

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Wariant opatrzony określeniem *ossia* jest jedną z dwóch równorzędnych wersji zapisanych w szkicu *Mazurka f* WN 65; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w źródłach lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne ujmowane są w nawiasy kwadratowe []. Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju prostym, 1 2 3 4 5, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi, 1 2 3 4 5. Ujęcie cyfr palcowania Chopinowskiego w nawias oznacza, że źródła, w których ono występuje, nie dają gwarancji jego autentyczności. Zaznaczone linią przerywaną wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą rękę pochodzą od redakcji.

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

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

Tempa mazurków

Większość *Mazurków* wchodzących w skład niniejszego tomu najprawdopodobniej nie miała autentycznych określeń tempa. Pomocą w znalezieniu odpowiednich temp niech będą poniższe obserwacje dotyczące Chopinowskich *Mazurków* i ich ludowych, tanecznych pierwowzorów.

— W swych *Mazurkach* Chopin wykorzystał idiom trzech spokrewnionych ze sobą polskich tańców ludowych:

- żywego, skoczego mazura, o mocnych, nieregularnych akcentach (najczęściej na 2. i 3. ćwierćnucie) i średnim tempie $\text{♩} = 140-160$;
- spokojnego, melancholijnego kujawiaka, z miękkimi przyciskami raczej niż akcentami, utrzymanego często w tonacjach minorowych, o średnim tempie $\text{♩} = 120-140$;
- szybkiego, wesołego, wirowego oberka, o regularnych akcentach i średnim tempie $\text{♩} = 160-180$.

— Autentyczne oznaczenia metronomiczne podane przez Chopina w op. 6, 7, 17 i 24 wyznaczają zakres temp niewiele szerszy od podanego wyżej – od $\text{♩} = 108$ (**Lento**) do $\text{♩} = 76$ (**Presto ma non troppo**).

W podsumowaniu, tempo każdego z *Mazurków* lub ich części nie powinno zbyt odchodzić od właściwego tempa tego z trzech opisanych tańców, który najlepiej odpowiada charakterowi danej frazy. Bliższe sugestie w tym względzie podane są w komentarzu do poszczególnych *Mazurków*. Por. uwagi o wykonywaniu mazurków w komentarzu do tomu *Mazurki* serii A (4 A IV).

Pedalizacja

Oznaczenia pedalizacji w *Mazurkach* zawartych w niniejszym tomie są na ogół fragmentaryczne i pojawiają się najczęściej na początku odcinków o podobnym typie mazurkowego akompaniamentu. Należy je wówczas traktować jako przykładowe i w dalszym przebiegu stosować analogiczną pedalizację.

1-2. Mazurki B WN 7 i G WN 8

Zaimprovizowane na zabawie tanecznej, oba tańce są typowymi mazurkami.

1. Mazurek B WN 7

Wykonanie tryłów:

— w t. 6 i 16, nad ósemką $\text{tr} = \text{~v}$;

— w t. 2, 4, 22, 24 i 26 tryle na początku taktu można wykonać jako kwintole szesnastkowe (♩♩♩) lub jako mordenty;

— w t. 8 i 12 tryle na końcu taktu najlepiej wykonać jako kwintole szesnastkowe.

s. 11 t. 13 pr.r. Przednutkę (d^3 lub b^2) ze względów rytmicznych lepiej wykonać w sposób antycypowany.

t. 14 i 18 pr.r. Akcenty mają na celu dźwiękowe uwypuklenie postępu melodycznego $es^3-d^3-c^3$.

t. 20 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki równocześnie z 1. ćwierćnutą l.r.

2. Mazurek G WN 8

Tryle nad ćwierćnutami najlepiej wykonać jako kwintole szesnastkowe (♩♩♩).

s. 13 t. 27 i 31 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki h^2 równocześnie z 1. ćwierćnutą l.r.

3. Mazurek a WN 14

Oznaczenia wykonawcze

W źródłach, dzięki którym znamy tego *Mazurka*, niewątpliwie dokonywano uzupełnień, a być może i zmian w oznaczeniach wykonawczych. Wybrane przez nas oznaczenia tworzą obraz kompozycji w miarę spójny, muzycznie przekonujący i niesprzeczny ze sposobem, w jaki Chopin zazwyczaj oznaczał swoje utwory. Inaczej mówiąc, Chopin mógł w ten sposób określić wykonanie *Mazurka*, nie ma jednak pewności, czy rzeczywiście tak to zrobił. W tej sytuacji dopuszczalna jest większa elastyczność w interpretacji określeń, w uzasadnionych wypadkach można je uzupełniać, a nawet modyfikować.

Występujące w źródłach określenie tempa – **Lento** $\text{♩} = 116$ – może pochodzić z tradycji Chopinowskiej. To lub zbliżone tempo odpowiada, zdaniem redakcji, kujawiakowemu charakterowi skrajnych części utworu. Fragment środkowy, zbliżony bardziej do mazura, może być wykonany nieco szybciej.

s. 14 t. 1 i analog. pr.r. Wykonując przednutkę e^1 w sposób antycypowany, tak by razem z basowym A, uderzyć e^2 melodii, łatwiej uzyskać wymaganą naturalność rytmów punktowanych i gładkość linii melodycznej.

t. 1, 3, 9 i analog. pr.r. Tryle (z końcówkami) na 3. ćwierćnucie brzmią najnaturalniej wykonane jako grupy siedmiu nut. Dla celów wyrazowych można w niektórych frazach lub ich powtórzeniach zastosować gęstsze, dziewięcionutowe tryle.

t. 8 i 20 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki równocześnie z 1. ćwierćnutą l.r.

* Tempa metronomiczne tańców ludowych podajemy za: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

t. 12 pr.r. Pierwszą z pary przednutek, c^2 , należy uderzyć równocześnie z c , 1. ćwierćnutą l.r.

s. 15 t. 24 pr.r. Podwójną przednutkę można wykonać zarówno w sposób antycypowany (przed akordem l.r.), jak i równocześnie z l.r.

t. 27 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki równocześnie z 2. ćwierćnutą l.r.

4. Mazurek C WN 24

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Mazurka a* WN 14.

Występujące w źródłach określenie tempa – **Vivace** $\text{♩} = 168$ – może pochodzić z tradycji Chopinowskiej. To lub zbliżone tempo jest, zdaniem redakcji, zgodne z właściwym temu utworowi charakterem żywego mazura.

5. Mazurek F WN 25

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Mazurka a* WN 14.

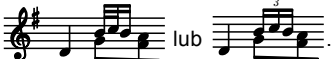
Występujące w źródłach określenie tempa – **Allegro ma non troppo** $\text{♩} = 132$ – może pochodzić z tradycji Chopinowskiej. To lub zbliżone tempo jest, zdaniem redakcji, zgodne z właściwym części F-dur charakterem spokojnego mazura. Część środkową, bliższą raczej oberkowi, należy wykonać wyraźnie szybciej.

6. Mazurek G WN 26

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Mazurka a* WN 14.

Występujące w źródłach określenie tempa – **Vivace** $\text{♩} = 160$ – może pochodzić z tradycji Chopinowskiej. To lub zbliżone tempo jest, zdaniem redakcji, zgodne z właściwym temu utworowi charakterem żywego mazura.

Wszystkie podwójne przednutki (t. 5-7 i analog. oraz t. 22-24) należy wykonywać tak, jakby były notowane jako mordenty:

t. 5, w pozostałych analogicznie 

Pojedyncze przednutki w t. 16 i 48 ze względów rytmicznych lepiej wykonać w sposób antycypowany. Wykonanie pozostałych pojedynczych przednutek pr.r. (w sposób antycypowany lub na głównej części taktu) pozostawia się wyczuciu wykonawcy; ważne jedynie, by były one wyraźnie lżejsze i szybsze od nut głównych.

Przednutki w l.r. (t. 30-32) należy wykonać równocześnie z basowym c lub 2. ćwierćnutą pr.r.

7. Mazurek B WN 41

Utwór utrzymany jest – zgodnie z nadanym w autografie tytułem – w charakterze żywego mazura.

s. 22 t. 26-28 pr.r. Ozdobniki – mordenty w t. 26 i 28 oraz przednutkę w t. 27 – należy wykonać lekko i szybko, tak aby nie zakłócić wyrazistości rytmu. Nie jest przy tym istotne, czy basowa nuta l.r. wypadnie równocześnie z ozdobnikiem, czy razem z nutą główną.

8. Mazurek As WN 45

Utwór utrzymany jest – zgodnie z nadanym w autografie tytułem – w charakterze spokojnego mazura.

s. 23 t. 19 i 43 pr.r. Podwójną przednutkę należy wykonać jako zakończenie poprzedniej nuty melodycznej, a więc w sposób antycypowany.

9. Mazurek C WN 48

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Mazurka a* WN 14.

