

KOMENTARZ WYKONAWCZY

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 [].

Tekst podany na głównych pięcioliniach z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy można polecić tym wykonawcom, którzy nie będąc zainteresowani problemami źródłowymi, pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście.

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. Zaznaczone linią przerywaną wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą rękę pochodzą od redakcji.

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

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

Z zagadnień wykonania Mazurków

Wydane drukiem przez Chopina 43 *Mazurki* nastrożają szereg specyficznych problemów wykonawczych. Wynikają one z kilku przyczyn, takich jak: różnorodność poszczególnych mazurków, ujmowanie ich przez Chopina w grupy opusowe, inspiracja formami tanecznymi polskiej muzyki ludowej.

Różnorodność mazurków jest ogromna. Poza parą *Mazurków a*, nie opatrzonych numerami opusowymi (Dbop. 42A i Dbop. 42B), które zbliżone są do siebie objętością, formą, stosunkami tonalnymi i harmoniką, trudno znaleźć dwa mazurki podobne do siebie. Skala ich różnorodności przebiega w kilku płaszczyznach: od utworów „do tańca” (prawdopodobnie niektórych z op. 6 i 7 — patrz cytaty o *Mazurkach...* przed tekstem nutowym) aż do rozbudowanych poematów tanecznych, kończących zazwyczaj grupy opusowe (od op. 17 do 59); od nieskomplikowanej faktury melodii z akompaniamentem prostych funkcji harmonicznym aż do wyrafinowanych współbrzmień i fragmentów polifonizujących ze ścisłymi kanonami włącznie (*Mazurki C* op. 56 nr 2, *fis* op. 59 nr 3, *cis* op. 63 nr 3); od żartu muzycznego (*Mazurek C* op. 6 nr 5 *senza fine*) do mazurków o najbardziej dramatycznych napięciach (końcowe partie *Mazurków cis* op. 41 nr 4 i op. 50 nr 3).

Przygotowując mazurki do druku, Chopin **g r u p o w a ł** je po 3 lub 4 (raz tylko 5 mazurków w op. 6). Wyjątek stanowi wyżej wspomniany *Mazurek a* Dbop. 42A wydany oddzielnie oraz *Mazurek a* Dbop. 42B opublikowany w albumie *La France Musicale*. Pierwsze opusy (6 i 7) oraz opus ostatnie (63) wydają się zestawione raczej przypadkowo, lecz mazurki od op. 17 do op. 59 wykazują pewne regularności układu*. Jedną z nich jest fakt, że ostatnie mazurki tych opusów występują zawsze w tonacjach molowych, są bardziej rozbudowane i zawierają większy ładunek dramatyczny. Drugą cechą jest to, że od op. 24 do op. 59 dwa ostatnie mazurki zawsze łączą pokrewieństwo tonalne. W op. 24, 41 i 50 pokrewieństwa tonalne występują pomiędzy wszystkimi mazurkami, a zakończenia poprzednich mazurków przechodzą gładko do początków następnych (w najdoskonalszy sposób w op. 41). Jeżeli dodamy, że początkową kolejność dwóch pierwszych mazurków w op. 56 Chopin zmienił własnoręcznie w autografie edycyjnym, to teza o świadomym układzie cyklicznym od op. 17 do op. 59 wyda się uzasadniona. Zadaniem wykonawcy mazurków w ramach cykli opusowych (co np. obowiązuje na ostatnich Konkursach Chopinowskich) będzie zatem zachowanie indywidualnego charakteru każdego mazurka z osobną przy równoczesnym zespoleniu ich w nadrzędne całości.

Innym zagadnieniem interpretacji mazurków jest odtworzenie pewnych elementów pochodzących z polskich tańców ludowych. Wiadomo, że dla mazurków Chopina pierwowzorami były trzy trójmiarowe, tańczone parami tańce Polski centralnej: żywy, skoczny, urozmaicony rytmicznie i różnie akcentowany (najczęściej na 2. i 3. ćwierćnucie) *m a z u r*; szybki, wesoły, wirowy, o regularnych akcentach *o b e r e k* oraz spokojny, melancholijny, często utrzymany w tonacjach molowych, raczej z miękkimi przyciskami niż akcentami *k u j a w i a k*. Wyznacznikami tych wzorów w tekstach mazurków są: określenia temp (metronomiczne i słowne), określenia charakteru utworu czy jego fragmentów, frazowanie i akcentowanie. Tempami metronomicznymi opatrzone są przez Chopina tylko początkowe opusy mazurków, do op. 24 włącznie, przy czym dla *Mazurków fis* i *cis* op. 6 nr 1 i 2 oraz *f* op. 7 nr 3 tempa metronomiczne są jedynymi określeniami tempa-charakteru. Szybsze tempa wskazują na mazura lub oberka, wolniejsze — na kujawiaka. Podobnie z danym typem tańca kojarzą się niektóre słowne określenia, np. **Vivo, Vivace, Allegro, Animato** z mazurem lub oberkiem, a **Lento, Allegretto, Andantino, Moderato, Mesto, Maestoso**, a także *dolce, espressivo* — z kujawiakiem. Nie należy jednak zbyt jednoznacznie klasyfikować mazurków według tych kryteriów. Po pierwsze dlatego, że nieliczne tylko mazurki zachowują od początku do końca charakter jednego tańca; do takich należą np. *Mazurki B* op. 7 nr 1 i op. 17 nr 1 o charakterze mazura czy *c* op. 30 nr 1 o charakterze kujawiaka. Najczęściej mazurki zawierają elementy dwóch tańców, a niektóre nawet wszystkich trzech, np. *Mazurki D* op. 33 nr 3, *C* op. 56 nr 2, *fis* op. 59 nr 3. Po drugie dlatego, że mazurki Chopina są daleko idącą stylizacją, można nawet powiedzieć — idealizacją tych tańców, poruszając się po ich granicznych, wspólnych terenach. W rezultacie wykonawca poprzez subtelne wypuklenie pewnych elementów może samodzielnie decydować o charakterze całości lub poszczególnych odcinków mazurków. Nawiązywanie do określonego typu tańca ma wartość jedynie wtedy, gdy grający ma silne wyobrażenie jego choreografii (choćby z oper czy występów folklorystycznych zespołów tanecznych) i umie przetransponować ruchy taneczne na ruch wykonywanej muzyki.

Do powyższych uwag możemy jeszcze dołączyć umieszczone przed tekstem nutowym wypowiedzi Chopina o *Mazurkach*, relacje słuchających jego gry i wspomnienia uczniów, choć nie wnoszą one zbyt wiele do problemu wykonania mazurków. Bezценne fragmenty korespondencji Chopina dotyczą raczej jego procesu twórczego niż zagadnień odtwórczych. Relacje słuchaczy potwierdzają wiadomości o jego grze znane z innych źródeł (np. o zawsze różnej interpretacji tego samego utworu przy jego powtórzeniach). Wspomnienia zaś uczniów mówią więcej o atmosferze lekcji u Chopina, o charakterystycznej dla okresu romantyzmu tendencji do ilustrowania muzyki pojęciami literackimi niż o jego wymaganiach interpretacyjnych. Zainteresowanie mogłaby budzić wypowiedź M. Czartoryskiej o przeciwstawieniu charakteru „karcza-salon” w *Mazurku D* op. 33 nr 3, gdyby nie trudności w umiejscowieniu tego efektu w stosunku do jasnego pod tym względem tekstu nutowego. Wreszcie zgodne w swej istocie opisy elastyczności rytmicznej w grze Chopina (zbliżenie do rytmu na 4/4) przytoczone przez dwóch jego uczniów, W. von Lenza i C. Hallégo, są w szczegółach niejasne. Byłaby to w każdym razie osobliwość gry samego Chopina niemożliwa dziś raczej do odtworzenia.

Naszkiwowane powyżej elementy mogą mieć znaczenie tylko pomocnicze w wykonywaniu przez nas mazurków. Musimy pamiętać, że ta najliczniej w twórczości Chopina reprezentowana forma miała swą nadrzędną, osobistą przyczynę twórczą, niezmiernie trudną do oddania przez artystę-wykonawcę. Tą pierwszą przyczyną powstawania mazurków była uczuciowa i muzyczna więź kompozytora z ojczyzną i równoczesny ból trwałego od niej oderwania. „A moje serce gdzież zmarnował? Ledwie że jeszcze pamiętam jak w kraju śpiewają” — pisał do przyjaciela w ostatnich latach życia**. Najtrafniej chyba ujął rolę mazurków w twórczości Chopina kilkakrotnie cytowany jego uczeń, nie-Polak, W. von Lenz: „Mazurki Chopina są dziennikiem jego duchowych podróży po polityczno-społecznych obszarach sarmackiego świata marzeń. To była domena jego swoistej sztuki odtwórczej, tu czuł się w domu Chopin-pianista. Tutaj, w salonie paryskim [...] reprezentował on Polskę, kraj swoich marzeń, [muzyką] oddawał Polskę, muzyką Polskę tworzył!”***

* Opiaramy się oczywiście na autentycznej kolejności op. 33 i 41 — patrz *Komentarz Źródłowy*.

** List do Wojciecha Grzymały w Paryżu, Edynburg 30 X 1848.

*** Wilhelm von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit*, Berlin 1872.

1–13. Mazurki op. 6, 7 i 17

Drobne różnice oznaczeń wykonawczych w miejscach analogicznych (łukowanie, oznaczenia artykulacji, pedalizacji i in.), występujące dość często w tych *Mazurkach*, mogą być wyrazem intencji Chopina, mogą też w całości lub części wynikać z niestarannego przygotowania pierwodruku. Brak autografów ostatecznych wersji *Mazurków* uniemożliwia źródłowe rozstrzygnięcie tych wątpliwości. Decyzję, czy i które z różnic uwzględnić w interpretacji, pozostawia się wykonawcy.

1. Mazurek fis op. 6 nr 1

s. 17 t. 40 Nie jest całkiem pewne, czy *f* odpowiada intencjom Chopina (patrz *Komentarz źródłowy*). Przy wyborze dynamiki należy się więc kierować raczej określeniem *scherzando*.

t. 40 i nast. pr.r. Wykonanie przednutek:



2. Mazurek cis op. 6 nr 2

s. 19 t. 6 i 54 pr.r. Przednutkę *dis*¹ wygodniej uderzyć równocześnie z *gis*¹ i kwintą l.r.

t. 12, 16 i analog. pr.r. Przednutki należy uderzyć razem z odpowiednimi dźwiękami l.r.

3. Mazurek E op. 6 nr 3

s. 21 t. 6 i analog. pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć równocześnie z kwintą l.r. Podobnie we wszystkich powtórzeniach tego motywu.

t. 9–10 i analog. pr.r. Inne palcowanie:



4. Mazurek es op. 6 nr 4

s. 24 *Mazurek* ten wykonywany jest zazwyczaj o wiele za wolno. W tempie nieco wolniejszym od wskazanego przez Chopina, palcowanie l.r. podane w tekście w t. 13–15 mieści się w możliwościach wykonawczych. Szybsze tempo można osiągnąć za pomocą następującego uproszczenia i palcowania:



5. Mazurek C op. 6 nr 5

s. 25 Jest rzeczą oczywistą, że *Mazurek* ten w którymś momencie trzeba przerwać. W praktyce koncertowej bywa on kończony w różnych miejscach; najczęściej spotyka się powrót oktawowego wstępu po dwu-

lub trzykrotnym powtórzeniu głównej części. Jest to jednak sprzeczne z intencją Chopina, który oznaczył kolejne powtórki *dal segno*, a więc z pominięciem wstępu. Redaktor proponuje, by wykonując główną część *Mazurka* po raz trzeci, zastosować *diminuendo* i skończyć w t. 12 w następujący sposób:

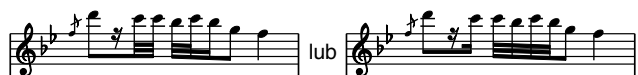



6. Mazurek B op. 7 nr 1

s. 26 t. 4, 5, 6, 9, 10 i analog. pr.r. Znaki \Rightarrow mogą oznaczać albo podkreślenie dwunutowego motywu, albo akcent na półnucie. Wybór jednej z tych możliwości pozostawia się wyczuciu wykonawcy.

t. 25–28 l.r. Określenie *legato* może tu oznaczać tzw. „legato harmoniczne” — przetrzymywanie palcami współbrzmień harmonicznnych — które w tym kontekście polegałyby na zatrzymaniu nut basowych przez cały takt (przy niewystarczającej rozpiętości ręki za pomocą pedalu).

s. 27 t. 40 pr.r. Dwie możliwości rozwiązania rytmicznego ozdobników:



t. 50 pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutką:  *c*² razem z kwintą l.r.

t. 56–58 pr.r. Decydując się na wariant *ossia*, najlepiej uwzględnić go przy ostatnim powtórzeniu tej części.

7. Mazurek a op. 7 nr 2

s. 28 t. 16 Decyzję, czy skończyć *Mazurek* tu, czy w t. 32, pozostawia się wyczuciu wykonawcy. Kończąc w t. 16, można wariant z t. 27 zastosować przy ostatnim pojawieniu się taktu 11.



t. 27 pr.r. Zastosowana w wariacie notacja z nawiasami oznacza następujące 4 możliwości realizacji biegnika dopisanego przez Chopina w egzemplarzach uczniowskich (por. *Komentarz źródłowy*):



s. 29 t. 33–40 i 49–56 l.r. Różnica łukowania pomiędzy tymi ósmiotaktami jest, być może, przypadkowa (patrz wyżej *Mazurki op. 6, 7 i 17*). Określenie *legato* oznacza prawdopodobnie zarówno artykulację, jak i tzw. „legato harmoniczne” (por. komentarz do *Mazurka B op. 7 nr 1*, t. 25–28). Proponowana realizacja:





Niewykluczone, że takiego wykonania dotyczyła podana przez ucznia Chopina, W. von Lenza uwaga F. Liszta odnosząca się do tej części (patrz cytaty o *Mazurkach*... przed tekstem nutowym).

t. 48 pr.r. Wobec niepewności źródłowej co do postaci przednutki (patrz *Komentarz źródłowy*), można ją wykonać krótko  lub nieco dłużej . Druga możliwość bardziej odpowiada obowiązującemu w tym takcie *ritenuto*. W każdym przypadku przednutkę należy uderzyć razem z e l.r. i gis' pr.r.

8. Mazurek f op. 7 nr 3

s. 30 t. 1–8 Cały wstęp w zamysle Chopina powinien być zagrany samą l.r., co wynika z autentycznego palcowania.

s. 31 t. 31 pr.r.  może oznaczać albo trwający ćwierćnutę tryl albo .

t. 42 i analog. Ułatwienie partii pr.r.:



s. 32 t. 85–105 l.r. Arpeggio przy 1. akordzie w t. 85 (patrz *Komentarz źródłowy*) oznacza prawdopodobnie, że do końca *Mazurka* akordy mają być arpeggiowane, tak jak to zaznaczono w t. 9–22. Jednakże w t. 97–105 dodanie oznaczeń *portato* może sugerować jednoczesne uderzanie akordów. Jest także do pomyślenia (o ile rozpiętość ręki na to pozwala) niearpeggiowane wykonanie akordów w całej tej części. Wybór jednej z powyższych możliwości pozostawia się wyczuciu wykonawcy.

9. Mazurek As op. 7 nr 4

s. 34 t. 22–23 i analog. pr.r. Wygodne rozwiązanie rytmiczne ozdobników:



Możliwe jest też uderzenie jednej lub obu przednutek razem z akordem lewej ręki.

10. Mazurek B op. 17 nr 1

s. 35 t. 1, 5, 17 i 21 pr.r. Pierwszą z przednutek (tercję d^2-f^2) w t. 1 i 5 należy uderzyć razem z akordem l.r. Podobnie, pierwsza z przednutek w t. 17 i pierwszy dźwięk mordentu w t. 21 (f^2) winny być uderzone równocześnie z l.r. i odpowiednimi dźwiękami pr.r.

11. Mazurek e op. 17 nr 2

s. 36 t. 1 i analog. Wariant pedalizacji i palcowania dla dużej ręki, pozwalający przy zachowaniu pełnej harmonii uniknąć współbrzmienia $g^1-fis^1-e^1$:



t. 4 i analog. pr.r. Bardziej stylowe jest uderzenie przednutki równocześnie z G w l.r.

s. 37 t. 12 pr.r. Przednutkę należy uderzyć równocześnie z l.r.

s. 38 t. 53 pr.r. Pierwszą z przednutek (h) należy uderzyć razem z l.r.

12. Mazurek As op. 17 nr 3

s. 39 t. 6 i 30 pr.r. Można zróżnicować wykonanie tych taktów, z akcentem lub bez akcentu na as^1 (patrz *Komentarz źródłowy*). Zdaniem redakcji dopuszczalne jest również przyjęcie jednej wersji dla obu taktów.

t. 12 i analog. pr.r. Przednutkę c^2 lepiej uderzyć równocześnie z występującym w l.r. $as-des^1$.

13. Mazurek a op. 17 nr 4


s. 44 t. 62, 64 i analog. pr.r. Redakcja radzi wykonywać przednutki w sposób antycypowany (sekunda d^1-e^1 razem z kwintą l.r.), tak aby nie zniekształcić rytmu na pierwszej ćwierćnutce dolnego głosu.

s. 45 t. 117 i analog. pr.r. Redakcja radzi wykonywać przednutkę w sposób antycypowany.

14. Mazurek g op. 24 nr 1

s. 47 t. 41 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki razem z l.r.

15. Mazurek C op. 24 nr 2

s. 48 t. 9, 11 i analog. pr.r. Przednutka oznacza rozpoczęcie trylu od nuty głównej bez jej powtarzania, np. w t. 9:  (h^2 razem z l.r.).

s. 50 t. 57 i analog. pr.r. Pierwszą z przednutek, ges^1 , należy uderzyć równocześnie z c^1 i akordem l.r.

t. 70–88 pr.r. Wypisanie przez Chopina partii prawej ręki drobniejszymi nutami (patrz *Komentarz źródłowy*) wskazuje na jej akompaniujący charakter.

16. Mazurek As op. 24 nr 3

s. 53 t. 33 pr.r. Dla uniknięcia deformacji rytmicznej trioli na 2. ćwierćnutce taktu przednutkę lepiej wykonać w sposób antycypowany, co w praktyce daje następujący rytm:



17. Mazurek b op. 24 nr 4

s. 53 t. 10–11 Warianty w partiach lewej i prawej ręki można traktować niezależnie, co prócz wersji tekstu głównego daje następujące możliwości wykonania tych taktów:



s. 56 t. 79, 83, 87 pr.r. Wykonanie przednutek — patrz komentarz do *Mazurka As* op. 24 nr 3, t. 33.

t. 85 pr.r. Przednutkę lepiej wykonać w sposób antycypowany (przed basowym A).

t. 89 pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutką: *fes'* razem z *Ges* w l.r.

18. Mazurek c op. 30 nr 1

s. 58 t. 1, 5 i analog. Zestawienie oznaczeń *p* i *f* należy rozumieć nie jako kontrast siły dźwięku, lecz przede wszystkim jako zróżnicowanie wyrazowe.

19. Mazurek h op. 30 nr 2

s. 60 t. 3, 9, 11, 13 i 15 pr.r. Ozdobnik należy wykonać lekko i szybko, tak aby nie zniekształcić trioli głównego motywu melodycznego tej części. Mniej istotne jest, czy tak wykonana przednutka będzie uderzona przed, czy razem z odpowiednią nutą lewej ręki. Propozycja rozwiązania rytmicznego w t. 8–9:

t. 4 i 8 pr.r. Proponowane przez redakcję trzykrotne użycie 3. palca wzorowane jest na palcowaniu Chopinowskim użytym kilkakrotnie w zbliżonych kontekstach, m.in. w *Mazurku f* op. 63 nr 2, t. 8 (w druku), *g* op. 24 nr 1, t. 24 i *As* op. 24 nr 3, t. 5–6 (w egzemplarzach lekcyjnych).

s. 61 t. 33–47 pr.r. Podwójne przednutki można wykonać w sposób antycypowany (przed nutą basową) lub jak mordenty (pierwsze *fis*² razem z l.r.). W t. 39 i 47 przednutkę *gis*¹ należy ze względów harmonicznycch zatrzymać ręką aż do przechwycenia jej przez pedał.

20. Mazurek Des op. 30 nr 3

s. 64 t. 77–78 l.r. Pianiści o mniejszych rękach mogą prawą ręką przejść niemo dźwięk *f* (na końcu t. 76) lub zagrać nią dolny głos.

21. Mazurek cis op. 30 nr 4

s. 65 t. 7 i analog. pr.r. Przednutkę *e*¹–*gis*¹ najlepiej uderzyć razem z *Cis* l.r., a ćwierćnutę *cis*²–*e*² razem z *e*.

t. 11–12 i 107–108 W t. 11–12 wpisany jest w źródłach dłuższy pedał niż w odpowiednich t. 107–108. Pozostawia to moment zdjęcia pedału w obu tych miejscach wyczuciu wykonawcy.

t. 21 Akcent w tekście głównym w naturalny sposób podkreśla synkopę melodii podbudowaną pełnym akordem neapolitańskim, akcent w wariancie wydziela nutę *a*¹ jako początek niezależnego planu dźwiękowego, kontynuowanego w t. 23, 25 i 27. Doświadczony pianista może również połączyć oba te elementy:

Jedno z 3 powyższych rozwiązań można zastosować także w t. 117.

s. 66 t. 39 i 55 pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutką: *gis*¹ równocześnie z odpowiednią nutą basu.

t. 46–48 Na dzisiejszych fortepianach, aby uniknąć trwającej trzy takty vibracji dźwięków *cisis*–*dis*, można zmienić pedał na 2. ćwierćnutcie t. 46 i miękko zdjąć go mniej więcej w połowie t. 48. Zatrzymanie czystej i pełnej harmonii możliwe jest przy użyciu następującego chwytu w t. 46:

s. 67 t. 62–64 Można tu zastosować podobne warianty pedalizacji jak w t. 46–48 (patrz wyżej komentarz do tych taktów).

