KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi wstępne

Etiudy Chopina określane bywają zazwyczaj w dwóch kategoriach: jako „kompendium wiedzy pianistycznej" lub jako „małe poematy muzyczne". Oba te określenia są słuszne i nie wykluczają się wzajemnie. Etiudy Chopina będą zawsze przykładem wyjątkowej harmonii pomiędzy stroną instrumentalną a estetyczno–emocjonalną utworu muzycznego.

Jest rzeczą pewną, że bodźcem do skomponowania *Etiud* op. 10 i 25 było zainteresowanie Chopina fortepianowymi problemami wykonawczymi[1]. O tych zainteresowaniach świadczy zarówno wszechstronność i oryginalność problemów instrumentalnych wprowadzonych w obu cyklach, jak i — skąpe wprawdzie, ale tym cenniejsze — wypowiedzi autora: „zrobiłem Exercise, [...] w moim jednym sposobie", „napisałem parę exercissów". Drugi natomiast, muzyczny aspekt wartości *Etiud* nie zawsze był przez samego Chopina doceniany. Wprawdzie zwierzał się on uczniowi przy okazji opracowywania *Etiudy E* op. 10 nr 3, że już nigdy nie skomponował równie pięknej melodii, ale np. o *Etiudzie Ges* op. 10 nr 5 tak pisał do przyjaciela: „Jak też mogła [Klara Wieck] zamiast czegoś lepszego wybrać właśnie *Etiudę*, najmniej ciekawą dla tych, co nie wiedzą, że to na czarne klawisze".

Zainteresowanie Chopina problemami pianistycznymi przejawia się w etiudach większą liczbą oznaczeń wykonawczych, niż to ma miejsce w innych kompozycjach. Z perspektywy czasu dzielącego nas od powstania *Etiud* nasuwają się pytania o aktualność niektórych z tych oznaczeń, o stopień ich autorytatywności. Pytania te formułowane są zazwyczaj następująco: czy oznaczenia wykonawcze należy traktować na równi z tekstem wysokościowym i rytmicznym? czy fortepian Chopina różnił się od naszego na tyle, że dziś niektóre ze wskazań autora są już niemożliwe do zrealizowania? czy estetyka Chopinowska, związana przecież z estetyką romantyzmu, musi być zawsze zgodna z naszym odczuwaniem estetycznym? Te i tym podobne zapytania znajdowały różne odpowiedzi zarówno w edytorstwie, jak i w praktyce pianistycznej. Po pierwszych wydaniach zbiorowych, powtarzających wiernie zapis oznaczeń wykonawczych wydań oryginalnych, od lat osiemdziesiątych XIX wieku zaczęły się pojawiać wydania „redagowane". Można wśród nich znaleźć takie, które uzupełniały, zmieniały lub wręcz usuwały część z tych oznaczeń. Nie lepiej obchodziła się z niektórymi wskazówkami interpretacyjnymi Chopina praktyka pianistyczna (dotyczy to szczególnie pedalizacji i temp metronomicznych), po prostu... nie dostrzegając ich.

Wydanie Narodowe, jako wydanie źródłowe, odtwarza wiernie wszystkie ostateczne oznaczenia wykonawcze autora, niekiedy tylko uzupełniając je propozycjami redaktorskimi, z zachowaniem graficznego ich odróżnienia od wskazówek autentycznych. Wydaje się jednak, że co najmniej dwa problemy w *Etiudach* wymagają ogólniejszego omówienia. Są to kwestie temp metronomicznych i palcowania.

Tempa metronomiczne

Wszystkie etiudy z op. 10 i 25 zostały przez Chopina opatrzone tempami metronomicznymi[2]. Rezultaty porównania tych oznaczeń ze współczesną praktyką wykonawczą[3] można streścić następująco:

Większość etiud — osiem z op. 10 i osiem z op. 25 — jest wykonywana w węższych lub szerszych strefach temp, wewnątrz których znajdują się tempa Chopinowskie. Jest rzeczą charakterystyczną, że etiudy uważane powszechnie za trudniejsze (np. *C* op. 10 nr 1, *a* op. 10 nr 2, *gis* op. 25 nr 6, *Des* op. 25 nr 8, *h* op. 25 nr 10 w częściach skrajnych) wykonywane są w dość wąskich strefach temp, przy czym tempo Chopinowskie znajduje się blisko środka tych stref (dla przykładu: *Etiuda a* op. 10 nr 2, strefa wykonywania ♩=139–160, tempo Chopinowskie ♩=144, *Etiuda gis* op. 25 nr 6, strefa wykonywania 𝅗𝅥=64–78, tempo Chopinowskie 𝅗𝅥=69). Tempa oryginalne niektórych etiud znajdują się na krańcach tych stref, tzn. że wykonywane są w tempach Chopinowskich lub szybciej (*F* op. 25 nr 3, *a* op. 25 nr 4) albo w tempach Chopinowskich lub wolniej (*Ges* op. 10 nr 5, *f* op. 25 nr 2).

Pięć innych etiud, zawierających elementy wirtuozowskie (*f* op. 10 nr 9, *c* op. 10 nr 12, *As* op. 25 nr 1, *a* op. 25 nr 11, *c* op. 25 nr 12), wykonywanych jest zawsze w tempach wolniejszych od wskazanych przez Chopina. Dla obu *Etiud c* i dla *Etiudy a* przyczyn tego należy szukać w kumulacji środków instrumentalno–emocjonalnych, trudniejszej do wydobycia na instrumentach nam współczesnych. Mają one bowiem cięższą mechanikę, nieco szersze klawisze, głębszą grę i większy możliwy do uzyskania wolumen dźwięku, niezbędny do wypełnienia przestrzeni dzisiejszych sal koncertowych — w porównaniu z instrumentami i salami (salonami) epoki Chopina. Wolniejsze tempo *Etiud f* i *As* przypisać można znacznym rozpiętościom chwytów rąk, mniej wygodnym na naszej nieco szerszej i głębszej klawiaturze.

Trzy etiudy o przewadze elementów ekspresyjnych (*E* op. 10 nr 3 w częściach skrajnych, *es* op. 10 nr 6, *cis* op. 25 nr 7) grane są zawsze wolniej lub dużo wolniej niż na to wskazują tempa Chopinowskie (*Etiuda es* — aż do tempa trzykrotnie wolniejszego niż autentyczne, co zmienia jednostkę metronomiczną z ♩.=69 na 𝅘𝅥𝅮=69!). Przyczyn tego można się dopatrywać w pewnych „tradycjach" wykonawczych drugiej połowy XIX wieku, nie mających wiele wspólnego z tradycjami pochodzącymi bezpośrednio od Chopina[4]. Np. Chopinowska koncepcja *Etiudy E* od samego początku różniła się znacznie od dzisiejszej: była koncepcją melodii płynącej naprzód, melodii romantycznie namiętnej. Świadczy o tym fakt, iż w pierwszej redakcji *Etiuda* nosiła określenie **Vivace**, w drugiej **Vivace ma non troppo**, co dopiero w druku Chopin zmienił na **Lento ma non troppo**, dodając równocześnie tempo metronomiczne. I jeszcze jeden „wewnętrzny" argument za koncepcją Chopinowską: partia środkowa, o charakterze bardziej wirtuozowskim, grana przecież zawsze w żywym tempie, nosi określenie *poco più animato*, co sugeruje tylko nieznaczne przyspieszenie tempa części początkowej. Natomiast przyczyną bardzo wolnych wykonań *Etiudy es* może być... brak tradycji — jest ona najrzadziej z *Etiud* op. 10 i 25 wykonywana — i ustalenie się jej stereotypu jako etiudy statycznej, refleksyjnej.

Na osobną wzmiankę zasługują części środkowe *Etiud e* op. 25 nr 5 i *h* op. 25 nr 10. Są one obecnie grywane o wiele wolniej, niż na to wskazują oryginalne tempa metronomiczne. Brak wielkiego kontrastu tempa pomiędzy częściami skrajnymi utworów a ich częściami środkowymi był cechą myślenia twórczego i odtwórczego samego Chopina i został przez niego zaznaczony nie tylko w tych dwóch etiudach. Płynne tempa wskazane są metronomem Chopinowskim również w częściach środkowych obu koncertów i *Scherza h* op. 20.

Czy z powyższych uwag można już w tym momencie wysnuwać jakieś wnioski praktyczne? Należy, moim zdaniem, ustalić najpierw pewne ogólne zasady stosunku wykonawcy do autorskich temp metronomicznych.

1. Tempo metronomiczne jest pojęciem abstrakcyjnym i nabiera sensu dopiero po wypełnieniu go konkretną treścią dźwiękową. Stąd np. dwa wykonania tego samego utworu przez różnych pianistów mogą — pomimo jednakowego tempa metronomicznego — dać słuchaczowi odczucie różnych temp ze względu na odmienną artykulację, dynamikę, pedalizację czy inne elementy wykonawcze utworu.

2. Wskazane przez autora tempo metronomiczne — jak większość wskazań wykonawczych — ma znaczenie strefowe. Indywidualną sprawą artysty jest wyczucie szerokości strefy, w której może lub pragnie się znaleźć, tym samym „odległości" swojego tempa od tempa oryginalnego. Innymi słowy oznacza to, że tempo metronomiczne jest tempem nie ściśle normatywnym, lecz orientacyjnym.

3. W każdym utworze należy zdać sobie sprawę z tego, czy oznaczenie metronomiczne wskazuje na tempo jego początku, czy na tempo średnie całości (ma to znaczenie np. w wypadku rubata w partiach początkowych).

4. Wybrane przez wykonawcę tempo ma zawsze charakter tempa średniego, wokół którego oplata się realne tempo o krótszych bądź dłuższych — w zależności od charakteru utworu — odchyleniach agogicznych.

---

[1] W etiudach napisanych dla „Méthode des Méthodes" nie można wykluczyć sugestii jej autorów, Moschelesa i Fétisa, sugestii dotyczących zastosowania w nich problemów polirytmii i poliartykulacji.

[2] Istnieją przekazy, z których wynika, że metronom Chopina był wyskalowany prawidłowo.

[3] Porównań dokonano na podstawie kilku Konkursów Chopinowskich, kilku reprezentatywnych nagrań kompletu etiud oraz nagrań poszczególnych etiud.

[4] Być może na te „tradycje" powolnego wykonywania partii skrajnych *Etiudy E* wpłynęły jej transkrypcje instrumentalne i wokalne, często pomijające część środkową. Podobnie, transkrypcje wiolonczelowe mogły mieć wpływ na wytworzenie się tradycji wolnego tempa *Etiudy cis.*

Dopiero teraz — z zachowaniem powyższych zasad — można sformułować wnioski dotyczące tempo etiud Chopina.

a) Tempa metronomiczne są integralną częścią tekstu Chopinowskiego. Istnieją kompozycje Chopina, dla których jedynym określeniem tempa–charakteru jest tempo metronomiczne. Stąd wykonawca winien zapoznać się z tempem oryginalnym i w relacji do niego, w zależności od swych możliwości instrumentalnych oraz koncepcji wyrazowych i estetycznych odnaleźć własne tempo.

b) *Etiudy c* op. 10 nr 12, *a* op. 25 nr 11, *c* op. 25 nr 12 należy grać w tempach możliwie szybkich, ale zawsze w takich, w jakich możliwe jest uzyskanie wyrazistej artykulacji, pełnej skali dynamicznej, wielkiego wolumenu brzmienia i siły ekspresji.

c) *Etiudy f* op. 10 nr 9 i *As* op. 25 nr 1 należy grać w tempach żywych, takich, na jakie pozwala spokój rąk w szerokich pozycjach tych etiud.

d) Szybkie tempo jest też wskazane w *Etiudach Ges* op. 10 nr 5 i *f* op. 25 nr 2, aby tempa zbyt spokojne nie pozostawiały wrażenia szkolnego wykonania.

e) *Etiudy E* op. 10 nr 3, *es* op. 10 nr 6 i *cis* op. 25 nr 7 należy zbliżyć do temp oryginalnych o tyle, o ile wykonawca potrafi zachować ich pierwiastki liryczne, narracyjne, naturalność przebiegu całości utworów oraz ich klimat dźwiękowy. To samo dotyczy środkowych części *Etiud e* op. 25 nr 5 i *h* op. 25 nr 10.

f) Nie należy przesadzać w szybkości *Etiud F* op. 25 nr 3 i *a* op. 25 nr 4, aby nie straciły na tym ich przejrzystość i subtelności artykulacyjne.

Jak widać, powyższe wskazania mają tylko wartość względną i, nie generalizując zagadnienia, odnoszą się do temp poszczególnych etiud. Ich celem jest maksymalne zbliżenie naszych koncepcji etiud do tych, które miał ich twórca.

Palcowanie

Aplikatura Chopina stanowi nowy i odrębny rozdział w historii tej dziedziny gry fortepianowej. Oparta na zasadzie swobody, elastyczności i spokoju ręki, związana jest ściśle z Chopinowską fakturą fortepianową. „Chopin myślał palcami" — oto jak można najkrócej sformułować to sprzężenie zwrotne, jakie zachodzi pomiędzy fakturą jego dzieł a jej realizacją w aplikaturze. Nowatorstwo jego palcowania, początkowo nierozumiane i krytykowane, z biegiem czasu stało się chlebem powszednim wielu generacji pianistów całego świata. Szczególnie obficie oznaczone w *Etiudach*, pojawia się także w wielu innych kompozycjach Chopina, a w egzemplarzach uczniów bywało przez niego uzupełniane.

Jaką wartość ma dzisiaj — zwłaszcza w *Etiudach* — palcowanie Chopina? Czy na jego aktualność mają wpływ zmienione parametry dzisiejszych fortepianów? Czy i w jakim stopniu jego stosowanie może być uzależnione od wielkości ręki pianisty, jej budowy anatomicznej i funkcjonalności?

Przede wszystkim należy stwierdzić, co następuje:

1. Niektóre etiudy są nie do pomyślenia — przynajmniej w sensie palcowania podstawowego — z palcowaniem innym niż wskazane przez Chopina (*C* op. 10 nr 1, *C* op. 10 nr 7, *F* op. 10 nr 8, *As* op. 10 nr 10, *c* op. 10 nr 12).

2. Niektóre etiudy mają palcowanie tak naturalnie wynikające z samej faktury fortepianowej, że w druku nie było ono przez Chopina podane i jedynie sporadycznie zaznaczane było w egzemplarzach uczniów (*As* op. 25 nr 1, *F* op. 25 nr 3, *a* op. 25 nr 4, *e* op. 25 nr 5, *Ges* op. 25 nr 9, *c* op. 25 nr 12).

3. Niektóre etiudy nie są przez Chopina opalcowane i dopuszczają kilka możliwych palcowań (*Es* op. 10 nr 11, *f* op. 25 nr 2, *h* op. 25 nr 10 w częściach skrajnych). Wydaje się, że Chopin pozostawił wybór samemu wykonawcy.

4. W kilku etiudach można uważać palcowanie Chopina za jedno z możliwych (*a* op. 10 nr 2, *cis* op. 10 nr 4, *Ges* op. 10 nr 5, *f* op. 10 nr 9, *gis* op. 25 nr 6, *Des* op. 25 nr 8, *a* op. 25 nr 11).

Powyższe uwagi odnoszą się do etiud o charakterze wirtuozowskim, których palcowanie można nazwać palcowaniem „technicznym". U Chopina znajdujemy jednak jeszcze inny jego rodzaj — stosowane w partiach melodycznych palcowanie „wyrazowe". Chopin twierdził: „Każdy palec jest inaczej uformowany i dlatego nie należy niszczyć wdzięku uderzenia poszczególnego palca, lecz przeciwnie — starać się ten wdzięk rozwijać [...] Tyle różnych rodzajów dźwięków, ile mamy palców [...] Trzeci palec to wielki śpiewak". Szczególnym przypadkiem tego rodzaju palcowania jest palcowanie „wyrazowo–artykulacyjne", polegające na powtarzaniu jednym i tym samym palcem kilku kolejnych nut melodycznych.

Wnioski praktyczne dotyczące palcowania

a) W ramach palcowania „technicznego" sprawdzić najpierw przydatność palcowania Chopinowskiego. W razie niewygody wypróbować palcowanie redaktorskie lub zastąpić je własnym[5]. Palcowanie redaktorskie, podane w tekście nutowym lub w poniższej części *Komentarza wykonawczego*, bierze pod uwagę przede wszystkim trudności mogące wystąpić przy mniejszej ręce (wobec nieco szerszych i głębszych klawiszów na naszym fortepianie), a niekiedy traktuje zamiennie palcowanie „pozycyjne" i „rytmiczne" (np. w *Etiudzie cis* op. 10 nr 4). W każdym przypadku zmienione palcowanie należy porównać z autentycznym, aby ostateczny efekt dźwiękowy nie odbiegał od efektu palcowania Chopinowskiego.

b) W zakresie palcowania „wyrazowego", a w szczególności „wyrazowo–artykulacyjnego" (występuje ono w *Etiudach F* op. 10 nr 8, *gis* op. 25 nr 6, *cis* op. 25 nr 7, *a* op. 25 nr 11, *f* Dbop. 36 nr 1 i *Des* Dbop. 36 nr 3) w miarę możności nie wprowadzać zmian.

Te i inne problemy wykonawcze dotyczące dzieł Chopina zostaną szerzej omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

Jan Ekier

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

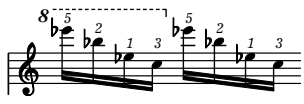
Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały oznaczone w ten sposób przez samego Chopina lub wpisane jego ręką do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w przekazach autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.
Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne ujmowane są w nawiasy kwadratowe [].
Wykonawcom niezainteresowanym problemami źródłowymi, którzy 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 pionowym **1 2 3 4 5**, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawias oznacza, że nie występuje ono w źródłach podstawowych, ale zostało dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów.

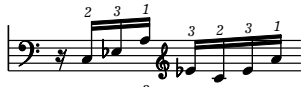
Skróty: pr.r. — prawa ręka, l.r. — lewa ręka, t. — takt, takty.

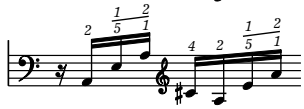
1. Etiuda C op. 10 nr 1

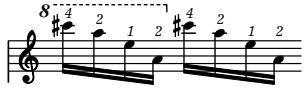
s. 15

t. 30–32 i 35–36 pr.r. W przypadku mniejszej ręki można zmienić naturalne palcowanie tej *Etiudy* na następujące:

t. 30  (analogicznie t. 32);

t. 31 

t. 35 

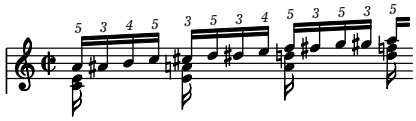
t. 36 

Stosując te palcowania (ewentualnie też w analogicznych pasażach), należy zwrócić szczególną uwagę na artykulację, która nie powinna się różnić od artykulacji pasaży granych palcowaniem naturalnym.

[5] Można również korzystać z palcowań, które wybitni wirtuozi podawali w redagowanych przez siebie wydaniach *Etiud*, np.: A. Cortot (Senart–Salabert), I. Friedman (Breitkopf & Härtel), A. Michałowski (Gebethner i Wolff).

2. Etiuda a op. 10 nr 2

s. 19 *t. 1 i nast.* pr.r. Palcowanie Chopinowskie i redaktorskie można kombinować w zależności od predyspozycji anatomicznych i funkcjonalnych ręki, np. w t. 1:

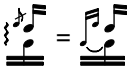


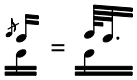
s. 21 *t. 20 i 22* pr.r. W razie trudności w chwycie akordów na 3. ćwierćnucie można opuścić jeden z dolnych dźwięków (*f*¹ albo *as*¹ w t. 20, *g*¹ albo *b*¹ w t. 22).

3. Etiuda E op. 10 nr 3

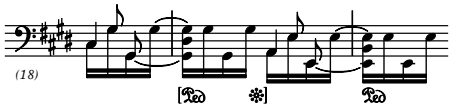
s. 24 T e m p o m e t r o n o m i c z n e — patrz *Uwagi wstępne.*

t. 7, 8 pr.r. Wykonanie ozdobników:

a) z arpeggiem 

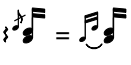
b) bez arpeggia 

t. 18–20 i 71–76 l.r. Określenie *sempre legato* oraz zapisane przez Chopina przedłużenie nut basowych oznaczają zastosowanie „legata harmonicznego" (przetrzymywania palcami dźwięków harmonicznych). Ścisły zapis wyglądałby następująco:



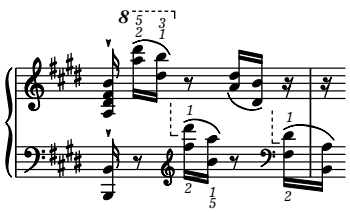
(analogicznie w t. 71–76).

s. 25 *t. 21* pr.r. Znak wpisany przez Chopina do egzemplarza lekcyjnego oznacza, że pierwszą z przednutek, *gis*¹, należy uderzyć równocześnie z *gis* i *e.*

t. 23, 25, 27 i 29 pr.r. Według wskazówki Chopina w egzemplarzu lekcyjnym przednutki należy uderzyć równocześnie z dolnym dźwiękiem tercji (i odpowiednim dźwiękiem l.r.).
Przy uwzględnieniu arpeggia w t. 23: 
(*e*¹ razem z *H* w l.r.).