Występujące w źródłach określenie tempa – **Allegretto** $\text{♩} = 144$ – może pochodzić z tradycji Chopinowskiej. To lub nieco wolniejsze tempo jest, zdaniem redakcji, zgodne z właściwym temu utworowi charakterem kujawiaka.

s. 25 t. 17 i analog. l.r. Przednutkę D należy wykonać w sposób antycypowany, tak aby nuty pedałowe $d-d^{\flat}$ uderzyć obiema rękami równocześnie.

11. Mazurek g WN 64

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Mazurka a* WN 14.

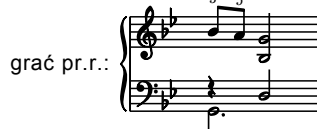
Utwór wykazuje cechy kujawiaka, w części środkowej stopione z elementami mazura.

s. 28 t. 17, 19, 25 i 27 pr.r. Przednutki należy wykonać równocześnie z nutą basową.




t. 18 i analog. Ułatwienie partii l.r.:

s. 29 t. 56 l.r. Przy niedostatecznej rozpiętości ręki nutę b można za-

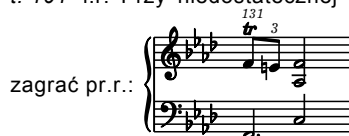


grać pr.r.:

12. Mazurek f WN 65

s. 32 t. 62 i 101 pr.r. Tryl można wykonać jako mordent lub – zwłaszcza w t. 101 – jako grupę pięciu nut ().

s. 33 t. 101 l.r. Przy niedostatecznej rozpiętości ręki nutę as można



zagrać pr.r.:

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz w skróconej formie poddaje ocenie zakres autentyczności źródeł do poszczególnych utworów, przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia wszystkie miejsca, w których odczytanie lub wybór tekstu nastęca trudności. Wydania pośmiertne uwzględniane i omawiane są tylko wtedy, gdy mogły być oparte na niezachowanych autografach lub ich kopiach. 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 opierające się na nim”.

Uwagi o *Mazurkach* serii B

Mazurki zawarte w niniejszym tomie powstawały przez cały niemal okres twórczej aktywności Chopina: od przeznaczonych do tańca improwizacji szesnastolatka po prawdopodobnie ostatnią myśl muzyczną, którą zdołał – wycieńczony śmiertelną chorobą – zanotować. Porządkujemy je zgodnie z najprawdopodobniejszą chronologią ich powstawania:

<i>Mazurek B</i>	WN 7	–	1826 r.
<i>Mazurek G</i>	WN 8	–	1826 r.
<i>Mazurek a</i>	WN 14	–	1827 r.
<i>Mazurek C</i>	WN 24	– przed	1830 r.
<i>Mazurek F</i>	WN 25	– przed	1830 r.
<i>Mazurek G</i>	WN 26	– przed	1830 r.
<i>Mazurek B</i>	WN 41	–	1832 r.
<i>Mazurek As</i>	WN 45	–	1834 r.
<i>Mazurek C</i>	WN 48	–	1835 r.
<i>Mazurek a</i>	WN 60	–	1846-1847 r.
<i>Mazurek g</i>	WN 64	–	1848 r.
<i>Mazurek f</i>	WN 65	–	1849 r.

Osiem z tych *Mazurków* znalazło się w pośmiertnym wydaniu utworów Chopina, w lipcu 1855 r. opublikowanym w Paryżu i Berlinie przez Juliana Fontanę. Zebrał on *Mazurki* w dwa zeszyty po cztery utwory, oznaczone w niemieckiej wersji wydania jako op. 67 i 68:

op. 67	op. 68
<i>Mazurek G</i> WN 26	<i>Mazurek C</i> WN 24
<i>Mazurek g</i> WN 64	<i>Mazurek a</i> WN 14
<i>Mazurek C</i> WN 48	<i>Mazurek F</i> WN 25
<i>Mazurek a</i> WN 60	<i>Mazurek f</i> WN 65

Ponieważ dla szczęścia *Mazurków*, a więc połowy niniejszego tomu, wydanie Fontana jest – nie licząc kilkutatutowych incipitów zanotowanych przez siostrę Chopina, Ludwikę Jędrzejewiczową – jedynym źródłem tekstu, scharakteryzujemy najważniejsze problemy edytorskie z nim związane.

Notacja powtórzeń

Dla powtórzenia pierwszej części *Mazurka* po kontrastującym epizodzie środkowym Fontana nie używał w swoim wydaniu konwencjonalnej wskazówki *da capo (dal segno) al fine*. Jest to sprzeczne ze zwyczajami Chopina, który w autografach *Mazurków* nie przeznaczonych do druku z reguły stosował tego rodzaju skrót (w ten sposób zapisane są wszystkie *Mazurki*, dla których zachowały się źródła nie adiustowane pod tym względem), a kilkakrotnie zanotował tak również *Mazurki* przeznaczone do druku. Tam gdzie miało to racjonalne uzasadnienie, przywracamy prawdopodobną notację autografów, także jeśli chodzi o częstsze użycie znaków repetycji (*Mazurki a* WN 14, *C* WN 24, *F* WN 25, *G* WN 26, *C* WN 48).

Dowolne zmiany wysokościowo-rytmiczne

Porównanie wydania Fontany z zachowanymi rękopisami prowadzi do wniosku, że nie ustrzegł się on błędów tekstowych, a czasem wprowadzał nawet własne wersje pewnych szczegółów. Niektóre z tych zmian dokonywane były dopiero w korekcie francuskiej wersji wydania; ślady wprowadzanych zmian na szczęście pozwalają odtworzyć zgodny z oryginałem pierwotny stan tekstu (*Mazurki C* WN 24, *G* WN 26).

Oznaczenia wykonawcze

Fontana niewątpliwie uzupełniał, a niekiedy także zmieniał oznaczenia wykonawcze w redagowanych przez siebie utworach. Dowodzi tego zarówno porównanie jego wydania z zachowanymi rękopisami (*Mazurki a* WN 60 i *f* WN 65, *Impromptu cis* WN 46 i in.), jak i obecność oznaczeń, których Chopin używał tylko wyjątkowo (np. *sf, mf*). Ingerencje dotyczą szczególnie określeń tempa (przede wszystkim dodawanie temp metronomicznych), znaków dynamicznych (np. zbyt częste stosowanie nadmiernych kontrastów) czy pedalizacyjnych (w autografach nie przeznaczonych do druku Chopin oznaczał pedalizację bardzo oszczędnie), a także palcowania. Oceniając potencjalną autentyczność poszczególnych oznaczeń, trzeba pamiętać, że Fontana dysponował rękopisami o różnym stopniu wykończenia, od szkiców poprzez autografy robocze do czystopisów. Należy też uwzględnić fakt, że niektóre z dodatków mogą być echem jego osobistych kontaktów z Chopinem, co podkreślał w postłowie do swojej edycji: „nie tylko wielokrotnie słyszałem autora grającego prawie wszystkie utwory z tego zbioru, lecz [...] również wykonywałem je przed nim, zachowując je odtąd w pamięci takimi, jakimi on je stworzył [...]” (deklaracja ta nie może jednak odnosić się do utworów powstałych po 1844 r., kiedy to Fontana przeniósł się do Ameryki). Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia, uwzględniamy wszystkie te określenia i znaki, których zgodności ze stylem Chopina nie można w uzasadniony sposób zakwestionować. W szczególności, dodane prawdopodobnie przez Fontanę początkowe oznaczenia tempa (słowne i metronomiczne) przytaczamy w *Komentarzu wykonawczym*, gdyż – z wyjątkiem trzech ostatnich *Mazurków* – mogą one odzwierciedlać tempa Chopinowskie.

1-2. *Mazurki B* WN 7 i *G* WN 8

Pierwsze zachowane *Mazurki* Chopina powstały najprawdopodobniej w 1826 r. jako muzyka użytkowa, zaimprowizowana do tańca. Zapisane na prośbę przyjaciół, zostały wkrótce potem w paru dziesiątkach egzemplarzy litografowane i rozdane najbliższym (patrz cytaty o *Mazurkach...* przed tekstem nutowym). Nieliczne odbitki tej na pół amatorskiej publikacji miały tym samym charakter typowych „kartek z albumu”, jakie w późniejszych latach Chopin chętnie pisał dla przyjaciół i znajomych. Z tej przyczyny *Mazurków* nie zaliczono w WN do serii A, obejmującej utwory, które za życia kompozytora zostały wydane w pełnym tego słowa znaczeniu*.

