

Chopin

Scherzi



肖邦
谐谑曲

Ekier

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50061

弗雷德里克·肖邦
Frédéric Chopin

谐谑曲
Scherzi

简·埃基尔根据作曲家手稿、手抄谱和原版编辑并编订指法

Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions
and provided with fingering by Jan Ekier

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

肖邦谐谑曲 / (波) 肖邦著 ; 李曦微译. — 上海: 上海教育出版社,
2015. 10
ISBN 978-7-5444-6658-5

I. ①肖… II. ①肖… ②李… III. ①钢琴曲—谐谑曲—波兰—选集
IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第254218号



出品人 范慧英
责任编辑 李世钦
封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

F. Chopin
Scherzi
© 1979 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
肖邦谐谑曲

肖邦谐谑曲

简·埃基尔 编订
李曦微 译

出 版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出 品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发 行 上海世纪出版集团发行中心
经 销 各地新华书店
印 刷 启东市人民印刷有限公司
开 本 960 × 640 1/8 印张16
版 次 2015年11月第1版
印 次 2015年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5444-6658-5/J.0446
定 价 49.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

Presto

M. J. Zgh.

CONFIRMATION DE DÉPÔT
* 71301

TT

\flat B 小调谐谑曲，作曲家手稿的第一页
巴黎国家图书馆
Scherzo b-Moll, erste Seite des Autographs
Scherzo B flat minor, first page of the autograph
Bibliothèque Nationale Paris

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前 言

将钢琴谐谑曲作为一种体裁来研究,它的历史有两个方面:其一是作为奏鸣曲套曲结构的一部分,其二是作为独立的作品。

有两首肖邦的谐谑曲作为奏鸣曲的组成部分流传下来: \flat B小调钢琴奏鸣曲 Op.35 和 B小调钢琴奏鸣曲 Op.58 的第二乐章(我们不认为肖邦室内乐作品中的谐谑曲与这里讨论的问题有确实的关系,例如三重奏 Op.8 和大提琴与钢琴奏鸣曲 Op.65)。罗伯特·舒曼在评论肖邦的 \flat B小调奏鸣曲时,就肖邦奏鸣曲中谐谑曲的特征有以下中肯的说法:“第二乐章只是延续了这种情绪(第一乐章的)——大胆、富于想象力、幻想性,有一个温柔、梦幻性的三声中部,这是肖邦的典型风格:与许多贝多芬的作品相似,它只是用了谐谑曲的名称。”¹

肖邦创作四首作为独立乐曲的谐谑曲——B小调 Op.20、 \flat B小调 Op.31、 \sharp C小调 Op.39 和 E大调 Op.54——无疑是这种体裁的发展高峰。他的同代人,其中最著名的有舒伯特、门德尔松和舒曼,他们所写的谐谑曲没有一首能与肖邦的媲美,包括内容、篇幅以及对乐器技巧的探索等方面。后世的谐谑曲中,唯有勃拉姆斯的 \flat E小调谐谑曲 Op.4 可以与肖邦的做直接的比较。它与肖邦的谐谑曲(尤其是 \flat B小调谐谑曲)有许多类似之处。

这四首谐谑曲共有的特点是 $\frac{3}{4}$ 拍子,首尾乐章很活泼,基本上是A—B—A的结构(\flat B小调谐谑曲以奏鸣曲第一乐章曲式为基础, \sharp C小调谐谑曲的结构扩展为A—B—A—B—尾声),还有这些乐曲的炫技特性——很大程度上或者是总体如此。肖邦谐谑曲的另一个特点是戏剧性与抒情性部分之间巨大的情感跨度,应该注意到,谐谑曲的多数段落是戏剧性的。就词源学而言,这种特性与其标题是冲突的(意大利文 Scherzo 的意思是逗笑、滑稽),舒曼在提到 \flat B小调谐谑曲 Op.20 时特别强调了 this 矛盾:“严肃性被如此地包装,甚至‘开玩笑’都穿上了这样忧郁的服饰?”²在这方面只有一个例外,E大调谐谑曲 Op.54,它的首尾两段带有“谐谑”的属性。

有一个重要的特点需要特别注意,就是它们相

当严格的4小节段落结构。(这个规则只有少数例外——B小调谐谑曲的中部和 \sharp C小调谐谑曲中的八度段落)。它对肖邦谐谑曲的演奏法有很大影响,意识到这种特点有助于演奏者正确地把握音乐的进程。

B小调谐谑曲 Op.20 估计写于肖邦在维也纳或者斯图加特逗留期间(1830—1831年),可能是表达一个客居异国的孤独的作曲家渴望回故乡与亲友们重聚,也可能是表达得知华沙爆发起义时的绝望心情。(中间部分开始处采用了波兰圣诞歌《睡吧,小耶稣》,这支持了该曲写于维也纳的推测,肖邦在那里度过圣诞节,但是前后两个部分的音乐性质却提示它写于斯图加特。)[译者注:肖邦在斯图加特得到俄国攻陷华沙的消息。]尽管这种推测有足够的理由,然而并无文献纪录可以证明。总之,这首曲子很可能完成于1835年出版前不久。