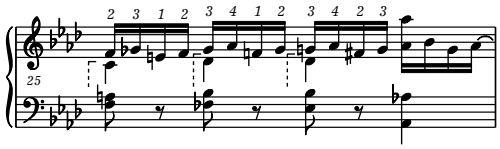
t. 31 i 34 pr.r. Podana w odsyłaczu wariantowa wersja t. 31 występuje w jednym ze źródeł zawierających także wariantową wersję t. 34. Potwierdzone źródłowo są więc następujące kombinacje tekstu głównego i wariantów w tych taktach:
1. tekst główny w obu taktach (zalecany przez redakcję jako najpewniejszy);
2. tekst główny w t. 31 i wariant w t. 34;
3. warianty w obu taktach.

s. 26 *t. 44* Ułatwienie partii l.r.:

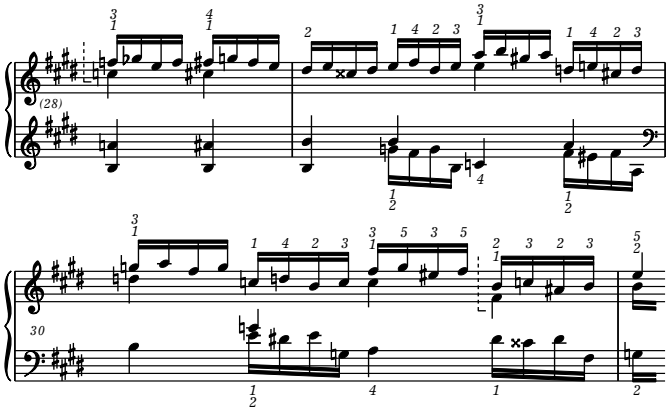


4. Etiuda cis op. 10 nr 4

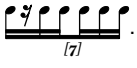
s. 29 *t. 25–30* pr.r. Łatwiejszy podział pomiędzy ręce:



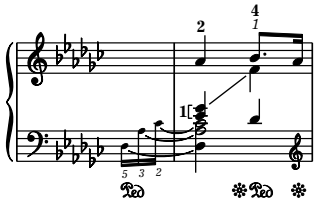
Analogicznie w t. 26 i 27–28. Od połowy t. 28:



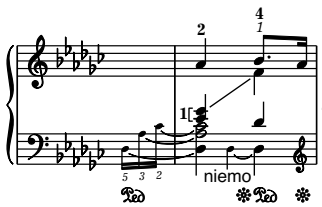
5. Etiuda Ges op. 10 nr 5

s. 37 *t. 65* pr.r. Występujące w źródłach różnice rytmiczne na początku taktu (patrz *Komentarz źródłowy*) pozwalają przypuszczać, że Chopinowi zależało nie na skróceniu drugiej nuty taktu, a tylko na wtrąceniu pauzy, oznaczającej naturalne, niezbyt wyraźnie zrytmizowane uniesienie ręki; 1. połowa taktu w przybliżeniu:  lub .

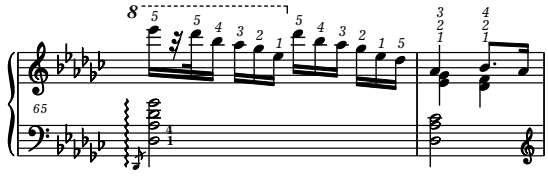
t. 66 Oryginalna pisownia jest z punktu widzenia palcowania i podziału pomiędzy ręce niejasna. Najprawdopodobniej Chopin przewidywał następujące wykonanie:



Chcąc zatrzymać do końca taktu podstawę akordu *des*, można zastosować następujący chwyt:

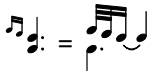


Możliwe są także i inne rozwiązania, np.:



6. Etiuda es op. 10 nr 6

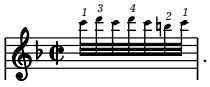
s. 38 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne.*

s. 40 *t. 50* pr.r. Wykonanie przednutek: 

7. Etiuda C op. 10 nr 7

s. 41 Pr.r. Podane w kilku miejscach (np. w t. 3 i 4) alternatywne w stosunku do naturalnego palcowanie jest propozycją skierowaną przede wszystkim do pianistów o mniejszych rękach.

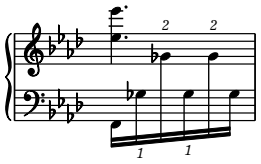
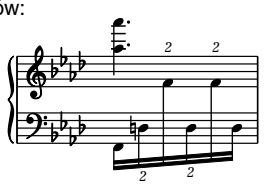
8. Etiuda F op. 10 nr 8

s. 45 *Przedtakt* pr.r. Rozwiązanie trylu: .

s. 51 *t. 94–95* pr.r. Arpeggia należy wykonać w obu rękach równocześnie (por. komentarz do *Etiudy Es* op. 10 nr 11).

9. Etiuda f op. 10 nr 9

s. 54 *t. 50 i 52* Ułatwienie drugiej połowy taktów:

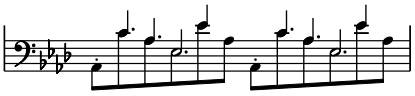
t. 50 , t. 52 .

s. 55 *t. 64* pr.r. Decydując się na wykonanie przednutki, lepiej uderzyć ją razem z basowym *F.*

10. Etiuda As op. 10 nr 10

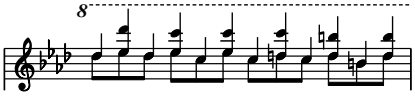
Artykulacja

Całą *Etiudę* należy wykonywać *legato* (oczywiście z wyjątkiem oznaczonego *staccato* fragmentu w t. 13–16). Występujące kilkakrotnie określenie *legatissimo* oznacza „legato harmoniczne" (przetrzymywanie palcami dźwięków harmonicznych). W t. 1, 9 i 17 odnosi się ono do podstawowej figury akompaniamentu, którą należy wykonać w następujący sposób:

 itd.

W razie trudności wynikających z mniejszej rozpiętości ręki należy przetrzymywać przynajmniej te dźwięki, które mają dłuższe wartości w t. 1–8. Analogicznie w dalszych partiach *Etiudy*.

W t. 51–53 „legato harmoniczne" należy zastosować w pr.r. (o ile rozpiętość ręki na to pozwala):

 itd.

Akcentowanie

Sposób grupowania i akcentowania figur w pr.r. jest dwojaki: trójkowy i dwójkowy. W początkowej części *Etiudy* jest to oznaczone najwyraźniej: grupy trzyósemkowe w t. 1–8, dwuósemkowe w t. 9–12. W dalszych częściach Chopin często stosuje uproszczoną notację, bez podawania akcentów czy łuków, zawsze jednak wiązania ósemek po trzy lub po dwie pozwalają łatwo odróżnić oba rodzaje grupowania. Druga połowa t. 39 i t. 40 mogą być uważane za przejściowe pomiędzy figurami dwójkowymi a trójkowymi.

Akcentowanie wszystkich części tematycznych o figurach trzyósemkowych powinno być jednakowe, zarówno tych, które są opatrzone akcentami (t. 1–8, 17–20, 41–42), jak i tych, które są akcentów pozbawione (t. 29–32, 55–58, 69–74). Również wykonanie partii o figurach dwuósemkowych, niezależnie od tego, czy są one opatrzone łukami, czy nie, powinno być analogiczne do oznaczonego przez Chopina za pierwszym razem, od t. 9 począwszy.

s. 56 *Przedtakt* Usunięcie przez Chopina oznaczenia ***f*** na początku *Etiudy* (por. *Komentarz źródłowy*) przy zachowaniu ***p*** w t. 9 pozwala przypuszczać, że należy ją rozpoczynać *mezza voce*, co odpowiada rzadko przez Chopina używanemu ***mf***.

11. Etiuda Es op. 10 nr 11

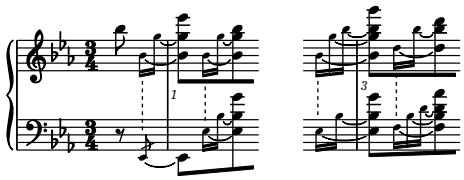
Oznaczenia dynamiczne podane w tekście głównym bez nawiasów wyznaczają zasadniczy szkielet dynamiki *Etiudy.* Zestaw ten, będący prawdopodobnie wyrazem ostatniej intencji Chopina w tym zakresie, należy uznać za podstawowy. Dołączając do tego zestawu oznaczenia podane w nawiasach, a w t. 21 i 52 zamieniając oznaczenia w tekście na podane w odsyłaczach, otrzymujemy alternatywny zestaw autentycznych oznaczeń. Z wyjątkiem wyraźnie odmiennej koncepcji zakończenia (t. 52), zestaw drugi można uważać za jedną z możliwych szczegółowych realizacji dynamiki zarysowanej przez oznaczenia zestawu pierwszego. W praktyce należy:

— dokonać wyboru wśród oznaczeń podanych w nawiasach,

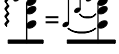
— pamiętać, aby zbyt wyrazistym eksponowaniem szybko po sobie następujących niuansów nie zatrzeć logiki konstrukcji dłuższych odcinków utworu,

— wybrać jedną z wersji dynamiki zakończenia.

Podstawę rytmiczną *Etiudy* powinny stanowić najwyższe nuty akordów obu rąk, w pr.r. tworzące na ogół główną linię melodyczną. Oznacza to, że wszystkie arpeggia należy wykonywać w sposób antycypowany:



Dolne nuty arpeggiów lewej ręki należy zsynchronizować z dolnymi nutami arpeggiów pr.r. Niearpeggiowane uderzenia l.r. (t. 1, 5, 8 i analog.) także najlepiej wykonać razem z pierwszymi nutami arpeggiów pr.r.

s. 62 *t. 33–34 i 37–38* pr.r. Wykonanie arpeggiowanych akordów z przednutką: .

12. Etiuda c op. 10 nr 12

s. 64 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne.*

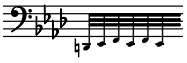
13. Etiuda As op. 25 nr 1

s. 69 *t. 1–2, 9–10, 26 i 27* Na dzisiejszych fortepianach t. 1–2 i 9–10 lepiej brzmią na jednym pedale. Podobnie, można nie uwzględniać zmiany pedału na 2. ćwierćnucie w t. 26 i 27.

t. 7–8, 28 i 32–34 Pianiści o mniejszych rękach mogą zrezygnować z krzyżowania rąk, zamieniając nuty grane pierwszymi palcami.

s. 70 *t. 16, 21, 29 i 32–34* l.r. Występujące w tych taktach grupy pięciu szesnastek Chopin traktował prawdopodobnie jako kwintole. Jest jednak możliwe, że dopuszczał również takie ich wykonanie, w którym dźwięki grane pierwszymi palcami obu rąk uderzane były równocześnie. Por. *Komentarz źródłowy* na temat pisowni tych grup, a także cytaty *o Etiudach...* przed tekstem nutowym.

s. 73 *t. 43–44* pr.r. Łuczek, biegnący na przejściu taktów od nuty *as*, może oznaczać zatrzymanie ręką tego dźwięku lub całego akordu *as–c¹–es¹–as¹* do początku t. 44, tak by uchwycić jego brzmienie wziętym właśnie pedałem.

t. 48 l.r. Początek trylu:  *D* razem z sekstą w pr.r. Tryl bez końcówki.

t. 49 Arpeggia należy wykonać w sposób ciągły (*c¹* w pr.r. po *es* w l.r.).

14. Etiuda f op. 25 nr 2

s. 77 *t. 68* Arpeggia należy wykonać w sposób ciągły (*f¹* w pr.r. po *c¹* w l.r.).

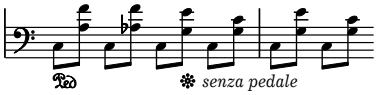
15. Etiuda F op. 25 nr 3

s. 81 *t. 68–69* pr.r. Dla ułatwienia można przejąć do l.r. ósemki *c³* i *c²* (od drugiej w t. 68 do pierwszej w t. 69).

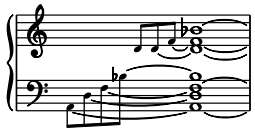
16. Etiuda a op. 25 nr 4

W całej *Etiudzie* należy zadbać o dawanie impulsów nutom basowym, tak aby uniknąć niepożądanego wrażenia przesunięcia metrum o jedną ósemkę.

s. 83 *t. 19–22* Oryginalną pedalizację można zmodyfikować, przesuwając zmianę pedału o ósemkę dalej (na 6. ósemkę w t. 19 i 21). Ma to na celu uniknięcie zmieszania na jednym pedale 2. i 3. akordu w tych taktach. Na dzisiejszych fortepianach dobrze brzmi jeszcze inna pedalizacja, uwypuklająca zmiany artykulacji pr.r.:



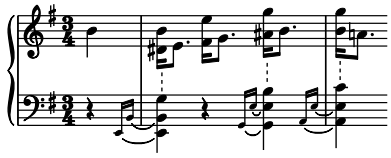
Analogicznie w t. 21–22.

s. 85 *t. 63* Wykonanie: 

t. 65 Arpeggia należy wykonać w sposób ciągły (*cis¹* w pr.r. po *a* w l.r.).

17. Etiuda e op. 25 nr 5

Wszystkie arpeggia l.r. powinny być uprzedzane, tak by ich najwyższe dźwięki przypadały na główne części taktu:

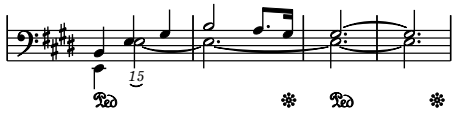
 i dalej analogicznie.

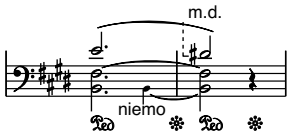
W t. 43–44, 124, 126 i 128 górny dźwięk arpeggia l.r. należy uderzyć razem z przednutką pr.r.

s. 87 *t. 29–36* pr.r. Temat w tych taktach różni się od tematu na początku *Etiudy* przede wszystkim koniecznością wykonania linii melodycznej w sposób możliwie *legato*. Przednutki w dolnym głosie należy wykonać równocześnie z dźwiękami melodii górnego głosu. Szybkość ich wykonania jest mniej istotna: mogą mieć wartość szesnastek, jak na początku *Etiudy*, mogą też być szybsze (np. ).

t. 45 i nast. Tempo metronomiczne części środkowej — patrz *Uwagi wstępne.*

s. 90 *t. 94–97* Na dzisiejszych fortepianach oryginalna pedalizacja Chopinowska daje nieprzyjemne dla ucha wybrzmienie półtonu *a–gis.* Aby temu zaradzić, nie tracąc przy tym brzmienia podstawy akordu E–dur, można zastosować następujący chwyt:

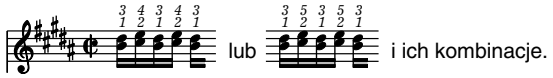


s. 91 *t. 128–129* Można przypuszczać, że zdjęcie pedału w t. 129 ma na celu jedynie uniknięcie zmieszania dźwięków *e¹–dis¹*. Dla zachowania brzmienia harmonii (por. pedał w t. 124–125) wydaje się więc dopuszczalne użycie następującego chwytu: 

t. 130 Przednutki *cis* i *a¹* należy uderzyć razem z nutami *E–e¹–e²*.

18. Etiuda gis op. 25 nr 6

Oznaczenia Chopinowskie i proponowane w tekście palcowania redakcyjne nie wyczerpują możliwości palcowania tej *Etiudy.* Palcowanie t. 1–3 i analog. może być różne:

 lub i ich kombinacje.

Alternatywne, pochodzące najprawdopodobniej od Chopina, palcowanie małotercjowych gam chromatycznych podane jest w *Komentarzu źródłowym* do t. 5. (Najwięcej różnych możliwości palcowania tej etiudy podaje A. Cortot w swoim wydaniu *Etiud* — Ed. Salabert–Senart, Paryż.)

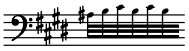
19. Etiuda cis op. 25 nr 7

s. 98 *Wstęp* Fermaty dopisane przez Chopina w egzemplarzu lekcyjnym (w wersji podanej u dołu strony) nie są, zdaniem redakcji, związane z tą

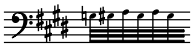
odmianą rytmiczną, lecz mają znaczenie wyrazowe — przedłużanie najwyższych dźwięków melodii to jeden z typowych dla *tempo rubato* chwytów wykonawczych. Grający może więc je uwzględnić także wybierając odmianę rytmiczną podaną w tekście głównym.

t. 1 i nast. Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne.*

t. 7 i 51 l.r. Tryl należy rozpocząć równocześnie z akordem pr.r. bez względu na to, czy jego pierwszą nutą jest *dis* czy *cis.*

s. 99 *t. 25 i 55* l.r. Początek trylu w t. 25: 
ais równocześnie z akordem pr.r. Analogicznie w t. 55.

s. 100 *t. 34–35* pr.r. Pianistom, którym rozpiętość ręki nie pozwala na wygodne objęcie akordu fis^1–h^1–dis^2–a^2 (t. 35), zaleca się przejęcie do l.r. nuty fis^1 na ostatniej ósemce t. 34 i pierwszej ósemce t. 35. Dotyczy to zarówno tekstu głównego, jak i wariantu.
Pierwszą nutę, fis^1, arpeggia w wersji głównej t. 35 należy uderzyć równocześnie z *h* w l.r.

t. 37 l.r. Najprawdopodobniej tryl należy rozpocząć od nuty głównej *gis.* Niejasny Chopinowski dopisek w egzemplarzu lekcyjnym (por. *Komentarz źródłowy*) pozwala na uwzględnienie jeszcze dwóch innych możliwości:
— rozpoczęcie trylu od nuty górnej *a*;
— rozpoczęcie od przednutki *g* (uderzonej razem z akordem pr.r.):


22. Etiuda h op. 25 nr 10

s. 109 *t. 31 i nast.* Tempo metronomiczne części środkowej — patrz *Uwagi wstępne.*

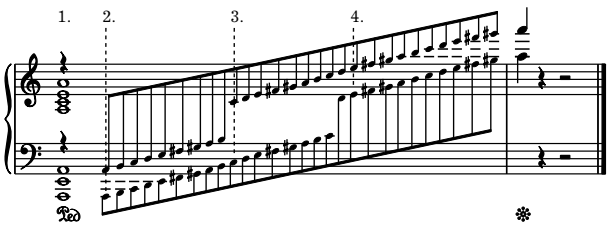
t. 47 i analog. pr.r. Przednutkę dis^2 należy uderzyć razem z e^1–g^1 w l.r.

23. Etiuda a op. 25 nr 11

s. 113 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne.*

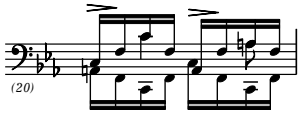
s. 116 *t. 43* l.r. Dźwięk c^2 na początku taktu można przejąć do pr.r. pod warunkiem zachowania jego akcentu. Należy też zadbać o naturalność przejścia z poprzedniego taktu (niewielki oddech ze względu na odległość E_1–c^2).

s. 120 *t. 83–84* Na dzisiejszych fortepianach nie są konieczne zmiany pedału na 4. ćwierćnucie t. 83 ani na początku t. 84. Pozwala to zachować w pełnym brzmieniu podstawę basową uderzoną na początku t. 83.

s. 121 *t. 93 do końca* Aby nie osłabić napięcia emocjonalnego i nie zagubić szkieletu rytmicznego *Etiudy* w ostatnich taktach, zaleca się następujące ich wykonanie:
— zachować bez zwolnienia tempo t. 93–94;
— zastosować następujący rytm i pedalizację w t. 95–96:


24. Etiuda c op. 25 nr 12

s. 122 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne.*

s. 123 *t. 20, 28 i 76* Pierwsza szesnastka na ostatniej ćwierćnucie w tych taktach powinna być zaakcentowana w l.r. (*A* w t. 20 i 76, *F* w t. 28), a nie w prawej, jakby to mogło wynikać z uproszczonej pisowni Chopina. Nie zastosował on tu krzyżowania rąk ze względów czysto instrumentalnych, aby nie utrudniać wykonania. Układ głosów nie uwzględniający aspektu wykonawczego powinien być następujący:


25. Etiuda f Dbop. 36 nr 1

s. 130 *t. 53–55* Uwzględniając podane w nawiasie oznaczenie $dim.$, należy je odnieść do tworzonego przez figurację l.r. akompaniującego akordu b–moll. Można przy tym uważać je za obowiązujące w t. 53–54 lub tylko w 1. połowie t. 53. W każdym przypadku znak  w t. 53–55 dotyczy raczej partii pr.r.

26. Etiuda As Dbop. 36 nr 2

s. 131 *t. 2, 5, 6, 42, 45, 46 i 57–59* Redakcja zaleca jedną z trzech poniższych kombinacji tekstu głównego i wariantów w tych taktach (por. *Komentarz źródłowy*):
— tekst główny w t. 2, 5, 6, 45, 57–59, warianty w t. 42 i 46,
— wszędzie tekst główny,
— tekst główny w t. 42 i 46, warianty w t. 2, 5, 6, 45, 57–59.
Inne kombinacje są, zdaniem redakcji, także dopuszczalne, zawsze jednak należy traktować łącznie pary wariantów w t. 2 i 6, 42 i 46 oraz 5 i 45.

s. 133 *t. 58* l.r. Rozpoczęcie trylu z przednutkami — jak w *Etiudzie As* op. 25 nr 1, t. 48 (*D* lub — w wersji wariantu — *d* razem z akordem pr.r.).

27. Etiuda Des Dbop. 36 nr 3

Palcowanie głosu dolnego pr.r. wynika z naturalnego układu ręki i w zasadzie opiera się na palcach 1. i 2. W niektórych miejscach redakcja proponuje kilkakrotne kolejne użycie 1. palca, aby ułatwić legato w górnym głosie.
Interesująca jest uwaga I. Friedmana, który w swoim wydaniu *Etiud* (Breitkopf & Härtel) pisze: „Rosenthal używa wyłącznie pierwszego palca dla *staccato* w głosie dolnym; w ten sposób pozostaje większy wybór palcowań dla *legato* w głosie górnym. Jest to o wiele trudniejsze!"

s. 134 *t. 4 i analog.* pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć równocześnie z odpowiednią nutą dolnego głosu.

s. 136 *t. 61–63* l.r. Należy zmieniać pedał tak, by nie zgubić brzmienia nuty pedałowej *As.*

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego poszczególnych utworów i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi; sygnalizuje ponadto nieautentyczne wersje najczęściej 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: pr.r. — prawa ręka, l.r. — lewa ręka, t. — takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i oparte na nim".

1–12. Etiudy op. 10

Rękopisy

Zachowały się autografy edycyjne 9 etiud (nr 3 i 5–12) oraz 6 rękopisów wcześniejszych redakcji etiud nr 1–4 i 9. Dokładniejsze charakterystyki rękopisów podane są na początku komentarzy do poszczególnych etiud.

Pierwsze wydania

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1399), Paryż VI 1833, oparte na autografie i co najmniej trzykrotnie szczegółowo korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf**1 (ta sama firma i numer), w którym dokonano kilku poprawek. Udział Chopina w korekcie **Wf**2 jest prawdopodobny.

Wf3 Trzeci nakład **Wf**1, H. Lemoine (2775.HL), Paryż XII 1842. Tekst nutowy **Wf**3 nie różni się od **Wf**2.

Wf = **Wf**1, **Wf**2 i **Wf**3.