23. Mazurek C op. 33 nr 2

s. 72 t. 1, 2, 3 i analog. Akcenty można odczytać jako odnoszące się do całych akordów (w obu rękach) lub tylko do półnut l.r.

t. 2 pr.r. Łuczek przy przednutce można rozumieć albo jako znak konwencjonalny, albo jako arpeggio:

t. 12 i 14 pr.r. Podwójne przednutki należy rozpoczynać równocześnie z odpowiednimi dźwiękami w l.r. i w pozostałych głosach pr.r.

t. 33 pr.r. Pierwszą z przednutek, *h*, należy uderzyć równocześnie z występującym w l.r. *G*.

24. Mazurek D op. 33 nr 3

Dynamika i charakter *Mazurka*.

Istnieje wywodzący się z tradycji Chopinowskiej przekaz dotyczący interpretacji tego *Mazurka* — patrz cytaty o *Mazurkach*... przed tekstem nutowym. Można jednak podejrzewać, iż zaszło nieporozumienie co do lokalizacji efektu zmiany charakteru „karczma—salon”. Wydaje się znacznie prawdopodobniejsze, że nie odnosi się on do początku i końca *Mazurka*, ale do skontrastowanych dynamicznie ośmiotaktów głównego tematu. Hipotezę tę potwierdza umieszczenie przez Chopina charakterystycznych akcentów na 3. ćwierćnutcie w częściach o dynamice *f* lub *ff* i brak akcentów w częściach *pp*.

s. 73 t. 1–8, 17–24 i analog. pr.r. W tekście głównym podajemy palcowanie wynikające w sposób naturalny z Chopinowskiego zapisu. Palcowanie przedstawione poniżej w większym zakresie wykorzystuje mocniejsze palce 2 i 3:

t. 1–4

t. 5–8

t. 17–20

t. 21–24 jak t. 5–8.

Można również stosować kombinacje powyższych palców z palcowaniem podanym w tekście głównym.

t. 2 i analog. Pierwszą z przednutek należy uderzyć razem z nutą basową.

25. Mazurek h op. 33 nr 4

s. 78 t. 1 Na początku utworu brak jest określenia tempa–charakteru o niekwestionowanej autentyczności (patrz *Komentarz źródłowy*). Brak jakichkolwiek wskazówek w tym zakresie także w jego dalszym przebiegu każe zastanowić się nad właściwym tempem całości *Mazurka*. Wobec niewątpliwie żywego, mazurowego charakteru części B–dur (od t. 49 i 89) i H–dur (od t. 137) wydaje się, że i w pozostałych, lirycznych częściach należy wystrzegać się zbyt wolnego tempa.

t. 2, 4 i analog. pr.r. Przednutki należy uderzać razem z H w l.r. Przednutki nieprzekreślone w t. 4, 28, 68 i 172 powinny trwać nieco dłużej niż te przekreślone w t. 2 i analog., jednak krócej niż ósemki w t. 6 i analog.

26. Mazurek e op. 41 nr 1

s. 85 t. 34 i 38 pr.r. Mordenty, bez względu na sposób notacji, należy rozpoczynać razem z odpowiednimi dźwiękami w pozostałych głosach.

27. Mazurek H op. 41 nr 2

Autentyczny przekaz dotyczący charakteru wstępu i całego *Mazurka* — patrz cytaty o *Mazurkach...* przed tekstem nutowym.

s. 87 t. 41–42 Inne palcowanie:

28. Mazurek As op. 41 nr 3

s. 89 t. 1–8 i analog. pr.r. Należy zwrócić uwagę na różnice we frazowaniu t. 1–4 i 5–8. W 1. czterotaktacie istotne jest miękkie podkreślenie pierwszych nut taktów: as^1 , as^1 , des^2 , des^2 . W 2. czterotaktacie — podkreślenie g^1 w t. 5 i g^1-b^1 w t. 7 oraz rozdzielenie motywów przez uniesienie ręki w t. 6 i 8. Por. następną uwagę.

t. 6, 8 i analog. pr.r. Występująca tu charakterystyczna dwupostaciowość rytmu ($\frac{1}{4}$ i $\frac{1}{4}$) pojawia się wielokrotnie w różnych kompozycjach Chopina. Można przypuszczać, że wahał się on pomiędzy tymi krańcowymi rozwiązaniami, mając na myśli naturalne, niezbyt wyraźnie zrytmizowane uniesienie ręki, w przybliżeniu: $\frac{3}{4}$

s. 90 t. 48–50 Brak autentycznego znaku zdjęcia pedału oznacza najprawdopodobniej jego dłuższe przetrzymanie, na przykład przez trzy takty. W każdym razie najlepszy efekt daje powolne, stopniowe puszczenie pedału. Dla uniknięcia dysonansowego wybrzmienia sekund $h-c^1$ i h^1-c^2 można też zastosować „legato harmoniczne” (przetrzymywanie palcami współbrzmień harmonicznycy):

niemo: ↓

f_3^1
 f_3^2
 f_3^3

s. 91 *Zakończenie* W wersji głównej *Mazurek* ten kończy się w 6. taktacie spodziewanego ośmiotaktu, co wymaga szczególnie subtelności (nie zaznaczonego w tekście) zwolnienia. Zastosowany przez Chopina efekt zawieszenia frazy czyni niezwykle gładkim połączenie z następnym w cyklu *Mazurkiem cis*. Z tych względów redakcja dopuszcza wariant tylko w przypadku wykonywania *Mazurka* osobno (nie jako część cyklu).

29. Mazurek cis op. 41 nr 4

s. 93 t. 28 i 92 pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

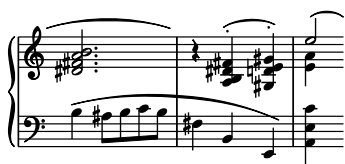
s. 94 t. 71 pr.r. Pisownia przednutki akordowej jako ćwierćnuty ma zapewne sugerować spokojne jej wykonanie. Należy ją więc uderzyć razem z basowym A i — ze względu na współbrzmienia z l.r. — nadać jej wartość nieco krótszą od ósemki.

30. Mazurek a Dbop. 42A (Gaillard)

F r a z o w a n i e. Wobec niedokładności łukowania (patrz *Komentarz źródłowy*) proponujemy w t. 3–5 i analog. następujące frazowanie, mogące wynikać z nałożenia łuków z różnych analogicznych miejsc:

t. 3–5, 19–21 i analog.

t. 7–9, 23–25 i analog.



Przyjęcie tych lub innych wynikających z tekstu propozycji pozostawia się smakowi wykonawcy. Można przy tym stosować stale jedną wersję frazowania lub różnicować poszczególne miejsca.

s. 99 t. 69, 71 i 73 pr.r. Przednutki należy wykonać w sposób antycypowany.

s. 101 t. 125 i nast. Na dzisiejszych fortepianach zatrzymanie pedału aż do końca utworu daje zbyt duże zmieszanie dźwięków sekt I.r. Dla zatrzymania basowego A, można użyć trzeciego pedału (prolongatora).

31. Mazurek a Dbop. 42B („La France Musicale“)

s. 102 t. t. 3 i analog. pr.r. Wykonanie akordu z przednutkami:

s. 103 t. 50 I.r. Wykonanie przednutek:

32. Mazurek G op. 50 nr 1

s. 106 t. 12 i analog. pr.r. Bardziej stylowe jest uderzenie przednutki równocześnie z *h* w I.r.

t. 17–24 Cały ośmiotakt można też wygodnie wykonać trzymając *e'* od początku prawą ręką:



t. 20 pr.r. Pierwszą z przednutek lepiej uderzyć razem z *g* w I.r.

s. 107 t. 47 pr.r.

s. 108 t. 80 pr.r. Przednutkę należy uderzyć równocześnie z *g'* w I.r.

t. 103 pr.r.

33. Mazurek As op. 50 nr 2

s. 109 t. 36 pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć razem z *c* w I.r.

s. 110 t. 61–81 pr.r. Łuczek przy przednutce można rozumieć jako znak konwencjonalny lub — co bardziej prawdopodobne — jako arpeggio:

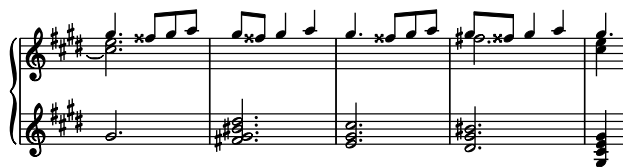
w t. 71

W obu wypadkach ze względu na charakterystyczny rytm i artykulację tej części ozdobniki lepiej wykonać w sposób antycypowany (przed uderzeniem I.r.).

34. Mazurek cis op. 50 nr 3

s. 113 t. 41 pr.r. Przednutkę *his'* należy uderzyć równocześnie z kwintą I.r.

s. 117 t. 173–176 Dla wzmocnienia melodii można zastosować następujący podział między prawą i lewą rękę:



35. Mazurek H op. 56 nr 1

s. 118 t. 1–5, 7, 9, 11 i analog. pr.r. Ze źródeł nie wynika jasno, w których taktach Chopin chciał mieć arpeggia tercji (patrz *Komentarz źródłowy*). Oprócz wersji podanej w tekście można zastosować dodatkowe arpeggia w t. 7, 11 i analog., można też nie uwzględniać wszystkich, które są wydrukowane (zwłaszcza przy dalszych powtórzeniach tej części).

Dolną nutę każdego arpeggia należy uderzyć równocześnie z pierwszą nutą I.r.

Rozwiązanie rytmiczne w t. 2, 4 i analog.:



s. 119 t. 35 i 155 pr.r. Warianty w tych taktach są niezależne, tzn. rytm punktowany można grać w obu miejscach, tylko w jednym lub nie grać go wcale.

s. 120 t. 77–80 i 135–142 pr.r. Wypisane nieco przed tymi grupami taktów określenie *sempre legato* należy rozumieć jako „legato harmoniczne” (przetrzywanie palcami współbrzmień harmonicznnych):

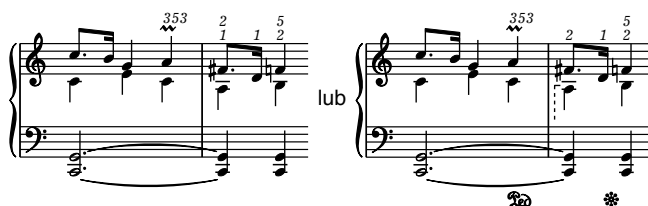


Analogicznie w t. 135 i następujących.

s. 124 t. 184 Pedalizacja należy rozumieć w następujący sposób: pedał trzymany do 3. ćwierćnoty taktu można wziąć na początku taktu lub na szesnastce, można też wziąć pedał na początku taktu i zmienić na szesnastce.

36. Mazurek C op. 56 nr 2

s. 125 t. 7 i 11 pr.r. Inne palcowania dla ułatwienia mordentu:



t. 16–17 i analog. pr.r. Z notacji Chopinowskiej nie wynika jasno, czy dźwięk *g'* pisany jako półnuta z kropką ma być również przetrzymany, tak jak tenże dźwięk melodyczny. Formalnie rzecz biorąc, należałoby go powtórzyć jako należący do innego głosu. Większość argumentów przemawia jednak za przetrzymaniem:

- dolny głos ma wyraźnie akompaniujący charakter
- pojawiające się co kilka taktów zaakcentowane i przetrzymane *g'* tworzy niezależny plan dźwiękowy, co jest stosowanym przez Chopina efektem instrumentalnym.
- Ostatecznie redakcja zaleca:
 - wybierając tekst główny, nie powtarzać dźwięku *g'* w żadnym z tych miejsc
 - wybierając wersję wariantową, powtórzyć dźwięk *g'* w t. 21, 73 i 81. Powtarzanie dźwięku *g'* we wszystkich omawianych miejscach jest również dopuszczalne.


t. 18 i analog. Akord C–G–e w t. 16, 18 i analog. jest przez Chopina przypisany samej lewej ręce z arpeggiem lub — gdzie tylko jest to możliwe — podzielony na 2 ręce bez arpeggia. Można na tej podstawie przypuszczać, że arpeggia mają charakter techniczny, a nie wyrazowy. Dlatego dopuszczalne jest, o ile rozpiętość ręki na to pozwala, równoczesne wykonanie akordów l.r. (nie dotyczy to oczywiście akordów arpeggiowanych w obu rękach w t. 16 i analog.).

- s. 127 t. 84 pr.r. Przednutkę lepiej wykonać w sposób antycypowany. Zdaniem redakcji na dzisiejszych fortepianach oktawa pr.r. lepiej brzmi bez arpeggia (znajdującego się zresztą tylko w niektórych źródłach).

37. Mazurek c op. 56 nr 3

- s. 129 t. 64 pr.r. Aby nie zdeformować rytmu trioli, przednutkę lepiej wykonać w sposób antycypowany (przed *d'*–*eis'* w l.r.).
- t. 72–74 Zdaniem redakcji dopuszczalne jest zarówno przetrzymywanie dźwięków *f* w wersji tekstu głównego, jak i powtarzanie ich w wersji wariantu. Por. *Komentarz źródłowy*.
- s. 130 t. 89–104 l.r. Arpeggia w tej części pojawiają się tylko w szerszych pozycjach, co może oznaczać, że mają one techniczny, a nie wyrazowy charakter. Biorąc też pod uwagę nie zawsze staranne notowanie arpeggiów przez Chopina, redakcja uważa, iż możliwe są trzy rozwiązania:
- arpeggia tylko tam, gdzie są napisane (t. 91–92 z arpeggiami lub bez)
 - wszystkie akordy bez arpeggiów (o ile rozpiętość ręki na to pozwala; niektóre górne dźwięki można przejąć prawą ręką)
 - wszystkie akordy z arpeggiami.
- Wybór jednej z możliwości pozostawia się wyczuciu wykonawcy.


38. Mazurek a op. 59 nr 1

- s. 135 t. 8 i analog. pr.r. Początek trylu z przednutkami: . *e*² razem z akordem l.r.
- t. 25 pr.r. Klamerki pod cyframi palcowania mogą tu oznaczać zamiast palców lub uderzenie dźwięków *g'* i *f'* dwoma palcami równocześnie. To drugie rozwiązanie wydaje się bardziej prawdopodobne, gdyż takiej klamerki Chopin użył dla oznaczenia równoczesnego uderzenia dwóch dźwięków jednym palcem (w *Preludium A* op. 28 nr 7, t. 12). Uderzenie jednego klawisza dwoma palcami byłoby jedynym u Chopina przykładem tego rodzaju „palcowania wyrazowego” (por. *Komentarz wykonawczy* do tomu *Etiud*).
- t. 25 i 103 l.r. Przednutkę *e* należy wykonać w sposób antycypowany.
- s. 137 t. 57, 61, 65 i 69 pr.r. Akord na początku tych taktów łatwiej po poprzedzającej figuracji zagrać w ten sposób, iż jego dolny dźwięk

uderzony będzie tylko lewą ręką:

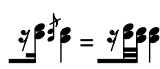



t. 59, 63 i 67 pr.r. Przednutki lepiej wykonać w sposób antycypowany (przed akordem w l.r.).


- s. 138 t. 86 pr.r. Przednutka oznacza rozpoczęcie trylu od nuty głównej bez jej powtarzania: . *eis*² razem z akordem l.r.

t. 90 i 114 pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć razem z nutą basową.

39. Mazurek As op. 59 nr 2

- s. 141 t. 30 Partię pr.r. można ułatwić, grając *des'* lewą ręką.
- t. 45, 49 i analog. pr.r. Przednutkę należy uderzyć równocześnie z l.r.
- s. 142 t. 70, 72 i 74 l.r. Pierwszą z przednutek należy uderzyć równocześnie z pr.r. (w t. 72 także razem z półnutą *as* w l.r.).
- t. 80 pr.r.  = 
- s. 143 t. 101 l.r. Celem zastosowanej przez Chopina pisowni jest zachowanie brzmienia dźwięku *As* do końca t. 102 (najpierw 5. palcem l.r., następnie pedalem). Jeśli rozpiętość ręki nie pozwala na wzięcie akordu przy zatrzymaniu podstawy basowej, można *c'* zagrać pr.r.:



t. 108–109 Inne palcowanie: 

- t. 108–111 Źródła różnią się tu umiejscowieniem znaku zdjęcia pedału. W praktyce oznacza to wybór jednej z trzech następujących możliwości:
- t. 108–109 na pedale, t. 110–111 bez pedału
 - całe zakończenie (t. 108–111) na jednym pedale
 - pedał wzięty w t. 108 i 110, puszczonej w t. 109 i 111.

40. Mazurek fis op. 59 nr 3

- s. 144 t. 8 pr.r. Przednutkę *gis*¹ należy uderzyć równocześnie z *Cis* w basie.
- s. 145 t. 43–44 Znaczenie łuków na dolnej pięciolinii nie jest całkiem jasne (por. *Mazurki a* op. 59 nr 1, t. 42 i *As* op. 59 nr 2, t. 88). Zdaniem redakcji możliwe są następujące rozwiązania:

- s. 147 t. 103 Znak wzięcia pedału nie jest w źródłach precyzyjnie umieszczony. Pedał można wziąć także na 2. ćwierćnucie, co daje pełniejszą harmonię za cenę zmieszania półtonów pr.r., lub na 4. ósemce, co przy precyzyjnym wykonaniu pozwala zachować bas bez tego zmieszania.
- t. 119 pr.r. Skok na akord na 2. ćwierćnucie taktu można sobie ułatwić, grając *dis*¹ w szesnastkowym akordzie lewą ręką.
- s. 148 t. 130–133 Wybór jednej z wersji (patrz *Komentarz źródłowy*) powinien wynikać z różnych możliwości kształtowania barwy i wagi akordów w tych tak bogatych harmonicznymi czterech taktach.

41. Mazurek H op. 63 nr 1

- s. 149 t. 3, 11 i analog. pr.r. Pierwszą nutę *gis* arpeggia w t. 3 i analog. oraz przednutkę *gis*¹ w t. 11 i analog. należy uderzyć razem z l.r.

42. Mazurek f op. 63 nr 2

- s. 152 t. 9, 41 i 49 pr.r. Przednutkę należy uderzyć równocześnie z 1. nutą lewej ręki. W t. 49 wybierając tekst główny należy na początku taktu uchwycić przetrzymane *c*¹ pedałem, a *des*² uderzyć po nucie basowej.

43. Mazurek cis op. 63 nr 3

- s. 156 t. 65–71 pr.r. Wyraziste poprowadzenie możliwie *legato* obu głosów kanonu oraz zachowanie brzmienia dźwięków basowych bez nadmiernego zmieszania półtonów melodycznych można uzyskać w następujący sposób (nuty kanonu zostały podkreślone grubszym krojem główek nutowych):

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY

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”.

Kolejność Mazurków

Wydanie Narodowe stawia sobie za cel przedstawienie utworów Chopina w autentycznym kształcie, co w niniejszym tomie *Mazurków* obejmuje również ich kolejność. Zachowano zgodną z intencją Chopina kolejność mazurków w op. 6, 7, 33 i 41 oraz usytuowano według zasady chronologii dwa *Mazurki a* (Dbop. 42A, dedykowany Emilowi Gaillardowi, i Dbop. 42B, pochodzący z albumu *La France Musicale*). Ogólna kolejność mazurków jest w związku z tym inna niż w dotychczasowych wydaniach zbiorowych (które także różnią się pod tym względem między sobą).

1–9. Mazurki op. 6 i 7

Umiejscowienie *Mazurka C–dur*

Oba opusy miały początkowo zawierać po cztery *Mazurki*, jak tego dowodzą najwcześniejsze nakłady pierwszych wydań. Dołączony następnie przez Chopina *Mazurek C* ukazał się w kolejnym nakładzie pierwszego wydania francuskiego jako piąty w op. 6, a w kolejnym nakładzie pierwszego wydania niemieckiego — jako piąty w op. 7. Ponieważ Chopin pozostawał w bezpośrednim kontakcie ze swym francuskim wydawcą, przyjmujemy kolejność pierwszego wydania francuskiego jako najprawdopodobniej zgodną z jego intencją.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy pierwsze wydanie francuskie, które oparte było bezpośrednio na autografach (zaginionych) zawierających *Mazurki* w ostatecznej, najdojrzałszej postaci. Wcześniejsze wersje, zawarte w zachowanych autografach, mają znaczenie tylko tam, gdzie w źródle podstawowym można podejrzewać błędy. Uwzględniamy występujące w niektórych mazurkach naniesienia Chopina w egzemplarzach lekcyjnych.

Porządkujemy niekonsekwentne (patrz niżej charakterystyka **Wf1**) łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne. Kierujemy się oczywistymi analogiami oraz zdobytą przy opracowywaniu innych utworów wiedzą o zwyczajach Chopina i typowych przeinaczeniach pierwodruków w tym zakresie. Ze względu na ilość tego typu problemów, w oczywistych sytuacjach nie stosujemy nawiasów, aby nie przeciążać tekstu. Tam gdzie zróżnicowanie może odpowiadać intencjom Chopina, pozostawiamy wersje źródłowe.

1. Mazurek *fis* op. 6 nr 1

Źródła

[A] Autograf edycyjny nie zachował się.

AI Autograf wpisany do albumu F. Hillera, opatrzony datą „Paryż 1832” (Archiv der Stadt, Kolonia). Przedstawia *Mazurek* w postaci różniącej się od ostatecznej wieloma szczegółami. Charakterystyczne są pewne sekwencje harmoniczne, uproszczone i wygładzone w wersji przygotowanej do druku.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1341), Paryż VI 1833, zawierające tylko 4 mazurki. **Wf1** oparte zostało na [A], znajdujemy w nim jednak dużo błędów, przeoczeń i niekonsekwencji. Jest to przypuszczalnie wynik pośpiechu Chopina zarówno przy pisaniu [A], jak i korygowaniu **Wf1**.

Wf2 Drugi nakład **Wf1** różniący się od pierwszego tylko dodaniem piątego *Mazurka C–dur*.

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

WfD, **WfS**, **WfJ** — zbiory egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:

WfD — zbiór należący do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż),

WfS — zbiór należący do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),

WfJ — zbiór należący do siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, F. Kistner (996), Lipsk XII 1832. **Wn1** oparte jest na odbitce korektorskiej **Wf1**; poprawiono w nim niektóre błędy podkładu i dokonano własnych zmian i uzupełnień. Brak śladów udziału Chopina w jego powstaniu.

Wn2, **Wn3** — drugie i trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1840, w których odtworzono z niewielkimi zmianami (także z błędami) wersje poprzednich wydań.