\flat B小调谐谑曲 Op.31 写于1835—1837年,出版于1837年。舒曼对于这首谐谑曲写道:“它始终是非常吸引人的作品,可以与拜伦爵士的诗相比:这样温柔、妩媚和深情,然而又充满了嘲讽。”³这首乐曲中表情丰富的对比来自比较频繁的,戏剧性与抒情性主题的交替,伴随着调性和调式的变化。(值得注意的是,此曲开始于 \flat B小调,结束却是 \flat D大调,这突出了该乐曲的两极性。)肖邦极其重视正确地理解开始的三连音动机及其基本表现意图。他的学生威廉·冯·伦茨写道:“这肯定是一个问题,肖邦这样教我们,对于他而言,问题是无穷尽的,总是不够弱,总是不够像坟墓,总是不够意味深长。有一次他说,它应该是死亡之屋。”⁴

1839年1月,肖邦和乔治·桑到马洛卡旅行,期间他开始创作 \sharp C小调谐谑曲 Op.39,并于1839年8月在诺昂完成。这部作品出版于1840年,早些时候,即1839年夏天,按照肖邦的要求,他的学生阿道夫·古特曼(这首曲子题献给他)为伊格纳茨·莫谢莱斯演奏了该曲。⁵上文提到的肖邦的学生威廉·冯·伦茨有些恶意地评论说:“这首 \sharp C小调谐谑曲 Op.39 题献给古特曼。低音和弦可能是为他那拳击手似的拳头构思的,没有人的左手可以够到它

(#d—#f—b—#d'—#f' 以及第 6 小节之后的段落), 尤其是肖邦的手: 即使在他的触键轻巧, 琴键较窄的普莱耶尔钢琴上, 他也习惯于将它弹成琶音。不过古特曼倒是可以用它把桌子砸出一个洞!”⁶

有关 E 大调谐谑曲 Op.54 的创作背景我们所知寥寥(完成于 1842 年, 出版于 1843 年)。从肖邦与他的出版商们的通信中我们发现, 与此曲同时, 他还提供给他们 F 小调叙事曲 Op.52 和 ^bA 大调波洛奈兹舞曲 Op.53。

我们不知道肖邦本人是否公开演奏过这些谐谑曲中的任何一首, 尽管可能有与 #C 小调谐谑曲的演奏相关的证据。⁷ 另一方面, 这四首谐谑曲都有肖邦用于教学的, 有他亲笔写的批注的乐谱幸存下来。

版本编辑概述

编辑肖邦的作品有两个方面是特别困难的: 其一是肖邦为出版而做的准备工作十分独特; 其二是他不同寻常的记谱法。

研究肖邦的资料时, 常常很难确定它们的独立性、真实性和时间顺序。因为肖邦为其作品的出版做准备的程序和方法很奇怪, 而且这些方面在他生活的各个阶段又迥然不同。有一段时间, 他完全依据一份手稿开始准备, 它直接作为各个版本的范本, 或者辅以一些散页的校样。在另一些时候, 准备过程涉及一组不同的手稿和抄本, 它们通过各种渠道到了出版商们的手中。又一个阶段, 肖邦为不同的出版商同时准备几种手抄样稿。他的作品一般同时出三种版本: 法国、德国和英国。进一步的麻烦在于肖邦对校对稿件十分厌恶。他并不对所有的抄件、版本和作品都做修改; 在校对时他总是匆匆忙忙而且忽略掉一些错误。有时他让丰塔纳校对。当他为几个出版商同时提供清样时, 他并不查对它们是否完全相同, 而且即使谱子已经在制版, 他也可能要求改动——这通常发生在法国版。记住, 我们知道他有在学生的谱子上写各种变奏的习惯, 因此要揣摩他的最终意图谈何容易。

所有这一切发生在付印前、付印过程中, 加上作品出版后的事情使我们可以认为, 不停的改动和加进变奏是肖邦创造性思维的独特表现。他的这种个性化的特征必须在原始版(Urtext)中有所体现。自

然这并不意味着我们的版本中应该充斥着各种变体。只有在实在必须的地方我们才提供它们。亦即, 那些为确定肖邦的某些最终意图所不可或缺的变化。如果一个变奏清楚地意味着改动而非选择, 本版本中就将它作为最终形式印出, 同时在版本评论注释中加以论证。

所有附在谱子下方作为脚注的变体都与正谱本身具有同等的实证性和有效性, 无论是它们的来源还是艺术价值都如此。不过, 给肖邦在乐谱中所做的各种变化以恰当的表述并非只是为了知识。本版本意在保持他的记谱法的独特性。肖邦本人非常重视如何将他的作品写成乐谱。1841 年 10 月 18 日他写给朋友丰塔纳的信中有一段可以证明这点, 提到自己的手稿时他说: “……我非常喜欢自己的令人望而生厌的潦草笔迹”, 在这一段结束时又说: “我可不想把这些蜘蛛网(注: 指他的初稿)交给我那粗心的抄写员。”对肖邦手稿的仔细查看可以得出一个结论, 他的谱子看起来是什么样的, 其音响效果也就是那样的。有许多改动乍一看很像只是“美容”性的, 终其究竟却提示了精确的乐思。这证明肖邦对于给自己的音乐准确的视觉表现十分在意。因此, 我们忠实地印出以下一些肖邦的记谱特征:

凡是与分声部写作的意义相关而分记在两行谱表的音符或者两手分别弹的音符;

八分音符和十六分音符的经过句中, 有些跨拍子的组合, 肖邦的这类组合有极严格的条理性;

符干的向上和向下并非总是与现代的记谱规则一致;

细心观察肖邦的连线用法, 有助于对所弹乐曲的布局 and 气息跨度隐含的音乐观念的理解。

需要特别提及一种复合节奏型: 一个声部是附点节奏而另一个声部是三连音。肖邦在写这种节奏组合时总是用 18 世纪的概念, 亦即两组节奏的最后

一个音符总是同时弹的, 比如  或者 .

肖邦在他的清样中将这类组合中的最后两个音符准确地上下对齐。⁸ 本版本也做同样的处理。

还有另一种肖邦的记谱特征我们也给予尊重, 就是区分长的和短的重音符号。对于他而言, 短重音符号(>)意味着力度加强, 而长重音符号(>>)则是要求有表现力的强调。

装饰音符号保持原样；只有当肖邦为同一种装饰用了几种不同的记谱法的情况下，我们将其简化为一种，以免引起误解，例如琶音和回音。

我们自然应该以肖邦所熟悉的钢琴的音域为依据。肖邦的钢琴作品的音域从来不超越C到f^{'''}。有些地方他明显地受到了当时的钢琴音域的束缚，本版本的编辑提议做一点变动，不过最多只超过原作的最高和最低音各二度。

原有的指法以斜体字印刷，编辑者的则用正常字体。所有的节拍器速度标记都是作曲家写的。对相应片段所做的变化或增添(单音、解释性记号等等)用圆形括号；所有编辑增加的东西都用方形括号。⁹

在这里无法一一列出所有为我们的编辑工作提供了他们的资料的机构和个人。我乐意就此机会向他们表达我的谢意：华沙的肖邦协会——所有有关肖邦的资料的主要中心；以及所有在前言和评注中作为资料拥有者提到的图书馆和个人。

简·埃基尔

1. R. 舒曼,《论音乐与音乐家》,莱比锡 1888 年,卷 III,第 53 页。

2. 同上,卷 I,第 237 页。

3. R. 舒曼,《论音乐与音乐家》,莱比锡 1888 年。卷 II,第 162 页。

4. 引自 F. 尼克斯,《F. 肖邦,人生与音乐家》,莱比锡 1890 年,卷 II,第 280 页。

5. 《莫谢莱斯的生平,他的夫人根据书信和日记编辑》,莱比锡 1872 年,卷 II,第 39 页,还有 B. 斯达夫诺夫有关 A. 古特曼的一篇文章:“肖邦最喜欢的学生”,《美好的精神》,No.3,不莱梅 1879 年。

6. 威廉·冯·伦茨,“伟大的钢琴大师”,《肖邦》,柏林 1872 年,第 47 到 48 页。

7. E. 冈什,《弗雷德里克·肖邦》,巴黎 1921 年,第 255 页。

8. 这个规则只有一个例外:C 小调夜曲 Op48 No.1,第 51 小节。

9. 所有涉及到原始资料,它们的年代和可信性,以及肖邦为出版准备自己的作品的方式等问题,都在简·埃基尔的《弗雷德里克·肖邦国家版》(克拉科夫,1974 年,目前只有波兰文版。第二部分——“演奏问题”——正在准备中)“前言”第一部分“编辑问题”中有详尽的讨论。

演奏评注

B 小调谐谑曲 Op.20

第 31-32 及其他类似小节 e' 音之间的连线,正如前面小节之间的连线一样,都不是同音连线,而是连断法连线,所以 e' 应该重复弹奏。

第 37-38、41-42 及其他类似小节

右手: 为左手准备的指法:



不过要小心,大拇指别将 #d' 弹成重音!

第 44-56 和其他类似小节

此处的 *ritenuto* 并不指整体放慢,它只表明用“局部的”伸缩节奏。

第 56-57 及其他类似小节

指法 有助于八度的连奏。

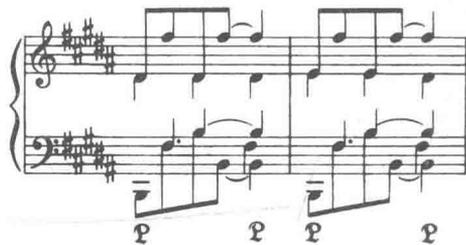
第 57-64、289-304、
553-568 及其他类似小节
第 65 小节

必须严格遵守 4 小节结构,这样就不会歪曲拍子。

可以把结束这个部分的五个声部重复(记谱在其后)看作是选择性的,不用遵守反复记号。

第 305 小节及其后

踏板技巧好的人可以将踏板保持到每一个小节的最后。更现代的踏板用法,十分连贯(*ben legato*)也可以用以下弹法:



(=“和声连奏”:参见 \flat A 大调即兴曲 Op.29,“演奏评注”)