WfD, **Wf**S, **Wf**J — egzemplarze lekcyjne **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:
WfD — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż),
WfS — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),
WfJ — egzemplarz ze zbioru należącego do siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, 2 zeszyty po 6 etiud, Fr. Kistner (1018. i 1019.), Lipsk VIII 1833, oparte na egzemplarzu korektowym **Wf**1 nie uwzględniającym ostatnich poprawek Chopina. W trakcie druku **Wn**1 wprowadzono bardzo liczne uzupełnienia, przede wszystkim znaków chromatycznych, i zmiany; ślady ich dokonywania są wyraźnie dostrzegalne. Niektóre z tych zmian (np. w *Etiudzie E* nr 3, t. 34, *es* nr 6, t. 7, *F* nr 8, t. 95, czy *Es* nr 11, t. 52–53) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak iż występują w znacznej większości późniejszych wydań zbiorowych. Jednakże brak argumentów potwierdzających udział Chopina w korekcie **Wn**1 czyni autentyczność wersji **Wn**1 bardzo wątpliwą:
— z korespondencji między wydawcami, Schlesingerem w Paryżu i Kistnerem w Lipsku, wynika, że Chopin kontaktował się bezpośrednio tylko z wydawcą paryskim, a ten dopiero oferował zakupione utwory swemu lipskiemu koledze; wprowadzanie ulepszeń w **Wn**1 z pominięciem głównego, paryskiego kontrahenta byłoby niezręcznym posunięciem dla kompozytora rozpoczynającego wydawanie we Francji swych utworów;
— oprócz zmian mogących uchodzić za Chopinowskie dokonano w **Wn**1 wielu innych, ewidentnie błędnych, których żadną miarą nie da się przypisać Chopinowi (np. w *Etiudzie C* nr 1, t. 46, *a* nr 2, t. 7, *F* nr 8, t. 43 i 51, *As* nr 10, t. 23 i 35).

Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1840. W **Wn**2 poprawiono część błędów **Wn**1 i wprowadzono szereg dowolnych uzupełnień i zmian.

Wn3 Trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), około 1845. Wprowadzono w nim kolejne dowolne zmiany; popełniono też kilka błędów.

Wn4 Czwarte wydanie niemieckie (ta sama firma i numer, każda z *Etiud* otrzymała ponadto dodatkowy numer z przedziału 2961–2972), 1865, w którym wprowadzono głównie niewielkie uzupełnienia tekstu **Wn**3.

Wn5 Piąte wydanie niemieckie (firma i numer jak dla **Wn**4) z dalszymi niewielkimi zmianami. Redakcja WN miała do dyspozycji tylko pierwszy jego zeszyt (*Etiudy* nr 1–6).

Wn = **Wn**1, **Wn**2, **Wn**3, **Wn**4 i **Wn**5.

[**Wa**1] Pierwsze wydanie angielskie, 2 zeszyty po 6 etiud, Wessel & C° (W & C° 960 i 961), Londyn VIII 1833, oparte najprawdopodobniej na **Wf**1. Egzemplarza tego wydania nie udało się redakcji WN odnaleźć.

Wa2 Drugi nakład [**Wa**1] (ta sama firma i numer), 1836–1839. **Wa**2 odtwarza w zasadzie tekst **Wf**1. Duża liczba błędów pozwala przypuszczać, że tekst **Wa**2 nie różni się od [**Wa**1].

Wa3 Późniejszy nakład [**Wa**1] (ta sama firma i numer), po 1856, w którym poprawiono wiele błędów **Wa**2 i wprowadzono liczne nieautentyczne zmiany i uzupełnienia (częściowo na podstawie **Wn**3).

Wa = **Wa**2 i **Wa**3.

1. Etiuda C op. 10 nr 1

Źródła

KLI Kopia pierwotnej wersji tej i następnej *Etiudy*, sporządzona prawdopodobnie przez Józefa Linowskiego, opatrzona datą „2 Listopada 1830" i tytułami *Exercice 1* i *Exercice 2* (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). **K**LI zawiera kilka mechanicznych błędów wysokościowych, jakich Chopin nie mógłby popełnić (w *Etiudzie C*: t. 26, 13. szesnastka *gis*^{1}, t. 66, 12. szesnastka *c*^{1}; w *Etiudzie a*: t. 6, dwudźwięk pod 9. szesnastką f^2–a^2, t. 7, dwukrotnie *A* jako dźwięk basowy, t. 45, dwudźwięk pod 5. szesnastką e^1–a^1), co wyklucza podawaną w wielu publikacjach możliwość, iż mamy do czynienia z autografem. Od wersji ostatecznej różni się wieloma szczegółami melodyczno–harmonicznymi i całkowitym brakiem oznaczeń wykonawczych.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz wyżej *Etiudy op. 10.*

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne. Tam, gdzie można podejrzewać błędy **Wf**, bierzemy pod uwagę **K**LI. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J.

s. 13 *t. 1* Oznaczenie metrum podajemy według **K**LI. Wprawdzie **Wf** (→**Wn**, **Wa**) ma 𝐜, trudno jednak przypuścić, że zmiany metrum dokonano celowo, skoro w **Wf** oznaczenia 𝔠 nie użyto w *Etiudach* — wbrew rękopisom — ani razu, nawet w zupełnie oczywistych przypadkach (*Etiudy f* op. 25 nr 2, *Des* op. 25 nr 8 i *f* Dbop. 36 nr 1).

t. 7–8, 9–10, 11–12, 13–14, 73–74 i 75–76 l.r. W **Wf** brak łuków przetrzymujących górne dźwięki oktaw. Jest to z pewnością następstwem nieporozumienia wynikłego przy zamianie pierwotnej, skrótowej notacji oktaw za pomocą 8 pod górnymi nutami (taką notację ma tu **K**LI, tak też zapisane są w **Wf** t. 55–62) na zwykłą pisownię.

s. 14 *t. 26* l.r. Wartość 𝅗𝅥. dla nuty *d* występuje tylko w **Wf**, gdzie została wprowadzona w miejsce całej nuty prawdopodobnie w czasie korekty.

s. 16 *t. 44* pr.r. Przedostatnią szesnastką jest w **Wf** (→**Wn**1→**Wn**2) *d*^{3}. Błąd ten poprawił Chopin w **Wf**D, **Wf**J i **Wf**S.

t. 46 pr.r. Ostatnią szesnastką w **Wf**1 jest błędnie *d.* W **Wf**2 Chopin poprawił ją na *H*; także **Wa** ma prawidłową wersję. W **Wn** wprowadzono nieautentyczną poprawkę tego błędu, podwyższając *d* na *dis.*

2. Etiuda a op. 10 nr 2

Ź r ó d ł a

KLl Jak w *Etiudzie C* op. 10 nr 1.

AI Autograf wcześniejszej wersji, zatytułowany *Etude* (Stiftelsen Musik–kulturens Främjande, Sztokholm). **A**I napisany jest starannie, z dużą ilością oznaczeń wykonawczych (nawet z tempem metronomicznym). O tym, że przedstawia on wcześniejszą wersję, świadczą następujące cechy:
— zgodność z **K**Ll w pewnych szczegółach, zmienionych następnie przez Chopina w wersji ostatecznej (t. 25, 26, 43, 47),
— brak dolnego A_1 na początku t. 2, 6, 10, 14, 37, 41,
— niekonsekwentna notacja partii lewej ręki (ósemki *staccato*, ósemki, ćwierćnuty *staccato*, ćwierćnuty),
— zróżnicowanie długości brzmienia dolnych głosów pr.r.; długie nuty (ćwierćnuty) utrudniają wykonanie, osłabiając zarazem efekt przeciwstawienia ciągłości linii górnego głosu krótkim, lekkim uderzeniom wypełnienia harmonicznego.

Wfkor — egzemplarz **Wf** z naniesioną szczegółową korektą kompozytora (Bibliothèque de l'Opéra, Paryż). Chopin poprawił błędy, uzupełnił bądź zmienił szereg oznaczeń wykonawczych, w całej *Etiudzie* dodał palcowanie.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne. Tam, gdzie można podejrzewać błędy **Wf**, bierzemy pod uwagę **A**I, **K**Ll i **Wf**kor.

s. 19

t. 1 Oznaczenie metrum podajemy według **K**Ll i **A**I. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.
W oznaczeniu tempa metronomicznego **Wn**3–**Wn**5 mają błędnie 114.

t. 4, 12 i 39 l.r. Łuki motywiczne pod dwudźwiękami dodał Chopin w korekcie **Wf**1 (→**Wa**2), późniejszej niż **Wf**kor. W **Wn** i **Wa**3 dodano do nich dowolnie łuki przetrzymujące *h.* Wcześniejsze źródła ujawniają wahania kompozytora co do sposobu notacji tego motywu: **K**Ll nie ma żadnych łuków, **A**I ma 2 łuki w t. 4 i nie ma żadnego w t. 12 i 39.

t. 7 Na 2. ćwierćnucie taktu podajemy akord e–moll (z ♮ przed g^2) według **Wf** (→**Wa**2) i **A**I. Kasownika tego nie ma jednak w **Wf**kor, ani nie było go w egzemplarzu służącym za podkład **Wn**. Aby uniknąć niezgodności trybu między partiami obu rąk, adiustator **Wn** zdecydował się na dodanie ♯ przed g^1 w l.r. Tę dowolną zmianę wprowadzono także w **Wa**3.

t. 8 l.r. Na 2. ćwierćnucie podajemy znak akcentu długiego według **Wf**kor i **A**I. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) nadano mu błędnie postać krótkiego znaku diminuenda na 1. ćwierćnucie taktu. Widząc nieporozumienie, Chopin dodał w kolejnej korekcie *fz* w miejsce akcentu. Akcent lepiej harmonizuje z całością oznaczeń dynamicznych *Etiudy* (porównanie **A**I z wersją ostateczną wykazuje, iż przygotowując *Etiudę* do druku, Chopin dokonał starannej selekcji oznaczeń, m. in. kilkakrotnie zastępując znaki *fz* akcentami; patrz też następna uwaga).

s. 20

t. 12 l.r. Pod 2. ćwierćnutą taktu **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma znak *f*, nie mający w tym kontekście uzasadnienia (por. analogiczne t. 4 i 39). Jego obecność można wytłumaczyć nałożeniem się dwóch błędów:
— Chopin przeoczył to miejsce, redukując ilość znaków *fz* w autografie przygotowywanym jako podkład do druku (**A**I ma ich 11; w wersji ostatecznej Chopin usunął je bądź zastąpił akcentami);
— sztycharz **Wf** zamiast *fz* dał *f*; w całym op. 10 podobny błąd popełniono wielokrotnie (w *Etiudach*: *E* nr 3, t. 54, *cis* nr 4, t. 1, 8, 16, 26, 54, *es* nr 6, t. 21 i 32, *c* nr 12, t. 37).

t. 18 l.r. Kropki *staccato* pod 2. i 3. oktawą zostały dopisane przez Chopina w **Wf**kor. W **Wf** (→**Wa**) przeoczono je, a w **Wn** oktawy te połączono dowolnie łukiem.

s. 22

t. 37 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wn**,**Wa**), wariant z **K**Ll. Użycie samego *A* w tym miejscu mogło być zamierzone przez Chopina — w tej wersji występowanie oktaw w basie jest w repryzie (od t. 36) bardzo konsekwentne: od t. 41 do końca. Jest też jednak całkiem prawdopodobne, że Chopin przez nieuwagę pozostawił tu pierwotną wersję (**A**I w całej *Etiudzie* ma w analogicznych taktach tylko *A*). Wskazuje na to fakt, iż oktawy w t. 2 i analog. występują w **K**Ll oprócz t. 14, a w **Wf** początkowo oprócz t. 14 i 37; w t. 14 Chopin dopisał dolne A_1 w **Wf**kor.

s. 23

t. 43 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wn**,**Wa**), wariant w odnośniku z **K**Ll i **A**I. W **Wf**kor Chopin polecił usunąć nutę w tym miejscu, było to jednak błędnie wydrukowane e^3. Nie daje to całkowitej pewności co do jego ostatecznej intencji.

3. Etiuda E op. 10 nr 3

Ź r ó d ł a

AI Autograf roboczy nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzony datą "Paryż 25 Sierp. [18]32" (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork).

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Mi–Hi List ucznia Chopina, Karola Mikulego, do zaprzyjaźnionego z Chopinem Ferdynanda Hillera z prośbą o rozstrzygnięcie wątpliwości dotyczących autentycznego tekstu dziewięciu miejsc w różnych utworach Chopina, m. in. t. 30–31 i 34–35 omawianej *Etiudy* (Bibliothek des Landes Konservatoriums, Graz).

[**Wn**S] Egzemplarz lekcyjny **Wn** należący do uczennicy Chopina, F. Müller–Streicher (zaginiony). Informacja o zawartym w nim dopisku Chopina znajduje się w Mi–Hi: K. Mikuli pisze, że „pani Friderike Streicher posiada egzemplarz, w którym Chopin własnoręcznie zaznaczył ołówkiem ♮ przed d [w t. 34], nie usuwając ♯ przed gis!"

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J.

s. 24

t. 1 Oznaczenie tempa podajemy według **Wf** (→**Wn**,**Wa**). **A**I ma **Vivace**, **A** — **Vivace ma non troppo**, co Chopin zmienił następnie w korekcie **Wf** na **Lento ma non troppo**.

t. 7, 8 i 23 pr.r. Arpeggia zostały dopisane, najprawdopodobniej przez Chopina, w **Wf**D.

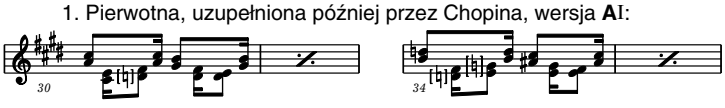
t. 18–20 i 71–76 l.r. Podajemy według **A** laseczki ćwierćnutowe wskazujące sposób realizacji "legata harmonicznego" (por. *Komentarz wykonawczy*). W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) przeoczono je.

s. 25

t. 30–31 i 34–35 pr.r. Te tworzące progresję pary taktów mogą być rozpatrywane łącznie (t. 32–33 mają charakter przejściowy). Ich różniące się w poszczególnych źródłach brzmienie budziło od dawna wiele wątpliwości. Z końcem lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku K. Mikuli pisał o „rozmaitych wersjach [tych par taktów], wynikających z różnych wydań i tradycji" (Mi–Hi). Niepewność pogłębiał brak dostępu do autografów *Etiudy.* Poniżej zestawiamy i charakteryzujemy wszystkie rękopiśmienne i drukowane wersje tych taktów.

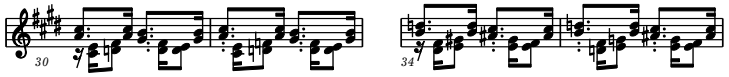
W e r s j e a u t e n t y c z n e

1. Pierwotna, uzupełniona później przez Chopina, wersja **A**I:



Wersję tę odtwarzamy na podstawie analizy widocznych w **A**I Chopinowskich poprawek. Znaki chromatyczne w nawiasach są naszym dodatkiem i stanowią najprawdopodobniejsze uzupełnienie niewykończonej notacji **A**I. W tej wersji każda para składa się z dwóch identycznych taktów, utrzymanych diatonicznie w tonacjach A–dur i h–moll.

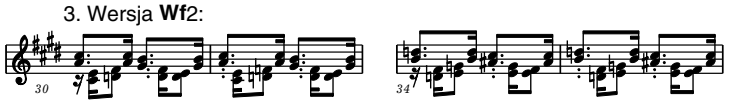
2. Ostateczna wersja **A**I, powstała przez dopisanie chromatycznie zmienionych tercji dolnego głosu w t. 31 i 35 oraz ♯ przed *gis*^{1} w t. 34. Wersję tę wypisał Chopin na czysto w **A**, dodając oznaczenia dynamiczne i akcenty; w tej wykończonej postaci została ona wydrukowana w **Wf**1 (→**Wa**2):



Zwraca uwagę brak ♮ obniżającego *dis*^{1} na *d*^{1} na 2. szesnastce t. 34. To oczywiste przeoczenie Chopina (w rękopisach i pierwszych wydaniach jego utworów znajdujemy setki podobnych niedokładności) stało się jedną z głównych przyczyn powstania i rozpowszechnienia nieautentycznych wersji omawianego fragmentu (wersje 5. i 6.).
W [**Wn**S], zawierającym wydrukowaną błędną wersję 5., Chopin dopisał ♮ na początku t. 34, przywracając tym samym omawianą wersję 2. W Mi–Hi jej autentyczność dodatkowo potwierdził F. Hiller, który w napisanej przez Mikulego wersji **Wn** — z *dis*^{2} i *dis*^{1} w t. 34 — dopisał przed tymi nutami kasowniki.

W e r s j e n i e p e w n e j a u t e n t y c z n o ś c i

3. Wersja **Wf**2:



Wf2 było korygowane przez Chopina, można jednak wątpić, czy ♮ obniżający *gis*^{1} na *g*^{1} w t. 34 nie jest wynikiem jakiegoś nieporozumienia przy korekcie (związanego np. z podobieństwem t. 34 i 35).

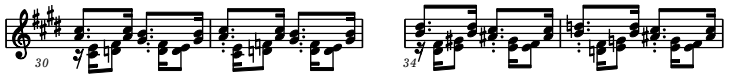
4. Wersja **Wf**D, w którym Chopin dopisał ♮ na początku t. 31 wersji **Wf**2:



Brak podobnej zmiany w pozostałych egzemplarzach lekcyjnych (**Wf**S, **Wf**J, [**Wn**S]), nie pozwala uznać jej za obowiązującą.

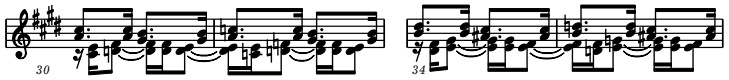
W e r s j e n i e a u t e n t y c z n e

5. Wersja **Wn** (także **Wa**3):



Autorem tej wersji jest z pewnością adiustator **Wn**1, poprawiający niekompletną wersję podkładu (**Wf**1). Kierując się konwencjonalnym poczuciem harmonicznym, uznał najprawdopodobniej ♮ przed pierwszą tercją t. 34 za postawiony omyłkowo o takt za wcześnie i usunął go.

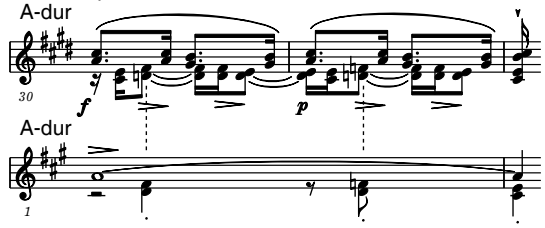
6. Wersja większości późniejszych wydań zbiorowych:

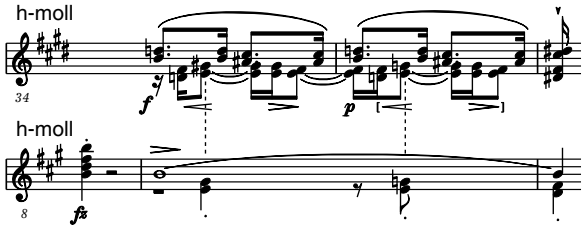


Jest to dokonana w latach siedemdziesiątych XIX w., najwcześniej w wydaniach redagowanych przez Klindwortha i Mikulego, kompilacja wersji 4. i 5.
Należy podkreślić, że występującej w wersjach 5. i 6. w t. 34 tonacji H–dur nie ma w ż a d n y m ze źródeł, które Chopin miał w rękach — **A**I, **A**, **Wf**1, **Wf**2, **Wf**D, **Wf**S, **Wf**J, [**Wn**S].

Za t e k s t g ł ó w n y przyjmujemy najpewniejszą źródłowo wersję 2. Jest ona także najbogatsza muzycznie:
— układ współbrzmień każdego z tych czterech taktów jest nieco inny;
— w obu omawianych parach taktów różnice harmoniczne współgrają z kontrastami dynamicznymi ***f*** – ***p*** ;
— wymienione pary taktów różnią się trybem (dur–moll), co odpowiada wzmożeniu napięcia związanemu ze wznoszeniem się progresji.

Identyczny schemat harmoniczny występuje na początku *Allegro de Concert* op. 46:





Jako w a r i a n t y podajemy dopuszczone przez Chopina na lekcjach wersje 3. i 4.

t. 32–33 i 36–53 W **Wf**S i **Wf**J takty te są wykreślone, a na początku t. 34 i 54 zaznaczone są zmiany pozwalające w miarę gładko połączyć t. 31 z 34 i 35 z 54. Skrótów tych dokonał Chopin z pewnością jedynie z myślą o amatorskim muzykowaniu mało zaawansowanych pianistycznie uczennic. Por. komentarz do t. 22, 24 i 52–53 *Etiudy cis* op. 25 nr 7.

t. 33 l.r. Jako 5. szesnastkę **A**I i **A** mają *cis*^{2}–*e*^{2}. W **Wf** (→**Wa**) Chopin zmienił je na *h*^{1}–*cis*^{2} w czasie ostatniej korekty **Wf**1.

s. 26 *t. 41* l.r. Wariant podany w odsyłaczu pochodzi z **Wf**D.

t. 44 pr.r. Najniższym dźwiękiem akordu na początku taktu w **A**I, **A** i **Wn** jest *h*. Chopin zmienił je na *a* w ostatniej korekcie **Wf**1 (→**Wa**).

t. 55–56 pr.r. Łuk przetrzymujący *fis*^{1} znajduje się w **A**I i **A**. W **Wf** (→**Wn**) został najprawdopodobniej przeoczony.

s. 27 *t. 61* ***pp*** zostało wpisane przez Chopina do **Wf**D.

t. 67 pr.r. W 2. połowie taktu **A** ma w górnym głosie ćwierćnutę *a*^{1}. Podajemy udoskonaloną wersję **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 77 Na końcu *Etiudy* **A** ma wskazówkę *attacca il presto con fuoco*, co oznacza, że Chopin przewidywał łączne wykonanie tej i następnej *Etiudy*. Brak tej wskazówki w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) może być wynikiem korekty Chopina.