Wn4 Czwarte wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono szereg istotnych, dowolnych zmian. **Wn4** cytujemy tylko wtedy, gdy miało wpływ na późniejsze wydania zbiorowe.

Wn = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & Co (W & Co 958), Londyn VIII 1833. W **Wa**, opartym najprawdopodobniej na **Wf1**, poprawiono jego niektóre błędy i wprowadzono liczne nieautentyczne dodatki i zmiany.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 16 *t. 2–11 i analog.* pr.r. Występuje tu złożony problem łuków przetrzymujących nuty na przejściach taktów. W tekście głównym odtwarzamy wersję **Wf**, uzupełnioną jedynie dwoma łukami w t. 30–32 (patrz komentarz do tych taktów). Jednak wobec licznych błędów i niedokładności w pierwszych wydaniach różnice pomiędzy kolejnymi wystąpieniami tego odcinka można uważać za przypadkowe. Dlatego też w t. 28–29, 61–64 i 66–67 podajemy jako warianty wersje pojawiające się przedtem w analogicznych taktach. **Wn4** i większość późniejszych wydań zbiorowych uzupełnia łuki nawet tam, gdzie występują one w źródłach tylko raz (*a*¹ w t. 2–3 i analog. i *cis*² w t. 4–5 i analog.) lub gdzie nie ma ich wcale (*fis*² w t. 8–9 i analog.).

t. 5 i analog. l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu część późniejszych wydań zbiorowych zmienia dowolnie *cis*¹ na *d*¹. **AI** świadczy, że *cis*¹ było tu od początku zamierzone. Urozmaicenie progresji drobnymi różnicami jest bardzo charakterystyczne dla Chopina.

t. 11–12 pr.r. Na ostatniej ćwierćnucie t. 11 część późniejszych wydań zbiorowych zmienia dowolnie równe ósemki na rytm punktowany. Niektóre zmieniają także początek t. 12 na wzór t. 4. Wersja źródłowa t. 11–12 stanowi z pewnością zamierzony przez Chopina wariant rytmiczno-wykonawczy. Podobnego środka wyrazu użył Chopin kilkakrotnie w *Mazurkach* tego okresu: *cis* op. 6 nr 2, t. 29–30 i 65–66 w porównaniu z t. 13–14 i 57–58, *B* op. 7 nr 1, t. 29–31 w porównaniu z t. 25–27, *f* op. 7 nr 3, t. 97–98 w porównaniu z t. 93–94.

t. 16–40 Wf (→**Wa**) ma w t. 40 znak repetycji nie mający odpowiednika w t. 16. **AI** ma oba potrzebne znaki.

s. 17 *t. 30–32* pr.r. W **Wf** nuty *a*¹ w t. 30–31 nie są połączone łukiem, a pierwsza triola w t. 32 brzmi *a*¹–*h*¹–*a*¹. **AI** i porównanie z t. 6–8 świadczą o błędach **Wf** (poprawionych już w **Wn** i **Wa**).

t. 35 pr.r. Tekst główny (rytm punktowany) jest wersją źródłową. Równe ósemki (jak w odpowiednim t. 11 — por. komentarz) lepiej harmonizują z ósemkami na początku t. 36, toteż — zakładając możliwość błędu **Wf** — dołączamy tę wersję jako wariant.

t. 40 W źródłach występuje tu **f**. Niewykluczone jednak, że Chopinowi chodziło o **fz**, jak w następnych taktach. W innych utworach wydawanych w tym czasie w **Wf** kilkakrotnie przeoczono "z" w **fz**. Por. *Komentarz wykonawczy*.

t. 46 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) brak przednutki d^2 przed oktawą cis^2 – cis^3 . Jest to z pewnością przeoczenie sztycharza, gdyż w analogicznym t. 54 **Wf** ma przednutkę, zaś **AI** ma ją w obu tych taktach.

s. 18 t. 56 l.r. \sharp podwyższający d' na dis' w akordzie został dopisany przez Chopina w **WfD**. Przeoczenie \sharp w takim kontekście harmonicznym zdarzyło się Chopinowi kilkakrotnie (np. w *Mazurku cis* op. 6 nr 2, t. 13 i analog. czy w *Mazurku a* op. 7 nr 2, t. 7).

t. 69 i 71 Znajdujące się w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) w t. 69 *ritenuto* zostało w **WfD** skreślone przez Chopina i wpisane w t. 71.

2. Mazurek cis op. 6 nr 2

Źródła

As Szkic całości *Mazurka* (Biblioteka Polska, Paryż).

AI Autograf (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm), różniący się od wersji ostatecznej licznymi szczegółami, zwłaszcza rytmicznymi.

Pozostałe źródła jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 19 t. 1 **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) ma w oznaczeniu tempa metronomicznego błędnie \downarrow zamiast \downarrow . Tak wolne tempo byłoby nie do pogodzenia z określeniem *Tempo giusto* w zatytułowanym *Mazur AI*. Por. komentarz do t. 1 w *Mazurku E* op. 6 nr 3.

t. 2 i 50 pr.r. **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) nie ma ćwierćnuty gis' na początku taktu. O błędzie druku świadczy gis' występujące w **As** i **AI**.

t. 13 i analog. l.r. **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) nie ma \sharp podwyższającego a na ais w akordach. Przeoczony znak dopisał Chopin w **WfD** w t. 69; ma go też **AI**. W t. 29 wszystkie źródła mają ais .

t. 19, 20 i 23 l.r. Akcenty w nawiasach pochodzą z **AI**.

t. 28 l.r. Na 2. ćwierćnucie w **Wn4** dodano dowolnie nutę cis' . Użycie samej seksty gis – e' jest tu uzasadnione innym układem akompaniamentu w następnym taktcie.

s. 20 t. 58 l.r. W **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) przeoczono cis' w akordach. W **As** i **AI** t. 57–64 są powtórzeniem t. 9–16; nic nie wskazuje na to, by w ostatecznej wersji Chopin chciał je różnicować.

t. 71 pr.r. Jako 2. nutę **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) ma szesnastkę a' . Błąd ten poprawił Chopin w **WfD**; poprawną wersję (fis') mają także **As** i **AI**.

3. Mazurek E op. 6 nr 3

Źródła

AI Autograf wcześniejszej wersji, opatrzony tytułem *Mazur* (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). W późniejszej, drukowanej wersji Chopin udoskonalił wiele szczegółów.

Pozostałe źródła jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 21 t. 1 **Wn** ma jako tempo metronomiczne $\downarrow=60$, a **Wa** $\downarrow=160$. Dowodzi to, że i w **Wf** podano początkowo wartość \downarrow , skorygowaną następnie przez Chopina na \downarrow .

t. 11, 13 i analog. pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) brak \flat obniżającego eis^2 na e^2 w przedostatniej tercji. Przeoczenie znaku w podobnym kontekście często się Chopinowi zdarzało. **AI** ma tu kasowniki.

s. 22 t. 34 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn1, Wn2, Wa**). Ponieważ nie można wykluczyć błędu sztycharza, podajemy w wariantcie wersję **AI**.

s. 23 t. 82 l.r. Jako 3. ćwierćnutę **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) ma kwintę e – h . Jest to prawdopodobnie wersja pierwotna, nie skorygowana w tym jednym miejscu przez nieuwagę, toteż przyjmujemy akord występujący w analogicznych taktach. **AI** ma tu czterodźwięk.

t. 89 l.r. Jako 3. ćwierćnutę **Wf** ma błędnie a – dis' , co poprawiono już w **Wn** i **Wa**.

4. Mazurek es op. 6 nr 4

Źródła

As Szkic całości *Mazurka* (Publiczna Biblioteka, Sankt-Petersburg).

Pozostałe źródła jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1 (z wyjątkiem nie istniejącego **AI**).

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 24 t. 2–3 i 18–19 pr.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty b' pomiędzy tymi taktami.

5. Mazurek C op. 6 nr 5

Źródła

[**A**], **Wf2**, **WfD**, **WfS**, **WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Wn2, **Wn3**, **Wn4**, **Wn5**, **Wn6** — jak w *Mazurku B* op. 7 nr 1.

Kwestia przyłączenia tego *Mazurka* do op. 6 lub op. 7 oraz zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

6. Mazurek B op. 7 nr 1

Źródła

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

AI Autograf wcześniejszej wersji, opatrzony tytułem *Mazur* (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1342), Paryż VI 1833. **Wf1** oparte jest na [**A**], znajdujemy w nim jednak dużo błędów, przeoczeń i niekonsekwencji. Jest to przypuszczalnie wynik pośpiechu Chopina zarówno przy pisaniu [**A**], jak i korygowaniu **Wf1**.

Wf2 Drugie wydanie francuskie, Brandus et C^{ie} (B et C^{ie} 1342), Paryż przed X 1847. W **Wf2** odtworzono z niewielkimi zmianami tekst **Wf1**. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

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

WfD, **WfS**, **WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, F. Kistner (997), Lipsk XII 1832. **Wn1** oparte zostało na odbitce korektorskiej **Wf1**; poprawiono w nim niektóre błędy podkładu i dokonano własnych zmian i uzupełnień. Brak śladów udziału Chopina w jego powstaniu.

Wn2 Drugi nakład **Wn1** różniący się od pierwszego tylko dodaniem piątego *Mazurka C–dur*.

Wn3, **Wn4** — drugie i trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1840, w których odtworzono z niewielkimi zmianami (także z błędami) wersje poprzednich wydań.

Wn5 Czwarte wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono szereg istotnych, dowolnych zmian.

Wn6 Piąte wydanie niemieckie (ta sama firma i numer) z niewielkimi zmianami w stosunku do **Wn5**.

Wn = **Wn1**, **Wn2**, **Wn3**, **Wn4** i **Wn5**.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 959), Londyn VIII 1833. W **Wa**, opartym najprawdopodobniej na **Wf1**, poprawiono niektóre jego błędy i wprowadzono liczne nieautentyczne dodatki i zmiany.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 26 *t. 8 i analog.* pr.r. **Wf** (→**Wn,Wa**) nie ma klinika nad *d*². Uzupełniamy to przypuszczalnie przeoczenie według **AI**.

s. 27 *t. 36* pr.r. W **Wf** (→**Wa**) przednutką jest *g*². Błąd ten poprawił Chopin w **WfS** i **WfJ**; poprawną wersję (*f*²) ma także **Wn**.

t. 40 pr.r. W **Wn5** usunięto dowolnie przednutkę *c*³.

t. 43 pr.r. **Wf** ma *vv* nad *es*² zamiast nad *d*². Błąd ten poprawił Chopin w **WfD**; także **Wn** i **Wa** mają poprawną wersję.

t. 56–58 pr.r. Warianty *ossia* zostały wpisane przez Chopina do **WfS**.

t. 63–64 pr.r. Jest prawdopodobne, że rytm punktowany na 3. ćwierćnucie *t. 63* ma w intencji Chopina zastosowanie dopiero przy ostatnim powtórzeniu tej części. Zakończenie *Mazurka* (*t. 64*, 2. volta) dopisał Chopin przygotowując utwór do druku (nie ma go jeszcze w **AI**) i, skupiwszy się na ostatnim taktach, mógł nie zauważyć, że w wypisanych dwu *voltach* nie uwzględniona została końcówka *t. 63* taka jak w *t. 11*, *23* i *43*.

7. Mazurek a op. 7 nr 2

Źródła

[AI] Zaginiony autograf pierwotnej wersji *Mazurka*, opublikowanej w suplementie do wydania zbiorowego dzieł Chopina, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1902. W wersji tej zwraca uwagę ośmiotaktowy, zatytułowany *Duda* wstęp A–dur, z którego Chopin potem zrezygnował.

Pozostałe źródła jak w *Mazurku B* op. 7 nr 1.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 28 *t. 7* l.r. W ostatnim akordzie **Wf1** nie ma *#* podwyższającego *f* na *fis*. Błąd ten poprawiono w **Wn**, **Wa** i **Wf2**. Krzyżyk znajdował się też prawdopodobnie w **[AI]**. Przeoczenie *#* w takim kontekście zdarzyło się Chopinowi kilkakrotnie (np. w *Mazurku fis* op. 6 nr 1, *t. 56* i w *Mazurku cis* op. 6 nr 2, *t. 13* i analog.).

t. 8 l.r. Przed *gis* na początku taktu w **Wn** błędnie opuszczono *#*.

t. 16 i 32 **Wf** (→**Wn,Wa**) mają *Fine* w *t. 16*. W **WfD** Chopin je skreślił, a dopisał w *t. 32*.

t. 27 pr.r. Dokładne odczytanie wariantów w **WfD** i **WfS** jest z dostępnych redakcji **WN** fotokopii prawie niemożliwe. Nuty wariantów są bowiem gęsto (a w **WfD** także niewyraźnie) wstawione pomiędzy nuty drukowane; nie jest też jasne, czy te ostatnie stanowią część wariantu, czy mają być zastąpione dopisanymi. W tekście nutowym jako *ossia* podajemy najprawdopodobniejsze rozwiązania, poniżej zebrane są inne odczytania:



J. Kleczyński w swoim wydaniu *Mazurków* (Gebethner & Wolff, Warszawa 1882) podaje jeszcze inną wersję, przekazaną przez uczennicę Chopina, Marcelinę Czartoryską (ściśle podział rytmiczny może być dodatkiem Kleczyńskiego):



s. 29 *t. 48* pr.r. Podajemy przednutkę w formie, jaką ma ona w **Wf1**. Intencją Chopina mogła być jednak również przednutka *♪*, zniekształcona błędem sztycharza. Przednutkę w tej ostatniej postaci ma **Wn** i **Wf2**.

t. 56 (2. volta) l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wn3–Wn6** mają oktawę *A₁–A*. Jest to wynik błędnego odczytania defektu płyty w **Wn2** jako nuty *A*.

8. Mazurek f op. 7 nr 3

Źródła


AI Autograf–czystopis najwcześniejszej wersji, opatrzony datą „Wiedeń 20/6 1831” (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).


AII Autograf–czystopis wczesnej wersji, opatrzony datą „Wiedeń 20/7 1831” (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). W stosunku do **AI** wykazuje szereg drobnych zmian i ulepszeń.

AIII Najpóźniejszy, niedatowany autograf–czystopis (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm), przekazujący *Mazurek* w postaci niewiele różniącej się od ostatecznej.

Pozostałe źródła jak w *Mazurku B* op. 7 nr 1.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.

s. 31 *t. 45* pr.r. Po pierwszym akordzie **Wf1** ma dodatkową pauzę szesnastkową. Ten błędny rytm sprowadzono w **Wn** do postaci 

t. 53 l.r. Pisownia **Wf**:  jest przypuszczalnie rezultatem korekty wersji, którą mają *t. 45* i *49*. Celem zmiany mogło być uniknięcie nadmiaru arpeggiów przed rozbudowanym arpeggiem w *t. 54*.

t. 54 **Wf** (→**Wn,Wa**) ma osobne wężyki *arpeggio* dla każdej z rąk. Ciągłe arpeggio dopisał Chopin w **WfD**.

s. 32 *t. 82–83* **Wf** (→**Wn,Wa**) nie ma łuków przetrzymujących dźwięki *c*, *g*, *c'*. Porównanie wcześniejszych wersji *t. 81–83* w **AI** i **AII**:



oraz w **AIII**:



w których w *t. 83* uderzane jest tylko basowe *F*, przy równoczesnej tendencji do przedłużania brzmienia kwarty *g–c'* w pr.r., wskazuje na możliwość przeoczenia tych łuków w **Wf**.

t. 85–105 l.r. Jedyne w całym tym odcinku znak arpeggia znajduje się w **Wf** przed 1. akordem w *t. 89*. Jest on tu zapewne pomyłkowo postawiony zamiast arpeggia w *t. 85* — arpeggio tylko w *t. 89* lub od tego taktu począwszy nie miałyby sensu. **AIII** ma arpeggio w *t. 85*, a także po dwa arpeggia w *t. 96*, *97* i *99* (por. *Komentarz wykonawczy*).

9. Mazurek As op. 7 nr 4

Źródła

- AI** Autograf pierwotnej wersji, datowany przez Kolberga na rok 1824 (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne).
As Szkic wersji zbliżonej do ostatecznej (Biblioteka Jagiellońska, Kraków).
 Pozostałe źródła jak w *Mazurku B* op. 7 nr 1.

Zasady redagowania tekstu nutowego — patrz *Mazurki op. 6 i 7*.



- s. 33 t. 6–7 pr.r. Palcowanie Chopinowskie pochodzi z **As**.
 s. 34 t. 24 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych wypisano ten takt w dwóch wersjach (1. i 2. *volta*), nadając mu za pierwszym razem formę t. 8 (z szesnastką *h'* na końcu). Wersję źródłową pozostawiamy jako jedyną, gdyż połączenie t. 24 z t. 9 jest w niej zupełnie gładkie. Możliwe nawet, że Chopin celowo zróżnicował oba wejścia w t. 9.

10. Mazurek B op. 17 nr 1

Źródła

- [A]** Autograf nie zachował się.
Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, I. Pleyel (I.P. 2912), Paryż początek 1834. **Wf1** oparte jest na **[A]**.
Wf2 Drugi nakład **Wf1** dokonany wkrótce po pierwszym, M. Schlesinger (M.S. 1704), Paryż. Tekst muzyczny jest w **Wf1** i **Wf2** identyczny.
Wf = **Wf1** i **Wf2**.
WfD, **WfS**, **WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5527), Lipsk III 1834. **Wn1** oparto na **Wf1**, wprowadzając własne, niewielkie zmiany. Nie można wykluczyć pobieżnej korekty Chopinowskiej **Wn1**. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.
Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1840, szczegółowo zadiustowane. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.
Wn3 Trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, z wielkimi zmianami w stosunku do **Wn2**.
Wn = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.
Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 1144), Londyn VIII 1834. **Wa** oparte zostało na **Wf1** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego
 Opiaramy się na **Wf** z uwzględnieniem naniesień w **WfS**.

- s. 35 t. 5 pr.r. Na trzeciej ćwierćnucie taktu **Wn1** ma błędnie rytm , co w **Wn2** zmieniono na nieautentyczny rytm 

t. 9–24 W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) nie umieszczono tych taktów pomiędzy znakami repetycji, lecz wypisano je w całości po raz drugi, co nakazuje zbędne dwukrotne wykonanie tej części przy jej powtarzaniu *da Capo*. Jednakże powtórzenia tak długich odcinków notował Chopin w tym okresie życia zawsze za pomocą znaku repetycji. O tym, że znak taki znajdował się w **[A]**, świadczy nieuzasadniona muzycznie podwójna kreska taktowa, występująca w pierwodrukach przed t. 9.

- s. 36 t. 32–37 i 40–42 pr.r. Zgodnie z własnoręcznymi wskazówkami Chopina w **WfS** korygujemy niekompletne i niedokładne łukowanie **Wf** oraz przenosimy klinik w t. 34 z *f*³ na *as*².

t. 35 pr.r. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) brak *b* nad drugim mordentem. Znak ten dopisał Chopin w **WfS**.

t. 42 pr.r. W **Wf** (→**Wa**) przenośnik oktaowy obejmuje jedynie ostatnią ósemkę. W **Wn1** umieszczono go niedokładnie, tak iż w większości późniejszych wydań zbiorowych objęto nim błędnie także przednutkę.

11. Mazurek e op. 17 nr 2

Źródła

- AI** Autograf, częściowo szkicowy, nieostatecznej wersji *Mazurka* (Biblioteka Jagiellońska, Kraków).

Pozostałe źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku B* op. 17 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfS**).

- s. 37 t. 12 pr.r. W **Wf** (→**Wa**) przeoczono *#* podwyższający *d*² na *dis*². **Wn** ma poprawną wersję.

- s. 38 t. 56 pr.r. W **Wf** (→**Wn**,**Wa**) przednutkę *g'* przyłączono łukiem do półnuty. Jest to prawdopodobnie wynik mylnego odczytania znaku arpeggia (por. t. 4 i 16) jako łuku przetrzymującego, toteż wersję tę podajemy tylko jako wariant.

t. 66 pr.r. W **Wn3** zmieniono dowolnie 2. przednutkę na *d*⁴.

12. Mazurek As op. 17 nr 3

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku B* op. 17 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfS**). Wprowadzamy niewielkie retusze łukowania ze względu na brak autografu (prawdopodobnie niezbyt starannego pod tym względem) i duże prawdopodobieństwo niedokładnego odczytania łuków przez sztycharza.

- s. 39 t. 1–2 i 81 pr.r. W **Wn2** dodano dowolnie łuki przetrzymujące *c*² na przejściu do t. 2.

t. 6 i 30 pr.r. Akcent w t. 6 i jego brak w analogicznym t. 30 mogły być zamierzone przez Chopina. Nie można wszakże wykluczyć błędu sztycharza — dodania zbędnego akcentu w t. 6 lub przeoczenia go w t. 30.

- s. 40 t. 34 pr.r. Na 1. ćwierćnucie taktu w **Wn2** wprowadzono dowolnie rytm punktowany. Takie ujednoczenie analogicznych taktów jest zupełnie nieuzasadnione wobec wyraźnej dążności Chopina do urozmaicania kolejnych powtórzeń tej frazy *Mazurka*.

13. Mazurek a op. 17 nr 4

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku B* op. 17 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfS**).

- s. 43 t. 55 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wa**), wariant — z **Wn**. Odmienne wersja **Wn** mogła powstać zarówno w następstwie błędu sztycharza, jak i korekty Chopina. Wprawdzie w tym opusie żaden inny szczegół nie wskazuje wyraźnie na korektę Chopina w **Wn**, ale w sąsiednich opusach tego rodzaju pojedyncze interwencje Chopina się zdarzały.

14. Mazurek g op. 24 nr 1

Źródła

- A** Autograf—czystopis całego opusu (Biblioteka Narodowa, Warszawa). **A** służył za podkład do pierwszego wydania niemieckiego.

- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5647), Lipsk I 1836. W **Wn1** tekst **A** odtworzono na ogół starannie, zmieniając jednak wiele szczegółów graficznych, co czasem miało wpływ także na sens muzyczny. Chopin najprawdopodobniej nie korygował **Wn1**. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.

- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, w którym poprawiono — na ogół zgodnie z **A** — większość błędów i usterek **Wn1**.
Wn = **Wn1** i **Wn2**.

