



No. 72849

THE COMPLETE
CHOPIN

圆舞曲

WALTZES

[法] 克里斯托弗·格拉博斯基 编订

钢 琴

中央音乐学院出版社

新评注版

肖邦全集

净 版

圆舞曲

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基 编订

刘黛妮 译

系列丛书编辑

〔英〕约翰·林克 〔英〕吉姆·萨姆森

〔瑞士〕让-雅克·艾热尔丁格 〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基

钢 琴



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

圆舞曲/(波)肖邦作曲;(法)格拉博斯基编订;刘黛妮译. —
北京:中央音乐学院出版社,2016.3

(肖邦全集)

ISBN 978-7-81096-648-1

I. ①圆… II. ①肖… ②格… ③刘… III. ①钢琴曲—圆舞曲—波兰—选集 IV. ①J657.418

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第048366号

© Copyright 2006 by Hinrichsen Edition, Edition Peters Ltd, London
Revised and corrected edition, © Copyright 2011 by Hinrichsen Edition,
Edition Peters Ltd, London
版权所有 翻版必究

YUÁNWŪQŪ
圆舞曲

[波]肖邦作曲 [法]格拉博斯基编订
刘黛妮译

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

责任编辑:孙敬慧

责任校对:王东欣

中文排版:孟祥超

开 本:635×927毫米 8开 印张:22.5

印 刷:北京宏伟双华印刷有限公司

版 次:2016年3月第1版 2016年3月第1次印刷

印 数:1—500册

书 号:ISBN 978-7-81096-648-1

定 价:158.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编:100031
发行部:(010) 66418248 66415711(传真)

中文版前言^①

肖邦与圆舞曲

无论是肖邦早期还是晚期创作的圆舞曲，都极具特色，这种论断是有理有据的。1825年之前，肖邦将自己最初的圆舞曲作品集题献给了伊莎贝拉·格拉博斯卡女伯爵。但是这部作品集已经不复存在，与之一同丢失的是1826—1830年间创作的7首圆舞曲，这些作品仅在其姐姐路德维卡·耶恩泽维茨在肖邦1849年去世不久之后起草的引言部分中有所提及。而肖邦最后一部圆舞曲是1848年10月为凯瑟琳·厄斯金演出过的作品，现在只有复制品的标题页留存于世。

众所周知肖邦一生都偏爱舞蹈音乐体裁，尤其对圆舞曲这一类型，肖邦自幼就非常熟悉。与欧洲其他国家的首都一样，华沙在1810年左右也臣服于圆舞曲的魅力之下，除了玛祖卡和波兰舞曲外，其他舞曲形式几乎都被圆舞曲所替代。据沃依切赫·托马舍夫斯基考证，波兰出版的第1首圆舞曲出现于1815年，同年维也纳国会授予这一原本低调的舞蹈形式以高贵的名号。自此之后，除了肖邦那位以严谨思维著名的老师约瑟夫·埃尔斯内之外，所有波兰的作曲家都开始创作圆舞曲，不过他们大多出于一种功利心态。这些圆舞曲主要用于舞蹈伴奏，无论是在公共舞厅，还是私人晚会亦或是家庭聚会中都有使用。而年轻的肖邦正是在这样的环境中第一次听到了圆舞曲。正如上文所说，这种谦逊的音乐形式非常适用于舞蹈。

似乎肖邦在1829、1831年的这两次维也纳之行改变了他对圆舞曲的态度。虽然如此，他也并不是很情愿将这一类音乐赋予“艺术”之名，这一态度可以从他在1831年1月29日写给老师埃尔斯内的信中得到证实。他在信中讽刺道：“圆舞曲在这个地方竟然被视为艺术作品！而且施特劳斯和兰纳这类演奏舞蹈乐曲的人竟然被称为‘指挥家’！”然而这并没有阻止肖邦在维也纳创作自己的圆舞曲，尽管这个事实只能在他1830年12月22日写给家人的信中得知。肖邦的信件中也包含了有关他早期的玛祖卡舞曲创作的信息，他极力强调，这些玛祖卡并不是“为舞蹈而作”。

直到他后来在巴黎定居，他对圆舞曲的想法才与这一说法趋向一致。

在华沙的最后阶段，肖邦创作了5首圆舞曲。《 bA 大调圆舞曲》是唯一一首肖邦用 $\frac{3}{8}$ 拍创作的作品，该作品活泼、旋转的特点使其具有一种伴舞的功能，但也更能体现出民歌对作曲者的启发式影响。与之相对，《 E 大调圆舞曲》《 b 小调圆舞曲》《 bD 大调圆舞曲》以及《 e 小调圆舞曲》都具有强烈的肖邦个人印记，该音乐类型情感充沛的特征渐渐得以凸显。在《 bD 大调圆舞曲》中青年肖邦多次展现了他灵感的来源——年轻的歌手康斯坦契亚·格拉德科夫斯卡，他正是肖邦的“理念”。当他将手稿寄给他的挚友蒂图斯·沃依切赫夫斯基时，肖邦提醒后者要注意其中一个小节，该小节的连线处是全曲情感表现的最高点。

肖邦在巴黎定居后写的12首圆舞曲中，只有8首在他在世时出版。对比作品18号、作品34号之1、作品64号之1以及作品64号之2的多个版本可知，肖邦不断试图完善自己的作品。从一封由奥古斯特·弗朗肖姆写给朱尔·福雷的信中可以清楚了解到肖邦给圆舞曲作品18号加尾声的情形，也就是说这正是他完成应该交给出版商作品的那一天（例如镌版用“参考手稿”）。而作品34号之1完成最终形式的方式也与之类似，尾声最终在定稿版本中首次出现。作品64号之1的镌版用“参考手稿”也如此，最后的德国舞蹈组曲部分情况亦如是，都在最后阶段才被加上。实际这种从出版商拿回作品再增加规模的方式并没有多少益处，4部作品全部采用了反复记号的模式。这一组作品都是较为常见的伤感风格，唯一例外是早期作品《 bG 大调圆舞曲》，该作品最为显著的情绪是无忧无虑的快乐，以及一丝温柔。肖邦一般将这些作品展示给自己的朋友和学生作为一种礼物，但是他并不希望自己的作品被广泛传播，这一点在他写给卡罗

① 我在此要感谢让-雅克·埃热尔丁格与约翰·林克，他们对这篇介绍的文字提出了宝贵的评价。

琳·德·贝尔维尔-乌里的信中可以看见。而肖邦曾向这位女士展示过几页《f小调圆舞曲》的手稿。

肖邦本人从未给他的任何一首圆舞曲加上“伟大”、“辉煌”或者是“悲伤”等修饰，这些头衔都是出版商后来加上去的，有时候这些形容词与作品本身的气质完全相悖。最无理而荒谬的差异可见《a小调圆舞曲》（作品34号之2），与其同一作品号的其他2首圆舞曲一样，这部作品被出版者莫里斯·施莱辛格冠以“伟大而华丽的圆舞曲”之名。另外一名出版商——克里斯蒂安·鲁道夫·韦塞尔则因给另一作品起了过于稀奇的名号而臭名昭著。他将圆舞曲作品18号命名为“邀舞”，直接采用了韦伯的著名作品65号的原名。

罗伯特·舒曼是最早欣赏肖邦圆舞曲真正价值的人之一。他认为这些作品是圆舞曲这一体裁中的杰出典范，具有作曲家所有作品中不容置疑的原创性。舒曼认为，作品42号《bA大调圆舞曲》具有贵族的个性，他用笔名弗洛雷斯坦写过如此评论，即如果这首圆舞曲要在舞会上演奏，那么“至少一半的跳舞女性要具有女伯爵身份”。

