solową wpisane są drobniejszym pismem dwudźwięki zastępujące akompaniament orkiestrowy:  (w t. 376 Chopin napisał tylko nutę partii solowej). W **Wn** nie zauważono różnicy wielkości i wszystkie nuty akordów wydrukowano jednakową czcionką. W **Wf** w t. 374-376 Chopin skorygował ten błąd, jeszcze wyraźniej rozgraniczając partię solową od akompaniamentu

 i uzupełniając dwudźwięk w t. 376 (w **Wf1** dodano błędnie  $des^1-f^1$ , co poprawiono na  $c^1-f^1$  w **Wf2**). W **Wa** powtórzono tekst **Wf2**, nie zachowując jednak różnicy wielkości nut. We wszystkich późniejszych wydaniach zbiorowych dwudźwięki akompaniamentu włączono błędnie – idąc za **Wn** – do partii solowej.

s. 61 t. 65 pr.r. W **A** brak przenośnika oktawowego. Błąd skorygowano już w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**).

t. 68 i 76 Na 2. ćwierćnucie **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma oktavę  $F-f$  w t. 68 i  $Es-es$  w t. 76. Podajemy wersję skorygowaną przez Chopina w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 75 l.r. Na początku taktu **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma  $Es$ . Chopin zmienił je na  $Ges$  w korekcie **Wf1** ( $\flat$  niezbędny przy tej nucie dodano dopiero w **Wf2** ( $\rightarrow$ **Wa**)). W większości późniejszych wydań zbiorowych wprowadzono tu dowolnie oktavę  $Es_1-Es_2$  z górną nutą przyłączoną łukiem do ostatniego  $Es$  w poprzednim takcie (w analogii do t. 67).

t. 77 l.r. Ostatnim akordem w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) jest  $a-es^1-ges^1-a^1$ , w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) –  $a-ges^1-a^1$ . W **Wf** akord był korygowany i to dwukrotnie (w **Wf1** dolną nutą jest  $g$ ), nie ma jednak pewności, czy usunięcie  $es^1$  było celem tych korekt czy przypadkowym efektem niedokładnie zrealizowanych poprawek jakiegoś poważniejszego błędu.

t. 78 i 79 Podajemy oznaczenia dynamiczne **A**. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**)  $p$  w t. 79 odczytano błędnie jako  $f$ . Ponadto dodano  $f$  na początku t. 78 (w **Wf** pominięto akcent), co mogło być niedokończoną próbą naprawienia błędu z t. 79: Chopin mógł chcieć przenieść to oznaczenie do t. 78, co zrealizowano „połowicznie”, dodając nowy znak, lecz nie usuwając starego.

s. 62 t. 81-82 l.r. Palcowanie Chopinowskie pochodzi z **A**. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) pominięto cyfry 1 (tę w t. 82 odczytano błędnie jako kropkę *staccato*).

s. 63 t. 96 W **A** brak tu znaku  $\ast$ . Znak w nawiasie okrągłym pochodzi z **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**); nie ma jednak pewności, czy dodał go tam Chopin. Znak w nawiasie kwadratowym jest propozycją redakcji, uzasadnioną przez autentyczną pedalizację t. 85-88.

t. 102-103 pr.r. W **Wn** 2. i 3. triolę t. 102 oraz 1. i 2. triolę t. 103 zanotowano błędnie oktavę wyżej.

s. 64 t. 113 i 115 pr.r. Przed przedostatnimi nutami brak w źródłach  $\flat$ .


s. 65 t. 119 pr.r. Jako przedostatnią ósemkę **A** ma samo  $g^2$ . Jest to najprawdopodobniej przeoczenie Chopina, skorygowane przezeń w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**).

t. 124 Na 4. ósemce w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) brak  $\flat$  obniżających  $g^1$  i  $g^2$  na  $ges^1$  i  $ges^2$ . Chopin uzupełnił je (wraz z kasownikami ostrzegawczymi przed  $g$  w t. 125) w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

