

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Wariant opatrzony określeniem *ossia* został w ten sposób oznaczony w jednym z autografów *Walca As WN 47*; 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 (*o*). Dodatki redakcyjne umieszczono w nawiasach kwadratowych [*o*].

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*.

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.

Wybór wersji

Kilka spośród *Walców* zamieszczonych w niniejszym tomie stawia przed pianistą problem wyboru wersji, którą zamierza wykonać. Decydując się na jedną z nich, powinien on wziąć pod uwagę następujące sugestie:

— wszystkie wersje umieszczone w głównej części tomu (s. 12-43) mogą być wykorzystywane w praktyce koncertowej;

— wersje oznaczone literą 'a' są zalecane przez redakcję jako najbardziej dopracowane przez Chopina (por. „Uwagi o *Walcach* serii B” w *Komentarzu źródłowym*);

— wersje zamieszczone w *Dodatku* stanowią przede wszystkim ilustrację zagadnień źródłowych i nie są przeznaczone do wykonań koncertowych;

— doświadczony pianista może – jeśli uzna to za celowe z punktu widzenia swojej koncepcji interpretacyjnej – do wybranej przez siebie wersji całości włączyć odmienne redakcje pewnych fragmentów zaczerpnięte z innych wersji; wskazana jest tu jednak daleko posunięta ostrożność, tak aby nie naruszyć wewnętrznej logiki biegu muzyki. Jako przykłady tego typu dopuszczalnych zapożyczeń można podać: t. 35 *Walca h WN 19* (wykonując wersję 2a, można w pr.r. użyć wariantu tego motywu występującego w wersji 2b), t. 8 *Walca As WN 47* (do wersji 7b można wprowadzić w l.r. wariant harmoniczny 3. ćwierćnoty taktu z wersji 7a) lub t. 5 *Walca f WN 55* (w wersji 8b można w pr.r. dodać przednutkę występującą w wersji 8a).

Pedalizacja

Oznaczenia pedalizacji pojawiają się tylko w niektórych *Walcach* niniejszego tomu i są na ogół fragmentaryczne. Nie oznacza to oczywiście, że należy używać pedału tylko tam, gdzie został wpisany przez Chopina. Autentyczna pedalizacja najdokładniej pod tym względem oznaczonego *Walca As WN 47*, a także *Walców* przygotowanych przez Chopina do druku, prowadzi do wniosku, że fragmenty o typowym, tanecznym akompaniamencie należy z reguły wykonywać z pedałami harmonicznymi, branyymi na początku każdego taktu. Krótsze pedały lub wykonanie bez pedału wskazane są, gdy nuta basowa na początku taktu jest zatrzymana ręką lub gdy na 3. ćwierćnucie taktu następuje zmiana harmonii. Dwutaktowe odcinki o identycznym akompaniamencie mogą być wykonane na jednym pedale.

1. Walc E WN 18

s. 12 t. 9 pr.r. Przednutkę należy wykonać w sposób antycypowany, tak by równocześnie z e w l.r. uderzyć tercję e²gis².

t. 23 i 55 pr.r. Przednutka może być wykonana zarówno w sposób antycypowany (przed tercją a¹cis² uderzoną razem z akordem l.r.), jak i równocześnie z ćwierćnutą a¹ i akordem l.r.:



W obu wypadkach przednutka powinna być lżejsza od sąsiednich głównych nut melodycznych h¹ i cis².

2. Walc h WN 19

2a. Późniejsza wersja

s. 14 Początek Występujące w jednym ze źródeł określenie *dolente* (por. wersja 2b) dobrze określa charakter początkowej części *Walca* niezależnie od wersji.

t. 24 pr.r. Inny autentyczny sposób akcentowania tego taktu:



t. 25 pr.r. Bardziej stylowe jest wykonanie wariantowej przednutki równocześnie z 1. ćwierćnutą l.r.

t. 27 i 28 pr.r. Przednutki powinny być lżejsze od następujących po nich punktowanych ćwierćnut. To, czy wypadną równocześnie z ćwierćnutami l.r., czy nieco przed nimi, jest mniej istotne.

s. 15 t. 58 i 60 pr.r. Przednutki e² lepiej wykonać równocześnie z Ais l.r.

t. 65, 67 i analog. pr.r. Inne palcowanie:

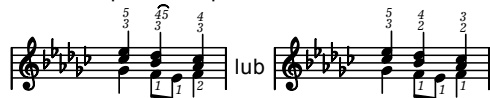


2b. Wcześniejsza wersja

s. 17 t. 13 i 45 pr.r. Przednutka fis² brzmi naturalniej wykonana w sposób antycypowany (por. odpowiedni fragment w wersji 2a).

3. Walc Des WN 20

s. 21 t. 24 i 48 pr.r. Inne palcowanie:



5. Walc e WN 29

Przednutki w t. 61-64 i analog. należy wykonać równocześnie z l.r., dotyczy to także podwójnej i potrójnej przednutki w t. 57 i 71 i analog. Takie wykonanie jest wskazane również w t. 13-15 i analog. Natomiast podwójną przednutkę w t. 11 i analog. można wykonać zarówno w sposób antycypowany, jak i razem z nutą basową.

6. Walc Ges WN 42

s. 28, 30, 32 *t. 19, 20 i 23* pr.r. Przednutki należy wykonać w sposób antycypowany.

s. 29, 31, 33 *t. 25 i 41* pr.r. Przednutki należy wykonać równocześnie z l.r.

6a. Wersja najpóźniejszego autografu

s. 28 *Przedtakt i t. 1* pr.r. Oba ozdobniki bez względu na sposób notacji należy najprawdopodobniej wykonać jako mordenty (↖↗).

s. 29 *t. 39* pr.r. Wykonanie arpeggia z przednutką:



Bardziej stylowe jest uderzenie równocześnie z l.r. pierwszej nuty, *ges*¹. W tym kontekście harmonicznym możliwe jest jednak także wykonanie antycypowane (*ges*² razem z l.r.).

t. 40 pr.r. W razie arpeggiowania pierwszego akordu należy równocześnie z podstawą basową uderzyć jego najniższą nutę, *f*¹.


6b. Wersja wcześniejszego autografu

s. 31 *t. 39* pr.r. Przednutka może być wykonana zarówno w sposób antycypowany (przed kwintą *c*²-*ges*² uderzoną razem z akordem l.r.), jak i równocześnie z ćwierćnutą *c*² i akordem l.r.:



Bez względu na przyjęte rozwiązanie rytmiczne przednutka powinna być lżejsza od następującej po niej głównej nuty melodycznej *ges*².

6c. Wersja najwcześniejszego autografu

s. 32 *Przedtakt* pr.r. Tryl można wykonać jako grupę 5 nut () lub mordent.

s. 33 *t. 39* pr.r. Możliwości wykonania przednutki – jak w analogicznym takcie wersji 6b (patrz wyżej).

t. 40 pr.r. W razie arpeggiowania pierwszego akordu należy równocześnie z podstawą basową uderzyć jego najniższą nutę, *f*¹.

7. Walc As WN 47

s. 34, 36 *t. 12 i analog.* pr.r. Przednutkę *a*¹ lepiej wykonać równocześnie z *des* w l.r.

7a. Wersja późniejszego autografu

s. 34 *t. 15 i analog.* pr.r. Aby uniknąć deformacji rytmicznej trioli na początku taktu, przednutkę należy wykonać w sposób antycypowany.

7b. Wersja wcześniejszego autografu

s. 36 *t. 11, 14 i analog.* pr.r. Nie jest jasne, czy umieszczenie przez Chopina w *t. 11* wariantu z określeniem *ossia* oznacza, że: — można nim zastąpić wersję główną we wszystkich wystąpieniach tego taktu, — obie wersje mogą być wykorzystane w ramach jednego wykonania *Walca*.


W tym drugim przypadku naturalniejsze wydaje się użycie najpierw wersji głównej, a następnie wprowadzenie wariantu jako urozmaicenia jednego lub kilku powtórzeń tego taktu.

W podobny sposób można uwzględnić wariant w *t. 14* i analog.

8. Walc f WN 55

8a. Wersja autografu dla pani Oury

s. 38 *t. 4 i 12* pr.r. Potrójną przednutkę należy wykonać tak, by jej pierwszą nutę uderzyć równocześnie z nutą basową.

t. 20 pr.r. Wykonanie 3. ćwierćnutu taktu: 

s. 39 *t. 52* Wybierając wersję wariantu, należy powtórzyć całość *Walca* (bez repetycji *t. 1-20*) i zakończyć wersją główną tego taktu.

8b. Wersja autografu dla panny Gavard

s. 40 *t. 4 i 20* pr.r. Potrójną przednutkę należy wykonać tak, by jej pierwsza nuta wypadła równocześnie z odpowiednią ćwierćnutą l.r. (w *t. 20* także razem z *e*¹ dolnego głosu pr.r.).

9. Walc a WN 63

Wykonanie podwójnych przednutek tak, by ich pierwsza nuta wypadła równocześnie z l.r., trzeba uznać za bardziej stylowe. Ważniejszy niż moment uderzenia jest jednak walor brzmieniowy – przednutki powinny być lekkie i szybkie, toteż wykonanie ich w sposób antycypowany jest również dopuszczalne.

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 źródełowy*.

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

Uwagi o *Walcach* serii B

Chopin komponował *Walce* przez cały niemal okres swej twórczej aktywności. Powstanie najwcześniejszego z 12 walców, których incipity znajdujemy w spisie *Kompozycje niewydane*, sporządzonym przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, określiła ona – z zastrzeżeniem „data niepewna” – na rok 1824 (patrz *Utwory zaginione* na końcu komentarza). Najpóźniejszy z zachowanych, *Walc a* WN 63, należy do grupy kilku ostatnich utworów Chopina. Dokładniejsze określenie dat powstania *Walców* zawartych w niniejszym tomie było trudne już dla najbliższych Chopina: w swoim spisie Ludwika wielokrotnie zmieniała przypisywane *Walcom* daty, a wśród tych, które ostatecznie pozostawiła, nie wszystkie okazały się ścisłe. Oto najprawdopodobniejsza – według aktualnego stanu badań – chronologia powstawania *Walców* i wynikająca z niej ich kolejność w naszym wydaniu:

<i>Walc E</i>	WN 18	–	1829 r.
<i>Walc h</i>	WN 19	–	1829 r.
<i>Walc Des</i>	WN 20	–	3 X 1829 r.
<i>Walc As</i>	WN 28	–	1829–30 r.
<i>Walc e</i>	WN 29	–	1830 r. (?)
<i>Walc Ges</i>	WN 42	–	8 VIII 1832 r.
<i>Walc As</i>	WN 47	–	przed 1835 r.
<i>Walc f</i>	WN 55	–	1841 r.
<i>Walc a</i>	WN 63	–	1847–49 r.

Problemem edytorskim występującym w niniejszym tomie w szczególnym nasileniu jest obfitość źródeł prezentujących odmienne, w większości bez wątpienia autentyczne wersje poszczególnych *Walców*. Dotyczy to *Walców h* WN 19 (4 wersje), *Ges* WN 42 (3 wersje), *As* WN 47 i *f* WN 55 (po 6 wersji), które należały do najczęściej ofiarowywanych przez Chopina jako pamiątkowe wpisy. Pisane na ogół pospiesznie, z większą dbałością o estetykę rękopisu niż dopracowanie niuansów kompozycji czy precyzję notacji, autografy tych *Walców* różnią się licznymi, często niezbyt istotnymi szczegółami. Redakcja starała się więc z jednej strony uwzględnić wszystkie znaczące odmiany, od detali melodii poczynając, a na koncepcji całości kończąc, z drugiej zaś nie przytłaczać wykonawcy nadmiarem mało słyszalnych różnic. Przy wyborze głównych wersji, brano pod uwagę przede wszystkim staranność dopracowania poszczególnych źródeł, a także – o ile pojawiały się znaczące pod tym względem różnice – zakres ich autentyczności i chronologię. Wersje, które najlepiej odpowiadają powyższemu kryteriom zamieszczone są na pierwszym miejscu (z literą 'a' przy numerze).

1. *Walc E* WN 18

Źródła

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

[KK] Zaginiona kopia Oskara Kolberga, sporządzona najprawdopodobniej na podstawie [A], przesłana Towarzystwu Muzycznemu we Lwowie jako podkład dla wydania (patrz niżej).

WL Pierwsze wydanie, Lwów 1861. *Walc* włączony został do albumu Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1861. W nagłówku, przy nazwisku autora widnieje notatka: „z rękopisu z R. 1829”.

WCh Drugie wydanie, W. Chaberski, Kraków 1871. Odtworzono w nim tekst WL z niewielkimi uzupełnieniami oznaczeń wykonawczych. Repryzę, oznaczoną w WL jako *Da Capo*, wypisano nutami, pomijając jednak t. 1-4. Jest to z pewnością dowolna adiustacja tego wydania, gdyż nic nie wskazuje na to, by korzystano w nim z jakichkolwiek innych, niezachowanych źródeł.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst WL.

- s. 12 t. 4 Na 3. ćwierćnucie taktu WL ma *mf*. Nie podajemy go, gdyż jego autentyczność jest wątpliwa (Chopin używał tego znaku tylko wyjątkowo), a określenie dynamiczne nie wydaje się w tym miejscu konieczne.

2. *Walc h* WN 19

Rozmaitość szczegółów tekstowych występujących w źródłach do tego *Walca* każe przypuszczać istnienie przynajmniej czterech autografów, z których żaden się niestety nie zachował. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć je na podstawie istniejących kopii i wydań, mimo że ich chronologię i wzajemne powiązania udało się określić jedynie częściowo.

Źródła

[AI] Zaginiony autograf wersji pierwotnej, w metrum 3/8, być może jeszcze bez *Trio* w H-dur (patrz niżej KXI).

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

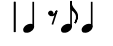
KXI Kopia wersji pierwotnej w metrum 3/8, sporządzona przez nieznanego kopistę (Biblioteka Kórnicka, Kórnik-Zamek) prawdopodobnie na podstawie [AI]. Obejmuje tylko część główną *Walca* (t. 1-48), w początkowej fazie tworzenia utworu stanowiącą być może całość. Oprócz trzech luków w t. 31-33 KXI nie ma żadnych oznaczeń wykonawczych.

[A1] Zaginiony autograf, na którego podstawie sporządzono KY (patrz niżej). Przedstawia wcześniejszą z wykończonych wersji całości *Walca*.

KY Kopia nieznanego kopisty* (Biblioteka Jagiellońska, Kraków), sporządzona na podstawie [A1]. U dołu pierwszej strony zawiera następującą adnotację Oskara Kolberga: „Oryginał *Walca* ofiarowanego memu bratu Wilhelmowi w r. 1829 ofiarują Bibliotece Jagiellońskiej d. 29 marca 1881. O. Kolberg”. W *Trio* zwraca uwagę użycie rytmów punktowanych i brak podwójnych dźwięków wzbogacających drugą część melodii (por. cytaty o *Walcach*... przed tekstem nutowym). Zawiera liczne oznaczenia wykonawcze oraz dopisane w większości ółówkiem, być może Chopinowskie palcowanie.

[A2] Zaginiony autograf późniejszej z wykończonych wersji całości, możliwy do zrekonstruowania na podstawie zachowanej kopii (KZ, patrz niżej). W stosunku do wersji [A1] (→KY) wykazuje liczne cechy dojrzałszej, na ogół bogatszej koncepcji utworu:

* Spotykanego w literaturze przedmiotu przypuszczenia, iż kopistą tym mógł być Wojciech Żywny, nie można jak dotąd zweryfikować wobec niemożności odnalezienia próbki jego pisma nutowego.