4. Etiuda cis op. 10 nr 4

Ź r ó d ł a

AI Autograf roboczy nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzony datą "Paryż Sierp. 6, 1832" (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, w miejscach wątpliwych porównane z **A**I. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D i **Wf**S. Uzupełniamy niestaranne w **Wf**, a w **A**I zaznaczone jedynie fragmentarycznie łukowanie, jak również oczywiste przeoczenia kropek, akcentów itp.

s. 28 *Przedtakt* Oznaczenie metrum podajemy według **A**I. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

t. 1, 8, 16, 26, 34 i 54 Występujące w tych taktach w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) najprawdopodobniej nieautentyczne oznaczenia ***fp*** bądź ***f*** poprawiamy na ***fzp*** i ***fz*** zgodnie z sensem muzycznym. W pierwszych wydanych przez Chopina we Francji utworach, do których należą *Etiudy* op. 10, w **Wf** często w tych oznaczeniach po ***f*** opuszczano ***z*** (***fp*** Chopin w ogóle nie używał). Por. komentarz do *Etiudy a* nr 2, t. 12.

t. 12 W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ***f*** znajduje się dopiero na 4. ćwierćnucie. Wydaje się bardziej prawdopodobne, że Chopinowi chodziło o wykonanie *forte* całego tego taktu, toteż przesuwamy to oznaczenie na jego początek, gdzie znak dynamiczny — ***ff*** — znajduje się w **A**I. Por. t. 62.

s. 29 *t. 14 i 64* l.r. Ostatnie 2 szesnastki t. 64 brzmią w **Wn** i **Wa**3 błędnie *Gis* i *A.* W części późniejszych wydań zbiorowych tę nieautentyczną wersję zastosowano także w t. 14.

t. 15 i 19 l.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma *Ais* w t. 15 i *Eis* w t. 19. Są to zapewne błędy — por. analogiczne t. 13, 14, 63–66 — toteż przyjmujemy wersję **A**I.

t. 24 pr.r. Przed ostatnim akordem **Wf** (→**Wa**2) ma ♮ tylko przed c^1. Wprawdzie wersja z es^1 nie byłaby niemożliwa, wydaje się jednak znacznie prawdopodobniejsze, że powstała przypadkowo w następujący sposób:
— w **A**I brak kasowników zarówno przed omawianym akordem pr.r., jak i przed poprzedzającą go 11. szesnastką l.r.; może to być pierwotna wersja lub po prostu niedokładność notacji (**A**I ma wyraźnie roboczy charakter);
— w autografie przygotowanym jako podkład do druku Chopin postawił kasowniki podwyższające *es* na *e* w l.r. i es^1 na e^1 w pr.r.;
— sztycharz **Wf** omyłkowo postawił ♮ w pr.r. przed c^1 (gdzie zresztą również jest potrzebny po przejściowym ces^1 na początku taktu); tego rodzaju błędy są dość częste, np. w połowie t. 17 **Wf** ma w l.r. ♯ przed cis^1 zamiast przed *ais.*
Wn i **Wa**3 mają b–c^1–e^1.

t. 26 pr.r. Przed 11. szesnastką **Wn** ma błędnie ♯ zamiast 𝄪.

s. 32 *t. 53* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wa**), wariant — z **A**I. W **Wn** wartości rytmiczne odpowiadają wersji **A**I, a przejętemu z **Wf** akcentowi nadano postać znaku diminuenda.

s. 33 *t. 75* pr.r. Przed 14. szesnastką taktu, gis^2, brak w **Wn** ♯.

5. Etiuda Ges op. 10 nr 5

Ź r ó d ł a

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J.

s. 34 *t. 2 i analog.* l.r. W akordach na 2. i 3. ósemce **A** ma jeszcze *ges.* Chopin usunął te nuty w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 4, 12 i 52 pr.r. Jako 9. szesnastkę **A** (→**Wf**→**Wn**1,**Wa**2) ma des^3 w t. 4, a des^3 zmienione na es^3 w t. 12 i 52. Pierwotna wersja pozostała w t. 4 z pewnością przez nieuwagę (przeoczenie poprawki w jednym z kilku podobnych miejsc często się Chopinowi zdarzało), co potwierdza odpowiednia odręczna poprawka tego taktu w **Wf**D. **Wa**3 ma es^3 tylko w t. 52. W **Wn**2–**Wn**5 przyjęto dowolnie des^3 we wszystkich trzech miejscach.

t. 15 l.r. Nuta es^1 w akordzie na 2. ósemce taktu znajduje się tylko w **A**. Trudno stwierdzić, czy jej brak w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) jest wynikiem przeoczenia sztycharza czy Chopinowskiej korekty **Wf**.

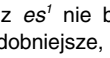
t. 22 l.r. Na 3. ósemce **A** ma jeszcze nutę as^1. Chopin usunął ją w korekcie **Wf**.

s. 35 *t. 24* pr.r. Jako 7. szesnastkę **A** (→**Wf**→**Wn**,**Wa**) ma es^3. Błąd ten poprawił Chopin w **Wf**S. Por. komentarz do t. 72.

t. 31 pr.r. Jako 5. szesnastkę **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma b^2. Błąd ten poprawił Chopin we wszystkich trzech zachowanych egzemplarzach lekcyjnych. L.r. Przed ostatnim akordem w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie ♮ podwyższający fes^1 na f^1.

t. 32 l.r. W akordzie na 2. ósemce **A** ma des^1. Chopin zmienił je na es^1 w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 34–35 i 38–39 l.r. Ostateczną postać akordom nadał Chopin w czasie korekt **Wf** (→**Wn**,**Wa**). W **A** akordy w t. 34–35 mają dodatkowo es^1, a w t. 38–39 es^1 zamiast c^1.

t. 41 i 43 l.r. **A** ma rytm , zmieniony przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

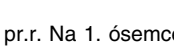
s. 36 *t. 47* l.r. W akordzie na początku taktu **Wn** ma błędnie ces^1 zamiast des^1.

t. 55–56 l.r. Podajemy w wariancie akcenty **A**, gdyż można mieć wątpliwości, czy odmienna wersja **Wf** (→**Wn**,**Wa**, nasz tekst główny) powstała w następstwie korekty Chopina, czy niedokładnego odtworzenia **A** przez sztycharza **Wf**.

t. 59 l.r. Rozszyfrowanie intencji Chopina w odniesieniu do 4. ósemki tego taktu napotyka na poważne trudności. **A** ma akord des^1–ges^1–b^1 i tę niewątpliwie autentyczną wersję podajemy w tekście głównym. Występujący w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) czterodźwięk b–des^1–ges^1–b^1 może być rezultatem zarówno korekty Chopina, jak i pomyłki sztycharza (wersja jednego z sąsiednich, podobnych graficznie taktów), toteż podajemy go jako wariant u dołu strony. Najprawdopodobniejsze wyjaśnienie opisanej rozbieżności jest jednak, zdaniem redakcji, jeszcze inne: korygując to miejsce w **Wf**, Chopin chciał w wydrukowanej wersji **A** zastąpić b^1 przez *b*, a sztycharz zrealizował jedynie łatwiejszą część zadania (dodanie nuty było przy ówczesnej technice druku dużo prostsze od usunięcia). Podobnego rodzaju „połowiczne" korekty znajdujemy kilkakrotnie w utworach Chopina, np. w *Etiudzie Es* op. 10 nr 11, t. 4, *Scherzu h* op. 20, t. 135 i 292, *Polonezie A* op. 40 nr 1, t. 93, *Balladzie g* op. 23, t. 171. Prowadzi to do podanego w wariancie akordu b–des^1–ges^1 (jak w analogicznym t. 57).

t. 60 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** ma błędnie b^2, co Chopin poprawił na ges^2 w **Wf**D i **Wf**S. Poprawną wersję ma **A**, a także **Wn** i **Wa**.

t. 62 l.r. W ćwierćnutowym akordzie brak w **A** nuty as^1. Chopin dodał ją w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

s. 37 *t. 65* pr.r. Na 1. ósemce taktu **A** ma następujący rytm: . Chopin zmienił go w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**). Tego typu oboczności rytmiczne spotykamy wielokrotnie w twórczości Chopina, np. w *Scherzu cis* op. 39, t. 47 i analog., *Mazurku As* op. 41 nr 3, t. 6, 8 i analog., *Sonacie h* op. 58, cz. I, t. 139. Patrz *Komentarz wykonawczy.*

t. 72 pr.r. Najwyższą szesnastką jest w **A** błędnie es^3, co Chopin poprawił w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**). Por. komentarz do t. 24.

t. 72–73 pr.r. W **A** brak łuku przetrzymującego des^2.

t. 78 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wn**,**Wa**), wariant z **A**. Nie ma pewności, czy zanotowane w **A** skrótowo za pomocą cyfr *8* oktawy nie zostały w **Wf** po prostu przeoczone. Stylistycznie obie wersje wydają się równorzędne.

t. 84 pr.r. **Wn** ma znak arpeggia przy akordzie, co jest dowolnym dodatkiem tego wydania.

6. Etiuda es op. 10 nr 6

Ź r ó d ł a

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Ujednolicamy długość akcentów, wahającą się w źródłach — najwidoczniej przypadkowo — od 1 do 4 szesnastek. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**S i **Wf**J.

s. 38

Przedtakt W **A** brak określenia tempa (słownego i metronomicznego). Zostało ono dodane przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 2 i analog. l.r. W **A** ostatnią szesnastką jest f^1. Przyjmujemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 7 pr.r. W 2. połowie taktu podajemy ces^1 według **A** (→**Wf**→**Wa**2). Podobny postęp harmoniczny występuje wielokrotnie w utworach Chopina, m. in. w *Etiudzie Es* op. 10 nr 11, t. 23–25. W **Wn** i **Wa**3 to ces^1 zmieniono dowolnie na c^1. Uzupełnienie brakujących znaków chromatycznych stanowiło w **Wn** podstawowy składnik adiustacji, nie zawsze przy tym trafnie rozszyfrowano intencję Chopina (por. np. *Etiudy C* nr 1, t. 46, *a* nr 2, t. 7, *As* nr 10, t. 23 i 35). Podobnej zmiany ces^1 na c^1 dokonano w **Wn** w zakończeniu wydanego w tej samej firmie *Nokturnu b* op. 9 nr 1 (11. ósemka w t. 83), zmiana ta, w oczywisty sposób błędna, ilustruje schematyczne podejście adiustatora tego wydania.

t. 15 W **A** brak ♭ obniżających górny dźwięk pr.r. na początku taktu i 6. szesnastkę l.r. z f^1 i *f* na fes^1 i *fes.* Chopin dodał je w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

s. 39

t. 22 pr.r. W **Wn**1 brak jest kropek przedłużających ćwierćnutę e^1–fis^1 w drugiej połowie taktu. W **Wn**2 tę niekompletną wersję uzupełniono dowolnie pauzą ósemkową (co przejęto w **Wa**3).

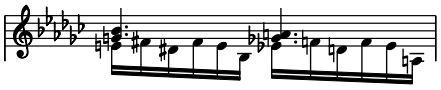
t. 26 l.r. Ćwierćnuta Gis_1 na początku taktu znajduje się tylko w **A**. Jej brak w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) można wyjaśnić poprawką Chopina w **Wf** lub błędem. Za tą drugą możliwością przemawia pozostawione w **Wf** palcowanie, mające sens jedynie przy uderzeniu oktawy.

t. 28 pr.r. **A** i **Wn** nie mają ♮ przed ostatnią szesnastką. Najprawdopodobniej Chopin dodał go, korygując **Wf** (→**Wa**) już po odesłaniu podkładu do **Wn**.

t. 29 l.r. Przed pierwszą oktawą w **A** (→**Wf**→**Wn**,**Wa**) brak kasowników. Chopin poprawił ten błąd w **Wf**S.

t. 32 Na początku taktu **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma $\boldsymbol{f}$. Przyjmujemy bardziej muzycznie uzasadnione, występujące w **A** $\boldsymbol{f\!z}$.
Pr.r. Jako 6. szesnastkę **A** ma fis^1. Korygując **Wf** (→**Wa**2) Chopin zmienił je na ges^1.
Pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wn** (i **Wa**3) ma błędnie fis^1.

t. 34 pr.r. **A** ma następującą wersję:

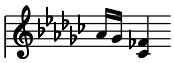


Chopin zmienił ją w korekcie **Wf** (→**Wa**2) na wersję przyjętą w naszym wydaniu. **Wn**1 (→**Wn**2) jest zgodne z **Wf**, choć brak w nim ostrzegawczego ♭ przed es^1 na początku taktu. W **Wn**3 i **Wa**3 nutę tę zmieniono dowolnie na e^1.

t. 35 pr.r. W akordzie w połowie taktu **A** ma a^1 jako najwyższą nutę. Chopin skorygował ją na as^1 w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

s. 40

t. 38 pr.r. W **A** (→**Wf**→**Wn**1) brak kropek przedłużających przy dis^1–fis^1 w górnych głosach. Niedokładność tę usunięto w **Wn**2 dodając na końcu taktu pauzę ósemkową. W **Wa** dodano kropki, co biorąc pod uwagę ciągłość linii melodycznej *Etiudy*, z pewnością odpowiada intencji Chopina w tym miejscu. (Por. komentarz do t. 22.)

t. 50 pr.r. Ostateczna wersja początku tego taktu nie jest pewna. **A** ma wersję, którą podajemy w tekście głównym, jednak zapisaną z błędem rytmicznym — kwarta ces^1–fes^1 ma wartość jedynie ćwierćnuty, bez kropek przedłużających. Najprawdopodobniej ten właśnie błąd spowodował, że w **Wf** odczytano początkowo 1. połowę taktu błędnie jako , co Chopin skorygował następnie do wersji, którą przytaczamy w wariancie. Występujące w tej wersji wyraźnie słyszalne równoległe nony fes–ges^1 i es–fes^1 każą przypuszczać, że nie chcąc zbytnio komplikować korekty **Wf**, Chopin zadowolił się przywróceniem właściwego momentu uderzenia dźwięku ces^1.
Pr.r. Przed ces^1 na początku taktu **Wn**2 ma błędnie ♮. W **Wn**3 wersję tę uzupełniono dowolnie bemolem przed ces^1 w połowie taktu.

t. 52–53 pr.r. W **A** brak łuku przetrzymującego es^1.

7. Etiuda C op. 10 nr 7

Ź r ó d ł a
A Autograf–czystopis (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D.

s. 41

Przedtakt W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma 88, co Chopin skorygował na 84 w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 3 pr.r. Jako 3. szesnastkę **A** ma f^1–g^1. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin skorygował tę wersję na taką, jak w analogicznych t. 11 i 36.

t. 3 i 36 l.r. Łuki przetrzymujące *cis* wprowadził Chopin w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 6–8 i 14–15 l.r. **A** ma jedynie łuki obejmujące cztery ostatnie ósemki w t. 6 i 14. W korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin dodał łuki w następnych taktach. Łączymy je, uważając korektę **Wf** za uproszczoną ze względu na wygodę sztycharzy.

t. 11 l.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych między 3. a 4. ósemką dodano dowolnie łuk przetrzymujący cis^1.

s. 42

t. 16 pr.r. W **A** ♭ obniżający h^2 na b^2 znajduje się już przed 7. szesnastką. Chopin ulepszył tę wersję w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 25, 27–28 i 56–57 $\boldsymbol{f}$ podane w nawiasie w t. 25 oraz zmiany oznaczeń dynamicznych opisane w odnośnikach pochodzą z **Wf**D.

s. 43

t. 30 i 31 l.r. Oba g^1 w t. 30 i oba f^1 w t. 31 są w **A** połączone łukami. Najprawdopodobniej Chopin usunął je w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 38 l.r. W **A** zapis tego taktu jest rytmicznie niejasny. Najprawdopodobniej Chopin napisał najpierw wersję taką, jak w t. 34, zmieniając ją następnie — nie do końca — w kierunku wersji takiej, jak w t. 35. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) wydrukowano poprawnie tę ostatnią wersję, w której niezatrzymywany ruch ósemkowy dobrze przygotowuje „stretto" rytmiczne w t. 40–41. W części późniejszych wydań zbiorowych przyjęto dla tego taktu wersję t. 34.

s. 44

t. 45 i 47 pr.r. Jako 5. szesnastkę **A** ma f^2–g^2. Chopin zmienił ją na f^2–a^2 w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 54–55 W obu taktach **A** ma akcenty nad 3., 7, i 11. szesnastką. Chopin zmienił układ akcentów w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

8. Etiuda F op. 10 nr 8

Ź r ó d ł a

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uzupełniamy i ujednolicamy niestarannie w źródłach zanotowane łuki, kropki i akcenty w l.r. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J.

s. 45

Przedtakt Oznaczenie metrum podajemy według **A**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.
W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma 96, co Chopin skorygował na 88 w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 2 i 4 l.r. Pojawiające się w pierwszych wydaniach kliniki to wynik mylnego odczytania przez sztycharzy cyfry **1** Chopinowskiego palcowania. Por. komentarz do *Etiudy Des* Dbop. 36 nr 3, t. 64 i 69–70.

t. 12 l.r. Na początku taktu **A** ma ćwierćnutowy akord *G–d–f–h.* Chopin usunął go w korekcie **Wf** (→**Wn**, **Wa**).

s. 46

t. 26 l.r. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) nuta *c* ma błędnie wartość półnuty.

s. 48

t. 43 l.r. Przed 2. szesnastką brak w **A** (→**Wf**→**Wn**,**Wa**) ♯ podwyższającego *f* na *fis*; znajduje się on dopiero przed 6. szesnastką. Ten oczywisty błąd poprawił Chopin w **Wf**S. (Adiustator **Wn** dodał błędnie ♮ przed 2. szesnastką.)

t. 47 l.r. Na początku taktu **A** ma akord *A–cis–e.* W korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin usunął *e.*

t. 47 i 49 l.r. Punkt przedłużający w **A** półnutę *A* w oktawie na drugiej ćwierćnucie taktu został w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) przeoczony. Zmieniamy pisownię Chopina, aby wyraźniej uwidocznić długość trwania tej nuty.

t. 48 i 50 l.r. Błędy w odczytaniu **A** oraz późniejsze adiustacje spowodowały, że dwóm dolnym nutom akordów na początku tych taktów i w pierwszych wydaniach, i w późniejszych wydaniach zbiorowych nadano wartości rytmiczne różne od tych, które zapisał Chopin, a które podajemy.

t. 51 l.r. **A** ma akcent na 2. ćwierćnucie. Wobec kilku niewątpliwych przykładów korygowania przez Chopina akcentów w op. 10 (np. *Etiudy C* nr 7, t. 54–55, *As* nr 10, t. 1–8, 17–20) wydaje się prawdopodobne, że i tu umieszczenie w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) akcentu na początku taktu jest wynikiem korekty Chopina.
Pr.r. Przed 4. szesnastką w **A** (→**Wf**) brak ♯. Chopin poprawił swój błąd w **Wf**D. Adiustator **Wn**1 dodał przed tą nutą błędnie ♮.

s. 49

t. 60 l.r. Przed 2. szesnastką ostatniej grupy brak w **A** (→**Wf**→**Wn**1) znaku chromatycznego. Bardzo liczne w t. 57–60 przeoczenia w tym zakresie w **A** pozwalają i tu domyślać się nieuwagi Chopina. W całym czterotakcie w obu rękach jako nut przejściowch (drugie szesnastki każdej grupy) używał on dźwięków tonacji F–dur. Kasownik dodano w **Wa** i **Wn**2–**Wn**4.

s. 50

t. 76 pr.r. Przed 14. nutą brak w **A** (→**Wf**→**Wn**1,**Wa**2) znaku chromatycznego. W analogii do podobnego zwrotu melodycznego na początku taktu w **Wn**2 dodano przed nią dowolnie ♭. Por. komentarz do t. 80.

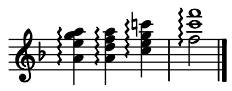
t. 76–77 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie łuk przetrzymujący basowe *F.*

t. 77 l.r. Nucie *B* nadano w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) błędnie wartość całej nuty.

t. 77–78 l.r. Łuk łączący *c* w tych taktach znajduje się w **A**. W **Wf** (→**Wa**2) zanotowany został na tyle niedokładnie, że w **Wn** i **Wa**3 połączono nim błędnie nuty *F.*

s. 51

t. 80 pr.r. Ustalenie pewnego źródłowo brzmienia 2. i 14. szesnastki nastręcza trudności. Przed 2. szesnastką **A** i **Wn**1 nie mają żadnego znaku chromatycznego, **Wf** (→**Wa**) ma zaś ♮. Przed 14. szesnastką znaku chromatycznego nie ma w żadnym z tych źródeł. Należałoby więc przyjąć e^3 dla 2. nuty i e^2 dla 14. (bemole w obu miejscach w **Wn**2 są nieautentycznym dodatkiem — por. komentarz do t. 76). Następujące argumenty wskazują jednak na — odpowiednio — es^3 i e^2:
— es^3 jako 2. szesnastka w naturalny sposób kontynuuje brzmienie dźwięków es należących do harmonii poprzedniego taktu, zwłaszcza es^3, jego przedostatniej szesnastki; z kolei e^2 jako 14. szesnastka przygotowuje panujący w następnym takcie akord dominanty do F–dur z *e* na 2. ćwierćnucie taktu;
— mimo drobnej różnicy w rysunku figuracji, t. 80 jest powtórzeniem t. 76, w którym obecność es^2 i e^1 nie budzi w autentycznych źródłach żadnych wątpliwości;
— jest bardzo prawdopodobne, że przed 2. nutą t. 80 Chopin zapomniał postawić ♭; tego rodzaju opuszczenia znaków chromatycznych to najczęstsze z jego błędów; w szczególności, w t. 79 brak w **A** bemoli przed pierwszym es^1 w l.r. i es^3, 15. szesnastką pr.r.;
— sztycharz **Wf** mógł omyłkowo postawić przed 2. nutą t. 80 ♮ zamiast ♭; tego typu mechaniczne pomyłki nierzadko się zdarzały, np. w **Wf** *Etiudy f* op. 25 nr 2, t. 44 i w **Wf**2 *Etiudy f* Dbop. 36 nr 1, t. 18; błąd taki (następnie poprawiony) popełniony został również na 5. szesnastce t. 79 omawianej etiudy, gdzie spod ♭ widoczne są w **Wf** ślady usuwania ♮.
Biorąc pod uwagę, że argumenty stylistyczne zdecydowanie przemawiają za wersją z es^3 i e^2, a argumenty źródłowe jej nie wykluczają, podajemy ją jako jedyną.

t. 94–95 pr.r. **A** ma tu następujące akordy: .
Chopin zmienił je w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 95 l.r. W **Wn** i **Wa**3 do autentycznego trójdźwięku *F–c–a* dodano f^1. Chopin nie korygował **Wa**3, brak też argumentów za możliwością jego korekty w **Wn**, nic zatem nie wskazuje na autentyczność tej zmiany.

9. Etiuda f op. 10 nr 9

Ź r ó d ł a

AI Autograf roboczy całości *Etiudy*, w jej drugiej części szkicowy (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork).