第 322、323、324、
325 及其他类似小节

右手: 根据肖邦教其他乐曲时在几本印刷谱上所写的注解,这类装饰音应该总是开始于拍上;例如:



第 329、361 小节

右手: 此处,倚音 #d" 也可以处理成先现音,这样就不会干扰前一小节四分音符 #d" 的重音。

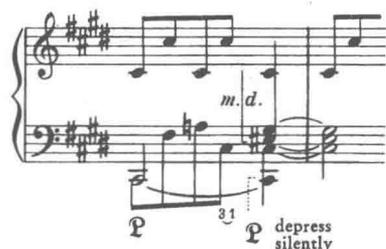
第 330、332、362、364 小节

肖邦不经常用这种在单音上方(或者下方)的,反向的(长或短)重音标记;其功能是强调随后的音,意图可能是模仿可以做出单音渐强的乐器或者乐器组合。

第 383-384 小节

根据原踏板标记,低音 #C 应该持续整个两小节。在现代钢琴上,建议在和

声改变时换踏板,低音无声地重新按下。这个弹法既可以保持低音又避免了不协和音:

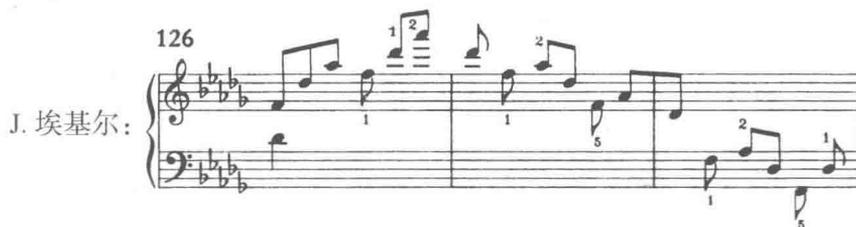
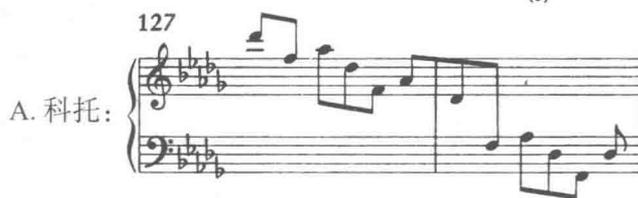


\flat B 小调谐谑曲 Op.31

第 73 和其他类似小节
第 126-128 小节

右手: 倚音与左手的第一个音同时弹。

右手: 这个片段有些人建议的弹法对于手小的人很别扭,较容易的弹法是:



第 179、630 小节

颤音的开始如下:



第 281、306、
383、408 小节

左手的琶音: $\#c$ 与 $\#c''$ (右手) 同时弹,踏板用于两个音[译者注:原文有误,无 *depalled* 一字,字母错列,应为 *pedalled*]; 不过,此处最好处理为先现琶音, $\#c'$ 与 $\#c''$ 同时弹:



第 553-568 小节

右手: 考虑到速度很快以及现代钢琴的音响,编辑建议这些和弦不要弹成琶音; 除了更容易以外,还会有更果决的效果。

第 744-755 小节

在现代钢琴上,将踏板保持得比肖邦要求的更长效果会绝佳,也就是一直保持到第 754 小节(第 755 小节换踏板); 这样处理必须有一个前提,第 744 小节的 $\flat A-\flat A-\flat a$ 应该弹得声音丰满,相当响。

#C 小调谐谑曲 Op.39

第 6-7、14-15 小节

左手：手比较小的人可以把这些和弦弹成琶音(据说肖邦自己也这么弹)；不

过也可以简化为： 如果用原来的踏板标记,同时双手的和弦都弹得很清脆,则这种简化弹法与原谱的差别只能勉强感觉到。

第 37-38、54、62、77
及其后和其他类似小节

右手：中间声部的四分音符——用八度的主要主题材料构成,弹成断奏或者非连奏——也应该用断奏,以便突出复调织体的效果；只有第 54 和 396 小节,它们模仿前一小节的旋律片段,应该弹得连贯。旋律线上方的长连线只适用于最高声部。

第 47、129、373、389 小节

注意,无论是主要乐谱还是这 4 个小节的各种变体,来自法国首版和脚注,在这些地方的使用都必须前后一致。参见“版本评注”。

第 159 及其后
和其他类似小节

左手：为小手准备的指法(例如第 315-319 小节)：



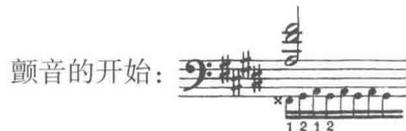
第 219 小节

左手：所有原始资料中都有琶音标记,不过只在这一个地方。可以认为这纯属技术性考虑(肖邦通常把它弹成琶音,键盘上最宽的十度,就是 b^b-g-b^b , 或者 $\#f-\#a$ 。大手可以同时弹这些音)。

第 374 小节

重音标记用于 A-a'。

第 598 小节



第 629-633 小节

为小手准备的简化弹法：



或者



第 637-643 小节

“加速”标记只适用到第 642 小节,第 643 小节以后应该“回原速”：整小节加速的八度音长度应该接近“回原速”的四分音符！

第 645 小节 - 结束

第 645 小节的 * 标记出自 FE 版本, CX 版本的此处没有。这个 * 可能是误记,我们将它置于括号中,并建议直到最后一个和弦之后才抬起踏板。(还可参见 b^b 小调和 E 大调谐谑曲的结束处。)