- Wf** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1070), Paryż XII 1835, sporządzone na podstawie **Wn1**. Chopin korygował **Wf**, wprowadzając szereg ulepszeń.
- WfD, WfS, WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 1645), Londyn IV 1836. **Wa** oparte jest na **Wf** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy zmiany i inne naniesienia w **WfD** i **WfS**.

- s. 46 *t. 3 i 51* l.r. Występujący w **A** nad parą akordów łuk motywiczny w **Wn** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) odtworzono błędnie jako przetrzymujący nutę *g*.
- t. 13* l.r. Na trzeciej ćwierćnucie brak w **A** (\rightarrow **Wn**) nuty *d'* w akordzie. Chopin dodał ją w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).
- s. 47 *t. 33* l.r. W **A** (\rightarrow **Wn**) 1. nutą jest *B*. Chopin zmienił ją na *B₁* w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).
- t. 57* pr.r. Tekst główny pochodzi z **WfS**, gdzie został wpisany przez Chopina. Wariant jest wersją pozostałych źródeł (w **A** i **Wn** zanotowaną z drobnymi niedokładnościami). Zmiana wprowadzona w **WfS** koresponduje z ulepszeniem w *t. 59* (patrz komentarz poniżej).
- t. 59* pr.r. Podajemy jako jedyną wersję wpisaną przez Chopina do **WfD** i **WfS**, czyli do tych zachowanych egzemplarzy lekcyjnych, które noszą ślady opracowywania z uczniami. Pozostałe źródła mają wersję taką jak w *t. 3* i analog. Tego typu urozmaicenie linii melodycznej jest bardzo charakterystyczne dla Chopina. Wprowadził on podobne zmiany, i to również w formie późniejszych poprawek, w *Mazurkach*: *C* op. 24 nr 2, *t. 102–103*; *e* op. 41 nr 1, *t. 12*; *c* op. 56 nr 3, *t. 103*; *fis* op. 59 nr 3, *t. 117* i *125*.
- t. 61–62* pr.r. Podany w wariacie długi łuk dopisał Chopin w **WfS**.

15. Mazurek C op. 24 nr 2

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku g* op. 24 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierających naniesień **WfD** i **WfS**).

- s. 48 *t. 1* W oznaczeniu tempa metronomicznego **Wn1** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) ma błędnie 108. Podajemy prawidłową wartość według **A** (\rightarrow **Wn2**).
- t. 5* l.r. Pierwszy akord jest w **A** (\rightarrow **Wn**) taki sam jak następne. W korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin zmienił *f'* na *e'*. Por. komentarz do *t. 37*.
- s. 49 *t. 37* l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie górny dźwięk 2. akordu z *e'* na *f'* (w analogii do *t. 5* i *89*). W ostatecznej, korygowanej przez Chopina wersji *t. 5*, *37* i *89* (por. komentarz do *t. 5* i *89*) drugi akord występuje w dwóch postaciach: zasadniczej z *f'* (odpowiadającej *t. 9* i analog.) w *t. 5* i *89* oraz obocznej z *e'* w *t. 37*. Powtórzenie akordu a–moll w tym takcie lepiej wyodrębnia harmonicznym powrót głównego tematu *Mazurka* po poprzedniej części z toniką na *F*.
- s. 50 *t. 64* l.r. Jako 2. i 3. ćwierćnutę **A** (\rightarrow **Wn**) ma sekstę *es–c'*. W korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin dodał *as* na 2. ćwierćnucie taktu. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie sekstę na trójdźwięk także na 3. ćwierćnucie.
- t. 70–88* pr.r. Cały ten fragment wypisany jest w **A** wyraźnie drobniejszym pismem. Miało to zapewne na celu podkreślenie akompaniującego charakteru pr.r. Dodatkowe — oprócz **p** — określenie dynamiki dla pr.r. (*sempre piano*) potwierdza znaczenie, jakie przywiązywał Chopin do plastycznego oddania właściwych proporcji dynamicznych obu rąk. W **Wn** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) wydrukowano tę partię nutami normalnej wielkości, co — być może — skłoniło potem Chopina do zwrócenia

uwagi sztycharczy na konieczność zróżnicowania wielkości nut w *Etюдzie As* op. 25 nr 1 i *Preludium fis* op. 28 nr 8 za pomocą odpowiednich adnotacji w rękopisach edycyjnych. W naszym wydaniu autentyczny obraz nutowy ukazuje się drukiem po raz pierwszy.

- s. 51 *t. 89* l.r. Drugi akord jest w **A** (\rightarrow **Wn**) taki sam jak pierwszy. W korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin zmienił *e'* na *f'*. Por. komentarz do *t. 37*.
- t. 98 i 102–103* pr.r. **A** (\rightarrow **Wn**) ma tu wersje takie jak w odpowiednich *t. 14* i *18–19*. Chopin zmienił je w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).
- t. 112* l.r. W **A** (\rightarrow **Wn1**) górnym dźwiękiem jest *g* przyłączone do poprzedniego. Chopin zmienił je na *d* w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

16. Mazurek As op. 24 nr 3

Źródła

AI Autograf wcześniejszej wersji *Mazurka*, datowany „Drezno 22 IX 1835” (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Pozostałe źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku g* op. 24 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfD**).

- s. 52 *t. 12 (2. volta) i 36 (1. volta)* l.r. Jako 3. ćwierćnutę **A** (\rightarrow **Wn**) ma sekstę *c'–as'*. W korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin usunął *c'* w obu tych taktach.
- t. 13–19* l.r. Pierwotnie wszystkie akordy notowane były jako ćwierćnuty i w **AI** objęte jednym łukiem, a w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) opatrzone określeniem *legato* w *t. 13*. Następnie Chopin w **A** wydzielił łukami i pauzami krótsze motywy, pozostawiając przez nieuwagę sprzeczne z nową koncepcją określenie *legato*. Dlatego nie uwzględniamy go w tekście.
- t. 20–21* pr.r. Chopin wahał się, czy rozpocząć powtarzanie dźwięku *c²* od synkopy, czy nie. **AI** ma następującą wersję:






A (\rightarrow **Wn**) nie ma synkopy (nasz wariant), w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) Chopin dodał łuk (tekst główny). Por. *Polonez c* op. 40 nr 2, *t. 97–98*.

- s. 53 *t. 33* pr.r. Przednutkę przed triolą dodał Chopin w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

17. Mazurek b op. 24 nr 4

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku g* op. 24 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfS**).

- s. 53 *t. 10–11* W tekście głównym podajemy wersję **A** (\rightarrow **Wn2**), charakteryzującą się najbardziej konsekwentnym prowadzeniem głosów pr.r. Ostateczny tekst trudno tu wszakże ustalić ze względu na późniejsze zmiany. W **Wn1** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) przeoczono łuki łączące oktawy *f²–f³* w pr.r. Niewykluczone jednak, że Chopin to potem zaakceptował, skoro nie przywrócił łączenia ani w korekcie **Wf**, ani w **WfD**. Ponadto, w **WfD** Chopin wprowadził zmianę w l.r. w *t. 10* (dopisał \flat podwyższający *as'* na *a'*). Por. *Komentarz wykonawczy*.
- s. 54 *t. 18* l.r. Tekst główny pochodzi z **A** (\rightarrow **Wn**), wariant — z **Wf** (\rightarrow **Wa**). Brak śladów poprawek w **Wf** na 2. ćwierćnucie taktu oraz pozostawienie nie zmienionych analogicznych *t. 50* i *112* nasuwają przypuszczenie, że Chopin nie zmieniał w **Wf** wersji **A**, lecz poprawiał jakiś błąd sztycharza. Wersja **Wf** nie może więc być uznana za ostateczną.
- t. 28* pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **A** ma w górnym głosie błędny rytm , co w **Wn1** zmieniono na , a w **Wn2** na . Chopin skorygował swój błąd w **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 29 pr.r. Wskutek niezrozumienia pisowni **A** nuta c^1 na początku taktu ma w **Wn** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) błędnie osobną laseczkę ćwierćnutową.

t. 36–37 i 98–99 pr.r. Na przejściu taktów odtwarzamy notację **A**. Trzeba podkreślić, że w rękopisach Chopina sposób pisania łuków pozwala z łatwością odróżnić łuki motywiczne od przetrzymujących. Nie ma wątpliwości, że na początku t. 37 i 99 dźwięk es^1 ma być przetrzymany, a des^2 uderzony. Pominięcie w **Wn1** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) laseczki przedłużającej trwanie es^1 w t. 36 i 98 pozbawiło sensu łuk przetrzymujący tę nutę (przeoczony zresztą w pierwszych wydaniach w t. 98–99). Z kolei łuk nad oboma des^2 przybrał w **Wn** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) postać łuku przetrzymującego ten dźwięk. W rezultacie w części późniejszych wydań zbiorowych brak jest przetrzymania dźwięku es^1 , a w znacznej większości z nich przetrzymano dźwięk des^2 .

s. 55 t. 45 i 107 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dowolnie ujednolicono wersje tych taktów.

t. 56–57 W **Wn1** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) przeoczono łuk przetrzymujący w **A** (\rightarrow **Wn2**) nutę b na przejściu taktów.

s. 56 t. 92 i 93 l.r. **A** (\rightarrow **Wn**) nie ma As , na początku t. 92, ani As w akordzie w t. 93. Dźwięki te dodał Chopin w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

s. 57 t. 127–128 l.r. Tekst główny jest wersją wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). W wariacie podajemy wersję **A** (\rightarrow **Wn**), w której akompaniament prowadzony jest konsekwentnie trójdźwiękami. W większości późniejszych wydań zbiorowych przyjęto wersję trójdźwiękową, zmieniając jednak dowolnie b na c^1 w ostatnim akordzie t. 127.

18. Mazurek c op. 30 nr 1

Źródła

- [A] Autograf nie zachował się.
KF Kopia Fontany, sporządzona na podstawie [A] (Biblioteka Narodowa, Warszawa). Po wprowadzeniu przez Chopina zmian i uzupełnień **KF** posłużyła za podkład do pierwszego wydania niemieckiego.
Wf Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2489), Paryż XII 1837. **Wf** oparte zostało na [A] i było korygowane przez Chopina.
WfD, WfS, WfJ — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5851), Lipsk I 1838. **Wn** oparte jest na **KF** i nie było korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze **Wn** różniące się ceną na okładce.
Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 2170), Londyn XI 1837. **Wa** oparte jest na **Wf** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **KF** porównanej z **Wf**, ze szczególnym uwzględnieniem Chopinowskich korekt tego wydania. Uwzględniamy naniesienia w **WfD** i **WfS**.

Wf ma w tym *Mazurku* tylko kilka oznaczeń dynamicznych: w t. 1, 20, 30–33 i 36. O wiele prawdopodobniejsze jest uzupełnienie (przez Chopina lub przy jego udziale) oznaczeń w **KF** niż usunięcie ich w **Wf**. Kontrasty dynamiczne i wyrazowe są charakterystyczne dla całego tego opusu.

19. Mazurek h op. 30 nr 2

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku c* op. 30 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierających naniesień **WfD** i **WfS**).

s. 60 t. 1 *Allegretto* znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wa**). W **KF** (\rightarrow **Wn**) Chopin zmienił je na *Vivace*.


t. 29 i 61 l.r. W 2. ćwierćnucie omyłkowo brak w **Wf** (\rightarrow **Wa**) nuty gis .

s. 61 t. 48 l.r. Na 3. ćwierćnucie **KF** (\rightarrow **Wn**) ma fis w akordzie. Występujące w **Wf** (\rightarrow **Wa**) gis jest najprawdopodobniej wynikiem korekty Chopina.

t. 64 **KF** (\rightarrow **Wn**) ma tu takie zakończenie jak w t. 32. Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

20. Mazurek Des op. 30 nr 3

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku c* op. 30 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierających naniesień **WfD** i **WfS**).

s. 62 t. 26 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KF** (\rightarrow **Wn**), wariant — z **Wf** (\rightarrow **Wa**). Pr.r. Na ostatniej ćwierćnucie taktu w kilku późniejszych wydaniach zbiorowych wprowadzono dowolnie rytm 

s. 63 t. 33 l.r. W 3. akordzie **KF** (\rightarrow **Wn**) ma jeszcze nutę des^1 . Większość argumentów (możliwość pomyłki kopisty w **KF** lub Chopinowskiej korekty w **Wf**, ekonomia dźwiękowa) przemawia za trójdźwiękiem występującym w **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 40 pr.r. Brak znaku chromatycznego określającego wysokość górnego dźwięku trylu formalnie wskazuje na ces^2 . Nie jest to jednak decydujące ze względu na bardzo liczne tego rodzaju przeoczenia Chopina (na przykład w t. 23 i 93 tego *Mazurka* lub w *Mazurku B* op. 17 nr 1, t. 35). Także względy harmoniczne nie pozwalają jednoznacznie stwierdzić, czy Chopinowi chodziło o ces^2 czy c^2 , gdyż takt ten ma charakter przejściowy, o wieloznacznych funkcyjnie czterodźwiękach zmniejszonych.

Pr.r. Nuta b^1 z trylem ma w **KF** (\rightarrow **Wn**) wartość ćwierćnutę. Podajemy półnutę ze względu na możliwość korekty Chopina w **Wf** (\rightarrow **Wa**). Różnica ta nie wpływa praktycznie na wykonanie.

t. 55 pr.r. Na pierwszej ćwierćnucie taktu podajemy jako główną wersję **KF** (\rightarrow **Wn**); równe ósemki lepiej odpowiadają rozszerzonej rytmicznie w t. 55–56 wersji motywu. Rytm punktowany w **Wf** (\rightarrow **Wa**) może być wynikiem niezrozumienia [A] przez sztycharza.

L.r. Akord na 3. ćwierćnucie został w **KF** przeoczony, co w **Wn** uzupełniono pauzą.

s. 64 t. 68–69 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KF** (\rightarrow **Wn**). Brak łuku przetrzymującego f^1 w **Wf** (\rightarrow **Wa**) może być zwykłym przeoczeniem sztycharza. Wersję tę podajemy jednak jako wariant, gdyż Chopin mógł też usunąć łuk w korekcie **Wf** dla analogii rytmicznej i melodycznej z t. 65.

21. Mazurek cis op. 30 nr 4

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku c* op. 30 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierających naniesień **WfS**).

s. 65 t. 19–20 l.r. W **Wf** półnuty fis połączone zostały pomyłkowo w tych taktach zamiast w t. 17–18. W części późniejszych wydań zbiorowych powtórzono ten błąd i dodano analogiczny łuk także w t. 115–116.

t. 21 Akcent pod tercją d^2 - fis^2 znajduje się w **KF** (\rightarrow **Wn**), pod a^1 — w **Wf** (\rightarrow **Wa**).

s. 66 t. 31 Dwudźwięki na początku taktu mają w **KF** (\rightarrow **Wn**) wartość półnuty z kropką, tworząc dolny głos; ponadto nie ma pedału w t. 31–32. Przyjmujemy korygowaną prawdopodobnie przez Chopina wersję **Wf** (\rightarrow **Wa**).

s. 67 t. 53–54 pr.r. W **KF** (\rightarrow **Wn**) brak półnuty gis^1 w t. 54 i łuku przyłączającego ją do gis^1 w t. 53. Jest to prawdopodobnie przeoczenie kopisty, możliwe też, że Chopin dodał łuk i nutę w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 55–57 Podajemy oznaczenia wykonawcze **KF** (\rightarrow **Wn**). **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma tu takie same określenia, jak w t. 39–41 — *poco ritenuto, in tempo* i *sempre piano*, przez co część ta może stać się nieco monotonna.

s. 68 t. 89 l.r. W **KF** (\rightarrow **Wn**) przeoczono *cis*¹ w akordach. Por. t. 73.

t. 96–97 Łuk łączący *cis*¹ między tymi taktami znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 101 l.r. **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma tu 3 akordy (tak jak w t. 5). W **KF** (\rightarrow **Wn**) Chopin skreślił pierwszy z nich i wpisał wersję, którą podajemy.

s. 69 t. 125 i 136 Określenia podane w tekście głównym pochodzą z **KF** (\rightarrow **Wn**), określenia w odsyłaczu — z **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 127–129 l.r. W ostatnich akordach t. 127 i 128 oraz w pierwszych akordach t. 129 brak w **KF** (\rightarrow **Wn**) dźwięków *cis*¹ (w **KF** ich obecności nie można zresztą całkiem wykluczyć). Występujące w **Wf** (\rightarrow **Wa**) trójdźwięki są tu znacznie prawdopodobniejsze, gdyż przygotowują prowadzone akordami zejście w t. 129–132.

t. 16 l.r. W **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) oba *fis* w tym takcie połączone są łukiem. W **A** (\rightarrow **Wn**) Chopin skreślił łuk łączący te nuty.

t. 16–17 pr.r. Dźwięki *fis*² na przejściu taktów nie są w **A** (\rightarrow **Wn**) i **KF** połączone. Łuk znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wa**), gdzie przypuszczalnie został dodany przez Chopina.

t. 19 pr.r. Mordent znajduje się w **A** (\rightarrow **Wn**). Nie ma go w **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**), gdzie został prawdopodobnie przeoczony.

s. 71 t. 29–30 l.r. **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) ma tu wersję taką jak w t. 21–22. W **A** (\rightarrow **Wn**) Chopin zmienił ją do postaci, którą podajemy.

t. 34–36 l.r. Na początku taktów **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) nie ma dolnych dźwięków oktaw. Chopin dopisał je w **A** (\rightarrow **Wn**).

t. 40–41 pr.r. Nuty *dis*² na przejściu taktów połączone są w **A** (\rightarrow **Wn**). Nie można wykluczyć pomyłkowego postawienia tego łuku przez Chopina przy pisaniu lub poprawianiu **A**. Nie ma go w **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**), nie ma też odpowiedniego łuku w analogicznych t. 4–5. Rozpoczęcie taktu przetrzymaniem wszystkich dźwięków akordu jest u Chopina zjawiskiem bardzo rzadkim, a w tym miejscu deformuje jeden z podstawowych motywów *Mazurka*. Dlatego podajemy wersję z łukiem jedynie jako wariant.

22. Mazurek gis op. 33 nr 1

Źródła

A Autograf (Biblioteka Narodowa, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego.

KF Kopia Fontany (Muzeum Historyczne, Lwów), sporządzona najprawdopodobniej na podstawie wcześniejszego od **A**, zaginionego autografu. **KF** służyła za podkład do pierwszego wydania francuskiego.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5985), Lipsk XI 1838. **Wn1** oparto na **A**, zmieniając kolejność *Mazurków* i wprowadzając niewielkie własne zmiany i uzupełnienia. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się okładką.

Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono szereg dowolnych zmian.

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

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2714), Paryż X 1838. **Wf1** oparte jest na **KF** i było korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1**, w którym wprowadzono — najprawdopodobniej pod kontrolą Chopina — niewielkie zmiany w stosunku do **Wf1**.

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

WfD, **WfS**, **WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 2279), Londyn XI 1838. **Wa** oparte jest na **Wf1** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **A**, z uwzględnieniem Chopinowskich korekt **Wf** i naniesień w **WfD**, **WfS**, **WfJ**.

s. 70 t. 1 **A** (\rightarrow **Wn**) ma na początku *Mazurka* określenie **Mesto**. Fontana pisząc **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) odczytał je omyłkowo jako **Presto**. Chopin poprawił ten błąd we wszystkich zachowanych egzemplarzach lekcyjnych: w **WfS** i **WfJ** na **Lento**, w **WfD** na **Mesto**.

t. 1–48 We wszystkich źródłach *Mazurek* ten notowany jest z 4 krzyżkami przy kluczu. Tego typu niepewności zdarzały się Chopinowi (por. np. komentarz do *Mazurka cis* op. 63 nr 3, t. 33–48). Piąty przykluczowy krzyżyk dopisany jest na początku utworu w **WfS**.

t. 2 i 38 pr.r. **A** (\rightarrow **Wn**) i **KF** nie mają łuku łączącego oba *gis*¹. W t. 2 łuk ten dodany został w **Wf1**, a w t. 38 w **Wf2**, w obu miejscach przypuszczalnie przez Chopina. **Wa** ma również te łuki.

t. 4–5 pr.r. W **Wn2** dodano łuk łączący *dis*² w tych taktach, w analogii do wersji t. 40–41 w **A** i **Wn** (por. komentarz do tych taktów).

23. Mazurek C op. 33 nr 2

Kolejność *Mazurków*

W pierwszym wydaniu niemieckim zmieniono dowolnie kolejność *Mazurków*, opatrując numerem 2 *Mazurek D*, a numerem 3 — *Mazurek C*. *Mazurki gis* i *D* włączono też do publikowanego w tym czasie albumu kompozycji różnych autorów. Zmiany kolejności *Mazurków* w całości op. 33 dokonano zapewne dla zachowania jednakowego układu stron w obu publikacjach, czego śladem jest podwójna paginacja *Mazurków gis* i *D*. Podajemy autentyczną kolejność, jaką mają rękopisy i pozostałe pierwsze wydania.

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku gis* op. 33 nr 1. **KF** dla tego *Mazurka* znajduje się w zbiorach prywatnych (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

s. 72 t. 13 pr.r. W **Wn** dodano dowolnie \sharp przed *f*¹.

t. 15 pr.r. Jako szesnastkę **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) ma błędnie *d*², co Chopin poprawił we wszystkich zachowanych egzemplarzach lekcyjnych.

t. 16 pr.r. Na początku taktu w **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) brak nuty *e*¹. To prawdopodobne przeoczenie kopisty poprawił Chopin w **WfD**.

t. 22 i 30 l.r. Na 2. ćwierćnucie w **Wn** błędnie opuszczono nutę *c*¹.

t. 28–29 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty *c*²–*e*² pomiędzy taktami. Powtórzenie tercji w wersji źródłowej tworzy analogię rytmiczną: frazy rozpoczynają się od dźwięków przetrzymanych w t. 17 i 21 i uderzanych w t. 25 i 29.

t. 32 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A** (\rightarrow **Wn2**) i **KF**, wariant z **Wf** (\rightarrow **Wa**). Trudno rozstrzygnąć, czy wersja **Wf**, dźwiękowo bez zarzutu, a nieco łatwiejsza pianistycznie, jest wynikiem korekty Chopina, czy przeoczenia sztycharza. **Wn1** ma tu błędnie tylko jedną przednutkę, sekstę *c*¹–*as*¹.