在肖邦之前和之后的圆舞曲

圆舞曲的黄金时期是19世纪中叶，从其最初的民歌起源到后来进入贵族沙龙，圆舞曲的发展进程是极为壮观的。最初的圆舞曲只包含两个8小节的乐句，随后的改革阶段将两句体规模扩大，并使之有了更强烈的对比。开头部分随后被重复一次，形成从头反复的形式，并且带有三声中部，这种类型在肖邦的作品中得到很好的运用。这种形式更进一步的发展形态在韦伯的《邀舞》中可以看到，这部作品中包含一套圆舞曲，以引子为开头，最后以尾声结束。而后这一模式被肖邦所采用，在其许多巴黎时期的圆舞曲作品中均可见到。

无数作曲家都醉心于圆舞曲，尤其是舞蹈音乐作曲家，他们大批量地创作钢琴圆舞曲。但大多数作品现在都不为人所知，默默在图书馆里泛黄。而舒伯特和贝多芬的作品——那些标志着圆舞曲的两个重要发展阶段的作品则幸存下来，这主要是托了作曲家名声

的福，但值得一提的是，贝多芬最优秀的作品之一——《根据迪亚贝利所作圆舞曲主题的33首变奏曲》（作品120号）完全建立在安东·迪亚贝利平庸的圆舞曲主题基础之上。与肖邦同时代的人，只有李斯特开拓了圆舞曲的新领域，将独奏推向了前所未有的新高度，尤其是他的《梅菲斯特圆舞曲》。在下一代作曲家中，勃拉姆斯将一种富有表现性的贵族气息融入其作品，圆舞曲作品39号——一套由16首圆舞曲组成的作品集，一开始是为钢琴四手联弹所作，后由作曲家本人改编为钢琴独奏版本。福雷的《随想圆舞曲》则无法与他所写的夜曲和威尼斯船歌相媲美，与此同时，圣-桑的《圆舞曲练习曲》大放光彩。德彪西的作品《缓慢圆舞曲》由于使用了自动钢琴打孔纸卷（“piano roll”用于自动钢琴琴键弹奏）而名留青史，但对比起一种对圆舞曲的致敬（尽管到20世纪初它的发展已经有所衰退了），这个作品更像是对法国式多愁善感的蹩脚模仿。最后，我们可以在拉威尔的作品《高贵而伤感的圆舞曲》中感受到圆舞曲权威的表现方式。这个作品也是钢琴历史上名副其实的最后一个最有价值的例子之一。

对于管弦乐作品而言，最负盛名的当数约翰·施特劳斯和他的3个儿子。他们在作品中构建出了整个维也纳生活的音乐全貌。但是圆舞曲同样存在于其他音乐家的管弦乐作品中，例如柏辽兹、柴科夫斯基、马勒以及肖斯塔科维奇；在很多作曲家的歌剧作品中亦有出现，如古诺、柴科夫斯基、奥芬巴赫、马斯内、莱翁卡瓦洛、普契尼、理夏德·施特劳斯以及贝尔格的歌剧中，甚至在瓦格纳的《帕西法尔》中都曾出现过圆舞曲。19世纪至20世纪初，圆舞曲在轻歌剧中无处不在，其流行程度并没有任何降低。但拉威尔是最后一批向圆舞曲致敬的作曲家之一，他创作了耀眼的作品，被称作“舞蹈之诗”的《圆舞曲》（1919—1920），从而被人视为对该音乐类型的颂扬。

肖邦圆舞曲的演奏

根据不同现场观众的描述记录，肖邦会在华沙和巴黎的私人晚会上即兴演奏玛祖卡和其他舞曲（包括圆舞曲）。1848年，他在巴黎的最后一场音乐会上演

奏了自己已完成的几部圆舞曲，同年的晚些时候，他在英格兰和苏格兰出席的一些公众场合也有一些演奏。

威廉·冯·伦茨的论著《肖邦钢琴作品的批判性理解》^①有关肖邦在演奏《 $\flat A$ 大调圆舞曲》（作品 42 号）时写道：“在最急板乐章演奏持续地加快演奏速度（*stretto*），同时低音保持稳定的节拍。”这段据他本人描述应该“像音乐的发条装置”。伦茨联系得更远，提到了在《 $\flat D$ 大调圆舞曲》（作品 64 号之 1）中，肖邦“将前 4 个小节的长度几乎缩减到原来的一半”^②，据作曲家本人解释，“这应该像一个弦乐舞会一样展开”，真正的速度在第 5 小节，伴随低音出现。伦茨认为，在《 $\sharp c$ 小调圆舞曲》（作品 64 号之 2）中，肖邦几乎不可能做到令人满意，因为“只有他自己知道如何正确演奏第 3~4 小节的细节，即如何将单个十六分音符与后面的四分音符连接起来”。

同样值得一提的是约瑟夫·席夫马歇的建议，大约可追溯到作曲家本人身上，即在《 $\sharp c$ 小调圆舞曲》中左手第 3 拍应该弹得更加轻盈优雅，同时右手第 2 小节的六度应该以琶音形式演奏^③。

对于此处的多种版本，以及那些单独作曲版本的演奏，我们强烈建议演奏者尽可能地根据同一种乐谱文献来源进行研究表演。诸多不同的版本组成了一个综合整体，而这个整体只有在进行延续的联系之后才能展现其内部的逻辑性。对于从不同资料中提炼出的联系在一起的元素，我们仅推荐那些有经验的，并且对肖邦的创作过程有高度清晰认知的演奏者运用到自己的演奏中去。

曲目的结构安排

本书最先列出带有作品号的 8 首圆舞曲，按出版顺序排列；随后面世的 1849 年后出版的作品编号紧随其后。肖邦在华沙和巴黎时期出版的圆舞曲在本书中超过半数，它们是按照写作顺序来排序的^④。在这套作品之外的是 2 首本真性受到质疑的作品，在科明斯基和蒂洛的目录中出现（分别在第 246 和 250 页）：《 $\flat A$ 大调圆舞曲》，以及出处更加不明确的《 $\sharp f$ 小调圆舞曲》。

本书后面的“评注”部分表明，本书中的多首圆舞曲都有不止一个乐谱文献资料来源。但是在处理这些同时期出版的圆舞曲时，我们将肖邦本人的手稿视为最重要的编辑依据，而不是后来由朱利安·丰塔纳所出版的版本。实际上，后者在 1855 年后出版的许多校订版本中都是首要的参考资料。《 $\flat D$ 大调圆舞曲》是一个特殊的例子，因为目前没有任何手稿幸存。丰塔纳的版本被视为次要的而不是主要的参考来源，主要因为它放弃了一系列变奏，这些变奏尽管没有出现在其他的资料中，但极有可能是原本就存在的。

现有版本的另一个显著的特点是，它将很多能用的资料都放进了特定的作品中。这些资料一般包括手稿，手稿中可以反映出正受到热议的一些作品不同阶段的发展情况，因而比起现代的版本而言，它们应受到更多的重视。与很多编辑者的意见相反，这些手

① 威廉·冯·伦茨 ‘Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von Chopin, als Prodomus eines kritischen Katalogs seiner sämmtlichen Werke’, *Neue Berliner Musikzeitung*, 26 (1872), pp. 282-283, 289-292, 297-299. 有关伦茨思想的法文和英文的翻译版本可见参考文献。

② 这样的证词必须要小心对待，因为在 1842 年跟随肖邦学习几节课之后，伦茨再也没有见过肖邦。有可能伦茨听到的是被肖邦的学生一个接一个转告后的版本，这使他的理解出现了错误。然而，当演奏《 $\flat D$ 大调圆舞曲》的时候，肖邦可能在开头部分将速度处理得较有弹性，到后面渐渐加速——鉴于肖邦本人所用的这一比喻。