Autografy obu *Mazurków* zaginęły, a spośród litografii zachowała się tylko jedna odbitka *Mazurka G* WN 8. Większość istniejących źródeł (kopie Józefa Sikorskiego i Ludwika Jędrzejewiczowej oraz wydanie Friedleina) oparta jest na – prawdopodobnie różnych – egzemplarzach litografii. Niektóre z nich mogły być poprawiane przez Chopina, na co wskazuje opinia Ferdynanda Hoesicka (patrz cytaty o *Mazurkach...*). Zachowany egzemplarz litografii *Mazurka G* rzeczywiście zawiera odręczne poprawki mogące być dziełem Chopina, nie można tego jednak stwierdzić z całą pewnością wskutek zbyt małej liczby wpisanych znaków.

Odrębne miejsce zajmuje wydanie Leitgebera, oparte na zaginionych kopiach Oskara Kolberga. Kopie te – zwłaszcza w przypadku *Mazurka B* WN 7 – sporządzone były przypuszczalnie na podstawie roboczych zapisów *Mazurków* dokonanych następnego dnia po ich skomponowaniu (patrz cytaty o *Mazurkach...*).

Kolejność *Mazurków*. W kopii Józefa Sikorskiego oraz opisach Oskara Kolberga i Ferdynanda Hoesicka na pierwszym miejscu umieszczony jest *Mazurek B* i tę kolejność przyjmujemy w naszym wydaniu. W kopii Ludwika Jędrzejewiczowej oraz wydaniu Friedleina porządek *Mazurków* jest odwrotny.

* Pełniejsze uzasadnienie tej decyzji – patrz Jan Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego*, rozdział pt. „Przypadki graniczne” (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977).

Źródła

- [A] Autografy nie zachowały się.
 [L] Zaginiona litografia *Mazurka B* WN 7, sporządzona zapewne na podstawie [A], Warszawa 1826 r.
 L Litografia *Mazurka G* WN 8, sporządzona zapewne na podstawie [A], Warszawa 1826 r. Jedyne znane egzemplarze L (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa) został ręcznie poprawiony, przypuszczalnie przez Chopina.
 KS Kopie Józefa Sikorskiego (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa), zapisane na jednej karcie, zatytułowane „Dwa Mazury Fr. Chopina” i opatrzone następującym wyjaśnieniem: „utworzone prawdopodobnie w 1826, litografowane przez Wilh.[elma] Kolberga ucznia szkoły aplikacyjnej (później inżyniera) w zakładzie, którego był uczniem. Egzemplarz prawdopodobnie jedyny, własność J. Sikorskiego”. KS odtwarzają z niewielkimi niedokładnościami niepoprawiony tekst [L] lub L.
 KJ Kopie Ludwiki Jędrzejewiczowej (Bibliothèque Nationale, Paryż). Identyfikacji ręki siostry Chopina w tych kopiach dokonujemy tutaj po raz pierwszy*. *Mazurek G* WN 8 oznaczony jest w KJ jako „1. Mazurka p. F.Ch.”, a znajdujący się na odwrocie *Mazurek B* WN 7 – jako „2. M. F.Ch.” W *Mazurku G* KJ odtwarza nie poprawiony tekst L, natomiast *Mazurek B* został prawdopodobnie przepisany z odbitki [L] zawierającej drobne Chopinowskie naniesienia.
 WFr Pierwsze wydanie, R. Friedlein (R.25F.), Warszawa IV 1851, oparte najprawdopodobniej na [L] i L z wpisanymi przez Chopina drobnymi poprawkami. WFr nosi ślady adiustacji wydawniczej obejmującej m.in. wypisanie in extenso wszystkich skrótów (znaki repetycji, wskazania *Dal segno* i *Da Capo*) i uzupełnienie znaków zdjęcia pedału.
 WL Wydanie przygotowane przez Marcellego Antoniego Szulca, w: *Trzy Mazury i Adagio*, M. Leitgeber i spółka (M. L. 18), Poznań 1875. WL oparte zostało na zaginionych kopiach Oskara Kolberga, odtwarzających przypuszczalnie pierwsze, robocze zapisy obu *Mazurków*. Niektóre z odmiennych wersji WL są prawdopodobnie dodatkami Kolberga. *Mazur D*, umieszczony w WL jako pierwszy, został w WN zakwalifikowany do *Suplementu* (tom 37), gdyż autentyczność niektórych jego fragmentów budzi poważne wątpliwości (być może wskutek niedokładnego, nieskontrolowanego przez Chopina zapisu).

1. Mazurek B WN 7

Źródła – patrz wyżej *Mazurki B i G* WN 7-8.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WFr, porównany z KS, KJ, a w wątpliwych sytuacjach także z WL. Pełny tekst WL – ze względu na liczne różnice w stosunku do wersji pozostałych źródeł – podany jest w *Dodatku*, s. 37.

- s. 11 *Przedtakt* Tekst główny pochodzi z WFr, wariant jest wersją KS. Notacja KJ jest niejasna: brak w niej oznaczenia trioli w pr.r., podczas gdy w l.r. występuje nieprzedłużona pauza ćwierćnutowa; tylko w KJ znajduje się określenie *espress.* Nie sposób stwierdzić, która z wersji była zamierzona przez Chopina, gdyż źródła mogą zawierać zarówno błędy, jak i adiustacje precyzujące niedokładną, być może, notację [L]. Stylistycznie obie wersje są możliwe.

t. 8 pr.r. Znak *tr* nad ostatnią ćwierćnutą znajduje się tylko w KS.

t. 11 l.r. W akordzie na 2. ćwierćnutę KS ma *a* zamiast *c*¹. Jest to albo pomyłka kopisty, albo pierwotna lub błędna wersja, zmieniona w egzemplarzach [L] służących za podkład do KJ i WFr.

t. 12 l.r. W KS takt ten zanotowany jest z błędami: zamiast dwóch jego wersji (1^a i 2^a volta) kopista najprawdopodobniej wpisał początkowo tylko jedną z nich (tzw. haplografia) i to pierwszą w pr.r., a drugą w l.r.; 2^a volta pr.r. została następnie dopisana na marginesie, jednak 1^a volta partii l.r. pozostała nie zanotowana.

t. 12-13 pr.r. Połączenie fraz ma w każdym ze źródeł inną wersję:

Czy wszystkie te wersje są wynikiem poszukiwań przez Chopina najgłębszego przejścia, czy też niektóre z nich są pomyłkowe, trudno stwierdzić. Podajemy wersje KS i WFr.

t. 13 Znak *—* znajduje się w KS i KJ; WL ma tu akcent. Brak znaku w WFr jest zapewne przypadkowy.

t. 14 i 18 Pr.r. Akcenty znajdują się w KS (w obu taktach) i w WFr (tylko w t. 18).

L.r. Tekst główny pochodzi z WFr, wariant – z pozostałych źródeł. Wersja WFr jest prawdopodobnie Chopinowskim ulepszeniem (uniknięcie pustego współbrzmienia *c-c*³ oraz oktav równoległych *c-c*³ i *d-d*³ w połączeniu z następnym taktem), zanotowanym w jednym z egzemplarzy [L].

t. 20 (1^a volta) pr.r. W KJ takt liczy tylko 5 ósemek, gdyż trzy ostatnie *d*³ oznaczono błędnie jako triolę.

t. 20 (2^a volta) pr.r. W KS przenośnik oktawowy obejmuje – zapewne pomyłkowo – cały takt.

s. 12 t. 24 pr.r. Tekst główny pochodzi z WFr, wariant – z KS i KJ.

t. 26 pr.r. Znak *tr* nad 1. ćwierćnutą znajduje się tylko w WFr.

t. 27 l.r. Jako podstawę basową podajemy *F*, znajdujące się w WFr za 1. razem (wydanie to wypisuje nutami wszystkie repetycje). Także WL ma *F*. Obie kopie oraz WFr przy powtórzeniu tej frazy mają tu – najprawdopodobniej błędnie – *A*.

2. Mazurek G WN 8

Źródła – patrz wyżej *Mazurki B i G* WN 7-8, a ponadto:

Lkor Jedyne zachowane odbitki litografii *Mazurka* jest – ze względu na mogące pochodzić od Chopina atramentowe poprawki – źródłem podwójnym: tekst litografowany (bez poprawek) oznaczamy symbolem L, a wersję poprawioną – Lkor.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WFr, porównany z Lkor, KS i KJ.

„Mazur kulawy” – tak zatytułowano tego *Mazurka* w WL, dodając następujące wyjaśnienie Oskara Kolberga*: „[...] nazwany został kulawym, dlatego, że [Chopin] go grał, gdy tancerz w obertacie na lewo (na kseb) przysiadł się czasami jedną nogą czy kolaniem do ziemi, udając niby kulawego czy pijanego lub chcącego upaść, lecz wnet się podnosił, co mają oznaczać mocniej naciskane oktawy wiolinu i basu w drugim takcie każdej części [...]”. Opisowi temu odpowiadają w notacji *Mazurka* następujące akcenty, dodane przypuszczalnie przez Kolberga:

* Analizy wskazujące na pismo Ludwiki Jędrzejewiczowej przeprowadził Jan Ekier.