#### Partia fortepianu akompaniującego

s. 66 t. 141-144 l.r. Tekst główny pochodzi z **A** ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>fort</sup> $\rightarrow$ **Wf**<sup>fort</sup> $\rightarrow$ **Wa**), wariant odpowiada wersji orkiestrowej – **WyF** oraz partiom altówek i wiolonczel w **R**<sup>ork</sup> ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>ork</sup> $\rightarrow$ **Wf**<sup>ork</sup>). Najprawdopodobniej Chopin zróżnicował ten czterotakt w wersjach na fortepian solo i z orkiestrą świadomie, uwzględniając różnice brzmienia fortepianu i smyczków (jedyne taki przypadek w obu *Koncertach*).

s. 67 t. 155 Podajemy wersję odpowiadającą partii smyczków w **R**<sup>ork</sup> ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>ork</sup> $\rightarrow$ **Wf**<sup>ork</sup>). W **WyF** takt ten zanotowany jest prawdopo-

dobnie z błędem rytmicznym: 

## Partia fortepianu solowego

s. 68 t. 177-189 i 353-360 l.r. Przyjęte przez nas łuki i kropki wprowadzone zostały – najprawdopodobniej przez Chopina – w korekcie **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**). W **A** brak kropek, a łuki znaczone są niedokładnie, tak iż nie jest pewne, czy mają obejmować całe takty, czy tylko 2. i 3. ćwierćnutę (w t. 354-356 i 358-360 nie ma ich wcale).

s. 69 t. 191 l.r. Na 2. ćwierćnutę taktu **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma akord  $c^1-es^1-as^1$ , zmieniony przez Chopina w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) na  $as-c^1-as^1$ .

s. 70 t. 210 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**), gdzie mógł być wprowadzony przez Chopina w korekcie. Wariant jest wersją **A** ( $\rightarrow$ **Wn**).

s. 71 t. 217 l.r. Źródła partii solowej – **A** ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>fort</sup> $\rightarrow$ **Wf**<sup>fort</sup> $\rightarrow$ **Wa**) – mają w basie *F*. Zarazem w partii orkiestry – w **WyF** i **R**<sup>ork</sup> ( $\rightarrow$ **Wn**<sup>ork</sup>) – podstawą basową jest nie budzące wątpliwości *G*. Daje to na początku taktu współbrzmienie sekundy jako podstawę harmonii, co trudno przyjąć jako zamierzone przez Chopina w tego rodzaju akompaniamencie. Najprawdopodobniej, pisząc **A**, Chopin wyobraził sobie tylko partię solową (głosy orkiestrowe były w  $\frac{1}{2}$ **A** pisane przez kogoś innego), w której realnie brzmiąca linia basu układa się w t. 213-218 następująco (drobniejszymi nutami wpisano schemat harmoniczny wyższych głosów):




Przy uwzględnieniu całości brzmienia z orkiestrą, nutą basową w t. 217 musi być *G*, gdyż dolne dźwięki fortepianu tworzą z wiolonczelami i kontrabasami następujący postęp:



Nie ma żadnych przesłanek, by sądzić, że Chopin chciał zmienić podstawę basową z *G* na *F* w tej wersji. Wymagałoby to – ze względu na konieczność rozwiązania septymy – zmiany podstawy także w następnym takcie (na *Es*), czego nie znajdujemy w żadnym ze źródeł (zmianę taką wprowadzono w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych).

t. 219 pr.r. Jako 7. ósemkę **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf**<sup>1</sup>) ma  $g^1$  (w **A** widać, że Chopin początkowo napisał inną nutę, najprawdopodobniej  $c^2$ ). Podajemy  $b^1$  wprowadzone przez Chopina w **Wf**<sup>2</sup> ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 220-221 l.r. **A** ma następującą wersję: , co

w **Wn** zanotowano jako: . Podajemy tekst skorygowany przez Chopina w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 72 t. 237 pr.r.  $\flat$  przed  $f^3$  dodany został w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 73 t. 243 l.r. Ostatni akord ma w **Wf** zbędną chorągiewkę ósemkową, zapewne skutek nieporozumienia przy korekcie (patrz niżej).