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D i **Wf**S.

s. 52

t. 1 W oznaczeniu tempa metronomicznego **A** ma wartość 92. Chopin zmienił ją na 96 w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 2–3, 6–7 i 42–43 pr.r. Nuty des^2 opatrzone są w **A** znakami *tr* (oprócz t. 43; w t. 42 mordent jest wypisany drobnymi nutkami). W korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin usunął wszystkie te ozdobniki. Por. komentarz do t. 38–39. W większości późniejszych wydań zbiorowych przywrócono — wbrew ostatecznej intencji Chopina — mordent w t. 42; w części z nich dodano jeszcze dowolnie mordent w t. 43.

t. 8 l.r. Jako 9. szesnastkę **A** (→**Wf**) ma *f.* O błędzie Chopina świadczy porównanie z **A**I i z analogicznym t. 44.

s. 53 *t. 17–20* pr.r. Łuk nad tymi taktami zaczyna się w **A** (→**Wf**→**Wn**,**Wa**) dopiero w t. 18. Chopin dopisał wcześniejsze jego rozpoczęcie w **Wf**D.

t. 28 pr.r. W **Wf** (→**Wn**) brak tu przenośnika oktawowego. Chopin poprawił ten błąd w **Wf**D i **Wf**S.

s. 54 *t. 38–39* pr.r. Znaki 𝆔 dodał Chopin w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**). Por. komentarz do t. 2–3, 6–7 i 42–43.

s. 55 *t. 61* Zamiast znajdującego się w **A** *ff* **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma błędnie *f*.

t. 64 pr.r. Przednutka znajduje się tylko w **A**. W tym przypadku trudno stwierdzić, czy jej brak w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) jest wynikiem przeoczenia sztycharza, czy korekty Chopina.

10. Etiuda As op. 10 nr 10

Źródła

A Autograf–czystopis (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

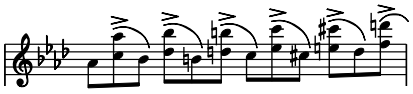
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. W **Wf** brak wielu oznaczeń dynamicznych i innych określeń słownych zapisanych w **A**; część z nich, zwłaszcza na pierwszej stronie **Wf** (do t. 18), została najprawdopodobniej usunięta przez Chopina podczas korekty; te, które wydają się być pominięte przypadkowo, podajemy w nawiasach.

s. 56 *Przedtakt* Jako oznaczenie tempa metronomicznego **A** ma 𝅗𝅥. = 80. Chopin skorygował je w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).
W **A** przedtakt ma wartość ćwierćnuty. W korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin zmienił ją na ósemkę.
A ma *f* na początku *Etiudy.* Chopin usunął je zapewne w korekcie **Wf** (wraz z kilkoma innymi oznaczeniami — por. *Zasady redagowania...*).

t. 1–8 pr.r. **A** ma na początku *Etiudy* następujące akcenty i łuki:



Krótkie łuki zaznaczone są jeszcze w t. 2, zaś układ akcentów powtarza się aż do t. 4 włącznie; w t. 5–8 akcentowane są 1., 4., 7. i 10. ósemka. W korekcie **Wf** usunięto — z pewnością na polecenie Chopina — większość akcentów. Mimo iż zabieg ten został zrobiony niezbyt dokładnie — niektóre z usuwanych akcentów pozostały częściowo widoczne — intencja Chopina akcentowania jedynie 4. i 10. ósemki jest zupełnie jasna. W tej sytuacji pozostawienie krótkich łuków, wiążących się z pierwotną akcentacją, należy uznać za kompromis mający na celu uniknięcie dodatkowej, dużej komplikacji korekty. Z tego względu, przyjmując ostateczną wersję akcentowania, pomijamy te łuki. Por. komentarz do t. 17–20, a także do *Etiudy C* op. 10 nr 7, t. 54–55. Patrz też *Komentarz wykonawczy.*

t. 3 i 6 l.r. Nuty *es* w 2. połowie każdego z tych taktów mają w źródłach wartość półnuty. Poprawiamy tę niedokładność notacji Chopina zgodnie z sensem harmonicznym.

t. 16 l.r. Jako 5. ósemkę **A** ma b^1. Przyjmujemy wersję **Wf** (→**Wn**,**Wa**), najprawdopodobniej będącą wynikiem korekty Chopina.

s. 57 *t. 17–20* pr.r. W **A** akcentowane są wszystkie seksty, co Chopin skorygował następnie w **Wf** (→**Wn**,**Wa**). Por. komentarz do t. 1–8.

t. 23 i 35 pr.r. Przed 5. parą ósemek nie ma w **A** żadnych znaków chromatycznych. Chopin zapomniał postawić albo ♮ przy górnej nucie seksty (a^2 w t. 23 i d^3 w t. 35), albo ♭ ósemkę wcześniej (as^1 i des^2). Ta druga możliwość wydaje się znacznie prawdopodobniejsza:
— tego typu błędy należą u Chopina do najczęstszych (por. komentarz do *Eiudy gis* op. 25 nr 6, t. 4, 8, 20 i 36),
— w skalowych pochodach melodycznych tej *Etiudy* Chopin wstawiał dźwięki chromatyczne pomiędzy dźwięki aktualnej tonacji, a nie zamiast nich,
— ♭ przywracający des^2 w t. 35 został dodany, prawdopodobnie przez Chopina, w ostatniej korekcie **Wf** (→**Wa**).
W **Wn** w obu taktach, a w **Wa**3 w t. 23 adiustator dodał ♮ przed górną nutą seksty.

t. 25 i 40 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych ujednolicono dowolnie wersje tych taktów pod względem wysokości dolnej nuty na 8. ósemce: w niektórych zmieniono ges^2 na g^2 w t. 25, w innych a^2 na as^2 w t. 40.

t. 29–34 Wskutek niezrozumienia **A** tę część zanotowano w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) z czterema krzyżykami przy kluczu.

s. 58 *t. 36* l.r. Jako ostatnią ósemkę **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma prawdopodobnie błędnie f^1.

t. 39 l.r. Jako 11. ósemkę **A** ma f^1. Występujące w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) as^1 jest najprawdopodobniej wynikiem korekty Chopina.

t. 41–42 pr.r. **A** ma akcenty na 3. i 9. ósemce w t. 41 oraz na 3. i 10. ósemce w t. 42. Chopin przesunął akcenty w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 45 l.r. Na początku taktu **A** ma kwintę *es–b*, przy czym *es* nie jest przyłączone do *es* w poprzednim takcie. Chopin ulepszył tę wersję w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

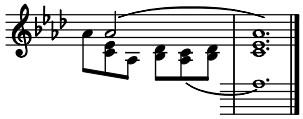
s. 59 *t. 50–51* l.r. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) przeoczono łuk przetrzymujący $heses^1$.

s. 60 *t. 66* l.r. Jako 2. ósemkę **Wn** ma błędnie g^1.

t. 67 l.r. Bemol obniżający c^1 na ces^1 w 2. połowie taktu znajduje się tylko w **A**. Jego brak w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) jest zapewne przeoczeniem sztycharza, który mógł pomylić ten takt z t. 65.

t. 76 pr.r. W **Wn**3 błędnie umieszczono półnutę as^1 na 7. ósemce taktu.

t. 76–77 pr.r. Tekst główny zawiera najnaturalniejszą dźwiękowo i pianistycznie wersję **A**. Wyjątkowo grube, rozlewające się ślady pociągnięć pióra utrudniają jednak odczytanie **A** w tym miejscu, tak iż w **Wf** zakończenie *Etiudy* przybrało następującą postać:



Zwraca uwagę brak laseczek przedłużających niektóre dźwięki oraz obecność nuty c^1 na przedostatniej ósemce. Wersję tę, nieznacznie uprecyzyjnioną, podajemy jako wariant, gdyż nawet jeśli nie powstała w wyniku ingerencji Chopina, mógł on ją przy przeglądaniu **Wf** zaakceptować. Znajduje się ona także w **Wa** (nieco inaczej zapisana).
Wn ma wersję **Wf**, w której na skutek przeoczeń lub niezrozumienia pominięto nutę *as* w t. 77 i prowadzący do niej łuk przetrzymujący.

11. Etiuda Es op. 10 nr 11

Źródła

A Autograf–czystopis (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm), przeznaczony prawdopodobnie na podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Pewne wątpliwości w tym względzie budzi brak w **A** znaków sztycharskich i spora ilość różnic pomiędzy **A** a wydaniem, zwłaszcza w oznaczeniach dynamicznych.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **Wf**D.

Oznaczenia dynamiczne w tekście głównym (bez nawiasów) pochodzą z **Wf** (→**Wn**,**Wa**), oznaczenia w nawiasach i podane w odsyłaczach znajdują się w **A**. Wersja **Wf** jest zapewne — przynajmniej w części — wynikiem korekty Chopina; jest jednak całkiem prawdopodobne, że pewna liczba występujących w **A** oznaczeń została w tym wydaniu pominięta przypadkowo.

s. 61

t. 3 i analog. pr.r. Na 2. ósemce t. 3 **Wn** ma błędnie dodatkową nutę b^1 (t. 11 i 35 mają poprawną wersję). W części późniejszych wydań zbiorowych tę bardzo niewygodną pianistycznie wersję zastosowano także w t. 11 i 35.

t. 3, 11 i 34 **A** ma na początku tych taktów znak 𝄐, po którym nie następuje 𝄋. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) za pierwszym razem (t. 3) pominięto go, a za drugim (t. 11) uzupełniono znakiem 𝄋 na końcu t. 12. Można przypuszczać, iż Chopinowi chodziło o zaznaczenie, że t. 3–4 należy również grać z pedałem, ale ścisły zapis tej skądinąd oczywistej pedalizacji (na każdą ósemkę) wydawał mu się zbyt mozolny.

t. 4 l.r. W pierwszym akordzie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma jeszcze *es.* Jest to błąd powstały najprawdopodobniej przy korygowaniu omyłkowo w tym miejscu wysztychowanego akordu *es–g–es*^{1} (wskazują na to pewne widoczne w **Wf** ślady): zamiast dodać *B* i usunąć *es*, sztycharz wykonał jedynie łatwiejszą część zadania — dodał *B.* Podobne błędy popełniono w **Wf** m.in. w *Scherzu h* op. 20, t. 135 i 292, *Balladzie g* op. 23, t. 171 i *Polonezie A* op. 40 nr 1, t. 93. Por. komentarz do *Etiudy Ges* op. 10 nr 5, t. 59.

t. 4, 12 i 36 l.r. W 4. akordzie nie ma w **A** nuty *g.* W t. 4 widać przy tym, że Chopin wykreślił tę nutę (t. 12 jest tylko zamarkowany jako powtórzenie t. 4). Prawdopodobnie, korygując **Wf** Chopin powrócił do pierwotnej wersji.

t. 7, 15 i 39 l.r. Środkową nutą 4. akordu jest w **A** *es*^{1}. W korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin zmienił ją w t. 7 na *f*^{1}. Brak odpowiedniej poprawki w t. 15 i 39 trzeba uznać za niedopatrzenie ze strony Chopina (przeoczenie przy korektach jednego z kilku podobnych miejsc często się Chopinowi zdarzało).

t. 9 pr.r. Począwszy od 2. ósemki w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie *es*^{2} na *g*^{2}. (Por. *Preludium Es* op. 28 nr 19, t. 1 i 33.)

t. 15 l.r. W pierwszym akordzie przeoczono w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) nutę *as.*

s. 62

t. 20 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie górny dźwięk w dwóch ostatnich akordach z *f*^{1} na *as*^{1}.

t. 21 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolny dźwięk na 5. ósemce z *ces*^{2} na *b*^{1}.
W dwóch ostatnich akordach w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie *f*^{1} na *fes*^{1} i *f*^{2} na *fes*^{2}.

t. 22 pr.r. Jako dolny dźwięk 3. akordu **A** ma *ges*^{1}. Chopin zmienił je na *f*^{1} prawdopodobnie w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 24 W dwóch ostatnich akordach w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie *ces*^{1} na *c*^{1} i *ces*^{2} na *c*^{2}.

t. 30 l.r. W **Wa** i w części późniejszych wydań zbiorowych obniżono dowolnie górny dźwięk na 5. ósemce z *f*^{1} na *fes*^{1}.

t. 32 pr.r. Jako najwyższą nutę 1. akordu **A** ma *f*^{3}. Chopin zmienił ją na *c*^{3} w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).
Pr.r. Tekst główny 5. akordu pochodzi z **A**, wariant — z **Wf**2. W **Wf**1 (→**Wn**,**Wa**) nie ma przed jego środkową nutą żadnego znaku. Wersja **Wf**2 to prawdopodobnie wynik korekty Chopina, nie można jednak wykluczyć jakiegoś nieporozumienia, gdyż przed omawianą nutą dodano ♮♭, kombinację w tym kontekście niepotrzebną, i której sam Chopin nigdy nie używał. Dlatego do tekstu głównego przyjmujemy niewątpliwie autentyczną wersję **A**.

s. 63

t. 37 i 38 pr.r. Najniższą nutą 3. akordu jest w **A** *c*^{2}. Tę pozostałość pierwotnej wersji tych taktów skorygował Chopin prawdopodobnie w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 40 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolny dźwięk na 2. ósemce z *b* na *a.*

t. 40–42 pr.r. Źródła nie mają łuku nad tymi taktami. Jest to prawdopodobnie wynik przeoczenia Chopina: w **A** takty te kończą stronę rękopisu; kształt łuku postawionego na nowej stronie nad dwiema ósemkami t. 43 wskazuje, że w intencji Chopina miał on być zakończeniem łuku rozpoczynającego się wcześniej, zapewne w t. 40.

t. 43 l.r. W akordzie na 2. ósemce w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) brak znajdującej się w **A** nuty *es*^{1}. Jest to prawdopodobnie przeoczenie.

t. 46 pr.r. Tekst główny jest wersją wpisaną przez Chopina w **Wf**D jako uzupełnienie wersji **A** (→**Wf**→**Wn**,**Wa**), którą przytaczamy w wariancie. Dajemy pierwszeństwo wpisowi do egzemplarza lekcyjnego, gdyż tego typu urozmaicenia powtarzanych fraz są dla Chopina bardzo charakterystyczne, nierzadko też wprowadzał je w ostatniej fazie komponowania lub do gotowych już utworów. Tu dodatkowym argumentem jest analogia z t. 27.

t. 48–49 W **A** brak *es*^{3} w akordach pr.r. na 2. ósemce i *d*^{1} w akordach l.r. na 3. ósemce (w t. 49 *d*^{1} jest wykreślone). Podajemy wersję uzupełnioną przez Chopina prawdopodobnie w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 50 l.r. Jako środkową nutę na 1. ósemce **Wn** ma błędnie *b*^{1}.

t. 51 pr.r. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) przeoczono łuk przetrzymujący *g*^{2}.

t. 52–53 Ostatni akord w t. 52 i pierwszy w t. 53 podajemy według **A** (→**Wf**→**Wa**2). W **Wn** i **Wa**3 nad oboma akordami zarówno w prawej, jak i lewej ręce dodano przenośnik oktawowy. Chopin nie korygował **Wa**3, brak też argumentów za możliwością jego korekty **Wn**, nic zatem nie wskazuje na autentyczność tej zmiany. Nie do przyjęcia jest także przypuszczenie, że Chopin zapomniał w **A** wpisać przenośniki nad tymi akordami:
— przeniesienia oktawowego w górę w kluczu basowym w ogóle się w muzyce fortepianowej nie stosuje; gdyby intencją Chopina było poprowadzenie pochodu akordów dalej w górę, ostatnie dwa w partii l.r. zapisałby po prostu w kluczu wiolinowym;
— doprowadzenie pochodu akordów do *b*^{3} i *es*^{4} uprzedza brzmienie skoków kończących *Etiudę*, osłabiając tym samym ich wirtuozowski efekt.

12. Etiuda c op. 10 nr 12

Źródła

A Autograf–czystopis (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm), przeznaczony prawdopodobnie na podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Pewne wątpliwości w tym względzie budzi brak w **A** znaków sztycharskich i pewne różnice pomiędzy **A** a wydaniem, zwłaszcza w określeniach wykonawczych.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 10* na stronie 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Bierzemy pod uwagę Chopinowskie naniesienia w **Wf**D.
Określenia wykonawcze **A** (akcenty, znaki dynamiczne, określenia słowne), uzupełniające określenia **Wf** i pominięte w nim prawdopodobnie przypadkowo podajemy w nawiasach. Fragmenty, w których obraz muzyki wynikający ze wskazówek interpretacyjnych w **Wf** różni się wyraźnie od obrazu **A**, pozostawiamy bez uzupełnień (t. 1–10, 41–50, 73–81). Określenia słowne w t. 15, 18 i 20, dodane z pewnością w ostatniej korekcie **Wf**1 (brak ich w **Wn**), dowodzą, że Chopin co najmniej raz przeglądał *Etiudę* w **Wf** pod tym względem.

s. 64

t. 1 Oznaczenie metrum podajemy według **A**. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.
Tempo metronomiczne w **A** określone jest jako 𝅗𝅥 = 76. Podajemy wartość zmienioną przez Chopina prawdopodobnie w **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

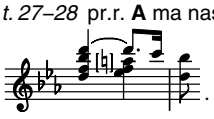
t. 2–5 **A** ma nad akordem w t. 2 określenie *energico*. Ponadto od 4. ćwierćnuty t. 2 do początku t. 5 zaznaczone jest w nim *cresc.* zakończone *fz*. W t. 5 zamiast *con fuoco* występuje *con forza*.

t. 10 pr.r. **A** ma *appassionato* nad oktawami.

t. 14–15 pr.r. Na początku t. 15 **A** ma akord d^2–g^2–d^3. Wersję z przetrzymanym a^2 wprowadził Chopin prawdopodobnie podczas korygowania **Wf**1 (→**Wa**). W **Wn** brak łuku przetrzymującego tę nutę. W większości późniejszych wydań zbiorowych łukowi temu nadano dowolnie postać łuku motywicznego a^2–d^3. Por. komentarz do t. 54–55.

s. 65

t. 27 l.r. Najwyższe dźwięki (g^1 i f^1) mają w **A** rytm . Korygując **Wf** (→**Wn**,**Wa**) Chopin zrezygnował z tego szczegółu, być może w związku ze zmianą tempa utworu na nieco szybsze. Por. komentarz do t. 30 i 32.

t. 27–28 pr.r. **A** ma następującą wersję 2. połowy t. 27 i początku t. 28:
. Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina prawdopodobnie w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**). W ostatnim akordzie t. 27 poprawiamy najwidoczniej błędnie w **Wf** wydrukowane g^2 na f^2.

t. 30 i 32 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu **A** ma rytm . Chopin zmienił go korygując **Wf** (→**Wn**,**Wa**). Por. komentarz do t. 27.

s. 66

t. 37 **Wf** (→**Wn**,**Wa**) ma *f* zamiast *fz*. Jest to prawdopodobnie błąd — por. komentarz do *Etiudy cis* op. 10 nr 4, t. 1, 8 i dalsze.

t. 50, 55 i 62 pr.r. Modyfikujemy łukowanie źródeł w tych taktach, kompletując w ten sposób dokonane przez Chopina zmiany (t. 52, 56 i 60) i uzupełnienia (t. 10 i nast.), jakie wersja **Wf** wykazuje w stosunku do **A**.

s. 67

t. 54–55 pr.r. Łuk łączący w **A** (i **Wa**) nuty a^2 został postawiony w **Wf** (→**Wn**1) nieprecyzyjnie, tak iż w **Wn**2–**Wn**4 nadano mu postać łuku motywicznego a^2–d^3.

t. 56 pr.r. **Wn**3 i **Wn**4 ma błędnie d^2 zamiast c^2 na 1. szesnastce taktu. W części późniejszych wydań zbiorowych nutę tę zmieniono dowolnie na des^2.

s. 68

t. 75 l.r. Przed 2. i 8. szesnastką brak w **A** znaków chromatycznych. Chopin dodał je w korekcie **Wf** (→**Wn**,**Wa**).
L.r. Przed 5. szesnastką taktu w **Wn**2–**Wn**4 dodano dowolnie ♮ podwyższający *b* na *h*.

t. 80 pr.r. Przetrzymanej nucie c^1 w 2. połowie taktu nadano w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) wartość półnuty (prawdopodobnie omyłkowo).

13–24. Etiudy op. 25

Rękopisy

Jako podstawę dla trzech pierwszych wydań (francuskiego, niemieckiego i angielskiego) Chopin przygotował zbiór 36 rękopisów (3 zestawy po 12), obejmujący autograf i przypuszczalnie dwie kopie każdej z 12 etiud. Kopistami byli: Fontana i, prawdopodobnie, Gutmann. Ze zbioru tego zachowały się trzy autografy (*Etiudy* nr 1, 4 i 8), sześć kopii Gutmanna (*Etiudy* nr 2, 3, 7, 9, 10 i 11) oraz cztery kopie Fontany (*Etiudy* nr 4, 5, 6 i 12). Dla dwóch pierwszych etiud zachowały się ponadto 3 autografy i 2 kopie nie przeznaczone do druku. Dokładniejsze charakterystyki poszczególnych rękopisów podane są na początku komentarzy do poszczególnych *Etiud.*

Pierwsze wydania

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2427), Paryż X 1837. **Wf**1 oparte jest najprawdopodobniej na zestawie rękopisów (autografów i przejrzanych przez Chopina kopii — w większości zaginionych) i było korygowane przez Chopina.
Wf2 Drugi nakład **Wf**1, H. Lemoine (2776.HL), Paryż XII 1842, w którym poprawiono kilka błędów.
Wf = **Wf**1 i **Wf**2.
WfD, **Wf**S, **Wf**J — jak w *Etiudach* op. 10.
Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, 2 zeszyty po 6 *Etiud*, Breitkopf & Härtel (5832 i 5833), Lipsk X 1837. Za podstawę miało zestaw rękopisów złożony z 2 autografów i 10 kopii z naniesieniami Chopina. Chopin skorygował w **Wn**1 *Etiudę As* nr 1, wprowadzając kilka ulepszeń; w pozostałych *Etiudach* brak niewątpliwych śladów jego korekty. **Wn**1 zawiera szereg błędów i dowolnych adiustacji wydawcy. Istnieją egzemplarze **Wn**1 różniące się ceną na okładce i występowaniem u dołu stron dodatkowej, osobnej dla każdej z *Etiud*, paginacji (być może poszczególne etiudy wydawano lub planowano wydać także osobno; redakcja WN nie natrafiła na egzemplarz tej wersji **Wn**1).
Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, w którym poprawiono większość błędów **Wn**1 i dokonano licznych dowolnych zmian. Poszczególne *Etiudy* w tej wersji wydawano także osobno.
Wn3 Późniejszy nakład **Wn**2, w którym wyrywkowo, w kilku miejscach przywrócono dowolnie wersje **Wn**1, a nawet **A** (*Etiuda As* nr 1, t. 21). Istnieją egzemplarze **Wn**3 różniące się ceną na okładce.
Wn = **Wn**1, **Wn**2 i **Wn**3.
Wa1 Pierwsze wydanie angielskie, 2 zeszyty po 6 *Etiud*, Wessel & C° (W & C° 1832 i 1833), Londyn X 1837. **Wa**1 oparte jest najprawdopodobniej na zaginionym zestawie rękopisów (autografów i przejrzanych przez Chopina kopii), Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.
Wa2 Późniejsze wydanie angielskie (ta sama firma i numer), po 1848, w którym poprawiono wiele błędów **Wa**1 i wprowadzono szereg dowolnych zmian.
Wa = **Wa**1 i **Wa**2.