③ 有关这位肖邦晚期的学生的信息，See Aline Tasset, *La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher* (Paris: Delagrave, 1908), and Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel: La Baconnière, 1988), pp. 132-133, 234; trans. Naomi Shohet with Krycia Osostowicz and Roy Howat as *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 88, 179. 塔斯特对作品 64 号之 2 传统意义上六度的琶音弹奏方法的描述并不严谨，（ $\sharp f$ 并不能以弱拍的方式演奏，例如第 3 拍），让-雅克·艾热尔丁格并不认同这种描述，他认为这种六度琶音弹奏方法源于作品 34 号之 1（参见基于版本 A¹ 乐谱的 17、18、20~22、25、26、29、30 小节）。

④ 这个分类系统避开了作品号 66~74（被发现在文献之中的一个错误属性），这不是由朱利安·丰塔纳所编订的，而是由阿道夫-马丁·施莱辛格所订。这位德国出版商为肖邦同时代作品进行发表。有些作品的时期还有待考证；此处所标记的日期都取自科明斯基和蒂洛的目录（参见后面的参考文献）。

稿很大程度上为音乐学研究带来好处,且并不限于此,因为它们为研究者提供了内部视角,为演奏者提供更多解读的可能性,并且也是对作曲家意愿的一种尊重。同时,这些手稿为我们提供了很多具体的细节,向我们展示了肖邦人性的一面,即他从未停止过对完美的追求,这种完美主要体现在他精确记谱的形式上,同时记录下了他的音乐思想。对于那些仔细观察的人而言,这种创造性的努力所留下的遗产十分丰富。

在准备这个新的编辑版本时,现存版本的编号需要仔细地挑选,有组织性的一些决策也是必需的:

- 在作品 18 号、作品 34 号之 1、作品 64 号之 1 和之 2 中,比交到出版商手中日期更早的版本都包含在附录中了——出于各种原因,两者间的不同是有必要予以体现的。而对于作品 64 号之 1 来说,来源于 3 个手稿材料的几个变奏都被整理在一个综合版本中,以方便对不同材料进行比较。

- 1849 年后出版的圆舞曲的不同版本在该卷的主体中被依次列出。由于肖邦本人从未清楚地表明过自己对于哪个版本更偏爱,所以这些版本应该都被放在平等的位置上。这样亦比较方便表演者自己选择最适合自己的版本。《 $\flat A$ 大调圆舞曲》和《 f 小调圆舞曲》的许多相关资料都保存下来了,编辑过程与作品 64 号之 1 类似。《 b 小调圆舞曲》和《 f 小调圆舞曲》的第 3 个版本也被放在书中,反映的是波兰版本首版的情况(1852);后者则是基于一份自那之后失踪的手稿进行校订的版本。

有些版本之间特别相似,这些是由爱德华·冈什(1930)、艾丽西亚·西蒙(1949)、海因里希·诺伊豪斯与雅科夫·米尔斯坦(1953)、以及拜伦·亚尼斯(1978)所出版的,很多也可见于目前现存的原始版本中。作品 34 之 1 的《 $\flat A$ 大调圆舞曲》版本建立在一份恩图-霍恩施泰因姐妹的音乐选集中的手稿之上,然而手稿的再版却较为困难,因为材料太难以辨认。这份音乐选集在第二次世界大战的混乱局面中丢失,直到现在它重新出现为止,这首圆舞曲没有任何版本是可视作有决定性、话语权的,包括本版所提供的这一份。

参考文献

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel: La Baconnière, 1988); trans. Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat as *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)

GRABOWSKI, CHRISTOPHE & RINK, JOHN, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge: CUP, 2010)

GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopins Walzer: Eine text-und stilkritische Studie* (Baden-Baden: Koerner, 1986)

KOBYLAŃSKA, KRYSTYNA, *Rękopisy utworów Chopina-Katalog* (Kraków: PWM, 1977)

LENZ, WILHELM von, *Die großen Pianoforte-Virtuos- en unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt – Chopin – Tausig – Henselt* (Berlin: Behr, 1972); trans. Jean-Jacques Eigeldinger as *Les grands virtuoses du piano: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Paris: Flammarion, 1995); trans. Madeleine R. Baker as *The Great Piano Virtuosos of Our Time from Personal Acquaintance: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (New York: G. Schirmer, 1899; R 1971 and 1983)

RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', in *Chopin w kręgu przyjaciół*, vol. 2 (Warsaw: Neriton, 1996)

SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891); partially trans. Henry Pleasants as *The Musical World of Robert Schumann* (London: Victor Gollancz Ltd, 1965)

TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801 – 1850* (Warsaw: Biblioteka Narodowa, 1992)

克里斯托弗·格拉博斯基
(翻译: 刘黛妮 校订: 陈心杰)

英文版前言

PREFACE*

Chopin and the waltz

There is evidence to suggest that waltzes featured among Chopin's very first and last compositions alike. He inscribed his earliest waltzes in the album of Countess Izabella Grabowska some time before 1825. That album no longer survives, however, nor do seven waltzes composed between 1826 and 1830 which are known only from the incipits prepared by Chopin's sister Ludwika Jędrzejewicz shortly after the composer's death in 1849. As for his final waltz, which Chopin presented to Katherine Erskine in October 1848, only a reproduction of its title page still exists.

Chopin's lifelong predilection for dance forms is widely recognised, and he would have been especially familiar with the waltz from an early age. Like other European capitals, Warsaw succumbed to the charms of the waltz from 1810 onward, to the extent that more traditional dances were altogether supplanted apart from the mazur and the polonaise. According to Wojciech Tomaszewski, the first waltz to be published in Poland appeared in 1815, the year of the final Congress of Vienna, which conferred noble status upon a once humble dance form. Thereafter every Polish composer – with the exception of Chopin's serious-minded teacher, Józef Elsner – began to write waltzes, their main function remaining purely utilitarian. In short, these waltzes were meant to be danced to, whether at public balls or at the *soirées dansantes* held in private, sometimes domestic settings. It is there that the young Fryderyk heard his first waltzes, and the incipits mentioned above reveal an unpretentious musical style eminently suited to dancing.

Chopin's two visits to Vienna in 1829 and 1831 seem to have changed his attitude to the waltz. Nevertheless, his unwillingness to accord artistic status to the genre is confirmed by an ironic comment in his letter to Elsner of 29 January 1831, in which he writes that 'waltzes are regarded as works here! and Strauss and Lanner, who play them for dancing to, are hailed as "Kapellmeisters"!'. That did not prevent him from writing a waltz of his own while in Vienna, however, though its existence is known only from a reference in a letter to his family of 22 December 1830. Chopin's letter also contains a significant remark about some of his early mazurkas, which he takes pains to point out were not 'meant for dancing'. Not until he settled in Paris would he think of the waltz in similar terms.

Five waltzes date from the end of the Warsaw period. The A♭ major – the only waltz by Chopin in $\frac{3}{8}$ – has a lively, whirling character which alludes to the utilitarian function of the dance but also to more folk-inspired influences. By contrast, the waltzes in E major, B minor, D♭ major and E minor bear Chopin's personal stamp, the genre's lyrical aspect increasingly being brought to the fore. In the case of the D♭ Waltz, the adolescent Chopin unusually revealed his source of inspiration: the young singer Konstancja Gładkowska, his 'ideal'. When sending the autograph score to his friend and confidant Tytus Woyciechowski, Chopin drew the latter's attention to a bar marked with a cross, the point where the work's emotional expression reached its peak.