E 大调谐谑曲 Op.54

第 56-57、328-329、
656-657 小节

简化弹法:



第 89、689 小节

为小手准备的简化指法,如果用原有的踏板:



第 117、717 小节
第 165-168、
285-288、
765-768 小节

较小的手需要重新弹 #f; 否则应该保持 #f, 只将 #D-B 弹成琶音。

左手: 未加括号的, 双手指法分布是作曲家手稿中写的; 括号中的指法使左手的高音可以由右手“无声地”接过。

第 194、762 小节

可能可以不管作曲家手稿中右手的琶音(类似片段第 93、162、693、794 小节, 作曲家手稿中琶音标记只用于左手); EE 版本 6 个小节中只有三个的左手有琶音标记, 而 FE 版则完全没有。

第 308 小节

右手: 倚音 #d 最好弹成先现音, 就是出现在前一小节的最后。

第 357-360 小节

每一个两小节动机的最后一个八度都用右手弹; 第 365-368 的两小节动机的最后两个八度也同样。

第 375-376 小节

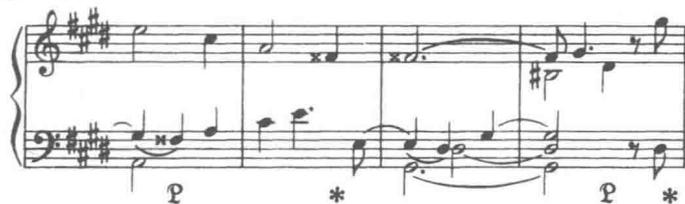
第 375 小节的八度由两手分弹, 第 376 小节开始的八度用右手弹。

第 400、429、440、
469、520、544、
552 小节

参见“细节评注”的第 89 和 400 小节。肖邦的标记也适用于之后的类似小节(第 440、520、544 和 552 小节也与右手的其他声部同时弹奏)。

第 419-422 小节

为了从这 4 个小节的和声中得到最佳效果, 同时又避免第 422 小节的不协和音 *f'-#g', 建议用以下的“和声连奏”和踏板:



第 425 小节

建议弹奏这个小节时踏板用法与肖邦在第 461 小节写的相同。

第 449、529 小节

右手: 手的扩张度大的人, 倚音 b 与左手的 #F 同时弹:



第 459 小节

弹法与第 419 小节同。

第 477、493

右手: 倚音应该与低音声部第一个音同时弹。

478、494 小节

右手: 倚音既可以弹在“拍上”, 也可以作为先现音; 重要的是最低声部旋律线的弹法要统一。

第 480、496 小节

右手: 弹法:  琶音的最低音与低音声部的第一个音同时弹。

第 559-573 小节

右手: 最低声部的模进要表达得很清晰(参见“细节评注”中第 567-568 小节的谱例)。

第 949 小节

左手: 建议用此处作为脚注的 FE 版本读谱, 因为它明确地强调了从这个小节开始的 4 小节句法。

第 964 小节

踏板要保持到最后, 不过直到音阶经过句的最后一个八度才应该踩下。

VORWORT

Das Klavier-Scherzo als Gattungsbegriff hat zwei geschichtliche Aspekte: den einen als Teil der zyklischen Sonatenform, den anderen als selbständiges Werk.

Als Teil der Sonate sind zwei Scherzi von Chopin überliefert: die jeweils zweiten Sätze der Klaviersonaten b-Moll Op. 35 und h-Moll Op. 58. (Die Scherzi aus den Kammermusikwerken Chopins, aus dem Trio Op. 8 und der Sonate für Klavier und Violoncello Op. 65, sollen hier außer Betracht bleiben.) Robert Schumann charakterisiert das Chopinsche Sonaten-Scherzo treffend am Beispiel der b-Moll-Sonate: „Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung [des ersten Satzes], kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens.“¹

Die vier als selbständige Stücke geschaffenen Scherzi von Chopin, h-Moll Op. 20, b-Moll Op. 31, cis-Moll Op. 39 und E-Dur Op. 54, bilden ohne Zweifel den Höhepunkt in der Entwicklung dieser Gattung. Keine der zeitgenössischen Scherzi, unter denen sich vor allem die Scherzi von Schubert, Mendelssohn und Schumann auszeichnen, sind mit denen Chopins zu vergleichen, weder hinsichtlich ihrer musikalischen Inhalte und Dimensionen noch hinsichtlich des instrumental-technischen Anspruches. Von den später entstandenen Scherzi ist nur das Scherzo es-Moll Op. 4 von Brahms, welches übrigens manche Verwandtschaft mit den Scherzi Chopins (insbesondere mit dem Scherzo b-Moll) aufweist, diesen vergleichbar.