Uwagi do zasad redagowania tekstu nutowego

Najprawdopodobniej każde z pierwszych wydań było oparte na odrębnym zestawie rękopisów (autografów lub kopii) poszczególnych *Etiud.* Z porównania źródeł wynika, że w napisanych już rękopisach (zarówno w autografach, jak i w kopiach) Chopin dokonywał przed przekazaniem ich wydawcom poprawek i uzupełnień. Wprowadzone zmiany w większości pokrywają się lub uzupełniają; różnice wytłumaczyć można wpisywaniem ich w różnym czasie, a niekiedy także pośpiechem. Do naszych czasów zachował się kompletny, obejmujący 2 autografy i 10 kopii, zestaw przeznaczony dla **Wn** i autograf jednej tylko *Etiudy* z zestawu dla **Wf**. W tej sytuacji ustalenie chronologii zmian możliwe jest jedynie w nielicznych przypadkach. Dla każdej z *Etiud* za podstawę przyjmujemy źródło autentyczne (rękopis lub korygowane przez Chopina pierwsze wydanie) najstaranniej przez niego przygotowane, porównane z pozostałymi, ze szczególnym uwzględnieniem Chopinowskich korekt **Wf**.

13. Etiuda As op. 25 nr 1

Źródła

AI Autograf roboczy wcześniejszej, nieostatecznej wersji *Etiudy*, opatrzony datą „Drezno 1836" i wklejony do albumu Marii Wodzińskiej (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).
A Autograf–czystopis przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa).
KDP Kopia z albumu Delfiny Potockiej, pisana przez dwie osoby o nieustalonej tożsamości (Muzeum Narodowe, Kraków). Jest to najprawdopodobniej odpis **A** przed wprowadzeniem przez Chopina ostatnich poprawek.
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz wyżej *Etiudy op. 25*.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wn**1. Bierzemy pod uwagę **A**, **Wf** i **Wa** oraz Chopinowskie naniesienia w **Wf**D i **Wf**S. Patrz wyżej *Uwagi do zasad...*

Grupy pięciosz e s n a s t k o w e l.r., w wersji ostatecznej występujące w t. 16, 21, 29 i 32–34, oznaczone są w **A**I jako kwintole (cyfrą 5 i łukiem). W **A** (→**K**DP,**Wn**) i **Wa** oznaczeń tych nie ma i tę notację podajemy. Niewykluczone, że Chopin nie chciał zbyt dokładnie określać sposobu ich wykonania (patrz *Komentarz wykonawczy*). W **Wf** grupy te nie mają oznaczeń kwintoli, a ponadto podpisane są względem sekstol pr.r. w taki sposób, że najwyższa nuta l.r. wypada równocześnie z najniższą nutą pr.r. Sugeruje to wewnętrzne podziały tych grup, 3+2 lub 2+3. Jest to zapewne dowolność tego wydania — tego typu „synchroniczną" pisownię zastosowano w **Wf** kilkakrotnie, m. in. w *Etiudzie As* Dbop. 36 nr 2 (wbrew służącemu za podkład autografowi).

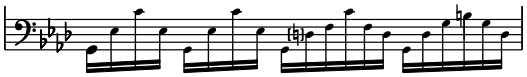
s. 70 *t. 15–16* pr.r. Podane w nawiasach laseczki ćwierćnutowe wpisane zostały w **Wf**S.

t. 16 l.r. W **A**I, **K**DP, **Wf** i **Wa** na końcu ostatniej grupy szesnastek jest jeszcze *G*, jak w poprzednich figurach. W **A** (→**Wn**) Chopin skreślił tę nutę, dzięki czemu połączenie z następnym taktem stało się gładsze.

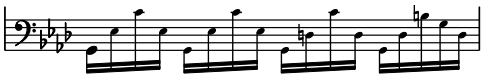
t. 17 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A**I, **A** (→**K**DP,**Wn**) i **Wa**, wariant — z **Wf**. Wersja **Wf** może być wynikiem korekty Chopina, nie można też jednak wykluczyć pomyłki sztycharza.

s. 71 *t. 20* pr.r. W **A** 4. szesnastka napisana jest zbyt nisko, tak iż odczytano ją jako *des*^{1} zarówno w **K**DP, jak i **Wn**1, a także — poprzez służące im za podkład kopie **A** — w **Wf** i **Wa**. Chopin poprawił ten błąd w korekcie **Wf**, również **A**I ma prawidłową wersję.

t. 21 l.r. **A**I ma następującą wersję tego taktu:



A (→**K**DP) i **Wa** zaś następującą:



Ostateczną wersję wprowadził Chopin w korektach **Wf** i **Wn**1 (→**Wn**2; w **Wn**3 w pierwszej połowie taktu przywrócono dowolnie wersję **A**). Por. komentarz do *Etiudy a* op. 25 nr 4, t. 60.
Pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn**; został przez Chopina wprowadzony najprawdopodobniej w czasie korekty wraz ze zmianami w l.r. (wersję tę, przy innym wszakże akompaniamencie, ma też **A**I). Wariant jest wersją **A** (→**K**DP), **Wf** i **Wa**.

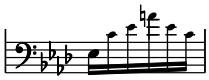
t. 22 Chopin wahał się, czy w figurach ostatniej ćwierćnuty taktu notować as (*as* i *as*^{1}) czy gis (*gis* i *gis*^{1}). **A**I ma gis przerabiane na as, **A** (→**K**DP) i **Wa** mają gis. Najprawdopodobniej zarówno w korekcie **Wn**1, jak i **Wf**1 Chopin chciał zmienić gis na as, jednak w żadnym z tych wydań zmiany nie zrealizowano w pełni i bez błędów:
— w **Wn**1 zmieniono tylko partię pr.r.;
— w **Wf**1 wraz z główkami nut przeniesiono niepotrzebnie także krzyżyki, co dało zupełnie fałszywą wersję z *ais* i *ais*^{1}.
W **Wf**2 powrócono do gis, w **Wn**2 zmianę na *as* wprowadzono również w l.r.

t. 25 pr.r. Najniższą szesnastką 2. grupy jest w **Wf** *e*^{1}.
Pr.r. i l.r. Bemole obniżające *A* i *a*^{1} na *As* i *as*^{1} w ostatniej grupie szesnastek zostały dodane — najprawdopodobniej przez Chopina — w korekcie **Wn**. Pozostałe źródła mają w tym miejscu *A* i *a*^{1}. Wersja **Wn**, w której połączenie z następnym taktem jest dzięki wspólnemu dźwiękowi (as) znacznie gładsze, ma wszelkie cechy ulepszenia Chopinowskiego, toteż podajemy ją jako podstawową (zmieniamy przy tym — zgodnie z obowiązującą w całej *Etiudzie* regułą — główkę *As* w l.r. na większą). Zastanawia wszakże, dlaczego tej tak istotnej poprawki nie wprowadził Chopin ani do **Wf**, ani do żadnego z egzemplarzy lekcyjnych (**Wf**D i **Wf**S).

t. 26–28 i 30–31 Znaki < i > podajemy za **Wf** i **Wa**. W **A** (→**Wn**) nie ma ich, co można uznać za niedopatrzenie Chopina.

s. 72 *t. 29* pr.r. W **K**DP, **Wf** i **Wa** łuk z poprzedniego taktu obejmuje cały ten takt, a następny rozpoczyna się w t. 30.

t. 33 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wn**1 ma błędnie *f*^{1}.

t. 34 l.r. W **A**I, **A** (→**K**DP), **Wf**, **Wa**, **Wn**2 i **Wn**3 ostatnia grupa szesnastek liczy 6 nut: . W korekcie **Wn**1 Chopin usunął trzecią z nich, *es*^{1}, wygładzając rytmicznie i pianistycznie połączenie z poprzednią figurą. Por. analogiczną poprawkę w t. 16.

t. 35 pr.r. Jako 3. szesnastkę od końca **Wf** ma błędnie *b*^{1}.

t. 37 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A** (→**K**DP,**Wn**), **Wf** i **Wa**. W wesji tej w połączeniu z poprzednim taktem występuje równoległe przesunięcie akordu As–dur na b–moll; można mieć wątpliwości, czy było to zamierzone przez Chopina. Z tego względu podajemy w wariancie wersję **A**I.

s. 73 *t. 39* pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 4. szesnastkę z *es*^{1} na *f*^{1}.

t. 43 pr.r. Łuk prowadzący od ostatniego *as* do następnego taktu znajduje się tylko w **A**.

t. 48 pr.r. Jako 2. ćwierćnutę **A**I, **Wf** i **Wa** mają *as*^{2}–*es*^{3}–*as*^{3}. Przyjmujemy prawdopodobnie późniejszą wersję **A** (→**K**DP,**Wn**).
L.r. Na końcu taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie *D* i *Es* jako końcówkę trylu.

14. Etiuda f op. 25 nr 2

Ź r ó d ł a

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

AT Autograf w albumie A. Teichmanna, opatrzony datą „Paryż dnia 27 Stycznia 1836" (Muzeum F. Chopina i G. Sand, cela nr 2, Valldemosa). Obejmuje początkowe 20 taktów *Etiudy* zanotowane dwukrotnie krótszymi wartościami rytmicznymi w metrum 2/4. Różni się kilkoma szczegółami od wersji ostatecznej.

AW Autograf wpisany z datą „1836 Drezno" do albumu Marii Wodzińskiej (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Zawiera *Etiudę* w wersji bardzo bliskiej ostatecznej, z licznymi oznaczeniami wykonawczymi.

KDP Kopia z albumu Delfiny Potockiej, nieznanego kopisty (Muzeum Narodowe, Kraków), sporządzona na podstawie zaginionego autografu. Niewykluczone, że był to [**A**].

KG Kopia [**A**], prawdopodobnie Gutmanna, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Zawiera uzupełnienia i zmiany wprowadzone przez Chopina.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**G porównaną z **Wf**, **Wa** i **A**W. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D i **Wf**S. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 74 *Przedtakt* **K**DP, **Wf** i **Wa** mają błędnie 𝄵 jako oznaczenie metrum.

t. 4 pr.r. Przed 8. ósemką brak ♭ w **K**G, **Wf**, **Wa** i **A**W (oczywiste przeoczenie).

s. 75 *t. 25* pr.r. Przed 8. ósemką brak ♭ w **K**G (→**Wn**1), **Wf** i **Wa**1 (j.w.).

s. 76 *t. 37 i 38* l.r. Akcenty pochodzą z **A**W.

t. 44 pr.r. Przed 8. ósemką **K**DP, **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają ♭ (w tym kontekście niepotrzebny). W **Wf** wydrukowano w tym miejscu błędnie ♮, co Chopin poprawił w **Wf**D i **Wf**S.

t. 48 i 50 Określenia podane w odsyłaczu znajdują się w **A**W.

s. 77 *t. 56* pr.r. Przed 4. i 8. ósemką brak w **K**G, **Wf** i **Wa**1 znaków chromatycznych (w opartym na **K**G **Wn**1 przed 4. ósemką dodano nawet ♭). Jest to z pewnością pomyłka; ♮ przed 4. ósemką znajduje się w **A**W, został także dopisany w **Wf**S. Pozostałe źródła (**K**DP, **Wa**2, **Wn**2 i **Wn**3) mają poprawną wersję.

t. 62 l.r. Tekst główny pochodzi z **K**DP, **K**G (→**Wn**), **Wf** i **Wa**. Wariant jest wersją **A**W, w którym widać ślady wahań Chopina: napisał c^2, zmienił na as^1, które następnie skreślił i znów wpisał c^2.

t. 67 pr.r. Niezbyt wyraźny dopisek Chopina w **Wf**D, najprawdopodobniej skrót *8 3ª*, oznacza zapewne rozszerzenie figuracji o oktawę wyżej, tak jak to podajemy w wariancie *ossia*. Warianty tego rodzaju wpisał Chopin kilkakrotnie w *Nokturnach* i *Walcach*.

15. Etiuda F op. 25 nr 3

Ź r ó d ł a

KG Kopia, prawdopodobnie Gutmanna, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Nosi ślady przynajmniej dwukrotnego przeglądania przez Chopina, który wprowadził szereg uzupełnień i poprawek.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**G porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D i **Wf**S. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 79 *t. 21* Oznaczenie *f* znajduje się tylko w **Wf**, toteż podajemy je w nawiasie. Wydaje się, że stanowi ono naturalne i logiczne uzupełnienie oznaczenia *p* w t. 23 i że łącznie jaśniej określają one zamierzoną przez Chopina dynamikę tego fragmentu.

t. 23 W **Wf** brak oznaczenia *p*.

t. 26–27 Określenie *dim.* znajduje się tylko w **Wa**. Pominięcie go w pozostałych źródłach mogło być przez Chopina zamierzone, aby nie narzucać jednakowej dynamiki analogicznym t. 26–28 i 46–48.

t. 29 Oznaczenie *f* na początku taktu znajduje się w **Wf** i **Wa**. W **K**G znajdowało się ono pod 2. ósemką, gdzie zostało — prawdopodobnie przez Chopina — skreślone (nie ma go w **Wn**). Niewykluczone jednak, że Chopin nie dokończył poprawki, a intencją jego było nie usunięcie tego oznaczenia, lecz przesunięcie go na początek taktu. W t. 43 Chopin w ten właśnie sposób przesunął *p* — skreślił znak wpisany przez kopistę pod 2. ósemką i dopisał go na początku taktu.

s. 80 *t. 37 i 39* l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ostatnią ósemkę w tych taktach: w t. 37 na H_1, w t. 39 na A_1.

t. 38 i 40 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych w każdym z tych taktów zmieniono dowolnie pierwsze dwa uderzenia na takie, jakie występują w dwóch następnych figurach.

t. 51 l.r. Jako 3. ósemkę **K**G (→**Wn**1, **Wn**3) i **Wa** mają *c.* W korekcie **Wf** Chopin zmienił je na *d*, występujące we wszystkich źródłach w analogicznych t. 3 i 11. Identycznej zmiany dokonano w **Wn**2.

s. 81 *t. 68–69* pr.r. W **K**G (→**Wn**) łuk jest na przejściu taktów przerwany.

16. Etiuda a op. 25 nr 4

Ź r ó d ł a

A Autograf (Bibliothèque de l'Opéra, Paryż), na którego podstawie sporządzono kopię będącą podkładem dla pierwszego wydania niemieckiego i, najprawdopodobniej, drugą dla pierwszego wydania angielskiego. Następnie **A** służył za podkład dla pierwszego wydania francuskiego.

KF Kopia Fontany, przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Nosi ślady przynajmniej dwukrotnego przeglądania przez Chopina, który wprowadził szereg uzupełnień i poprawek.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**F porównaną z **A**, **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 82 *Przedtakt* Dla tempa metronomicznego przyjmujemy wartość ♩=160, wpisaną przez Chopina w **K**F (→**Wn**) i występującą także w **Wa**. **A** (→**Wf**) ma ♩=120, co może być przepisanym omyłkowo oznaczeniem poprzedniej etiudy.
Wf i **Wn**1 mają błędnie 𝐜 jako oznaczenie metrum.

t. 12 l.r. W **Wn**2 i **Wn**3 do seksty na 2. ósemce dodano dowolnie nutę *a.*

s. 83 *t. 18–19* Pr.r. Łuki podane w tekście pochodzą z **K**F (→**Wn**), gdzie były poprawiane przez Chopina. Łuk nie przerwany występuje w **A** (→**Wf**) i **Wa**.

t. 27 pr.r. Nuta g^2 na 4. ósemce taktu ma w **Wf** i **Wa** wartość ćwierćnuty. Odpowiada ona podanemu przez nas frazowaniu wprowadzonemu przez Chopina w **K**F (→**Wn**). Zanotowana w **A** (→**K**F→**Wn**) ósemka pozostała po pierwotnej koncepcji tego taktu, w której dzielił się on na dwa dwunutowe motywy (wskazują na to widoczne w **A** skreślone łuki).
L.r. Na ostatniej ósemce **K**F (→**Wn**) i **Wa** mają kwintę f–c^1. W **A** (→**Wf**) Chopin zmienił ją na tercję as–c^1. Dolny głos dwudźwięków jest w tej wersji bardziej niezależny — w połączeniu z następnym akordem nie tworzy oktaw równoległych z pr.r. (por. podobny postęp w *Balladzie As* op. 47, t. 73–76).

s. 85 *t. 52* pr.r. Na końcu taktu we wszystkich źródłach (prócz **Wn**2 i **Wn**3) brak — zapewne pomyłkowo — chorągiewki ósemkowej przy g^2.

t. 60 l.r. Jako 3. ósemkę **A** ma *E*, co Chopin poprawił na *C* zarówno w **K**F (→**Wn**), jak i **Wf**. Także **Wa** ma *C*. Podobnej zmiany, pozwalającej uniknąć oktaw równoległych pomiędzy skrajnymi głosami, dokonał Chopin w *Etiudzie As* op. 25 nr 1, t. 21.

t. 63 pr.r. **K**F (→**Wn**) i **Wa** nie mają przednutki d^1.

17. Etiuda e op. 25 nr 5

Ź r ó d ł a

KF Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

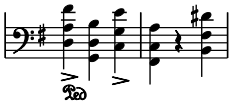
Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

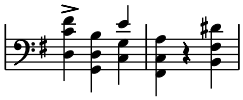
Za podstawę przyjmujemy **Wf** porównane z **K**F i **Wa** (w szczególności, oznaczenia dynamiczne podajemy za **K**F, gdzie są one najdokładniejsze). Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 86 *t. 8 i 105* l.r. W ostatnim akordzie **K**F (→**Wn**) i **Wa** mają *a* zamiast *fis.* Podajemy wersję **Wf**, najprawdopodobniej korygowaną przez Chopina w druku. (W analogicznym t. 36 wszystkie źródła mają *fis.*)

t. 9 i 37 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, wariant — z **Wa**1. **K**F (→**Wn**) ma wersję **Wa**1 w t. 9, a **Wf** w t. 37. Ustalenie, czy którąś z tych wersji Chopin uznał za ostateczną, nie wydaje się możliwe. Na początku t. 9 w **K**F Chopin skreślił *E* i wpisał *fis*, można przypuszczać, że w podkładzie dla **Wa** podobnej poprawki dokonał w obu taktach. Jednak korygując później **Wf**, zmiany tej już nie wprowadził, mimo że poprawiał ostatni akord w sąsiednim t. 8. Dlatego podajemy obie wersje, dając pierwszeństwo wersji źródła podstawowego, czyli **Wf**. (W analogicznej figurze w t. 106 wszystkie źródła mają *E*.)
W części późniejszych wydań zbiorowych w t. 9 dokonano dowolnej próby połączenia obu autentycznych wersji, dając *fis* poprzedzone przednutką *E*.

s. 87

t. 35–36 l.r. Podajemy notację **Wf** jako zapewne najpóźniejszą i najbardziej konsekwentną — akcenty, półnuty i pedalizacja zgodnie precyzują sposób wykonania. Z pozostałych źródeł wynika, że możliwość wyodrębnienia głosu tenorowego Chopin próbował zaznaczyć w różny sposób. **Wa** ma następującą wersję: . Zwraca uwagę pierwotna postać pierwszego akordu (z *a*), błąd w pedalizacji i umieszczenie akcentów z niewłaściwej strony.

Notacja **K**F:  jest niekonsekwentna (akcent nad *fis*^{1}, osobna laseczka dla *e*^{1}) i niekompletna (brak pedalizacji). W **Wn** uległa ona dalszemu uproszczeniu — *e*^{1} nie jest wydzielone, w **Wn**1 pominięto akcent.

t. 42 l.r. Przednutkowy akord podajemy według **Wf**. W **K**F (→**Wn**) brzmi on *b–e*^{1}*–g*^{1}, a w **Wa** *b–c*^{1}*–e*^{1}*–g*^{1}. Obecność zdwojonej tercji *e*^{1} w obu tych wersjach wydaje się być wynikiem błędnego odczytania autografu (ustalenie obecności wewnętrznej nuty w akordzie zapisanym na liniach dodanych bywa w rękopisach Chopina bardzo trudne — por. komentarze do t. 73 i 111 tej etiudy oraz do *Etiud Ges* op. 10 nr 5, t. 15, *As* op. 10 nr 10, t. 76–77, *Es* op. 10 nr 11, t. 43). Por. *Preludium e* op. 28 nr 4, t. 23.
Wf i **Wa** mają tu *fz*. W **K**F (→**Wn**1) Chopin skreślił *fz*.

t. 45 W **Wf** i **Wa** brak określenia tempa metronomicznego.

s. 88

t. 58–60 pr.r. Dolny głos jest wyodrębniony tylko w **Wf**, w którym Chopin dodał go najprawdopodobniej w czasie korekty.

s. 89

t. 73 l.r. W ostatnim akordzie **K**F (→**Wn**) i **Wa** nie mają *cis*^{1}.

t. 73–76 pr.r. W tekście głównym podajemy łukowanie **Wf**. Łukowanie podane w odsyłaczu pochodzi z **K**F (→**Wn**). W **Wa** cały czterotakt objęty jest jednym łukiem, co stanowi wariant łukowania **K**F nie wpływający w większym stopniu na wykonanie, a powstały być może w wyniku niedokładnego odczytania rękopisu.

t. 87 l.r. W **K**F (→**Wn**) brak kropki i łuku przedłużającego brzmienie *dis*.

s. 90

t. 92 pr.r. W **Wf**1 w przedostatniej szesnastce brak nuty *gis*^{1}. Błąd poprawiono w **Wf**2.

t. 97 Określenie *poco ritenuto* znajduje się tylko w **Wf**.

s. 91

t. 109 Tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **Wf**, wariant odnotowany w odsyłaczu — z **K**F (→**Wn**) i **Wa**.

t. 111 l.r. Na 2. ćwierćnucie brak w **Wf** nuty *c*^{1} (zapewne przeoczenie).

t. 122 l.r. Najniższym dźwiękiem ostatniego akordu jest w **K**F (→**Wn**1), **Wf** i **Wa**1 *d* (zapisane bez ostrzegawczego ♮). W **Wn**2, **Wn**3 i **Wa**2 zmieniono je dowolnie na *dis*, pozbawiając linię basu tak charakterystycznego dla prowadzenia głosów w tej *Etiudzie* powtórzenia dźwięku na początku następnego taktu.