- urozmaicenie linii melodycznej części głównej *Walca* (t. 1-48) poprzez użycie rytmów punktowanych (t. 13, 15, 16, 20), przednutek (t. 20, 27-28), trioli (t. 28) i obiegніка (t. 44);
- nowa wersja t. 8, 35 i 40-43;
- przeniesienie linii basu w t. 13-15 i 45-47 o oktawę niżej;
- urozmaicenie akompaniamentu przez częstsze użycie pauz;
- wprowadzenie akordu H-dur już w t. 48;
- rezygnacja z rytmów punktowanych w *Trio* (t. 53-78);
- urozmaicenie melodii *Trio* poprzez użycie przednutek (t. 58, 60), mordentów (t. 67, 75) i wprowadzenie rytmu  (t. 66, 68, 74 i 76);
- użycie dwudźwięków w melodii drugiej części *Trio* (t. 64-80).

Wersja [A2] wyróżnia się wśród innych źródeł najstaranniej dopracowanym akompaniamentem, o konsekwentnej linii basu oraz przemyślanym układzie i gęstości towarzyszenia akordowego.

KZ Kopia [A2] pióra nieznanego kopisty (Bibliothèque Nationale, Paryż), zanotowana razem z pisaną tą samą ręką kopią *Walca Ges* WN 42. Zawiera szereg mechanicznych, łatwych do wychwycenia błędów.

[A3] Zaginiony autograf z albumu hrabiny Plater, na którego podstawie przygotowano w krakowskiej oficynie Juliusza Wildta pierwsze wydanie (patrz niżej). Liczne zbieżności z wersją [A2] pozwalają widzieć w nim alternatywną wersję późniejszej redakcji utworu, jednak przedwczesne wprowadzanie pewnych chwytów melodycznych i harmoniczných świadczy o tym, że Chopin – prawdopodobnie wskutek pośpiechu – nie zadbał o precyzyjne umiejscowienie poszczególnych detali. Wskazują na to:

- zamiana podstaw basowych w t. 3 i 11;
- obiegnik już w t. 12;
- przednutki w t. 19-20, a nie 27-28;
- dwugłos w *Trio* już od t. 56.

Wp Pierwsze wydanie polskie, I. Wildt, Kraków 1852, zawierające także *Walca f* WN 55. Według informacji podanej na okładce, oba *Walce* zostały w 1844 r. wpisane do albumu hrabiny P*** [Plater]. W **Wp** odtworzono – z błędami – tekst [A3], być może za pośrednictwem zaginionej kopii.

WF Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące dwa *Walce* (nr 1 *As* WN 48, nr 2 *h* WN 19):

WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3526), Paryż VII 1855. Tekst **WfF** jest najbliższy wersji [A1] (→**KY**), ale zawiera też elementy charakterystyczne dla późniejszej redakcji (nowa wersja t. 40-42, dwudźwięki pr.r. w *Trio*) oraz kilka szczegółów, które mogą pochodzić od Chopina, mimo że nie występują w żadnym innym źródle (t. 12-14, 16(1^v)-1, 46). Ponadto, tak jak w innych redagowanych przez siebie utworach, Fontana z pewnością dokonał pewnych zmian, przede wszystkim uzupełniając oznaczenia wykonawcze (niektóre dopiero w druku) i wypisując w całości wszystkie powtórki; prawdopodobne są także ingerencje w materię wysokościowo-rytmiczną (np. zmiana tercji *ais*¹-*cis*² na kwinty *fis*¹-*cis*² w t. 65, 67 i analog. czy obniżenie o oktawę nuty basowej w t. 81). W tej sytuacji trudno stwierdzić, jakie źródła zostały użyte do redakcji **WfF**. Najprawdopodobniej Fontana wziął za podstawę rękopis niewiele odbiegający od **KY** i nałożył nań kilka późniejszych wersji zaczerpniętych z innego źródła lub tylko zapamiętanych ze słyszenia*. Nalożenie to jest najwyraźniej widoczne w t. 53-56 i analog.: jeśli – co wydaje się prawdopodobne – rezygnacja w **KZ** i **Wp** z rytmów punktowanych w tych taktach wiązała się z wprowadzeniem podwójnych dźwięków w drugiej części *Tria*, to połączenie tych elementów w **WfF** można uznać za efekt dokonanej przez Fontanę dowolnej kompilacji wersji.

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4395), Berlin VII 1855, oparte na odbitce korektorskiej **WfF**. W **WnF** zeszyt z tymi dwoma *Walcami* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 69. **WfF** i **WnF** różnią się niektórymi oznaczeniami wykonawczymi, zapewne w wyniku uzupełnień dokonywanych przez Fontanę w trakcie niezależnych korekt każdego z nich.

* W posłowie do Chopinowskich *Oeuvres posthumes* Fontana 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 [...]”.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy obie wykończone wersje *Walca*: późniejszą na podstawie **KZ** i wcześniejszą według **KY**, obie porównane z pozostałymi źródłami dla wyeliminowania pomyłek kopistów. Mniej dopracowaną wersję **Wp** i wersję **WF** o trudnym do ustalenia zakresie autentyczności przytaczamy w *Dodatku* (s. 46-53).

2a. Późniejsza wersja. Podajemy tekst **KZ**, poprawiając kilka niewątpliwych pomyłek kopisty. Wypisujemy powrót pierwszej części *Walca* (t. 81-96), oznaczony w **KZ** w uproszczony sposób jako powtórzenie t. 1-16. W formie wariantów dołączamy kilka najprawdopodobniej Chopinowskich odmian zaczerpniętych z **Wp**. Zróżnicowanie akcentów na długie i krótkie, w **KZ** zaznaczone bardzo nieprecyzyjnie, odtwarzamy biorąc pod uwagę zwyczaj Chopina znane z jego innych kompozycji. W poniższej części komentarza oprócz omówienia problemów redakcyjnych związanych ze źródłem podstawowym tej wersji (**KZ**) zasygnalizowane są wszystkie ważniejsze odmiany tekstu *Walca* w innych źródłach. (Dla identyfikacji omawianych taktów stosujemy numerację tej wersji *Walca*; numeracja w pozostałych wersjach, zwłaszcza **WF**, jest inna.)

s. 14 *Początek* pr.r. W źródłach znajdujemy 5 różnych wersji początku:

I J i KXI 

<p>KY </p> <p>WF </p>	<p>KZ </p> <p>Wp </p>
---	---


Wprawdzie brak łuku czy akcentu można by w niektórych źródłach uważać za przypadkowy, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, że Chopin nie miał jednego, ustalonego sposobu rozpoczynania *Walca* (por. komentarz do początku *Walca f* WN 55). Do tekstu głównego przyjmujemy występującą w źródle podstawowym wersję z powtórzonym *fis*², pozostawiając możliwość przetrzymania tej nuty (z akcentem lub bez) jako wariantową. Warto zauważyć, że w analogicznej sytuacji w t. 80-81 występują w **KZ** zarówno łuk, jak i akcent.

t. 3 l.r. Na początku taktu **Wp** ma *Fis*, a w akordach dodatkowo *ais*. Występującą tylko w **Wp** zmianę nut basowych w t. 3 i 11 (por. komentarz do tego taktu) można wytłumaczyć następującym domysłem: po napisaniu w t. 3 – przez nieuwagę – wersji z *Fis*, mającej pojawić się dopiero w t. 11, Chopin postanowił w tym drugim takcie wstawić pominiętą właśnie wersję z *Ais*. Manewr ten pozwolił zachować zróżnicowanie tych taktów bez kreślenia pamiętkowego rękopisu.

t. 7, 8, i 40 l.r. W obu akordach t. 7 oraz na 3. ćwierćnucie t. 8 i 40 **Wp** ma dodatkowo *cis*¹. Może to być wynik złego odczytania autografu (ustalenie, czy położona na linii dodanej nuta znajduje się wewnątrz akordu, bywa w autografach Chopina bardzo trudne; por. np. komentarze do *Walca cis* op. 64 nr 1, t. 34, 42 i analog. oraz do *Mazurka a* WN 60, t. 1, 3, 5...). Znamienne, że wszędzie tam, gdzie w akompaniamentcie tego *Walca* występują w źródłach czterodźwięki, jedną z nut jest zawsze *cis*¹, którego nie ma w innych źródłach (niektórych lub wszystkich). Por. komentarz do t. 8 oraz 54 i 72 wersji 2b i do t. 3 i 80 wersji (2a) w *Dodatku*.

t. 8 pr.r. Jako 6. ósemkę taktu wcześniejsza wersja (**KXI**, **KY** i **WF**) ma *cis*².

t. 11 l.r. Na początku taktu **Wp** ma *Ais*, a w akordach *cis*¹ zamiast *ais*. Por. komentarz do t. 3.

t. 11 i 14 pr.r. Na 3. ćwierćnucie t. 11 i 1. ćwierćnucie t. 14 **Wp** ma rytm , stanowiący zapewne autentyczną odmianę rytmiczną. Ponieważ w przyjętej przez nas wersji **KZ** podobne rytmy występują już w sąsiednich t. 13 i 15, uwzględnienie jeszcze wariantów **Wp** spowodowałoby nadmierne zagęszczenie tego typu rytmów w omawianym fragmencie. Dlatego jako jedyną pozostawiamy wersję **KZ**. Patrz komentarz do t. 46.

t. 12 pr.r. Nad 3. ćwierćnutą taktu **Wp** ma obiegnik, brak w nim natomiast kończącej takt przednutki.

t. 12-14 i 46 Wersje **WF** tych taktów, mimo iż niepotwierdzone przez inne źródła, mogą wszakże być autentyczne. Zwraca uwagę oparcie t. 14 i 46 na akordzie e-moll z sekstą, poza **WF** występujące – w odmiennej postaci – tylko w najwcześniejszym źródle, **KXI**.

t. 13 i 15 pr.r. W obu taktach rytm na 1. ćwierćnucie podajemy według **KZ**. Wszystkie pozostałe źródła mają równe wartości.

t. 13-15 I.r. Oktawy na początku t. 13-14 występują tylko w **KZ**. W pozostałych źródłach bas prowadzony jest w małej oktawie. W t. 15 **KZ** i **Wp** mają *Fis*, pozostałe – *fis*. Por. t. 45-47.

t. 16 I.r. **Wp** ma pierwotną (zgodną z **KXI**) wersję akompaniamentu.

t. 16 (1^a volta) – 1 pr.r. Występujący tylko w **WF** postępowanie *cis*²-*d*² na przejściu taktów może być autentyczny.

t. 17-47 Repetycja tych taktów (wraz z pełniącą funkcję łącznika wersją 1^a volta t. 48) jest zaznaczona w **Wp** i wypisana nutami w **WF**. Nie ma podstaw, by kwestionować jej autentyczność, toteż podajemy ją w formie wariantu. Łącznikowy t. 48 podajemy w odsyłaczu w wersji z szesnastką na końcu taktu, co współgra z notacją **Wp** tego taktu, lub z ósemką, występującą w **Wp** w t. 16.

t. 17-32 I.r. Wcześniejsze źródła cechuje większa jednostajność rytmiczna akompaniamentu: pauzy na 3. ćwierćnucie taktu w **KXI** nie pojawiają się wcale, w **WF** tylko t. 31 kończy się pauzą, a w **KY** – tylko t. 22, 30 i 31. Z kolei w **Wp** pauza jest więcej, przez co jednak fraza dzieli się na krótkie, dwutaktowe odcinki.

t. 19-20 i 27-28 pr.r. Przednutki na początku tych taktów występują w **Wp** w t. 19-20 i – co jest bardziej naturalne – w t. 27-28 w **KZ**. W pozostałych źródłach nie ma ich w ogóle.

t. 21 i 29 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KZ**, warianty – z **Wp**. Pozostałe źródła są zgodne z **KZ**.

t. 24 I.r. Na 3. ćwierćnucie **KZ** ma akord *fis-cis*¹-*e*¹. Zgodna wersja **KY**, **Wp** i **WF** pozwala uznać to za pomyłkę kopisty.

t. 25 pr.r. Tekst główny pochodzi z **KZ** i pozostałych źródeł, wariant – z **Wp**. Tego typu przednutki są charakterystyczne dla Chopina, por. np. *Nokturny Fis* op. 15 nr 2, t. 52 i c op. 48 nr 1, t. 19 czy *Koncerty e* op. 11, cz. I, t. 607 i 609 oraz *f* op. 21, cz. III, t. 160, 186 i 190.

t. 27 I.r. Akordy na 2. i 3. ćwierćnucie są w **KZ** zanotowane z błędami: *fis-a-g*¹ i *a-g*¹. Podajemy wersję analogicznego t. 19, potwierdzoną także przez **KY**.

t. 28 pr.r. Triola na 3. ćwierćnucie taktu jest urozmaicheniem melodii wprowadzonym w **KZ** i **Wp**.

s. 15 t. 31 pr.r. Rytm w tekście głównym pochodzi z **KZ** i pozostałych źródeł, w wariacie – z **Wp**. Zwraca uwagę zgodność podziału motywicznego zaznaczonego łukami w wersji **KZ** z podziałem wyznaczonym pauzą w wersji **Wp**.

t. 32-33 I.r. Łuk łączący *Ais* i *H* pochodzi z **KXI**, **KY** i **WF**.

t. 34 I.r. Na początku taktu **KZ** ma błędnie *e*. Podajemy *cis* występujące w pozostałych źródłach.

t. 34 i 36 pr.r. **KZ** ma tu dwukrotnie znak *sf*, którego Chopin używał tylko wyjątkowo. Można sądzić, że znakiem tym, u innych kompozytorów częściej spotykanym, kopista odruchowo zastąpił Chopinowskie *ff*. Przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w notacji **KY**, z której wynika, że [A2] miał tu właśnie *ff*.

t. 35 pr.r. Podajemy wersję **KZ** i **Wp**. W pozostałych źródłach 4. i 5. ósemka występują w odwrotnej kolejności, *cis*²-*e*² (analogicznie do t. 3).

t. 38 pr.r. W **KZ** akcent znajduje się nad 1. ćwierćnutą. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, toteż podajemy go – tak jak w analogicznym t. 6 – nad 3. ćwierćnutą.

t. 40-43 Podajemy wersję **KZ** i **Wp**. We wcześniejszych źródłach (**KXI** i **KY**) takty te są powtórzeniem t. 8-11. **WF** ma wersję późniejszą w t. 40-42, a wcześniejszą w t. 43.

t. 43 pr.r. Tekst główny 3. ćwierćnuty taktu pochodzi z **KZ**, wariant – z **Wp**.

t. 44 pr.r. Obiegnik i przednutka na 3. ćwierćnucie taktu pochodzą z **KZ**. Wykonanie występującego w **Wp** trylu z wypisaną końcówką w naturalnym dla *Walca* tempie nie różni się od obiegnika. W pozostałych źródłach ornament ten nie występuje.

t. 45-47 I.r. Podajemy wersję **KZ**. Bas w wielkiej oktawie, choć w innym układzie, występuje także w **Wp**.

t. 46 pr.r. Tekst główny 1. ćwierćnuty taktu pochodzi z **KZ**. Wariant jest wersją **Wp** występującą jedynie w analogicznym t. 14. Uważamy za dopuszczalne takie przeniesienie wersji, ponieważ tego typu odmiany rytmiczne, częste u Chopina, nie wiążą się ściśle ze strukturą frazy, lecz mają charakter czysto wykonawczy. Dodatkowym argumentem za dołączeniem tego wariantu tutaj jest występujący w wersji głównej akcent na *a*², mogący oznaczać także niewielkie przedłużenie tej nuty. Pr.r. Jako 3. i 4. ósemkę **KZ** ma błędnie *his*¹-*cis*². Wobec niewątpliwie poprawnej partii I.r. przyjmujemy w melodii wersję analogicznego t. 14, potwierdzoną także przez **KY** i **Wp**.