Only eight of the twelve waltzes composed after Chopin's establishment in Paris were published during his lifetime. Comparison of the different versions of Op. 18, Op. 34 No. 1, Op. 64 No. 1 and Op. 64 No. 2 clearly reveals his efforts to perfect them. A letter from Auguste Franchomme to Jules Forest reveals the exact moment when Chopin added the coda to the Waltz Op. 18 – namely, the very day on which he completed the copy intended for the publisher (i.e. *Stichvorlage*). The means by which Op. 34 No. 1 reached its final form was similar, the code once again making its first appearance in the definitive version of the score. Close examination of the *Stichvorlage* for Op. 64 No. 1 indicates that the final cascade was likewise added at a very late stage – a stage of enhancement from which the waltzes held back from publication (Nos. 15–18) did not benefit, all four being cast in an

identical *da capo* mould. This group of works belongs to a category of intimate pieces of generally melancholic character. The sole exception is the earliest, in G♭ major, in which the prevailing mood is one of carefree joy laced with tenderness. Chopin presented these waltzes to friends and pupils as a tribute and did not want them to be made more widely available, a point emphasised in a letter to Caroline de Belleville-Oury, to whom one of several manuscripts of the F minor Waltz was presented.

Not a single waltz was styled by Chopin himself as 'grand', 'brilliant' or 'melancholic' – epithets added instead by his publishers and in some cases radically in opposition to their underlying character. Nowhere is the contrast starker and more absurd than in the case of the A minor Waltz Op. 34 No. 2, which, like the other two in the opus, was marketed by Maurice Schlesinger as a *Grande Valse brillante*. Another publisher notorious for inventing fanciful titles – Christian Rudolph Wessel – dubbed Op. 18 'Invitation pour la danse' in a direct reference to Carl Maria von Weber's famous *Aufforderung zum Tanz* Op. 65.

Robert Schumann was one of the first to appreciate the true worth of Chopin's waltzes, which he recognised as outstanding examples of the genre and as projecting the unmistakable originality of all the composer's works. For Schumann, the A♭ Waltz Op. 42 was thoroughly aristocratic in character, a point he underscored by attributing to the fictional Florestan (one of his literary alter egos) the comment that if this waltz were played at a ball, at least half the ladies dancing 'would have to be countesses'.

The waltz before and after Chopin

The middle of the nineteenth century marked the golden age of the waltz, which had progressed spectacularly from its distant folk origins to the aristocratic salon. The oldest waltzes comprise two eight-bar periods, while the next evolutionary stage introduced an extension of these two halves for the sake of greater contrast. The opening section was then repeated, producing a *da capo* form with a central Trio, a type well represented in Chopin's output. An even more developed form can be found in Weber's *Aufforderung zum Tanz*, which consists of a suite of waltzes preceded by an introduction and ending with a coda, a model adopted by Chopin in many of his Paris waltzes.

Innumerable composers were drawn to the waltz, not least the *Tanzcomponisten* (composers of dance music) who churned out waltzes for the piano by the yard. Most of these are now unknown outside the libraries that hold their yellowing scores. Those of Schubert and Beethoven – which exemplify the first two stages in the waltz's evolution – have survived thanks to their composers' reputations, though it is worth remembering that one of Beethoven's most fascinating compositions, his Thirty-Three Variations Op. 120, is based on a thoroughly banal waltz theme by Anton Diabelli. Among Chopin's contemporaries, only Liszt took the waltz genre into really new territory, raising virtuosity to heights that have never been reached again, notably in his *Mephisto Waltz*. A generation later, Brahms brought an expressive nobility to his Waltzes Op. 39 – a set of sixteen waltzes originally scored for piano four hands and transcribed by the composer himself for piano solo. Fauré's *Valses-Caprices* fail to match the level of inspiration achieved by his nocturnes and barcarolles, whereas scattered flashes of genius colour Saint-Saëns's *Étude en forme de Valse*. Debussy's *La plus que lente*, immortalised by its composer in the form of a piano roll, is more a parody of French sentimentality than a homage to a genre which by the beginning of the twentieth century was already in decline. And yet the essential qualities of the waltz were again to find magisterial expression in Ravel's *Valses nobles et sentimentales*, one of the last examples of a piano waltz and a veritable jewel of the keyboard repertoire.

* I should like to thank Jean-Jacques Eigeldinger and John Rink for their invaluable comments on this introduction.

As for orchestral music, pride of place must go to Johann Strauss and his three sons, whose immortal waltzes conjure up a musical panorama of Viennese life. But the waltz also occurs in symphonic works by Berlioz, Tchaikovsky, Mahler and Shostakovich, and in the operas of Gounod, Tchaikovsky, Offenbach, Massenet, Leoncavallo, Puccini, Richard Strauss and Berg, and even in Wagner's *Parsifal*. Ubiquitous in operettas, waltzes are hardly less prevalent in nineteenth- and early twentieth-century ballets. Ravel was one of the last composers to pay tribute to the waltz in his dazzling 'choreographic poem' *La Valse* (1919–20), which can be seen as the apotheosis of the genre.

Performing Chopin's waltzes

According to various eyewitness accounts, Chopin improvised mazurkas and other dances – including waltzes – at private *soirées* in Warsaw and Paris. He performed some of his finished waltzes at his last concert in Paris in 1848 and also during his public appearances in England and Scotland later that year.

Wilhelm von Lenz's 'Critical Survey of Chopin's Piano Compositions'¹ reports that Chopin played the A♭ Waltz Op. 42 'in a *prestissimo* movement with continuous *stretto* while maintaining a steady beat in the bass', and that in his view the work should be rendered 'like musical clockwork'. Lenz relates furthermore that in the D♭ Waltz Op. 64 No. 1 Chopin 'reduced the length of the first four bars almost by half',² whereas the composer himself explained that 'it should unroll like a ball of string', the real tempo beginning only with the bass in bar 5. According to Lenz, Chopin was almost impossible to please in the C-sharp minor Waltz Op. 64 No. 2: 'He alone knew the right way to tie the *single* semiquaver to the following crotchet in bars 3–4!'

Equally noteworthy is Joseph Schiffmacher's advice, presumably derived from the composer himself, that the third beat in the left-hand accompaniment should be played in a lighter, more subtle manner throughout the C-sharp minor Waltz, likewise his suggestion that the right-hand sixth in bar 2 of the same piece should be arpeggiated.³

As for the performance of works reproduced here in multiple versions and also those for which a single composite version has been proposed, the performer is strongly encouraged to adhere to a single source as far as possible. The variants unique to each one form an integrated whole whose internal logic may reveal itself only after prolonged contact. Combining elements from the different versions is to be recommended only to experienced performers with a sophisticated and ramified understanding of Chopin's creative process.

¹ Wilhelm von Lenz, 'Übersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von Chopin, als Prodromus eines kritischen Katalogs seiner sämtlichen Werke', *Neue Berliner Musikzeitung*, 26 (1872), pp. 282–3, 289–92, 297–9. Details of French and English translations of Lenz's survey are provided in the Bibliography.

² This testimony must be treated with caution as Lenz did not see Chopin again after his few lessons in 1842. It is likely that Lenz misinterpreted comments made to him by one or another of Chopin's pupils. Nevertheless, when playing the D♭ Waltz, Chopin may have treated the tempo of the introduction flexibly, gradually growing faster – hence the metaphor of a ball of string unrolling.