* Cytat według listu Kolberga do redaktora WL, M. A. Szulca, Kraków 15 XII 1874.

t. 9-10:  i analogicznie w t. 11-12,

13-14 i 15-16.

Z przytoczonego opisu wynika, że ów nietypowy sposób akcentowania był ściśle powiązany z pewnym szczególnym rodzajem popisu tanecznego, miał więc jedynie doraźny charakter*. Wniosek ten jest potwierdzony brakiem powyższych akcentów w L; dowodzi to, że utrwalenie w zapisie opisanego wykonania *Mazurka* nie leżało w intencji Chopina.

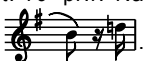
s. 12 t. 2 i analog. l.r. Tekst główny pochodzi z WFr, wariant – z pozostałych źródeł. Wersja WFr jest prawdopodobnie wynikiem Chopinowskich poprawek w jednym z egzemplarzy L (por. komentarz do *Mazurka B* WN 7, t. 14 i 18).

t. 3 l.r. W akordzie na 3. ćwierćnucie L (→KS,KJ) ma błędnie *fis* jako najniższą nutę. Lkor oraz WFr i WL mają *a*. Por. analogiczny t. 7.

t. 4 l.r. W KS i WL nie ma łuku przetrzymującego *g*. Pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu WL ma równe ósemki.

t. 7 l.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie L (→KJ) ma *h* zamiast *c*¹. W KS i WFr nutę tę odczytano jako *a*, co z pewnością nie odpowiada intencji Chopina – por. analogiczny t. 3 (w wypisanych powtórzeniach t. 7 WFr podaje różne wersje: 2 razy *c*¹, 2 razy *a*). WL ma poprawny tekst. Pr.r. Jako 5. ósemkę KJ ma błędnie *e*².

s. 13 t. 10 pr.r. Tekst główny 3. ćwierćnuty taktu jest prawdopodobnie Chopinowską poprawką, wpisaną w Lkor; wersję tę ma również WL. Pozostałe źródła mają wersję, którą podajemy jako wariant.

t. 16 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu WL ma następującą wersję: . Może to być wersja wcześniejsza, zarzucona przez Chopina, lub – co wydaje się bardziej prawdopodobne – uzupełnienie wprowadzone przez Kolberga (por. komentarz do *Poloneza b* WN 10, t. 8 i charakterystyki [KK2] i Wn).

t. 24-32 pr.r. W całym *Trio* KS i WL nie mają przenośnika oktawowego. Jest to prawdopodobnie przeoczenie, niewykluczone jednak, że była to zarazem wersja pierwotna, na co może wskazywać jej obecność w WL.

t. 25-32 W L (→KS,KJ,WFr) powtórzenie tych taktów wypisane jest w całości nutami. Wydaje się to dowolnością sztycharza, gdyż Chopin w takich sytuacjach z reguły stosował znaki repetycji.

t. 29 l.r. W wypisanym powtórzeniu tego taktu (por. poprzednią uwagę) L (→KS,KJ) ma jako 1. ćwierćnutę samo C. Porównanie z analogicznym t. 25 pokazuje, że prawidłowa jest oktawa C-c, pojawiająca się przy pierwszym wystąpieniu tego taktu. WFr i WL mają w obu miejscach oktawę (w WL takt ten wypisany jest – tak jak w naszym wydaniu – tylko raz).

t. 32 l.r. Jako 1. ćwierćnutę L (→KS,KJ,WFr) ma samo C. Jest to zapewne błąd, na co wskazuje oktawa C-c, występująca w WL i – we wszystkich źródłach – w analogicznym t. 28.

3. Mazurek a WN 14

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

WF Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i nie-

* Redakcja pragnie podziękować prof. Piotrowi Dahligowi za cenne dodatkowe informacje na temat tego zjawiska choreograficznego.

mieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące cztery *Mazurki* (nr 1 C WN 24, nr 2 a WN 14, nr 3 F WN 25, nr 4 f WN 65): Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3525), Paryż VII 1855, przygotowane prawdopodobnie na podstawie [A]. Bezpośrednim podkładem Wff musiała być sporządzona specjalnie w tym celu, obecnie zaginiona kopia Fontany, w której wprowadził on szereg zmian, przede wszystkim uzupełniając oznaczenia wykonawcze i wypisując w całości większość powtórek. Ostatnie retusze, w tym w niektórych *Mazurkach* dowolne zmiany, wprowadzane były już w trakcie druku.

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4394), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej Wff. W WnF zbiór tych czterech *Mazurków* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 68.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst Wff. Powtórzenia fraz notujemy z częstszym użyciem skrótów (znak repetycji dla t. 1-8, oznaczenie *Dal segno* po części A-dur). Pomijamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (początkowe oznaczenie tempa, część znaków dynamicznych i pedalizacyjnych).

s. 14 t. 1, 3, 9 i analog. pr.r. W WF zakończenia tryłów występują tylko w t. 1 i 9 i zostały tam dodane dopiero w druku. Mimo to wydaje się, że precyzują one sposób, w jaki Chopin rzeczywiście wykonywał te tryle. *Mazurek* pochodzi bowiem z okresu ścisłych kontaktów koleżeńskich Chopina i Fontany, który miał tym samym wiele okazji, by słyszeć go w wykonaniu kompozytora lub samemu grać przed Chopinem. Biorąc to pod uwagę, dla uniknięcia nieporozumień podajemy zakończenia tryłów we wszystkich omawianych taktach.

s. 15 t. 20 (1^a volta) Jako ostatni takt *Mazurka* (w WF powrót części a-moll jest w całości wypisany nutami) takt ten ma w źródłach następującą postać:



t. 21 Występujące w WF określenie **Poco più mosso** podajemy w nawiasach, gdyż wymagana zmiana tempa jest tu nieznaczna i nie ma pewności, czy została rzeczywiście zaznaczona przez Chopina.

L.r. Proponowany przez redakcję dla powtórzenia t. 21 wariant pierwszego dwudźwięku pozwala na uniknięcie kwint równoległych w połączeniu z poprzednim taktom (t. 28). Rozwiązanie to wzorowane jest na podobnych postępowaniach stosowanych przez Chopina w zbliżonych sytuacjach, por. np. połączenie t. 28-29.

t. 21-28 Usuwamy występujące w WF określenia dynamiczne: *mf* w t. 21 i 27 oraz *pp* w t. 24 i 28. Zarówno znaki *mf*, jak i wywołujące efekt echa *pp* pojawiają się w twórczości Chopina tylko wyjątkowo; ich autentyczność w tej frazie jest bardzo mało prawdopodobna.

4. Mazurek C WN 24

Źródła

[A], WF, Wff, WnF – jak w *Mazurku a* WN 14, a ponadto:

IJ Czterotaktowy incipit w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Tekst zaczerpnięty został zapewne z [A].

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WF porównany z IJ. Powtórzenia fraz notujemy z częstszym użyciem skrótów (znaki repetycji w t. 4 i 12, oznaczenie *Da Capo*). Usuwamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (oznaczenie tempa, palcowanie, część znaków dynamicznych i pedalizacyjnych). Niestosowane na ogół przez Chopina *sf* zamieniamy na akcenty w nawiasach.

s. 16 t. 1 pr.r. Jako dolną nutę akordu na 3. ćwierćnucie taktu IJ ma najprawdopodobniej omyłkowo a.

t. 3 Akord na 3. ćwierćnucie taktu podajemy w brzmieniu zapisanym w IJ. Widoczne w WfF ślady usuwania nut i wstawiania innych dowodzą, że wersja ta była wydrukowana także tam i zmieniona dopiero w trakcie korekty (również w powtórzeniu tego taktu w wypisanym nutami w WF powrocie tej frazy po części F-dur):

IJ i WfF przed korektą




WfF po korekcie (→WnF)



W tej sytuacji jest niemal pewne, że przyjęta przez nas wersja znajdowała się także w [A]. Dowlone zmiany wysokościowe wprowadził Fontana w korekcie WfF kilkakrotnie w redagowanych przez siebie utworach pośmiertnych Chopina, por. komentarze do *Mazurek G WN 26*, t. 20 czy *Impromptu cis WN 46* (pierwsza wersja), t. 24 i 102.

t. 12 i 24 pr.r. W WF ósemki dolnego głosu są podpisane pod

triołą w teoretycznie poprawny sposób: . Z pewnością nie

odpowiada to ani pisowni [A], ani przewidzianemu przez Chopina wykonaniu tej figury. Pojawiające się kilkakrotnie w utworach Chopina takie zestawienie rytmów w partii jednej z rąk notowane jest w źródłach autentycznych zawsze w sposób przyjęty w naszym wydaniu, a więc z 2. ósemką zapisaną razem z 3. nutą trioli (por. np. *Mazurek a op. 17 nr 4*, t. 43-44, *Nokturn c op. 48 nr 1*, t. 55-68, *Fantazja f op. 49*, t. 78, 80, 82 i analog.).

t. 13-15 W WfF *ff* występują w t. 13 i 14. Brak *ff* w t. 15, będącym dokładnym powtórzeniem t. 13, jest z pewnością pomyłką (w WnF dodano znak w tym takcie). Podajemy *ff* w t. 13 i 15, uważając za najbardziej prawdopodobne, że znak w t. 14 został w WfF umieszczony błędnie o takt za wcześniej.