Die allen vier Scherzi gemeinsamen Kennzeichen sind: das Metrum $\frac{3}{4}$, das lebhafte Tempo der Rahmenabschnitte, die Ausgangsform A-B-A (im Scherzo b-Moll vom Sonaten-Hauptsatz ausgehend und im Scherzo cis-Moll bis zur Form A-B-A-B-Coda ausgebaut), wie auch der virtuose Charakter der Stücke — zur Gänze oder größerer Teile. Außerdem ist für die Scherzi Chopins die große emotionelle Spannweite zwischen den dramatischen und lyrischen Teilen kennzeichnend, und es ist zu bemerken, daß die dramatischen in der Überzahl sind. Dieses zur Etymologie des Titels im Widerspruch stehende Merkmal (Scherzo, italienisch: Scherz, Spaß) wurde am treffendsten von Schumann anlässlich des Scherzo h-Moll Op. 20 ausgedrückt: „... wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der ‚Scherz‘ in dunkeln Schleiern geht?“² Die einzige Ausnahme bildet in dieser Hinsicht das Scherzo E-Dur Op. 54, welches im Charakter der Außenteile dem Titel des Stückes entspricht.

Besondere Aufmerksamkeit sei auf ein für die Ausführung der Chopinschen Scherzi bedeutsames Charak-

teristikum gelenkt: auf ihre beinahe strikte viertaktige Konstruktion. (Die wenigen Ausnahmen von dieser Regel können wir nur im Mittelteil des Scherzo b-Moll und im Oktaven-Teil des Scherzo cis-Moll finden.) Die Beachtung dieser Eigentümlichkeit hilft dem Ausführenden zum korrekten Erfassen des musikalischen Ablaufes.

Scherzo h-Moll Op. 20 ist vermutlich während Chopins Aufenthaltes in Wien oder Stuttgart (1830 bis 1831) entstanden — als Ausdruck der Sehnsucht des einsam im Ausland lebenden Komponisten nach seinen Nächsten daheim oder als Ausdruck der Verzweiflung nach Erhalt der Nachricht über den Ausbruch des Aufstandes in Warschau. (Für Wien, wo Chopin zu Weihnachten weilte, könnte das Einbeziehen der Melodie eines polnischen Weihnachtsliedes — „Lulajże Jezuniu“, „Schlaf, kleiner Jesus“ — zu Beginn des Mittelteils, für Stuttgart aber der musikalische Charakter der Rahmenabschnitte sprechen.) Diese Vermutung, obwohl annehmbar, ist aber nicht dokumentiert. Jedenfalls wurde dieses Werk höchstwahrscheinlich erst unmittelbar vor seiner Drucklegung, 1835, vollendet.

Scherzo b-Moll Op. 31 wurde 1835 bis 1837 komponiert und ist 1837 erschienen. Über dieses Scherzo schrieb Schumann: „... es bleibt ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronischen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll.“³ Die Ausdruckskontraste ergeben sich in diesem Stück aus einem ziemlich oft auftretenden Wechsel zwischen dramatischen und lyrischen Themen bei gleichzeitigem Wechsel von Tonart und Modus. (Beachtenswert ist der Beginn in b-Moll und der Schluß in Des-Dur, was die Zweipoligkeit dieses Stückes unterstreicht.) Chopin hat großes Gewicht auf das richtige Erfassen des eröffnenden Triolenmotivs und dessen Gestik gelegt. Sein Schüler Wilhelm von Lenz schreibt: „Eine Frage muß es sein, lehrte Chopin, und es war ihm nie genug Frage, nie genug Piano, nie genug gewölbt [tombé], wie er sagte, nie bedeutsam genug. Ein Todtenhaus muß es sein, sagte er einmal.“⁴

Die Arbeit am Scherzo cis-Moll Op. 39 hat Chopin während seiner Reise mit George Sand auf Mallorca (Jänner 1839) begonnen und in Nohant (August 1839) beendet. Dieses Werk ist 1840 erschienen; zuvor wurde es auf Chopins Wunsch von seinem Schüler Adolf Gutmann, dem es auch gewidmet ist, im Sommer 1839 für Ignaz Moscheles gespielt.⁵ Der bereits erwähnte Chopin-Schüler Wilhelm von Lenz kommentiert — ein wenig

¹ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1888, Bd. III, S. 53.

² Wie oben, Bd. I, S. 237.

³ Wie oben, Bd. II, S. 162.

⁴ Zitat nach F. Niecks, *F. Chopin als Mensch und als Musiker*, Leipzig 1890, Bd. II, S. 280.

⁵ *Aus Moscheles' Leben, nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Leipzig 1872, Bd. II, S. 39, sowie B. Stavenow — ein Artikel über A. Gutmann —: *Der Lieblingsschüler Chopins*, *Schöne Geister*, No. 3, Bremen 1879.

boshaft — diese Tatsache: „Das Scherzo in cis-Moll Op. 39 ist Gutmann dediziert, seiner Klopflechterfaust wahrscheinlich der Akkord im Baß zgedacht, den keine linke Hand nehmen kann (dis-fis-h-dis'-fis', T. 6 f.), am wenigsten die Hand von Chopin, der darüber auf seinem leichtgehenden schmaltastigen Pleyel hinwegarpeggierte. Nur Gutmann schlug damit ein Loch in einen Tisch!“⁶

Über die Umstände, unter welchen das Scherzo E-Dur Op. 54 (1842 beendet und 1843 erschienen) entstanden ist, wissen wir nur ganz wenig. Aus der Korrespondenz Chopins mit seinen Verlegern folgt, daß er ihnen gleichzeitig mit diesem Stück auch die Ballade f-Moll Op. 52 und die Polonaise As-Dur Op. 53 zur Herausgabe vorschlug.