24. Mazurek D op. 33 nr 3

Kolejność *Mazurków* — patrz *Mazurek C* op. 33 nr 2.

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku gis* op. 33 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierających naniesień **WfD** i **WfS**). **KF** tego *Mazurka* znajduje się w Auditorio del Radio e Televisione w Turynie.

s. 73 t. 8–9, 24–25 i analog. I.r. Na przejściu taktów najniższe dźwięki (odpowiednio *d* lub *A*) nie są łączone ani w **A**, ani w **KF**. W ten sposób akompaniament w t. 9, 25 i analog. zachowuje charakterystyczny rytmunek melodyczny i rytmiczny odpowiadający t. 1 i 17. Sztucharze **Wf** (→**Wa**) i **Wn**, uznając to za przeoczenie Chopina, dodali dowolnie łuki przetrzymujące także i te dźwięki. Chopin zastosował podobny chwyt w *Mazurku H* op. 41 nr 2, t. 4–5 i analog.; i tam w jednym z pierwszych wydań w trzech z czterech miejsc błędnie uzupełniono łuki. W niniejszym wydaniu autentyczna wersja ukazuje się drukiem po raz pierwszy.

s. 74 t. 32–33 i 104–105 pr.r. Występujący w **A** (→**Wn**) i **KF** łuk przetrzymujący półnutę *a*¹ jest w **Wf** w t. 32–33 przeoczony, a w t. 104–105 mylnie odczytany jako odnoszący się do dźwięków *g*¹–*fis*¹ (**Wa** ma taki błędny łuk w obu miejscach).

t. 54–55 i 62–63 I.r. Podajemy wersję **A** i **KF**, w której najwyższe sześćnastki taktów brzmią *des*¹, *d*¹ w t. 54–55 i *b*, *heses* w t. 62–63. W żadnym z pierwszych wydań nie odtworzono tej wersji bezbłędnie: w t. 54 **Wn1** nie ma *b* obniżającego *d*¹ na *des*¹, w t. 63 przed *heses* **Wn1** i **Wf** (→**Wa**) mają tylko pojedynczy *b*. W **Wn2** poprawiono błędy **Wn1**, ale i dodano niepotrzebny *b* przy *d*¹ w t. 55. Sprzeczności i niekonsekwencje w pierwodrukach spowodowały, że w późniejszych wydaniach zbiorowych znajdujemy siedem różnych, w znacznej większości nieautentycznych kombinacji tych dźwięków.

s. 75 t. 56 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i jest prawdopodobnie wynikiem korekty Chopina. Wariant jest wersją pozostałych źródeł.

s. 77 t. 121, 123, 129 i 131 pr.r. Tekst główny jest wersją wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf1** (→**Wa**), wariant pochodzi z **A** (→**Wn**) i **KF**. Wersje te są równorzędne muzycznie: *gis*¹–*e*¹ w wersji pierwotnej nadaje temu zwrotowi często w *Mazurkach* spotykany, lidyjski charakter, *gis*¹–*eis*¹ w późniejszej wersji daje nieco regularniejszy postęp harmoniczny.

t. 132–133 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty *d* pomiędzy taktami.

t. 133 pr.r. Nutę *d*¹ na początku taktu dodał Chopin w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

t. 133–135 Oznaczenia wykonawcze w tekście nutowym pochodzą z **A** (→**Wn**). W **KF** nie ma ani tych oznaczeń, ani w t. 131–132 kreseczek po *smorzando*. Tę niekompletną wersję uzupełniono w **Wf** (→**Wa**) kreseczkami biegnącymi aż do końca utworu. Jest prawdopodobne, że tego pozornie oczywistego uzupełnienia dokonano bez udziału Chopina.

25. Mazurek h op. 33 nr 4

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku gis* op. 33 nr 1. **KF** dla tego *Mazurka* znajduje się w Library of Congress w Waszyngtonie.

Pojawiające się w źródłach między t. 86–87 (patrz niżej komentarz do tych taktów) 24 takty będące powtórzeniem t. 23–46 oznaczone są w niniejszym komentarzu numerami w nawiasach kwadratowych: [23–46].

s. 78 t. 1 **A** (→**Wn**) i **KF** nie mają żadnego określenia tempa–charakteru. **Mesto** pojawia się w **Wf** (→**Wa**). Wydaje się prawdopodobne, że Chopin chciał zastąpić nim błędne określenie **Presto** w *Mazurku gis* op. 33 nr 1 (por. komentarz do tego *Mazurka*), a wskutek nieporozumienia przypisano je nie mającemu określenia *Mazurkowi h*. Jest rzeczą wątpliwą, by tak rzadkiego określenia użył Chopin dwukrotnie w jednym cyklu mazurków.

t. 5 i analog. pr.r. **A** (→**Wn**) i **KF** mają ♯ nad *a*¹. W **Wf** (→**Wa**) brak tego znaku w t. 5, 29 i [29]. Jest to zapewne przeoczenie sztucharza,

gdyż nie widać w tych miejscach śladów usuwania znaku. Także od strony muzycznej celowe usunięcie ornamentów przez Chopina wydaje się mało prawdopodobne wobec mordentów w t. 1 i 3, a zwłaszcza w t. 7. Por. komentarz do t. 11 i analog.

t. 9 Oznaczenia dynamiczne pochodzą z **WfS**.

t. 9–12 i analog. I.r. Łuki łączące nuty *cis* w t. 9–10, 11–12 i analog. zostały dodane przez Chopina w korekcie **Wf2**.

t. 11 i analog. pr.r. **A** (→**Wn**) i **KF** mają znaki ♯ nad *h*. W korekcie **Wf1** Chopin usunął je w t. 11, 35 i 179. Uwzględniamy tę poprawkę także w t. 75, gdyż przeoczenie przy korektach jednego z kilku podobnych miejsc często się Chopinowi zdarzało. Wersja ta, unikając nieco monotonnego, trzykrotnego powtórzenia mordentu na *h*, zarazem wyraźniej ukazuje związek fraz w t. 9–10 i 11–12. Późniejsze uzupełnienie łuków przetrzymujących *cis* w I.r. (patrz komentarz do t. 9–12) potwierdza dążność Chopina do wyodrębnienia dwóch par taktów.

s. 79 t. 58 i 98 I.r. Na 2. ćwierćnucie w **KF** (→**Wf**→**Wa**) brak *es*¹ w akordzie.

s. 80 t. 86–87 Pomiędzy tymi taktami w **A** (→**Wn**) i **KF** (→**Wf**→**Wa**) znajdują się jeszcze 24 takty będące powtórzeniem t. 23–46. Chopin wykreślił je jednak we wszystkich trzech zachowanych egzemplarzach lekcyjnych. Prawdopodobnie nie była to *z m i a n a* koncepcji formy *Mazurka*, lecz *p o p r a w k a* błędu popełnionego w **A**: swoim zwyczajem Chopin numerował w nim takty, by przy dalszych powtórzeniach oznaczać je skrótowo liczbami; przy pisaniu liczb oznaczających t. 65–102 pomylił zakres taktów do powtórzenia, przypuszczalnie zwracając uwagę tylko na początek (t. 1) i koniec (t. 62) tego fragmentu. Tego rodzaju pomyłka w określeniu liczby powtarzanych taktów zdarzyła się Chopinowi także w IV części *Sonaty b* op. 35.

s. 81 t. 106, 114, 122 i 130 I.r. Akord na 2. ćwierćnucie ma w źródłach różne brzmienie. **A** ma 4 razy czterodźwięk *h–cis*¹–*e*¹–*gis*¹. W **Wn1** trzykrotnie (t. 106, 122 i 130) przeoczono *cis*¹, co jednak w **Wn2** zostało poprawione według **A**. Także w **KF** i początkowo **Wf** przeoczono to *cis*¹, dając cztery razy trójdzźwięk *h–e*¹–*gis*¹. W korekcie **Wf1** Chopin w trzech miejscach zmienił ten akord: w t. 106 na *h–cis*¹–*gis*¹, w t. 114 i 130 na czterodźwięk jak w **A**. Pozostawienie nieskorygowanego t. 122 jest z pewnością przeoczeniem, nie jest jednak pewne, czy Chopin chciał tu pozostawić wersję **A** (czterodźwięk), czy wprowadzić wersję analogiczną do t. 106 (*h–cis*¹–*gis*¹). Nieco inny kontekst harmoniczny t. 122 czyni znacznie prawdopodobniejszą pierwszą możliwość: usunięcie *e*¹ pozostawiłoby bowiem bez rozwiązania tercję *dis*¹ akordu septymowego w t. 121.

t. 110 i 126 I.r. Na 2. ćwierćnucie **A** (→**Wn1**) i **KF** (→**Wf**→**Wa**) mają sekstę *gis*–*e*¹. W **Wn2** zmieniono ją dowolnie na trójdzźwięk *gis*–*cis*¹–*e*¹.

s. 82 t. 137 I.r. Pod nutami *fis*¹ i *fis* wpisane są w **WfJ** i **WfS** cyfry **4 1**. Palicowanie to, sprzeczne z autentyczną artykulacją, jest zapewne błędne (miało być **1 4**).

t. 137–151 Liczne w tych taktach drobne przeoczenia (kropek, łuków, znaków dynamicznych) uzupełniamy, porównując analogiczne miejsca.

t. 141 i 149 pr.r. **A** (→**Wn1**) ma tercję *cis*³–*e*³ na początku t. 141 i pojedyncze *e*³ w t. 149. **KF** ma niejasną pisownię, którą w **Wf** (→**Wa**) w obu taktach odczytano jako *e*³. Pewne cechy pisowni **A** pozwalają przypuszczać, że występujące w nim początkowo samo *e*³ Chopin uzupełnił w t. 141 nutą *cis*³. Brak odpowiedniej poprawki w t. 149 trzeba uznać za przeoczenie, gdyż nie widać racji muzycznych za różnicowaniem tych taktów.

t. 142 i 150 I.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 1. dźwięk z *Fis* na *fis*. Poprawki Chopina w **A** — zmiana *fis* na *Fis* w t. 142 i 143 — dowodzą w sposób niewątpliwy jego intencji.

s. 83 t. 199 **A** i **KF** mają określenie *risvegliato* (z błędem ortograficznym). Można podejrzewać, że właśnie ten błąd wpłynął na niewydrukowanie tego określenia w **Wn1** (**Wn2** ma *risvegliato*) i **Wf** (\rightarrow **Wa**). Z drugiej strony niewykluczone również, że Chopin celowo je usunął korygując **Wf**. Za obowiązujące należałoby wówczas uznać **f** wpisane przezeń w **WfD**.

t. 200 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A** (\rightarrow **Wn**), wariant — z **KF** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**). Wersję **KF**, mimo iż prawdopodobnie omyłkową, trzeba uznać za zaakceptowaną przez Chopina, który w korekcie **Wf2** poprawił w tym takcie kilka błędów **Wf1**, a wersji **A** nie przywrócił.

26–29. Mazurki op. 41

Kolejność Mazurków

W pierwszym wydaniu niemieckim zmieniono dowolnie kolejność *Mazurków*, przenosząc *Mazurek cis* na początek opusu. Podajemy autentyczną kolejność, jaką mają rękopisy i pozostałe pierwsze wydania, potwierdzoną także w korespondencji Chopina (patrz cytaty o *Mazurkach...* przed tekstem nutowym).

26. Mazurek e op. 41 nr 1

Kolejność *Mazurków* — patrz wyżej *Mazurki op. 41*.

Źródła

- As** Szkic opatrzony tytułem *Mazur* i datą „Palma 28 XI” [1838] (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).
- A** Fragment autografu obejmujący t. 1–38 i 41–56 (Bibliothèque Nationale, Paryż). Kompletny **A** posłużył do sporządzenia kopii, a następnie — prawdopodobnie po wprowadzeniu przez Chopina pewnych zmian — jako podkład do pierwszego wydania francuskiego.
- Ao** Autograf okolicznościowy zatytułowany *Mazur* (Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń), zawierający wersję zbliżoną do ostatecznej. **Ao** jest przypuszczalnie późniejszy niż **A**; oboczne wersje niektórych fragmentów można uważać za równorzędne.
- KX** Kopia nieznanego kopisty (Biblioteka Narodowa, Warszawa), sporządzona na podstawie **A** i przeznaczona na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego. Chopin sprawdził i poprawił **KX**.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas (T. 978), Paryż XII 1840. **Wf1** oparte zostało na **A**.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, I 1841, w którym Chopin dokonał licznych zmian.
- Wf3** Trzeci nakład **Wf1**, korygowany najprawdopodobniej przez Chopina.
- Wf** = **Wf1**, **Wf2** i **Wf3**.
- WfD**, **WfS**, **WfJ** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6335), Lipsk XII 1840. **Wn1** oparto na **KX**, dokonując własnych adiustacji; zmieniono w nim dowolnie kolejność *Mazurków*. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, w którym poprawiono wiele błędów **Wn1**, ale i wprowadzono szereg dowolnych zmian. W niniejszym komentarzu **Wn2** cytujemy tylko wtedy, gdy miało wpływ na późniejsze wydania zbiorowe.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 3558), Londyn XII 1840. **Wa** oparte jest na **Wf2** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf3** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **KX** i oboczności w **Ao**.

s. 84 t. 10 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A** (\rightarrow **KX** \rightarrow **Wn**, \rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**), wariant — z **Ao**.

t. 17–18 i 41–42 pr.r. W **Wn** pomyłkowo połączono nuty *fis* między t. 41–42. W większości późniejszych wydań zbiorowych połączono *fis* w obu miejscach, zapewne w analogii do t. 25–26 i 49–50. Jest to

nieuzasadniona dowolność, gdyż *fis* na początku t. 18 i 42 przydzielone jest w źródłach pr.r. i uderzane wraz z *dis*¹ i *fis*¹, a na początku t. 26 i 50 przydzielone jest l.r. i przetrzymane wraz z *H*.

s. 85 t. 33–34 pr.r. **A** (\rightarrow **KX** \rightarrow **Wn**, \rightarrow **Wf1** \rightarrow **Wf2** \rightarrow **Wa**) i **Ao** nie mają łuku przetrzymującego *fis*¹. Pojawia się on w **Wf3** w t. 34 (od którego zaczyna się tam nowa linia) wraz z poprawką błędu na 3. ćwierćnucie t. 33 (**Wf1** i **Wf2** mają *gis*¹ jako dolny dźwięk). Obie zmiany pochodzą prawdopodobnie od Chopina.

t. 34 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) przeoczono \curvearrowright nad *cis*².

t. 39–40 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**) i **Ao**, wariant — z **KX** (\rightarrow **Wn1**). Niezachowanie się tego fragmentu w **A** uniemożliwia dokładne stwierdzenie, jak powstała ta różnica. Na pewno jednak wersja **Wf** jest późniejsza, toteż podajemy ją jako główną.

s. 86 t. 59–61 Tekst główny pochodzi z **KX** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** (\rightarrow **Wa**), wariant — z **Ao**.

27. Mazurek H op. 41 nr 2

Kolejność *Mazurków* — patrz wyżej *Mazurki op. 41*.

Źródła — jak w *Mazurku e* op. 41 nr 1, z wyjątkiem nie istniejących autografów. Przez **[A]** oznaczamy zaginiony autograf, na którym oparto **KX** i **Wf1**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **Wf3** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, porównanym z **KX**.

s. 87 t. 48 pr.r. Jako 1. ósemkę **KX** ma błędnie *cis*²–*a*², co w **Wn1** zadiustowano na *c*²–*a*², a w **Wn2** na *c*²–*a*²–*h*². Wersja **KX** jest albo w całości pomyłką kopisty, albo pierwotną wersją (z przeoczonym \flat przy *c*²), zmienioną następnie przez Chopina na akord, który podajemy według **Wf** (\rightarrow **Wa**).

s. 88 t. 51 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma akord, a **KX** (\rightarrow **Wn**) — septymę. Jedna z wersji jest przypuszczalnie błędna, bez autografu nie można jednak stwierdzić która. Stylistycznie nieco prawdopodobniejszy wydaje się akord **Wf**, pianistycznie wygodniejsza jest septyma **KX**.

t. 57 l.r. Do autentycznego *cis* na 2. ćwierćnucie taktu w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych dodano dowolnie *Cis*.

28. Mazurek As op. 41 nr 3

Kolejność *Mazurków* — patrz wyżej *Mazurki op. 41*.

Źródła — jak w *Mazurku e* op. 41 nr 1, z wyjątkiem nie istniejących autografów. Przez **[A]** oznaczamy zaginiony autograf, na którym oparto **KX** i **Wf1**. Źródło dodatkowe:

Kle Wydanie *Mazurków* pod redakcją J. Kleczyńskiego (Gebethner i Wolff, Warszawa 1882), publikujące wariant zakończenia dodany przez Chopina w zeszycie jego uczennicy, Marceliny Czartoryskiej.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **Wf3** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, porównanym z **KX**. Przytaczamy przekazany przez uczennicę Chopina wariant zakończenia.

s. 89 t. 1–4 i analog. pr.r. Łukowanie tematu na przejściu t. 1–2, 3–4 i analog. różni się nieco w **KX** i **Wf** i jest w obu tych opierających się bezpośrednio na **[A]** źródłach niekonsekwentne. Ponieważ występujące różnice mają charakter przypadkowych niedokładności, porównaliśmy wszystkie analogiczne miejsca i przyjęliśmy dla nich rozwiązania występujące najczęściej: — łuki w t. 1, 3 i analog. kończą się na 1. ósemce następnego taktu — łuki w t. 2, 4 i analog. rozpoczynają się od 1. ósemki taktu.

t. 6, 8 i analog. pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**), wariant — z **KX** (\rightarrow **Wn**). Niezachowanie się [**A**] uniemożliwia dokładne stwierdzenie, jak powstała ta różnica. Na pewno jednak wersja **Wf** jest późniejsza, toteż podajemy ją jako główną. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 22–23 i analog. pr.r. W **Wa** i większości późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty c^2 między taktami. Dalszy rozwój frazy — powtórzenie motywu z t. 23 o sekundę wyżej w t. 24 — uzasadnia uderzenie c^2 w t. 23.

s. 90 t. 43 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf3**, gdzie \flat podwyższający b' na h' został dodany najprawdopodobniej przez Chopina (**Wf1** i **Wf2** nie mają żadnego znaku; w **Wa** dodano \flat). Wariant jest wersją **KX** (\rightarrow **Wn1**), gdzie z kolei \flat przed b' został prawdopodobnie dopisany przez Chopina. Zmiana w **Wf3** jest z pewnością późniejsza, toteż tę wersję podajemy jako główną. W wersji tej fraza w t. 41–44 i jej imitacja w t. 45–48 różnią się najwyższą nutą ($h'-b$). Podobną różnicę przy powtórzeniu motywu w wewnętrznym głosie znajdujemy np. w *Scherzu E-dur* op. 54, t. 534 i 538 (gis^2-g').

t. 45 i 47 l.r. Podajemy pisownię **KX** (\rightarrow **Wn**), uzupełnioną laseczkami ćwierćnutowymi przy a , przeoczonymi zapewne przez kopistę. Łuk od H do a , występujący w **KX** (\rightarrow **Wn**) na przejściu t. 45–46, jest z pewnością źle odczytanym łukiem przetrzymującym dźwięk a , jaki widzimy w **Wf** (\rightarrow **Wa**). W **Wf** (\rightarrow **Wa**) brzmieniowo identyczna, choć uproszczona pisownia, zacierza imitację frazy pr.r. z t. 41–44.

t. 49 pr.r. W **KX** (\rightarrow **Wn**) ósemkowy motyw rozpoczyna się od dźwięku as' . Jest to zapewne pomyłka kopisty (brak uzasadnienia dla takiego odosobnionego wystąpienia as' pomiędzy g' w t. 48 i 50–51).

s. 91 t. 53–68 **KX** (\rightarrow **Wn**) i **Wf1** nie mają t. 61–68. W korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**) Chopin dodał znaki repetycji dla t. 53–60. Ten sposób zapisu był zapewne podyktowany chęcią ograniczenia do minimum ilości poprawek dokonywanych w druku, toteż wypisujemy powtórkę *in extenso*, tak jak to Chopin uczynił w t. 1–16.

t. 76 l.r. Na początku taktu w basie źródła autentyczne mają równe ósemki. Wersja ta, dająca niezręczny postęp równoległych non, jest z pewnością błędna (por. t. 24).

t. 82 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **KX** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie rytm punktowany. Podobny błąd kopisty w t. 74 został przez Chopina poprawiony.

Pięcioletkowe rozszerzenie z a k o ń c z e n i a podane w odsyłaczu pochodzi z **Kle**.

29. Mazurek cis op. 41 nr 4

Kolejność *Mazurków* — patrz wyżej *Mazurki op. 41*.