18. Etiuda gis op. 25 nr 6

Ź r ó d ł a
KF Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

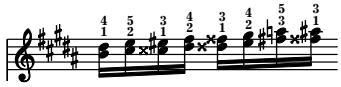
Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Za podstawę przyjmujemy **Wf**, porównane z **K**F i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 92

t. 1 **Wf** i **Wn**1 mają błędnie 𝐜 jako oznaczenie metrum.

t. 4, 8, 20 i 36 pr.r. W **K**F (→**Wn**1), **Wf** i **Wa** brak znaków chromatycznych w 2., 3. i 4. grupie szesnastek. Opuszczenie znaków w tego typu sytuacjach to jeden z najczęstszych błędów Chopina.

t. 5 pr.r. W **Wf**D znajduje się następujące palcowanie:



Nie podajemy go w tekście, gdyż jest ono sprzeczne z palcowaniem, którym Chopin dokładnie i konsekwentnie opatrzył w druku całą *Etiudę*.

t. 5–6, 9–10, 21–22, 25–26, 35–38 i 39–41 Znaki doprowadzamy, zgodnie z sensem muzycznym, do końca pochodów tercjowych. W źródłach zaznaczone to zostało jedynie w t. 22 i 38 (**Wf**) oraz 26 (**K**F, **Wn** i **Wa**). W pozostałych miejscach znaki kończą się wcześniej lub brak ich w ogóle. W rękopisie (**K**F) widać wyraźnie, że powodem ich skrócenia był brak miejsca między pięcioliniami w sytuacjach, gdy partia l.r. pisana była wysoko w kluczu basowym, a partia pr.r. z użyciem przenośnika oktawowego.

t. 7–8 pr.r. W źródłach brak znaków chromatycznych przed 2. szesnastką w tych taktach (tylko w **Wn**2 i **Wn**3 dodano kasowniki), jej górny dźwięk należałoby więc odczytywać jako *ais*^{2}. Następujące argumenty przemawiają jednak za omyłkowym pominięciem kasowników przez Chopina:
— zapisując tonację gis–moll, Chopin nie był całkiem pewien, czy ♯ podwyższający a na ais ma być w oznaczeniu przykluczowym, czy też każdorazowo przy nucie; podobnie, nie był pewien, czy dla dźwięku a potrzebny jest kasownik. Niepewności tej dowodzi *Mazurek gis* op. 33 nr 1, zapisany z czterema tylko krzyżykami przykluczowymi, a także notacja tej *Etiudy*, w której 8 razy (w **K**F) postawiony jest zupełnie zbędny ♯ przed dźwiękami ais, a 7 razy brak potrzebnego ♮ obniżającego ais na a;
— wyraźnie czterotaktowa budowa początku *Etiudy* (t. 3–6 i 7–10) czyni znacznie prawdopodobniejszym użycie w całym drugim czterotakcie jednego zestawu dźwięków zamiennych dla subdominantowego akordu cis–moll, z ais lub a; nie budzące wątpliwości *a*^{1} w l.r. w t. 9 wskazuje wyraźnie na a;
— przyjęcie *ais*^{2} spowodowałoby zmianę struktury interwałowej motywów pr.r. w stosunku do t. 3–4, nieuzasadnioną na początku etiudy.

s. 93

t. 12 l.r. Jako 3. ósemkę **Wf** i **Wa** mają *Fisis*. W **K**F główka nutowa została usunięta; widoczne ślady pozwalają stwierdzić, że było to omyłkowo wpisane *Ais*, które kopista chciał skorygować, lecz poprawki nie dokończył. W **Wn** wydrukowano *Ais*, a w **Wn**2 i **Wn**3 tę błędną wersję zadiustowano dodając 𝄪 przed 5. ósemką (*Fisis*).

s. 94

t. 30–31 pr.r. Łuk przetrzymujący *b*^{1} znajduje się w **K**F (→**Wn**) i **Wa**. Brak łuku w **Wf** można by uznać za przypadek, gdyby nie znajdujące się tylko w tym źródle *f* na początku t. 31. Możliwe, że w korekcie **Wf** Chopin równocześnie dodał znak dynamiczny i usunął łuk.

s. 96

t. 42 pr.r. **K**F (→**Wn**) ma błędnie *gis*^{3}*–dis*^{4} na początku taktu.
L.r. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **K**F (→**Wn**), **Wf** i **Wa**. We wszystkich trzech zachowanych egzemplarzach z naniesieniami Cho-

pina znajdują się jednak dopiski świadczące o zmianie jego intencji. W **Wf**J dopisano ♮ obniżający *cis*^{1} na *c*^{1} w czwartym akordzie, w **Wf**S takie kasowniki są przed 4. i 6. akordem. Także dopisany przez Chopina w **Wf**D ♮ przed 4. akordem, mimo iż postawiony niżej, odnosi się zapewne do środkowej nuty (*cis*^{1}), gdyż *a*, nawet bez potrzebnego tu ♮, nie mogło budzić żadnych wątpliwości. Najprawdopodobniej zatem we wszystkich trzech wypadkach Chopin w uproszczony enharmonicznie sposób zmienił wewnętrzny dźwięk w akordach od 4. do 7. z *cis*^{1} na *his*. Wersja ta (nasz tekst główny) ma cechy ulepszenia Chopinowskiego — w wersji pierwotnej efekt dokonującej się na przejściu t. 41–42 zmiany *cis*^{1} na *his* jest osłabiony późniejszym powrotem *cis*^{1} w połowie t. 42.

t. 47 **Wf** i **Wa** mają *fz*, **K**F (→**Wn**) — *f*.

t. 49 l.r. Jako 1. ósemkę **K**F (→**Wn**) i **Wa** mają błędnie H_1.

s. 97

t. 53 Oznaczenie *pp* znajduje się tylko w **Wf** i **Wa**.

t. 61 **Wf** ma tu *sotto voce*. W **K**F Chopin je skreślił i wpisał *p*, co przejęto w **Wn**. Również **Wa** ma *p*.

t. 62–63 pr.r. Tekst główny pochodzi z **K**F (→**Wn**) i **Wf**, wariant — z **Wa**.

19. Etiuda cis op. 25 nr 7

Ź r ó d ł a

KG Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**G, porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy nanie–sienia Chopina w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16. Większa niż w innych *Etiudach* liczba wariantów, zwłaszcza rytmicznych, wynika z:

— nietypowego charakteru tej *Etiudy*, nasyconej problemami wyrazowymi,

— dużej ilości zmian wprowadzanych przez Chopina w ostatniej fazie przygotowywania *Etiudy* do druku, do już ukończonych rękopisów (świadczą o tym bardzo liczne poprawki widoczne w **K**G); w wielu przypadkach uniemożliwia to ustalenie chronologii tych zmian i ewentualnej ostatecznej intencji kompozytora.

s. 98

Wstęp **Wf** i **Wa** oznaczają tempo metronomiczne już na początku utworu.

W **K**G (→**Wn**) i **Wa** cały wstęp zanotowany jest — prawdopodobnie w wyniku niezrozumienia autografu — nutami normalnej wielkości.

Tekst główny pochodzi z **K**G (→**Wn**) i **Wa**, wariant podany w odsyłaczu — z **Wf**. Ćwierćnuty w **Wf** mogą być następstwem błędu (sztycharz przypuszczalnie zapomniał połączyć wiązaniem laseczki nut, na co wskazują odpowiadające ósemkom odstępy między nimi), jednak brak poprawek w egzemplarzach lekcyjnych, a zwłaszcza dodanie w jednym z nich palcowania pod tymi nutami, świadczy o tym, że wer–sja ta była dopuszczona przez Chopina.

Przed 9. szesnastką brak w **K**G (→**Wn**1) i **Wa** ♯ przywracającego *fis*.

t. 1 l.r. W **K**G (→**Wn**) i **Wf** z początkiem taktu rozpoczyna się nowy łuk. W **Wf**S Chopin połączył go z poprzednim. Także **Wa** nie przerywa łuku w tym miejscu.

Akcent nad *e*^{1} dopisany został w **Wf**S.

t. 4 pr.r. Tekst główny pochodzi z **K**G (→**Wn**) i **Wa**, wariant — z **Wf**.

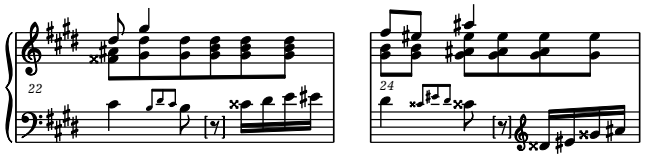
t. 7, 51 l.r. Przednutki określające sposób rozpoczynania trylu dopisał Chopin w **Wf**D. Por. komentarz do t. 37.

t. 8 l.r. Tekst główny pochodzi z **K**G (→**Wn**) i **Wa**, wariant — z **Wf**.

t. 12 pr.r. Tekst główny pochodzi z **K**G (→**Wn**), wariant — z **Wf** i **Wa**.

s. 99

t. 22, 24 i 52–53 W **Wf**S w t. 22 i 24 zanotowane jest następujące uproszczenie partii l.r.:



W t. 52 znak przekreślający biegnik l.r. i przednutka dopisana na po–czątku t. 53 oznaczają zapewne zastąpienie tych taktów łatwiejszymi t. 8–9. Stosowanie tych zmian w praktyce koncertowej jest nie do po–myślenia — por. komentarz do t. 32–33 i 36–53 *Etiudy E* op. 10 nr 3.

t. 25 pr.r. Dla 4 ostatnich ósemek dolnego głosu przyjmujemy wersję **Wf** i **Wa**. W **K**G (→**Wn**) występuje w nich jeszcze nuta *h*^{1}. Dokładna analiza źródeł ujawnia ślady dwukrotnej zmiany decyzji Chopina:

— wersja pierwotna bez *h*^{1} (**Wa**),

— *h*^{1} dopisane przez Chopina w **K**G,

— *h*^{1} usunięte przez Chopina w korekcie **Wf**.

t. 26 l.r. Pierwsza grupa trzydziestodwójek liczyła początkowo (w **Wf** i **Wa**) 13 nut, bez 8. z nich, *gis*. Chopin dopisał tę nutę w **K**G (→**Wn**).

t. 27 **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają tu *fff*. W korekcie **Wf** Chopin usunął jedno *f*.

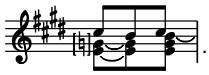
Pr.r. Nuta *f*^{2} na 3. ćwierćnucie taktu należy w **K**G (→**Wn**) i **Wa** do dolnej partii i jest ósemką. Przyjęta przez nas wersja **Wf** została przez Cho–pina wprowadzona prawdopodobnie w czasie korekty tego wydania.

s. 100

t. 30, 32 i 34 pr.r. Akord w t. 30 i 34 oraz tercja w t. 32, uderzane na 4. ósemce taktu, zapisane są w źródłach za pomocą połączonych łukami ósemek. Notacja ta wynikła (w t. 30 i 32 na pewno, w t. 34 najprawdo–podobniej) z korekty już istniejącego zapisu pierwotnej wersji bez przetrzymań. Dlatego zmieniamy pisownię na przejrzystszą, stosowaną na ogół przez Chopina w tego typu sytuacjach (por. t. 35 i np. *Nokturn H* op. 9 nr 3, t. 88–91).

t. 32 Pedalizacja bez nawiasu pochodzi z **K**G (→**Wn**), w nawiasie — z **Wf** i **Wa**.

Pr.r. Druga połowa taktu ma w **Wa** następującą postać:



. Wersja **K**G (→**Wn**) różni się od niej brakiem łuków przetrzymujących *e*^{1} i *g*^{1} (być może w wyniku przeoczenia). Przyjmujemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf** (por. komentarz do t. 30, 32 i 34).

t. 33 pr.r. Łuk jest przerwany w **Wf** i **Wa**. W **K**G (→**Wn**) widoczne jest dokonane przez Chopina przedłużenie tego łuku.

Pr.r. Na 5. ósemce dolnego głosu **Wa** ma zamiast pauzy kwartę *fis*^{1}–*h*^{1}. Widoczne w tym miejscu skreślenia w **K**G dowodzą, że jest to pierwotna wersja, pozostawiona zapewne przez nieuwagę.

t. 34–35 pr.r. Wariant *ossia* pochodzi z **Wf**S.

t. 37 l.r. W **Wf**D dopisana jest przednutka określająca nutę rozpoczy–nającą tryl. Została ona jednak wpisana nieprecyzyjnie, tak iż można ją odczytać na trzy sposoby, jako *a*, *gis* lub *g*.

t. 38–39 pr.r. W **K**G (→**Wn**) i **Wa** brak kasowników obniżających *gis*^{1} na *g*^{1}. Jest to najprawdopodobniej przeoczenie Chopina w autografie (por. t. 41–45 *Etiudy f* Dbop. 36 nr 1), skorygowane następnie w **Wf**. W większości późniejszych wydań zbiorowych przyjęto nie mającą źródłowych podstaw wersję z *gis*^{1} w t. 38 i *g*^{1} w t. 39.

t. 44 Na 2. ćwierćnucie taktu, pod szesnastkami l.r. **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają *pp*. W **Wf** oznaczenia tego brak, a ponadto znajduje się tam znak <, dodany prawdopodobnie przez Chopina w korekcie tego wydania. Podajemy dynamikę **Wf** jako przypuszczalnie późniejszą.

t. 45 W **K**G (→**Wn**1) cyfry palcowania (dwie jedynki) przypisane są mylnie przednutkom *Cis* i *cis*; w **Wn**2 i **Wn**3 zmieniono je na kliniki, w **Wa** nie ma ich w ogóle. Podajemy poprawną wersję **Wf**. Wykonanie e^1 1. palcem pr.r. oznaczył Chopin dodatkowo w **Wf**D i **Wf**S.

t. 47 l.r. Mordent znajduje się tylko w **K**G, prawdopodobnie dopisany przez Chopina.

s. 101 *t. 50* l.r. Przednutkę *Fis*, podajemy w formie, w której Chopin dopisał ją w **K**G. W **Wf** ma ona postać drobnej ćwierćnuty, w **Wa** nie ma jej wcale.

t. 52 l.r. Znak f znajduje się w **Wf** i **Wa**. W **K**G widać w tym miejscu skreślenie; nie jest jednak pewne, czy usunięto właśnie to oznaczenie. Pr.r. Na 5. ósemce taktu **Wf** nie ma *gis.* Można przypuszczać, że jest to wersja pierwotna, dostosowana do lewej ręki takiej, jak w t. 8.

t. 55 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych przednutki określające sposób rozpoczęcia trylu powtórzono dowolnie jako jego zakończenie.

t. 60–61 l.r. W tekście głównym podajemy łuki **Wa** i **K**G. Jeden łuk opisany w odsyłaczu znajduje się w **Wf**.
L.r. Oznaczenia $ten.$ pochodzą z **Wa**.

t. 62 W **K**G (→**Wn**) i **Wa** znak $<$ umieszczony jest pod l.r.; brak akcentu na *dis.* **Wf** ma akcent, ale nie ma znaku crescenda, co Chopin uzupełnił w **Wf**S w sposób przyjęty w naszym tekście.

t. 66 pr.r. Na 1. ósemce taktu **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają akord *e–cis*^{1}*–e*^{1}. Chopin usunął e^1 w korekcie **Wf**.

20. Etiuda Des op. 25 nr 8

Ź r ó d ł a
A Autograf–czystopis przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa).
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Opieramy się na **Wf** porównanym z **A** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D i **Wf**S. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 102 *t. 1* **Wf** i **Wa** mają błędnie $\mathbf{c}$ jako oznaczenie metrum.

t. 3 pr.r. Bezpośrednio nad nutami podajemy palcowanie Chopinowskie zaczerpnięte z **Wf**, w którym Chopin najprawdopodobniej dodał je w czasie korekty. Górne palcowanie pochodzi z **A** (→**Wn**). W **Wa** nie ma palcowania w tym takcie.
Pr.r. Przed 10. ósemką w **Wn**2 (→**Wn**3) dodano dowolnie ♭ obniżający *g*^{2} na *ges*^{2}.

s. 103 *t. 19* l.r. Na początku taktu **Wa** ma samo *As.* Chopin zdwoił je w górnej oktawie zarówno poprawiając **A** (→**Wn**), jak i korygując **Wf**.

s. 104 *t. 25–26* l.r. Motyw basu na przejściu taktów poprowadzony jest w **A** (→**Wn**) i **Wa** pojedynczymi dźwiękami *Heses–As.* Zdwojenie w dolnej oktawie dodał Chopin w korekcie **Wf**.

t. 26–27 pr.r. Seksty *ges*^{2}*–es*^{3} nie są w **A** (→**Wn**) i **Wa** połączone. Chopin dodał łuki prawdopodobnie w korekcie **Wf**.

t. 28 i 30–31 Źródła świadczą o dwóch autentycznych koncepcjach dynamicznych. Pierwszą, zanotowaną w **Wa** i — mniej dokładnie, bez $diminuendo$ w t. 30–31 — w **A** (→**Wn**), podajemy w tekście głównym. Drugą — p wpisane przez Chopina w **Wf**D — zaznaczamy w odsyłaczu. W **Wf** nie ma żadnego oznaczenia w tych taktach.

21. Etiuda Ges op. 25 nr 9

Ź r ó d ł a
KG Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Za podstawę przyjmujemy **K**G, porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D, **Wf**S i **Wf**J. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 105 *t. 1* Jako oznaczenie tempa **Wa** ma **Allegro non tanto**, **Wf** — **Allegro vivace**, **K**G (→**Wn**) zaś — **Allegro assai**. Przyjmujemy określenie występujące w źródle podstawowym (**K**G); widać w nim, że Chopin własnoręcznie przerobił 'vivace' na 'assai'.

t. 4 l.r. Na ostatniej ósemce **Wf** ma akord *as–ces*^{1}*–f*^{1}. W **K**G (→**Wn**) został on zmieniony (prawdopodobnie przez Chopina) na *ces*^{1}*–des*^{1}*–f*^{1} (tę wersję ma też **Wa**).

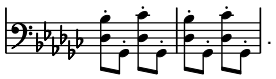
t. 8 l.r. Na 2. ósemce czterodźwięk z *as* mają **K**G, **Wf** i **Wa** (a także **Wn**2 i **Wn**3). Nie można wykluczyć, że brak *as* w **Wn**1 to wynik korekty Chopina, toteż podajemy tę nutę w formie wariantowej (w nawiasie).

t. 9, 12 i 13 l.r. W **K**G (→**Wn**1), **Wa** i **Wf** brak kasowników podwyższających nuty ces na c. Brakujące znaki uzupełnił Chopin we wszystkich egzemplarzach lekcyjnych.

t. 12 l.r. Na 2. ósemce **Wf** i **Wa** nie mają *ges* w akordzie. Chopin dopisał tę nutę w **K**G (→**Wn**).

s. 106 *t. 25* Określenie $marcato$ znajduje się tylko w **Wf** i **Wa**.

t. 34 l.r. Na 2. ósemce **Wf** i **Wa** mają sekstę *b–ges*^{1}, **K**G (→**Wn**) zaś — akord z *es*^{1}.
L.r. Przed 3. ósemką Chopin zapomniał postawić kasowniki; por. komentarz do t. 9, 12 i 13.

t. 37–38 l.r. **Wf** ma następującą wersję: .

W **K**G (→**Wn**; w **Wn**1 z błędami) Chopin ulepszył ją do postaci, którą podajemy. Ulepszoną wersję (choć bez łuku przetrzymującego *des*) ma także **Wa**.

t. 50 Znajdujące się w **Wf** i **Wa** pp zostało przeoczone w **K**G (→**Wn**).