t. 243-244 l.r. **A** ma następującą wersję (drobniejszą czcionką podajemy partię wiolonczel i kontrabasów według zgodnej i nie zmienianej przez Chopina wersji **WyF**, **R**<sup>ork</sup> i **Wn**<sup>ork</sup>):



W **Wn** partię solową zmieniono w następujący sposób:



Ostateczną, przyjętą przez nas wersję, wprowadził Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**). W części późniejszych wydań zbiorowych skomponowano dowolnie fragmenty wersji **Wn** i **Wf**.

t. 248 l.r. W **A** ( $\rightarrow$ **Wn**)  $f$  na 1. ćwierćnutę taktu ma wartość półnuty z kropką, a kwarta  $eses^1-as^1$  – półnuty. Podajemy wartości rytmiczne skorygowane przez Chopina w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 252 l.r. Na 2. ćwierćnutę taktu **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma błędnie sekstę  $ces^1-as^1$ . Podajemy pewną wersję **A** ( $\rightarrow$ **Wn**).

t. 253 Znak *p* znajduje się w źródłach na końcu tego taktu. Chopin zastosował tu zapewne dawną konwencję, w której znak stawiano w pobliżu połowy zakresu jego obowiązywania (w tym wypadku t. 253-254).

s. 74 t. 256 pr.r. Na 6. i 7. ósemce w **WfD** znajduje się ołówkowy dopisek, mogący oznaczać przetrzymanie 6. ósemki:



Nie uwzględniamy tego uzupełnienia, gdyż podane odczytanie nie jest pewne, a jego sens brzmieniowy – przy uwzględnieniu autentycznej pedalizacji – nieuchwytny.

## Obie partie

t. 260  $\frac{1}{2}$ **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma tu następującą wersję (fortepian solo ręką Chopina, akord smyczków obcą ręką):



Zwraca uwagę błąd w zapisie trylu na  $eses^3$  (brak znaku chromatycznego nad tym trylem oznacza  $f^3$  jako górną nutę, co jest oczywistym nonsensem). Podejrzenie błędu nasuwa również niezręczne prowadzenie głosów, w którym fortepian solo podejmuje  $eses^1$  orkiestry z opóźnieniem i tylko w najwyższym głosie. **WyF** pozwala zidentyfikować ten błąd: w partii drugich skrzypiec ma być nie  $eses^1$ , lecz  $fes^1$ . Wersja z  $fes^1$  wydaje się już odpowiadać intencji Chopina i podajemy ją w tekście głównym.

Występujące już tylko w partii solowej nie w pełni równoległe prowadzenie głosów –  $des^1$  w l.r. przechodzi na  $es^1$  w t. 261 bezpośrednio, natomiast  $des^3$  na  $es^3$  w pr.r. poprzez  $eses^3$  – jest zjawiskiem kilkakrotnie spotykanym w utworach Chopina. Jako przykłady można podać *Koncert e* op. 11, cz. II, t. 29 i cz. III, t. 279-280, *Walc Ges* WN 42, t. 56, *Fantazję f* op. 49, t. 104 i 273 oraz prawdopodobnie *Polonez cis* op. 26 nr 1, t. 69-70. Podobna sytuacja występowała także w t. 243-244 tej części *Koncertu*, gdzie jednak Chopin ostatecznie wygładził postęp harmoniczny (patrz komentarz do tych taktów). Biorąc pod uwagę powyższą Chopinowską poprawkę oraz fakt, iż w omawianym miejscu zestawienie  $des^1$  z  $eses^3$ , zwielokrotnione trylem i nie wtopione w fakturę akordową, występuje wyraźniej, proponujemy wersję podaną jako wariant, w której za cenę niewielkiej modyfikacji rytmu (złagodzonej zresztą przez fermatę) uzyskuje się gładziej harmonicznie brzmienie.