Źródła — jak w *Mazurku* e op. 41 nr 1, z wyjątkiem nie istniejących autografów. Przez [**A**] oznaczamy zaginiony autograf, na którym oparto **KX** i **Wf1**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf3** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, porównanym z **KX**. Uwzględniamy naniesienia Chopina w **WfJ**.

s. 92 t. 10 l.r. Jako 1. ćwierćnutę **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma E . W **KX** (\rightarrow **Wn**) Chopin zmienił ją na e .

s. 93 t. 55 pr.r. Brak \sharp przy najwyższej nucie taktu wydaje się być przeoczeniem Chopina. T. 49–64 mają ustaloną tonację Cis–dur i obniżenie na a' pomocniczej nuty w melodii jest mało prawdopodobne. (Dźwięk a w t. 53 i 61, jako składnik harmonii molowej subdominanty, nie budzi podobnych wątpliwości.)

s. 94 t. 57–58 pr.r. Przeoczone w **KX** (\rightarrow **Wn**) i **Wf** (\rightarrow **Wa**) łuki przetrzymujące oktawę $ais-ais'$ zostały dodane przez Chopina w **WfJ**.

t. 58 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) przeoczono przednutkę ais' . Por. t. 50, 52 i 60.

t. 62–63 pr.r. Na początku t. 63 w dolnym głosie **KX** (\rightarrow **Wn1**) ma h , a **Wf1** nie ma żadnej nuty. Podajemy wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**) wersję z cis' przyłączonym do półnuty w t. 62.

t. 65 pr.r. Tekst główny (akord z e') został wprowadzony przez Chopina w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**). Wariant (pusta oktawa) jest wcześniejszą wersją **KX** (\rightarrow **Wn1**) i **Wf1**. Brak e' w tej wersji w charakterystyczny dla Chopina sposób pozostawia miejsce dla wejścia motywu tematycznego w t. 66.

t. 71 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wa**) brak łączka łączącego najniższy dźwięk przednutki z g w poprzednim taktie. Jest to prawdopodobnie przeoczenie, nie można też wykluczyć dodania go przez Chopina w **KX** (\rightarrow **Wn**). W **Wn2** przednutce nadano dowolnie formę przekreślonej ósemki. Por. *Komentarz wykonawczy*.

t. 81 l.r. W analogii do t. 9 w większości późniejszych wydań zbiorowych dodano e' do 2. ćwierćnuty. Jest to jednak nieuzasadnione, gdyż seksta $h-gis'$ kontynuuje tu brzmienie tejże seksty rozpoczynającej takt w pr.r.

s. 95 t. 97–101 pr.r. Tekst główny (5 mordentów) pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**), wariant (3 przednutki) — z **KX** (\rightarrow **Wn**). Pierwotna wersja z przednutkami została przez Chopina zmieniona najprawdopodobniej jeszcze w [**A**], ale już po sporządzeniu **KX**. Podajemy ją, gdyż jest wyraźnie łatwiejsza. Por. warianty tego typu w *Balladach* g op. 23, t. 173 i *As* op. 47, t. 3 i 39.

t. 104 pr.r. W **Wn1** błędnie umieszczono eis' o szesnastkę później, tzn. razem z his' zamiast z cis' .

t. 106 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych w analogii do t. 110 zmieniono dowolnie 1. ćwierćnutę z autentycznego cis na Gis . Analogia taka jest nieuzasadniona, gdyż dopiero Gis w t. 110 przygotowuje nutę pedałową trwającą następne 8 taktów (t. 111–118).

s. 96 t. 112–113 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KX** (\rightarrow **Wn1**). W **Wf** (\rightarrow **Wa**) pierwszą nutą t. 113 jest błędnie fis^2 , co Chopin poprawił na e^2 w **WfJ**. W żadnym z autentycznych źródeł nie ma łuku łączącego oba e^2 na przejściu taktów (dodano go dopiero w **Wn2**), można mieć jednak wątpliwości, czy nie został przeoczony. Wskazywałaby na to analogia z t. 111 i 117, gdzie na początku taktu nie ma uderzenia.

t. 120, 122 i 124 Kasowniki obniżające w 4 oktawach dis na d dodane zostały w korekcie **Wf3**. Wprawdzie bezpośredni udział Chopina w tej korekcie nie jest całkiem pewny, wydaje się jednak nieprawdopodobne, by tak istotnej i odważnej dźwiękowo zmiany dokonano wbrew jego woli.

t. 121 pr.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie gis' do akordu na początku taktu. Chopin chciał zapewne już tutaj mieć takie samo współbrzmienie jak w t. 123–126.

t. 137–138 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**), wariant — z **KX** (\rightarrow **Wn**). Chronologia wersji jest przy braku [**A**] nie do ustalenia: półnuta na początku t. 137 jest w **KX** przerabiana z e na dis , co może być albo zwykłą poprawką jednego z licznych błędów kopisty, albo dokonaną przez Chopina zmianą występującej w [**A**] wersji. W pierwszym przypadku późniejsza byłaby wersja **Wf**, w drugim zaś — **KX**. Argumenty stylistyczne również nie pozwalają na zdecydowane wyróżnienie którejś wersji:

— wersja **Wf** ma w t. 136–139 sugestywną linię dolnego głosu pr.r. z charakterystycznymi powtórzeniami dźwięków e , dis , cis na przejściach taktów i jest bardziej wyrazista harmonicznie — w wersji **KX** konsekwentna redukcja elementów harmonicznymi i melodycznymi już w samej konstrukcji przebiegu muzycznego realizuje określenie *smorzando*.

t. 138 pr.r. Ostatnią ósemką jest w **Wf** (\rightarrow **Wa**) dis . Błąd ten poprawił Chopin w **WfJ**.

30. Mazurek a Dbop. 42A (Gaillard)

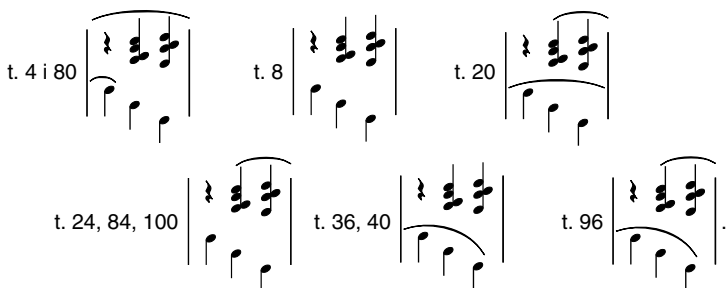
Źródła

- [A] Autograf nie zachował się.
Wf Pierwsze wydanie francuskie, Chabal (C), Paryż I 1841. **Wf** oparte jest zapewne na [A].
WfJ Jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Bote & G. Bock (B & B 3359), Berlin VII 1855. Pochodzenie **Wn** nie jest jasne — porównanie z **Wf** wskazywałoby, iż oparto je na egzemplarzu korektowym **Wf**, trudno jednak wytłumaczyć, dlaczego w 14 lat po opublikowaniu **Wf** użyto jako podkładu egzemplarza nie uwzględniającego ostatnich retuszów.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf** z uwzględnieniem Chopinowskich naniesień w **WfJ**.

Łukowanie. Widoczne w źródłach błędy i niekonsekwencje skłaniają do przypuszczenia, że różnice pomiędzy podobnymi miejscami nie były zamierzone, lecz wynikają z niedokładności zapisu. Mimo to w zasadzie je zachowujemy, nieznacznie uzupełniając i poprawiając oczywiste błędy. Możliwości interpretacji przedstawione są w *Komentarzu wykonawczym*. Dla przykładu podajemy sześć występujących w **Wf** odmian łukowania t. 4 i analog.:



- s. 97 t. 11, 15 i analog. pr.r. W źródłach dźwięk e' jest powtórzony na trzeciej ćwierćnucie taktu. W większości późniejszych wydań zbiorowych przetrzymano dowolnie dźwięk e' uderzony na 2. ćwierćnucie taktu.
- s. 98 t. 40 pr.r. W ostatnim akordzie w większości późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę d' (w analogii do t. 4, 8, 36, 80 i 84). Opuszczenie d' pozwala uniknąć nie rozwiązane dysonansu i w charakterystyczny dla Chopina sposób pozostawia miejsce dla melodii rozpoczynającej się w t. 41 od oktawy $d'-d^2$.
- s. 101 t. 105 l.r. Na 3. ćwierćnucie w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę g .
- t. 114 l.r. Brak w źródłach e na początku taktu jest zapewne przeoczeniem sztycharza, na co wskazuje łuk pomiędzy t. 113–114 (łuk motywiczny byłby tu nieuzasadnionym wyjątkiem) oraz analogiczne t. 116 i 118.
- t. 116 pr.r. Na początku taktu **Wn** ma w dolnym głosie ćwierćnutę c' . Jest to prawdopodobnie pierwotna wersja, ulepszona następnie przez Chopina w korekcie **Wf**.
- t. 117 pr.r. W **Wf** dźwięk d' jest powtórzony na 3. ćwierćnucie taktu. W **Wn** przetrzymano dowolnie dźwięk d' uderzony na 2. ćwierćnucie taktu.

31. Mazurek a Dbop. 42B („La France Musicale“)

Źródła

- [A] Autograf nie zachował się.
Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, Bureaux de la France Musicale, Paryż VII 1841. *Mazurek* stanowił trzeci utwór w albumie *la France Musicale*,

obejmującym 6 kompozycji różnych autorów. **Wf1** oparte jest zapewne na [A].

- [Wf2] Drugie wydanie francuskie, Escudier FrLres, Paryż 1845, zawierające *Mazurek* wydany osobno. W [Wf2] powtórzono tekst **Wf1** z niewielkimi nieścisłościami. Egzemplarza [Wf2] nie udało się redakcji WN odszukać, informacje o nim podajemy na podstawie **Wf3** (patrz niżej).
Wf3 Trzecie wydanie francuskie, Brandus et C^{ie} (B et C^{ie} 4840), Paryż 1848. Tekst muzyczny **Wf3** został najprawdopodobniej przedrukowany bez zmian z [Wf2].
Wf = **Wf1** i **Wf3**
Wn Pierwsze wydanie niemieckie, les fils de B. Schott (6493.2), Moguncja II 1842. W **Wn** odtworzono z błędami tekst **Wf1**. *Mazurek* był częścią zbioru utworów różnych kompozytorów zatytułowanego *Notre Temps* (stąd jego zazwyczaj używana nazwa).
Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 6316), Londyn I 1846. **Wa** oparte jest na [Wf2].

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf1**.

- s. 102 t. 16–17 i 96–97 l.r. W [Wf2] (→**Wa,Wf3**) omyłkowo połączono nuty c' na przejściu t. 96–97. W większości późniejszych wydań zbiorowych tę nieautentyczną wersję powtórzono także w t. 16–17.
- t. 21 i analog. pr.r. W t. 21, 29 i 101 nie tylko ćwierćnuta a' , lecz także ćwierćnuta f' jest w **Wf** przedłużona kropkami. Przyjmujemy notację t. 109 (f' nie przedłużone), charakterystyczną dla Chopina i dającą przejrzystsze prowadzenie głosów.
- s. 103 t. 54 Na 1. ćwierćnucie taktu figury rytmiczne obu rąk są w źródłach zamienione (pauza w pr.r., kropka przedłużająca w l.r.). Łuk nad pr.r. i porównanie z analogicznymi t. 34, 50 i 66 pozwalają odtworzyć poprawny układ figur.
- t. 56 i 61 pr.r. W źródłach krzyżyk podwyższający d' na dis' jest w t. 56 przeoczony, a w t. 61 postawiony błędnie przy ostatniej ósemce.

32. Mazurek G op. 50 nr 1

Źródła

- Autograf fragmentu (t. 1–12), najprawdopodobniej czystopis, z ukończenia którego Chopin zrezygnował (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).
A1 Autograf całości (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego.
[A2] Zaginiony późniejszy autograf, przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego.
Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 3692), Paryż IX 1842. **Wf1** oparte zostało na **A1** i było korygowane przez Chopina.
Wf2 Drugie wydanie francuskie (ta sama firma, bez numeru), XII 1842. *Mazurek* został włączony do zbioru zatytułowanego *2^e Keepsake des Pianistes*. Chopin prawdopodobnie wprowadził niewielkie zmiany do tekstu **Wf2**.
Wf = **Wf1** i **Wf2**.
WfD, WfS, WfJ — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, P. Mechetti (P.M. N^o 3682), Wiedeń IX 1842. **Wn1** oparte zostało na [A2]; niewykluczone, że było korygowane przez Chopina.
Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym niedokładnie (m.in. liczne przeoczenia) powtórzono tekst **Wn1**.
Wn = **Wn1** i **Wn2**.
Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 5303), Londyn VII 1842. **Wa** oparte jest na odbitce korektorskiej **Wf1**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wn1**, porównanym z **A1**. Uwzględniamy Chopinowskie korekty **Wf** i naniesienia w **WfD**.

s. 106 t. 3–4 i analog. Przyjmujemy oznaczenia wykonawcze **Wn**. Wcześ-

niejsze łukowanie **A1**:  uległo w **Wf**

(→**Wa**) zniekształceniu. Chopin korygował je następnie w **Wf1** i **Wf2**, zmierzając najwyraźniej w kierunku frazowania jasno i precyzyjnie wypisanego w **[A2]** (→**Wn**).

t. 7, 11 i analog. pr.r. Podajemy łukowanie **[A2]** (→**Wn**). W pozostałych źródłach łuk jest przerwany nad pauzą.

t. 8–9 i 64–65 pr.r. Nuty *c'* na przejściu taktów są połączone w **A1** (→**Wf**→**Wa**, w t. 9 **Wf** z błędem). W **Wn** brak odpowiednich łuków, co zapewne oznacza, że Chopin w **[A2]** zrezygnował z tego łączenia.

t. 12 i analog. pr.r. Przednutka z arpeggiem znajduje się w **A1** i **Wn1** (w **Wn2** przeoczono arpeggia w t. 12 i 68). W **Wf** (→**Wa**) błędnie wydrukowano pionowy, oznaczający arpeggio łuk **A1** jako poziomy, łączący przednutkę z półnutą *f'*.

t. 21 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn**, wariant z **A1** (→**Wf**→**Wa**).

s. 107 t. 54–55 pr.r. W **Wn2** przeoczono łuk przetrzymujący *e*².

t. 72–73 l.r. Łuk przetrzymujący *G* znajduje się tylko w **Wn**.

s. 108 t. 73 i nast. pr.r. Podajemy łukowanie **A1** (→**Wf**→**Wa**), gdyż w auto-grafie tym widać ślady udoskonaleń dokonywanych przez Chopina, a odczytanie łuków **[A2]** przez sztycharza **Wn** nie było, jak się wydaje, zbyt dokładne. Istotniejsze różnice sygnalizujemy odsyłacami.

t. 76–77 pr.r. Łuk przetrzymujący *h* pochodzi z **A1**. **Wf** (→**Wa**) ma go w zniekształconej postaci (biegnie od *d'* na końcu t. 76). W **Wn** nie ma go wcale, co może być przeoczeniem sztycharza.

t. 78 l.r. Tekst główny pochodzi z **A1** (→**Wf1**→**Wa**) i **Wn**. Wariant jest odmianą wprowadzoną najprawdopodobniej przez Chopina w korekcie **Wf2**.

L.r. Na początku taktu **Wn** ma w górnym głosie równe ósemki. Jest to zapewne pomyłka, gdyż równoległe poruszające się głosy nie są tu niezależne (w przeciwieństwie do t. 47 i 54).

Pr.r. Nad ostatnią ósemką w **Wf** (→**Wa**) przeoczono \sim .

t. 82 pr.r. Trudno tu ustalić ostateczną intencję Chopina. Tekst główny (*h'*) pochodzi z **Wn** (ma go też **Wa**), wariant (*b'*) — z **A1** (→**Wf**). Ślady w **Wn1** świadczą o dokonaniu zmiany z *b'* na *h'* dopiero w korekcie, nie jest jednak pewne, czy zrobił ją Chopin. Z drugiej strony, wersja z *b'*, nie podejmująca przemienności *b* i *h*, tak wyraźnie akcentowanej w t. 73–76, sprawia nieco monotonne wrażenie i może być pomyłkowa.

t. 96 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn**, wariant z **A1** (→**Wf**→**Wa**).

t. 103 *f* na 3. ćwierćnucie znajduje się w **Wn**. Brak określenia dynamiki w **A1** (→**Wf**→**Wa**) skłonił redaktorów części późniejszych wydań zbiorowych do różnych dowolnych uzupełnień w tym zakresie.

33. Mazurek As op. 50 nr 2

Źródła

A1, **[A2]**, **Wf1**, **Wn1**, **Wn2**, **Wn**, **Wa** — jak w *Mazurku G* op. 50 nr 1.

Wf = **Wf1**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **Wn1**, porównanym z **A1**. Uwzględniamy Chopinowskie korekty **Wf**.

s. 109 t. 4 pr.r. Arpeggio przed akordem z przednutką, mające w **A1** postać pionowego łuku, zostało w pierwszych wydaniach zniekształcone:

w **Wf** (→**Wa**) poziomy łuk łączy przednutkę z półnutą *g*, w **Wn** zaś znak arpeggia obejmuje także *es* w l.r.

t. 11, 15 i analog. pr.r. Mordenty znajdują się tylko w **Wn**.

s. 110 t. 59–60 pr.r. W **A1** (→**Wf**→**Wa**) przejście do części środkowej ma nieco inną postać: w t. 59 *as'* i *ges'* są ćwierćnutami, a łuk kończy się na *ges'*; na początku t. 60 jest tercja *des'*–*f'*. Podajemy udoskonaloną wersję **Wn**. Ponieważ ulepszenie to, a także powtórzenie t. 60–67 (por. następną uwagę), Chopin wprowadził w ostatniej fazie zapisywania utworu, do gotowego już **[A2]** lub w korekcie **Wn**, jest bardzo prawdopodobne, że nie skoordynował tych dwu zmian, a t. 60 należy za drugim razem wykonać w pierwotnej postaci, z tercją *des'*–*f'* na początku.

t. 60–83 **A1** i **Wa** nie mają żadnych znaków repetycji; Chopin dodał je w korekcie **Wf**. Także **Wn** ma repetycje t. 60–67 i 68–83.

t. 61–81 pr.r. Łuczki biegnące w źródłach od przednutki do dolnej nuty dwudźwięku, co prawdopodobnie oznacza arpeggio (por. *Komentarz wykonawczy*), w większości późniejszych wydań zbiorowych zostały błędnie wydrukowane jako konwencjonalne łuczki łączące przednutkę z górną nutą dwudźwięku.

t. 62–63 i analog. l.r. Łuk łączący oba *As* dodał Chopin w korekcie **Wf**.

34. Mazurek cis op. 50 nr 3

Źródła

A1 Autograf pierwszej redakcji *Mazurka* (Biblioteka Jagiellońska, Kraków).

A1, **[A2]**, **Wf1**, **Wn1**, **Wn2**, **Wn**, **Wa** — jak w *Mazurku G* op. 50 nr 1.

Wf = **Wf1**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **Wn1**, porównanym z **A1**. Uwzględniamy Chopinowskie korekty **Wf**.

s. 112 t. 3–4, 7–8 i analog. pr.r. Pierwotnie (w **A1**) nie było łuków przetrzymujących półnutę *cis*² (*gis'*). **A1** (→**Wf**→**Wa**) ma łuk tylko pomiędzy *gis'* w t. 99–100. Łączenia występujące w **Wn** we wszystkich miejscach można w tej sytuacji uznać za ostateczne.

s. 113 t. 28 pr.r. W **A1** (→**Wf**→**Wa**) Chopin przeoczył półnutę *dis'*. Por. t. 120.

t. 31–32 i analog. pr.r. Tekst główny (*dis*² powtórzone w t. 32) pochodzi z **A1** i **Wa**. Także w **[A2]** była przypuszczalnie ta wersja, gdyż w **Wn** brak łuków pomiędzy t. 31–32, a łuk nad dwudźwiękami w analogicznych t. 123–124 to najprawdopodobniej łuk motywiczy postawiony z niewłaściwej strony (tego typu przenoszenie łuków bez względu na ich znaczenie było częstą praktyką ówczesnych sztycharzy). Przetrzymanie *dis*² w t. 30–31 i powtórzenie go w t. 32 odpowiada rytmowi l.r.: przetrzymaniu *gis'* w t. 30–31 i uderzeniu *cis'* w t. 32. Wariant (*dis*² zatrzymane) pochodzi z **Wf**, gdzie w t. 31–32 łuk został dodany w korekcie, być może przez Chopina.

t. 32–41 i analog. Szczupłość miejsca i komplikacje graficzne związane z polifoniczną fakturą spowodowały, że w żadnym ze źródeł łukowanie nie oddaje zamysłu Chopina w pełni i bezbłędnie. Łukowanie w naszym wydaniu wynika z porównania wszystkich źródeł przy uwzględnieniu wszelkich czynników mogących powodować niedokładności notacji.

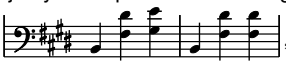
t. 56 l.r. Na 3. ćwierćnucie **Wn** ma tylko sekstę *fis*–*dis'*. Pozostałe źródła mają trójdźwięk *fis*–*h*–*dis'*.

s. 114 t. 69 l.r. Kasownik obniżający *gis* na *g* został dodany przez Chopina w korekcie **Wf**.

t. 77, 79, 85 i 87 l.r. Jako 1. ćwierćnutę **A1** (→**Wf**→**Wa**) ma *H*. Obniżenie basu o oktawę jest ulepszeniem wprowadzonym w **[A2]** (→**Wn**).

t. 84 l.r. Na 2. ćwierćnucie **AI** i **Wn** mają tylko *ais-e'*. **A1** (→**Wf**→**Wa**) ma *fis-ais-e'*, tak jak wszystkie źródła w analogicznym t. 52.

t. 87–88 l.r. Podajemy akompaniament według **Wn**. **A1** (→**Wf**→**Wa**)

ma inną wersję: , zawierającą prawdopodobnie 2 błędy. Nie widać bowiem uzasadnienia dla braku *h* na końcu t. 87, a pierwsze *dis'* w t. 88 utrudnia wykonanie pr.r. W **A1** t. 81–88, początkowo przeoczone, zostały dopisane z boku strony; takie rozproszenie uwagi zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia błędu.

t. 89 l.r. W **Wn** akompaniament jest — prawdopodobnie omyłkowo — taki jak w następnym taktcie.

t. 92 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A1** (→**Wf**→**Wa**), wariant w odsyłaczu — z **AI** i **Wn**. Jest mało prawdopodobne, by Chopin w **[A2]** świadomie wrócił do pierwotnej koncepcji, rezygnując z podkreślającego kulminację rytmu punktowanego. Równe ósemki w **Wn** mogą więc być błędem sztycharza.

s. 116 t. 134 i 139 l.r. Na początku taktów **A1** (→**Wf**→**Wa**) ma ćwierćnutę *Gis* zamiast pauzy. Przyjęta przez nas wersja **Wn** jest ulepszeniem wprowadzonym do **[A2]**:

— *gis* jako podstawa harmonii nie zmienia się od t. 134 (a nawet 124) do t. 142 i jego powtarzanie nie jest ze względów harmonicznym potrzebne

— brak uderzenia na początku taktu nadaje jednolity kształt rytmiczny wszystkim analogicznym t. 134, 136, 138–140.

t. 140 l.r. Jako 2. ćwierćnutę **A1**, **Wa** i **Wn** mają kwartę *e-a*. Podajemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf**.

t. 157–169 Podajemy oznaczenia dynamiczne **A1** (→**Wf**→**Wa**), zasadniczo zgodne z tymi, które ma **Wn**, lecz precyzyjniejsze i lepiej współgrające z frazowaniem.

s. 117 t. 171–172 pr.r. Źródła świadczą o wahaniu Chopina w tym miejscu. Wersja, którą podajemy jako główną, znajduje się zarówno w najwcześniejszym źródle — **AI** (z *ais'* w miejsce *b'* w t. 171 i bez łuku przetrzymującego *a'*), jak i w najpóźniejszym — **[A2]** (→**Wn**). Wersja podana w wariantcie pochodzi z **A1** (→**Wf**→**Wa**). O dokonaniu przez Chopina w **[A2]** świadomego powrotu do udoskonalonej wersji pierwotnej (zjawisko w jego twórczości dość częste) świadczy enharmoniczna zmiana pisowni z *ais'* na *b'*.

t. 172 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie szesnastkę *e'* na *eis'*.

t. 177 l.r. **A1** (→**Wf**→**Wa**) nie ma *cis'* w akordzie.

t. 182–183 l.r. *cis* jest przetrzymane w **A1** (→**Wf**→**Wa**). W **Wn** nie ma łuku.

t. 189 pr.r. Na początku taktu **A1** (→**Wf**→**Wa**) ma jeszcze *gis*. Przyjmujemy prostszą wersję **Wn**. Pr.r. Ostatnią ósemką jest w **Wn** błędnie *cis'*.