t. 48 I.r. *dis*¹ jako górna nuta seksty na 2. ćwierćnucie taktu występuje jedynie w **KZ** i **Wp** (pozostałe źródła mają *d*¹). Tylko w **KZ** seksta ta jest powtórzona na 3. ćwierćnucie taktu.

t. 49 Określenie *Trio* dla części rozpoczynającej się na 3. ćwierćnucie t. 48 pojawia się tylko w **KY** i **Wp**.

t. 49-52 I.r. Tylko w **KZ** na 2. i 3. ćwierćnucie konsekwentnie użyto dwudźwięków, co wraz z przednutkami w melodii w t. 58 i 60 daje charakterystyczne dla Chopina subtelne zróżnicowanie t. 49-52 i 57-60.

t. 53-56 i analog. pr.r. Na 2. ćwierćnucie **KZ** i **Wp** mają w tych taktach równe ósemki. W **KY** i **WF** w odpowiednich motywach występują rytmy punktowane.

t. 56 pr.r. Jako 2. ósemkę na 2. ćwierćnucie taktu **KZ** ma *dis*². Jest to na pewno pomyłka, na co wskazują:
— *cis*² występujące zgodnie we wszystkich pozostałych źródłach;
— *cis*² występujące we wszystkich źródłach (także w **KZ**) w analogicznym t. 72.

t. 56-64 W **Wp** melodia prowadzona jest dwugłosowo od 3. ćwierćnuty t. 56. Zdaniem redakcji, wprowadzenie tego efektu już w drugim z czterech ósmiotaktów *Tria* jest wynikiem nieuwagi i pośpiechu Chopina przy pisaniu [A3]. W przyjętej przez nas wersji **KZ** dwugłos pojawia się w naturalny sposób w połowie *Tria*, jako kolejne – po przednutkach w t. 58 i 60 – wzbogacenie podstawowej frazy tej części.

t. 60 I.r. W akordach na 2. i 3. ćwierćnucie **KZ** nie ma *cis*¹. Jest to najprawdopodobniej złe odczytanie [A2] przez kopistę (por. komentarz do t. 7, 8 i 40).

t. 61 I.r. Tekst główny pochodzi z **KZ**, wariant – z **WF**. Tę samą zmianę harmoniczną, choć zapisaną przy użyciu dwudźwięków – kolejno *fis-dis*¹ i *gis-dis*¹ – ma też **Wp**. Trudno stwierdzić, czy w **KZ** Chopin celowo pozostawił pierwotną wersję, czy po prostu

zapomniał o tym drobnym urozmaiceniu harmonicznym. Niewykluczona jest też pomyłka kopisty, który mógł nie zauważyć zmiany akordu. Podobną alternatywę harmoniczną w zbliżonym kontekście odnajdujemy w *Walcu As* WN 28, t. 11-12.

t. 62 l.r. Jako najwyższe nuty obu akordów **KZ** ma błędnie *ais*¹.

s. 16 t. 65, 67 i analog. pr.r. Jako 4. ósemkę **WF** ma w tych taktach kwintę *fis*¹-*cis*². Autentyczność tej wersji wydaje się bardzo wątpliwa w świetle naturalniejszej, zgodnej wersji **KZ** i **Wp**.

t. 66, 68 i analog. pr.r. Rytm  występuje tylko w **KZ**.

t. 67 i 75 pr.r. Mordenty znajdują się tylko w **KZ**.

t. 68 pr.r. Na początku taktu **KZ** ma błędnie nonę *fis*¹-*gis*².


t. 69 l.r. Jako najwyższą nutę akordu na 2. ćwierćnucie **KZ** ma najprawdopodobniej błędnie *fis*¹.

t. 70 pr.r. Dolną nutą dwudźwięków na 2. i 3. ćwierćnucie taktu jest w **WF** *cis*².

t. 72 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **Wp** ma oktawę *fis*¹-*fis*².

t. 73 W **Wp** i **WF** tonacja h-moll pojawia się już w tym takcie. Pozostawiamy jako jedyną wersję **KZ** – potwierdzoną także przez **KY** – w której takt ten oparty jest jeszcze na akordzie H-dur. W wersji tej przejście od H-dur do h-moll odbywa się w charakterystyczny dla Chopina, stopniowy sposób: najpierw (t. 74) pojawia się obniżony VI stopień *g*², a dopiero potem (t. 75) tercja mollowej toniki, *d*². Por. np. *Mazurek h* op. 33 nr 4, t. 161-164, *Etiuda h* op. 25 nr 10, t. 90-95.

t. 76 pr.r. W **KZ** takt kończy się trójdźwiękami:

 (brak chorągiewki ósemkowej w 1. trójdźwięku jest oczywistym błędem). Zdaniem redakcji, nuty *e*² zostały tu wpisane pomyłkowo:

- *e*² nie ma bezpośredniego rozwiązania w następnym takcie;
- *ais*¹ jako dolna nuta dwudźwięku w końcówce taktu potwierdzone jest zarówno wersją **Wp**, jak i **WF**;
- trójdźwięki w pr.r. w ogóle w tym *Walcu* nie występują (w żadnym ze źródeł).

t. 77-80 Zakończenie *Tria* ma w każdym ze źródeł wyraźnie odmienną postać:



Podajemy nie budzącą poważniejszych wątpliwości wersję **KZ**. W wersji **WF** nie jest pewna autentyczność połączenia pierwotnej wersji melodii (zawierającej szesnastki i zgodnej z **KY**) z jej dwugłosowym opracowaniem. W wersji **Wp** błędem może być *Fis* zamiast *H* na początku t. 77.

t. 80 l.r. Jako najwyższą nutę akordu **KZ** ma *ais*¹. Jest to najprawdopodobniej błąd kopisty:

- *ais*¹ jest przetrzymane w pr.r.;
- prostota faktury *Walca* czyni mało prawdopodobnym użycie w akompaniamentcie nuty leżącej powyżej nuty melodycznej (*fis*¹ na 2. ćwierćnucie);
- identyczny błąd popełnił kopista w t. 62, a podobne jeszcze w t. 27, 68 i 69.

t. 81-96 Takty te są w **KZ** oznaczone jako powtórzenie t. 1-16 (*Dal segno al fine*), przy czym tego, jak ma wyglądać t. 96, należy się domyślić na podstawie następującego zapisu t. 16:



2b. Wcześniejsza wersja. Podajemy tekst **KY**, poprawiając oczywiste pomyłki. Wypisujemy nutami t. 38-48, oznaczone w **KY** jako powtórzenie (*Dal Segno*) t. 6-16. Uwzględniamy mogące pochodzić od Chopina palcowanie.

Forma. Nie jest jasne, czy powrót części głównej (h-moll) po *Trio* ma obejmować pierwszy okres (t. 1-16) czy całą część (t. 1-48). Wynika to z faktu, że w **KY** już sama część główna jest zapisana z użyciem skrótu – kończy się w t. 37 określeniem *Dal Segno al fine e poi*, oznaczającym kolejno powrót do t. 6 (*Segno*), kontynuację do t. 16 (*Fine*) i przejście do *Trio*. Umieszczenie *Fine* w t. 16 powoduje, że znajdująca się po *Trio* wskazówka *Valce* (sic!) *da capo al fine* jest niejednoznaczna, można ją bowiem rozumieć jako:

- „walc od początku do wskazówki *Fine*” (najbliższej), a więc powtórzenie jedynie t. 1-16;
- „walc od początku do końca” – powtórzenie t. 1-48.

Pozostałe źródła przemawiają raczej za pierwszą z tych możliwości – w **KZ** *Walc* niewątpliwie kończy się powtórzeniem t. 1-16, w **Wp** sposób zakończenia nie został oznaczony, a **WF**, zawierające pełną, 48-taktową reperyę, nie jest pod tym względem wiarygodne (Fontana z reguły starał się maksymalnie rozbudowywać redagowane utwory). Dlatego zakończenie *Walca* oznaczamy w t. 16.

s. 17 t. 8 l.r. Nuty *cis*¹ w akordach mogły znaleźć się w **KY** w wyniku złego odczytania autografu przez kopistę. Trójdźwięki – bez *cis*¹ – ma tutaj **KXI**. Patrz komentarz do wersji 2a, t. 7, 8, i 40.

s. 18 t. 36 pr.r. Brak *ff* jest z pewnością przeoczeniem kopisty, który w tym miejscu zaczął już pisać *Dal Segno* z następnego taktu.

s. 19 t. 54 i 72 l.r. **KY** ma w tych taktach czterodźwięki. Porównanie z analogicznymi t. 70 i 56 prowadzi do wniosku, że nuty *cis*² mogły tu zostać napisane omyłkowo. Por. komentarz do t. 7, 8 i 40 wersji 2a.

t. 60 pr.r. Jako ostatnią nutę taktu **KY** ma błędnie *e*².

t. 77 l.r. Przed najwyższą nutą akordu na 2. ćwierćnucie taktu w **KY** przeoczono *h* obniżający *dis*¹ na *d*¹.

t. 78 pr.r. Przed 1. nutą taktu **KY** ma *#* zamiast *h*. Jest to z pewnością pomyłka, gdyż rozpoczynające się wejściem *g*² w t. 75 stopniowe przygotowywanie tonacji h-moll, wyklucza tego rodzaju użycie *dis*² w tym miejscu.

l.r. Przed 1. nutą taktu nie ma w **KY** żadnego znaku, co daje *Gis*¹. Tę być może pierwotną wersję podajemy w tekście głównym.

W wariacie z *G* uwzględniamy natomiast całkiem prawdopodobną możliwość przeoczenia ł: — *G* występuje zgodnie w pozostałych źródłach; — błąd w pr.r. w tym takcie i brak ł w poprzednim świadczą o prawdopodobnej dekoncentracji piszącego pod koniec utworu.

3. Walc Des WN 20

Źródła

- [AW] Zaginiony autograf, 3 X 1829 r. posłany Tytusowi Woyciechowskiemu (patrz cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym).
- [AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner. Informację o jego istnieniu podaje kilkakrotnie Ferdynand Hoesick*.
- IJ Czterotaktowy incipit w spisie Ludwiki Jędrzejewiczowej *Kompozycje niewydane* (patrz komentarz do *Walca E* WN 18). Można przypuszczać, że przepisano go z tego samego rękopisu, który posłużył Julianowi Fontanie do zredagowania jego wydania.
- WF Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące trzy *Walce* (nr 1 *Ges* WN 42, nr 2 *f* WN 55, nr 3 *Des* WN 20):
- WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3527), Paryż VII 1855. Wobec braku zachowanych rękopisów trudno orzec, na którym z nich – [AW], [AE] czy jeszcze innym – Fontana oparł swój tekst. Wydanie nosi ślady adiustacji typowej dla redakcji Fontany: wypisanie nutami powtórek, które w autografie były zapewne oznaczone znakami repetycji, i uzupełnienia oznaczeń wykonawczych.
- WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4396), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej WfF. W WnF zeszyt z tymi trzema *Walcami* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 70.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst WfF, poprawiając najbardziej prawdopodobne błędy lub adiustacje Fontany. Usuwamy oznaczenia wykonawcze o niewielkim prawdopodobieństwie autentyczności (tempa metronomiczne, tempo początkowe, *mf* i in.). Oznaczamy za pomocą znaków repetycji powtórzenia t. 1-8 i 9-16.

s. 20 *Początek WF* podaje tu *Moderato* ♩=108. Oznaczenia te są zapewne dodatkiem Fontany, gdyż w walcach nie przeznaczonych do druku Chopin z reguły nie podawał określenia tempa (było ono niepotrzebne dla tak modnego wówczas tańca), a tempa metronomicznego nie wskazał w ogóle w żadnym walcu.

t. 1 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych oba *f*² połączono dowolnie łukiem.

t. 8 (2^a volta) pr.r. Jako ostatnią ósemkę WF ma *c*² (wersja podana w odsyłaczu). Można wątpić, czy nuta ta odpowiada intencji Chopina, który tego rodzaju zwroty melodyczne z reguły kończy dźwiękiem akordu stanowiącego tło harmoniczne danego taktu lub nutą przejściową, łączącą melodycznie taki dźwięk z następnym (często jedno i drugie). Por. np. *Walce h* WN 19, t. 16, *Es* op. 18, t. 172, *cis* op. 64 nr 2, t. 39-40 i analog., *Koncert f* op. 21, cz. III, t. 425 i 427. Omawiane *c*² jest w tym miejscu nutą obcą: ani nie należy do akordu Des-dur, ani nie prowadzi do żadnej z nut melodycznych w następnym takcie (*f*² i jego rozwiązanie *es*²). Proponowana przez redakcję wersja z *des*² jest zadowolająca zarówno pod względem melodyczno-harmonicznym, jak i pianistycznym: por. podobne chwytły np. w *Walcu a* op. 34 nr 2, t. 37-38 i analog.

t. 9 WF ma tu *mf*. Usuwamy je, gdyż Chopin używał tego oznaczenia tylko wyjątkowo i jego autentyczność w tym miejscu jest bardzo wątpliwa.

t. 17 Określenie *Trio* nie występuje w WF, jednak Chopin użył go do identyfikacji tej części w liście do przyjaciela (patrz cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym).

t. 17 i 41 l.r. Z opisu frazy rozpoczynającej się w tych taktach (patrz cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym) wynika, że Chopinowi zależało na podkreśleniu melodii l.r., co nie znajduje odzwierciedlenia w oznaczeniach wykonawczych zawartych w WF. Dlatego dodajemy określenie *ben marcato il canto*, wzorując się na powstałym w zbliżonym czasie *Polonezie B* WN 17, t. 82.

t. 21-23 i 45-47 l.r. Uzupełniamy i porządkujemy łuki na wzór analogicznych t. 29-30 i 53-54. WF ma tu jedynie łuk nad ósemkami w t. 21 i 45.

s. 21 t. 32 (2^a volta) pr.r. WF ma na końcu taktu trójdzwięk *des*¹-*ges*¹-*b*¹. Obciążenie przedtaktu trójdzwiękiem jest zapewne błędem, gdyż w tego typu kontekście z pauzą w l.r. Chopin najczęściej stosował pojedyncze nuty, a trójdzwięku nie użył nigdy w żadnym *Walcu*. Dlatego pozostawiamy tylko nutę melodyczną *b*¹.

t. 56 WfF ma tu wskazówkę *Fine o da Capo*. Jest to z pewnością dodatek Fontany, który – prawdopodobnie wskutek niejasnych oznaczeń rękopisu, którym dysponował – nie był pewien, czy Chopin życzył sobie powrotu pierwszej części *Walca*. Określenie *Trio*, użyte przez Chopina w odniesieniu do części *Ges-dur* (por. cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym), potwierdza jednoznacznie jego intencję nadania *Walcowi* naturalnej dla tańca formy *da Capo*.

4. Walc As WN 28

Walc ten jest jedynym zachowanym w całości Chopinowskim walcem zapisanym w metrum 3/8. Istniały zapewne przynajmniej dwa autografy tego *Walca*. Ocena ich wzajemnej relacji jest utrudniona, gdyż tekst jednego znamy tylko pośrednio, a oparte na nim wydanie zawiera szereg miejsc, w których tekst autografu uległ przypuszczalnie zniekształceniu. Można jednak stwierdzić, że oba autografy prezentowały zbliżony stopień wykończenia utworu. Brak też podstaw do wiarygodnego uszeregowania chronologicznego obu autografów.