W części późniejszych wydań zbiorowych w trioli na 2. ćwierćnutę taktu zmieniono dowolnie  $des^1$  na  $d^1$ , zniekształcając charakterystyczny motyw melodyczny l.r.

Partia fortepianu solowego

s. 76 t. 285 i 287 **A** ma *cresc.* w t. 285, przedłużone kreseczkami do końca t. 289. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) określenie to pojawia się dwukrotnie, w t. 285 i 287 (kreseczki przeoczono). Nieuzasadnione w tym miejscu powtórzenie określenia świadczy zapewne o Chopinowskiej korekcie oznaczeń w **Wn**. Rysują się dwie możliwości:  
— Chopin przesunął *cresc.* do t. 287, korekty jednak nie dokończono, niepotrzebnie pozostawiając wcześniej wydrukowane określenie (por. komentarz do t. 78 i 79);  
— Chopin przywrócił *cresc.* w t. 285, pozostawiając – jako niesprzeczne z poprzednim – określenie błędnie wydrukowane w t. 287.

t. 296 l.r. Jako ostatnią nutę **A** ma błędnie *as*<sup>1</sup>.

Obie partie

s. 77 t. 313 i 325 Określenia *ritenuto* w t. 313 i *a tempo* w t. 325 znajdują się tylko w **R<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>** $\rightarrow$ **Wf<sup>ork</sup>**).

Partia fortepianu solowego

s. 78 t. 327 pr.r. **Wf** ma błędnie przednutkę *as*<sup>1</sup>.

s. 79 t. 329 l.r. Przed 3. tercją w **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) brak  $\flat$ . Przeoczenia Chopina dowodzi *a*, zgodnie występujące w **WyF** i **R<sup>ork</sup>** ( $\rightarrow$ **Wn<sup>ork</sup>**). Por. też t. 5.

t. 330-331 l.r. Łuki przetrzymujące tercję *b-des*<sup>1</sup> dodał Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 337 l.r. Na 1. ćwierćnucie w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) przeoczono *c*<sup>1</sup>.

t. 337-340 pr.r. Wskutek nałożenia się błędów samego Chopina i sztycharzy, żadne ze źródeł nie przekazują prawidłowego tekstu:  
— w **A** linia określająca zasięg przenośnika oktawowego rozpoczętego na 2. ćwierćnucie t. 337 kończy się wraz z ostatnią ósemką t. 339, brak jest też stosowanego przez Chopina słowa *loco*, oznaczającego powrót do normalnej wysokości;  
— w **Wn** do notacji **A** dodano błąd w umiejscowieniu początku przenośnika, który przesunięto nad 1. ćwierćnutę t. 337;  
— w **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) przenośnik w całości usunięto.

Omawiane takty kończą 16-taktowy okres (t. 325-340), stanowiąc w szczególności jego melodyczne domknięcie. Przeniesienie ich oktavę wyżej niż w analogicznych t. 1-16 deformuje bieg linii melodycznej tematu. Notacja **A** jest więc z pewnością błędna. Wniosek ten potwierdza późniejsza korekta **Wf**, mimo iż przeprowadzono ją niedokładnie, niepotrzebnie kasując przenośnik nad 2. ćwierćnutą t. 337 (charakterystyczny skok na oktavę *f*<sup>2</sup>-*f*<sup>4</sup> odgrywa ważną rolę w tej części *Koncertu* – por. t. 13, 29-32 i 369-376).

t. 340 l.r. Na początku taktu pod kończącym partię solową *f* wpisana jest w **A** jeszcze drobna nuta *F*, rozpoczynająca wyciąg orkiestrowego *Tutti*. Nutę tę w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) włączono omyłkowo do partii solowej.

s. 80 t. 352 pr.r. Na początku taktu w **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) nie ma nuty *d*<sup>2</sup>. Chopin dodał ją w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 356 pr.r. Przedostatnią nutą jest w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) błędnie *g*<sup>2</sup>. Chopin przywrócił *b*<sup>2</sup> w korekcie **Wf** $\rightarrow$ **Wa**.