³ For further information about this late pupil of Chopin's, see Aline Tasset, *La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher* (Paris: Delagrave, 1908), and Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel: La Baconnière, 1988), pp. 132–3, 234; trans. Naomi Shohet with Krystia Osostowicz and Roy Howat as *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 88, 179. The 'tradition' of arpeggiating the sixth in Op. 64 No. 2, imprecisely described by Tasset (the F double-sharp cannot be executed in the same way as the anacrusis, i.e. on the third beat), has been questioned by Jean-Jacques Eigeldinger and may originally have pertained to Op. 34 No. 1, in which the sixths are also arpeggiated (see bars 17, 18, 20–22, 25, 26, 29, 30 *et seq.* in the version based on A*).

Structure of volume

The eight waltzes with authentic opus numbers appear in the order in which they were published, followed by those released after 1849. Dating from Chopin's Warsaw and Paris periods alike, the posthumously published waltzes – over half the works in this volume – are arranged in order of composition.⁴ Excluded from this edition are two works of doubtful authenticity which feature in Chomiński and Turlo's *Katalog* (respectively pp. 246 and 250): the Waltz in A♭ major and, of even more uncertain provenance, the Waltz in F♯ minor.

The Critical Commentary indicates the existence of an exceptional amount of source material for many of the waltzes in this volume. In editing the posthumously published works, priority has been given to Chopin's autograph scores rather than the versions published by Julian Fontana, the latter having served as the main reference source for virtually every critical edition released since 1855. With the sole exception of the Waltz in D♭ major, for which no manuscript has survived, Fontana's edition has been treated here as a secondary rather than primary source, principally yielding a number of variants which may be authentic though they appear in no other source.

Another distinctive feature of the present edition lies in the way in which it uses the available sources for given works. These sources often include several autograph manuscripts reflecting distinct stages in the genesis of the works in question, thus meriting far greater significance than that accorded in most modern editions. Contrary to the view of many an editor, these multiple autographs are not of mere musicological interest, since they offer invaluable insights to performers seeking an interpretation that respects the composer's intentions. In allowing us to trace the work's evolution in all its fascinating detail, the sources also reveal the human side of Chopin's unceasing quest for perfection – that is, for the most precisely notated form of his musical thoughts. The legacy of this creative effort is rich in instruction for those who choose to observe it.

The sheer number of surviving versions has required judicious selection and certain organisational decisions in preparing this new edition:

- In the case of Op. 18, Op. 34 No. 1, and Op. 64 Nos. 1 and 2, the versions predating those submitted to the publishers are included in the Appendix – a distinction that seems to be warranted for various reasons. As for Op. 64 No. 1, the variants deriving from all three surviving autograph manuscripts have been collated in a composite version in order to facilitate comparison of the different sources.
- The different versions of the waltzes released after 1849 appear in sequence within the main body of the volume. Since Chopin's own preferences remain unclear, these versions must be regarded as having equivalent status. Therefore performers are free to choose whichever version suits them best. In the case of the A♭ major and F minor Waltzes, for which numerous sources survive, the editorial process has been similar to that described for Op. 64 No. 1. A third version of the Waltzes in B minor and F minor is provided, reflecting the text of the first Polish edition (1852); the latter was based on a manuscript which has since been lost.

Some of these versions are familiar from the publications of Édouard Ganche (1930), Alicja Simon (1949), Heinrich Neuhaus and Yakov Milstein (1953), and Byron Janis (1978); a number also appear in many available Urtexts. The version of the A♭ Waltz Op. 34 No. 1 based on the autograph manuscript within the album of the Thun-Hohenstein sisters has been prepared from poor reproductions which

⁴ This system of classification avoids the opus numbers 66–74 assigned not by Julian Fontana (an incorrect attribution found throughout the literature) but by Adolphe-Martin Schlesinger, the German publisher of Chopin's posthumous works. Some composition dates are subject to controversy; those given here are taken from Chomiński and Turlo's *Katalog* (see Bibliography).

are extremely difficult to decipher. The album itself was lost in the turmoil of the Second World War, and until such time as it resurfaces, no edition of this version of the Waltz can be regarded as definitive, including the one offered here.

Bibliography

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel: La Baconnière, 1988); trans. Naomi Shohet with Krycia Osostowicz and Roy Howat as *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
GRABOWSKI, CHRISTOPHE & RINK, JOHN, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge: CUP, 2010)
GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopins Walzer: Eine text- und stilkritische Studie* (Baden-Baden: Koerner, 1986)
KOBYLAŃSKA, KRYSTYNA, *Rękopisy utworów Chopina – Katalog* (Kraków: PWM, 1977)
LENZ, WILHELM von, *Die großen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt – Chopin – Tausig – Henselt* (Berlin:

Behr, 1972); trans. Jean-Jacques Eigeldinger as *Les grands virtuoses du piano: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Paris: Flammarion, 1995); trans. Madeleine R. Baker as *The Great Piano Virtuosos of Our Time from Personal Acquaintance: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (New York: G. Schirmer, 1899; R1971 and 1983)

RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', in *Chopin w kregu przyjaciół*, vol. 2 (Warsaw: Neriton, 1996)

SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891); partially trans. Henry Pleasants as *The Musical World of Robert Schumann* (London: Victor Gollancz Ltd, 1965)

TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* (Warsaw: Biblioteka Narodowa, 1992)

Christophe Grabowski

Translated by Stewart Spencer and John Rink

法文版前言

PRÉFACE*

Chopin et la Valse

Si les informations dont nous disposons sont exactes, les valse feraient partie aussi bien des premières que des dernières œuvres de Chopin. Celles d'avant 1825, contenues dans l'album de la comtesse Izabella Grabowska, semblent définitivement perdues. Sept autres, composées entre 1826 et 1830, ne sont connues que par des incipit confectionnés par Ludwika Jędrzejewicz peu après la mort de son frère. De la dernière valse – offerte par le compositeur à Katherine Erskine en octobre 1848 – seule la reproduction de la page de titre est actuellement accessible.

Outre la prédilection que Chopin montre pour les formes dansantes, la valse est sans doute l'une de celles qui lui ont été plus particulièrement familières dès son enfance. Il est à rappeler que dans les années 1810, Varsovie, comme d'autres capitales européennes, succombe au charme de la valse qui, peu à peu, y supplante les danses traditionnelles ; seuls le *mazur* et la *polonaise* lui résistent. D'après la bibliographie de Wojciech Tomaszewski, la première valse imprimée dans la patrie de Chopin le fut en 1815 (l'année de clôture du Congrès de Vienne – événement qui apporta à cette danse ses titres de noblesse). A partir de cette date, tous les compositeurs polonais, exception faite du très sérieux Józef Elsner, se sont mis à écrire au rythme de la valse dont le rôle premier – purement utilitaire – était de faire danser : aux bals ou au cours de soirées dansantes données dans un cadre privé, voire familial. Ainsi l'entendra également le jeune Frédéric. Les incipit évoqués ci-dessus manifestent une musique sans prétention, destinée tout simplement à danser.

Les deux séjours à Vienne modifieront son regard sur cette danse. Cependant, comme le montre l'ironie de cette citation extraite de la lettre du 29 janvier 1831 à Elsner « ici les valse sont considérées comme des œuvres et on appelle 'chefs d'orchestre' Strauss et Lanner qui les jouent pour faire danser ! », Chopin ne lui accorde toujours pas de statut artistique ; ce qui ne l'empêche pas, pour autant, d'en composer une, précisément dans cette ville. Il annonce la création de cette valse, qui nous est inconnue, dans la lettre du 22 décembre 1830 à sa famille, où l'on relève une remarque significative concernant les mazurkas : celles qu'il vient d'écrire ne sont plus « faites pour être dansées ». Le même changement d'optique s'opérera pour les valse, plus tard, seulement à Paris.