Źródła

- ALB Autograf pochodzący z albumu doktorowej Pauliny Le Brun, z podpisem Chopina, bez daty (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa).
- [AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner (por. komentarz do *Walca Des* WN 20), na którego podstawie dokonano pierwszego wydania.
- W Pierwsze wydanie, Breitkopf & Härtel (Klav. Bibl. 23183 II), Lipsk 1902, oparte na [AE], zapewne za pośrednictwem zaginionej kopii. Szereg miejsc w tekście W rodzi podejrzenia o złe odczytanie [AE] przez kopistę lub kopii przez sztycharza; najważniejsze z nich to: — wypisanie nutami repetycji t. 1-16 i oznaczenie całego tego 32-taktowego fragmentu do powtórzenia; — ósemka *c*³ zamiast pauzy na 2. ósemce pr.r. w t. 16(2^v); — ostatnia szesnastka pr.r. (*des*²) w t. 24(2^v); — akompaniament *Trio* w t. 41, 42 i 45. W zawiera też kilka niewątpliwie Chopinowskich wersji alternatywnych w stosunku do ALB.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy pewny tekst zachowanego autografu (ALB), wypisując nutami t. 25-40, oznaczone skrótowo (*Dal Segno*). Jako warianty przytaczamy te wersje W, których autentyczność nie budzi żadnych wątpliwości.

s. 22 t. 1-16 W W powtórzenie tych taktów jest wypisane nutami i zakończone znakiem repetycji po 2. ósemce t. 32 tego wydania (2^a volta t. 16 według numeracji przyjętej w naszym wydaniu). Rozbudowanie tej części do 64 wykonywanych taktów jest – biorąc pod uwagę strukturę melodii (duża ilość powtarzanych motywów) i jednorodność rytmiki – z pewnością obcym dodatkiem, być może wynikłym z niezrozumienia skrótów rękopisu.


* F. Hoesick: *Józef Elsner i pierwsze Konserwatorium w Warszawie. (Z papierów i pamiątek po Elsnerze)*, „Biblioteka Warszawska”, VII 1900.

t. 5 i analog. I.r. Akordy na 2. i 3. ósemce podajemy w brzmieniu zanotowanym w ALB. W t. 5 W ma dwukrotnie *g-b-des*¹, a w analogicznych taktach *es-b-des*¹; te ostatnie akordy odpowiadają przypuszczalnie pisowni [AE].

t. 7 i analog. pr.r. Przed ostatnią szesnastką w ALB brak *b* przywracającego *as*¹. Tego typu przeoczenia są najczęstszymi spośród popełnianych przez Chopina błędów. W ma *b* w t. 7, ale nie przy jego powtórzeniach, co pozwala sądzić, że także w [AE] nie było tego znaku.

t. 11-12 I.r. Tekst główny pochodzi z ALB, wariant – z W. Podobne postępy spotykamy niejednokrotnie w *Walcach* Chopina: por. np. *Walce h* WN 19, t. 61, *As* WN 48, t. 8, *cis* op. 64 nr 2, t. 66-67 i 70-71.

t. 16 (2^a volta) Słowo *Fine* w tym miejscu znajduje się w ALB, odnosi się jednak do określenia *Dal Segno al fine*, którym Chopin oznaczył t. 25-40 jako powtórzenie t. 1-16. Czy realizując *Da Capo* po *Trio*, należy skończyć utwór w t. 16 czy 40, nie jest całkiem pewne. Z powodów opisanych dokładniej w komentarzu do *Walca h* WN 19 (patrz wyżej, uwaga na temat formy wcześniejszej wersji tego *Walca*) przyjmujemy pierwszą z tych możliwości. W W *Fine* znajduje się w ostatnim takcie części głównej *Walca*.

t. 16 (2^a volta) i 40 pr.r. Na 2. ósemce taktu W ma ósemkę *c*³ zamiast pauzy: . Autentyczność tej wersji jest bar-

dzo wątpliwa – w tego typu zakończeniach fraz Chopin z reguły rozpoczyna następną myśl po pauzie, tworzącej krótki oddech w melodii i pozwalającej zarazem na wygodne przeniesienie ręki, por. np. *Walce E* WN 18, t. 56 i 72, *Des* WN 20, t. 16(2^v), 32 i 40, *e* WN 29, t. 24, 88 i analog., *As* op. 34 nr 1, t. 40, 64 i analog., *F* op. 34 nr 3, t. 32 i analog., *cis* op. 64 nr 2, t. 48 i analog.

t. 17-24 Tekst główny (8 taktów z repetycją) jest wersją ALB, natomiast 16-taktowy wariant podany u dołu stron pochodzi z W. Nietrudno wskazać zalety muzyczne każdej z tych wersji:

— (ALB) zróżnicowanie charakteru fraz czterotaktowych, wynikające z odmiennego układu akompaniamentu, podkreślone łukowaniem pr.r. i akcentem w t. 19;

— (W) podobne zróżnicowanie charakteru ośmiotaktowych z subtelnie podkreślonym zakończeniem pierwszego ośmiotaktu (w t. 23 ćwierćnuta I.r. zamiast ósemki z pauzą) i początkiem drugiego (ósemka *c*³ w następnym takcie, analogiczna do *c*³ na końcu t. 16).

t. 18 I.r. W 2. akordzie w ALB nie ma nuty *c*¹. Jest to z pewnością przypadek: nuta ta konsekwentnie występuje w pozostałych akordach tego odcinka. Chopin albo zapomniał ją napisać, albo napisał na tyle niewyraźnie, że zlała się z linią dodaną. Czterodźwięk z *c*² ma w tym miejscu W.

s. 23

t. 24 (2^a volta) I.r. Na 2. ósemce taktu ALB ma akord z *c*¹ i tę nie budzącą wątpliwości wersję podajemy w tekście głównym. Nie jest natomiast całkiem pewne, czy występująca w tym miejscu w W seksta *as-f*¹ rzeczywiście była wpisana w [AE], czy też brak *c*¹ należy przypisać niedokładnemu odczytaniu rękopisu. Ponieważ wersja z sekstą może być autentyczna, uwzględniamy ją w podanej u dołu strony alternatywnej wersji t. 17-24.

Pr.r. Jako ostatnią nutę W ma *des*². Postawiony przed nią *b* został jednak zapewne wydrukowany omyłkowo zamiast *h*, gdyż dla zanotowania *des*² żaden znak chromatyczny nie byłby potrzebny. Dlatego jako jedyną podajemy wersję ALB.

t. 41-42 i 45-46 I.r. W W akompaniament ma następującą postać:



Autentyczność tej wersji można z dużym prawdopodobieństwem zakwestionować. Wskazują na to niekonsekwencje pomiędzy analogicznymi dwutaktami (por. całkowicie regularną wersję ALB), niepotrzebnie komplikujące tę tak prostą muzykę. Zdaniem redakcji najprawdopodobniejsza jest następująca rekonstrukcja wersji [AE]:



Jest to jednak tylko przypuszczenie, toteż jako jedyną podajemy wersję ALB.

5. Walc e WN 29

Nie zachowały się żadne autentyczne źródła tego *Walca* ani żadne wiadomości, które można by z całą pewnością odnieść do okoliczności jego powstania. Oskar Kolberg skojarzył go z listem Chopina do Tytusa Woyciechowskiego (patrz cytaty o *Walcach*... przed tekstem nutowym); przypuszczenie to, wyrażone w liście Kolberga do Woyciechowskiego, nie doczekało się bezpośredniego potwierdzenia ze względu na śmierć adresata. Wydaje się ono jednak prawdopodobne:

— nie znamy innego *Walca*, który Chopin mógł mieć na myśli w tym liście;

— *Polonez Ges* WN 35, także ofiarowany w 1830 r. Tytusowi Woyciechowskiemu, został opublikowany przez firmę J. Kaufmanna, pierwszego wydawcę *Walca*;

— cechy stylistyczne utworu nie przeczą możliwości, że powstał on w czasie bezpośrednio poprzedzającym datę listu Chopina (1830).

Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

Wp1 Pierwsze wydanie polskie, Joseph Kaufmann (J 159 K), Warszawa 1868, oparte przypuszczalnie na [A], najprawdopodobniej za pośrednictwem kopii przygotowanej specjalnie jako podkład dla wydania. Tekst Wp1 nosi ślady adiustacji wydawniczej (uzupełnienia oznaczeń wykonawczych, wypisanie powtórek), nie jest też wolny od błędów.

Wp2 Drugi nakład Wp1 (ta sama firma i numer), w którym poprawiono kilka usterek i rozpoczęto adiustację akordów w t. 90 i analog.

Wp3 Trzeci nakład Wp1 (ta sama firma i numer), w którym dokończono adiustację akordów w t. 90 i analog. i wprowadzono kilka dalszych zmian.

Wp4 Czwarty nakład Wp1 (ta sama firma i numer), w którym dokonano drobnych uzupełnień znaków artykulacyjnych.

Wp = Wp1, Wp2, Wp3 i Wp4.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Les Fils de B. Schott (19551), Moguncja 1868, oparte na Wp1 (zachował się służący za podkład egzemplarz Wp1 z naniesieniami adiustatora Wn).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst Wp1, poprawiając niewątpliwe i prawdopodobne pomyłki. Redukujemy liczbę znaków pedalizacji, dopasowując ją do gęstości oznaczeń spotykanej w autentycznych źródłach innych *Walców* nie przygotowanych przez Chopina do druku. Wprowadzamy – najprawdopodobniej zgodnie z notacją [A] – znaki repetycji na oznaczenie wypisanego w źródłach nutami powtórzenia t. 89-112 (takty tego powtórzenia numerujemy liczbami w nawiasach kwadratowych [89-112]).

s. 24

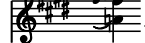
t. 1-8 pr.r. Źródła mają osobne luki dla t. 1-3, 4 i 5-8. Przerwy w łukowaniu mają tu przypuszczalnie związek z czynnikami natury czysto graficznej (zmiana kierunku wiązań czy przejście do nowej linii w rękopisie). Por. komentarz do t. 139-142.

t. 12 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu źródła mają pauzę. Porównanie z wszystkimi późniejszymi wystąpieniami tego tematu (t. 20, 44, 52 i 116) prowadzi do wniosku, że jest to najprawdopodobniej błąd. Przyczyną mogło być zarówno złe odczytanie tego miejsca (pauza i *h*¹ leżą na tej samej wysokości), jak i omyłkowe wpisanie tu pauz z t. 8.

t. 36 pr.r. Nad 1. ósemką taktu źródła podają cyfrę palcowania 4 (jak w t. 34 i 38). Wydaje się to być pomyłką, gdyż w takim układzie klawiszów Chopin stosował z reguły 4. palec na czarnym klawiszu a 5. na białym (por. np. palcowanie Chopinowskie w *Etюдach* a op. 25 nr 11, t. 82, *F* op. 10 nr 8, t. 89-90, *Koncertie* f op. 21, cz. III, t. 97 i 101-102).


s. 25 t. 71 i 111 pr.r. Początek taktu zanotowany jest w **Wp1** (→**Wp2**,

Wn) w następujący sposób: . W **Wp3** zmieniono


notację na analogiczną do pisowni t. 87: . Zdaniem

redakcji ani jedna z tych – w zasadzie równorzędnych – pisowni nie odpowiada wykonaniu przewidzianemu przez Chopina. Przy odczytaniu przednutek przyjętym w naszym wydaniu zrozumiałe staje się zróżnicowanie ich postaci (♩ i ♪). Wykonanie tej figury odpowiada notacji użytej przez Chopina np. w *Walcu* As op. 34 nr 1, t. 28-29, a rozpoczęcie taktu łamaną sekstą odpowiada motywom w poprzednich taktach.

s. 26 t. 90 i 92 pr.r. Poszczególne nakłady **Wp** różnią się brzmieniem pierwszego akordu:

Wp1 t. 90, 92, [90] i [92] 

Wp2 t. 90 , t. 92, [90] i [92] 

Wp3 i Wp4 t. 90, 92, [90] i [92] 

Żadna z tych wersji zapewne nie jest autentyczna:
— pierwsza jest prawdopodobnie wynikiem złego odczytania lub adiustacji rękopisu, np. przez dodanie ♯ zamiast brakującego być może ♮; zestawienia jednoimiennych akordów dur i moll występują u Chopina na ogół jako element modulacji i nigdy nie wywołują niepewności co do tonacji, jak to ma miejsce tutaj;
— druga i trzecia to kolejne fazy późniejszej adiustacji (z nieznanym powodów w trzech z czterech miejsc w **Wp2** nie ukończono zmian); nic nie wskazuje na to, by mogła ona odzwierciedlać jakiś autentyczny przekaz tekstu.
Podajemy naszym zdaniem najprawdopodobniejszą, dokonaną na podstawie **Wp1**, rekonstrukcję [A]. Wersję tę ma również **Wn**.

t. 105-106 Oznaczenia pedalizacji są w **Wp** niekompletne: ma ono tylko znak * na końcu t. 106. W wypisanym powtórzeniu tego fragmentu – t. [105-106] – przepisany jest jeden pedał na każdy takt. Trudno na tej podstawie rozstrzygnąć, czy Chopin przewidywał w tym dwutakcie jeden pedał, czy dwa.

t. 111 l.r. Jako 2. ósemkę **Wp1** i **Wp2** mają *dis*. W **Wp3** (→**Wp4**) i **Wn** błąd poprawiono.

s. 27 t. 115 Na początku taktu źródła mają *p*. Powtórzenie znaku z t. 113 jest tu zapewne pomyłką.

t. 116 l.r. Jako 1. nutę **Wp** ma niewątpliwie błędnie *H*₁ zamiast *g*, które występuje we wszystkich analogicznych taktach. Jest to wynik pomyłkowo wpisanych zmian kluczy, co staje się jasne, gdy popatrzymy na całą linię tekstu (t. 113-118):



t. 124 Arpeggio przed 1. akordem l.r. znajduje się tylko w **Wp1** (→**Wn**); w następnych nakładach usunięto je przez pomyłkę podczas dokonywania poprawek niezręcznego graficznie umiejscowienia klucza (takt ten w **Wp** rozpoczyna nowy system). Klíny *staccato* oraz *sf* dodano w korekcie **Wp2**, prawdopodobnie na podstawie podkładu. To ostatnie oznaczenie podajemy jako *fs*, którego Chopin używał znacznie częściej.

t. 133 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych pierwszą z grupy czterech ósemek zmieniono dowolnie na *a*².

t. 139-142 pr.r. W każdym z tych taktów grupa ósemek objęta jest w źródłach osobnym łukiem. W tego rodzaju jednorodnych pochodach następujące po sobie łuki oznaczały po prostu artykulację *legato*. Ponieważ nie mają one żadnego odniesienia do budowy motywów czy fraz, zastępujemy je jednym łukiem zgodnie z dzisiejszym rozumieniem tych znaków. Por. komentarz do t. 1-8.

6. Walc Ges WN 42

Podstawowe źródła, dzięki którym znamy obecnie tego *Walca* to dwa autografy* i pierwsze wydanie (pośmiertne), dokonane przez Juliana Fontanę. W wydaniu Fontany zwraca uwagę wyrazistość niż w autografach kontrast między obiema częściami utworu, osiągnięty przede wszystkim dzięki prostszej i jednolitej rytmice melodii w każdej z nich (brak szesnastek w części głównej i brak pauz szesnastkowych w części środkowej). Wydaje się niemożliwe, by tak daleko idących zmian dokonał Fontana samowolnie. Prowadzi to do wniosku, że podstawą jego wydania musiał być trzeci, zaginiony obecnie autograf, prezentujący odmienną koncepcję utworu. Co więcej, dzięki znanym datom powstania obu zachowanych autografów (1832 i 1833 r.) można stwierdzić, że kierunek zmian, jakie wykazują rytmika i charakter drugiego z nich w stosunku do pierwszego, prowadzi konsekwentnie do wersji trzeciego, utrwalonej w wydaniu Fontany:

— w melodii t. 1-24 rytmy ♩ i ♪ występują – przy uwzględnieniu wszystkich repetycji – 42 razy w autografie z 1832 r., już tylko 21 razy w autografie z 1833 r., a ani razu w wydaniu Fontany; dla przykładu zestawiamy w tej kolejności źródeł wersje pierwszych 4 taktów:



— w t. 25-48 Chopin stopniowo odchodził od rytmów ♩ i ♪ na korzyść ♩. W autografie z 1832 r. rytm ♩ występuje tylko w t. 32(2¹)-35.