t. 366 i 368 l.r. Kształtowanie brzmienia ostatnich ćwierćnut w tych taktach miało trzy fazy. **A** ma następującą wersję:



W **Wn** Chopin zmienił dolne nuty akordów na *H* w t. 366 i *c* w t. 368:



Ostateczną, najgładszą harmonicznie i najwygodniejszą pianistycznie wersję wprowadził Chopin w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 81 t. 369 l.r. Na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie najwyższą nutę akordu na *f*<sup>1</sup>.

s. 82 t. 388 pr.r. Przed dolną nutą 3. ósemki brak w źródłach znaku chromatycznego, należy zatem czytać *es*<sup>2</sup>. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano przed tą nutą  $\flat$ . Nie ma jednak dostatecznych podstaw, by uważać notację źródeł za błędną (por. początek tego pochodzenia, gdzie występuje *c*<sup>2</sup>-*es*<sup>3</sup>-*as*<sup>3</sup>).

s. 83 t. 415-417 pr.r. W **A** brak przenośnika oktawowego od 2. ćwierćnuty t. 415 do 1. ćwierćnuty t. 417.

t. 415, 423, 455 i 463 l.r. Na przedostatnich ósemkach taktów **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma *dis*<sup>2</sup> (pojedyncze lub w akordzie). W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin zmienił pisownię tych nut na *es*<sup>2</sup>.

t. 416 **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma w pr.r. ćwierćnutę *gis*<sup>2</sup>, a w l.r. ósemkę *gis*<sup>1</sup>-*h*<sup>1</sup>. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin zmienił pisownię na *as*<sup>2</sup> i *as*<sup>1</sup>-*h*<sup>1</sup>. L.r. W akordzie na końcu taktu **A** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma *g*<sup>1</sup> jako dolną nutę. W korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin zmienił ją na *e*<sup>1</sup>.

s. 84 t. 422 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **A** ma kwintę *b-f*<sup>1</sup>. Jest to pozostałość wcześniejszej wersji tego taktu, z *des* jako podstawą basową (to *des* na 1. ćwierćnucie Chopin skreślił i wpisał *B*). W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) Chopin poprawił kwintę na tercję, korektę zrobiono jednak niedokładnie, zapominając o *b* przed dolną nutą. W korekcie **Wf** $\rightarrow$ **Wa** znak uzupełniono omyłkowo przed *f*<sup>1</sup>. **Wa** ma poprawny tekst.

t. 432-433 pr.r. W **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) najprawdopodobniej przeoczono łuki przetrzymujący *f*<sup>2</sup>.

s. 85 t. 433 i 437 pr.r. Potraktowanie ósemek na 1. ćwierćnucie tych taktów jako 1. i 3. z trioli ósemkowej wydaje się wskazane zarówno ze względów muzycznych (w kodzie tej części *Koncertu* ruch triolowy panuje niepodzielnie), jak i pianistycznych (przeniesienie ręki). Notację tego typu spotykamy kilkakrotnie w utworach Chopina, np. w *Sonacie h* op. 58, cz. I, t. 54, 1. ćwierćnuta pr.r. i 4. ćwierćnuta l.r. W tym ostatnim miejscu, w egzemplarzu lekcyjnym Chopin wstawił pauzę pomiędzy dwie ósemki (por. *Komentarz wykonawczy i źródłowy* do tego taktu).

t. 435 Trudno stwierdzić, czy Chopin chciał oznaczyć pedalizację w tym takcie. Początkowo t. 435-436 miały w **A** wpisaną pedalizację (taką jak w sąsiednich taktach). Potem Chopin skreślił oba znaki w t. 436 i  $\ast$  w t. 435. Nie wiadomo więc, czy w tym ostatnim takcie pomyłką było skreślenie  $\ast$  czy pozostawienie  $\text{ped}$ .