5. Mazurek F WN 25

Źródła

[A], WF, WfF, WnF – jak w *Mazurku a WN 14*.

IJ – Jak w *Mazurku C WN 24* (incipit dwutaktowy).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WfF. Powrót głównej części *Mazurka* po części *Poco più vivo* notujemy skrótkowo za pomocą wskazówki *Dal segno*. Usuamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (początkowe oznaczenie tempa, część znaków pedalitycznych). Niestosowane na ogół przez Chopina *sf* zamieniamy na akcenty długie w nawiasach.

s. 18 t. 4 i analog. pr.r. W egzemplarzu WfF pochodzącym z siedmiotomowego zbioru utworów Chopina, zgromadzonego przez jego uczennicę Jane Stirling, przed górną nutą 2. seksty (*b¹*) dopisany jest *h*. Wydaje się bardzo mało prawdopodobne, by ten powstał w młodości Chopina (około 1830 r.). *Mazurek* znany był uczniom i przyjaciółom z ostatnich lat jego życia, do których zaliczała się Jane Stirling. Znak, dopisany przynajmniej 6 lat po śmierci kompozytora, nie może więc odzwierciedlać autentycznej tradycji wykonywania tego utworu, tradycji nie znanej Julianowi Fontanie, który w swoim wydaniu go nie podał. Podobny zwrot melodyczny w zbliżonym kontekście harmonicznym pojawia się w *Mazurku a Dbop. 42B*, t. 52-53.

t. 18 i 22 pr.r. W WF łuki nad 2. i 3. ćwierćnutą taktu umieszczone są tak, jakby miały oznaczać przetrzymanie *cis²*, przez co nutą melodyczną na 3. ćwierćnucie taktu stałoby się *a¹*. Byłoby to sprzeczne z oktawowym prowadzeniem melodii w całym odcinku t. 17-24, toteż wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne, że notacja WF jest niedokładna (oktawową melodię w zbliżonej fakturze znajdujemy w *Mazurkach a op. 7 nr 2*, t. 41-46 i *Dbop. 42B*, t. 33-56). Por. łuki obejmujące tercje kończące frazy w t. 20 i 24.

6. Mazurek G WN 26

Według informacji podanej w jedynym źródle, pośmiertnym wydaniu Fontany, *Mazurek* powstał w 1835 r. Biorąc pod uwagę kryteria stylistyczne, wydaje się jednak znacznie prawdopodobniejsze, że data ta odnosi się do napisania lub tylko dedykowania autografu*, a nie skomponowania utworu.

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

IJ – Jak w *Mazurku C WN 24* (incipit trzytaktowy).

WF – Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące cztery *Mazurki* (nr 1 G WN 26, nr 2 g WN 64, nr 3 C WN 48, nr 4 a WN 60):

WfF – Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3524), Paryż VII 1855, przygotowane prawdopodobnie na podstawie [A]. Bezpośrednim podkładem WfF musiała być sporządzona specjalnie w tym celu, obecnie zaginiona kopia Fontany, w której wprowadził on szereg zmian, przede wszystkim uzupełniając oznaczenia wykonawcze i wypisując w całości większość powtórek. Ostatnie retusze, w tym w niektórych *Mazurkach* dowolne zmiany, wprowadzane były już w trakcie druku.

WnF – Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4393), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej WfF. W WnF zbiór tych czterech *Mazurków* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 67.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WfF. Powtórzenie t. 13-20 notujemy za pomocą znaków repetycji. Usuamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (oznaczenie tempa, palcowanie, część znaków pedalitycznych i dynamicznych, m.in. niestosowane na ogół przez Chopina *mf* i *sf*).

Dedykacja pochodzi z IJ.

s. 20 t. 5, 9 i analog. Usuamy powodujące zbyt częste kontrasty dynamiczne znaki *p* na 2. ćwierćnutach.

t. 20 (*1^a volta*) pr.r. Jako ostatnią nutę WF ma *h*, występujące w powtórzeniu tego taktu (*2^a volta*) prowadzącym do części C-dur, a w połączeniu z *a¹* w t. 13 dające niezręczny skok septymy. Widoczne w WfF ślady dokonywanych korekt dowodzą jednak, że pierwotnie wydrukowano tu *h¹*, które zmieniono następnie – być może w wyniku jakiegoś nieporozumienia – na *h*. Przywracamy wersję pierwotną w przekonaniu o jej autentyczności.

t. 26 i 34 Zmieniamy wywołujące nadmierne kontrasty dynamiczne znaki *pp* na *p*.

s. 21 t. 30-32 l.r. W WfF półnuty są opatrzone akcentami, dodanymi zapewne w trakcie druku, gdyż nie ma ich w WnF. Jako najprawdopodobniej nieautentycznych, akcentów tych nie uwzględniamy.

* Jaroslav Prochazka (*Chopin i Czechy*, Praga 1968) podaje, że Chopin mógł spotkać pannę Młokosiewicz w Karlsbadzie (Karlovy Vary) w 1835 r.

7. Mazurek B WN 41

Źródła

A Autograf w albumie Aleksandry Wołowskiej, z dedykacją, podpisem i datą „Paryż, 24 VI 1832” (Muzeum Narodowe, Kraków). Na **A** oparte są wszystkie dotychczasowe publikacje *Mazurka*, z których najwcześniejsza ukazała się – wraz z faksymile **A** – w lwowskim czasopiśmie „Lamus”, zeszyt II, wiosna 1909.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **A**.

s. 22 *t. 16* pr.r. Tekst główny pochodzi z **A**, wariant jest propozycją redakcji opartą na założeniu, że Chopin przed górną nutą szesnastki postawił błędnie *h* zamiast *b*. Przesłanką stylistyczną tej propozycji jest brak w twórczości Chopina innych przykładów podobnego użycia kwarty lidyjskiej jako oderwanego dźwięku obcego na tle akordu zawierającego czystą kwartę.

t. 17 l.r. Na 3. ćwierćnucie w **A** nie ma nuty *d*¹. Jest to zapewne wynikiem pomyłkowego wpisania wersji *t. 18*. Por. *t. 5, 7 i 19*.

t. 26 i 28 pr.r. W **A** znaki nad rozpoczynającymi takt ósemkami *c*³ można odczytać jako *tr* lub *vv*. Ponieważ w tym kontekście wykonanie trylu i mordentu jest jednakowe, przyjmujemy *vv*.

t. 29 l.r. Na początku taktu zarówno pierwsze, jak i późniejsze wydania podają błędnie oktawę *Es-es*.

8. Mazurek As WN 45

Nie wiadomo, dla kogo Chopin napisał tego *Mazurka*, ani komu ofiarował jego autograf. Jego odkrywczyni, Maria Mirska, tak pisze na ten temat: „W jaki sposób autograf ten z r. 1834 dostał się między karty albumu Szymanowskiej, zmarłej w Petersburgu w r. 1831? Hipoteza jest następująca. Album po śmierci Szymanowskiej odziedziczyła córka jej a żona Mickiewicza, Celina, której autograf ów mógł ofiarować bądź sam Chopin, bądź dopiero po tegoż zgonie w r. 1849 przyjaciel jego i generalny z woli rodziny zarządca muzycznej jego spuścizny, Julian Fontana” (*Szlakiem Chopina*, Warszawa 1949).

Źródła

A Autograf włączony do albumu Marii Szymanowskiej, z podpisem i datą (Paryż 1834). Na **A** oparte są wszystkie dotychczasowe wydania *Mazurka*, z których najwcześniejsze przygotowała – wraz z faksymile **A** – Maria Mirska w firmie Gebethner i Wolff (G. 6905 W.), Warszawa 1930.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **A**.