Es ist nicht überliefert, ob Chopin selbst irgendeines seiner Scherzi öffentlich spielte. (Einen zweifelhaften Hinweis darauf gibt es für das Scherzo cis-Moll.⁷) Dagegen haben sich die zum Unterricht gebrauchten Exemplare aller vier Scherzi bis heute erhalten, welche eigenhändige Eintragungen Chopins enthalten.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR EDITION

Aus zweierlei Gründen gibt es bei der Edition Chopinscher Werke besondere Probleme: einmal wegen der Art und Weise, wie Chopin seine Werke zum Druck vorbereitete, zum anderen wegen seines Verhältnisses zur Notierung.

Abhängigkeit, Authentizität und Rang der Quellen bei Chopin festzustellen ist oft sehr schwer, da der Prozeß seiner Druckvorbereitung ganz eigenartig und zudem in verschiedenen Perioden unterschiedlich gewesen ist. So war zeitweilig der Ausgangspunkt für diesen Prozeß ein Autograph, das unmittelbar oder durch Vermittlung von Korrekturfahnen mehreren Ausgaben als Vorlage diente. In anderen Perioden lag diesem Prozeß eine Gruppe von Manuskripten (Autograph und Kopien) zugrunde, die auf verschiedene Weise unter die Herausgeber verteilt wurden. Wieder in einer anderen Periode bereitete Chopin mehrere Autographen als Druckvorlage für die verschiedenen Ausgaben vor. Grundsätzlich ließ Chopin drei Ausgaben seiner Werke — oft gleichzeitig — erscheinen: eine französische, eine deutsche und eine englische. Weitere Probleme ergeben sich dadurch, daß Chopin gegen das Korrigieren eine besonders große Abneigung hatte. Er korrigierte nicht alle Kopien, nicht alle Ausgaben, nicht alle Werke; er tat es oft in großer Eile und ließ Fehler durchgehen. Manchmal hat er das Korrigieren Fontana übertragen. Waren mehrere Druckvorlagen vorhanden, prüfte Chopin nicht, ob sie sämtlich übereinstimmten, und änderte sogar noch während des Stiches am Notentext — am häufigsten in den französischen Ausgaben. Wenn wir noch hinzunehmen, daß Chopin in die Exemplare seiner Schüler weitere Varianten einzutragen pflegte, bekommen wir eine Vorstellung von den Schwierigkeiten, die mit dem Auffinden der endgültigen Intention des Autors verbunden sind.

⁶ Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen, Chopin*, Berlin 1872, S. 47—48.

⁷ E. Ganche, *Frédéric Chopin*, Paris 1921, S. 255.

Alle diese Nebenumstände, die dem Druckprozeß vorausgingen und ihn begleiteten, und auch das, was nachher noch mit den Werken geschah, läßt uns annehmen, daß die Varianten ein authentisches Merkmal von Chopins schöpferischem Denken sind. Dieses ihm eigene Merkmal sollte auch in einer Urtextausgabe erscheinen. Natürlich darf dies nicht zu einer Überfrachtung des Notentextes mit Abweichungen führen. Varianten werden im Notentext nur dort mitgeteilt, wo sie wirklich notwendig sind, d. h. dort, wo sich die letztgültige Intention Chopins nicht sicher feststellen läßt. Stellt eine Variante eindeutig eine Korrektur dar, wird nur diese als endgültige Version wiedergegeben und ihre Wahl in den Kritischen Anmerkungen begründet.

Sämtliche Varianten, die in den Fußnoten beim Notentext erscheinen, sind demnach authentisch und gleichberechtigt mit dem Haupttext, sowohl im Hinblick auf die Quellen als auch auf ihren künstlerischen Wert.

Aber nicht nur die Kenntnis der Varianten ist für eine adäquate Wiedergabe des Chopinschen Notentextes bedeutsam. Die vorliegende Ausgabe bemüht sich auch, die Besonderheiten seiner Notierungsweise beizubehalten. Chopin selbst legte großes Gewicht auf das Notenbild seiner Kompositionen. Dies bezeugt zum Beispiel eine Stelle aus einem Brief vom 18. 10. 1841 an seinen Freund Fontana, wo er über seine Manuskripte schreibt: „... ich mein langweiliges Geschreibsel so liebe“ und den Passus mit den Worten beendet: „ich möchte dies Spinnwebnetz keinem groben Kopisten übergeben.“ Eine genaue Betrachtung der Manuskripte Chopins zeigt, daß sich bei ihm graphisches Bild und Klangbild entsprechen. Manche Korrekturen, dem ersten Anschein nach kosmetischer Natur, in Wahrheit jedoch eine bestimmte musikalische Vorstellung suggerierend, bezeugen, daß Chopin um das richtige graphische Bild seiner Musik besorgt war. Aus diesem Grund werden folgende Elemente aus Chopins Notenschrift getreu wiedergegeben:

Aufteilung der Noten auf die beiden Systeme, sofern es für die Stimmführung oder für die Verteilung auf beide Hände von Bedeutung ist;

Balkensetzung bei Achtel- und Sechzehntelgruppen, bei der Chopin überaus konsequent vorgegangen ist;

Behalsung der Noten nach oben oder nach unten, die nicht immer mit den heute geltenden Regeln übereinstimmt;

Bogensetzung, sofern durch deren genaue Beachtung hinsichtlich der Ausdehnung und Lage die musikalische Vorstellung des Spielenden beeinflusst werden kann.