W późniejszym proporcje są już odwrócone – to rytm ♩ pojawia się jedynie w t. 25 i analog., by w wydaniu zniknąć zupełnie. Oto zestawienie wersji źródłowych początkowego czterotaktu tej części:



Pozwala to domniemywać, że trzeci, zaginiony autograf powstał później od dwóch zachowanych. Hipoteza ta znajduje potwierdzenie w dacie – 1835 r. – przypisanej *Walcowi* przez Fontanę w jego wydaniu, a będącej przypuszczalnie datą powstania trzeciego autografu. Godne podkreślenia wydaje się też, że najpóźniejsza wersja jest – z uwagi na spokojniejszy rytm skoków pr.r. i zmianę *b*¹ na *des*² w t. 4 i analog. – najwygodniejsza pianistycznie.

* Oba autografy odnalazł i opublikował w formie faksymile z transkrypcją Byron Janis: *Chopin/Janis The Most Dramatic Musical Discovery of the Age*, Envolve Books, USA 1978.

Źródła

- A1** Autograf (1 strona) datowany „Paris, 8/8 [18]32” (Yale University, New Haven). Najwcześniejszy ze znanych zapisów *Walca*, charakteryzuje się największą liczbą rytmów punktowanych w części głównej (t. 1-16 autografu).
- KZ** Kopia nieznanego kopisty (Bibliothèque Nationale, Paryż), zanotowana razem z pisaną tą samą ręką kopią *Walca h* WN 19. Podstawą był **A1** lub – co bardziej prawdopodobne – jego inna, zaginiona kopia. Zawiera wyraźnie mniej oznaczeń wykonawczych niż **A1** i szereg mechanicznych, łatwych do wychwycenia błędów. W t. 25 zwraca uwagę przednutka *des*², której nie ma w **A1**.
- A2** Autograf (2 strony) niedatowany (Château Thoiry), według informacji zapisanej przez pierwszą właścicielkę pochodzący z 1833 r. Mimo licznych różnic w stosunku do wersji **A1**, charakter całości *Walca* pozostaje nie zmieniony.
- [**A3**] Zaginiony autograf odmiennej, najdojrzałszej koncepcji *Walca*, możliwy do zrekonstruowania dzięki dokonanemu na jego podstawie wydaniu Fontany.
- WF** Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące trzy *Walce* (nr 1 *Ges* WN 42, nr 2 *f* WN 55, nr 3 *Des* WN 20):
- WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3527), Paryż VII 1855, oparte – zapewne za pośrednictwem specjalnie w tym celu sporządzonej kopii – na [**A3**]. Wydanie nosi ślady adiustacji charakterystycznych dla redakcji Fontany (wypisanie nutami wszystkich powtórek, uzupełnienia oznaczeń wykonawczych, a prawdopodobnie także inne, dowolne zmiany).
- WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4396), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odczycie korektorskiej **WfF**. W **WnF** zeszyt z tymi trzema *Walcami* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 70.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Każdy z trzech autografów prezentuje dopracowaną w szczegółach lecz odmienną redakcją *Walca*. Wersje zachowanych autografów są przy tym bliższe sobie niż najprawdopodobniej późniejsza redakcja [**A3**]. W tej sytuacji podajemy wszystkie trzy wersje, dając pierwszeństwo najpóźniejszej.

6a. Wersja najpóźniejszego autografu. Podajemy tekst **WF**, eliminując elementy wątpliwej autentyczności, jak oznaczenia temp metronomicznych czy uzupełnienia pedalizacji. Zgodnie ze zwyczajem Chopina powtórzenia t. 17-24, 25-32 i 33-48 oznaczamy za pomocą znaków repetycji, a powrót t. 1-16 jako *Da Capo*. W miejscach, w których wskutek błędów lub adiustacji Fontany można podejrzewać zniekształcenia intencji Chopina, podajemy alternatywne, niewątpliwie Chopinowskie wersje **A1** lub **A2**. Uzupełniamy lub poprawiamy według miejsc analogicznych drobne, oczywiste nieścisłości łukowania. Palcowanie, mające cechy autentyczności, podajemy bez nawiasów.

W poniższej części komentarza, poza omówieniem problemów redakcyjnych związanych ze źródłem podstawowym tej wersji (**WF**), zasygnalizowane są wszystkie ważniejsze odmiany tekstu *Walca* w innych źródłach.

s. 28 **Początek i t. 24-25** Na początku utworu **WF** podaje **Molto vivace**, a w t. 24 – *molto ritenuto*. W obu określeniach pomijamy *molto*, mogące pochodzić od Fontany, który miał skłonność do wyolbrzymiania kontrastów (w *Walcach* przygotowanych przez Chopina do druku **Vivace** jest najczęściej występującym określeniem tempa). Dla obu części *Walca* **WF** wskazuje tempa metronomiczne – $\text{♩} = 88$ na początku i $\text{♩} = 96$ w t. 25, będące z pewnością dodatkiem Fontany, gdyż Chopin nie wskazał tempa metronomicznego w żadnym walcu.

t. 4 i 12 pr.r. Jako 5. (najniższą) nutę melodii **A1** (→**KZ**) i **A2** mają b^1 (przy odpowiednio niżej położonym akompaniamencie). Ponadto, rękopisy te mają na końcu każdego z tych taktów dodatkową szesnastkę c^2 , nie występująca w wersji **WF**.

t. 6 i 14 pr.r. W **A1** (→**KZ**) i **A2** motywy w tych taktach mają identyczną strukturę jak w t. 7 i 15 (dodatkowe ges^2 na końcu taktu).

t. 9 i 17 W wypisanych nutami powtórzeniach tych taktów **WF** ma znaki p . Dodawanie tworzących kontrasty dynamiczne oznaczeń było jednym z ulubionych zabiegów redakcyjnych Fontany, toteż nie uwzględniamy tych zapewne nieautentycznych znaków.

t. 16 Przedtakt do części *Des-dur* ma w **A2** wyraźnie odmienną postać: skróconemu do dwóch ostatnich nut motywowi melodycznemu towarzyszy uderzony na 3. ćwierćnucie akord *es-moll*.

t. 16 i 48 (2^a volta) l.r. Ostatnia nuta ma w **WF** wartość ćwierćnuty, gdyż powrót t. 1-16 po części środkowej jest w całości wypisany nutami. Przyjmujemy notację **A1** (→**KZ**).

t. 19 i 23 pr.r. Jako 2. nutę podwójnej przednutki **A1** (→**KZ**) i **A2** mają ges^3 zamiast występującego w **WF** f^3 .

t. 24 (1^a volta) pr.r. W **A1** (→**KZ**) i **A2** melodia obu wersji tego taktu (*volt*) jest identyczna. Występujący w **WF** motyw nawiązujący do początku *Walca* wydaje się być korzystnym urozmaicheniem.

s. 29

t. 25 i 41 pr.r. Jako przednutkę **WF** ma w obu taktach tercję b^1-des^2 . W żadnym z nich tercja nie tłumaczy się dostatecznie ani brzmieniem, ani prowadzeniem głosów, toteż podajemy przednutki w wersji przekazanej przez rękopisy: des^2 w t. 25 występuje w **KZ**, b^1 w t. 41 w **A1** (→**KZ**) i **A2**.

t. 28 i 44 l.r. Trójdźwięki na 2. i 3. ćwierćnucie występują w **WF**, puste kwinty – w **A1** (→**KZ**) i **A2**. Dopuszczamy obie możliwości, gdyż niekonsekwencja brzmieniowa wersji **WF** – przejrzysty akord dominantowy (bez kwinty) w t. 27 i 43, rozwiązujący się na zdwojony trójdźwięk toniczny w omawianych taktach – budzi wątpliwości stylistyczne.

t. 32 (1^a volta) pr.r. Wersja **WF** (nasz wariant) może budzić wątpliwości stylistyczne: „obciążenie” tercjami zakończenia ośmiotaktu, zmiana melodii osłabiająca związek z poprzednimi taktami (charakterystyczny dla całej części motyw trzech powtórzonych nut). Ponieważ w utworach redagowanych przez Fontanę w tego typu zakończeniach regularnych struktur ośmiotaktowych kilkakrotnie pojawiają się niezręczności wskazujące na jego ingerencje (por. komentarze do *Marsza żałobnego c* WN 9, t. 26, *Eccossaises G* WN 13 nr 1, t. 4(2^v) i *D* WN 13 nr 3, t. 8(1^v), *Mazurka G* WN 26, t. 20(1^v)), jako główną podajemy w zasadzie jednobrzmiącą wersję **A1** (→**KZ**) i **A2** (rękopisy różnią się tylko postacią rytmu na 3. ćwierćnucie).

t. 33-36 l.r. Jako tekst główny podajemy wersję zachowanych autografów, na podstawie **A1** (→**KZ**) (**A2** ma oktawy na początku t. 33-34 – patrz wersja 6b). Wersja **WF** różni się od niej kilkoma istotnymi szczegółami: d^1 zamiast f^1 w akordach t. 33, oktawy zamiast akordów na 2. i 3. ćwierćnucie t. 34, obniżony bas w t. 36 (por. komentarz do *Walca f* WN 55, t. 6-8). Czy różnice te pochodzą od Chopina, czy też są wynikiem błędów lub adiustacji Fontany, trudno stwierdzić, nie mając wglądu w zaginiony [**A3**]. Dlatego mniej pewną wersję **WF** podajemy w wariantach.

t. 36 l.r. Pod 2. i 3. ćwierćnutą **WF** ma zamiast łuku znak \leftarrow . Jest to najprawdopodobniej złe odczytanie [**A3**], toteż zastępujemy je łukiem występującym w **A2**.

t. 38 pr.r. W rękopisach takt kończy się akordem *as-moll*. Wcześniejsze wprowadzenie w **WF** akordu *As-dur*, który z dodaną septymą występuje w następnym taktie, jest charakterystycznym chwytym harmoniki Chopina (por. np. *Balladę g* op. 23, t. 21).

6b. Wersja wcześniejszego autografu. Podajemy tekst **A2**.

s. 31

t. 45 pr.r. Tekst główny jest odczytaną dosłownie wersją **A2**. Wariant jest wersją wzorowaną na trzech analogicznych t. 25, 29 i 41. Odstępy między kolejnymi tercjami w **A2** sugerują, że Chopin pisząc główki nutowe zamierzał powtórzyć rytm tej frazy w zmienionej postaci. Czy zapisane ostatecznie równe ósemki to wynik niedokończenia notacji, czy świadomie wprowadzone urozmaicheniem rytmu, nie sposób dziś rozstrzygnąć.

6c. Wersja najwcześniejszego autografu. Podajemy tekst **A1**. Jako wariantową uwzględniamy przednutkę występującą w t. 25 w **KZ**.

s. 33 t. 25 pr.r. Przednutka *des*² pochodzi z **KZ**, gdzie wpisano ją dwukrotnie, na początku t. 25 i na końcu t. 32(1^v). Ten drugi zapis wydaje się wynikiem jakiegoś nieporozumienia. Za autentycznością przednutki w t. 25 przemawia brak w **KZ** jakichkolwiek śladów niechopinowskich dodatków zarówno w tym *Walcu*, jak i w *Walcu h* WN 19.

7. Walc As WN 47

Powstanie *Walca* łącznie jest na ogół z pobytem Chopina w Dreźnie we wrześniu 1835 r. (patrz cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym). Spędził on wówczas tydzień z rodziną Wodzińskich, a 16-letniej Marii wpisał *Walca* do albumu. Zachowane kopie pierwotnej wersji utworu dowodzą jednak, że musiał on powstać wcześniej, a w Dreźnie może tylko doczekał się dopracowanej postaci. W późniejszych latach Chopin jeszcze kilkakrotnie ofiarowywał autografy *Walca* różnym osobom.

Źródła

[AI] Zaginiony autograf (roboczy?) pierwotnej wersji, o prostszej fakturze i harmonii. Także wiele szczegółów rytmicznych zostało zmienionych w późniejszych źródłach. Odtworzenie [AI] jest możliwe dzięki zachowanym kopiom (patrz niżej **KXI**, **KFrI** i **KFrII**).

KXI Kopia wersji pierwotnej (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzona przez nieznanego kopistę prawdopodobnie na podstawie [AI] z zachowaniem oryginalnego sposobu notacji t. 33-48 jako powtórzenia *dal segno* t. 1-16.

KFrI Kopia Augusta Franchomme'a z dedykacją dla Jane W. Stirling, 22 V 1850 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków). Data umieszczona na rękopisie nie ma związku z przepisywanym autografem i jest zapewne datą sporządzenia lub ofiarowania kopii. **KFrI** przedstawia wersję *Walca* bardzo zbliżoną do wersji **KXI** i jeśli przyjąć, że Chopin dokonał w [AI] niewielkich retuszy już po napisaniu **KXI**, mogła być sporządzona na podstawie tegoż autografu. Franchomme wypisał nutami t. 33-48, chcąc zapewne uprościć odczytywanie rękopisu.

KFrII Kopia Franchomme'a zadedykowana córce Cécile, V 1850 (Bibliothèque Nationale, Paryż). Początkowo była to – tak jak **KFrI** – kopia wersji pierwotnej, następnie jednak Franchomme przerobił ją za pomocą skrobań i skreśleń na wersję **A3**. Tekst pierwotny, w wielu miejscach możliwy do odczytania, pozwala wyłowić kilka pomyłek **KFrI**.

KFr = **KFrI** i pierwotny zapis **KFrII** (tam gdzie można go odczytać).

IJ Czerotaktowy incipit w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Opatrzony następującą adnotacją: „1836 Adieux tempo di Valse”, wydaje się niedokładną kopią początku **A1** (patrz niżej). „Adieux” nawiązuje zapewne do wpisania *Walca* do albumu Marii Wodzińskiej tuż przed odjazdem Chopina z Dreżna (por. cytaty o *Walcach...* przed tekstem nutowym).

A1 Autograf napisany dla Marii Wodzińskiej, z dedykacją, podpisem i datą „Drezno Sept. 1835” (zaginiony, fotokopia w Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Mimo pośpiechu, widocznego w charakterze pisma, **A1** zapisany jest bardzo czysto, bez żadnych skreśleń, i zawiera starannie od strony muzycznej dopracowaną wersję utworu, z licznymi, szczegółowymi oznaczeniami wykonawczymi. Zawiera także ołówkowe dopiski Chopina, świadczące o tym, że z tego rękopisu Maria grała *Walca* pod okiem kompozytora.

A2 Autograf zadedykowany uczennicy Chopina, Elizie Peruzzi, z podpisem i datą 1837 (Dumbarton Oaks Research Library, Waszyngton). Pod względem oznaczeń wykonawczych **A2** opracowany został niemal równie szczegółowo jak **A1**, przy czym zwraca uwagę dojrzsze, naturalniej związane z frazowaniem łukowanie. W kilku miejscach (t. 16, 22 i 48) widoczne poprawki zdradzają wprowadzanie drobnych udoskonaleń już w trakcie pisania **A2**.