Cinq valse datent de la période d'entre 1829 et 1830. Celle en La bémol majeur (l'unique à être notée à $\frac{3}{8}$) – virevoltante et pleine

d'entrain, évoquant par son caractère les danses populaires – est encore profondément ancrée dans la fonction utilitaire. En revanche, les valse en Mi majeur, en Si mineur, en Ré bémol majeur et en Mi mineur sont déjà empreintes d'un cachet plus personnel ; le côté lyrique commence à y être davantage mis en valeur. Pour l'une d'entre elles, fait très rare, le jeune adolescent dévoile sa source d'inspiration : l'idéal personnifié par la jeune cantatrice Konstancja Gładkowska. Dans la lettre qui accompagne le manuscrit de la valse en Ré bémol, il attire l'attention de son ami et confidant Tytus Woyciechowski sur une mesure marquée d'une croix – endroit où l'effusion des sentiments devrait atteindre son sommet.

Seules huit des douze valse composées après l'installation de Chopin à Paris ont été publiées par lui. La comparaison entre les différentes versions des opus 18, 34 n° 1, 64 n° 1 & 2, donne une image précise du progrès accompli dans leur perfectionnement. Un passage de la correspondance d'Auguste Franchomme à Jules Forest, nous renseigne sur le moment exact du rajout de la coda dans l'opus 18, effectué seulement le jour de l'achèvement du manuscrit éditorial. Le processus de maturation de la seconde composition citée a été très semblable, puisque la coda n'apparaît que dans sa version définitive. Un regard attentif sur le manuscrit éditorial de la Valse op. 64 n° 1 suffit pour constater l'addition très tardive du trait final en gamme – genre d'améliorations qui ne sera jamais introduit dans les quatre valse non retenues pour la publication (n° 15–18), épousant toutes une immuable forme *da capo*. Ces dernières appartiennent à une catégorie d'œuvres intimes de caractère mélancolique, à l'exception de la plus ancienne d'entre elles (en Sol bémol majeur) où la joyeuse insouciance agrémentée d'une pointe de douceur règne encore sans partage. Le compositeur les offrait en hommage à des amis et élèves, et ne souhaitait pas leur divulgation. Il le précisa clairement dans une lettre à Caroline de Belleville-Oury – une des destinataires du manuscrit de la valse en Fa mineur.

Chopin n'a qualifié aucune de ses valse de *grande*, de *brillante* ou de *mélancolique* ; ces adjectifs viennent des éditeurs et tels d'entre eux sont même en opposition totale avec le caractère de l'opus 34 n° 2 qui, comme les deux autres pièces du même opus, a été baptisée *Grande Valse brillante* par Maurice Schlesinger. Christian Rudolph Wessel – connu pour son habitude d'inventer des titres fantaisistes – a nommé l'opus 18 *Invitation pour la danse* – en souvenir de la célèbre *Aufforderung zum Tanz* op. 65 de Carl Maria von Weber.

* Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Jean-Jacques Eigeldinger et à John Rink pour leurs précieuses remarques concernant ce texte.

En reconnaissant que les valse de Chopin incarnent ce qu'il y a de meilleur dans le genre, et, aussi, en soulignant qu'elles sont empreintes, comme toutes ses œuvres, d'un cachet inimitable, Robert Schumann fut parmi les premiers à les apprécier à leur juste valeur. Pour lui, l'expression de l'opus 42 est éminemment aristocratique, et, pour appuyer ce propos, il fait dire à Florestan – un de ses *alter ego* littéraires – que s'il l'on exécutait cette valse au cour d'un bal, « il faudrait que la bonne moitié des danseuses fussent pour le moins comtesses ».

La valse avant et après Chopin

Le milieu du XIX^e siècle marque l'apogée de cette danse aux origines beaucoup plus lointaines. Sans remonter à ses sources, certainement populaires, ni retracer sa spectaculaire ascension sociale de la fête paysanne au salon aristocratique, il convient d'indiquer que les plus anciennes des valse étaient composées de deux périodes de huit mesures chacune. L'échelon suivant de l'évolution a consisté à allonger les deux parties, à contraster davantage leur caractère, puis, à introduire une reprise, aboutissant ainsi sur une coupe *da capo* avec *trio* – bien représentée chez Chopin. Le modèle encore plus développé de la forme se cristallise dans l'*Aufforderung zum Tanz* de Weber constituée d'une suite de valse précédées d'une introduction et s'achevant par une coda – référence utilisée par Chopin dans bon nombre de ses valse parisiennes.

La liste des compositeurs attirés par cette danse est des plus longues. Dans le domaine du piano, les *faiseurs de danses* (*Tanzcomponisten*) sont légion ; leurs créations, autrefois célèbres, encomrent aujourd'hui les rayons des bibliothèques. Celles de Schubert et de Beethoven, illustrant les deux premières étapes de l'évolution, survivent grâce à la notoriété de leurs auteurs. Il est toutefois à rappeler que l'une des compositions les plus fascinantes du maître de Bonn – les 33 *Variations* op. 120 – prend pour thème une insignifiante valse de Diabelli. Parmi les contemporains de Chopin, seul Franz Liszt a su ouvrir de nouveaux horizons à cette danse, en élevant la virtuosité à un niveau jusqu'à aujourd'hui inégalé dans sa diabolique *Méphisto Valse*. Compositeur de la génération suivante, Johannes Brahms, anime d'une noble expression son œuvre 39 – suite de valse à 4 mains transcrite également pour piano seul par l'auteur lui-même. Les *Valse-Caprice* de Gabriel Fauré n'atteignent pas la hauteur de ses nocturnes ou barcarolles. Quelques éclats épars de génie apparaissent dans l'*Etude en forme de Valse* de Camille Saint-Saëns. *La plus que lente* de Claude Debussy, immortalisée par son créateur dans un enregistrement sur rouleaux, est davantage un pastiche de la sentimentalité française qu'un hommage au genre déjà en plein déclin au début du XX^e siècle. Les qualités essentielles de cette danse s'expriment magistralement dans l'un des derniers joyaux de la littérature pianistique qui lui a été consacré : *Valse nobles et sentimentales* de Maurice Ravel.

En ce qui concerne le répertoire pour orchestre, Johann Strauss et ses trois fils avec leurs immortelles valse qui dépeignent en musique toutes les scènes de la vie viennoise sont à citer en premier lieu. Cette danse apparaît également dans la musique symphonique de Berlioz, Tchaïkovski, Mahler et Chostakovitch, dans les opéras de Gounod, Tchaïkovski, Offenbach, Massenet, Leoncavallo, Puccini, R. Strauss, Berg et même chez Wagner (*Parsifal*). Elle est très présente dans d'innombrables opérettes et pratiquement dans tous les ballets du XIX^e et du début du XX^e siècle. Maurice Ravel fut l'un des derniers à lui rendre un éclatant hommage dans le poème chorégraphique intitulé *La Valse* (1920) où cette danse atteint son apothéose.

Interprétation des Valse

Il existe des témoignages sur Chopin improvisant des mazurkas et d'autres danses (très certainement des valse) au cours de soirées privées à Varsovie et à Paris. Ses valse figuraient au programme de

son dernier concert parisien ; il les a également fait entendre lors de ses prestations publiques en Angleterre et en Ecosse, en 1848.