35–40. Mazurki op. 56 i 59

Uwagi do zasad redagowania tekstu nutowego

W *Mazurkach* tych, pochodzących z późnego okresu twórczości Chopina, dwa trudne problemy redakcyjne występują w szczególnym nasileniu: łukowanie oraz wzajemne relacje między mniej lub bardziej ściśle powtarzającymi się fragmentami. Chopin z reguły pisał wtedy 3 autografy—czystopisy, każdy z innymi łukami, i nie stosował przy powtórkach skrótowego oznaczania taktów liczbami (niewykluczone, że powodem było zauważenie przy opracowywaniu z uczniami pomyłki w *Mazurku h* op. 33 nr 4 — patrz komentarz do t. 86–87 tego *Mazurka*).

Różnice łukowania wynikają z przyczyn graficznych (np. szczupłość miejsca

przy polifonizującej fakturze powodująca brak lub skrócenie pewnych łuków) i muzycznych (ładkie przejścia między frazami wzmacniające spójność kompozycji ale utrudniające umiejscowienie przerw łuków), mogą też być przypadkowe (nierównomierny dopływ atramentu z gęsiego pióra dający w wyniku przerywanie łuków itp.). Dlatego też — aby nie wypaczyć intencji Chopina ani nie zubożyć możliwości wykonania — tam gdzie to możliwe, traktujemy łącznie trzy łukowania autentyczne oraz informujemy w odsyłaczach o najważniejszych różnicach.

W powtarzających się fragmentach drobne różnice w tekście nutowym (rytmiczne, harmoniczne, występowanie lub brak łuków przetrzymujących), a zwłaszcza w oznaczeniach wykonawczych (łuki frazowe, kropki, akcenty, znaki dynamiczne itp.) występują zarówno pomiędzy poszczególnymi pojawieniami się analogicznych odcinków w danym źródle, jak i pomiędzy źródłami. Rozstrzygnięcie, czy intencją Chopina był tekst jednolity, czy też zróżnicowany, nie zawsze jest możliwe. Każdą sytuację rozpatrujemy oddzielnie, a także w kontekście danej części, całego *Mazurka* i całości opusu. Przyjęty tekst jest możliwie zgodny z autentycznymi źródłami i zarazem użyteczny w praktyce wykonawczej, nie przytłaczający pianisty nadmiarem nieistotnych różnic i wariantów.

35. Mazurek H op. 56 nr 1

Źródła

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

A3 Najpóźniejszy autograf, przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa). **A3** przedstawia *Mazurek* w ostatecznej postaci, niewolnej jednak od niedokładności i błędów.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 4085), Paryż VIII 1844. **Wf1** oparte zostało na **[A1]** i najprawdopodobniej było korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1**, w którym poprawiono wiele usterek i wprowadzono pewne zmiany. Niektóre z nich z pewnością pochodzą od Chopina.

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

WfD, **WfS** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 5309), Londyn IV 1845. **Wa** oparte jest na **[A2]** i nie było korygowane przez Chopina.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7143), Lipsk VIII 1844. **Wn1** oparte jest na **A3**; wprowadzono w nim szereg nieautentycznych zmian i uzupełnień.

Wn2 Drugi nakład **Wn1**, po 1852, w którym poprawiono według **A3** i **Wf** wiele błędów oraz dokonano dalszych dowolnych zmian. W niniejszym komentarzu **Wn2** cytujemy tylko wtedy, gdy miało wpływ na późniejsze wydania zbiorowe.

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

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **A3** porównanym z **Wf** i **Wa**, ze szczególnym uwzględnieniem korekt **Wf**. Bierzymy też pod uwagę naniesienia w **WfS**. Patrz też U w a g i... do *Mazurków op. 56 i 59*.

s. 118 t. 1–5, 7, 9, 11 i analog. pr.r. Źródła różnią się występowaniem arpeggiów przy tercjach; w żadnym nie pojawiają się one konsekwentnie. Mimo to wydaje się prawdopodobniejsze, że nie było intencją Chopina rozmieszczanie arpeggiów inaczej przy każdym pojawieniu się tej części. Dlatego też we wszystkich czterech fragmentach podajemy arpeggia w tych samych taktach (t. 1–5, 9 i analog.), wybierając statystycznie najczęstsze i muzycznie najbardziej uzasadnione. Por. *Komentarz wykonawczy*.

t. 13, 35, 93 i 155 pr.r. Na 1. ćwierćnucie znajdujemy w źródłach dwie postaci rytmu: równe ósemki i rytm punktowany. W tekście głównym podajemy wersję **A3** (→**Wn1**). W t. 13 i 93 równe ósemki występują zgodnie także w **Wf** i **Wa**, toteż podajemy je jako jedyny tekst. W t. 35 **Wf**, a w t. 155 **Wa** mają równe ósemki, co uwzględniamy w wariantach. **Wn2** podaje dowolnie rytm punktowany we wszystkich 4 taktach.

t. 20–21 i analog. pr.r. Łuk łączący oba *e'* znajduje się tylko w t. 20–21 i 42–43 w **Wf**. Niewykluczone, że Chopin dodał go w korekcie.

s. 119

t. 36–37 pr.r. W **A3** (\rightarrow **Wn**) *dis*¹ w t. 36 i *e*¹ w t. 37 uderzane są tylko raz na początku taktu i mają wartość półnuty z kropką. Widoczne w **A3** poprawki w pozostałych 3 analogicznych miejscach dowodzą, że jest to wersja pierwotna, przeoczona przy poprawkach. Przeoczenie jednego miejsca przy korygowaniu powtarzających się podobnych fragmentów należy do częstszych pomyłek Chopina (analogiczne przeoczenie poprawki zdarzyło się również w **[A2]** (\rightarrow **Wa**) tegoż *Mazurka* w t. 156).

t. 45 pr.r. Ówierzchnia *es*¹ pochodzi z **Wf**, gdzie została prawdopodobnie dodana przez Chopina. Łuk przyłączający ją do *es*¹ w t. 44 uzupełniono w korekcie **Wf2**.

t. 46 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają sekstę *b–g*¹. Chopin prawdopodobnie dodał *es*¹ w korekcie **Wf1**. Użycie trójdźwięku *Es–dur* tylko w tym jednym spośród wielu podobnych taktów uzasadnione jest inną podstawą harmonii — *B*, a nie *es*.

t. 49–50, 53–54 i analog. l.r. W poszczególnych źródłach trudno znaleźć spójną zasadę występowania na 2. ćwierćnucie trójdźwięku lub seksty. Może to być wynikiem zarówno nieuwagi Chopina, jak i błędów sztycharzy. Ponieważ odpowiednia część rozpoczynająca się w *G–dur* (t. 103–132) nie wykazuje takich różnic, wydaje się, że i tu nie były one zamierzone. Dlatego przyjmujemy następujące zasady:

— pozostawiamy wersję źródeł tam, gdzie nie ma między nimi różnic — tam gdzie są różnice między źródłami, wybieramy wersję występującą zgodnie w analogicznych taktach.

Podkreślamy, że poszczególne rozwiązania zawsze znajdują się w którymś ze źródeł, a wybrany przez nas tekst jest jako całość najprostszy. Oto takty, w których poszczególne źródła różnią się (obecnością lub brakiem wewnętrznej nuty) od podanej przez nas wersji: **Wf** t. 49 i 69, **Wa** t. 73, **A3** (\rightarrow **Wn**) t. 58 i 69.

Późniejsze wydania zbiorowe dążyły na ogół do ujednoczenia podobnych miejsc. Większość z nich wprowadza przy tym dowolne zmiany nawet tam, gdzie źródła nie różnią się między sobą.

s. 121

t. 106, 114 i analog. l.r. Kierując się analogią do t. 48 i 56, w części późniejszych wydań zbiorowych do pierwszej seksty dodano dowolnie półnutę *g* (t. 106 i 122) lub *d*¹ (t. 114 i 130).

t. 106 i 122 l.r. Na 3. ćwierćnucie **Wf1**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**) mają jeszcze nutę *e*. Chopin usunął ją w korekcie **Wf2**.

t. 107, 111 i analog. l.r. Do seksty w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę *g* (t. 107 i analog.) lub *d*¹ (t. 111 i analog.).

s. 122

t. 118 l.r. Nuty *c*¹ brak w **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**). Znajduje się ona w **Wf**, być może dodana przez Chopina w korekcie.

s. 123

t. 166 i 168 pr.r. Mordenty znajdują się w **Wf** w obu taktach i w **Wa** w t. 168; w **A3** (\rightarrow **Wn1**) nie ma ich wcale. Nie sposób rozstrzygnąć, czy Chopin świadomie stopniowo upraszczał te figury w **[A2]** i **A3**, czy też przeoczył ozdobniki.

s. 124

t. 183 l.r. Jako 3. ćwierćnutę **A3** (\rightarrow **Wn1**) ma błędnie tercję *dis*¹–*fis*¹.

t. 189 l.r. Na początku taktu **Wf** ma tylko kwintę *H–fis*.

t. 190 i 191 pr.r. **Wf** — zapewne skutek błędu sztycharza — nie ma mordentów.

t. 201–204 Podajemy pedalizację **A3** (\rightarrow **Wn**). W **Wa** nie ma zmiany pedału w t. 203–204, **Wf** ma zaś następującą pedalizację:



36. Mazurek C op. 56 nr 2

Źródła

As Szkic całości *Mazurka* (British Museum, Londyn).

Pozostałe źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku H* op. 56 nr 1 (z wyjątkiem nie zawierającego naniesień **WfS**).

s. 125

t. 16–17, 20–21 i analog. pr.r. Wiązanie łukiem nut *g*¹ w żadnym ze źródeł nie jest zupełnie konsekwentne. W **Wf** i **Wa** brak łuku w jednym z 7 podobnych miejsc (**Wf** t. 80–81, **Wa** t. 76–77) jest zapewne przeoczeniem. Jednak w **A3** (\rightarrow **Wn**) wersje z łukiem i bez występują na przemian, dając 8–taktowe odcinki (t. 13–20 i 21–28 oraz 69–76 i 77–84), zróżnicowane wewnętrznie, a analogiczne względem siebie. Mogło to być zamierzone przez Chopina, toteż podajemy tę wersję jako wariantową.

s. 126

t. 52 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf** ma rytm punktowany. Jest to pozostałość pierwotnej wersji (rytm ten ma także **As**), toteż podajemy tylko ostateczną wersję **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**).

t. 70 pr.r. Podajemy znak **tr** według **A3** (\rightarrow **Wn**). Nieco inny niż w analogicznych taktach charakter tego miejsca uzasadniałby użycie odmiennego ornamentu. Możliwe też jednak, że tak jak to nieraz spotykamy u Chopina, znak ten jest równoważny mordentowi, który mają w tym takcie **Wf** i **Wa**.

37. Mazurek c op. 56 nr 3

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku H* op. 56 nr 1.

s. 127

t. 7–9 i analog. l.r. Poniższe zestawienie ilustruje występowanie w źródłach łuków pomiędzy nutami *g*:

	Wf	Wa	A3 (\rightarrow Wn)
t. 7-9:			
t. 31-33:			
t. 143-145:			
t. 167-169:			

Zdaniem redakcji na powyższy zawikłany stan źródeł złożyło się prawdopodobnie kilka czynników:

— przeoczenia sztycharzy i samego Chopina (brak łuków w t. 31–32 w **Wa** i w t. 167–168 w **A3**, brak łuku i nuty w t. 31–32 w **A3**)

— błędne podanie łuków motywicznych *c*¹–*g* jako przetrzymujących *g* w t. 32–33 i 168–169 w **Wa** (takie właśnie łuki motywiczne, pozwalające na wykrycie tego błędu, ma w tych taktach **Wf**)

— przypuszczalna zmiana koncepcji Chopina, który moment uderzenia trzymanej przez kilka taktów nuty *g* umieścił za pierwszym razem w t. 8 (**Wa** i **A3**), a przy następnych pojawieniach się tematu o takt później, w t. 33, 145 i 169.

Po uwzględnieniu powyższych uwag nierozstrzygnięta pozostaje jedynie kwestia, czy w ostatecznej intencji Chopina t. 7–9 mają się różnić w tym szczególe od pozostałych, czy też pierwotna wersja zachowała się tam przez nieuwagę. Łuk łączący *g* w t. 7–8 w **Wf**, być może dodany przez Chopina w korekcie, czyni bardziej prawdopodobną tę drugą możliwość, dlatego podajemy ją w tekście głównym (przetrzymanie w **Wf** dźwięku *g* w t. 7–12 jest zapewne nieporozumieniem, gdyż uderzony na nieakcentowanej najsłabszej części taktu nie byłby tak długo słyszalny).

- t. 16–17 i analog.* pr.r. W **A3** (→**Wn**) nuty *d*¹ nie są połączone łukiem w ani jednym z 3 analogicznych miejsc, toteż tę wersję podajemy jako główną. W *t. 16–17* i *152–153* odpowiednie łuki znajdują się jednak w **Wf** i **Wa** (w *t. 40–41* zapewne przeoczone), co uwzględniamy w wariantach.
- s. 128 *t. 22–23 i 158–159* pr.r. W **A3** (→**Wn**) nuty *d*¹ nie są połączone pomiędzy taktami. **Wf** ma łuk w *t. 158–159*, a **Wa** — w obu tych miejscach.
- t. 36* l.r. W **Wa** i **A3** (→**Wn1**) brak mordentu. Por. *t. 12*, *148* i *172*.
- t. 38–39* **Wa** i **A3** (→**Wn**) mają łuk łączący *d*, dolny dźwięk oktawy pr.r. w *t. 38*, z granym l.r. *d* w *t. 39*. To niezręczne pianistycznie przetrzymanie jest z pewnością pomyłką Chopina (por. *t. 14–15* i *150–151*).
- s. 129 *t. 72–74 i 121–122* Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn1**), warianty — z **Wf** i **Wa**. Wydaje się przy tym, że odmienne wersje *t. 74* są niezależne od kwestii przetrzymywania bądź powtarzania dźwięku *f* (nie można całkiem wykluczyć przeoczeń łuków w **A3**).
- s. 130 *t. 86* l.r. Nad oktawą *C–c* brak w **Wf** i **Wa** kropki *staccato*, a nuta *c* przyłączona jest łukiem do *c* w *t. 85*.
- t. 93* Bemoli obniżających *d*¹ i *d* na *des*¹ i *des* nie ma w żadnym ze źródeł autentycznych (dodano je w **Wn2**). Brak ich jest jednak z pewnością przeoczeniem Chopina, o czym świadczą:
— duża w tej części (*t. 88–105*) liczba bemoli opuszczonych w źródłach przy dźwiękach *as* i *des*: 1 w **Wf**, 8 w **Wa**, 13 w **A3**
— przebieg rozpoczętej w *t. 88* modulacji do *b–moll* w *t. 95*
— kontrast tonalny *t. 89–117* z sąsiednimi częściami *B–dur* i wynikający z niego brak uzasadnienia wyrazowego dla dźwięków *d*, bardzo nienaturalnie brzmiących pomiędzy *des*² w *t. 90* i *des* w *t. 95–116*.
- t. 100* l.r. W pierwszym akordzie część późniejszych wydań zbiorowych ma błędnie *c*¹ zamiast występującego we wszystkich źródłach *ces*¹.
- t. 103* pr.r. **Wf** ma pierwotną wersję tego taktu, identyczną z *t. 101*.
- t. 104* l.r. **Wf** i **Wa** mają tu 2 akordy *c–b–e*¹, jak w *t. 102*. Podana przez nas wersja **A3** (→**Wn**) uzupełnia zróżnicowanie wyrazowe *t. 101–102* i *103–104*, rozpoczęte zmianą melodii w *t. 103*.
- s. 131 *t. 116–117* l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wa**. Wersję **A3** (→**Wn**) podajemy jedynie jako wariant, gdyż brak wyraźnego rozwiązania akordu z *t. 116* budzi wątpliwości stylistyczne i, w pewnym stopniu, źródłowe: rozpoczęcie od *t. 117* nowej strony w **A3** mogło spowodować omyłkowe pominięcie przez Chopina partii l.r. w tym takcie.
- t. 136–137* pr.r. Łuk łączący oba *h*¹ znajduje się w **Wa** i **A3**, a został przeoczony w **Wf** i **Wn**. Chopin uzupełnił go w **WfS**.
- s. 132 *t. 153 i 155* l.r. Mordenty znajdują się tylko w **A3** (→**Wn**).
- s. 133 *t. 173–175* l.r. Pótnuty *as* zostały w części późniejszych wydań zbiorowych dowolnie przetrzymane łukami.
- t. 179–180* pr.r. Podajemy wersję **Wa** i **A3** (→**Wn2**), w której łuk przetrzymuje nutę *es*¹. W **Wn1** umieszczono go błędnie pomiędzy nutami *f*¹. W **Wf1** w ogóle nie ma łuku, w **Wf2** dodano łuk przetrzymujący *f*¹, z pewnością — tak jak w **Wn1** — błędnie przez sztycharza umieszczony. Zatrzymanie *es*¹ daje w *t. 178–181* regularny postęp sekst, który przy zatrzymaniu *f*¹ ulega zatarciu. W części późniejszych wydań zbiorowych przetrzymane są *es*¹, *f*¹, a w niektórych z nich — najzupełniej dowolnie — jeszcze i *as*.
- t. 185–186* Łuk przetrzymujący *e* znajduje się w **Wf** i **Wa**. Czy opuszczenie go w **A3** (→**Wn**) było przypadkowe, czy celowe, trudno stwierdzić: *f* w *t. 184–185* jest powtórzone, *es* w *t. 186–187* — zatrzymane.
- t. 189* pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wa** i **A3** (→**Wn**), wariant z **Wf**. Podobne oboczności melodyczne spotykamy kilkakrotnie w utworach

Chopina, np.: *Impromptu Fis* op. 36, *t. 92–93*, *Sonata h* op. 58, cz. IV, *t. 170*, *Walc As* op. 64 nr 3, *t. 49*.

- s. 134 *t. 208* Przejęcie *des*¹, *c*¹ i *h* przez l.r. zaznaczone zostało w **WfS**.

t. 209–211 l.r. Pótnuty *c* są w części późniejszych wydań zbiorowych dowolnie przetrzymane łukami.

t. 210–211 pr.r. Seksta *f*¹–*des*² jest w **Wf** przetrzymana łukami. W **A3** (→**Wn**) Chopin skreślił odpowiednie łuki, nie ma ich też **Wa**.

38. Mazurek a op. 59 nr 1

Źródła

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

A3 Najpóźniejszy autograf, przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Archiwum firmy Schott, Moguncja). **A3** przedstawia *Mazurek* w ostatecznej postaci, niewolnej jednak od niedokładności i błędów.

Wf Pierwsze wydanie francuskie, Brandus et C^{ie} (B et C^{ie} 4292), Paryż III 1846. **Wf** oparte zostało na [A1] i było prawdopodobnie korygowane przez Chopina.

WfD, **WfS** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 6315), Londyn XII 1845. **Wa** oparte jest na [A2] i nie było korygowane przez Chopina.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Stern & C^o (St. & C^o 71), Berlin XI 1845. **Wn1** oparte zostało na **A3**; wprowadzono w nim szereg nieautentycznych zmian i uzupełnień.

Wn2 Drugi nakład **Wn1**, J. Friedländer ci devant Stern, bez żadnych zmian w tekście.

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

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opiaramy się na **A3** porównanym z **Wf** i **Wa**, ze szczególnym uwzględnieniem korekt **Wf**. Patrz też U w a g i... do *Mazurków op. 56 i 59* na stronie 22.

- s. 135 *t. 5* l.r. W **Wf** przeoczono *c*¹ na 2. ćwierćnucie taktu.

t. 12 **Wf** i **Wa** mają znak repetycji po tym takcie. W **A3** (→**Wn**) nie ma znaku, jest jednak podwójna kreska taktowa. W tym okresie życia Chopin stawiał podwójne kreski bardzo rzadko, tylko przy wyraźniejszych zmianach charakteru czy tonacji. Postawienie podwójnej kreski bez intencji repetycji nie ma w tym miejscu uzasadnienia, toteż najbardziej prawdopodobne jest przeoczenie kropek repetycyjnych przez Chopina.

t. 25 l.r. Zamiast przednutki i 1. ósemki **Wa** i **A3** (→**Wn**) mają arpeggiowaną oktawę, w której dolny dźwięk jest ćwierćnutą. Jest to zapewne pozostawiona przez nieuwagę pierwotna wersja, gdyż **Wf** w tym takcie i wszystkie źródła w *t. 103* i *123* mają pisownię z przednutką. Pr.r. Podwójne cyfry palcowania (13) połączone są łuczkami w **Wf** i **Wa**, a klamerkami w **A3**. W **Wn** klamkerki te mylnie odczytano jako mordenty.

t. 26 l.r. Na początku taktu **Wf** ma błędnie rytm punktowany. Por. *t. 104*, *124*, *126* i *127*.