Forma. Wyjaśnienia wymaga kwestia repetycji środkowego fragmentu *Mazurka* (*t. 20-44*). W **A** *t. 29-44* (do znaku repetycji) nie są wypisane nutami, lecz oznaczone skrótowo jako powtórzenie *t. 5-20* (po *t. 28* widnieje wskazówka *Dal segno al fine e poi*; zwrot *e poi* odnosi się do dalszego ciągu zapisu, obejmującego końcówkę utworu od 3. ćwierćnuty *t. 44*). Ponadto, w *t. 20* znajduje się jedyny znak repetycji z kropkami po obu stronach kreski taktowej. Kropki po lewej stronie zdają się nakazywać powtórzenie – od 3. ćwierćnuty taktu – jakiegoś odcinka spośród *t. 1-20*. We fragmencie tym nie można jednak wskazać żadnego miejsca, od którego ów powtarzany odcinek mógłby się zacząć. Podobnie, kropki z prawej strony wskazują na powtórzenie jakiegoś fragmentu rozpoczynającego się w tym miejscu; w dalszej części **A** nie ma jednak znaku kończącego ów fragment. Rodzi się więc podejrzenie, że Chopin postawił kropki sugerujące repetycję omyłkowo. Wynikającą stąd możliwość wykonania *Mazurka* bez repetycji proponujemy w *Komentarzu wykonawczym*.

Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że podwójny znak repetycji w *t. 20* należy rozumieć w ten sposób, iż kropki z prawej strony odnoszą się do *t. 20*, a kropki z lewej strony – do *t. 44* (po zrealizowaniu

wskazówki *Dal segno*), co prowadzi do przyjętej w naszym wydaniu repetycji odcinka od *t. 20* do *44*. W myśl tej interpretacji w pisowni Chopina nie ma błędów, a źródłem niejasności jest równoczesne użycie dwóch skrótowych sposobów notacji: znaków repetycji dla *t. 20-44* i określenia *Dal segno al fine* dla powtórzenia *t. 5-20* jako *t. 29-44*.

Takie odczytanie przebiegu *Mazurka* jest potwierdzone analogiczną budową kilku innych *Mazurków* lub ich fragmentów (*es op. 6 nr 4, B op. 17 nr 1, t. 1-24, As op. 17 nr 3, t. 1-40, b op. 24 nr 4, t. 1-52*). Ich wspólną cechą jest to, że pierwszy okres (ośmio- lub szesnastotaktowy), w którym następnik jest wariacyjnym powtórzeniem poprzednika, nigdy nie jest powtarzany; repetycją objęty jest natomiast zawsze następny odcinek, zawierający nową myśl muzyczną i powrót – dosłowny lub z dalszymi zmianami – pierwszego okresu.

Dotychczasowi wydawcy dodawali znak repetycji na początku *t. 5*, a znak w *t. 20* zmieniali na jednostronny (kończący repetycję) i przenosili na koniec taktu. Pozostaje to w wyraźnej sprzeczności z notacją **A**.

s. 23 *t. 2-4* pr.r. Przed pierwszymi nutami tych taktów w **A** nie ma kasowników. O przeoczeniu Chopina świadczy *b* przed *des*² na *4. ósemce t. 4*, a także kasowniki w analogicznych *t. 53-55*.

t. 26 pr.r. Przed najwyższą nutą taktu w **A** nie ma *h*. Jest to oczywiste przeoczenie Chopina.

9. Mazurek C WN 48

Źródła

[**A**], **WF**, **WfF**, **WnF** – jak w *Mazurku G WN 26*.

IJ – jak w *Mazurku C WN 24* (incipit dwutaktowy).

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **WfF**. Usuwamy wypisane w **WF** powtórzenie *t. 1-16*, a powrót głównej części *Mazurka* po *t. 24* notujemy skrótowo za pomocą wskazówki *Dal segno*. Usuwamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (oznaczenie tempa, część znaków pedalizacyjnych oraz nadmiernie rozszerzające skalę dynamiczną *ff* i *pp*). Niestosowane na ogół przez Chopina *sf* usuwamy lub zamieniamy na *fz*.

Dedykacja pochodzi z IJ.

s. 25 *t. 1-16* W **WF** takty te są wypisane dwukrotnie. Jest to najprawdopodobniej dowolna zmiana wprowadzona przez Fontanę, na co wskazuje pojawiająca się przy uwzględnieniu tego powtórzenia dysproporcja między 32-taktową częścią główną *Mazurka* a 8-taktowym fragmentem środkowym. W *Mazurkach* przygotowanych przez Chopina do druku pierwszy okres (ośmio- lub szesnastotaktowy) nigdy nie jest powtarzany, gdy – tak jak w tym *Mazurku* – następnik jest wariacyjnym powtórzeniem poprzednika (*Mazurki es op. 6 nr 4, B op. 17 nr 1, t. 1-24, As op. 17 nr 3, t. 1-40, b op. 24 nr 4, t. 1-52*).

10. Mazurek a WN 60

Źródła

Ustalenie chronologii i filiacji źródeł tego *Mazurka* napotyka na duże trudności:

— jeden z zachowanych autografów jest niedostępny, co nie pozwala na porównanie tekstu i zbadanie jego relacji w stosunku do pozostałych źródeł;

— data, wpisana przez Chopina w innym autografie, nie może być odczytana jednoznacznie;

— dostępne kopie i wydania pośmiertne zdają się wskazywać na istnienie jeszcze innych, nieznanych rękopisów (być może autografów).

[**AI**] Zaginiony autograf, którego tekst opublikował Edouard Ganche w swojej książce (patrz niżej **Ga1**). Różni się licznymi szczegółami od wersji pozostałych źródeł; wiele z tych odmiennych wersji wskazuje na niewątpliwie wcześniejszą redakcję utworu.

- [A1] Niedostępny autograf datowany „28 Nov. 1847” (zbiory prywatne, Paryż). Według opinii Ewalda Zimmermanna, redaktora tomu *Mazurków* wydanego w 1975 r. przez Henle Verlag, jego tekst „wykazuje bardzo liczne, choć raczej przypadkowe różnice w stosunku do A2”. Z bardzo ogólnikowego komentarza do tego tomu nie można wysnuć żadnych wniosków na temat umiejscowienia [A1] wśród innych źródeł do tego *Mazurka*.
- A2 Autograf-czystopis datowany „Paris [18]48 [lub 46]” (Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń). Spośród dostępnych źródeł zawiera najbardziej dopracowaną wersję *Mazurka*.
- IJ Dwutaktowy incipit partii pr.r. w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Tekst zaczerpnięty został przypuszczalnie z [A1].
- KFr Kopia Augusta Franchomme’a (Bibliothèque Nationale, Paryż). Przedstawia *Mazurka* w wersji bardzo bliskiej A2, jednak kilka różnic, których nie da się przypisać nieuwadze starannego, profesjonalnego muzyka, jakim był Franchomme, wyklucza przepisywanie KFr bezpośrednio z tego rękopisu; podstawą był najprawdopodobniej nieco wcześniejszy, nieznaną autograf.
- KT Kopia Tomasza Tellefsena (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Podkładem dla KT mógł być A2, być może przed nadaniem mu przez Chopina ostatecznej formy (w KT nie ma np. oznaczeń pedalizacji), lub nieznaną rękopis (autograf lub kopia) bardzo zbliżony do A2.
- KX Kopia nieznanego kopisty (Muzeum Narodowe, Kraków), sporządzona najprawdopodobniej na podstawie A2.
- WF, WwF, WnF – jak w *Mazurku G WN 26*.
- Gai Książka Edouarda Ganche’a „Dans le Souvenir de Frédéric Chopin” (Paryż 1925), w której opublikowano (prawdopodobnie z wielkimi błędami) tekst [A1].
- Ga Trzeci tom zbiorowego wydania dzieł Chopina pod redakcją E. Ganche’a (Oxford University Press, 1928), podający tekst [A1] uzupełniony oznaczeniami wykonawczymi WF.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst A2. Uwzględniamy niewątpliwie Chopinowski wariant t. 40 podany w WF, a także mogące pochodzić od Chopina palcowanie w WF i KT. Tekst [A1] przytaczamy w *Dodatku*, s. 38.

- s. 26 t. 1, 3, 5, 9, 28 i 32 (2^a volta) l.r. Na podstawie A2 trudno stwierdzić, czy w poszczególnych akordach tych taktów ma wystąpić nuta c¹, czy nie. Stwierdzenie obecności wewnętrznej nuty akordu, notowanej na linii dodanej, bywa w autografach Chopina bardzo trudne. Przyjmujemy najbardziej prawdopodobne naszym zdaniem rozwiązanie z nutą c¹ tylko w t. 5, 9 i 28. W kopiach nuta ta występuje we wszystkich akordach omawianych taktów z wyjątkiem t. 28 w KX. WF ma wersję zgodną z naszym odczytaniem A2 oprócz t. 5, w którym podaje e-a-e¹. Biorąc pod uwagę, że kopiści również mieli zapewne kłopoty z rozszyfrowaniem pisma Chopina, nie można na podstawie wersji innych źródeł wyciągnąć miarodajnych wniosków odnośnie do pisowni autografów.

t. 7 pr.r. Jako ostatnią nutę KFr ma najprawdopodobniej błędnie e¹.

t. 11 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu KT ma – być może pomyłkowo – pauzę zamiast akordu.

t. 15 pr.r. W KFr brak jest 4. nuty, d¹, przez co takt liczy tylko 5 ósemek.

t. 25 l.r. Na początku taktu WF ma e zamiast H ([A1] ma tu H₁).

- s. 27 t. 28 l.r. Na 2. ćwierćnucie KFr i WF mają e-a-c¹-e¹, w KT jest e-a-c¹, a w KX e-a-e¹. Wersja A2 nie jest całkiem pewna – patrz wyżej komentarz do t. 1, 3, 5...

t. 28-29 pr.r. W KFr, KT i KX brak łuku przetrzymującego c³.

t. 33 l.r. Dla akordów na 2. i 3. ćwierćnucie przyjmujemy wersję WF, zgodną naszym zdaniem z notacją A2 (por. komentarz do t. 1, 3, 5...). Wszystkie kopie mają tu dwukrotnie e-a-cis¹-e¹.

t. 40 pr.r. Przednutka cis² występuje tylko w WF. Jest to najprawdopodobniej Chopinowskie ulepszenie wprowadzone do jednego z zaginionych rękopisów. Przednutka będąca powtórzeniem poprzedniej nuty przez skokiem melodii w górę jest częstym zjawiskiem u Chopina, por. np. *Koncert f* op. 21, cz. III, t. 7 czy *Koncert e* op. 11, cz. I, t. 397 i cz. II, t. 49.

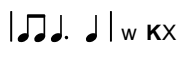

t. 40-43 pr.r. W KFr dźwięki dolnego głosu pojawiają się tylko w t. 41-42 i są zanotowane jako najwyższe nuty akordów l.r. Nut gis¹ w t. 40 i f¹-e¹ w t. 43 nie ma w ogóle.

t. 48 (2^a volta) W A2 i KFr powrót do części a-moll ma następu-

jącą postać:



. Notacja pozostałych

kopii różni się od powyższej tylko rytmem pr.r.:  w KX (błędnie 7 ósemek w takcie),  w KT.

Zwraca uwagę brak łuku przetrzymującego e² w tym takcie; zdaniem redakcji, łuk w t. 1 obowiązuje jednak także przy powrocie części a-moll, zatem nuty tej na początku t. 1 nie należy nigdy powtarzać (łuk przetrzymujący e² w t. 48 znajduje się w WF, w którym powrót części a-moll jest w całości wypisany nutami). Pisownia A2 może być pozostałością wcześniejszej wersji rozpoczynania głównej części *Mazurka*, w której na początku utworu było jeszcze e¹, jak w [A1] (por. *Dodatek*, s. 38), ale w t. 48 – już e². Ponieważ w wersji ostatecznej oba miejsca zostały ponownie ujednolicone, wracamy do oryginalnej, prostszej notacji z użyciem skrótu *Da Capo*.

11. Mazurek g WN 64

Źródła

- [A], WF, WwF, WnF – jak w *Mazurku G WN 26*.
IJ – Jak w *Mazurku C WN 24*.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WwF. Usuwamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (oznaczenie tempa, część znaków pedalizacyjnych oraz dynamicznych, w szczególności niemal przez Chopina niestosowane *mf*). Znaki *sf*, których Chopin w zasadzie nie używał, zamieniamy na akcenty w nawiasach.

- s. 28 t. 14 i analog. Na 3. ćwierćnucie taktu WF ma *f*. Jest to prawdopodobnie dodatek Fontany – identycznego uzupełnienia w podobnym kontekście dokonał on w swoim wydaniu *Walca h* WN 19, t. 31.

12. Mazurek f WN 65

Jest to najprawdopodobniej ostatni utwór Chopina, pozostawiony w trudnym do odczytania autografie-szkicu. Data powstania *Mazurka* nie jest całkiem pewna: siostra kompozytora, Ludwika Jędrzejewiczowa, podaje rok 1848, jednak świadectwa innych bliskich mu osób – Jane Stirling, Auguste’a Franchomme’a, Juliana Fontany – wskazują na rok następny; za najprawdopodobniejszy uważamy okres pomiędzy majem a lipcem 1849 r.

W niniejszym wydaniu przedstawiamy szkic w rekonstrukcji Jana Ekiera. Powstała ona i została wydana w 1965 r* w wersji w minimalnym tylko stopniu różniącej się od obecnej; była to pierwsza publikacja, w której wszystkie zapisane w szkicu części połączono w zamkniętą całość artystyczną. W tym sensie jest to pełna rekonstrukcja *Mazurka*, mimo że nie uwzględniono w niej kilku taktów nieskreślonych przez Chopina.

* Chopin. *Mazurek f-moll (ostatni)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.

Zjawisko występowania w Chopinowskich szkicach fakultatywnych pomysłów, z których w wykończonej wersji utworu kompozytor wykorzystuje tylko część, nie jest niczym rzadkim: można je zaobserwować np. w *Polonezie-Fantazji* op. 61 czy *Sonacie g* op. 65.

Źródła

- As** Jednostronicowy szkic całości (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Poszczególne fragmenty różnią się stopniem dokładności notacji – zapisy kompletne i w zasadzie jednoznaczne (t. 1-23 i in.) sąsiadują z odcinkami zawierającymi np. tylko melodię i podstawy basowe (t. 24-29). Główną trudność stanowi jednak powiązanie ze sobą rozrzuconych po całym arkuszu grup taktów, z których część to najprawdopodobniej notowane na gorąco alternatywne koncepcje tych samych fragmentów.
- IJ** Jak w *Mazurku C* WN 24. Tekst IJ mógł być zaczerpnięty z **As** lub jednej z kopii Franchomme'a (patrz niżej).
- KFr** Kopia **As** sporządzona przez Auguste'a Franchomme'a (jedna strona; Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa), obejmująca t. 1-41 ze wskazaniem kontynuacji od t. 3. Miejsce i sposób zakończenia utworu nie zostały jasno oznaczone. **KFr** różni się sposobem odczytania kilku szczegółów zarówno od wydania Fontana, jak i tekstu przyjętego przez nas. Jest więcej niż prawdopodobne, że **KFr** nie była jedynym zapisem *Mazurka* pióra Franchomme'a¹, jednak żadna inna jego kopia nie zachowała się.
- WF, WfF, WnF** – jak w *Mazurku a* WN 14. Podobnie jak **KFr**, której wersję Fontana prawdopodobnie znał, **WF** obejmuje jedynie t. 1-40 ze wskazaniem powrotu pierwszej części od t. 2 (*Dal segno senza Fine*). Nie jest jasne, czy pisząc *senza Fine*, Fontana chciał podkreślić nieukończenie – jego zdaniem – utworu przez Chopina, czy stwierdzał jedynie niemożność odcyfrowania szkicu. Możliwe też, że chciał pozostawić odnalezienie sposobu zakończenia *Mazurka* wyczuciu wykonawcy; w tym przypadku wzorowałby się na Chopinowskiej wskazówce użytej w *Mazurku C* op. 6 nr 5.
- WnFf** Osobne wydanie *Mazurka* jako dodatek do czasopisma „Echo”, zatytułowany „Dernière pensée musicale de Frédéric Chopin” (S. 4394 A.), Berlin VII 1855. Tekst nutowy jest powtórzeniem **WnF**.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Tekst jest rekonstrukcją dokonaną na podstawie **As**. Nieliczne niezantowane przez Chopina wypełnienia harmoniczne uzupełniamy drobniejszą czcionką. Dodajemy oznaczenia wykonawcze, rodzajem i liczbą wzorowane na zachowanych ukończonych autografach innych niewydanych przez Chopina utworów (np. *Mazurka a* WN 60).

Omówienie problemów edytorskich, z którymi musiał zmierzyć się autor rekonstrukcji, jest niemożliwe bez dołączenia faksymile **As** wraz z mapą rozmieszczenia poszczególnych odcinków tekstu; odkładamy je zatem do mającego się ukazać oddzielnie pełnego *Komentarza źródłowego*. W poniższym komentarzu wskazano jedynie miejsca, w których nasze odczytanie **As** różni się od wersji innych źródeł, a w części F-dur (t. 62-78) zasygnalizowano przyczyny trudności, na jakie napotyka odcyfrowanie tekstu i zdefiniowano podstawowe przesłanki, na których opiera się niniejsza rekonstrukcja.

s. 30 t. 2, 62, 69 i analog. pr.r. Chopin notuje tu tr lub vv . W podobnym kontekście znaki te są często przez niego stosowane zamiennie, toteż w t. 2 i analog. oraz 69 i 77 podajemy – zgodnie z wykonaniem – vv . Jedynie w t. 62 i 101, w których ze względu na dopuszczalne *ritenuto* można wykonać nieco dłuższy tryl, dajemy tr .

t. 7 pr.r. W **KFr** brak obu ćwierćnut dolnego głosu. L.r. Jako najwyższą nutę akordu na 2. ćwierćnucie taktu **KFr** i **WF** mają błędnie *des*¹ zamiast *c*¹.

t. 11 l.r. **KFr** ma tu – wbrew zapisowi Chopina w **As** – takie same akordy jak w t. 3.

t. 13 l.r. Jako najwyższą nutę obu akordów **As** ma błędnie *geses*¹ zamiast *eses*¹. Pomyłki w liczbie linii dodanych należą do najczęściej popełnianych przez Chopina i zdarzały mu się przez całe życie,

por. np. *Polonez As* WN 3, t. 20, *Walc As* op. 34 nr 1, t. 244, *Tarantela As* op. 43, t. 176, *Scherzo E* op. 54, t. 247. **KFr** podaje dwa razy *es*¹, a **WF** – *es*¹ i *eses*¹.

t. 14 pr.r. Na początku taktu **WF** ma *g*¹. Uważamy, że poprawne jest zgodne z **KFr** odczytanie tej nuty jako *as*¹, na co wskazuje łuk łączący ją z następnym *gis*¹. Może on być tylko łukiem przetrzymującym, gdyż łuki innego rodzaju w ogóle w **As** nie występują. Chopin nierzadko podkreślał w ten sposób zamiany enharmoniczne przy odległych modulacjach (por. np. *Mazurek c* op. 56 nr 3, t. 56-57 i 136 lub *Mazurek cis* op. 63 nr 3, t. 47-48).

L.r. Przed akordem na 2. ćwierćnucie taktu nie ma w **As** żadnych znaków chromatycznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że najwyższą nutą musi być *d*¹, występujące także w następnym akordzie. Mniej oczywiste jest brzmienie dolnej nuty: w **KFr** i **WF** dodano przed nią *b*, interpretując jako *fes*. W przekonaniu, że Chopin zapisał ją bez błędu, przyjmujemy *f*.

t. 16 l.r. **WF** ma zamiast akordów dwudźwięki jak w t. 18.

t. 17 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **KFr** ma pauzę (jak w t. 15), zapewne w wyniku nietrafnego odczytania laseczki oznaczającej powtórzenie poprzedniego uderzenia.

t. 19 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu do zapisanej w **As** kwinty *f-c*¹ dodano w **KFr** i **WF** nutę *es*¹.

t. 22-23 W **KFr** i **WF** podają tu następujący tekst, zapisany w **As** bezpośrednio po t. 21:



Jest to wprowadzenie do następnego frazy, dopasowane do jej pierwotnej, zarzuconej wersji. Chopin nie skreślił go, gdyż w odpowiedzi zmienionej postaci wykorzystał je jako t. 61-62, prowadzące do części F-dur, a także jako kończące utwór t. 100-101. Aktualna wersja przejścia do t. 24 – tekst podany w naszym wydaniu – została przez Chopina wpisana poniżej poprzedniej, zapewne już po wykrystalizowaniu się nowej postaci t. 24-39.

t. 24-25 i 27-29 l.r. W miejscu ćwierćnut podanych drobniejszą czcionką nie ma w **As** ani nut, ani pauz. Oznacza to z pewnością najprostsze harmoniczne wypełnienie akompaniamentu mazurkowego. Wzorując się na t. 26, podajemy możliwie ekonomiczne uzupełnienie z zastosowaniem dwu- i trójdźwięków. W **KFr** i **WF** użyto tylko trójdźwięków.

s. 31 t. 30-31 pr.r. W **KFr** brak łuku przetrzymującego *c*².

t. 31-32 pr.r. W **KFr** i **WF** przetrzymano łukiem *g*² górnego głosu.

t. 32-33, 34-35 i 36-37 pr.r. Na przejściach taktów w **KFr** i **WF** dodano łuki przetrzymujące ćwierćnuty dolnego głosu.

t. 34 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu nuta *c*¹, choć nie wypisana wyraźnie, była najprawdopodobniej zamierzona przez Chopina. Podaje ją **KFr**, nie ma jej natomiast w **WF**. Nie została również uwzględniona w pierwszej wersji niniejszej rekonstrukcji (patrz wyżej wprowadzenie do omówienia tego *Mazurka*).

t. 37 l.r. Na początku taktu **KFr** ma błędnie *des*¹ zamiast pauzy.

t. 37-38 i 38-39 l.r. W t. 37-38 w **As** widać skreślony łuk przetrzymujący *es*, a w t. 38-39 postawiony jest łuk o niejasnym znaczeniu, mogący sugerować przetrzymanie *d*. **KFr** ma łuki przetrzymujące w obu miejscach, w **WF** ich nie ma.

t. 39 l.r. Obie, naszym zdaniem równorzędne wersje są w takim właśnie układzie – jedna nad drugą – zantowane w **As**. W **KFr** i **WF** podano tylko nasz tekst główny.

* Por. list Jane Stirling do Ludwika Jędrzejewiczowej, Paryż 18 VI 1852: „Fh [Franchomme] [...] przyniósł mi go [mazurka] najpierw na d w ó c h kawałkach papieru [...]”.

t. 40 l.r. Niejasny wskutek skreśleń i poprawek tekst był odczytywany w następujący sposób:

t. 41-45 l.r. Podany przez nas tekst z nutą pedałową *c* został przez Chopina w skrótowy, lecz jednoznaczny sposób oznaczony w **As**. Ani w **KFr**, ani w **WF** nie uwzględniono tego urozmaicenia powrotu pierwszej części *Mazurka*, notując go skrótowo za pomocą odesłania na początek utworu: w **KFr** do t. 3, w **WF** do t. 2 (zamiast *Dal segno... WF* podaje błędnie *D.C. al segno...*).

s. 32 t. 62-78 Część F-dur uznali współcześni Chopinowi za niemożliwą do odtworzenia. Powodem był z pewnością skomplikowany obraz wzajemnych relacji poszczególnych fragmentów, zanotowanych w różnych miejscach strony. Powiązania między nimi oznaczył Chopin swoim zwyczajem za pomocą łączących je linii („wpustek”), ale sens tych znaków staje się jasny dopiero po odnalezieniu właściwego muzycznie następstwa taktów. Niniejsza rekonstrukcja opiera się na następujących spostrzeżeniach:
— ogólna idea tej części jest zawarta w zapisie fragmentu zanotowanego przez Chopina jako pierwszy, a będącego zarazem najdłuższym spójnym odcinkiem tekstu. Fragment ów, liczący osiem taktów (z wprowadzającym przedtaktem), ma dwie jasno zapisane wersje ostatniego taktu; zdaje się to oznaczać, iż jako część F-dur Chopin przewidywał jedno powtórzenie (ze zmianami) tego ośmiotaktu, a więc 16 taktów. Wniosek ten znajduje potwierdzenie w analizie proporcji wszystkich części *Mazurka*;
— pozostałe fragmenty są świadectwem poszukiwania najlepszych wersji dla tak zarysowanej całości; niektóre z nich – skreślone – wydają się być odrzucone definitywnie (dotyczy to także dwóch taktów opisanego podstawowego ośmiotaktu), ostateczny wybór spośród innych – nieskreślonych – pozostawił sobie Chopin na później. Zadanie to musiał już podjąć autor rekonstrukcji.

s. 33 t. 101 l.r. Przedłużenia obu wypełniających ten takt uderzeń dokonujemy na wzór zakończeń innych *Mazurków*, np. *Mazurka f* op. 63 nr 2. Por. też końcowy takt *Mazurka g* WN 64.

DODATEK

(1). Mazurek B WN 7. Najwcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do *Mazurków B* WN 7 i *G* WN 8, s. 4 i 5.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **WL**.

s. 37 t. 1 pr.r. Oboczność przednutki *f*¹ i występującej w wersji głównej *Mazurka* przedtaktowej trioli ósemkowej *f*¹-*b*¹-*c*² pojawia się także w *Rondzie F* op. 5, t. 93 i 100-101.

(10). Mazurek a WN 60

Wersja wcześniejszego autografu

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej *Mazurka*, s. 8.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **[AI]**, odtworzony na podstawie **GaI**.

s. 38 *Przedtakt* pr.r. **IJ** ma tu błędnie *f*¹.

s. 39 t. 26 l.r. Jako dolną nutę akordu na 3. ćwierćnucie taktu **GaI** i **Ga** mają z pewnością błędne *f*. Nuta ta mogła być pomyłkowo lub nieprecyzyjnie zapisana już w **[AI]**.

t. 40-41 pr.r. Wejście *gis*¹ dolnego głosu dopiero na 1. ćwierćnucie t. 41 może być pomyłką. Niewykluczone, że w **[AI]** nuta ta była przyłączona łukiem do *gis*¹ na 3. ćwierćnucie t. 40, lecz wskutek dokonywanych przez Chopina poprawek (np. dopisywania owego dolnego głosu) szczegółu tego w **GaI** i **Ga** nie dostrzeżono.

Jan Ekier
Paweł Kamiński