Dans son *Panorama de l'œuvre de Chopin en vue d'un catalogue critique*¹, Wilhelm von Lenz rapporte que Chopin jouait la Valse op. 42 « dans un mouvement *prestissimo* de strette continue en maintenant ferme la mesure dans les basses » et que, selon ses termes, l'œuvre en question devrait être rendue « dans l'esprit d'une boîte à musique ». Il relate aussi que dans la première valse de l'opus 64 Chopin « réduisait approximativement à deux la durée des quatre mesures initiales »² qui, d'après le compositeur, « sont à dévider comme une pelote ». Le mouvement était seulement donné par la basse dans la cinquième mesure. De même, Lenz affirme que dans la deuxième pièce du même opus, on avait du mal à satisfaire Chopin qui « lui seul s'y entendait pour lier convenablement l'unique double croche à la noire qui suit dans les mesures 3–4 ! ».

Le conseil transmis par Joseph Schiffmacher, venant vraisemblablement du compositeur et concernant l'exécution – nuancée et plus légère – de tous les troisièmes temps de l'accompagnement de la main gauche, ainsi que la suggestion d'arpéger la sixte de la main droite à la seconde mesure de l'opus 64 n° 2, sont aussi à retenir³.

Pour ce qui est de l'interprétation des œuvres reproduites en versions multiples et de celles pour lesquelles nous proposons une version de synthèse, l'éditeur du volume recommande vivement de suivre autant que possible une seule source. Les variantes propres à chacune d'elles présentent un ensemble d'une logique supérieure qui échappe souvent à la première lecture. L'amalgame entre les versions n'est conseillé qu'aux interprètes avertis et bien renseignés sur les particularités du processus de création chez Chopin.

Structure du volume

Ce volume, dont la majeure partie est constituée des œuvres publiées après la disparition du compositeur, est organisé de la façon suivante : les huit premières Valse portant les numéros d'opus authentiques se succèdent par ordre chronologique de parution ; elles sont suivies par celles ayant été éditées après 1849, datant aussi bien de la période varsovienne que parisienne, qui sont rangées selon l'ordre chronologique de composition⁴. La Valse en La bémol majeur d'une authenticité douteuse (décrite à la page 246 du *Katalog* de Chomiński et Turlo), et celle en Fa dièse mineur – d'une provenance encore plus incertaine (cf. *ibidem*, p. 250), ont été écartées.

Comme le démontre la liste des sources dressée dans le commentaire critique, la documentation est exceptionnellement abondante pour de nombreuses compositions de ce volume. Dans ces circonstances,

¹ Wilhelm von Lenz, *Uebersichtliche Beurteilung der Piano- und Forte-Compositionen von Chopin, als Prodrum eines kritischen Katalogs seiner sämtlichen Werke*, Neue Berliner Musikzeitung, 1872, n° 36–38. Sa traduction française est donnée dans l'*Annexe I* de la traduction éditée par Jean-Jacques Eigeldinger (voir la Bibliographie).

² Ce témoignage est sujet à caution, car, après avoir pris quelques leçons en 1842, Lenz n'a plus revu Chopin. Il est donc probable qu'il a mal interprété ce que l'un ou l'une des élèves de Chopin a voulu lui transmettre, c'est-à-dire que Chopin jouait les mesures introductives de cette valse dans un tempo *ad libitum*, en l'accéléralant de plus en plus – d'où la métaphore du dévidement de la pelote.

³ Pour plus de détails sur l'enseignement de cet élève tardif de Chopin voir l'ouvrage d'Aline Tasset, *La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher* (Paris : Delagrave, 1908), ainsi que le livre de Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Paris : Fayard, 2006, p. 124, 205–206 (note 231)). La 'tradition' d'arpègement dans l'opus 64 n° 2, décrite d'une façon imprécise par Tasset (le fa double dièse ne peut être exécuté de la même façon que l'anacrouse sol dièse, c'est-à-dire sur le troisième temps), sur laquelle Jean-Jacques Eigeldinger émet certaines réserves, trouve probablement son origine dans l'opus 34 n° 1 (cf. p. 108–114, version d'après A¹ : mes. 17, 18, 20–22, 25, 26, 29, 30 et seq.) où les sixtes sont également arpégées.

⁴ Ce classement exclut la numérotation d'opus « 66–74 » venant d'Adolphe-Martin Schlesinger (éditeur allemand des œuvres posthumes de Chopin), indûment attribué à Fontana, qui fait encore autorité. Quant aux dates de composition retenues, dont certaines suscitent toujours des polémiques, elles proviennent du *Katalog* de Chomiński et Turlo (voir la Bibliographie).

en préparant le texte des valse dites « posthumes », il nous a semblé préférable d'accorder la priorité aux autographes de Chopin, plutôt que de recourir aux versions publiées par Julian Fontana, qui, depuis 1855 et pratiquement jusqu'à nos jours, constituent une référence incontournable pour la quasi-totalité des éditions critiques. Dans la nôtre, excepté un cas unique – la Valse en Ré bémol majeur, pour laquelle aucun manuscrit n'a été conservé –, l'édition de Fontana est considérée comme une source secondaire et n'est citée que si elle comporte des variantes susceptibles d'être authentiques et n'apparaissant nulle part ailleurs.

Une autre particularité de la présente publication réside dans l'exploitation des sources. Constitué souvent de plusieurs autographes reflétant des étapes décisives de la création, ce corpus mérite une place très supérieure à celle que lui est accordée dans la plupart des éditions modernes. Contrairement à une opinion encore répandue, ces documents ne sont pas destinés uniquement aux musicologues ; ils apportent des connaissances qui s'avèrent aussi très utiles aux interprètes en quête d'une interprétation respectueuse des intentions du compositeur. En livrant une image fascinante de l'évolution de l'œuvre dans ses moindres détails, ils montrent une face plus humaine du créateur dans sa recherche incessante de perfection – précision dans l'écriture – qui, toujours, est riche d'enseignements.

La quantité importante des versions impose une sélection et une organisation :

- Opus 18, 34 n° 1 et 64 n° 1 & 2 : les versions antérieures à celles livrées aux éditeurs sont situées dans l'Annexe. La séparation entre les deux catégories nous a paru nécessaire. Pour la première pièce de l'opus 64, les variantes provenant des trois autographes ont été réunies dans une version de synthèse, afin de faciliter la comparaison entre les sources
- les différentes versions des valses parues après 1849 se succèdent dans le corpus principal du volume. Faute de connaître les préférences du compositeur, ces versions doivent être considérées comme équivalentes. L'interprète est libre de choisir celle d'entre elles qui lui convient le mieux. Pour deux œuvres : Valse en La bémol majeur et en Fa mineur, dont les sources sont en nombre élevé, la démarche éditoriale a été similaire à celle décrite pour l'opus 64

n° 1. Une troisième version est proposée pour deux valses (en Si mineur et en Fa mineur) ; elle comporte le texte provenant de la première édition polonaise (1852) qui se fonde sur un manuscrit aujourd'hui perdu

Plusieurs de ces versions ont été divulguées par Edouard Ganche (1930), Alicja Simon (1949), Heinrich Neuhaus et Yakov Milstein (1953), Byron Janis (1978) ; la plupart des éditions Urtext n'en proposent qu'un choix limité. La lecture du texte de la Valse en La bémol majeur op. 34 n° 1 d'après le manuscrit de 1835, inclus dans l'album des sœurs Thun Hohenstein, s'avère particulièrement difficile en raison de la qualité insuffisante des reproductions mises au service des chercheurs. Avant que ce document perdu dans la tourmente de la seconde guerre mondiale ne soit retrouvé, aucune édition de cette version, y compris la nôtre, ne pourra être qualifiée de définitive.