A3 Autograf ofiarowany panie Charlotte de Rothschild, z dedykacją, podpisem i datą „Paryż 1842” (Bibliothèque Nationale, Paryż). Zanotowany z wyraźną dbałością o estetykę zapisu, zawiera jednak niewiele oznaczeń wykonawczych (oprócz łukowania jedynie kropki *staccato* w pr.r. w t. 42-47 i akcenty w t. 14 i 48). Wskazuje to na wyraźnie okolicznościowy, pamiątkowy charakter rękopisu. Charakterystyczne jest wypisanie nutami powtórki t. 17-24.

[AL] Zaginiony autograf, na którego podstawie sporządzono **KL** (patrz niżej). Przedstawia wersję bliską wersji zachowanych autografów, z kilkoma oryginalnymi szczegółami.

KL Kopia dla Marie Liechtenstein, sporządzona prawdopodobnie przez Fernanda da Costę na podstawie [AL] (Deutsche Bücherei, Lipsk). W t. 41 i analog. zawiera nad *des*¹ zagadkowe znaki niewiadomego pochodzenia. **KL** jest zanotowana niezbyt starannie, szczególnie jeśli chodzi o łukowanie, nie sposób jednak stwierdzić, czy odpowiada to zapisowi [AL].

WF Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące dwa *Walce* (nr 1 *As* WN 47, nr 2 *h* WN 19):

WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3526), Paryż VII 1855. Wzorem innych redagowanych przez Fontanę utworów w **WfF** wypisano nutami wszystkie fragmenty, które w rękopisach oznaczone są skrótowo jako powtórki. Zwraca przy tym uwagę fakt, iż w odpowiadających sobie taktach pojawiają się wersje autentyczne (lub bardzo do nich zbliżone) występujące w różnych rękopisach (por. wersja **WF** w *Dodatku*, t. 2-4 i 18-20; 9 i 57; 11, 27 i 123). W ogóle wersje **WfF** można podzielić na 3 kategorie:

— znane z innych źródeł, zarówno pierwotnej, jak i późniejszej redakcji;

— najprawdopodobniej autentyczne, choć niepotwierdzone przez rękopisy – t. 57 i 123 (tu i dalej numeracja taktów według wersji **WfF** podanej w *Dodatku*);

— źródłowo niepotwierdzone, a stylistycznie mniej lub bardziej wątpliwe (t. 7, 41 i analog., 81-88).

Powyższe spostrzeżenia prowadzą do wniosku, iż Fontana prawdopodobnie zebrał w całość wersje zaczerpnięte z kilku różnych źródeł, nie rezygnując także z dowolnych zmian.

WnF Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4395), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **WfF**. W **WnF** zeszyt z tymi dwoma *Walcami* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 69.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy dwie wersje *Walca*, oparte na dwóch autografach opracowanych przez Chopina starannie od strony muzycznej (**A1** i **A2**). Dajemy pierwszeństwo **A2** jako późniejszemu i noszącemu ślady Chopinowskiej pracy nad tekstem. Przytaczamy autentyczne warianty z **A3**, **KL** i **WF**. W *Dodatku* podajemy wyraźnie odmienną, wcześniejszą redakcję oraz wersję **WF** o trudnym do ustalenia zakresie autentyczności (s. 54-59).

7a. Wersja późniejszego autografu. Podajemy tekst **A2**. Warianty pochodzą z **A3**, **KL** i **WF**, a palcowanie Chopinowskie z **A1**. Wypisujemy nutami t. 25-40, oznaczone w **A2** skrótowo jako *Dal Segno*. Podobnie, t. 57-64 oznaczone są jako *Trio da Capo*.

W poniższej części komentarza, oprócz omówienia problemów redakcyjnych tej wersji, sygnalizujemy ważniejsze odmiany tekstu *Walca* w innych źródłach. (Dla identyfikacji omawianych taktów stosujemy numerację wersji głównych *Walca*; numeracja w wersjach umieszczonych w *Dodatku* jest inna.)

s. 34 t. 1 i analog. pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **KXI**, **KFr**, **KL** i **WF** mają równe ósemki zamiast rytmu punktowanego.

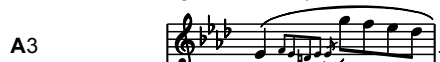
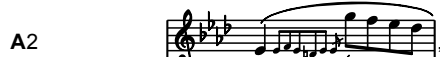
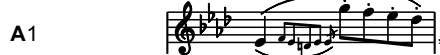
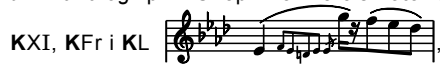
t. 2, 4 i analog. l.r. Na 2. ćwierćnucie **KXI** i **KFr** mają kwartę (taką samą jak na 3. ćwierćnucie). Wersję tę podaje również **WF**, lecz tylko za pierwszym razem, w t. 2 i 4.

t. 3 i analog. pr.r. Tekst główny pochodzi z **A2** i **A1**, wariant – z **A3** i **KL**. W **WF** spotykamy obie wersje: triolę w t. 3, przednutkę w pozostałych. Tego typu oboczność odnajdujemy także w innych utworach Chopina, por. np. *Impromptu Fis* op. 36, t. 74.

t. 5, 13 i analog. pr.r. W **KXI** i **KFr** wersje t. 5 i 13 są zróżnicowane (patrz *Dodatek*, najwcześniejsza wersja). W późniejszej redakcji Chopin pozostawił tylko drugą z nich.

t. 6-7, 14 i analog. l.r. Na początku tych taktów podajemy *Es*, zgodnie z **A2**, **A1** i **KL**. W pozostałych źródłach występuje kilka innych wersji: w **A3** – trzykrotnie oktawa *Es-es*, w **KXI** i **KFr** – trzykrotnie *es*, w **WF** – *es*, *Es* i *Es*. W trzech ostatnich źródłach inne są także akordy na 2. i 3. ćwierćnucie.

t. 7 i analog. pr.r. Chopin rozmaicie notował ten takt:



Trudno natomiast stwierdzić, czy autentyczna jest uproszczona



t. 8 i analog. l.r. Kasownik podwyższający dolną nutę akordu na 3. ćwierćnucie taktu z *es* na *e* znajduje się tylko w **A2** i **A3**. Por. podobne przejście w *walcu* *As* WN 28, t. 11-12.

t. 9 i analog. pr.r. Na początku taktu **KXI** i **KFr** mają zamiast dwóch ósemek ćwierćnutą *des*².

t. 11 i analog. pr.r. Biegnik rozpoczynający takt ma w źródłach 7 wersji:



(**KL** bez znaków *staccato*),



Ze sposobu notacji **A1** można się domyślić, że Chopin zmienił napisaną tam początkowo wersję 2) na wersję 4). Podane w tym autografie *ossia* jest jedynym przykładem tak przez Chopina oznaczonego wariantu zawierającego muzycznie odmienną redakcję jakiegoś fragmentu.

Podajemy wersję źródła podstawowego (**A2**), a także pochodzącą z **WF**, najprawdopodobniej autentyczną wersję 7) (przy ostatnim pojawieniu się tej frazy). W tej ostatniej wersji pomijamy znak \llcorner , będący zapewne nieautentycznym dodatkiem Fontany – por. Chopinowskie *leggerissimo* w tym miejscu w **A1**.

t. 14 i analog. pr.r. **A1** i **KL** mają wersje (różne) z chromatycznym przejściem *fes*¹ (*e*¹) między *f*¹ na początku tego taktu a *es*¹ w takcie następnym. Podajemy wersję **A2**, **A3** i pozostałych źródeł.

t. 15 i analog. pr.r. Przednutka *es*¹ na początku taktu występuje tylko w **A2**.

t. 16 i analog. pr.r. We wcześniejszej wersji (**KXI** i **KFr**) na początku taktu występuje seksta *c*¹-*as*¹.

t. 16 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu wcześniejsza wersja (**KXI** i **KFr**) ma tylko ćwierćnutą *c*². Wersję z dwiema ósemkami notował Chopin z *h*¹ (**A1**, **A3** i **KL**) lub *ces*² (**A2** i **WF**); w **A2** skreślił *h*¹, by wpisać *ces*².

t. 17-24 Zwracają uwagę różnice – przede wszystkim rytmiczne i w fakturze akompaniamentu – między wersją pierwotną (**KXI** i **KFr**, *Dodatek*, s. 54) a pozostałymi źródłami. Także wersja **WF** odbiega w pewnym stopniu od wersji autografów i **KL** – patrz wersja (7b) w *Dodatku*, s. 57, t. 33-48. Pojawiający się w **WF** wariant rytmiczny 3. ćwierćnuty t. 41, 43 i 45 jest zapewne dowolnością Fontany.

t. 18 i 22 l.r. Na początku taktu podajemy występującą w **A2**, **KL** i **WF** sekstę *g-es*¹. **A1** i **A3** ma tu akord *es-g-es*¹ (jak w t. 20). Warto podkreślić, że w **A2** Chopin w t. 22 skreślił akord i zastąpił go sekstą.

t. 23 pr.r. Dwie ostatnie nuty notowane są albo jako równe ósemki (**A2** i **A3**, a także **WF**, **KXI** i **KFr**), albo w rytmie (**A1** i **KL**).

t. 24 (1^a volta) pr.r. Podana przez nas wersja pojawia się tylko w **A2**. Tę samą linię melodyczną mają jednak także **KXI** i **KFr**. l.r. Jako 1. nutę **A1** ma – jako jedyne źródło – *Es*, a nie *es*.

t. 24 (2^a volta) l.r. W **A2** obie *volty* t. 24 mają identyczny akompaniament. Zbliżony układ występuje jeszcze tylko w **WF**, które jednak na 3. ćwierćnucie taktu ma dodatkową nutę *es*¹. W **A1** i **KL** 2. i 3. ćwierćnuta taktu są jednakowe – *g-b-es*¹, podobnie jest w **A3** – *g-es*¹.

s. 35

t. 41 i 45 l.r. Jako 2. ćwierćnutę **A3** ma *b*, tak jak w t. 43 i 47. Brak zróżnicowania akompaniamentu w tych 4 taktach cechuje również wersję **KXI** i **KFr**, które jednak mają w tym miejscu *g*.

t. 41-48 pr.r. Motywy na przejściu t. 41-42 i analog. mają odmienną postać w **KXI** i **KFr** (patrz *Dodatek*, s. 55, t. 49 i analog.).

t. 48 pr.r. Zróżnicowanie zakończenia tego ósmiotaktu (t. 41-48) i jego powtórki wprowadził Chopin tylko w **A2** (jako poprawkę już w trakcie pisania). W wersji pierwotnej oba razy pojawia się seksta, w **WF** tercja, a w pozostałych źródłach trójdźwięk.

t. 49-56 Występujące w **WF** przesunięcie rytmiczne środkowego ósmiotaktu *Tria* (patrz *Dodatek*, s. 58, t. 80-88) jest zapewne dowolnością Fontany.

W wersji pierwotnej sekwencja akordów ma bardziej schematyczną postać: w l.r. występują wyłącznie oktawy, a w pr.r. tylko seksty.

t. 64 pr.r. Powrót pierwszej części *Walca* (*Da Capo*) zaznaczony jest w **A1**, **KXI** i **KFr**, a wypisany nutami w **WF**. Chopin bardzo często niedokładnie notował tego typu oczywiste powtórki, toteż nie ma żadnych przesłanek, by kwestionować zastosowanie tej samej formy w wersjach pozostałych źródeł.

7b. Wersja wcześniejszego autografu. Podajemy tekst **A1**, uzupełniony wariantami z **KL** i **A3**.

s. 36

t. 7 pr.r. W takcie tym znajdują się ołówkowe, najprawdopodobniej Chopinowskie dopiski:

— na początku taktu, pomiędzy pięcioliniami *ff* lub, co bardziej prawdopodobne, dwa postawione obok siebie krzyże (znak bardzo charakterystyczny dla Chopina-pedagoga, tutaj wskazujący zapewne trudniejsze miejsce);

— palcowanie nad dwoma najwyższymi ósemkami (*g*²-*f*²), najprawdopodobniej 4 4 (ewentualnie 5 5).

Ze względu na trudności w interpretacji znaków na czarno-białej fotokopii **A1**, nie wprowadzamy ich do tekstu nutowego.

t. 11 pr.r. Wariant *ossia* znajduje się z tym właśnie określeniem w **A1**, wpisany przez Chopina na dodatkowej pięciolinii nad tekstem głównym, co dokładnie odtwarzamy w naszym wydaniu. Patrz też komentarz do tego taktu w wersji 7a.

t. 14 i analog. pr.r. Tekst główny pochodzi z **A1**, wariant z – **KL**.

t. 24 (2^a volta) l.r. Trójdźwięki na 2. i 3. ćwierćnucie taktu występują w **A1** i **KL**, seksty – w **A3**.

s. 37

t. 48 Po 2. ćwierćnucie taktu **A1** ma podwójną kreskę taktową. Najprawdopodobniej Chopin zapomniał postawić kropki oznaczające repetycję, gdyż o intencji powtórzenia t. 49-64 świadczy lewostronny znak repetycji w t. 64, a powtórzenie t. 41-48 oznaczone lub wypisane jest we wszystkich pozostałych źródłach.

8. Walc f WN 55

Spośród pięciu zachowanych autografów tego *Walca* tylko dwa są datowane. Nie pozwala to na ustalenie ich chronologii i utrudnia określenie wzajemnych powiązań. Analiza statystyczna 46 miejsc, w których autografy różnią się między sobą (nie uwzględniamy łukowania i innych, sporadycznie pojawiających się oznaczeń wykonawczych), pozwala wysnuć następujące wnioski:

— autograf ofiarowany pani Oury skupia w sobie elementy tworzące najbardziej stabilną część Chopinowskiej koncepcji *Walca*: w 43 na 46 rozpatrywanych miejsc jego wersja jest potwierdzona wersją przynajmniej jednego, innego autografu;

— autograf dedykowany pannie Gavard zawiera największą liczbę elementów należących w ramach tej koncepcji do obszaru dynamicznej zmienności: aż w 21 miejscach ma on rozwiązania odmienne niż pozostałe autografy;

— autografy dla pani Oury i panny Krudner są najbardziej zbliżone do siebie, co zgadza się z dwudniowym zaledwie odstępem czasu między datami ich dedykacji; drugą taką parę tworzą autograf Rothschildów i autograf dla hrabiny Eszterhazy.

Osobnym zagadnieniem jest wersja *Walca* zawarta – z niewielkimi różnicami – w kopii i wydaniu Fontany oraz wydaniu Wildta. Różni się ona znacznie od wersji autografów (wszystkich), a autentyczność pewnych elementów budzi poważne wątpliwości (np. obniżona linia basu w t. 6-8 czy niewykonalne ze względu na rozpiętość ręki przedłużenia nut basowych w t. 13-17). Można przypuszczać, że Fontana dysponował jakimś skrótoowo notowanym autografem roboczym, z którego sporządził kilka odpisów, z konieczności dopełniając według swojego uznania miejsca trudne lub niemożliwe do odczytania. Zachowany fragment byłby jednym z nich, inne mogły posłużyć za podkład obu wymienionym wydaniom.