- s. 136 *t. 30 i 108* l.r. Jako ostatnią ćwierćnutą **A3** (→**Wn**) w *t. 30* i wszystkich źródła w *t. 108* mają akord *g–d*¹–*f*¹. Ponieważ niewykluczone jest pozostawienie tej — być może pierwotnej — wersji przez nieuwagę, w tekście głównym podajemy zgodną źródłowo wersję *t. 6* (por. także *t. 80* i *84*).

t. 41 l.r. Jako 2. ćwierćnutą **Wf** i **Wa** mają *e*, **A3** (→**Wn**) — *e–cis*¹. Pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, wariant — z **Wa** i **A3** (→**Wn**). Chopinowska korekta **Wf** wydaje się w tym miejscu bardzo prawdopodobna (niewykluczone są ślady dokonywania poprawek). Wersja **Wf** wyraźniej różnicuje *t. 41* i *49*, nadając *t. 49* charakter wariacyjnego roz-

winięcia t. 41. Ponadto nie występują w niej ukryte kwinty równoległe h^1 - fis^2 i a^1 - e^2 , jest też — przy uwzględnieniu autentycznego podziału pomiędzy prawą i lewą rękę — wygodniejsza pianistycznie.

t. 49 pr.r. Frazowanie **Wa**:



s. 137

t. 56 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie g^1 na gis^1 w akordzie.

t. 61 i 69 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn** i odpowiada najprawdopodobniej zamysłowi, jaki miał Chopin pisząc **A3** (w obu taktach c^2 umieszczone jest w **A3** po 2. ósemce l.r., lecz w t. 69 brak kropki przedłużającej trwanie h^1 i wiązania szesnastkowego przy c^2 nadaje tym nutom wygląd ósemek). Wariant jest wersją **Wf** i **Wa**.

s. 138

t. 97 l.r. Brak w źródłach nuty a w 2. i 3. ćwierćnucie może być pozostawioną przez nieuwagę pierwotną wersją (por. t. 19).

s. 139

t. 103 i 123 l.r. Na początku taktu **Wf** ma najprawdopodobniej błędnie rytm punktowany. Podobny błąd — patrz komentarz do t. 26.

t. 105 pr.r. Na 1. ćwierćnucie taktu **Wn** ma błędnie rytm punktowany.

t. 112 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wa**, wariant — z **A3** (\rightarrow **Wn**). Akord z c^1 może być zarówno wyrafinowaną odmianą harmoniczną, jak i zwykłym *lapsus calami* Chopina (ł postawiony zamiast #).

t. 118 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **Wf** ma oktawę a^1 - a^2 . W **A3** (\rightarrow **Wn**) Chopin ją skreślił, zastępując decymą a^1 - c^2 . Decyma jest też w **Wa**.

39. Mazurek As op. 59 nr 2

Źródła — jak w *Mazurku a* op. 59 nr 1, ponadto:

As Szkic całego *Mazurka* (Bibliothèque et musée de l'Opéra, Paryż).

AI Autograf pierwszej redakcji (Bibliothèque et musée de l'Opéra, Paryż). Starannie pisany, **AI** stanowi ogniwo pośrednie między **As** a **[A1]**.

AMB Autograf—czystopis ofiarowany Cecylii Mendelssohn-Bartholdy, zautuowany *Mazurek*, z datą 8 X 1845 (Bodleian Library, Oxford). Pisany w tym samym okresie co autografy edycyjne, **AMB** został równie starannie dopracowany. Porównanie tekstów pozwala zaklasyfikować go jako ogniwo pośrednie między **[A1]** i **[A2]**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **A3** porównanym z **AI**, **Wf**, **AMB** i **Wa**. Bierzemy również pod uwagę naniesienia w **WfS**. Patrz też U w a g i... do *Mazurków op. 56 i 59* na stronie 22.

s. 141

t. 27 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf** i **AMB** nie mają as .

t. 29–30 pr.r. W **A3** (\rightarrow **Wn**) Chopin przeoczył łuk przetrzymujący d^1 .

t. 30–31 pr.r. W **AMB** i **Wa** des^1 jest połączone na przejściu taktów. Brak łuku w **AI** i **Wf** oraz w **A3** (\rightarrow **Wn**), gdzie ponadto wpisana jest zmiana pedału na 2. ćwierćnucie t. 31, świadczy, że Chopin powrócił ostatecznie do pierwotnej koncepcji uderzenia w t. 31 obu dźwięków sekundy des^1 - es^1 .

t. 34 l.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie **Wf** i **Wa** nie mają nuty c^1 , prawdopodobnie w wyniku złego odczytania **[A1]** i **[A2]** przez sztycharzy (dźwięk ten występuje w 3 zachowanych rękopisach — **AI**, **AMB**, **A3**). Nutę es^1 w ostatnim akordzie taktu ma tylko **A3** (\rightarrow **Wn**).

t. 35 pr.r. Jako szesnastkę na końcu taktu **Wf** i **AMB** mają e^1 - c^2 .

t. 40 pr.r. Tercja g^2 - b^2 jako przednutka występuje w **A3** (\rightarrow **Wn**), pozostałe źródła mają samo b^2 .

t. 42 pr.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**), wariant — z **Wf** i **AMB**.

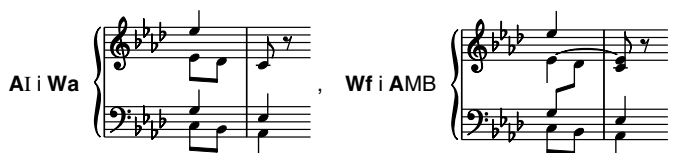
t. 46 i 50 pr.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, **Wa** i **A3** (\rightarrow **Wn**), wariant — z **Wf** i **AMB**.

s. 142

t. 64 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, **AMB** i **Wa**, wariant — z **A3** (\rightarrow **Wn**). Skreślenia w **A3** w t. 65 nasuwają przypuszczenie, że omawiana końcówka t. 64 została wpisana przez Chopina omyłkowo. W wersji tej brak jest przygotowania dysonującego g^1 w t. 65.

t. 67–68 l.r. W **Wf c** na przejściu taktów jest przetrzymane. Pozostałe źródła nie mają tego łuku (w **AI** Chopin go skreślił).

t. 68–69 pr.r. Wcześniejsze wersje na przejściu taktów:



W przyjętej przez nas wersji **A3** (\rightarrow **Wn**) Chopin uwypuklił wejście tematu (t. 69, l.r.), rozwiązując des^1 dopiero na rozpoczynające temat c^1 .

t. 79 pr.r. Nuta des^1 na 1. ćwierćnucie znajduje się tylko w **Wf** i **AMB**.

s. 143

t. 83 l.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, **Wa** i **A3**, wariant — z **Wf** i **AMB**. Wahanie Chopina jest tu zrozumiałe: środkowy człon trójtaktowej progresji w t. 82–84 jest bardziej podobny do jej pierwszego członu w wersji wariantu, a do trzeciego w tekście głównym. We wcześniejszych źródłach (**AI**, **Wf**), niezależnie od powyższych wersji, oba c^1 w górnym głosie są połączone.

t. 99 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf** i **AMB** mają pustą oktawę d - d^1 .

t. 104–105 l.r. Łuk motywiczny obejmujący w **A3** (i **Wa**) parę akordów na przejściu taktów został w **Wn** zmieniony w łuk przetrzymujący as . Błąd ten przejęła większość późniejszych wydań zbiorowych, przeważnie dodając jeszcze — całkiem dowolnie — łuk przetrzymujący as^1 .

40. Mazurek fis op. 59 nr 3

Źródła

AI Autograf pierwszej redakcji, w tonacji g-moll (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork).

Pozostałe źródła — jak w *Mazurku a* op. 59 nr 1 (**A3** znajduje się w British Museum w Londynie). Widoczna w tym *Mazurku* w **A3** duża liczba skreślonych wersji pierwotnych, występujących tylko w **AI**, świadczy o tym, że już po napisaniu wszystkich trzech autografów edycyjnych Chopin wprowadził do nich szereg poprawek. Stąd ustalenie kolejności różniących się wersji **Wf**, **Wa** i **A3** jest prawie niemożliwe.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **A3** porównanym z **AI**, **Wf** i **Wa**. Patrz też U w a g i... do *Mazurków op. 56 i 59* na stronie 22.

s. 144

Przedtakt, t. 30–33 i 39 Oznaczenia dynamiczne pochodzą z **Wf** i **Wa**. Nie jest pewne, czy ich brak w **A3** (\rightarrow **Wn**) był zamierzony przez Chopina (patrz wyżej charakterystyka źródeł). Szczególnie zastanawiający jest znak skreślony w **A3** na początku *Mazurka*; mogło to być f , ewentualnie sf , ff lub ff . Racje muzyczne — zdecydowany charakter głównego tematu, konstrukcja całości *Mazurka* (kontrast z częścią *Fis*-*dur* w t. 45 i nast.), a także architektura całego op. 59 traktowanego jako cykl 3 mazurków (2 pierwsze *Mazurki* rozpoczynają i kończą się *piano*) — przemawiają za f na początku *Mazurka* i pozwalają domyślać się jakiegoś niedopatrzienia Chopina przy robieniu poprawek w **A3**.

t. 6, 11, 19 i 24 l.r. W niektórych źródłach pewne szczegóły akompaniamentu początkowej części *Mazurka* (t. 1–24) są inne; mają one trójdźwięki: *dis–fis–a* na 3. ćwierćnucie t. 6 (**Wf** i **Wa**), *fis–h–e¹* na 2. ćwierćnucie t. 11 (**Wf**), *e–gis–d¹* na 3. ćwierćnucie t. 19 (**Wf** i **Wa**) i *e–a–cis¹* na 2. ćwierćnucie t. 24 (**Wf**). Nie sposób stwierdzić, czy i która z tych wersji jest ostateczna (patrz wyżej charakterystyka źródeł). Z następujących powodów podajemy jako jedyną wersję **A3** (→**Wn**):

- cechuje ją maksymalna ekonomia dźwiękowa
- tak drobne różnice są mało słyszalne
- liczne w **A3** poprawki w tej części, w tym poprawka w omawianym miejscu t. 19, skłaniają do uznania całości akompaniamentu w tym autografie za ostatecznie zaakceptowany przez Chopina.

t. 9 i 105 pr.r. W t. 9 w **Wa** i **A3** (→**Wn**), a w t. 105 we wszystkich źródłach brak \sharp podwyższającego *h¹* na *his¹*. Por. t. 1, 25, 33, 97, a zwłaszcza 99, gdzie *his* w l.r. użyte jest mimo równocześnie brzmiącego *h¹*.


t. 22 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu w większości późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie *dis¹*.

t. 32 i 104 pr.r. W obu taktach nad 2. ósemką dolnego głosu znajdują się w **A3** znaki przypominające mordent dolny (\blacktriangledown) i tak też odczytano je w **Wn**. Nie ma jednak wątpliwości, że Chopinowi chodziło o mordent górny (możliwe, że oznaczony jako \blacktriangleright , znak nierzadko stosowany przez Chopina zamiast \blacktriangledown). Przemawiają za tym następujące argumenty:

- wszystkie pozostałe źródła (**AI**, **Wf** i **Wa**) mają mordent górny
- w tym kontekście melodycznym charakterystyczny dla Chopina jest mordent górny (por. np. *Mazurek c* op. 30 nr 1, t. 9 i 13).

s. 145 t. 47 i 57 l.r. Na 3. ćwierćnucie t. 47 trójdźwięk z *h* znajduje się w **Wf** i **A3** (→**Wn**), pusta seksta — w **Wa**. W t. 57 wszystkie źródła mają zgodnie sekstę. Większość późniejszych wydań zbiorowych — wbrew źródłom — podaje trójdźwięk w obu tych taktach.

t. 48 i 58 pr.r. **Wf** ma tu następującą, prawdopodobnie wcześniejszą

wersję: . Podajemy wersję **Wa** i **A3** (→**Wn**),

stanowiącą wyraźne ulepszenie: schemat melodyczno-rytmiczny jest w niej rozbudowanym wariantem schematu t. 46, 52 i analog. Dopracowanie szczegółów notacji (dodatkowe łuczki i występujące w **Wa** arpeggia) potwierdza dodatkowo ostateczność tej wersji.

t. 61 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A3** (→**Wn**), wariant — z **Wf** i **Wa**.

s. 146 t. 78 i 79 l.r. Przed 2. oktawą w t. 78 i pierwszą w t. 79 nie ma w **A3** znaków chromatycznych. **Wa** i **Wn** mają kasowniki (*E–e*), **Wf** ma kasowniki w t. 78 (*E–e*) i krzyżyki w t. 79 (*Eis–eis*). Wszystkie te znaki zostały przypuszczalnie dodane przez adiustatorów wydań; jest przy tym znacznie prawdopodobniejsze, że prawidłową wersję mają **Wa** i **Wn**, gdyż *E–e* w t. 79 daje dzięki wspólnemu dźwiękowi głośniejsze połączenie akordów na przejściu t. 78–79.

t. 80 pr.r. Na początku taktu w dolnym głosie w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie *h*. Skreślenie tej nuty w **A3** dowodzi, że Chopin celowo uprościł niewygodny pianistycznie chwyt.

s. 147 t. 93 i 95 pr.r. Arpeggia w nawiasach pochodzą z **Wa**.

t. 105 l.r. Na początku taktu **Wf** ma oktawę *Fis₁–Fis*.

t. 106 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **Wf** ma tylko *fis²*.

t. 114 i 115 Podajemy zarówno wersje **Wa** i **A3**, jak i równorzędne stylistycznie wersje **Wf**, gdyż kolejność wersji jest nie do ustalenia (patrz wyżej charakterystyka źródeł):

- **Wa** i **A3** (→**Wn**) mają w t. 114 w l.r. czterodźwięk, a w t. 115 wersję, którą przyjęliśmy do tekstu głównego; t. 114–115 są w ten sposób analogiczne do t. 42–43

— **Wf** ma w t. 114 w l.r. trójdźwięk bez *d¹*, a w t. 115 wersję naszego wariantu; w tym zestawieniu wszystkie składniki akordu w t. 114 mają kontynuację w t. 115, a t. 115 i 116 są ściśle analogiczne.

t. 118 pr.r. Na 2. ćwierćnucie **Wa** i **A3** (→**Wn**) nie mają *ais¹*. Przyjmujemy mogącą być wynikiem korekty Chopina wersję **Wf**, w której uderzenie *ais¹* rozpoczyna postęp chromatyczny *ais¹–a¹–gis¹* i współgra dynamicznie ze zbliżającą się kulminacją.

s. 148 t. 130–133 W czterech miejscach oznaczonych gwiazdką występują w źródłach łuki przetrzymujące. Ich układ jest w każdym ze źródeł inny i w każdym sensowny, niewykluczone są jednak i przeoczenia łuków. Racjonalny wybór jednej tylko wersji jest w tej sytuacji niemożliwy. W tekście podano wersję **A3** (→**Wn**), poniżej pozostałe:



W większości późniejszych wydań zbiorowych łuki znajdują się we wszystkich czterech miejscach. Ponadto, przetrzymano w nich dowolnie *g¹* w t. 131–132.

t. 138 Drugi ćwierćnotowy akord jest w **Wf** taki sam, jak pierwszy: *H–fis–dis¹*. Podajemy wersję **Wa** i **A3** (→**Wn**), w której t. 136, 138 i 140 mają ten sam schemat harmoniczny.

t. 142 l.r. Na początku taktu **Wf** i **Wa** (wersja **Wa** nie jest w pełni wiarygodna ze względu na oczywisty błąd na 2. ćwierćnucie) mają kwintę *H–fis*. Podajemy wersję **A3** (→**Wn**), analogiczną do t. 84.

t. 150 l.r. Na końcu taktu **Wn** ma pomyłkowo oktawę *Cis–cis*.

41. Mazurek H op. 63 nr 1

Źródła

- AI** Autograf wcześniejszej wersji *Mazurka*, datowany „Nohant 1846” (Bibliothèque Nationale, Paryż).
- [A]** Autograf edycyjny nie zachował się.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, Brandus et C^{ie} (B. et C^{ie} 4742), Paryż X 1847. **Wf1** oparte jest na **[A]**.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), w którym Chopin wprowadził wiele zmian w czasie korekty.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- WfD**, **WfS** — jak w *Mazurku fis* op. 6 nr 1.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7714), Lipsk XI 1847. **Wn1** oparte zostało najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej **Wf1** i nie było korygowane przez Chopina.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono szereg nieautentycznych zmian.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o bez numeru), Londyn XII 1847. **Wa** oparte jest na **Wf2** i nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf2** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, porównanym z **AI**.

s. 149 t. 5 pr.r. Nuta e^1 na 4. ósemce taktu znajduje się w **AI**, brak jej zaś w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**). Wydaje się to być przeoczeniem sztycharza, gdyż analogiczne motywy prowadzone są w zasadzie tercjami.

s. 150 t. 40 i 50 W **Wf1** (\rightarrow **Wn**) **f** znajduje się na początku taktu. Chopin przesunął je na 2. ćwierćnutę w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

t. 53–58 pr.r. **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma tylko jednotaktowe łuki (podane przez nas w nawiasach). W korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**) Chopin dodał dłuższe łuki. Możliwe jednak, że chciał on zastąpić nimi te krótsze, a sztycharz wykonał tylko łatwiejszą część pracy (usunięcie czegoś było przy stosowanej wówczas technice druku znacznie bardziej kłopotliwe niż dodanie).

t. 65–67 l.r. Dźwięk fis^1 brzmi w **Wf1** (\rightarrow **Wn1**) tylko w t. 65. Chopin przedłużył go w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

s. 151 t. 72 pr.r. Jako szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn1, Wa**) ma błędnie h . Por. t. 2, 4, 70.

t. 75 i 81 l.r. **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma pauzę na 3. ćwierćnucie taktu. Chopin wzbogacił akompaniament w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

t. 86 pr.r. W **Wf1** (\rightarrow **Wn**) takt ten jest identyczny z t. 84 — brak przednutki, szesnastka gis^1 . W korekcie **Wf2** Chopin dodał przednutkę, nie ma jednak pewności, czy odpowiada jego intencjom dokonana równocześnie zmiana szesnastki na ais^1 (możliwy jest błąd sztycharza wynikły z przesuwania tej nuty). Dlatego tej ostatniej zmiany nie włączamy do tekstu głównego, a wersję **Wf2** (\rightarrow **Wa**) dajemy tylko jako wariant.

t. 89 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma kwartę cis^1-fis^1 . Chopin zmienił ją na kwintę cis^1-gis^1 w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

t. 93–94 l.r. W **Wn** połączono dowolnie półnuty h na przejściu taktów.


42. Mazurek f op. 63 nr 2

Źródła

As Szkic całości (fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Pozostałe źródła — jak w *Mazurku H* op. 63 nr 1, z wyjątkiem nie istniejącego **AI**. Istnieje ponadto rękopis tego *Mazurka* dedykowany Hektorowi Berliozowi, uznany przez A. Hedleya za falsyfikat. Może on być jednak również kopią (niewykluczone dopiski słowne Chopina) z późniejszego od **[A]**, zaginionego autografu okolicznościowego. W rękopisie tym znajdujemy konwencje graficzne pisma nutowego nie stosowane na ogół przez Chopina, toteż występujących w nim odchyień tekstu nie bierzemy bezpośrednio pod uwagę (wzmacniają one jedynie uzasadnienie wariantów w t. 13 i 48–49).


Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf2** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, uwzględniając Chopinowskie naniesienia w **WfS**.

s. 152 t. 13 i 53 l.r. **As** ma następujący akompaniament: . Rezygnując później z uderzenia na 3. ćwierćnucie, Chopin musiał wybrać, czy akord na 2. ćwierćnucie ma odpowiadać układem akordowi w poprzednim, czy w następnym taktie. W t. 13 występujący w **Wn** akord $g-des^1-f^1$ został przez Chopina zmieniony w korekcie **Wf1** (\rightarrow **Wa**, nasz tekst główny). Czterodźwięk w t. 53 łączy zalety obu wersji, toteż wydaje się możliwe użycie go także w t. 13.

t. 14 pr.r. Jako 4. ósemkę **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma błędnie f^1 .

t. 22 pr.r. **Wf** (\rightarrow **Wn1, Wa**) nie ma mordentu. Jest to prawdopodobnie przeoczenie, gdyż ma go **As**. Por. t. 18, 26 i 30.

t. 23 pr.r. Dolny głos w **Wf1** (\rightarrow **Wn**): . W korekcie

Wf2 (\rightarrow **Wa**) Chopin nadał mu ostateczną, analogiczną do t. 31 postać.

s. 153 t. 30–31 pr.r. W analogii do t. 22–23 w **Wn2** dodano dowolnie łuk przetrzymujący c^1 . Palcowanie Chopinowskie w **WfS** potwierdza powtórzenie dźwięku c^1 w t. 31.

t. 38 pr.r. Nuty g w akordach dodał Chopin w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

t. 48–49 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wa**). Ze źródłowego punktu widzenia nie ma podstaw do kwestionowania wersji **Wf**, jednak tego rodzaju nie uderzana przednutka jest zjawiskiem u Chopina niespotykanym. Dlatego też w wariantach podajemy analogiczną do t. 8–9 wersję **Wn**.

t. 50 pr.r. Mordent dodany został przez Chopina w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

43. Mazurek cis op. 63 nr 3

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Mazurku H* op. 63 nr 1, z wyjątkiem nie istniejącego **AI**.

s. 154 t. 5–7 l.r. **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma tu pierwotną wersję akompaniamentu:



Chopin zmienił ją w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

t. 13 l.r. Najniższym dźwiękiem akordów jest w **Wf1** (\rightarrow **Wn**) gis . Chopin zmienił je na fis w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

s. 155 t. 31 i 63 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie mordenty w analogii do t. 23 i 75. Za celowym zróżnicowaniem tych taktów przez Chopina przemawia fakt, iż oba mordenty występują w źródłach w powiązaniu z dynamiką *forte*.

t. 33–48 Środkowa część *Mazurka* zapisana była pierwotnie z czterema bemolami przy kluczu, co Chopin skorygował w **Wf2**.

t. 36 pr.r. Na początku taktu w **Wn** brak mordentu.

t. 38–39 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie łuk przetrzymujący as na przejściu taktów.

t. 42–43 pr.r. Na przejściu taktów w części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty ges^1 .

t. 54 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nutę ais .

s. 156 t. 57 l.r. **Wn** nie ma cis^1 w akordach. Por. t. 9.

t. 72 l.r. Jako najwyższą nutę akordu **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma eis^1 . Chopin poprawił ją na gis^1 w korekcie **Wf2** (\rightarrow **Wa**).

Jan Ekier
Paweł Kamiński