22. Etiuda h op. 25 nr 10

Ź r ó d ł a
KG Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.
Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o
Za podstawę przyjmujemy **K**G, porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 107 *t. 1 i 104* **Wf** i **Wn**1 mają błędnie $\mathbf{c}$ jako oznaczenie metrum.
Wa ma na początku utworu dodatkowe określenie *sempre legato.*

t. 3–4 i 21 Na ostatniej ósemce każdej trioli **Wf** ma fz. W **K**G (→**Wn**) Chopin zastąpił je akcentami. Także **Wa** ma akcenty.

t. 10 l.r. Jako ostatnią oktawę **K**G (→**Wn**) ma omyłkowo *E–e.*

s. 108 *t. 23* Na początku taktu **Wf** ma ff. W **K**G (→**Wn**) oznaczenie to zostało — najprawdopodobniej przez Chopina — skreślone; brak go także w **Wa**.

t. 24 pr.r. W **K**G oprócz łuku nad całym tym taktem występują dodatkowe łuki obejmujące 3. i 4. triolę. Jest to zapewne pozostałość pierwotnej (zachowanej w **Wf**) wersji; nie ma ich w **Wn**. W **Wa** jeden łuk obejmuje t. 23–25.

t. 25 pr.r. Jako 2. ósemkę **K**G ma *g–fis*^{1}, co w **Wn**1 zmieniono błędnie na *g–g*^{1}. **Wn**2 (→**Wn**3) ma poprawną wersję.

t. 26 Przed 9. ósemką w **K**G, **Wf** i **Wa** brak znaków chromatycznych; porównanie z t. 25 dowodzi, że Chopin zapomniał o kasownikach. W **Wn**1 dodano błędnie ♯ podwyższający *e*^{3} na *eis*^{3}; **Wn**2 (→**Wn**3) ma poprawną wersję.

t. 28 Na końcu taktu źródła mają pauzę ćwierćnutową, przez co takt ten liczy jedynie trzy ćwierćnuty. Nie wydaje się, by Chopinowi zależało na jego skróceniu, skoro przedłużył pauzę fermatą. Dlatego zmieniamy pauzę na półnutową.

s. 109 *t. 31* **Wf** i **Wa** nie mają oznaczenia metronomicznego.

t. 31–82 Pedalizację tej części dodał Chopin niemal w całości (z wyjątkiem t. 35) w korekcie **Wf**. Wskazuje ona niedwuznacznie na arpeggiowanie decym l.r., toteż dodajemy (w nawiasach) wężyki *arpeggio.*

t. 37–38 l.r. Łuk przetrzymujący *cis* znajduje się w **K**G (→**Wn**) i **Wa**. Możliwe, że jego brak w **Wf** jest wynikiem korekty Chopina.

t. 38 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie ♯ podwyższający *e* na *eis.*

t. 42, 62 i 82 pr.r. Na ostatniej ósemce **Wf** i **Wa** mają samo *h*^{1} w t. 42, a oktawę *h–h*^{1} w t. 62 i 82. Wersja ta znajdowała się początkowo również w **K**G, następnie jednak Chopin skreślił *h* w t. 82, co przejęto w **Wn**1. Pozostawienie w t. 62 pierwotnej wersji z oktawą jest z pewnością niedopatrzeniem Chopina. Por. komentarz do t. 47, 67 i 87.

t. 45, 65 i 85 Określenie *rit.* dopisał Chopin w **K**G (→**Wn**1) w t. 45 i 65. **Wf** i **Wa** nie mają go. Ponieważ zwolnienie wiąże się tu ściśle z następującą fermatą, podajemy tę wskazówkę także w t. 85. Patrz niżej komentarz do t. 47, 67 i 87.

t. 46, 66 i 86 l.r. Przetrzymane *eis* na początku tych taktów ma w źródłach różne wartości: półnuty w t. 86, a w **Wf** i **Wa** także w t. 46, półnuty z kropką w **Wf** i **Wa** w t. 66 oraz półnuty z dwiema kropkami w **K**G (→**Wn**1) w t. 46 i 66. Z praktycznego punktu widzenia jest jasne, że Chopinowi chodziło o równoczesne wybrzmienie akordu *eis–d*^{1}*–h*^{1}*–h*^{2}, dlatego też przyjmujemy notację oznaczającą takie wykonanie.

t. 47, 67 i 87 pr.r. Przednutkę przed 1. oktawą dopisał Chopin w **K**G (→**Wn**1) w t. 47 i 67. Dodajemy ją także w t. 87, gdyż pominięcie zmiany w jednym z kilku podobnych miejsc często się Chopinowi przy robieniu poprawek zdarzało. **Wf** ma przednutkę tylko w t. 47, **Wa** — w t. 67.

t. 47–49 i analog. Określenie *dim.* dodał Chopin w korekcie **Wf**. Pozostałe źródła nie mają go.

t. 50–51 i 70–71 l.r. W t. 70–71 w **Wf** półnuty *fis* są połączone łukiem. Można mieć wątpliwości, czy nie został on tam błędnie postawiony, gdyż pozostałe źródła nie mają go ani w t. 70–71, ani 50–51. W części późniejszych wydań zbiorowych wersję z łukiem zastosowano w obu miejscach.

s. 110 *t. 56* l.r. W **K**G (→**Wn**1) brak łuku łączącego *dis* i *es.* Por. t. 76.

t. 58–60 i 78–80 pr.r. Chopin w pełni konsekwentnie wyodrębnił frazę w dolnym głosie dopiero w korekcie **Wf**. W **K**G (→**Wn**) i **Wa** brak:
— obejmującego ją łuku,
— akcentu na rozpoczynającej ją nucie *ais*^{1} w t. 58 i 78,
— laseczki ćwierćnutowej dla kończącej ją nuty *dis*^{1} w t. 60 i 80.
Patrz następna uwaga.

t. 60 i 80 pr.r. Na ostatniej ósemce **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają oktawę *h–h*^{1}. Podajemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf**. Por. komentarz do t. 58–60 i 78–80.

t. 71 pr.r. Wersja z ćwierćnutą (nasz wariant) pochodzi z **K**G (→**Wn**) i **Wf**. Brak poprawek w **K**G dowodzi, że wersja ta znajdowała się także w autografie przepisywanym przez kopistę. Występującą w **Wa** wersję z samymi ósemkami Chopin musiał zatem w rękopisie, będącym podkładem dla tego wydania, wprowadzić zamiast poprzedniej. Dlatego też — jako późniejszą — podajemy ją w tekście głównym. Tego typu rozdrobnienie dłuższej wartości rytmicznej to charakterystyczny dla Chopina sposób wzbogacania linii melodycznej przy powtarzaniu fraz (por. np. *Mazurki As* op. 7 nr 4, t. 25–32, *C* op. 24 nr 2, t. 97–104, *cis* op. 50 nr 3, t. 77–88, *a* op. 59 nr 1, t. 3–6 i 27–30, *Walc Es* op. 18, t. 37–51).

t. 75–77 pr.r. Łukowanie podane w tekście głównym znajduje się w **Wf** i **Wa**, opisane w odsyłaczu jest łukowaniem **K**G (→**Wn**1), poprawionym przez nas ze względu na oczywistą pomyłkę kopisty co do umiejscowienia łuków. Krótkie łuki **K**G stanowią pierwotną koncepcję frazowania tego fragmentu — w analogicznych t. 55–57 widać, że Chopin łączył napisane początkowo jednotaktowe łuki. Zastosowanie tego frazowania jako wariantowego wydaje się jednak dopuszczalne.

s. 111 *t. 89–90* l.r. W **Wf** brak łuku przetrzymującego *g.*

t. 93 i 97 pr.r. W **Wf** i **Wa** nuty *h*^{1} w t. 93 i *ais*^{1} w t. 97 mają wartość jedynie półnuty. Podajemy dokładniej zanotowane wartości **K**G (→**Wn**1). W t. 93 dla uniknięcia nieporozumień zmieniamy zastosowany przez Chopina punkt przedłużający półnutę *h*^{1} na przetrzymaną ćwierćnutę.

t. 95–96 i 97–98 l.r. Wobec zgodnego w źródłach braku łuku przetrzymującego *Fis* w. 93–94 należy przyjąć, że Chopin brał pod uwagę zanikanie dźwięku na fortepianie i konieczność powtarzania nuty pedałowej. W omawianych taktach źródła różnią się jednak występowaniem łuków przetrzymujących tę nutę w kolejnych taktach. **K**G (→**Wn**) ma wersję podaną w tekście głównym. W **Wa** *Fis* jest zatrzymane w t. 94–97 i 98–99, w **Wf** — w t. 94–99. Każda z tych wersji odpowiada innej możliwości grupowania t. 94–99 — 2+2+2, 4+2 lub 6 taktów.

s. 112 *t. 107* pr.r. **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają tylko półnuty *d*^{2} jako wypełnienie oktaw (jak w t. 5). Chopin dodał do nich *fis*^{2} w korekcie **Wf**.

23. Etiuda a op. 25 nr 11

Ź r ó d ł a

KG Jak w *Etiudzie F* op. 25 nr 3.

WnB Egzemplarz pierwszego wydania niemieckiego z dedykacją kompozytora dla Hektora Berlioza, zawierający dopisane najprawdopodobniej przez Chopina palcowanie. W 1966 znajdował się on w antykwariacie Bernarda Loliée w Paryżu, gdzie redaktor naczelny WN miał możność zaznajomienia się z nim. Redakcja WN nie ma danych na temat jego obecnego właściciela.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**G, porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D i **Wf**J, oraz palcowanie w **Wn**B. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 113 *t. 1* **Wf** i **Wn**1 mają błędnie 𝄴 jako oznaczenie metrum.

t. 11 i 75 pr.r. W **K**G, **Wf** i **Wa** brak krzyżyków podwyższających f na fis.

s. 114 *t. 15* pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 2. szesnastkę ostatniej grupy z *b* na *h.* Por. komentarz do t. 33.

s. 115 *t. 23* l.r. Na początku taktu **Wa** ma, zapewne omyłkowo, samo E_1.

t. 24 pr.r. Ostatnią szesnastką jest w **K**G (→**Wn**) błędnie h^1.

s. 116 *t. 33* pr.r. Jako 2. szesnastkę ostatniej szóstki **K**G (→**Wn**) ma *fis.* Jest to najprawdopodobniej samowolna adiustacja kopisty. Przed ostatnią szesnastką (*f*) w autografie znajdował się ♮, o czym świadczy jego obecność w **K**G, **Wa** i początkowo w **Wf**. Ten niepotrzebny znak zwrócił zapewne uwagę kopisty, który chcąc uzasadnić jego obecność, dopisał ♯ cztery szesnastki wcześniej. W korekcie **Wf** Chopin polecił usunąć zbędny ♮ na końcu taktu, co rozwiewa wszelkie wątpliwości co do jego intencji.

t. 43 pr.r. Jako 1. ćwierćnutę **Wf** ma b^1–g^2–b^2. W **K**G (→**Wn**) Chopin skreślił b^1; nuty tej nie ma także w **Wa**.

s. 117 *t. 45* l.r. Na 3. ćwierćnucie brak w **Wf** nuty c^1. Może to być pierwotna wesja — por. komentarz do t. 47 — lub przeoczenie.

t. 46 pr.r. W **Wf** i **K**G (→**Wn**1) w całym takcie nie ma żadnego znaku chromatycznego przed nutami a^2/as^2. O ile as^2 w 2. połowie taktu nie budzi wątpliwości, o tyle brzmienie 5. szesnastki nie jest tak ewidentne. W **Wa** ♭ obniżający a^2 na as^2 postawiony jest właśnie przed tą nutą. Znak ten jest jednak zapewne nieautentycznym dodatkiem (adiustatora **Wa** lub kopisty?). Przemawiają za tym następujące argumenty:
— w podobnym zwrocie melodycznym w t. 48 jako 5. szesnastka występuje eis^2 i brak jest w źródłach ♮ przywracającego e^2 w 2. połowie taktu;
— przeoczenie Chopina wydaje się znacznie prawdopodobniejsze w drugiej połowie taktu, gdzie as^2 i tak jest oczywiste, podczas gdy pierwsza połowa taktu zapisana byłaby bez błędu;
— identycznej adiustacji dokonano w **Wn**2 (→**Wn**3).
L.r. Na 2. ćwierćnucie **K**G (→**Wn**) ma równe ósemki. Ze sposobu podpisania nut pod szesnastkami pr.r. wynika jednak, że jest to pomyłka kopisty. **Wf** i **Wa** mają rytm punktowany.
L.r. W **Wn**1 (→**Wn**2) pominięto łuk przetrzymujący *es.*

t. 47 l.r. Nutę *gis* na 3. ćwierćnucie dopisał Chopin (bez ♯) w **K**G (→**Wn**, ♯ uzupełniono). Nie ma jej w **Wf** ani w **Wa**.

s. 118 *t. 57* pr.r. W źródłach brak krzyżyków podwyższających f na fis (w **Wn**2 dodano kasowniki). Za przeoczeniem krzyżyków przez Chopina przemawiają następujące argumenty:
— w t. 55–58 nieparzyste szesnastki tworzą wyraźną, opadającą linię melodyczną (zwielokrotnioną w wyższych oktawach) c–h, h–a, a–gis, gis–fis, fis–e, e–d; przyjęcie f w t. 57 przerwałoby i zniekształciło ten postęp;
— wprowadzenie już w t. 57 akordu z małą noną f niepotrzebnie uprzedziłoby pojawienie się tego akordu w t. 59;
— tego rodzaju przeoczenia znaków chromatycznych są u Chopina dość częste (por. komentarze do t. 11 i 75 oraz 46 tej etiudy, a także do *Etiudy gis* op. 25 nr 6, t. 7–8 i *f* Dbop. 36 nr 1, t. 41–45).

t. 59 l.r. Przednutkę E_1 dodał Chopin w korekcie **Wf**.

s. 120 *t. 83* l.r. Dla ostatniej ćwierćnuty przyjmujemy skorygowaną prawdopodobnie w podkładach dla **Wf** i **Wa** oktawę g–g^1. **K**G (→**Wn**) ma tu akord f–c^1–g^1.

s. 121 *t. 89* l.r. Jako 13. szesnastkę **K**G (→**Wn**) ma A_1. Błąd ten powstał w następujący sposób:
— przepisując 8 grup po 4 szesnastki w t. 89–90, kopista zamiast czwartej, piątej i szóstej grupy (najniższe nuty H_1, A_1, E_1) przepisał piątą, szóstą i siódmą (A_1, E_1, A_1),
— poprawiając **K**G, Chopin skorygował dwie błędne nuty w t. 90, a pozostawił niepoprawione A_1 w t. 89.
W podanej przez nas wersji **Wf** i **Wa** akcentowane nuty basowe tworzą w t. 89–90 uproszczony rytmicznie podstawowy motyw *Etiudy.*

24. Etiuda c op. 25 nr 12

Ź r ó d ł a

KF Jak w *Etiudzie a* op. 25 nr 4.

Pozostałe źródła (pierwsze wydania) — patrz *Etiudy op. 25* na stronie 16.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **K**F, porównaną z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **Wf**D. Patrz *Uwagi do zasad...* na stronie 16.

s. 122 *t. 1* **Wf** i **Wn**1 mają błędnie 𝐜 jako oznaczenie metrum.

s. 123 *t. 16, 24 i 72* pr.r. **K**G (→**Wn**) i **Wa** mają dodatkowe akcenty na 11. i 15. szesnastce tych taktów. Podajemy skorygowaną przez Chopina pod tym względem wersję **Wf**.

25–27. Etiudy Dbop. 36 („Méthode des Méthodes")

T y t u ł „Trois nouvelles études", znajdujący się w wielu późniejszych wydaniach zbiorowych, wprowadzono — z pewnością bez udziału Chopina — w drugim wydaniu niemieckim *Etiud.*

Ź r ó d ł a

A Autograf–czystopis służący za podkład dla pierwszego wydania francuskiego (Muzeum F. Chopina i G. Sand, cela nr 2, Valldemosa). W trakcie prac nad tym wydaniem dokonano w **A** pewnych uzupełnień, głównie znaków chromatycznych.

Wf0 Egzemplarz roboczej wersji „Méthode des Méthodes" Fétisa i Moscheles, M. Schlesinger (M.S. 2345bis), Paryż I 1840. Druga część tej *Metody metod* zawiera etiudy różnych kompozytorów, w tym *Etiudy* Chopina. **Wf**0 oparte jest na **A**, zawiera liczne błędy i nie było korygowane przez Chopina.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie (ta sama firma i numer), Paryż XI 1840. Jest to poprawiona, ostateczna wersja „Méthode des Méthodes". W *Etiudach* Chopina większość błędów skorygowano według **A**; korektę przeprowadził przypuszczalnie jeden z autorów *Metody* w porozumieniu z Chopinem.

Wf2 Drugie, obejmujące jedynie *Etiudy* Chopina, wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 4102), Paryż IV 1845. Oparte jest na egzemplarzu **Wf**1, w którym Chopin wprowadził kilka zmian i uzupełnień.

WfS Egzemplarz lekcyjny **Wf**2 ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż).

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 2207 <3>), Berlin VIII–IX 1840, obejmujące etiudy tworzące drugą część „Méthode des Méthodes". **Wn**1 oparte jest na **Wf**1; nie było korygowane przez Chopina.

Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma, S. 2423), Berlin 1841. *Etiudy* Chopina włączono do antologii „Album du Pianiste". **Wn**2 oparte jest na **Wf**1; nie było korygowane przez Chopina. W późniejszych latach **Wn**2 było kilkakrotnie wznawiane z różnymi okładkami.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Chappell (6084), Londyn I 1841. Wydawnictwo obejmuje etiudy tworzące drugą część „Méthode des Méthodes". Oparte jest na **Wf**1 i nie było korygowane przez Chopina.

W1 = **Wf**1 oraz oparte na nim **Wn**1, **Wn**2 i **Wa**.

W = **Wf**1 oraz oparte na nim **Wf**2, **Wn**1, **Wn**2 i **Wa**.

Z a s a d y r e d a g o w a n i a t e k s t u n u t o w e g o

Za podstawę przyjmujemy **Wf**2 jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Tam gdzie Chopin wprowadził w **Wf**2 wyraźne zmiany, wersje pozostałych źródeł podajemy jako warianty ze względu na kilkuletni odstęp pomiędzy dwukrotnym przygotowaniem przez Chopina *Etiud* do druku.

25. Etiuda f Dbop. 36 nr 1

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23; źródła dodatkowe:
Trzy autografy sztambuchowe początkowej części *Etiudy*, datowane:
— Paryż, 12 V 1841, z niezidentyfikowanego albumu, obejmujący 21 taktów (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa);
— Paryż, 16 VI 1841, z albumu Jean–Pierre Dantana, obejmujący 14 taktów (Bibliothèque Nationale, Paryż);
— Paryż, 8 XII 1841, z albumu Jenny Vény, obejmujący 23 takty (The Houghton Library, Cambridge, USA).

s. 128 *t. 1* Oznaczenie metrum podajemy według **A**. **W** mają oznaczenie $\mathbf{c}$. Por. komentarz do *Etiudy C* op. 10 nr 1, t. 1.

t. 18 pr.r. Przed 2. nutą **Wf**2 ma omyłkowo ♭ zamiast ♮.

s. 129 *t. 41–45* Brak bemoli obniżających g na ges to najprawdopodobniej pomyłka Chopina. Tonacją, do której prowadzi postępująca od t. 32 modulacja, jest bowiem wyraźnie es–moll, na co wskazuje stałe użycie w t. 34–44 dźwięków ces. Wystąpienie w t. 41, 43 i 45 akordu Es–dur osłabiłoby zdecydowany wzrost dynamiki i napięcia.

s. 130 *t. 53–56* Jako najprawdopodobniej jedyne oznaczenie dynamiczne w tych taktach **A** miał początkowo $dim.$ w t. 53; tak też jest w **Wf**0. Następnie dopisane zostały $<$ w t. 53–54 i $dim.$ w t. 55; uzupełnienia te znajdują się też w **W**. Można mieć wątpliwości, czy Chopin nie pozostawił określenia $dim.$ w t. 53 przez nieuwagę, innymi słowy, czy intencją jego nie było przeniesienie $dim.$ z t. 53 do t. 55 i zastąpienie go w t. 53–54 znakiem $<$. Niewykluczone jednak, że to właśnie zestawienie tych pozornie sprzecznych oznaczeń było przez niego zamierzone (patrz *Komentarz wykonawczy*). Większość późniejszych wydań zbiorowych zamienia dowolnie $<$ na $>$.

t. 57–58 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**2, wariant — z **A** (→**W**1).

26. Etiuda As Dbop. 36 nr 2

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23.

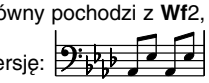
Kolejność *Etiud*
Podajemy kolejność *Etiud* według numeracji w autografie. W **Wf**0, w liczących po dwie strony *Etiudach As* i *Des* pomyłkowo zamieniono miejscami drugie strony obu *Etiud* (po 1. stronie *Etiudy As* następuje 2. strona *Etiudy Des*, a dalej po 1. stronie *Etiudy Des* następuje 2. strona *Etiudy As*). W **Wf**1 właściwy układ stron wewnątrz obu *Etiud* przywrócono, zamieniając ich pierwsze strony, przez co jednak została zmieniona kolejność *Etiud* jako całości. Tę nieautentyczną kolejność przejęły pozostałe pierwsze wydania (oprócz **Wn**2) i większość późniejszych wydań zbiorowych.

W całej etiudzie druga w każdym takcie ósemka l.r. umieszczona jest w **Wf**0 (→**Wf**1→**Wf**2,**Wn**2) — wbrew **A** — w pionie pod 3. akordem pr.r., a czwarta ósemka — pod 6. akordem.

s. 131 *t. 1, 25–28, 39–40, 43 i 56* Oznaczenia dynamiczne pochodzą z **Wf**2. Kreseczki przedłużające $cresc.$ znajdują się w **Wf**2 tylko w t. 25. Jest to z pewnością pomyłka — takt ten w egzemplarzu **Wf**1 stanowiącym podkład dla **Wf**2 znajduje się na końcu linii, co wielokrotnie w utworach Chopina powodowało tego typu błędy.

t. 2, 6 i analog. pr.r. W t. 2 i 6 tekst główny pochodzi z **Wf**2, warianty — z **A** (→**W**1). Nie jest pewne, czy pozostawienie analogicznych t. 42 i 46 w nie zmienionej postaci odpowiada intencjom Chopina — pominięcie przy wprowadzaniu poprawek jednego z kilku powtarzających się fragmentów należy do najczęstszych jego błędów. Prawdopodobieństwo pomyłki zmniejsza jednak fakt, iż w sąsiednim t. 45 (patrz niżej komentarz do t. 5 i 45) Chopin podobnego błędu nie popełnił.

t. 5 i 45 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**2, warianty — z **A** (→**W**1).

s. 133 *t. 57–59* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**2, wariant — z **A**. W t. 57 **W**1 mają następującą wersję: . Jest ona zapewne błędna — w **A** w drugiej połowie taktu zamiast pauzy ćwierćnutowej jest znak przypominający pauzę półnutową, który prawdopodobnie został przez sztycharza zinterpretowany jako znak powtórzenia dla poprzedniej figury. Wersja **Wf**2, niezależnie od zmiany wysokości pierwszej nuty, jasno pokazuje, o jaki rytm Chopinowi od początku chodziło.

27. Etiuda Des Dbop. 36 nr 3

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Etiudy* Dbop. 36 na stronie 23.

Kolejność etiud — patrz *Etiuda As* Dbop. 36 nr 2.

s. 134 *t. 3 i 33* pr.r. Jako 2. nutę górnego głosu w t. 3 **A** ma es^2 (t. 33 oznaczony jest w **A** skrótowo jako powtórzenie t. 3). W obu taktach **Wf**0 (→**W**) ma jednak f^2. Wprawdzie może to być nieskorygowany błąd sztycharza **Wf**0, jest jednak prawdopodobne, że Chopin zaakceptował tę wersję, przygotowując **Wf**2. Dlatego podajemy obie wersje.

t. 15–16 pr.r. Znajdujący się w **A** łuk przetrzymujący des^2 został przeoczony w **Wf**0 (→**W**).

t. 19–20 pr.r. W źródłach brak łuku przetrzymującego ces^2. Przetrzymanie as^1 we frazie będącej progresyjnym powtórzeniem tych taktów (t. 21–22) wskazuje na prawdopodobny błąd Chopina.

s. 135 *t. 24* l.r. Dźwięk *b* na 3. ćwierćnucie taktu znajduje się tylko w **A**.

t. 39 pr.r. Brak przednutek tworzących mordent jest tu zapewne pomyłką Chopina — por. t. 9 i 41.

t. 42 pr.r. Dolną nutą na początku taktu jest w **Wn**1 błędnie ges^1.
Pr.r. Jako 4. ósemkę w dolnym głosie **A** ma b^2. Nuta ta została w **Wf**0 (→**W**) błędnie odczytana jako as^2.

s. 136 *t. 55–59* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**2, wariant — z **A** (→**W**1).

t. 59 l.r. Na 2. ćwierćnucie w **Wf**0 (→**W**) przeoczono nutę des^1.

t. 64 pr.r. Podajemy znajdujące się w **A** cyfry palcowania (**1**). W **Wf**0 pominięto je, a w **W** zamiast palcowania dodano błędnie kropki *staccato*. Por. następną uwagę.

t. 69–70 pr.r. Znajdujące się w **A** cyfry palcowania (**1**) zostały przez sztycharza **Wf**0 (→**W**1) błędnie odczytane jako kliniki *staccato*. Przygotowując **Wf**2, Chopin przywrócił właściwe oznaczenia. Por. poprzednią uwagę i komentarz do *Etiudy F* op. 10 nr 8, t. 2 i 4.

Jan Ekier
Paweł Kamiński