Źródła

- AR** Autograf ze spuścizny Rothschildów (Bibliothèque Nationale, Paryż). *Walc* rozpoczyna się w nim bez przedtaktu, co może oznaczać, że jest to najwcześniejszy z zachowanych autografów.
- AE** Autograf ofiarowany hrabinie Eszterhazy, z dedykacją, podpisem Chopina i określeniem *legato* na początku (Abbaye de Royaumont). Zawiera ołówkowe dopiski Chopina, świadczące o wykorzystaniu go w czasie lekcji.
- AK** Autograf wpisany do albumu Marie de Krudner, z dedykacją i podpisem Chopina, datowany „Paryż, 8 grudnia 1842” (data bywa odczytywana mylnie jako 8 VI 1841; Bibliothèque Nationale, Paryż). Jako jedyny ma oznaczenie tempa, *All^o [Allegretto]*.
- AO** Autograf ofiarowany Annie-Karolinie de Belleville-Oury, z dedykacją i podpisem Chopina, datowany „Paryż, 10 grudnia 1842” (zbiory prywatne, fotokopia w Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa).
- AG** Autograf ofiarowany Elizie Gavard, z dedykacją i podpisem Chopina (Bibliothèque Nationale, Paryż). Stosunkowo liczne poprawki świadczą o tym, że Chopin starał się zanotować przemyślaną wersję utworu, a nie tylko podarować czysty, okazjonalny rękopis.
- KX** Kopia nieznanego kopisty, odtwarzająca z kilkoma błędami tekst **AE** (Bibliothèque Nationale, Paryż).

- KY** Kopia **AG** sporządzona przez innego, nieznanego kopistę (Bibliothèque Musicale de l'Opéra, Paryż). Bardzo czysta, staranna i wierna kopia zawiera sensowne propozycje rozwiązań kilku niejasności notacji **AG** (t. 22 i 38 pr.r., t. 37 l.r., repetycja 2. części).
- KC** Kopia ze spuścizny księżny Marceliny Czartoryskiej, zdaniem Artura Hedleya pisana jej ręką (zbiory prywatne, fotokopia w Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Tekst **KC** najbardziej zbliżony jest do tekstu **AE** (nie licząc kilkunastu wyraźnych błędów), zawiera też jednak szereg elementów wskazujących na jej pochodzenie od innego rękopisu (autografu lub kopii), nieznacznie różniącego się od **AE**. Świadczą o tym: oznaczenia wykonawcze nieobecne w **AE** oraz wersja t. 46-47 zgodna z t. 30-31 (pierwotna lub błędna), co może wskazywać na użycie w rękopisie będącym podstawą **KC** skrótu na oznaczenie t. 37-47.
- KF** Kopia Juliana Fontany, z której zachowała się jedynie druga strona, od t. 24 do końca (Biblioteka Publiczna, Bydgoszcz). **KF** wykazuje istotne różnice w stosunku do autografów (najważniejsze w t. 25, 27 i analog., 34-35, 50 i 52).
- Wp** Pierwsze wydanie polskie, I. Wildt, Kraków 1852, zawierające także *Walc h* WN 19. Według informacji podanej na okładce, oba *Walce* zostały w 1844 r. wpisane przez Chopina do albumu hrabiny P*** [Plater], co w wypadku tego *Walca* wydaje się – ze względu na szereg miejsc wątpliwej autentyczności – mało prawdopodobne. Można raczej przypuszczać, że wydawca, dysponując jednym autografem z albumu (*Walca h*), dla celów marketingowych dołączył drugi, pochodzący z innego źródła, nie precyzując jego pochodzenia. Tekst wykazuje tylko niewielkie odchylenia od wersji **KF**, wydaje się jednak, że niektórych z nich nie da się wytłumaczyć ewentualnymi błędami lub adiustacjami wydawcy (np. w t. 34-35 **Wp** ma – wbrew **KF** – rytm zgodny z rytmem autografów). Sugeruje to, że podkładem do **Wp** był inny rękopis, oparty na tym samym źródle co **KF**. Wydanie zawiera kilka niewątpliwych błędów.
- WF** Dwa niemal jednobrzmiące wydania pośmiertne, francuskie i niemieckie, zredagowane przez Juliana Fontanę, obejmujące trzy *Walce* (nr 1 *Ges* WN 42, nr 2 *f* WN 55, nr 3 *Des* WN 20):
- Wff** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3527), Paryż VII 1855. Tekst wysokościami-rytmiczny **Wff** tylko w minimalnym stopniu odbiega od wersji **Wp**, jednak niektóre różnice graficzne wskazują raczej na pochodzenie obu wydań od wspólnego źródła niż na bezpośrednią zależność. Wszystkie oznaczenia wykonawcze **Wff** są zapewne dodatkiem Fontany, z jego też inicjatywy wypisano nutami wszystkie powtarzane fragmenty.
- WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4396), Berlin VII 1855, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **Wff**. W **WnF** zeszyt z tymi trzema *Walcami* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym 70.
- F** = **KF**, **WF** i **Wp** (ze względu na brak **KF**, w t. 1-23 **F** = **WF** i **Wp**).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy dwie wersje *Walca*, oparte na **AO** i **AG**. Przy wyborze tych właśnie autografów braliśmy pod uwagę następujące argumenty:

- tekst **AO** budzi najmniej wątpliwości, gdyż niemal wszystkie zapisane w nim wersje występują także w innych autografach;
- **AG** zawiera najwięcej oznaczeń wykonawczych i nosi ślady cyzelowania szczegółów;
- teksty obu tych autografów różnią się na tyle wyraźnie, że można je uznać za odmienne wersje utworu.

Do każdej z wersji dołączamy w formie wariantów najistotniejsze muzycznie, autentyczne odmiany występujące w pozostałych źródłach. Nieliczne oznaczenia dynamiczne, występujące tylko w **AG**, **AE** i **KC**, podajemy w obu wersjach *Walca*. Chopinowskie palcowanie pochodzi z **AE**. Wersję kopii Fontany, zredagowaną na podstawie **F**, podajemy w dodatku (s. 60-61).

8a. Wersja autografu dla pani Oury. Podajemy tekst **AO**. Warianty pochodzą z **AK** i **KF**. Oznaczenia wykonawcze w nawiasach zaczerpnięte są z **AK**, **AG**, **AE** i **KC**.

W poniższej części komentarza, oprócz omówienia problemów redakcyjnych tej wersji, sygnalizujemy ważniejsze odmiany tekstu *Walca* w innych źródłach. Nie odnotowujemy licznych błędów **KC**.

s. 38 **Początek pr.r.** W źródłach spotykamy następujące wersje początku (pomijamy ewentualne oznaczenia wykonawcze z wyjątkiem łuków i akcentów):

AR

KX, Wp

AE, KC

AO, AK, AG (→KY), WF

W **Wp** nie ma łuku, a w **WF** łuk rozpoczyna się od 1. ósemki. **Allegretto** występuje w **AK**, a *legato* w **AE** (→**KX**) i **KC**.

t. 1, 9, 13, 29 i 45 Określenia dynamiczne w nawiasach pochodzą z **KC**.

t. 1 i 52 Powtórzenie całości *Walca* jest oznaczone w **KF** i **Wp**, a wypisane nutami w **WF**. Zarówno sama idea takiego powtórzenia, jak i połączenie t. 52 z 1 mają cechy autentyczności:

— zbliżoną formę miał pierwotnie *Walc a op. 34 nr 2*, gdyż koda (od 3. ćwierćnoty t. 152) była dopisana później; trzon *Walca* stanowi dwukrotnie powtórzona, zamknięta muzycznie całość, jaką tworzą t. 17-84;
— połączenie harmoniczne zapisane w wersji wariantu t. 52 pojawia się kilkakrotnie w utworach Chopina, patrz *Walc As WN 28*, t. 11-12 (tekst nutowy i komentarz).
Patrz też komentarz do t. 52.

t. 4 I.r. Podajemy wersję **AO** i **AK**. W pozostałych źródłach nie ma pauzy na 3. ćwierćnotę taktu: w **AR** i **AE** (→**KX**) jest powtórzony akord *as-c¹-as¹*, **AG** (→**KY**) ma inną wersję, **F** – jeszcze inną (patrz wersja 8b i *Dodatek*).

t. 5 pr.r. Przednutka *es²* występuje w **AO**, **AK**, **AR** i **F**, nie ma jej w **AG** (→**KY**), **AE** (→**KX**) i **KC**.

t. 5-6 I.r. Na 3. ćwierćnotę taktu **AK** ma pauzę w t. 5, a tercję *as-c¹* w t. 6. Podajemy zgodną wersję pozostałych rękopisów. Por. komentarz do t. 12-13.

t. 6-8 I.r. Wersja **F**, w której bas schodzi aż do B_1 , budzi wątpliwości natury stylistycznej: obniżenie to nie znajduje kontynuacji ani w następnej frazie, ani w całym dalszym biegu utworu. Wzmacnianie lub obniżanie linii basu należało do najczęstszych adiustacji Fontany w redagowanych przezeń *Oeuvres posthumes*.

t. 7 I.r. **AG** (→**KY**) ma obniżoną pozycję akordów na 2. i 3. ćwierćnotę taktu. Identyfikacja akordów, lecz tylko na 2. ćwierćnotę taktu, ma **F**.

t. 9 I.r. Na początku taktu **AG** (→**KY**) i **AE** (→**KX**) i **KC** mają **As**.

t. 11 pr.r. Wariant pochodzi z **AK**. Tego typu urozmaicenie motywu przez rozdrobnienie dłuższych wartości jest bardzo charakterystyczne dla Chopina (por. komentarz do *Mazurka g op. 24 nr 1*, t. 59).

t. 12 pr.r. Ozdobnik na początku taktu mają tylko **AO** i **AK**. L.r. Jako najwyższą nutę akordu na 2. ćwierćnotę **AO** i **AK** mają *f¹*; w pozostałych źródłach występuje *d¹*.

t. 12-13 I.r. Podajemy wersję **AO**. W **AK** pauza na 3. ćwierćnotę pojawia się w t. 13: Pozostałe źródła nie mają pauz w tych taktach.

t. 15-16 pr.r. Zwraca uwagę odmienna wersja melodii pojawiająca się w **F**. Jej autentyczność wydaje się niewątpliwa – por. bardzo podobny zwrot w powstałym tylko nieco wcześniej *Sostenuto WN 53*, t. 19-20. Może to być zatem pierwsza redakcja tego fragmentu.

t. 18 pr.r. Wariant pochodzi z **AK** (wersję tę ma też **AE**). Pozostałe źródła mają wersję z *fis²*, którą podajemy w tekście głównym. L.r. **AG** (→**KY**) ma inną wersję akompaniamentu, a **F** – jeszcze inną (patrz wersja 8b i *Dodatek*). Podajemy tekst **AO** i pozostałych rękopisów.

t. 21 I.r. Podajemy tekst **AO**. W **AK** na 2. i 3. ćwierćnotę występują sekundy *as-b* (jak w t. 37). Pozostałe źródła mają trójdziesiątki *f-b-des¹*.

t. 22 i analog. pr.r. Na 1. ćwierćnotę tych taktów podajemy tekst **AO**. Poniżej zestawiono figury melodyczne użyte w tych miejscach w poszczególnych źródłach (3 = triola):

	t. 22	30	38	46
AR	3	<i>tr</i>	<i>tr</i>	<i>tr</i>
AE	3	<i>tr</i>	<i>tr</i>	<i>tr</i>
AO	3	<i>tr</i>	3	<i>tr</i>
AK	3	<i>tr</i>	3	<i>tr</i>
AG	<i>tr</i> lub 3	3	<i>tr</i> lub 3	3
F	<i>tr</i>	<i>tr</i>	<i>tr</i>	<i>tr</i>

(Pisownia **AG** jest niejasna – patrz komentarz do wersji 8b.) W kopiach powyższe wersje są już tylko powtórzone (nie zawsze dokładnie).

t. 22 pr.r. Na 3. ćwierćnotę taktu **AR** ma rytm L.r. Na 2. i 3. ćwierćnotę **AK** ma akordy *f-as-des¹*. Wersja ta ma raczej przypadkowy charakter, gdyż Chopin nie powtórzył jej w identycznym kontekście w t. 38. Podajemy tekst **AO** i pozostałych rękopisów. Por. tekst nutowy i komentarz do t. 22 i 38 wersji zamieszczonej w *Dodatku* (s. 60-61).

s. 39 t. 25 i 41 I.r. Akompaniament różni się w źródłach zarówno liczbą uderzeń, jak i układem akordów:

AR i AO

AK (t. 25), w t. 41 AK = AR i AO;

AE (→KX)

AG (→KY)

F

Przyjęta przez nas wersja występuje najczęściej, jest najprostsza i wygodna pianistycznie (akompaniament nie nachodzi na pasaż pr.r.).

t. 26, 34 i 42 pr.r. Arpeggio na początku taktu występuje w **AO** tylko w t. 26. W innych źródłach pojawia się także w pozostałych taktach:

	t. 26	t. 34	t. 42
AR	+	+	-
AE (→ KX)	+	-	+
AK	-	-	+
AO	+	-	-
AG (→ KY), KC	-	-	-
F	+	+	+

W tej sytuacji wydaje się, że decyzję o ewentualnym użyciu arpeggia w jednym lub kilku z tych miejsc należy pozostawić smakowi wykonawcy.

Pr.r. Nuta *des²* jest powtórzona na 3. ćwierćnotę taktu w **AK**, **AO** i **F**. W pozostałych źródłach przedłużono punktem brzmienie półnoty *des²* na początku taktu.

t. 27-29 i 43-45 I.r. Źródła różnią się tu licznymi detalami akompaniamentu. W poszczególnych taktach większość wersji źródeł pokrywa się z przynajmniej jedną z wersji podanych przez nas. Odmienne wersje pojawiają się jedynie w **AE** (→**KX**) i **KC**: *es¹-as¹* lub *c¹-es¹-as¹* (notacja niewyraźna) jako 2. ćwierćnotę t. 27 i 43 oraz seksta *es-c¹* jako 2. i 3. ćwierćnotę t. 28 i 44.

t. 30 i 46 l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **AG** ma *f-as-des*¹. Pozostałe źródła mają – zgodnie z **AO** – sekstę *f-des*¹ (jedynie w t. 30 w **AR** znajduje się trójdźwięk *f-b-des*¹).

t. 32 l.r. **AG** jako jedyne źródło ma urozmaicającą przebieg harmoniczny odmienną wersję 3. ćwierćnuty taktu.

t. 33 l.r. Tak jak w t. 25 i 41, źródła różnią się obecnością lub brakiem uderzenia na 2. ćwierćnucie taktu. Pauza występuje tylko w **AO** i **AK** (w tym ostatnim autografie na 3. ćwierćnucie pojawia się seksta *es-c*¹).

t. 34 pr.r. Rozpoczynająca takt seksta *g¹-es²* jest w **AR** arpeggiowana. Równoważną wersję z przyłączoną przednutką ma **F**.

t. 34-35 l.r. Przyjęta przez nas wersja występuje w **AO** i **AE** (→**KX**). W **AG** (→**KY**) i **F** nuta *g¹* pojawia się już na 2. ćwierćnucie t. 34, a w **AR** dopiero w akordach t. 35. **AK** ma w t. 34 dwa razy akord *d-g-h*.

t. 35 pr.r. Na początku taktu **AK** i **F** mają sekstę *f¹-d²*, przy czym w **F** jest ona połączona łukami z sekstą w poprzednim takcie. Podajemy zgodną wersję pozostałych źródeł.

t. 36 pr.r. Zamiast pauz na początku taktu **AK** i **F** mają nuty przetrzymane z poprzedniego taktu: **AK** samo *c²*, pozostałe – całą sekstę *es¹-c²*.