s. 88 t. 476 pr.r. Chopin wahał się co do wysokości ostatniej ósemki. Kreślenia w **A** świadczą o dwukrotnej zmianie decyzji: Chopin wyszedł od *g*<sup>2</sup>, zmienił je na *d*<sup>2</sup>, by następnie powrócić do *g*<sup>2</sup>. **Wn** ma *g*<sup>2</sup>, jednak w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**) Chopin zmienił je jeszcze raz na *d*<sup>2</sup>. Tę najpóźniejszą decyzję podajemy w tekście głównym.

s. 89 t. 485 pr.r. Na 1. i 4. ósemce taktu w **Wn** przeoczono *a*<sup>3</sup> i *a*<sup>2</sup>. Chopin uzupełnił brakujące nuty w korekcie **Wf** ( $\rightarrow$ **Wa**).

t. 486 pr.r. Jako ostatnią ósemkę **A** ( $\rightarrow$ **Wn** $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma *d*<sup>2</sup>. Chopin zmienił je na *e*<sup>2</sup> w korekcie **Wf** $\rightarrow$ **Wa**.

t. 489-490 Kombinację trylu z tremolandem (por. cz. I, t. 335) Chopin wypisał tu dokładnie nutami, określając nawet ilość uderzeń (trzy grupy po cztery). Pomylił się jednak, oznaczając ich wartości jako trzydziestodwójki zamiast szesnastek. Błąd ten zadiustowano w **Wn** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**), powiększając ilość uderzeń do ośmiu w każdej grupie, co jest nonsensem (niewykonalne w tempie oznaczonym przez Chopina, lub choćby zbliżonym do Chopinowskiego).

## Partia fortepianu akompaniującego

t. 491-492 Źródła przekazują tu niewątpliwie skażony tekst, zresztą w każdym z nich inny. Przyczyną rozbieżności i pomyłek była zapewne niejasna notacja [PI] oraz częściowy tylko udział Chopina w redagowaniu partii orkiestry. Oto wersje źródeł:

WyF

Ujęte w nawiasy dolne nuty C są skreślone ołówkiem. Zwraca też uwagę wyraźnie błędny 2. akord pr.r.

R<sup>ork</sup> (→Wn<sup>ork</sup>)

Wątpliwości budzi brzmienie 4. akordu, nie zawierającego ani dźwięku f, obecnego w WyF i Wf2<sup>fort</sup>, ani dźwięku b, występującego w A (→Wn<sup>fort</sup>→Wf<sup>fort</sup>→Wa). Godny podkreślenia jest także pełny czterodźwięk septymowy w ostatnim akordzie.

A

Należy podkreślić, iż widoczna postać tego fragmentu nie jest pisana ręką Chopina. Niewątpliwymi błędami są tu  $d'$  zamiast  $c'$  w 4. akordzie i brak  $b$  w piątym. W Wn<sup>fort</sup> (→Wf1<sup>fort</sup>→Wa) poprawiono tylko pierwszy z tych błędów, a ponadto pominięto  $b$  w 1. akordzie.

Wf2<sup>fort</sup>

Zmianę  $e$  na  $f$  w 4. akordzie wprowadził Chopin w ostatniej fazie korekt (Wa ma e).

Podana przez nas koniunktura uwzględnia najpewniejsze elementy źródeł – trzy pierwsze akordy według A, czwarty w wersji skorygowanej przez Chopina w Wf2<sup>fort</sup>, piąty według R<sup>ork</sup> (w układzie odpowiadającym poprzednim akordom A). Prawdopodobieństwo, iż wersja ta odpowiada ostatecznej intencji Chopina wydaje się wysokie. Jeśli chodzi o najbardziej wątpliwy t. 492, to zwrotu harmonicznego występującego w przyjętej przez nas wersji Chopin użył – w podobnym rytmie – w *Impromptu Fis* op. 36, t. 31, 35 i analog.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński