

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina; 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.

Pedalizacja

W utworach niniejszego tomu oznaczenia pedalizacji pojawiają się wyjątkowo, na ogół na początku odcinków o podobnej fakturze. Należy je wówczas traktować jako przykładowe i w dalszym przebiegu stosować analogiczną pedalizację, kierując się przede wszystkim treścią harmoniczną akompaniamentu. W sytuacji całkowitego braku oznaczeń za punkt wyjścia można przyjąć pedalizację harmoniczną (jedna harmonia – jeden pedał), uzależniając długość i głębokość poszczególnych naciśnięć od dynamiki, artykulacji i charakteru fraz pr.r. W szczególności zalecane jest przedłużanie pedałem brzmienia podstaw basowych w akompaniamentach typu bas-akord, np. w *Marszu żałobnym* WN 9, t. 19-22 i 24-26, *Kontredansie* WN 27, t. 9-17 i 25-28, czy *Allegretto* WN 36, t. 3-4 i 7-23.

Marsz żałobny c-moll WN 9

s. 13 t. 1 Podane w jednym ze źródeł tempo metronomiczne $\text{♩} = 84$, choć zapewne nie pochodzi od Chopina, wydaje się trafne (takie samo tempo wpisał Chopin w mającej podobny charakter wariacji V z *Wariacji D* na 4 ręce, WN 8).

t. 9 i analog. pr.r. Pierwszą nutę arpeggia, *h*, należy uderzyć równocześnie z oktawą *As₁-As* w l.r.

Ecossaises WN 13

Utwory te powstały prawdopodobnie jako improwizowana muzyka do tańca i z pewnością były wówczas wielokrotnie powtarzane. Także przy wykonaniach estradowych powtarzanie poszczególnych tańców wydaje się możliwe. Następujące wskazówki zapewnią naturalność biegu muzyki:

— w *Ecossaise G* można przepisane na końcu powtórzenie *Dal Segno* zrealizować więcej niż jeden raz; innymi słowy, zamiast zakończyć utwór wraz z *Fine*, można kontynuować t. 5-8 i znów powrócić do pierwszej frazy;

— w *Ecossaise Des* można po prostu powtórzyć całość, za drugim razem ewentualnie rezygnując z repetycji t. 5-12;

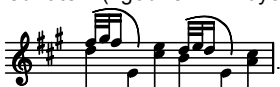
— w *Ecossaise D* można powtórzyć całość, za drugim razem bez repetycji t. 1-8; repetycję t. 9-16 można uwzględnić lub nie.

[Warianty] A-dur WN 16

s. 17 *Wstęp* Wykonawcom, którzy zdecydują się na wykonanie trzytaktowego wstępu, redakcja zaleca zmniejszenie kontrastu dynamicznego między akordami a początkiem tematu.

t. 1 i nast. Artykulację *legato* należy w zasadzie stosować wszędzie tam, gdzie nie oznaczono innego sposobu wykonania.

t. 17 i 21 pr.r. Wykonanie przednutek (zgodne z – być może

autentycznym – palcowaniem): 

s. 18 t. 28 i 82 pr.r. Parę przednutek należy wykonać tak, by pierwszą z nich zagrał równocześnie z A w l.r.

t. 33 i 37, 57 i 61 oraz 81 Zestawienie *f* i *p* należy rozumieć nie jako wskazanie bezwzględnego kontrastu siły dźwięku, lecz raczej jako sugestię bardziej intensywnego zróżnicowania wyrazowego. Zdaniem redakcji, wobec niepewnej autentyczności tych oznaczeń jest również możliwe wykonanie nie uwzględniające ani jednego ze znaków *f* (por. dynamikę *Berceuse* op. 57, operującą jedynie niuansami w ramach *p* i *pp*).

s. 21 t. 72 pr.r. Przednutkę *cis*³ należy uderzyć równocześnie z A w l.r.

t. 79 pr.r. Określenie *legatissimo* można rozumieć jako „legato harmoniczne” (przetrzymanie palcami składników harmonii):



Por. *Nokturn f* op. 55 nr 1, t. 77-84.

t. 87 pr.r. Nutę *e* w końcowym arpeggio wygodniej wykonać l.r.

Nokturn e-moll WN 23

W źródłach, dzięki którym znamy *Nokturn*, 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 tego utworu, nie ma jednak pewności, czy dokładnie tak to zrobił. W tej sytuacji dopuszczalna jest większa elastyczność w interpretacji określeń, w uzasadnionych wypadkach można je uzupełniać, a nawet modyfikować.

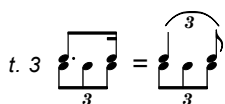
s. 22 t. 1 i nast. W t. 1-2 i analog. zatrzymanie pedału przez cały takt daje trwające pół taktu wybrzmienie półtonu *c¹-h*, co na dzisiejszych fortepianach może brzmieć niekorzystnie. Dlatego redakcja uważa za możliwą zmianę pedału w połowie taktu. Bardziej wpraw-

nym pianistom można zalecić zastosowanie „legato harmonicznego” (przetrzymania palcami składników harmonii), zasugerowanego określeniem *molto legato*:



Wykonanie to pozwala – przy zachowaniu ciągłości dźwiękowej akompaniamentu – uniknąć wybrzmienia wspomnianego półtonu. Należy jednak starać się o maksymalną gładkość przebiegu dźwiękowego, w szczególności o nieakcentowanie ostatniej z grupy sześciu nut, przechwytywanej pedałem ósemki *h*.

t. 2 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie przednutki h^1 równocześnie z E w l.r.



s. 24 t. 36-37 pr.r. Tryl na h^2 w t. 36 należy rozpocząć od nuty głównej, natomiast tryl na cis^3 w t. 37 – od górnej (ze względu na poprzedzające go przednutki).

s. 25 t. 45 pr.r. Przednutki należy wykonać uprzednio, np. jako trzydziestodwójki lub szesnastki. Należy unikać uderzenia pierwszej z nich, fis^2 , równocześnie z ostatnią nutą akompaniamentu, gdyż rozwiązanie to w połączeniu z poprzednimi nutami akompaniamentu i melodii daje postępowanie kwint równoległych c^1-g^2 i $h-fis^2$.

t. 52 pr.r. Wykonanie przednutki:

Kontredans Ges-dur WN 27

Dla zachowania charakterystycznego rysunku rytmicznego melodii wszystkie przednutki lepiej wykonywać w sposób antycypowany.

Lento con gran espressione cis-moll WN 37

Pedalizacja, mimo iż zanotowana tylko w późniejszym autografie, ma zastosowanie do obu wersji utworu.

Wszystkie tryle bez przednutek należy rozpoczynać od nuty głównej.

Wersja wcześniejszego autografu

s. 29 t. 11 pr.r. Przednutka oznacza rozpoczęcie trylu od nuty górnej. Należy ją wykonać równocześnie z Gis l.r.

s. 31 t. 56 pr.r. Początek trylu z przednutkami: cis^2 równocześnie z Gis w l.r.

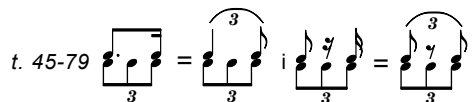
Wersja późniejszego autografu

s. 32 t. 11 i 56 pr.r. Początek trylu z przednutkami – jak w t. 56 poprzedniej wersji utworu (patrz uwaga powyżej).

Impromptu cis-moll WN 46

s. 41 t. 41-42 Takty te należy zgodnie z notacją Chopinowską wykonywać dwiema rękami (laseczki w dół – l.r., laseczki w górę – pr.r.).

t. 43 i analog. pr.r. Można zróżnicować realizację znaków tr i w . Znacznie prawdopodobniejsze jest jednak, że Chopin stosował je w takim kontekście zamiennie na oznaczenie mordentu.



„Wiosna” g-moll WN 52a

Biorąc pod uwagę opis wykonania tego utworu przez samego Chopina (patrz cytaty o „Wiosnie”... przed tekstem nutowym), można uznać za dopuszczalne powtórzenie podstawowego okresu (t. 1-16) tej „pieśni bez słów”. Należy wówczas po t. 17 wrócić do t. 2. Przy takim wykonaniu redakcja zaleca stosowanie subtelnych niuansów dynamicznych przy poszczególnych powtórzeniach, a na przejściu t. 16-17 wykorzystanie różnych autentycznych wariantów melodii.

Sostenuto Es-dur WN 53

s. 50 t. 19, 20 i 23 l.r. Zanotowane jako przednutki podstawy basowe należy przetrzymać pedałem przynajmniej o wartość ćwierćnoty.

t. 23 Przednutki obu rąk najlepiej wykonać równocześnie.

Moderato E-dur WN 56

s. 51 t. 2, 8, 9 i analog. pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzać równocześnie z nutą basową, a w t. 2 i analog. razem z wszystkimi

pozostałymi głosami obu rąk:

t. 4 i 16 pr.r. Przednutkę przed arpeggiem należy uderzyć równocześnie z kwintą l.r.

Galop Marquis As-dur WN 59

Żywe tempo ($\text{♩} = \text{ca } 160$), lekka artykulacja i przejrzysta pedalizacja pomogą w uzyskaniu żartobliwego charakteru.

Nokturn c-moll WN 62

s. 53 t. 2, 3, 29 i analog. pr.r. Pierwszą z przednutek należy uderzać równocześnie z odpowiednim uderzeniem l.r.

s. 54 t. 26 i 42 pr.r. Przednutkę lepiej uderzyć równocześnie z 7. ósemką l.r.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

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 nastręcza 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”.

Uwaga do drugiego wydania

W pracy nad niniejszym wydaniem *Różnych utworów* (pierwsze wydanie ukazało się nakładem PWM, Kraków 1990) wykorzystano nowe – nabyte od czasu poprzedniej edycji – doświadczenia w redagowaniu utworów, do których nie zachowały się żadne źródła przygotowane przez autora. Ponadto, odnalezienie wyraźniejszej fotografii zaginionego rękopisu *Kontredansa* pozwoliło na pozytywną weryfikację kwestii autentyczności tego utworu i dołączenie go do niniejszego tomu.

Uwagi o redagowaniu „Różnych utworów”

Na tom niniejszy składają się utwory o różnym ciężarze gatunkowym i w różnych okolicznościach pisane: od żartu muzycznego (*Galop Marquis*) po osobiste zwierzenie muzyczne (*Lento con gran espressione*); od ulotnych myśli wpisywanych do sztambuchów (*Cantabile, Presto con leggerezza, Moderato, Sostenuto*) po kompozycje, które mogłyby się znaleźć wśród wydanych za życia Twórcy (*Nokturn e, Impromptu cis*), od młodzieńczych prób, będących odpowiedzią na inspiracje płynące z zewnątrz (*Marsz żałobny c, Warianty*), czy np. improwizacji na wieczorach tanecznych (*Ecossaises*) po przejmujące świadectwo bólu ostatnich miesięcy życia (*Nokturn c*).

W porównaniu z dziełami przeznaczonymi i przygotowanymi przez Chopina do druku (seria A Wydania Narodowego) kompozycje zawarte w tomach serii B nastręczają szereg specyficznych problemów edytorskich. Wspólną, podstawową ich przyczyną jest brak woli kompozytora odnośnie do publikacji tych utworów, a co za tym idzie, brak momentu ostatecznej, autorskiej refleksji nad doprecyzowaniem ich notacji.

Z jednej strony napotykałyśmy zatem na utwory ledwie naszkicowane (*Ecossaises*) bądź zanotowane w fazie roboczej, na przykład bez oznaczeń wykonawczych. Autografy te bywają już dziś niedostępne, a jedyne zachowane przekazy są sporządzone na ich podstawie kopie lub wydania, w których z reguły dokonywano uzupełnień i zmian o trudnym do ustalenia zakresie. W takiej sytuacji celem redakcji WN jest rekonstrukcja źródeł autentycznych. W zależności od stanu źródeł rekonstrukcja może dotyczyć wszystkich współczynników dzieła, w skrajnych przypadkach łącznie z formą (*Allegretto*), lub tylko niektórych jego elementów, jak choćby oznaczeń wykonawczych lub pewnej ich grupy (pedalizacja w *Nokturnie e* i in.).

Z drugiej strony zdarzają się kompozycje o kilku starannych, lecz różniących się wieloma istotnymi detalami autografach, pisanych w różnym czasie, z widocznym brakiem starania o ostateczny wybór spośród wielu różnorodnych pomysłów. Pojawia się wówczas konieczność podania obocznych wersji utworu (*Lento con gran espressione*).

Różnorodne zestawy źródeł do poszczególnych utworów oraz skomplikowane i niepewne powiązania między nimi zmuszają redakcję do traktowania każdego utworu indywidualnie i stosowania przyjętych metod

edytorskich z większą elastycznością. Zasadą generalną w rozwiązywaniu problemów redakcyjnych serii B jest ponadto odwoływanie się do analogicznych sytuacji występujących w pokrewnych chronologicznie i stylistycznie dziełach serii A.

Nadane w pierwodrukach tytuły, z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem nieautentyczne, zastępujemy autentycznymi określeniami tempa-charakteru. Gdy nie ma takich określeń, proponujemy – w nawiasach kwadratowych – tytuły wzorowane na innych utworach Chopina o podobnej formie i charakterze.

Autentyczne oznaczenia pedalizacji pojawiają się rzadko, na ogół wraz z szerzej rozłożonymi, wirtuozowskimi lub akompaniującymi figuracjami, wymagającymi użycia pedału dla dopełnienia harmonii. Jeśli tego typu faktura obejmuje kilkuktaktowy (lub dłuższy) fragment, pedalizacja bywa notowana tylko na początku odcinka. Biorąc pod uwagę te prawidłowości, uzupełniamy oznaczenia tam, gdzie nie ma w źródłach wiarygodnej pedalizacji, lub redukujemy ich liczbę w stosunku do zbyt obficie oznaczonych źródeł, w których wskazania mogące pochodzić od Chopina były z pewnością uzupełniane.

Marsz żałobny c-moll WN 9

Bliscy Chopina podają różne daty powstania *Marsza*. Julian Fontana w redagowanym przez siebie wydaniu utworu datuje go na 1829 r., siostra kompozytora, Ludwika Jędrzejewiczowa, w swoim spisie utworów niepublikowanych – na 1827 r., Oskar Kolberg wiąże jego powstanie z pogrzebem Stanisława Staszica (I 1826, patrz cytaty o *Marszu...* przed tekstem nutowym). Świadectwo Kolberga brzmi wiarygodnie, a datowanie kompozycji na początek roku 1826 wydaje się najlepiej odpowiadać jej cechom stylistycznym. Jest jednak rzeczą bardzo wątpliwą, by *Marsz* został w czasie uroczystości pogrzebowej wykonany. Chopin, który brał w niej udział, nie omieszkałby o tym wspomnieć, relacjonując ją w liście do Jana Białobłockiego (z 12 II 1826).

Źródła

Wszystkie zachowane źródła pochodzą z okresu po 1850 r. i jako powstałe po śmierci kompozytora są nieautentyczne. Różnice tekstowe pozwalają podzielić je na trzy grupy: incipit Jędrzejewiczowej, rękopisy całości i wydanie Fontany. Oto pełna lista źródeł:

- IJ** Czterotaktowy incipit w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa). Został skopiowany przypuszczalnie z autografu, prawdopodobnie z błędem rytmicznym w t. 3.
- R** Trzy rękopisy całości, różniące się między sobą tylko niewielkimi szczegółami:
- RX** Rękopis sporządzony przez nieznaną osobę, na odwrocie opatrzonej datą 23 XI 1849 (Bibliothèque Nationale, Paryż). Data ta może, lecz nie musi odnosić się do zapisu *Marsza*, gdyż umieszczona jest na drugiej stronie karty, gdzie wpisany jest inny utwór. **RX** zanotowany jest niezbyt starannie (pospieszenie?), piszący popełnił szereg pomyłek (przede wszystkim w głównej części *Marsza* i kodzie), z których tylko niektóre zauważył i poprawił.
- RT1** Rękopis ucznia Chopina, Tomasza Tellefsena, napisany dla ks. Marceliny Czartoryskiej, datowany 9 V 1850 (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa).
- RT2** Inny rękopis Tellefsena, zawierający nieco więcej oznaczeń wykonawczych niż **RT1** (Bibliothèque Nationale, Paryż).
- WF** Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę:
- WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3531), Paryż VII 1855. Bezpośrednim podkładem **WfF** musiała być sporządzona specjalnie w tym celu, obecnie zaginiona kopia Fontany. Tekst **WfF** nosi – tak jak w innych wydawanych przez Fontanę

utworach – wyraźne ślady adiustacji redaktora (wypisanie wszystkich powtórek i dodawanie oznaczeń wykonawczych).

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4400), Berlin VII 1855, oparte zapewne na **WF** lub jego odtwórce korektorskiej. W **WnF** *Marsz* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym: op. 72 nr II.

Porównanie źródeł prowadzi do następujących spostrzeżeń:

1. Między tekstem **R** a **WF** występują duże różnice, dotyczące wszystkich istotnych elementów dzieła (teksty obu grup źródeł podajemy w *Dodatku*, s. 59 i 61):

- faktury (t. 1-2, 4 i 8, 5, 7, 9-10 i analog., 11-14, 25 i 41),
- formy (tylko w **R** występuje *Coda ad libitum*),
- harmonii (t. 4, 7-8, 15-16, 20 i 36, 21 i 37, 24 i 40),
- rytmu (t. 1-2, 5, 8, 25 i 41, 2^a volta t. 21, 23 i 25 oraz t. 28-30 i 33-34),
- melodii (t. 4, 8, 26 i 42 oraz 27).

Tekst **IJ** jest zbliżony do wersji **WF**. Za znaczącą trzeba uznać jedynie niezgodność faktury w t. 3 (patrz komentarz do tego taktu). Występująca w tym samym takcie różnica rytmiczna może być przypadkowa.

2. Znamienne jest występowanie w **R** i **WF** elementów, które ze względów stylistycznych trudno byłoby w tej postaci przypisać Chopinowi:

- niezręczne połączenia fraz w obu wersjach t. 26 w **WF**,
- różnice rytmiczne pomiędzy frazą w t. 19-26 a jej powtórzeniem, wypisanym w **WF** nutami,
- tremolanda l.r. w t. 9 i 17 w **R** (w **RX** także w t. 1-2),
- operująca najniższym rejestrem, czterooktawowa faktura t. 1-2 w **R**,
- banalna i niewygodna pianistycznie (szerokie akordy, oktawowe skoki) *Coda ad libitum* w **R**.

3. Faktura *Marsza* przywodzi na myśl wyciąg fortepianowy, co widać zwłaszcza w następujących fragmentach:

- t. 11-14 (z przedtaktem); charakterystyczne, że dla identycznej, tak samo zharmonizowanej, oktawowej melodii użyto innego chwytu pianistycznego w **WF**, a innego w **R**;
- t. 27-34 (z przedtaktem);
- t. 9 i 17 w **R** (tremolanda imitujące zapewne tremolo perkusji).

4. Tekst *Tria* przekazany przez **R** ma znamiona autentycznej wersji, późniejszej w stosunku do tej, którą można odtworzyć na podstawie **WF**. Chopinowskie ulepszenia dotyczą:

- faktury (charakterystyczne krzyżowanie pierwszych palców w akordach akompaniamentu; por. np. *Preludium As* op. 28 nr 17 i *Moderato* WN 56);
- melodii (zakończenia fraz w t. 26 i 42, analogiczne do t. 22 i 38; por. też *Marche* z *Sonaty b* op. 35, t. 16 i 18);
- rytmu (bardziej konsekwentne użycie rytmów punktowanych).

Powyższe obserwacje pozwalają wysnuć następujące wnioski co do liczby i natury zaginionych źródeł, na podstawie których sporządzono zachowane przekazy:

- czterotakt zawarty w **IJ** był zapewne przepisany z autografu;
- źródła (źródło?) autentyczne były niekompletne lub trudne do jednoznacznego odczytania (szkicowe);
- na pewnym etapie *Marsz* mógł być zapisany w wersji orkiestrowej (na orkiestrę dętą?). Daty umieszczone w **RX** i **RT1** są stosunkowo bliskie dacie śmierci Chopina, możliwe więc, że ktoś próbował zinstrumentować *Marsza* z myślą o wykonaniu go na pogrzebie kompozytora. Projekt ten – jeśli rzeczywiście istniał – nie został zrealizowany, gdyż wykonano wówczas *Marche (funèbre)* z *Sonaty b* op. 35. Nie można też całkiem wykluczyć próby zinstrumentowania utworu przez 16-letniego Chopina, zainspirowanego pogrzebem Stanisława Staszica, na którym był obecny;
- **R** miały za podstawę jeden rękopis, przypuszczalnie łączący w sobie sporządzony obcą ręką wyciąg fortepianowy części skrajnych *Marsza* z autentycznie Chopinowskim układem fortepianowym *Tria*. Stosunkowo duża liczba pomyłek **RX** wskazują na trudności piszącego w odczytaniu podkładu, brak tego zjawiska w rękopisach Tellefsena sugeruje możliwość, że ów rękopis był sporządzonym właśnie przez Tellefsena roboczym zapisem transkrypcji (jego autorstwa?) głównej części *Marsza* i dokomponowanej *Cody ad libitum*;
- kopia będąca bezpośrednim podkładem **WF** miała za podstawę rękopis inny niż opisany powyżej, prawdopodobnie szkicowy autograf.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Ponieważ wszystkie zachowane źródła są nieautentyczne i zawierają niewątpliwie obce zmiany, a ponadto chronologia i filiacja poszczególnych wersji jest bardzo niepewna, jako metoda odtworzenia tekstu Chopinowskiego pozostaje rekonstrukcja*. Autor jej (Jan Ekier) nie pretenduje do odtworzenia tekstu któregoś z zaginionych źródeł autentycznych, gdyż wobec opisanych problemów natury źródłowej wydaje się to niemożliwe. Celem jest przygotowanie tekstu, który Chopin mógł napisać, a który zarazem mógł być pierwowzorem późniejszych, przekształconych wersji *Marsza*.

Dwie wersje źródłowe *Marsza* podane są w *Dodatku* (s. 59 i 61).

Ogólne wytyczne do rekonstrukcji:

- za podstawę przyjmujemy elementy tekstu występujące zgodnie we wszystkich źródłach;
- odrzucamy wszystkie te niezręczności fakturalne, harmoniczne i melodyczne, które świadczą o nieautentycznych ingerencjach w tekst *Marsza*;
- zachowujemy fakturę fortepianową bliską stosowanej przez Chopina w okresie powstania *Marsza*; drobnych poprawek w tym względzie, np. usuwania niepotrzebnych zdwojeń w akordach, nie odnotowujemy w dalszej części komentarza;
- *Trio* podajemy według **R**;
- uwzględniamy rozwiązania występujące w utworach podobnego gatunku, których autentyczność jest niewątpliwa (np. *Wariacja V* z *Wariacji D na 4 ręce* WN 8, czy *Lento (Marche funèbre)* z *Sonaty b* op. 35);
- odrzucamy oznaczenia wykonawcze o małym prawdopodobieństwie autentyczności.

s. 13 t. 1-2 Podajemy tekst oparty na wersji **IJ** i **WF**. W **WF** zamiast jednego łuku znajdują się dwa krótsze, łączące pierwsze dwie nuty w każdym z tych taktów. W **IJ** *p* znajduje się dopiero w t. 3. Wersja **R** budzi poważne wątpliwości w odniesieniu do faktury (nieuzasadnione użycie najniższego rejestru fortepianu i rzadko przez Chopina stosowanych oktav obu rąk) i rytmu (typowe dla marsza jest występowanie odosobnionych rytmów punktowanych na 2. lub 4. ćwierćnucie taktu, a nie na trzeciej).

t. 3 Na 2. ćwierćnucie taktu podajemy rytm punktowany występujący w **R** i **WF**. Równe ósemki **IJ** są prawdopodobnie niedokładnością notacji, jedną z wielu w tym, mającym roboczy charakter, spisie incipitów.

t. 3-4 Podajemy wersję **IJ** o naturalniejszej fakturze fortepianowej i konsekwentnie w t. 1-4 poprowadzonej linii basu. Tekst **WF** różni się od tej wersji brakiem partii l.r. w t. 3 (zamiast powtarzanych nut *c* ma całotaktową pauzę). **R** ma następującą wersję:



Przeniesienie basu w t. 3 o oktawę wyżej niż w wersji **IJ** mogło być następstwem uprzednich zabiegów instrumentacyjnych (np. powierzenia tego motywu trąbkom solo).

t. 5 Partię l.r. podajemy według **WF**, rezerwując zdwojenie linii basu dla t. 6 i kończących okres t. 9-10. Partia pr.r. jest wersją **R**, odciążoną nieco dla zachowania proporcji z l.r.

t. 7-8 W **R** takty te są powtórzeniem t. 3-4 (nie licząc oktawy C-c na początku t. 7, która kończy uprzedni postępek). W **WF** takty te mają następującą postać:



* Szerzej na temat przesłanek i metod rekonstruowania utworów Chopina patrz Jan Ekier *The Reconstruction of the Works of Chopin* w: „Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources”, Warszawa 2002.

Schemat harmoniczny tej wersji może być autentyczny, toteż uwzględniamy go w wariantcie podanym u dołu strony. W stosunku do wersji **WF** modyfikujemy wątpliwej autentyczności rytm t. 8, co ma na celu zachowanie osłabionego zmianą harmonii podobieństwa z t. 4.

Tekst główny naszego wydania realizuje schemat formalny wersji **R** (powtórzenie t. 3-4). Efekt zboczenia modulacyjnego do Es-dur w t. 14-16 nie jest dzięki temu osłabiony wcześniejszym pojawieniem się tej tonacji (por. utrzymane w jednej tonacji 14 początkowych taktów marsza z *Sonaty b* op. 35).

t. 9 pr.r. Pierwszy akord podajemy w wersji **R**, wprowadzającej repetycyjny motyw na dźwięku c^2 już od początku taktu.

t. 9-10 i 17-18 Podajemy wersję **WF**, ujednoczoną na 2. i 3. ćwierćnucie t. 10 (w l.r. dźwięki c , na wzór faktury t. 3). Autentyczność występującego w **R** tremolando na 4. ćwierćnucie t. 9 i 17 oraz pełnych akordów c -moll w t. 10 i 18 jest znacznie mniej prawdopodobna.

t. 10 W **R** oznaczona jest repetycja t. 1-10. W związku z tym przy pierwszym pojawieniu się t. 10 (1^a volta) na ostatniej ćwierćnucie występuje pauza.

t. 10-18 W **WF** powtórzenie tego odcinka wypisane jest nutami.

t. 11-14 Układ głosów podajemy według **R**. Wersja **WF**, w której prowadzonej oktawami melodii pr.r. akompaniują tercje l.r., gorzej brzmi i jest mniej wygodna pianistycznie.

t. 15-16 Podajemy wersję **WF**. Autentyczność występującego w **R** postępu harmonicznego w t. 15 jest wątpliwa:



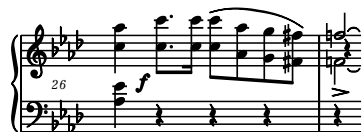
Nie można natomiast wykluczyć, że Chopinowski jest ostatni akord t. 16, który jako wariantowy podajemy w odsyłaczu.

t. 18 l.r. Na 4. ćwierćnucie **WF** ma oktawę B_1 - B (po oktawach C - c). Jest to zapewne dodatek Fontany, por. komentarz do t. 26 i 42.

s. 14

t. 19 Określenie *Trio* znajduje się tylko w **WF**. l.r. Tekst główny pochodzi z **R**, wariant z **WF**.

t. 26 i 42 Podajemy wersję **R**. W **WF** fraza kończy się wraz z 1. ćwierćnutą taktu, a pozostałą część wypełnia łącznik prowadzący do początku frazy w następnym wykonywanym t. 19, 27 i 1 (numeracja naszego tekstu, w **WF** powtórki wypisane są nutami):



Niezręczność melodyczna dwóch pierwszych łączników wskazuje raczej na autorstwo Fontany. W tej sytuacji także trzeci z nich jest zapewne nieautentyczny.

t. 27-28 **WF** ma następującą wersję 2. połowy t. 27:



Jest to przypuszczalnie pierwotna wersja.

Nuta c^2 na 3. ćwierćnucie t. 27 ma wartość półnuty także w **R**. W **WF** półnutą jest ponadto as^1 na 3. ćwierćnucie t. 28.

t. 42 W **R** nie ma oznaczenia powrotu głównej części *Marsza* po *Trio*. Powtórzenie to uważano widocznie za oczywiste, o czym świadczy chociażby dopisana *Coda ad libitum*, następująca niewątpliwie po t. 18.

Ecossaises WN 13

Chopin napisał przynajmniej 5 *Ecossaises*, w tonacjach G , Des , D , B , Es . Tylko trzy pierwsze zachowały się w całości dzięki pośmiertnemu wydaniu Juliana Fontany, a także kopiom Oskara Kolberga (dwie pierwsze). Pozostałe dwie znane są z incypitów zapisanych przez Kolberga i Ludwikę Jędrzejewiczową (patrz *Utwory zaginione* na końcu komentarza). Ponieważ kolejność tańców w wydaniu Fontany różni się od kolejności w rękopisach, dla uniknięcia nieporozumień będziemy do identyfikacji *Ecossaises* używać nazw tonacji.

Źródła

- [A] Autografy nie zachowały się. Miały one niewątpliwie roboczy charakter, na co wskazują: skrótna notacja (możliwa w pewnym stopniu do odtworzenia na podstawie zachowanych kopii) i niestaranny zapis (błędna nuta, pojawiająca się w kopiach pisanych przez dwie różne osoby, musiała być źle zanotowana w [A]).
- IJ Dwutaktowe incypity *Ecossaises G*, *Des*, D , B w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa). Zostały skopiowane prawdopodobnie z [A]. Tekst i numeracja zgadzają się z kopiami Kolberga (patrz niżej).
- KK Kopia Oskara Kolberga *Ecossaises G* i *Des* (The Memorial Library of Music, Stanford). Zgodność z IJ świadczy o przepisywaniu z tego samego źródła, prawdopodobnie [A]. Notacja **KK** jest bardzo skrótna, w przypadku *Ecossaise Des* wręcz stenograficzna; m.in. domyślności czytającego pozostawiono wszystkie repetycje. Brak jest jakichkolwiek oznaczeń wykonawczych oprócz łuków w *Ecossaise G*. Widoczne błędy i niedokładności sugerują pośpiech przy kopiowaniu roboczego [A].
- [KF] Zaginiona kopia trzech *Ecossaises* (D , G i Des), sporządzona przez Juliana Fontanę jako podkład dla przygotowywanego wydania dzieł pośmiertnych Chopina, przypuszczalnie na podstawie [A]. Tak jak w innych wydawanych przez siebie utworach Fontana na pewno dokonał w *Ecossaises* pewnych zmian, przede wszystkim zmieniając kolejność tańców, uzupełniając oznaczenia wykonawcze oraz rozszyfrowując i wypisując powtórki. Rozwiązania proponowane właśnie w tej ostatniej kwestii będą najwięcej wątpliwości. Ocena zakresu wprowadzonych zmian i ich ewentualnej autentyczności jest w całości zagadnieniem skomplikowanym i delikatnym zarazem; trzeba tu m.in. uwzględnić następującą deklarację Fontany, który w posłowniu do pośmiertnej edycji utworów Chopina napisał: „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 [...]”.
- WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3531), Paryż VII 1855, oparte najprawdopodobniej na [KF].

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4400), Berlin VII 1855, oparte zapewne na **WfF** lub jego odbitce korektorskiej. W **WnF** *Eccossaises* wraz z poprzedzającymi je *Nokturnem e* i *Marszem żałobnym c* zostały dowolnie oznaczone jako op. 72.

WF = **WfF** i **WnF**. Obie wersje wydania Fontany są niemal identyczne; ich wzajemna relacja nie jest w związku z tym pewna, jednak wobec braku istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **WF** porównane z **KK** i **IJ** dla wyeliminowania tych spośród zmian i uzupełnień wprowadzanych przez Fontanę, których autentyczność budzi wątpliwości. Dotyczy to w szczególności oznaczeń wykonawczych, z których pozostawiamy jedynie ogólne określenie tempa oraz część łuków, pedalizacji i palcowania. Szeregujemy utwory zgodnie z numeracją podaną w rękopisach.

Forma *Eccossaises* stanowi wyjątkowo trudny problem redakcyjny. Notacja [**A**] była w tym zakresie z pewnością skrótowa i niedokładna, co zostało powtórzone w **KK** i to prawdopodobnie z pominięciem pewnych istotnych elementów (zróznicowanie między notowanymi skrótowo powtórzeniami podobnych taktów). W **WF** zróznicowania te zostały zanotowane, jednak zarówno ich postać, jak i ogólne uszeregowanie poszczególnych odcinków wydają się niejednokrotnie błędne. W naszej propozycji uwzględniamy podstawową, ośmiotaktową budowę tańców, proporcjonalność poszczególnych fraz i gładkość połączeń między nimi. Patrz też *Komentarz wykonawczy*.

Eccossaise G-dur WN 13 nr 1

Forma utworu

Zapis utworu w **KK** obejmuje t. 1-3 z przedtaktem, t. 4 w jednej tylko wersji (nasza 1^a volta) i t. 5-8. W **WF** powtórzenie t. 1-4 jest wypisane nutami, a powstały w ten sposób ośmiotakt ujęty w znaki repetycji. Następuje 2. ośmiotakt, również powtarzany, w którym zestawiono t. 5-8 i 1-4. Struktura ta wydaje się niewłaściwa zarówno ze względu na niepotrzebne powtórzenie 1. ośmiotaktu, jak i kłójące się z naturalną budową ośmiotaktową naprzemienne występowanie różnych fraz w 2. ośmiotakcie.

s. 15 t. 1-2 l.r. W **WF** 1. i 3. ósemka są przedłużone dodatkowymi laseczkami do wartości ćwierćnoty. Zgodna wersja **KK** i **IJ** pozwala uznać te laseczki za adiustację Fontany.

t. 4 pr.r. Jako 1. nutę **KK** ma błędnie *his*³.


t. 4 (2^a volta) pr.r. Tekst główny 1. połowy taktu pochodzi z **KK**. Autentyczność podanej u dołu strony wersji **WF** budzi wątpliwości, gdyż jest to jedyny w *Eccossaises* wypadek zróznicowania (a nie tylko skrócenia) linii melodycznej w powtarzonym takcie. Pr.r. Drugą połowę taktu podajemy według **WF**. W **KK** odmienna wersja zakończenia t. 4 (2^a volta) nie jest wypisana, ani nie ma oznaczenia repetycji t. 1-4.

t. 5 i 7 l.r. Jako 7. szesnastkę t. 5 **KK** ma *H*, a **WF** – *His*. Podobnie, w t. 7 jako 3. szesnastkę **KK** ma *e*, a **WF** – *eis*.

Eccossaise Des-dur WN 13 nr 2

Forma utworu

Zapis utworu w **KK** obejmuje t. 1-6, następnie takt-skrót o niejasnym

znaczeniu:  oraz t. 11-12 (odtworzony powyżej skrótowy takt jest prawdopodobnie zapisem t. 7-8; nie jest pewne odczytanie znaku nad pięciolinią w jego 2. połowie). Odpowiednio ugru-

powane, wymienione dziewięć taktów oznacza zapewne układ przyjęty w naszym wydaniu (z podaną jako wariant wersją pr.r. w t. 7).

W **WF** powtórzenie t. 1-4 jest wypisane nutami i następują po nim t. 5-12. Całość ujęto w znaki repetycji. Przy takiej budowie niepotrzebny wydaje się powrót otwierającego ośmiotaktu.

s. 15 t. 1-2 l.r. Zarówno **KK**, jak i **IJ** mają *Ges* jako 3. ósemkę t. 1 i 1. ósemkę t. 2. W **IJ** ten oczywisty błąd został następnie poprawiony.

t. 5 l.r. Na 3. ósemce **KK** ma błędnie oktavę *B-b*.

t. 6 l.r. Na 4. ósemce **KK** ma prawdopodobnie błędnie *des*¹.

t. 7 pr.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant jest prawdopodobnie wersją zapisaną skrótowo w **KK**. Dajemy tu pierwszeństwo wersji **WF** ze względu na liczne wyraźne uproszczenia i niedokładności **KK** w tej *Eccossaise*.

t. 7-8 i 11 l.r. W t. 7-8 **KK** ma całotaktowy znak powtórzenia. Odnosi się on najprawdopodobniej do akompaniamentu w t. 2 lub 4 (powtórzenie poprzedniego t. 6 nie wchodzi w grę ze względów harmonicznym). Podobnie należy zapewne rozumieć brak tekstu w t. 11. Tak zrekonstruowany akompaniament różni się od wersji **WF** jedynie wewnętrzną nutą akordu na 2. ósemce: **WF** zamiast *es*¹ ma *c*¹. Przeciw tej ostatniej wersji, będącej zapewne rekonstrukcją autorstwa Fontany, przemawia *as-es-ges*¹ występujące w obu źródłach na 2. ósemce t. 12.

t. 12 pr.r. W **KK** brak przenośnika oktawowego.

Eccossaise D-dur WN 13 nr 3

Forma utworu w **WF** wydaje się nadmiernie rozbudowana: po t. 16 wypisane są jeszcze raz t. 1-8.

s. 16 t. 1 pr.r. Przedtakt występuje w **WF**. Jako główną podajemy prostszą wersję **IJ**.

t. 1-2 pr.r. **IJ** ma łuki tylko nad motywami *h*²-*a*². Jest to zapewne przeoczenie.

t. 8 (1^a volta) pr.r. **WF** ma następującą wersję 2. połowy taktu:



Usuwamy dodany prawdopodobnie przez Fontanę motyw *h*²-*a*², zacierający charakterystyczny dla *Eccossaises* efekt zatrzymania ruchu na końcu ośmiotaktu.

t. 11 l.r. Na 2. ósemce w **WfF** brak jest nuty *h* w akordzie. Por. analogiczny t. 15.

t. 13-16 pr.r. W **WF** każda sekstola objęta jest osobnym łukiem. Łuki te są częścią oznaczenia grup nieregularnych, stosowanego zwykle przez Chopina. W staranniejszych zanotowanych utworach Chopin często przedłużał lub łączył takie łuki, przekształcając je w łuki frazowe, dlatego zastępujemy je – zgodnie z sensem muzycznym – jednym łukiem.

[Warianty] A-dur WN 16

Utwór znany jest – jako „Souvenir de Paganini” – z publikacji w „Echu muzycznym”. Redaktor tego periodyku, Jan Kleczyński, podał następującą informację na temat kompozycji: „«Souvenir de Paganini» [...] należy do [...] młodocianych utworów Fryd. Chopina. Autentyczność tych Wariacji zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości. Nut udzielił nam p. Adam Münchheimer, który je miał od ś.p. Józefa Nowakowskiego. Niektóre pasaży żywo przypominają późniejsze utwory mistrza”.

Pochodzenie rękopisu od J. Nowakowskiego, kolegi Chopina jeszcze z lat studiów kompozytorskich, z którym utrzymywał on kontakt przez całe życie, jest ważnym argumentem źródłowym za autentycznością utworu. Z nieco enigmatycznego sformułowania („nut udzielił”) nie sposób wywnioskować, czy owe nuty były autografem Chopina, czy tylko kopią. Bez względu na rodzaj podkładu za autorstwem Chopina przemawiają argumenty stylistyczne, trafnie przez Kleczyńskiego streszczone w ostatnim zdaniu przytoczonej powyżej notki o utworze. Oto kilka charakterystycznych fragmentów, które „żywo przypominają późniejsze [i nie tylko] utwory mistrza”, a które – co ważne – układają się w tej kompozycji w naturalny ciąg muzyczny:

- t. 17 i 21 – *Polonez d* WN 11, t. 68-69;
- t. 25 i 29 – *Koncert e* op. 11, cz. II, t. 39 i 41, *Nokturn Des* op. 27 nr 2, t. 16;
- t. 51 i 55 – *Koncert e* op. 11, cz. I, t. 391, *Polonez Es* op. 22, t. 26 i 28, *Rondo à la Mazur* op. 5, t. 147-150;
- t. 59 – *Walc a* op. 34 nr 2, t. 66.

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

WEM Pierwsze wydanie w formie dodatku nutowego do „Echa muzycznego” nr 5 z 1 III (17 II) 1881 r. Tekst wysokościami-rytmiczny – pomijając nieliczne oczywiste błędy – wydaje się wiernie odtwarzać oryginał. Także palcowanie wykazuje wiele chwytów charakterystycznych dla Chopina i przynajmniej w części może być autentyczne. Podana w całym utworze pedalizacja została zapewne dodana przez redaktora, być może na podstawie pojedynczych znaków Chopinowskich. Wątpliwości budzą niektóre oznaczenia dynamiczne.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **WEM**, pomijając wątpliwej autentyczności wstęp. Pozostawiamy tylko kilka przykładowych znaków pedalizacji, zgodnie ze sposobem, w jaki Chopin oznaczał ją w tym okresie twórczości. Uzupełniamy oczywiste lukowanie l.r.

Charakterystyczne dla Chopina rozróżnienie między długimi i krótkimi akcentami nie zostało w **WEM** precyzyjnie oznaczone (długie akcenty wydrukowane są tylko w t. 33). Zgodnie ze zwyczajem kompozytora, udokumentowanym źródłowo w innych kompozycjach, nad dłuższymi wartościami dajemy akcenty długie.

Tytuł podany w **WEM** jest zapewne echem tradycji wiążącej powstanie utworu z koncertami Niccolò Paganiniego w Warszawie. Sławny wirtuoz prawdopodobnie grał wtedy swoje wariacje (wydane pośmiertnie jako *Carnaval de Venise*) na ten sam, bardzo wówczas popularny temat. Kompozycja młodego Chopina mogła być zainspirowana tymi wariacjami, na co wskazują liczne zbieżności szczegółów motywiki i faktury. Sposób, w jaki okrucy wirtuozowskich wariacji Paganiniego zostały przez Chopina wykorzystane w utworze o mniejszych rozmiarach i skromniejszym zakresie środków technicznych, rzeczywiście nasuwa skojarzenie ze „wspomnieniem” zasłyszanego dzieła. Trudno jednak sobie wyobrazić, by tytuł „Souvenir de Paganini” został nadany przez samego Chopina, który nazywając swoje kompozycje, odnosił się wyłącznie do ich formy lub charakteru. Zastępujemy go więc tytułem, użytym przez Chopina wiele lat później, gdy powstawało arcydzieło o identycznej formie, *Kołysanka Des* op. 57 („Moja Sonata i warianty są do Pańskiej dyspozycji” – pisał Chopin, oferując utwór wydawcy; dopiero w druku pojawił się tytuł *Berceuse*).

- s. 17 *Początek* W **WEM** temat poprzedzony jest trzema taktami wstępu (podajemy go u dołu strony). Wstęp w podobnej postaci występuje wprawdzie w *Bolerze a* op. 19 i *Scherzu h* op. 20, ale tam poprzedza części o burzliwym, wirtuozowskim charakterze, a nie kandydenowy, pastoralny temat. Wariacje Paganiniego na ten sam temat (patrz wyżej akapit na temat tytułu) nie mają żadnego wstępu. W **WEM** brak jest określenia tempa. Dodajemy **Andantino** zgodnie z wariacjami Paganiniego.

t. 18 l.r. Jako 3. ósemkę **WEM** ma błędnie *a*.

- s. 18 t. 27 pr.r. Przed górną nutą 8. szesnastki w **WEM** brak $\frac{1}{4}$.

t. 28 l.r. Jako 2. ósemkę **WEM** ma błędnie *cis*.

t. 33 i 37 **WEM** ma *f* w t. 33 i *p* w t. 35. Ten ostatni znak wydaje się postawiony omyłkowo o 2 takty za wcześniej, toteż zastępujemy go znakiem w t. 37 (prawdopodobieństwo popełnienia tego błędu jest w **WEM** zwiększone przez układ tekstu, w którym t. 35 występuje na górze strony, a t. 37 bezpośrednio pod nim).

t. 38 l.r. Jako 3. ósemkę **WEM** ma błędnie *cis*¹.

- s. 20 t. 56 pr.r. Nuta *a*² na początku taktu mogła zostać przeoczona (por. analogiczny t. 52). Wprawdzie w t. 55 – inaczej niż w t. 51 – na początku każdej ósemki występują pojedyncze nuty, ale końcowa oktawa *e*²-*e*³ wskazuje na kontynuację myślenia podwójną linią.

- s. 21 t. 81 Autentyczność znaku *f* budzi wątpliwości ze względów stylistycznych – występuje on pomiędzy dwoma *pp* w t. 77 i 84, co wywołuje nadmierny, nieuzasadniony wyrazowo, kontrast.

t. 82 l.r. Jako 4. ósemkę **WEM** ma najprawdopodobniej błędnie samo *cis*¹.

Nokturn e-moll WN 23

Oprócz pierwszego pośmiertnego wydania (patrz niżej) nie zachowały się żadne historyczne świadectwa istnienia *Nokturnu*, datowanego przez redaktora tej edycji, Juliana Fontanę, na 1827 r. Kryteria stylistyczne – treść harmoniczną, głębia emocjonalna, swoboda w operowaniu jednorodną, nokturnową fakturą – nakazują odnieść się do tej daty z rezerwą. Znacznie prawdopodobniejsze wydaje się powstanie utworu w przedziale między rokiem 1828 a 1830.

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3531), Paryż VII 1855, przygotowane prawdopodobnie na podstawie [A]. Bezpośrednim podkładem **WfF** musiała być sporządzona specjalnie w tym celu, obecnie zaginiona kopia Fontany. Oprócz typowych dla wydań Fontany, najprawdopodobniej nieautentycznych oznaczeń wykonawczych (tempo metronomiczne, znaki dynamiczne, pedalizacja) **WfF** charakteryzuje się obecnością kilku poważnych błędów wysokościami i wielu niejasnych zapisów rytmicznych. Te ostatnie polegają na nieuzasadnionym strukturą rytmiczną stosowaniu łuków przetrzymujących w notacji dłuższych wartości rytmicznych (patrz niżej komentarz do t. 3, 8, 14, 28-29, 43, 53 i 55). Jest to przypuszczalnie rezultat przejścia w [A] z metrum 2/4 na *c*. W kilku miejscach pojawia się dodane dopiero w druku, a więc nieautentyczne palcowanie.

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4400), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **WfF**. W **WnF** *Nokturn* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym: op. 72 nr I.

WF = **WfF** i **WnF**. Obie wersje wydania Fontany różnią się bardzo nieznacznie; ich wzajemna relacja nie jest w związku z tym całkiem pewna. Różnice dotyczą głównie oznaczeń wykonawczych (przede wszystkim palcowania i pedalizacji), dodawanych w niewielkiej liczbie do obu wydań, zapewne w czasie niezależnie robionych korekt. Wobec niewątpliwie nieautentyczności tych dodatków i braku innych istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy skorygowany tekst **WF**:

— poprawiamy błędy wysokościami;

— usuwamy nieautentyczne tempo metronomiczne i budzące największą wątpliwość oznaczenia dynamiczne i agogiczne; pozostałe określenia uzupełniamy w kilku miejscach propozycjami redakcji (w nawiasach);

— redukujemy liczbę znaków pedalizacji, dopasowując ją do gęstości oznaczeń spotykanej w autentycznych źródłach innych młodzieńczych utworów Chopina (np. *Polonezy f* WN 12 i *B* WN 17, a także *Nokturn b* op. 9 nr 1);

— pomijamy nieautentyczne palcowanie, dodawane przez Fontanę w korektach redagowanych wydań;

— korygujemy niejasną notację rytmiczną.

s. 22 t. 1 WF podaje $\text{♩} = 69$. Chopinowski zapis *Nokturnu* miał zapewne roboczy charakter, jest więc nieprawdopodobne, by zawierał określenie tempa metronomicznego.

L.r. Każda z czterech grup ósemek opatrzona jest w WF łukiem. Tego typu łuków używał Chopin (na ogół wraz z cyfrą 3) na oznaczenie triol. Ponieważ triole oznaczamy w zwykły sposób, a artykulację określa *molto legato*, pomijamy te łuki, aby uniknąć nieporozumień co do budowy motywicznej akompaniamentu.

t. 3 pr.r. Zamiast ♩ WF ma ♩ i ♩ połączone łukiem.

t. 7-8, 16-17, 30-31, 43 i 45-46 l.r. Palcowanie dodane w tych taktach w korekcie WF pochodzi zapewne od Fontany. Charakterystyczne, że w każdym z tych miejsc zastosowano zamianę palców na jednym klawiszku:



t. 8, 28-29 i 53 pr.r. Całe nuty zapisane są w WF jako pary półnut połączonych łukami. Niewykluczone, że łuk w t. 8 miał dotyczyć dolnego głosu; możliwość tę uwzględniamy jako wariant.

t. 9-10 i 30-31 WF podaje *ritenuto* w t. 9 i 30 oraz *tempo* w t. 10 i 31. Chopin nigdy nie użył po *ritenuto* samego *tempo* (używał w tym kontekście *a tempo* lub *in tempo*), określenia te są więc najprawdopodobniej nieautentyczne.

t. 10 Na początku tego taktu WF ma *mf*. Chopin tylko wyjątkowo używał tego oznaczenia, które w tym kontekście jest z pewnością nieautentyczne.

t. 14 pr.r. Tekst główny jest oparty na założeniu, że notacja WF:



choć niepotrzebnie skomplikowana, nie zawiera błędu. Drugi z łuków łączących w WF nuty d^2 jest najprawdopodobniej pozostałością hipotetycznej pierwotnej notacji utworu w metrum 2/4, trudno jednak znaleźć wytłumaczenie dla zapisu z użyciem pierwszego z tych łuków. Zakładając, że jest on postawiony pomyłkowo, dochodzimy do wersji podanej w wariantcie (por. rytm górnego głosu w t. 6).

s. 23 t. 17 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie przedostatnią ósemkę z g^1 na fis^1 .

t. 21 l.r. Jako 3. i 9. ósemkę WF ma *f* zamiast *eis*. Tego typu nieortograficzną notację chromatyczną spotykamy niejednokrotnie w utworach młodego Chopina.

t. 22 l.r. Krzyżyk znajduje się w WF omyłkowo dopiero przed 11. ósemką. Błędy tego rodzaju zdarzały się Chopinowi przez całe życie.

t. 22-24 Podane w nawiasach zmiany pedału w połowie tych taktów znajdują się w tych miejscach w WF. Jednak w analogicznych t. 46-48 WF ma pedały całotaktowe. Obie pedalizacje mogą być autentyczne, toteż decyzję, którą z nich wybrać, pozostawiamy tu wykonawcy.

t. 24 pr.r. Przed górną nutą ostatniej tercji WF ma # podwyższający c^2 na cis^2 . W analogicznym t. 48 występuje f^2 , które nie budzi wątpliwości ani źródłowych (dla zapisania ewentualnego fis^2 żaden znak nie byłby potrzebny), ani stylistycznych (naturalny postęp chromatycznych tercji cis^2-e^2 , d^2-f^2 , dis^2-fis^2). Ponieważ wydaje się nieprawdopodobne, by Chopin chciał zróżnicować t. 24 i 48 w tym aspekcie, znak w t. 24 jest najprawdopodobniej błędny: albo postawiono go omyłkowo zamiast ostrzegawczego kasownika, albo niepotrzebnie dodano rzekomo brakujący #, widząc cis w l.r. (w [A] mogło w tym miejscu nie być żadnego znaku, gdyż przy c^2 nie jest on w zasadzie potrzebny).

s. 24 t. 34, 36-37 Palcowanie podane większą, prostą czcionką (w t. 34 w l.r., w t. 36-37 w pr.r.) pochodzi z WF. Ponieważ występuje ono zgodnie zarówno w WF, jak i WnF, nie można wykluczyć, że jest autentyczne. W każdym razie palcowanie podane dla trylu w t. 37 (3-5) jest najprawdopodobniej błędne, gdyż sugeruje rozpoczęcie trylu od powtórzonego cis^3 .

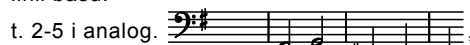
t. 40-41 l.r. Jest to czwarte pojawienie się tego fragmentu tematu *Nokturnu*. W poprzednich miejscach (t. 3-4, 11-12 i 32-33) akompaniament jest identyczny, tu zaś wykazuje zmiany:



Hipoteza, iż zmiany te są charakterystycznym dla Chopina urozmaicheniem ostatniego wystąpienia frazy, nie wytrzymuje krytyki:

— wariacyjnie opracowywana partia pr.r. stanowi wystarczające wzbogacenie brzmieniowe i emocjonalne kolejnych fraz;

— rzekome urozmaichenie jest tu wyraźnym zubożeniem, zarówno linii basu:




jak i harmonii (puste brzmienie na dwóch pierwszych ósemkach 2. połowy t. 40, a zwłaszcza na pierwszych czterech ósemkach t. 41).

W tej sytuacji znacznie prawdopodobniejszy wydaje się błąd sztycharza (lub kopisty), który pomylił takty: zamiast trzech triol na przejściu t. 40-41 (licząc od 2. połowy t. 40) wpisał odpowiedni fragment z t. 41-42. Podobny błąd zdarzył się A. Gutmannowi przy przepisywaniu *Etiudy a* op. 25 nr 11 (patrz komentarz do t. 89 tej *Etiudy*).

s. 25 t. 43 pr.r. WF ma następującą pisownię:

Tekst główny jest oparty na założeniu, że łuk w górnym głosie został dodany omyłkowo. Wersja ta wydaje się bardziej prawdopodobna stylistycznie (por. motyw w następnym takcie oraz nieco puste brzmienie 3. ćwierćnutu tego taktu gdy wszystkie nuty pr.r. są przetrzymane). Wersja wariantu jest dosłownym odczytaniem WF.

t. 55 pr.r. Wszystkie trzy nuty akordów są w WF połączone łukami. Ten zadziwiający zapis jest prawdopodobnie wynikiem nieporozumienia przy odczytaniu zmiany metrum [A] z 2/4 na c, nieprecyzyjnie przez Chopina w tym takcie oznaczonej:

— notacja pierwotna: 

— notacja zmieniona przez skreślenie kreski taktowej i przetrzymanego akordu oraz dopisanie kropek przedłużających 1. akord, pozostawione zbędne łuki: 

Kontredans Ges-dur WN 27

Utwór znany był dotychczas z jedyne go źródła, jakim była fotografia zaginionego rękopisu, uchodzącego za autograf, opublikowana po raz pierwszy w dodatku do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” z 24 IX 1934. Źródło to budzi liczne wątpliwości, które można podzielić na trzy powiązane ze sobą grupy:

1. Autentyczność fotografii

Przedstawia ona rękopis *Kontredansa* z podpisem Chopina. Charakterystyczne, że zawierająca podpis, dolna część sfotografowanej karty ma pięciolinie dłuższe i szersze niż te, na których widnieje zapis nutowy. Gdy w 1959 r. odnalazło się drugie, znacznie lepszej jakości zdjęcie rękopisu, stało się jasne, że właśnie ono jest oryginalne, a znana wcześniej fotografia to tylko zrobiony na jego podstawie fotomontaż¹. Na odnalezionej fotografii widać wyraźnie, że podpis Chopina znajduje się na dołączonym do zapisu *Kontredansa* kawałku innego papieru nutowego, przy czym fragment ów jest w stosunku do tekstu utworu obrócony o 180 stopni. Na fotomontażu umieszczono go tak, iż Chopinowski podpis zdaje się dotyczyć właśnie *Kontredansa*.

2. Autentyczność pisma

Większość cech graficznych (niezbyt wprawne pismo, kształt kluczy, znaków chromatycznych i inne) i merytorycznych (błędy świadczące o powierzchniowej znajomości notacji muzycznej) wyklucza rękę Chopina.

3. Autentyczność utworu

Była ona kwestionowana zarówno ze względów źródłowych, omówionych powyżej, jak i stylistycznych. Fakt, że rękopis nie jest autografem, nie wyklucza jednak autorstwa Chopina. Pochodzenie rękopisu ze spuścizny po najserdeczniejszym przyjacielu młodości Chopina, Tytusie Woyciechowskim, przemawia za autentycznością utworu. Podstawą osądów stylistycznych był zaś błędny odczyt tekstu dokonany na podstawie niewyraźnego fotomontażu. Wersja odczytana z oryginalnej fotografii nie zawiera niezręczności, skłaniających do kwestionowania autentyczności, a naturalność przebiegu muzycznego i swoboda prowadzenia akompaniamentu potwierdzają autorstwo Chopina. Szereg zwrotów melodycznych i harmonicznyc h oraz chwytów pianistycznych znajduje też odpowiedniki w innych jego utworach, np.:

- t. 8-10 – *Nokturn Fis* op. 15 nr 2, t. 16-18;
- t. 24-25, motyw pr.r. na początku *Trio – Scherzo h* op. 20, t. 312-313 oraz t. 318-319 i 570-585; także *Fantazja f* op. 49, t. 91;
- t. 31, zmiana pozycji l.r. na zatrzymanej nucie – *Koncert e* op. 11, cz. III, t. 360-363, *Nokturn c* op. 48 nr 1, t. 32, *Ballada F* op. 38, t. 115.

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

KX Kopia sporządzona przez nieznaną osobę (zaginiona, fotokopia w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa), zapewne na podstawie [A]. Zachowana fotografia oryginału KX pozwala na bezproblemowe i niemal jednoznaczne ustalenie tekstu utworu.

F Fotomontaż dokonany na podstawie oryginalnej fotografii KX, reprodukowany w „Kuryerze Literacko-Naukowym” (dodatku do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”) z 24 IX 1934. Stanowił podstawę wszystkich dotychczasowych wydań *Kontredansa*.

¹ Na istnienie oryginalnej fotografii jako pierwsza zwróciła uwagę Krystyna Kobylańska w swoim katalogu *Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977, t. I, s. 589. Podane są tam również dane dotyczące historii rękopisu i fotografii. Nie jest jednak trafne spostrzeżenie, że reprodukowany kilkakrotnie fotomontaż jest odrębną fotografią oryginału.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst KX.

s. 26 t. 9 l.r. Jako 1. ósemkę KX ma *Des*. Nuta położona jest bardzo blisko pięciolinii, tak iż linia dodana zlewa się niemal z 1. linią pięciolinii i na niezbyt wyraźnym F jest niewidoczna. W rezultacie, wszystkie dotychczasowe publikacje *Kontredansa* podają tu F.

t. 11 W KX nie ma kasowników przy c^1 i c^2 , co jest oczywistą pomyłką.

t. 13-14 W t. 13 ostatni akord l.r. ma w KX wartość ćwierćnuty, po której następuje pauza ósemkowa. W wydaniach ten najprawdopodobniej błędny rytm występuje w obu taktach w obu rękach.

t. 15 i 27 pr.r. Znak *tr*, znajdujący się w KX, jest na podstawie F niemożliwy do odcyfrowania, toteż dotychczasowe publikacje utworu go nie podają.

s. 27 t. 18-24 W KX takty te są oznaczone skrótowo jako powtórzenie (*Dal segno*) t. 2-8.

t. 25-26 pr.r. Ostatnią ósemkę t. 25 (ces^3) i 1. nutę t. 26 (b^2) odczytywano dotychczas – wskutek złej jakości F – jako as^2-ges^2 . Por. komentarz do t. 9.

t. 28 pr.r. Tekst główny i wariant to dwie możliwości odczytania nuty nieprecyzyjnie postawionej w KX.

t. 30 l.r. Wyraźny w KX \flat na początku taktu, w F jest niewidoczny, przez co dwie pierwsze ósemki odczytywano dotychczas błędnie jako *Fes* i *fes*.

t. 31 l.r. Ćwierćnuta *Ges* na 4. ósemce taktu jest w F niemożliwa do zauważenia. W KX widoczna jest wprawdzie tylko główka tej nuty, jej obecność zdaje się jednak nie ulegać wątpliwości. Za uderzeniem basu w tym miejscu przemawia także taneczny rytm utworu.

t. 32 pr.r. Jako 3. ósemkę KX ma es^2 , które na niewyraźnym F wygląda jednak jak fes^2 , gdyż główka tej nuty przylega do najwyższej linii. Na 4. ósemce KX ma niezręczną harmoniczn ie oktawę es^1-es^2 (zdwojenie tercji toniki). W tej sytuacji najprawdopodobniejsze wydaje się, że 4. ósemka została błędnie zapisana zamiast seksty es^1-ces^2 (por. identyczną figurę w *Nokturnie Es* op. 9 nr 2, t. 33, a także podobny motyw w zakończeniu *Wariantów WN 16*, t. 84-85). Błędy polegające na zmianie wysokości o tercję należą do najczęściej popełnianych przez kopistów i szycharzy utworów Chopina. Wszystkie dotychczasowe publikacje utworu mają wersję z fes^2 i oktawą.

[Allegretto] Fis-dur WN 36

Jest to rekonstrukcja wpisu do albumu pianistki Leopoldyny Blahetki, poznanej przez Chopina w Wiedniu w 1829 r. (patrz cytaty o *Allegretto...* przed tekstem nutowym). Utwór znany był dotychczas jako *Mazurek Fis*, a autorstwo Chopina na ogół kwestionowane², zwłaszcza odkąd ustalon o, że w najwcześniejszych wydaniach firmował go niemiecki kompozytor Charles Mayer. O autentyczności *Mazurek* przekonany był Oskar Kolberg: „są tam modulacje i kombinacje harmonijne, które jedynie Fryderyk mógł napisać [...] Z kompozycją tą poznałem się w Wiedniu [...] w r. 1857; mówiono tam powszechnie (co i sam nakładca twierdził), że pochodziła ona z albumu niegdyś pianistki Leopoldyny Blahetki i nikomu nie przyszło na myśl uważać ją za jakiś falsyfikat”.

² Por. np. J. Miketta *O nieautentyczności Mazurka Fis-dur uchodzącego za utwór Fryderyka Chopina*, „Kwartalnik muzyczny” nr 28, Warszawa-Kraków 1949. ³ List do Maurycego Karasowskiego z 12 IV 1885 r.

Źródła

- [A] Zaginiony autograf wpisany do albumu L. Blahetki.
- [WM] Niedostępne dziś wydanie mazurka Charles'a Mayera, zatytułowanego *Souvenirs de la Pologne*, Pietro Mechetti, Wiedeń 1840-1845 (informacje na podstawie biografii Chopina pióra F. Niecks'a *Chopin as a Man and Musician*).
- WM Wydanie zatytułowane *Charles Mayer, Souvenir de Pologne, Mazourka*, Ewer & C^o, Londyn, przed 1854. Jest to najprawdopodobniej przedruk [WM].
- WG Wydanie zatytułowane *Mazurka pour Piano par F. Chopin, Oeuvre Posthume*, J.P. Gotthard, Wiedeń 1873.
- WB Wydanie zatytułowane *Chopin's Posthumous Mazurka Transcribed for the Piano-Forte by Sir Julius Benedict*, Duncan Davison & C^o, Londyn 1876 (równolegle wydano także opracowanie na 4 ręce).
- W Wszystkie powyższe wydania przedstawiają ten sam utwór o 218 wykonywanych taktach. Różnice obejmują:
- tonację – **WG** i **WM** zapisane są w Fis-dur, **WB** – w G-dur;
 - drobne szczegóły faktury, melodii, harmonii i rytmu, a także oznaczeń wykonawczych;
 - notację powtórek – w **WM** wypisane są wszystkie takty, w pozostałych zastosowano konwencjonalne znaki repetycji.

Przy obecnym stanie źródeł ustalenie ich filiacji nie jest możliwe. Za najprawdopodobniejszy redakcja uważa następujący scenariusz:

- ok. 1830 r. Chopin wpisuje niewielką „kartkę z albumu” – [A] – do sztabucha Leopoldyny Blahetki;
- w niewyjaśnionych okolicznościach Charles Mayer wykorzystuje (z niewielkimi tylko zmianami) poszczególne fragmenty tego utworu w obszernej przeróbce, którą publikuje w latach czterdziestych XIX w. jako *Souvenirs de la Pologne* – [WM];
- w latach pięćdziesiątych ktoś, być może wiedząc o autorstwie Chopina, oferuje wiedeńskiemu wydawnictwu (najprawdopodobniej J. P. Gotthardowi) rękopis sporządzony na podstawie przeróbki Mayera, określając go jako autograf Chopina. Z dokonaniem na tej podstawie wydaniem mógł w 1857 r. zetknąć się Kolberg; wydania tego nie udało się odnaleźć, lecz istniejące wydanie Gottharda – **WG** – jest być może jego późniejszym nakładem;
- w 1876 r. Julius Benedict publikuje swoją replikę Mayerowskiej przeróbki utworu Chopina.

Prześlanki dokonania rekonstrukcji¹

- 1) *Mazurek* w postaci znanej z opisanych wydań zawiera fragmenty, których niezręczność muzyczna wyklucza autorstwo Chopina; równocześnie jednak inne jego fragmenty zdradzają tyle cech charakterystycznych dla stylu Chopinowskiego, że trudno sobie wyobrazić, by mogły wyjść spod pióra kogoś innego.
- 2) Odpowiednie zestawienie taktów „Chopinowskich” daje naturalny ciąg muzyczny; powstały w ten sposób 31-taktowy utwór nie odbiega objętością ani stylem od innych okolicznościowych kompozycji wpisywanych przez Chopina.
- 3) Pozbawiony obcej „nadbudowy”, utwór nie ma formy ani charakteru mazurka; elementy mazurkowe (t. 1-8 i 24-31) pozostają w równowadze z elementami kantylenowego walca (t. 8-23); prowadzi to do odrzucenia nieadekwatnego tytułu *Mazurek*.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst t. 1-7, 122-137 i 32-39 pełnej wersji *Mazurka* na podstawie **WG** porównanego z **WM**. W kilku miejscach dokonujemy niewielkich retuszów faktury akordowej. Zastępujemy **ff** przez **f**; bardziej odpowiednio wobec zredukowanej objętości.

Tak dokonana rekonstrukcja wykorzystuje te i tylko te takty, których Chopinowskie autorstwo wydaje się bardzo prawdopodobne. Eliminacja wszelkich obcych naniesień prowadzi tym samym do tekstu, który Chopin z pewnością mógł napisać.

Całość *Mazurka Fis*, będącego utworem częściowego autorstwa Chopina, znajduje się w *Suplemencie* (tom 37).

- s. 28
- t. 1 i analog. I.r. Wewnątrz oktav **W** mają jeszcze nuty *fis*. Usuwamy je, gdyż niepotrzebnie obciążają brzmienie akordów i brak im kontynuacji w następnym takcie.
- t. 3 i analog. I.r. Na 3. ćwierćnucie **WG** ma jeszcze *gis*, a **WB** – a.
- t. 4 i analog. pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **WM** ma zamiast kwinty *fis²-cis³* trójdźwięk *fis²-ais²-cis³*.
- t. 21 pr.r. Jedenastonutową figurę podajemy według **WM**. W pozostałych wydaniach melodia tego taktu liczy 12 szesnastek, gdyż cały ton pomiędzy 6. a 7. dźwiękiem jest wypełniony chromatycznym postępem.
- t. 24 I.r. Na dwóch pierwszych ćwierćnutach taktu upraszczamy fakturę akordów dla uzyskania gładkiego połączenia z poprzednim odcinkiem.
- t. 31 pr.r. Jako 2. ćwierćnutę **W** mają oktawę wypełnioną kwintą. Usuwamy tę dodatkową nutę wzorując się na zmianie, której dokonał Chopin w zakończeniu *Etiudy As* op. 25 nr 1 (por. komentarz do t. 48 tej *Etiudy*).

Lento con gran espressione cis-moll WN 37

Środkową część tej jedynej w swoim rodzaju kompozycji Chopina wypełniają reminiscencje z jego własnych utworów: *Koncertu f* op. 21, (2 fragmenty III cz. i po jednym z pozostałych dwóch) oraz pieśni „Zyczenie”. Utwór, napisany w 1830 r. w Wiedniu, zachował się w dwóch wersjach, różniących się przede wszystkim sposobem potraktowania owych cytatów:

- w wersji wcześniejszej, pisanej zapewne „dla siebie”, zachowane jest oryginalne metrum na 3/4 cytowanych w partii pr.r. fragmentów, co w zestawieniu z akompaniamentem utrzymującym niezmiennie metrum **C** daje niespotykaną nigdzie indziej u Chopina polimetrię;
 - w wersji późniejszej, przesłanej siostrze Ludwice, a po latach wpisanej przez nią do albumu ofiarowanego wybrance serca Fryderyka, Marii Wodzińskiej, Chopin dostosował rytm cytatów do parzystego metrum panującego przez większą część utworu oraz uzupełnił nieco oznaczenia wykonawcze. Rezygnacja z polimetrii wynikała zapewne ze względów praktycznych – to, co nie stanowiło problemu dla Chopina, który zastąpił jako niedoścignęły mistrz *rubato* (niezależności rytmicznej obu rąk), byłoby niewykonalne dla pianistki-amatorki, jaką była Ludwika. Podajemy obie wersje, m.in. ze względu na ich różną – jak się wydaje – funkcję psychologiczną:
 - pierwsza wersja jest bezpośrednim zapisem nostalgii kompozytora, głębokiego smutku po rozstaniu z rodziną i przyjaciółmi (części skrajne) i jakże wyrazistych, żyjących własnym rytmem wspomnień szczęścia i radości wśród swoich (polimetrycznie nałożone cytaty z utworów wśród nich skomponowanych);
 - druga wersja jest już do pewnego stopnia zobiektywizowaną relacją stanu ducha Chopina, opowieścią o smutku rozjaśnionym wspomnieniami.
- Powyższa interpretacja nie jest próbą dorobienia quasi-literackiego programu, ma na celu jedynie przybliżenie i powiązanie różnych okoliczności towarzyszących powstaniu tego niepowtarzalnego utworu.

Źródła

- A1 Autograf roboczy (zbiory Boutroux de Ferra, Valldemossa). Charakterystyczną cechą **A1** są t. 21-22, 25-26 i 30-32, w których występuje niespotykana nigdzie indziej u Chopina polimetria (jednemu taktowi na 4/4 w I.r. odpowiadają 2 takty na 3/4 w pr.r.).
- [A2] Zaginiony autograf-czystopis przesłany przez Chopina z Wiednia siostrze, Ludwice Jędrzejewicz. Fragmenty zapisane w **A1** z użyciem polimetrii, zostały w tej wersji przekształcone rytmicznie tak, by pasowały do metrum akompaniamentu.

¹ Por. zakończenie jednego z listów Chopina pisanych z Wiednia: „Okolo 10-tej, 11-tej, czasami 12-tej (dłużej nigdy) wracam – gram, płacę, czytam, patrzę, śmieję się, idę spać, gaszę świecę i śnicie mi się zawsze” (list do Jana Matuszyńskiego z 26 XII 1830).

¹ Patrz przypis na s. 5.

- IJ** Sześciotaktowy incipit w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa). Został skopiowany z [A2] (z błędami rytmicznymi) i opatrzony informacją o proveniencji utworu (patrz cytaty o *Lento...* przed tekstem nutowym).
- KJ** Kopia Ludwiki Jędrzejewiczowej, sporządzona na podstawie [A2] do albumu^{*} przesłanego następnie Marii Wodzińskiej (zaginiona, znana z reprodukcji w: L. Binental, *Chopin, Dokumenty i pamiątki*, Warszawa 1930). Niektóre z widocznych w **KJ** poprawek mogły być wprowadzone przez Chopina.
- KK** Kopia Oskara Kolberga (Rosyjska Biblioteka Narodowa im. Sałtykowa-Szczedrina, Sankt-Petersburg), jedna z kilku (przynajmniej dwóch – patrz cytaty o *Lento...* przed tekstem nutowym) utrwalających wersję [A2]. Czy jest to ta pierwsza, sporządzona bezpośrednio z autografu, trudno stwierdzić. Zawiera kilka błędów i dowolnych, prawdopodobnie późniejszych dodatków.
- KB** Kopia Milija Bałakiriewa, oparta na **KK** lub innej kopii Kolberga (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa), z niewielkimi dowolnymi zmianami i uzupełnieniami (m.in. łukowanie i w kilku miejscach palcowanie).
- WL** Pierwsze wydanie, przygotowane przez Marcellego Antoniego Szulca, w: *Trzy Mazury i Adagio*, M. Leitgeber i spółka (M. L. 18), Poznań 1875. **WL** oparte zostało na zaginionym rękopisie Oskara Kolberga, będącym kopią **KK** z dalszymi dowolnymi zmianami i uzupełnieniami. Najważniejsze z nich omawiamy w dalszej części komentarza, gdyż powtarzano je w wielu późniejszych wydaniach zbiorowych.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy wersje obu autografów, **A1** i [A2]. Tekst [A2] odtwarzamy na podstawie **KJ**, porównanej z **KK**.

Łukowanie **A1** jest bardzo fragmentaryczne i niedokładne; to samo – mimo drobnych uzupełnień – można powiedzieć o wersji [A2]. Określenie zakresu łuków bywa bardzo trudne, obejmują one często tylko początek lub środek odcinka, którego najprawdopodobniej mają dotyczyć. Analogicznie, w ciągu podobnych figur, np. ósemek akompaniamentu, łuki pojawiają się od czasu do czasu nad pojedynczymi figurami lub taktami. Dokonujemy w tym zakresie niewielkich uzupełnień, aby zmniejszyć ryzyko nieporozumień co do ich znaczenia.

Wersja wcześniejszego autografu

- s. 29 t. 1 **A1** ma metrum \mathbb{C} . W dalszej części, przy licznych zmianach metrum, zawsze powraca ono jako \mathbb{C} . Również **KJ** i **KK** mają \mathbb{C} . Wydaje się więc, że Chopin ostatecznie zdecydował się na \mathbb{C} i takie metrum podajemy od początku utworu.
- t. 1 i 3 l.r. Tekst główny pochodzi z **A1**, warianty to wprowadzone do [A2] (→**KJ, KK**) niewątpliwie ulepszenia, pozwalające uniknąć równoległego przesunięcia akordów na przejściu t. 2-3. Zdaniem redakcji, są one niezależne od pozostałych różnic między wersjami i mogą być z powodzeniem dołączone do wcześniejszej z nich.
- t. 3-4 pr.r. W **A1** nie ma łuku przetrzymującego *cis*¹. Może to być zamierzony wariant w stosunku do t. 1-2, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się przeoczenie Chopina. W [A2] (→**KJ, KK**) t. 3-4 są oznaczone skrótowo jako powtórzenie t. 1-2.
- t. 18 pr.r. Zapis rytmu na 2. ćwierćnucie taktu (ósemka i 4 szesnastki) jest albo niekompletny – brak oznaczenia grupy nieregularnej, albo błędny – brak jednej belki wiązania (szesnastki zamiast trzydziestodwojek). Różnica pomiędzy tymi możliwościami jest w praktyce nieznaczna, toteż przyjmujemy pierwszą z nich, chcąc zminimalizować zakres ingerencji redakcyjnej.

* Cały album, zatytułowany „Maria”, został wydany w formie faksymile przez Kornelię Parnasową, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1900.

- s. 30 t. 26 l.r. Jako 7. ósemkę **A1** ma *h*. Nuta ta jako jedyna została przez Chopina przeoczona przy poprawkach z pierwotnej wersji tego taktu, w której kolejność akordów akompaniamentu i ostatnie nuty taktów pr.r. były inne:



[A2] (→**KJ, KK**) ma *a*. Zmiana miała z pewnością na celu wygładzenie połączenia z następnym taktom.

t. 32 pr.r. Jako 2. nutę **A1** ma *dis*². Porównanie zarówno z melodią cytowanej tu pieśni „Życzenie”, jak i wersją [A2] (→**KJ, KK**) dowodzi pomyłki kompozytora (prawdopodobnie Chopin usłyszał już wewnątrz skok o oktawę z następnego taktu).

- s. 31 t. 48 pr.r. Drugą z pary szesnastek rozpoczynających 2. połowę taktu Chopin notuje jako *cis*³. Zmieniamy je na *d*³, biorąc pod uwagę panującą tu przejściowo tonację *fis-moll* oraz notację t. 15, w którym identycznej poprawki dokonał sam Chopin.

Wersja późniejszego autografu

- s. 32 t. 1 Oznaczenie *pp* znajduje się w **KK** (i **A1**). Jego brak w **KJ** jest więc zapewne przeoczeniem kopistki.
- t. 1-2 i 3-4 pr.r. W **WL** dodano dowolnie łuki przetrzymujące *e*¹.
- t. 3-4 Takty te oznaczone są w **KJ** i **KK** jako powtórzenie t. 1-2.
- t. 7 pr.r. W **WL** dodano dowolnie łuk przetrzymujący *cis*³.
- t. 8 l.r. Jako 1. i 5. ósemkę **KK** i **WL** mają błędnie *dis*. Zgodny tekst **A1** i **KJ** nie pozostawia wątpliwości, że w [A2] było w tym miejscu *fis*, które podajemy jako jedyną autentyczną wersję.
- t. 13 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KJ**, wariant – z **KK**.
- t. 13-14 i 58-60 l.r. Podane w nawiasach dodatkowe laseczki ćwierćnutowe dla nut *gis* i *fis* pochodzą z **A1**.
- t. 18 pr.r. Rytm 2. ćwierćnuty taktu – patrz uwaga do tego taktu w wersji wcześniejszego autografu.
- s. 33 t. 21-24 Zarówno w **KJ**, jak i w **KK** brakuje wszystkich sześciu potrzebnych kasowników obniżających *dis*² na *d*² i *dis*¹ na *d*¹. Jest to z pewnością przeoczenie Chopina, o czym świadczą m.in. dwa z tych znaków wpisane w **A1**.
- t. 24 l.r. Jako 7. ósemkę **KK** i **WL** mają błędnie *e*¹.
- t. 26 l.r. Wysokości nut w **WL** zgodne są z pierwotną wersją **A1**, zmienioną przez Chopina jeszcze w tym rękopisie (patrz komentarz do tego taktu w wersji wcześniejszego autografu). Ponieważ nic nie wskazuje, by redaktorzy tego wydania mieli okazję zetknąć się z tym autografem, zmiany dokonali niewątpliwie przez analogię do t. 22.
- t. 28 l.r. Zarówno **KJ**, jak i **KK** ma dla dwóch grup po 4 ósemki dwa znaki powtórzenia (γ). Chopin miał jednak z pewnością na myśli powtórzenie obu figur t. 25, a nie tylko drugiej z nich. W **A1** użyty został prawidłowy skrót: γ dla całego t. 25.
- t. 30 *pp* znajduje się tylko w **KK**.
- t. 32 pr.r. Podajemy wersję **KK**. W **KJ** zapis rytmiczny jest najprawdopodobniej błędny zarówno w pierwszej, jak i 2. połowie taktu (w poniższym przykładzie zachowano niedokładne podpisanie nut w **KJ**):



Ósemce z kropką i szesnastce na 2. ćwierćnucie taktu odpowiadają w **A1** dwie ćwierćnuty w taktie na 3/4. W analogicznej sytuacji w t. 30-31 Chopin zastąpił ćwierćnuty ósemkami, a nie rytmem punktowym, co lepiej oddaje charakter oryginalnego rytmu. Dlatego wersja **KK** z równymi ósemkami jest znacznie bardziej prawdopodobna.

Drugą połowę taktu można by odczytać jako zapisaną polimetrycznie: 2 ćwierćnuty w pr.r. równocześnie z trzema w l.r. Polimetria tego typu występuje wprawdzie we wcześniejszej wersji **A1**, jednak w **[A2]** Chopin zastąpił ją prostszymi, regularnymi podziałami rytmicznymi. Jest więc nie do pomyślenia, by tu dokonał zmiany w przeciwną stronę, i to w żaden sposób jej nie oznaczając.

t. 35-36 i 39-40 pr.r. W **KK** występuje tu dodatkowy głos, powtarzający ostatnie 2 nuty melodii w t. 32-33:



Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że jest to nieautentyczny dodatek Kolberga:

- nut tych nie ma w źródłach autentycznych (**A1** i **KJ**);
- nie ma ich także w **KB**, co oznacza, że albo zostały dopisane później do **KK**, albo nie było ich w innej, przepisywanej przez Bałakierewą, kopii Kolberga; w każdym przypadku dowodzi to braku tych nut w **[A2]**;
- zarówno w **A1**, jak i w **[A2]** (→**KJ, KK**) Chopin za pomocą pauz i kierunku łaseczek nutowych wyraźnie oznaczył wykonanie t. 35-43 obiema rękami, co czyni dopisany głos niewykonalnym. Przygotowując inną kopię utworu, przeznaczoną na podkład do **WL**, Kolberg zmodyfikował swoje uzupełnienia, przedłużając półnuty *dis*², a w t. 39-40 przenosząc ten dodatkowy głos o oktawę niżej.

s. 34 t. 48 pr.r. **WL** ma tu taki rytm, jak w t. 15. Sposób rozmieszczenia nut względem l.r., odpowiadający podziałowi rytmicznemu **KJ** i **KK**, dowodzi, że zmianę tę wprowadzono w czasie druku. Mimo iż rytm **WL** jest zgodny z rytmem **A1**, zmiany dokonano najprawdopodobniej przez analogię do t. 15. Por. komentarz do t. 26.

t. 56 l.r. Jako ostatnią ósemkę **WL** ma *gis* zamiast *fis*. Zgodna wersja pozostałych źródeł dowodzi, że jest to dowolna zmiana.

t. 61-62 l.r. Tekst główny pochodzi z **KK**, wariant – z **KJ**. Dajemy pierwszeństwo wersji **KK** ze względu na jej zgodność z niewątpliwie autentyczną wersją **A1**. Krzyżyk podwyższający w **KJ** *e*¹ na *eis*¹ w t. 62 mógł być postawiony omyłkowo wskutek podobieństwa figur w t. 61-63. Z drugiej jednak strony, nie można wykluczyć, że Chopin chciał już w t. 61 wprowadzić durowy wariant toniki – por. kilku- lub kilkunastotaktowe, majorowe zakończenia *Nokturnów* e WN 23, *cis* op. 27 nr 1, *fis* op. 48 nr 2 i *f* op. 55 nr 2.

Cantabile B-dur WN 43

Źródła

A Autograf sztambuchowy opatrzony podpisem kompozytora i datą „Paris 1834” (zaginiony, znany z reprodukcji w: *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit* pod red. K. Geigy-Hagenbacha, Bazylea 1925). Na **A** oparte są wszystkie późniejsze wydania utworu, z których najwcześniejsze ukazało się w czasopiśmie „Muzyka”, nr 4/6 z r. 1931).

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

s. 35 t. 7 l.r. Na 5. ósemce podajemy oktawę *f-f*¹. Na fotografii trudno jednak stwierdzić, czy nie ma tam jeszcze nuty *es*¹. Pierwsze wydanie ma tu – przypuszczalnie omyłkowo – akord *a-es*^{1-f}.

Presto con leggerezza As-dur WN 44

Źródła

A Autograf sztambuchowy, opatrzony datą „Paris, 18 Juillet 1834”, dedykacją „A mon Ami P. Wolff” i podpisem kompozytora (Library of Congress, Waszyngton). Na **A** oparte są wszystkie późniejsze publikacje utworu, z których najwcześniejsza miała miejsce w czasopiśmie „Pages d'Art”, Genewa VIII 1918.

Tytuł

A nie nosi tytułu. W pierwodruku utwór nazwano – zgodnie z jego charakterem – *Preludium*. Niektórzy badacze wzięli go za *Preludium As*, o którego przepisanie Chopin prosił w liście Fontanę¹. Wykazano jednak², że nie ma podstaw, by łączyć tę kompozycję ze wspomnianym listem, tak iż nic nie wskazuje na to, by Chopin określił ten utwór mianem *Preludium*. Za tytuł kompozycji przyjmujemy zatem jej autentyczne określenie tempa-charakteru, *Presto con leggerezza*.

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

s. 37 t. 21-22 Zastanawiają dwa sąsiadujące określenia *cresc.*, z których drugie jest w **A** większe i wyraźniej napisane niż pierwsze. Można tę zbitkę interpretować dwojako:

- *cresc.* w t. 22 miało zastąpić określenie w t. 21, którego Chopin nie skreślił, chcąc zachować klarowność upominkowego autografu;
- *cresc.* w t. 22 miało – w ramach już trwającego narastania – podkreślić początek dłuższej, wznoszącej się sekwencji harmonicznnej.

t. 21-24 pr.r. Łuk rozpoczęty w t. 21 kończy się w **A** w połowie t. 24. W t. 22-24 nałożone są na niego dwa inne łuki, każdy obejmujący 8 szesnastek. Naszym zdaniem, intencją Chopina było tu zastąpienie pierwotnego, dłuższego łuku krótszymi, dodatkowymi być może wraz z akcentami w połowie t. 22 i 23. Dlatego skracamy łuk rozpoczęty w t. 21.

Impromptu cis-moll WN 46

Źródła

[A1] Zaginiony autograf, prawdopodobnie roboczy, wcześniejszej wersji *Impromptu*. Stanowił podstawę dla trzech zachowanych kopii, a także pierwszego wydania pod redakcją Juliana Fontany.

KFr1 Kopia **[A1]** lub innej, zaginionej jego kopii, sporządzona przez Augusta Franchomme'a, 5 stron tekstu nutowego, zapisana razem z kopiami „Wiosny” WN 52a i *Mazurka a* WN 60 (Bibliothèque Nationale, Paryż).

KFr2 Druga kopia Franchomme'a, przepisana z **KFr1**, 5 stron tekstu nutowego i strona tytułowa (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa). **KFr2**, zatytułowana *Impromptu inédit pour le Piano par Frédéric Chopin*, datowana I 1849, była przeznaczona dla ks. Marceliny Czarotorskiej.

KFr = **KFr1** i **KFr2**. Teksty obu kopii niemal nie różnią się między sobą.

¹ „Proszę Cię, jeśli możesz, przepisz mi «Prel. As», bobym je chciał Perthuisowi dać. On jutro wyjeżdża, a Ty kiedy?”. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, list nr 145, błędnie datowany przez redaktora na 1834 r.

² Jan Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego. 1. Zagadnienia edytorskie*, Kraków 1974, aneks I.

- KL** Kopia dla Marie Liechtenstein, sporządzona prawdopodobnie przez Fernanda da Costę na podstawie [A1] lub innej, zaginionej jego kopii (Deutsche Bücherei, Lipsk). W pewnych szczegółach różna od kopii Franchomme'a.
- A2** Autograf-czystopis opatrzony dedykacją z podpisem kompozytora „Composé pour M^{me} la Baronne d'Este par F.F.Chopin” i datą „Paris, Vendredi 1835” (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa). **A2** zawiera wersję utworu starannie dopracowaną zarówno jeśli chodzi o tekst wysokościowy, jak i oznaczenia wykonawcze. Widoczne są liczne poprawki z wersji przekazanej w kopiach [A1]. Nieliczne błędy i niedokładności są zapewne rezultatem pośpiechu przy zapisywaniu utworu.
- WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3523), Paryż VII 1855, przygotowane na podstawie [A1]. Bezpośrednim podkładem **WfF** musiała być sporządzona specjalnie w tym celu, obecnie zaginiona kopia Fontany. Oprócz typowych dla wydań Fontany, najprawdopodobniej nieautentycznych oznaczeń wykonawczych (tempo metronomiczne, znaki dynamiczne, pedalizacja i in.) **WfF** charakteryzuje się obecnością kilku istotnych dowolnych zmian.
- WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4392), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **WfF**. W **WnF Impromptu** opatrzone zostało nieautentycznym numerem opusowym 66.
- WF** = **WfF** i **WnF**. W obu wersjach wydania Fontany utwór opatrzony został nieautentycznym, podwójnym tytułem *Fantaisie-Impromptu*. Obie wersje różnią się bardzo nieznacznie; ich wzajemna relacja nie jest w związku z tym całkiem pewna. Wobec braku istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

Tytuł

Podajemy tytuł *Impromptu*, zanotowany przez Franchomme'a w **KFr2**. Rękopis ten powstał jeszcze za życia Chopina i użyty w nim tytuł z pewnością był akceptowany przez kompozytora. Początkowo, wkrótce po napisaniu utworu ok. 1834 r., nazywano go być może *Fantazją*; nazwy tej, zapamiętanej zapewne z tego okresu, użył Fontana, wymieniając przeznaczone do wydania kompozycje Chopina w liście do jego siostry, Ludwiki Jędrzejewiczowej: „fantazja dla pani d'Este”¹. Pisząc **A2** w 1835 r., Chopin porzucił już myśl o nazwaniu utworu *Fantazją*, gdyż nie podał tego tytułu, a wpisana dedykacja mówi o nim w rodzaju męskim („composé”). Później, gdy powstało *Impromptu* As op. 29, stało się jasne, że właśnie to określenie Chopin uznał za bardziej odpowiednie dla kompozycji o tego rodzaju formie i charakterze.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A2**. Wersję pierwotną, zredagowaną głównie na podstawie kopii, przytaczamy w *Dodatku*.

- s. 38 t. 5-40 i 83-118 W **A2** t. 83-118 nie są wypisane. Oznaczono je jako powtórkę t. 5-40, po której następują t. 119-138 (*Da! segno al più lento e poi [Coda]*). Wypisujemy je w całości, zgodnie z praktyką przyjętą przez Chopina w utworach przygotowanych przez niego do druku.
- s. 40 t. 31 i 109 pr.r. W **A2** nie ma ł przed 2. szesnastką. Jest to najprawdopodobniej przeoczenie Chopina wynikające z panującej chwilowo tonacji fis-moll. Znak ten występuje we wszystkich pozostałych źródłach.
- s. 41 t. 40 i 118 pr.r. Dla oznaczenia figur na 3. ćwierćnucie t. 39 i 1. ćwierćnucie t. 40 Chopin użył w **A2** znaków //. Odczytana do-

słownie, notacja ta oznaczałaby, że na początku t. 40 występuje ostatnia figura t. 39, a więc *dis¹-cis¹-a¹-a*. Niezgodność z postępem l.r. dowodzi, że Chopin oba znaki // odnosił do 2. ćwierćnuty t. 39.

Pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **A2** ma *fisis*. Brak # jest tu niewątpliwym przeoczeniem Chopina.

- s. 42 t. 59 l.r. W **A2** ostatnia ósemka jest wskutek poprawek trudna do odczytania. Przyjmujemy *g* występujące w analogicznym t. 71, gdyż nie widać powodów, dla których akompaniament w tych taktach miałby być zróżnicowany.
- s. 43 t. 72 l.r. Dwie ostatnie ósemki są w **A2** zapisane w odwrotnej kolejności: *fes-as*. Wersja ta była początkowo wpisana również w analogicznym t. 60, gdzie jednak Chopin zmienił kolejność tych nut. Ponieważ jest to wyraźne ulepszenie, pozwalające uniknąć oktav równoległych w połączeniu z następnym taktem (*as-as²* i *Es-es¹*), wprowadzamy tę poprawkę także w t. 72. Szereg innych niedokładności notacji w t. 71-73 (np. niekompletne lukowanie) świadczy o tym, że takty te zostały przez Chopina zapisane z mniejszą uwagą i pominięte przy sprawdzeniu i poprawkach.
- s. 47 t. 121 l.r. Jako 4. ósemkę **A2** ma *gis*, co wynika z dosłownego odczytania skrótu użytego do zanotowania t. 121-122: są one oznaczone słowem „bis” i łukiem nad t. 119-120, które w myśl tej wskazówki należy powtórzyć, zmieniając tylko 1. ćwierćnutę pr.r. w t. 121 (odpowiednie 4 szesnastki są wpisane między t. 120 i 123). Chopin uciekł się do tej skrótowej notacji, chcąc zmieścić zapis całego utworu na dwóch stronach. W identycznym kontekście melodycznym i harmonicznym, w t. 123 Chopin napisał w analogicznym miejscu *e*, będące naturalnym rozwiązaniem *fis* poprzedniej figury. Można w tej sytuacji domniemywać, iż w partii l.r. Chopin nie sprawdził dokładnie skrótowego zapisu, pozostawiając *gis* w t. 121 przez nieuwagę (*gis* jest oczywiście uzasadnione w t. 119, w którym *e* pojawia się już na początku taktu w partii pr.r.). Dlatego przyjmujemy w tym miejscu *e*. Podobny błąd, spowodowany skrótowym zapisem, zdarzył się Chopinowi w autografie *Sonaty h* op. 58, cz. IV, t. 177.

„Wiosna” g-moll WN 52a

Źródła

- A1** Autograf zatytułowany „Wiosna z pieśni sielskich”, opatrzony podpisem i datą „Paryż, 3 Wrz. 1844” (Ossolineum, Wrocław). Głos środkowy (ósemki) notowany jest wraz z basem na dolnej pięciolinii w kluczu wiolinowym.
- A2** Autograf zatytułowany „Wiosna paroles de Witwicki”, opatrzony podpisem i datowany 5 lutego 1846 w Paryżu (Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń).
- A3** Autograf dedykowany „Kochanemu Teofilowi Kwiatkowskiemu”, podpisany i datowany 4 września 1847 w Paryżu (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa).
- A4** Autograf ofiarowany Fanny Erskine jako pamiątka z Crumpsal House, podpisany i datowany 1 września 1848 (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Melodia i akompaniament są zanotowane na jednej pięciolinii w kluczu wiolinowym, bez żadnych oznaczeń wykonawczych. Mimo że nad melodią wpisany jest polski tekst, rytm linii melodycznej w t. 16-17 jest zgodny z rytmem kilku innych rękopisów wersji fortepianowej, a nie z rytmem pieśni.
- A5** Autograf ofiarowany pani Kieré jako wyraz uszanowania, podpisany, bez daty (zbiory prywatne, fotokopia 2. strony w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa). Redakcja WN miała dostęp jedynie do fotokopii 4 ostatnich taktów. Z informacji podanych w katalogach antykwaryusza wynika ponadto, że **A5** ma **Allegretto** jako określenie tempa.
- KFr** Kopia sporządzona przez Augusta Franchomme'a (Bibliothèque Nationale, Paryż). Tekst **KFr** jest na ogół zgodny z **A3**.

¹ W latach sześćdziesiątych XX w. ówczesny właściciel rękopisu, Artur Rubinstein, ofiarował tę fotokopię redaktorowi naczelnemu WN, Janowi Ekierowi.

² List bez daty, streszczony w rozdziale *Korespondencja w sprawie kompozycji późniejszych* w: Mieczysław Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904.

KX Kopia nieznanego kopisty, z podpisem i adnotacją Chopina „Warriston Crescent, 1848” (Zamek w Kórniku). Zapisana podobnie jak **A4** na jednej pięciolinii, jednak bez słów. Oprócz **AII**¹⁰⁰ na początku i fermy na końcu nie ma żadnych oznaczeń wykonawczych.

Istnieje (istniało?) prawdopodobnie jeszcze kilka rękopisów, obecnie zaginionych lub niedostępnych.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **A3**. Warianty pochodzą z **A1**, **A2** i **A5**.

s. 49 t. 1 **Lento** występuje w **A1** i **A3**, **Andantino** w **A2**, a **Allegretto** w **A5** i **KX**. W **A4** i **KFr** nie ma określenia tempa.

t. 16-17 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A3**, **A4**, **KFr** i **KX**. Wariant nad tekstem nutowym pochodzi z **A2**, wersja w odsyłaczu – z **A1**.

t. 22 l.r. Zamiast półnuty z kropką **A1** ma w basie dwie ćwierćnuty, g na 1. ósemce taktu i a na czwartej.

t. 23-24 Tekst główny pochodzi z **A1**, **A2**, **A3**, **A4**, **KFr** i **KX**. Wariant jest wersją **A5**.

L.r. Łuk przetrzymujący g w najczęstszej wersji zakończenia (nasz tekst główny) znajduje się tylko w **A3**.

Sostenuto Es-dur WN 53

Dedykacja. Autograf był własnością ucznia i przyjaciela Chopina, Emila Gaillarda, któremu zadedykowany został wydany w styczniu 1841 r. *Mazurek* a Dbop. 42A. Nie ulega zatem wątpliwości, że i ten utwór, zapisany pół roku wcześniej, mimo iż nie nosi dedykacji, był przeznaczony dla niego.

Źródła

A Autograf, podpisany i datowany 20 lipca 1840 w Paryżu (Bibliothèque Nationale, Paryż). Jako jedyne źródło stanowił podstawę wszystkich dotychczasowych wydań, z których najwcześniejsze zredagował Maurice J. E. Brown dla wydawnictwa Francis, Day & Hunter, Ltd. (F & D. Ltd. 23100), Londyn IV 1955.

Tytuł *Walc*, nadany w pierwszym wydaniu, jako nie pojawiający się w jakimkolwiek przekazie źródłowym, jest z pewnością nieautentyczny. Każdy z wydanych pośmiertnie *Walców* Chopina przynajmniej w jednym rękopisie został w ten sposób zatytułowany (najczęściej *Walc*, *Valse* lub *Tempo di Valse*). Trzeba też dodać, że występujący na początku utworu schemat rytmiczny l.r. z pauzą na 1. ćwierćnucie taktu nie pojawia się nigdy w akompaniamentach tematów *Walców* Chopina.

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

s. 50 t. 23 pr.r. Przednutka na początku taktu jest w **A** zapisana niewyraźnie, tak iż można się zastanawiać, czy jest to es^2 , czy d^2 . Ponieważ d^2 jest mniej zręczne zarówno melodycznie, jak i pianistycznie, przyjmujemy es^2 . W pierwodruku podano d^2 , dowolnie przyłączając je łukiem do d^2 w akordzie.

Moderato E-dur WN 56

Źródła

[A] Zaginiony autograf wpisany do sztambucha hr. Anny Szeriemietiew, opatrzony dedykacją, podpisem i datą „A M^{me} la C^{sse} de Chéréméteff F. Chopin Paris [11 I] 1843”.

¹⁰⁰ Informacje w: Maurice J. E. Brown *Chopin. An Index of his Works in Chronological Order*, Londyn 1972 i Krystyna Kobylańska *Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977.

KX Kopia nieznanego osoby, dokonana najprawdopodobniej na podstawie **[A]**, z przepisana dedykacją, podpisem Chopina i datą (Centralne Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki, Moskwa). Sposób notacji zdradza rękę niezbyt wprawna w pisaniu nut. Niektóre elementy (pauzy szesnastkowe w t. 2, 5 i 17) zostały dopisane później, nie wiadomo przez kogo i w jakim czasie.

WŚ Pierwsza publikacja w tygodniku „Świat” nr 23 z 4 czerwca 1910 (Warszawa, Kraków), dokonana – według podanych tam informacji – na podstawie „odbitki z autografem i dedykacją” (kopii?, fotokopii?) sporządzonej „przed kilku laty” z **[A]** przez hr. Sergiusza Szeriemietiewa. Nad tekstem nutowym umieszczono faksymile niewątpliwie Chopinowskiej dedykacji z podpisem i datą. W tekście nutowym występują elementy wątpliwej autentyczności, świadczące o dowolnych adiustacjach wprowadzanych w druku lub w podkładzie.

WG Pierwsze wydanie, z którego dochód przeznaczono na budowę pomnika Chopina w Warszawie, Gebethner & Wolff (G 5203 W), Warszawa 1912. Oparte na **WŚ**, z dodanym palcowaniem i innymi zmianami, z których najważniejsza to usunięcie t. 19 (*1^a volta*).

Tytuł „Feuille d’album” („Kartka z albumu”), będący właściwie określeniem charakteru autografu, pojawił się w **WG** i z pewnością nie pochodzi od Chopina. Ponieważ w ten sam sposób można by nazwać jeszcze kilka innych jego utworów wpisanych do albumów różnych osób, pozostajemy przy autentycznym zapewne określeniu tempa, *Moderato*.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Najnaturalniejszą i najbardziej wiarygodną postać utworu ma w **KX** po odrzuceniu dopisanych później pauz i w tej formie prezentujemy go w naszym wydaniu.

Forma. W **KX** i **WŚ** utwór składa się z 21 taktów zapisanych bez oznaczeń repetycji; 3 ostatnie takty (po t. 18) mają następującą postać:



W wersji tej niezrozumiałe jest dwukrotne pojawienie się – ze zmianą harmonii – t. 19:

— dodatkowy takt zaburza regularną budowę czterotaktową;


— powtórzenie dubluje niejako efekt powstrzymania końca utworu, zrealizowany już fermatą w t. 18.

Zdaniem redakcji, notacja źródeł jest niekompletna, a obie wersje t. 19 nie miały być w zamiśle Chopina wykonywane jedna po drugiej, lecz jako *1^a* i *2^a* *volta* zakończenia powtarzanych t. 8-19. Trudno dziś stwierdzić, czy repetycja ta rzeczywiście nie została przez Chopina oznaczona (por. niekompletne i niejasne oznaczenia w innych utworach, np. w obu *Polonezach* op. 26, *Polonezie* As WN 3 i B WN 17, a także notację *Ecossaise* Des WN 13 nr 2 w **KK**), czy odczytujący nie zrozumieli jakiejś formy uproszczonej notacji. Śladem źle odczytanego oznaczenia *1^a* i *2^a* *volta* mogą być całotaktowe łuki nad obiema wersjami t. 19 (Chopin używał tego typu łuków, aby oznaczyć odcinki przeznaczone do powtórzenia); we wszystkich analogicznych miejscach (t. 3, 7 i 15) łuki obejmują więcej niż takt.

Opisaną repetycję notujemy z zachowaniem logiki budowy czterotaktowej, wypisując t. 8 po t. 19 jako *1^a* *volta* t. 20.

s. 51

t. 2, 5 i 17 pr.r. Na 1. i 2. ćwierćnucie t. 2 oraz na 4. ćwierćnucie t. 5 i 17 **KX** ma równe ósemki, pomiędzy które wstawione są pauzy szesnastkowe. Pauzy te z pewnością dopisano do już gotowego rękopisu, o czym świadczą odległości między ósemkami (widać, że piszący nie przewidywał wpisywania tam czegośkolwiek), jak i powstały nadmiar wartości rytmicznych. Klóć się one także z łukowaniem. Podajemy poprawny tekst bez pauz.

WŚ we wszystkich tych miejscach ma rytm , prawdopodobnie nieautentyczny.

t. 6 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu w **KX** brak *fis*¹ w dolnym głosie.

t. 7 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano ł obniżający *cis*¹ na *c*¹ (w źródłach nie ma przed tą nutą żadnego znaku). Jest to nieuzasadniona dowolność, gdyż podobne postępy spotyka się w innych utworach Chopina, por. np. *Scherzo h* op. 20, t. 43-44 i analog.

t. 8 i 20 pr.r. Jako szesnastkę na 1. ćwierćnucie taktu **WŚ** ma *eis*¹. Podajemy wersję **KX**.

t. 10 l.r. Na 4. ćwierćnucie **WŚ** ma jeszcze *ais*. Podajemy wersję **KX**.

t. 16 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu w źródłach nie ma nuty *h*. Porównanie z analogicznym t. 4 wskazuje na prawdopodobną pomyłkę w zapisie.

t. 18 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **WŚ** ma rytm punktowany. Podajemy równe ósemki według **KX**.

Galop Marquis As-dur WN 59

Okoliczności powstania tego żartu muzycznego – patrz cytaty o *Galopie*... przed tekstem nutowym. W Wydaniu Narodowym utwór publikowany jest po raz pierwszy.

Źródła

A Autograf (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**.

Nokturn c-moll WN 62

Data powstania *Nokturnu* budzi kontrowersje. O tym, że powstał w ostatnim okresie życia Chopina, świadczą:

— pochodzenie dwóch jego rękopisów z przekazanej do paryskiej Biblioteki Narodowej spuścizny Rothschildów, z którymi Chopin nawiązał kontakt dopiero w Paryżu;

— rodzaj papieru nutowego, używanego przez Chopina głównie w latach 1845-1846¹;

— szczegóły grafiki Chopinowskiego pisma.

Źródła

As Autograf-szkic całości (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa).

AI Autograf fragmentu, obejmujący początek do t. 3 i t. 12-17 zapisane jako jedna myśl muzyczna; od połowy t. 16 wpisana jest tylko partia pr.r. (Bibliothèque Nationale, Paryż). Niektóre szczegóły różnią się od późniejszej wersji kompletnego autografu.

A Autograf-czystopis całości, zatytułowany *Nocturne* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Na **A** oparte są wszystkie dotychczasowe wydania, z których najwcześniejsze ukazało się nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (TWMP 83), Warszawa 1938.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**.

s. 54 t. 23-28 W **A** nie ma tu ani jednego *b* obniżającego *d* na *des*.

s. 55 t. 31 pr.r. W 2. połowie taktu **A** ma błędny rytm: kwintolę ósemkową i triolę ósemkową (dla uniknięcia nadmiaru wartości rytmicznych, któraś grupa powinna być zapisana w szesnastkach). Błąd ten występuje już w **As** i jest prawdopodobnie wynikiem początkowego wahania Chopina, czy 8 nut wypełniających 2. połowę taktu podzielić 3+5, czy 5+3. Podajemy dwie możliwości naprawienia rytmu, umieszczając bardziej prawdopodobną w tekście głównym.

¹ Na fakt, iż użyty do zapisania *Nokturnu* francuski papier wyklucza powstanie utworu przed wyjazdem Chopina z Polski (2 XI 1830 r.), zwrócił uwagę Artur Hedley. Dokładniejsze datowanie papieru nutowego Chopina przeprowadził Jeffrey Kallberg w: *O klasyfikacji rękopisów Chopina*, „Rocznik Chopinowski” nr 17, Warszawa 1985.

DODATEK

Marsz żałobny c-moll WN 9
Wersja późniejszych rękopisów

Źródła – patrz komentarz do rekonstrukcji *Marsza*, s. 4.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy wersję **R**. Występujące w poszczególnych rękopisach (**RX**, **RT1**, **RT2**) odmiany tekstu o charakterze błędów lub niedokładności omawiamy w komentarzu. Pozostałym odmianom nadajemy formę wariantów.

s. 59

t. 1-2 l.r. Tremolanda na półnutach C_7 -C występują tylko w **RX**. Zapis ten, ściśle biorąc oznaczający tremolo (repetycję), skopiowany został zapewne z partii instrumentów (najprawdopodobniej perkusyjnych), dla których chwyt ten jest czymś naturalnym.

t. 9 l.r. Jako 1. drobną szesnastkę po 3. ćwierćnucie taktu **RX** ma oktawę As_7 - As . W źródle tym widać, że piszący początkowo nie przewidział miejsca na grupę drobnych nut, być może więc napisał już główki nutowe oktawy rozpoczynającej 4. ćwierćnutę taktu, a następnie nie zadbał o usunięcie niepotrzebnej nuty.

t. 10 i 18 l.r. Nuta c w 1. akordzie znajduje się w **RT1** i **RT2**. W **RX** w t. 10 została skreślona, a w t. 18 nie ma jej wcale.

t. 10 i 26 W **RX** obie wersje tych taktów (*volty*) oznaczone są skrótowo klamrami nad i pod partią pr.r. raz tylko wypisanego tekstu. W t. 10 wpisana jest tylko klamra 1^a *volta*.

t. 10 (2^a *volta*) W żadnym z rękopisów nie oznaczono początku repetycji t. 10-18 (po 3. ćwierćnucie t. 10).

t. 12 pr.r. Znak **tr** znajduje się tylko w **RX** i **RT2**. l.r. W **RX** półnuta g nie jest przedłużona punktem, a zamiast d^1 na 3. ćwierćnucie taktu jest pauza.

t. 13 l.r. Tekst główny pochodzi z **RX** i **RT2**, wariant – z **RT1**.


t. 14 l.r. Tekst główny pochodzi z **RT2** (w którym 1. ósemką jest błędnie as^1), wariant – z **RT1**. W **RX** znajduje się wersja „pośrednia”, powstała być może wskutek nieuwważnego przepisywania wersji głównej: w 1. połowie taktu tercja as - ces^1 zapisana bez podziału na głosy, a na 3. ćwierćnucie akord b - d^1 - f^1 jak w **RT2**. Pr.r. Niektóre późniejsze wydania zbiorowe, podające w l.r. tekst **RX**, mają jako 1. ósemkę pr.r. błędnie g^2 .

t. 15-16 Podajemy znaki dynamiczne **RX**. **RT1** ma tylko f , a **RT2** zamiast f ma ff , powtórzone jeszcze na początku t. 16.

t. 18 Trzy pierwsze ćwierćnuty taktu wypisane są w **RT1** i **RT2** dwukrotnie (w identycznej postaci), jako 1^a i 2^a *volta*.

s. 60

t. 19-26 Łuki pochodzą z **RT2**. W **RT1** nie ma ich wcale, **RX** ma zaś jedynie łuk pr.r. od początku t. 19 do 1. ćwierćnuty t. 21.

t. 20 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu niektóre późniejsze wydania zbiorowe mają . Jest to wynik błędnego odczytania **RX**.

t. 24-25 l.r. Kropki *staccato* znajdują się w **RT1** (wszystkie) i **RT2** (pod *Des* w t. 24).

t. 25 pr.r. Na 2. ćwierćnucie **RX** ma w dolnym głosie f^1 - as^1 .

t. 26 pr.r. Na 2. ćwierćnucie niektóre późniejsze wydania zbiorowe mają w dolnym głosie samo es^2 .

t. 26, 34 i 61 Forma *Marsza* nie jest w **R** precyzyjnie oznaczona. Uzupełniamy znaki w t. 26 i 61 (a także 18) i zaczerpnięte z **RT2** określenie *Da Capo al Segno* (**RX** i **RT1** mają *D. C. al Segno*).

t. 31 Na 3. ćwierćnucie taktu **RT2** ma w obu rękach rytm punktowany. Nuta f^1 w dolnym głosie pr.r. ma w tym źródle wartość ćwierćnuty. Są to najprawdopodobniej pomyłki.

t. 31 i 33-34 Na 3. ćwierćnucie t. 31 **RT1** ma w obu rękach rytm punktowany. Podobnie w partii pr.r. w t. 33 i na 1. ćwierćnucie t. 34. Rytm w t. 33-34 są z pewnością pomyłkowe (w partii l.r. są równe ósemki, tak jak w pozostałych źródłach), co wskazuje na możliwość pomyłki także w t. 31.

t. 32-34 l.r. Łuki przetrzymujące *des* znajdują się w **RT1** (oba) i **RT2** (w t. 33-34).

t. 61 pr.r. Jako szesnastkę w figurze na 2. ćwierćnucie taktu **RX** ma as - c^1 - es^1 .

t. 62 l.r. **RT1** ma na początku taktu As_7 , zapewne błędnie. Pr.r. Na początku taktu niektóre późniejsze wydania zbiorowe mają błędnie samo c^2 .

t. 64-65 l.r. Tekst główny pochodzi z **RX** i **RT1**, wariant – z **RT2**.

t. 65 W **RT2** takt ten oznaczony jest jako powtórzenie poprzedniego (*bis*).

t. 65-66 l.r. W **RX** w obu taktach wpisany jest jedynie znak powtórzenia (odnoszący się do t. 64) i słowo *simile*.

t. 66-67 pr.r. W **RT1** brak łuków przetrzymujących akord.

t. 67 W **RX** i **RT1** cały akord ma wartość półnuty.

Marsz żałobny c-moll WN 9
Wersja wydania Fontany

Źródła – patrz komentarz do rekonstrukcji *Marsza*, s. 4.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy wersję **WF**.

Impromptu cis-moll WN 46. Pierwsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej, s. 13.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Odtwarzamy wersję zaginionego [A1]. Za podstawę przyjmujemy **KFr1** porównane z **KL** i **Wff**. Nie uwzględniamy oznaczeń wykonawczych **WF**, w większości dodanych niewątpliwie przez Fontanę.

s. 64

t. 5-40 i 83-118 W rękopisach t. 83-118 nie są wypisane. Oznaczono je jako powtórkę t. 5-40, po której następują t. 119-138.

t. 7 i 85 l.r. Jako 1. ósemkę **KFr** mają *fis*. O pomyłce *Franc-homme*'a świadczy *dis* w analogicznym t. 27, który w [A1] najprawdopodobniej nie był wypisany, a jedynie oznaczony skrótowo jako powtórzenie t. 7. Wszystkie pozostałe źródła mają *dis*.

t. 7, 27 i analog. l.r. Tekst główny pochodzi z **KFr** i **WF**. Wariant jest wersją **KL**, którą można by z dużym prawdopodobieństwem uznać za pomyłkową, gdyby nie fakt dwukrotnego jej wypisania w t. 7 i 27.

- t. 10 i 88* W **KL** takty te nie różnią się od *t. 5, 6* i analog. Jest to przypuszczalnie pierwotna wersja.
Pr.r. Krzyżyk podwyższający *a*¹ na *ais*¹ na 3. szesnastce taktu znajduje się tylko w **WF**.
- t. 12 i 90* pr.r. Akcenty znajdują się w **KL**. W **WF** występują tu 4 znaki — , odpowiadające być może długim akcentom [A1].
L.r. Na początku 2. połowy taktu **WF** ma *Gis* zamiast *H*, które jest w rękopisach.
- s. 65 *t. 14, 18 i analog.* pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **KL** ma *dis*². Wersja ta występowała początkowo także w **KFr1**, skąd została przepisana do **KFr2**; w samym **KFr1** nuty te zmieniono później na *e*². Także **WF** ma dwukrotnie *e*². Wersja ta, nawet jeśli nie jest pomyłkowa, została przez Chopina zarzucona (**A2** ma *e*²), o czym najwyraźniej wiedzieli i Franchomme, i Fontana.
- t. 24 i 102* l.r. Jako 1. ósemkę **WF** ma *H*, a *His* pojawia się dopiero na 7. ósemce. Widoczne w **WfF** ślady poprawek^{*} dowodzą, że Fontana wprowadził tę wersję dopiero w czasie korekty, a więc ponad 5 lat po śmierci Chopina. Ponieważ nie potwierdza jej żadne inne źródło, nie może ona być autentyczna.
- s. 66 *t. 30-31 i 108-109* l.r. Na 9. i 11. ósemce **KFr** mają *gis*¹ (nasz tekst). **KL** ma tę samą wersję, lecz zanotowaną z błędem: na 9. ósemce *t. 30 i 108* zamiast *gis*¹ występuje *e*¹. Wersja ta występowała także w podkładzie do **WfF**, jednak w trakcie korekty **WfF** (→**WnF**) Fontana zmienił wszystkie te *gis*¹ na *eis*¹.
Pr.r. Tekst główny pochodzi z **KFr**, warianty – z **KL** i **WF**.
- s. 67 *t. 35 i 113* pr.r. Tekst główny pochodzi z **KFr**, wariant – z **KL** i **WF**.
- t. 40 i 118* pr.r. W **KL** 3. grupa szesnastek jest taka sama jak druga. Mimo iż muzycznie wersja ta byłaby możliwa, zgodny tekst pozostałych źródeł wskazuje raczej na pomyłkę.
- t. 42-43* l.r. Tekst główny pochodzi z **KFr** (bez łuku) i **WF** (z łukiem). W wariantcie jest podana wersja **KL**.
- t. 43* l.r. W 2. połowie taktu *des* jako podstawa basowa (nasz tekst główny) występuje w **KFr** i **WF**, natomiast *c* (nasz wariant) – w **KL**.
- t. 43 i 51* pr.r. Mordenty znajdują się w **KL**, ale nie w **KFr**. W **WF** w obu miejscach występują znaki *tr*.
- s. 68 *t. 48* l.r. Jako 2. ósemkę **KL** ma błędnie *es*¹.
- t. 49* pr.r. Tekst główny pochodzi z **KFr** i **WF**, wariant – z **KL**.
- t. 51* l.r. Jako najwyższą nutę w 2. połowie taktu **KL** ma błędnie *es*¹.
- t. 55* l.r. Na 10. ósemce **KFr** mają błędnie *f*¹.
- t. 57 i 69* pr.r. Tekst główny pochodzi z **KFr**, wariant – z **KL** i **WF**.
- t. 59, 61 i analog.* l.r. Kasowniki podwyższające *ges* na *g* znajdują się tylko w **WF**.
- t. 60 i 72* pr.r. Dwie ostatnie w grupie siedmiu nut zapisane są w **WF** jako ósemka z kropką i szesnastka.
- t. 63* l.r. Tekst główny pochodzi z **KFr**, wariant – z **KL**. Wersja podana w odsyłaczu znajduje się w **WF**.
- s. 69 *t. 75* l.r. Podana przez nas wersja 1. połowy taktu (taka sama, jak w analogicznym *t. 63*) znajduje się w **KFr** i **KL**. Korygując **WfF** (→**WnF**) Fontana zmienił ją na *As-es-as-c¹-as-es*.
L.r. Tekst główny pochodzi z **KFr** i **WF**, wariant – z **KL**.

Utwory zaginione

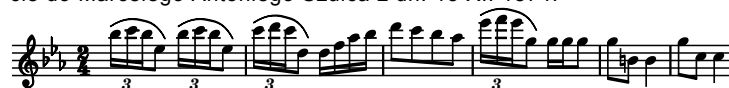
W spisie Ludwika Jędrzejewiczowej (patrz charakterystyka IJ w komentarzu do *Marsza żalobnego c WN 9*) figurują incipity dwóch utworów, które – gdyby zachowały się w bardziej kompletnej formie – znalazłyby się w niniejszym tomie. Są to *Andante dolente b*:



i czwarta *Ecossaise B*:



Fragment melodii jeszcze jednej *Ecossaise* podaje Oskar Kolberg w liście do Marcelego Antoniego Szulca z dn. 15 XII 1874:



Jan Ekier
Paweł Kamiński

^{*} Fotografie tych śladów można znaleźć w artykule: Jan Ekier, *Julian Fontana jako wydawca oeuvres posthumes Chopina*, „Rocznik Chopinowski” nr 22/23, Warszawa 1998.