L.r. Akord *c*-moll jest podstawą harmonii tego taktu we wszystkich źródłach oprócz **AG**, w którym Chopin zastąpił go czterodźwiękiem zmniejszonym *c-a-es¹-ges¹-c²*.

t. 42 pr.r. Arpeggio pochodzi z **AK**. Por. komentarz do t. 26 i 42 drugiej wersji *Walca* (8b).

t. 50 W **F** takt ten oparty jest na innej harmonii. Wersja ta, mimo że nie potwierdzona w innych źródłach, może być autentyczna – por. odmiany harmoniczne pojawiające się tylko w **AG** w t. 32 i 36.

t. 52 Wariant pochodzi z **KF** i **Wp**. Nie uwzględniamy zapisanego tam przedłużenia 1. nuty l.r. do wartości półnuty, gdyż w źródłach tych zbyt częste użycie tego chwytu (por. *Dodatek*, s. 60-61) jest najprawdopodobniej nieautentyczne. Również **WF** ma podobną wersję:



Przetrzymanie tercji *as-c¹* w l.r. jest z pewnością dodatkiem Fontany, gdyż zapis tej wersji wymagałby oznaczenia powtórki *Dal Segno* w innym miejscu niż zostało to zanotowane w **KF** i **Wp**. Jest natomiast więcej niż prawdopodobne, że intencji Chopina odpowiada przetrzymanie *c²* w pr.r., gdyż ze względu na łuk w t. 1 nawet brak łuku w t. 52 – jak jest w **KF** i **Wp** – nie wyklucza takiego odczytania; por. *Walc h* WN 19, początek (wraz z komentarzem) i t. 80-81 oraz komentarz do *Mazurka a* WN 60, t. 48.

8b. Wersja autografu dla panny Gavard. Podajemy tekst **AG**. Warianty pochodzą z **AK** i **AE**. Oznaczenia wykonawcze w nawiasach zaczerpnięte są z **AE** (t. 1 i 20) i **KC** (t. 1, 9, 13, 29 i 45).

s. 40 *Początek* Określenie *legato* pochodzi z **AE** (→**KX**) i **KC**.

t. 11 pr.r. Wariant pochodzi z **AK**. Tego typu urozmaicenie motywu przez rozdrobnienie dłuższych wartości jest bardzo charakterystyczne dla Chopina.

t. 18 pr.r. Wariant pochodzi z **AE** (wersję tę ma także **AK**).

t. 19 pr.r. Jako 4. ósemkę część późniejszych wydań zbiorowych podaje błędnie *c²*.

t. 20-52 Powtórzenie tego fragmentu oznaczone jest w **AG** nieodpowiednio: znak rozpoczynający repetycję wpisany jest przed 3. ćwierćnutą t. 20, brak jednak odpowiedniego znaku na końcu utworu. **KY** ma oba znaki repetycji.

t. 22 i 38 pr.r. Tekst główny i wariant to dwa sposoby rozszyfrowania niejasnego zapisu **AG** w t. 22 (t. 38 nie jest wypisany; patrz

komentarz do t. 37): W **KY** zapis ten uzupełniono w sposób, który można uważać za równoważny morden-

towi: Odczytanie to ma tę zaletę, że wersje

tego taktu i trzech taktów do niego analogicznych nie są identyczne; zasada ta jest przestrzegana we wszystkich pozostałych autografach. Dlatego wersję z mordenem, notowanym w zwykły sposób, dajemy jako główną.

s. 41 t. 25 i 41 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych na 2. i 3. ćwierćnucie podano błędnie akordy *des¹-es¹-g¹*.

t. 37 l.r. W **AG** partia l.r. nie została w tym takcie zanotowana. Można to wyjaśnić na dwa sposoby:

— Chopin uważał ten takt za początek odcinka zapisanego skrótowno jako powtórzenie t. 21-30, wpisał więc tylko inną niż w t. 21 partię pr.r.; prowadzi to do wersji głównej, będącej powtórzeniem t. 21;

— Chopin napisał partię pr.r. tego taktu, oznaczył skrótowno literami od „a” do „i” następne 9 taktów jako powtórzenie t. 22-30, a o partii l.r. – takiej jak we wszystkich pozostałych źródłach – zapomniał; możliwość tę uwzględniamy jako wariant.

9. Walc a WN 63

Źródła

AI Autograf roboczy, bez oznaczeń wykonawczych (Bibliothèque Nationale, Paryż). Od późniejszej wersji czystopisu różni się kilkoma szczegółami akompaniamentu i rytmu melodii.

A Autograf-czystopis, opatrzony tytułem *Walc* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Stanowił podstawę wszystkich wydań utworu, z których najwcześniejsze przygotowały (wraz z faksymile obu autografów) Suzanne i Denise Chainaye w numerze specjalnym czasopisma „La Revue Musicale” (Richard-Masse, Editeurs, Paryż 1955).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**. Nie zawsze precyzyjne łukowanie dopełniamy zgodnie z sensem muzycznym i analogicznymi fragmentami.

s. 42 t. 15 pr.r. Tryl nad 1. nutą pochodzi z **AI**. Jego brak w **A** jest zapewne wynikiem nieuwagi Chopina, na co wskazuje:

— mordent w podobnym kontekście melodycznym w t. 51;

— brak łuków w t. 9-16, wypełniających w **A** drugą linię tekstu; dowodzi to osłabienia uwagi Chopina, który zapisał w tym fragmencie jedynie nuty.

DODATEK

(2a). Walc h WN 19

Wersja wydania polskiego

Źródła – patrz komentarz do wersji głównych *Walca*, s. 4.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **Wp**, porównany z pozostałymi źródłami dla wyeliminowania prawdopodobnych błędów.

s. 46 t. 3 i 80 l.r. Ujęte w nawias nuty *cis¹* mogą być wynikiem złego odczytania autografu (patrz komentarz do wersji 2a, t. 7, 8 i 40 na s. 5).

t. 6-7 pr.r. Zgodna wersja wszystkich pozostałych źródeł świadczy o niewątpliwym przeoczeniu w **Wp** łuku przetrzymującego d^3 . Por. też analogiczne t. 38-39.

t. 7, 8 i 40 l.r. Ujęte w nawias nuty *cis*¹ mogą być wynikiem złego odczytania autografu (patrz uwaga do tych taktów w komentarzu do wersji 2a na s. 5).

t. 16 Sposób zakończenia *Walca* nie został w **Wp** oznaczony (brak *Fine*). Proponujemy zakończenie w t. 16, zgodnie z **KZ**.

s. 47 t. 34 pr.r. Przed ostatnią nutą **Wp** ma błędnie \sharp . Jest to prawdopodobnie nietrafna adiustacja wydawcy.

t. 36-37 l.r. Na początku taktu **Wp** ma błędnie d . Dwukrotny błąd staje się prawdopodobny przy założeniu, że akompaniament w t. 37 był w [A3] oznaczony skrótowo jako powtórzenie t. 36 (jak jest w **KY**).

s. 48 t. 74 i 76 pr.r. Brak w **Wp** kasowników obniżających gis^2 na g^2 to najprawdopodobniej wynik przeoczenia.

t. 79-80 pr.r. Ponieważ w żadnym z pozostałych źródeł nie występuje uderzenie nuty melodycznej na początku t. 80, tercja ais^1-cis^2 najprawdopodobniej miała być w **Wp** przetrzymana.

(2b). Walc h WN 19

Wersja wydania J. Fontany

Źródła – patrz komentarz do wersji głównych *Walca*, s. 4.

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

s. 49 t. 13, 15 i analog. W **WnF** brak oznaczeń dynamicznych w tych taktach.

s. 50 t. 40-41 **WnF** ma tu dodatkowo *rit.* w t. 40 i *tempo* w t. 41.

t. 56-59 i analog. **WnF** nie ma w tych taktach ani oznaczeń agogicznych, ani dynamicznych, z wyjątkiem *rit.* w t. 168.

s. 51 t. 94-95 Zamiast *rit.* w t. 95 **WnF** ma *riten.* w t. 94.

t. 97 **WnF** ma tu dodatkowo *mf*.

(7a). Walc As WN 47

Najwcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównych *Walca*, s. 12.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **KFr** porównany z **KXI**.

s. 54 t. 7, 15 i analog. pr.r. W **KXI** drobne nutki są połączone wiązaniem szesnastkowym.

t. 11 i 43 l.r. Nuty a na 2. i 3. ćwierćnucie występują w **KFr**, ale nie w **KXI**.

Pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **KXI** ma rytm

t. 15 i 47 l.r. Nuty es na 2. i 3. ćwierćnucie t. 15 występują w **KFr**, ale nie w **KXI**. W t. 47 **KFrII** i **KXI** mają ten sam tekst, co w t. 15. **KFrI** ma najprawdopodobniej błędną wersję – patrz komentarz do t. 47-48.

t. 16 i 48 Podajemy *Fine* w t. 16, jak jest w **KXI**. W **KFr** wskazówka ta znajduje się w t. 48, co zapewne nie odpowiada intencji Chopina (por. wersje główne tego *Walca* i uwagę o formie w komentarzu do wcześniejszej wersji *Walca h WN 19*).

t. 17 i analog. pr.r. Na końcu tych taktów **KXI** ma rytm

t. 24 l.r. Na końcu taktu **KXI** ma ćwierćnutę b , jak w poprzednich taktach.

s. 55 t. 47-48 l.r. W całym t. 47 oraz na 1. i 2. ćwierćnucie t. 48 **KFrI** ma tekst taki jak w t. 7-8 (39-40). O niewątpliwie pomyłce kopisty świadczy **KFrII**, w której zgodnie z **KXI** występuje wersja t. 15-16.

t. 49-56 l.r. Podajemy dokładniejsze oznaczenia wykonawcze **KXI**. W **KFr** występuje jedynie *stringendo* w t. 49-50 i fermata w t. 56.

t. 56 i 72 l.r. Podajemy wersję **KFr**. Zamiast 2 pierwszych ćwierćnut **KXI** ma półnutę As .

(7b). Walc As WN 47

Wersja wydania J. Fontany

Źródła – patrz komentarz do wersji głównych *Walca*, s. 12.

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

(8). Walc f WN 55

Wersja wydania polskiego i kopii J. Fontany

Źródła – patrz komentarz do wersji głównych *Walca*, s. 14.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Podajemy tekst **Wp**. Tam, gdzie **KF** lub **WF** mają wersje potwierdzone przez autografy, zastępujemy nimi wersje **Wp**, w tej sytuacji z pewnością nieautentyczne. Zgodnie z **KF** i **Wp** nie podajemy żadnych oznaczeń wykonawczych. (Zachowany fragment **KF** zaczyna się w t. 24.)

s. 60 *Początek* pr.r. Łuk przetrzymujący c^2 znajduje się tylko w **WF**.

t. 12-17 oraz 21-24 i analog. l.r. Przyjmujemy uproszczoną graficznie notację tych taktów występującą w **KF** i w większości miejsc w **WF**. W **Wp** nad półnutami dodano pauzy, a akordy notowane są z laseczkami do góry.

t. 20 (1^a volta) pr.r. W **Wp** i **WF** także półnuta es^1 ma kropkę przedłużającą wartość, co jest oczywistym błędem wobec e^1 w akordzie na 3. ćwierćnucie l.r.

t. 21-24 i analog. oraz 49-52 (1^a volta) l.r. Źródła różnią się wartościami pierwszej, przedłużanej nuty. **KF** ma wszędzie półnutę, zaś **Wp** i **WF** – na ogół półnutę z kropkami:

— w **Wp** półnuty bez kropek występują tylko w t. 31 i 45;

— w **WF**, w którym nakazane przez *Dal Segno* powtórzenie całości *Walca* jest wypisane nutami, półnuty bez kropek występują w t. 40 i 45-47 za pierwszym razem, a w t. 24, 29-31 i 45 za drugim.

Kierując się względami harmonicznymi, przyjmujemy zwykle półnuty w t. 30, 46 i 52 (1^a volta), a punktowane w pozostałych.

t. 22 i 38 l.r. W obu taktach podajemy wersję, którą **KF** ma w t. 38. **WF** i **Wp** mają na 3. ćwierćnucie akord $es-g-des^1$, co jest z pewnością dowolną zmianą (przez analogię do t. 30 i 46, nieuzasadnioną wobec innego następstwa harmonicznego).

s. 61 t. 24 i 40 l.r. Nuta c^1 na 2. ćwierćnucie występuje w **KF** i **Wp** w obu tych taktach, a w **WF** tylko w t. 40. Niezgodność źródeł wskazuje na możliwość jakichś pomyłek, dlatego w obu taktach nutę tę traktujemy fakultatywnie (por. podobne t. 32 i 48).

t. 27 i 43 pr.r. Przed 1. tercją na 2. ćwierćnucie taktu w **KF** i **Wp** brak \flat podwyższającego b^1 na h^1 .

t. 33 pr.r. Jako ostatnią nutę **Wp** ma najwidoczniej błędnie d^2 .

t. 34 l.r. W obu akordach **Wp** ma dodatkowo błędną nutę es^1 .

t. 35-36 pr.r. W obu taktach **KF** ma rytm | $\underline{\underline{A}} \underline{\underline{A}} |$.

t. 50 pr.r. W **KF** nie ma \flat podwyższającego es^1 na e^1 .

t. 52 (1^a volta) Podajemy wersję **KF** i **Wp**. Łuk przetrzymujący c^2 znajduje się tylko w **WF**. Patrz komentarz do tego taktu w wersji 8a.

Utwory zaginione, niedostępne i wątpliwe

W spisie Ludwiki Jędrzejewiczowej (patrz charakterystyka IJ w komentarzu do *Walca E* WN 18) znajdują się incipity sześciu walców, które – gdyby zachowały się w kompletnej postaci – znalazłyby się w niniejszym tomie. Podajemy je wraz z wszystkimi dotyczącymi ich adnotacjami.

Walc C. „1824 Data niepewna z dawniejszych”:



(Mimo kilku wątpliwości pozostawiamy zapis bez poprawek, gdyż trudno jednoznacznie wskazać miejsca błędów i sposoby ich poprawienia.)

Walc C. „1826”:



(Poprawiamy oczywiste błędy: metrum z 3/4 na 3/8 i dolną nutę akordów w t. 1-3 z e na g .)

Walc As. „1827 Valse”:



(Nie jest pewna wartość rytmiczna przedtaktu: pod ósemką es^1 w pr.r. wpisana jest w l.r. pauza ćwierćnutowa; podajemy bardziej prawdopodobną wersję z ćwierćnutą.)

Walc d. „1828 Valse la partenza”:



Tytuł *la partenza* (odjazd) ma być może związek z jednym z Chopinowskich wyjazdów, letnim do Sannik lub wrześnieowym do Berlina.

Walc As. „1829 Valse v[el] 30”:



(Poprawiamy błędne oznaczenie metrum z 3/4 na 3/8.)

Walc Es. „Valse 1829 v[el] 30”:



(W t. 3 poprawiamy najprawdopodobniej błędną 1. ósemkę dolnego głosu pr.r. z g^1 na as^1)

Istnieje być może jeszcze *Walc H*, którego autograf Chopin ofiarował Madame Erskine 12 X 1848 (nazwisko i data znajdują się na pisanej ręką Chopina karcie tytułowej). Rękopis przechowywany jest jednak w niedostępnych zbiorach prywatnych i w chwili obecnej nie można zweryfikować jego zawartości.

Przypisywany Chopinowi *Walc Es* o charakterze ländlera, wydany przez Ferdynanda Hoesicka wraz z *Walcem As* WN 28 (patrz komentarz do tego *Walca*) w firmie Breitkopf & Härtel:



zdradza zbyt mało cech muzyki Chopinowskiej, aby go uznać za autentyczny. Oceny tej nie podważa świadectwo Hoesicka, który rękopis tego utworu znajdujący się w albumie Emilii Elsner uznał za autograf Chopina, gdyż zasłużonemu biografowi kompozytora zdarzało się popełniać błędy przy identyfikacji jego pisma. Dlatego utworu tego nie zamieszczamy w naszym wydaniu.