Speziell erwähnt sei der Gebrauch der Notierung von punktiertem Rhythmus in der einen und Triolenrhythmus in der anderen Stimme. Chopin gebraucht diese Notierung konsequent im Sinne des 18. Jahrhunderts für Triolen, d. h. gleichzeitiges Anschlagen der letzten Noten

in beiden Stimmen, z. B.  . In

seinen Reinschriften setzt Chopin stets die entsprechenden Noten genau untereinander.⁸ Ebenso geschieht es in der vorliegenden Ausgabe.

⁸ Es gibt nur eine Ausnahme von dieser Regel: Nocturne c-Moll, Op. 48, Nr. 1, Takt 51.

Ein weiteres Merkmal Chopinscher Notierung, das wir berücksichtigen, ist die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Akzentzeichen. Den kurzen Akzent (>) gebraucht Chopin für eine dynamische Verstärkung, den langen Akzent (≡) für die Betonung des Ausdrucks.

Die Verzierungszeichen sind in ihrer originalen Gestalt belassen worden; nur dort, wo Chopin mehrere Zeichen für ein und dieselbe Verzierung benutzt, werden sie, um Mißverständnisse zu vermeiden, auf eine Form reduziert, z. B. die Zeichen für Arpeggio und Doppelschlag.

Der Tonumfang des Chopin zu Gebote stehenden Klaviers wird natürlich eingehalten. Chopin hat in seinen Klavierwerken niemals den Umfang C bis f⁴ überschritten. In wenigen Fällen, in denen eindeutig klar ist, daß der Komponist durch das damalige Klavier begrenzt war, schlägt der Herausgeber Varianten vor, wobei der Umfang des Werkes niemals um mehr als eine Sekund nach oben oder nach unten überschritten wird.

Die originalen Fingersätze sind kursiv, die vom Herausgeber hinzugefügten normal gesetzt. Die Metronomangaben stammen ausschließlich vom Komponisten. Zusätze und Varianten nach Parallelstellen (einzelne Noten,

Interpretationsbezeichnungen usw.) sind in runde Klammern, alle Zusätze des Herausgebers in eckige Klammern gesetzt.⁹

Es wäre unmöglich, an dieser Stelle sämtliche Institutionen und private Besitzer aufzuführen, die für unsere Ausgabe Quellen zur Verfügung gestellt haben. Ich erlaube mir daher, meinen Dank allgemein auszusprechen, indem ich diesen Dank an die Chopin-Gesellschaft in Warschau, das Zentrum aller Quellen Chopins, und an alle Bibliotheken und Personen richte, die im Vorwort und in den Kritischen Anmerkungen als Besitzer der Quellen genannt sind.

Jan Ekier

⁹ Alle Probleme, welche die Quellen, deren Chronologie und Authentizität, sowie die Art, wie Chopin seine Werke für den Druck vorbereitet hat, betreffen, sind ausführlich besprochen in: Jan Ekier, Wstęp do Wydania Narodowego Dział Fryderyka Chopina, Cz. I. Zagadnienia edytorskie (Einleitung zur Fryderyk Chopin-Nationalausgabe, Erster Teil, Editorische Probleme), Kraków 1974, z. Zt. nur in polnischer Sprache. Zweiter Teil — Ausführungsprobleme — in Vorbereitung.

ANMERKUNGEN ZUR INTERPRETATION

Abkürzungen: siehe Kritische Anmerkungen.

Scherzo h-Moll Op. 20

Takt

31—32 und analoge

Der Bogen zwischen e' ist — wie die analogen Bögen in vorigen Taktübergängen — kein Ligatur-, sondern ein Artikulationsbogen; darum soll e' wiederholt werden.

37—38, 41—42 und analoge

r. H.
Fingersatz für kleine Hände:



man beachte jedoch, daß der 1. Finger den Ton dis' nicht akzentuiert!

44—56 und analoge

ritenuto bedeutet hier keine allgemeine Verlangsamung, sondern hat den Charakter eines lokalen „rubato“.

56—57 und analoge

Der Fingersatz



unterstützt die Ausführung der Legato-Oktaven.

57—64, 289—304, 553—568 und analoge

Die viertaktige Struktur ist streng zu beachten, um metrische Störungen zu vermeiden.

65

Es ist zulässig, die fünfmalige (in der Folge ausgeschriebene) Wiederholung des hier endenden Teiles für entbehrlich zu halten und die Repetitionsvorschrift nicht zu beachten.