Bibliographie

- EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Paris : Fayard, 2006)
- GRABOWSKI, CHRISTOPHE & RINK, JOHN, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge: CUP, 2010)
- GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopins Walzer. Eine text- und stilkritische Studie* (Baden-Baden : Koerner, 1986)
- KOBYLAŃSKA, KRYSZYNA, *Rękopisy utworów Chopina – Katalog* (Kraków : PWM, 1977)
- VON LENZ, WILHELM, *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1995)
- RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', *Chopin w kregu przyjaciół*, vol. II (Warszawa : Neriton, 1996)
- SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1891)
- TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* (Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1992)

Christophe Grabowski

德文版前言

VORWORT*

Chopin und der Walzer

Wenn die uns vorliegenden Informationen richtig sind, finden sich Walzer sowohl im Früh- wie auch im Spätwerk von Frédéric Chopin. Die vor 1825 komponierten und im Album der Gräfin Izabella Grabowska enthaltenen Walzer scheinen endgültig verschollen zu sein. Von sieben anderen zwischen 1826 und 1830 komponierten Stücken wissen wir nur durch die von Ludwika Jędrzejewicz kurz nach dem Tod ihres Bruders erstellten Incipits. Vom letzten Walzer, den Chopin Katherine Erskine im Oktober 1848 gewidmet hat, ist nur noch die Nachbildung des Titelblatts vorhanden.

Abgesehen von Chopins Vorliebe für Tanzformen gehörte der Walzer zu den Gattungen, die ihm wohl seit seiner Kindheit ganz besonders vertraut gewesen waren. Schließlich war Warschau um 1810, wie andere europäische Hauptstädte auch, dem Charme des Walzers erlegen, der Schritt für Schritt die traditionellen Tänze verdrängt hatte. Lediglich der Mazur und die *Polonaise* konnten sich dieser Entwicklung widersetzen. Laut der Bibliographie von Wojciech Tomaszewski erschien der erste gedruckte Walzer in Chopins Heimat im Jahre 1815. In diesem Jahr endete auch der Wiener Kongress, durch den der Walzer „geadelt“ worden war. Mit Ausnahme des sehr ersten Józef Elsner beginnen ab diesem Zeitpunkt alle polnischen Komponisten damit, im Walzer-Rhythmus zu komponieren. Seine wichtigste und ganz am Zweck orientierte Aufgabe dabei ist

* Zu ganz besonderem Dank bin ich Jean-Jacques Eigeldinger und John Rink für ihre wertvollen Textanmerkungen verpflichtet.

es, dass man nach ihm tanzen kann: bei Bällen oder abendlichen Tanzveranstaltungen, die in einem privaten, ja familiären Rahmen stattfinden. Bei einem solchen Anlass wird ihn auch der junge Frédéric kennen gelernt haben. Die oben genannten Incipits jedenfalls verweisen auf eine gänzlich unprätentiöse Musik, die lediglich dem Tanzvergnügen dienen sollte.

Doch sollte Chopin durch zwei Reisen nach Wien seine Meinung ändern. Zwar gesteht er dem Walzer keinen künstlerischen Wert zu, wie folgendes ironische Zitat aus einem Brief an Elsner vom 29. Januar 1831 zeigt: „Hier werden Walzer als Werke bezeichnet und man nennt Strauss und Lanner, die sie zum Tanz spielen, ‚Kapellmeister!‘“ – was ihn aber nicht daran hindert, genau in dieser Stadt einen Walzer zu komponieren. Über diese, uns unbekannte Komposition informiert er seine Familie in einem Brief vom 22. Dezember 1830. Bezeichnenderweise bemerkt er darin aber auch, dass er seine gerade erst komponierten Mazurken nicht länger als „für den Tanz komponiert“ bezeichnen wolle. Seine Meinung zum Walzer sollte sich zu einem späteren Zeitpunkt, dann aber in Paris, in gleicher Weise ändern.

Fünf Walzer stammen aus der Zeit zwischen 1829 und 1830. Der schwung- und temperamentvolle Walzer in As-Dur (der einzige in einem $\frac{3}{8}$ -Takt) ist in seinem Charakter noch als Volkstanz angelegt und fest in der Funktion als Tanzstück verankert. Im Gegensatz dazu

tragen die Walzer in E-Dur, h-Moll, Des-Dur und e-Moll schon eher Chopins persönliche Handschrift, da bei ihnen erstmals das lyrische Element stärker hervorgehoben wird. Bei einem dieser Stücke gibt der jugendliche Chopin – ganz ungewöhnlich – die Quelle seiner Inspiration preis, nämlich sein durch die junge Sängerin Konstancja Gładkowska verkörpertes Ideal. Im Begleitbrief zum Manuskript des Walzers in Des-Dur lenkt er die Aufmerksamkeit seines Freundes und Vertrauten Tytus Woyciechowski auf einen mit einem Kreuz gekennzeichneten Takt: Es handelt sich dabei um die Stelle, an welcher der Überschwang der Gefühle seinen Höhepunkt erreichen soll.

Von den zwölf Walzern, die Chopin nach seinem Umzug nach Paris komponiert hatte, wurden lediglich acht von ihm selbst veröffentlicht. Ein Vergleich der verschiedenen Fassungen von op. 18, 34, Nr. 1 und op. 64, Nr. 1 & 2 zeigt deutlich, welchen Fortschritt Chopin in der Ausführung gemacht hat. Eine Stelle in der Korrespondenz von Auguste Franchomme an Jules Forest verweist auf den genauen Zeitpunkt, an dem die Coda in op. 18 eingefügt wurde, nämlich erst am Tag der endgültigen Fertigstellung der Stichvorlage. Die finale Ausgestaltung der zweiten genannten Komposition verlief in ähnlicher Weise, da auch hier die Coda erst in der endgültigen Fassung zum ersten Mal erscheint. Ein aufmerksamer Blick auf die fertiggestellte Stichvorlage des Walzers op. 64, Nr. 1 genügt, um festzustellen, dass die Schlusspassage als Tonleiter erst äußerst spät hinzugefügt wurde – eine Verbesserung, die bei den vier nicht für die Veröffentlichung zurückgehaltenen Walzern (Nr. 15–18) fehlt. Diese sind allesamt mit einem unveränderlichen *da capo* versehen. Letztere gehören zu einer Kategorie von ganz persönlichen Werken mit melancholischem Charakter (mit Ausnahme des ältesten Stückes in Ges-Dur, bei dem vergnügte Unbekümmertheit, gepaart mit einem Hauch Sanftheit, noch uneingeschränkt vorherrscht). Chopin widmete diese Stücke Freunden und Schülern und wünschte nicht, dass sie allgemein bekannt gemacht würden. Das legt er ganz klar in einem Brief an Caroline de Belleville-Oury fest, eine der Empfängerinnen eines Manuskripts des f-Moll-Walzers.

Chopin bezeichnet keinen seiner Walzer als *groß*, *brillant* oder *melancholisch*. Manche dieser allesamt von Herausgebern stammenden Bezeichnungen stehen sogar im krassen Gegensatz zum Charakter von op. 34, Nr. 2, das genau wie die beiden anderen Werke unter dieser Opuszahl von Maurice Schlesinger als *Grande Valse brillante* bezeichnet wurde. Christian Rudolph Wessel, der für seine fantasievollen Titel bekannt war, bezeichnete op. 18 als *Invitation pour la danse* und erinnerte damit an Carl Maria von Webers berühmte *Aufforderung zum Tanz* op. 65.

Robert Schumann war einer der ersten, die den wahren Wert von Chopins Walzern erkannten, als er sie als die besten Werke dieser Gattung bezeichnete und gleichzeitig betonte, wie unnachahmlich sie – genau wie Chopins übrige Werke – seien. Für ihn war Chopins op. 42 von höchst aristokratischem Charakter und um diese Einschätzung zu untermauern ließ er Florestan – einem seiner literarischen *Alter Ego* – mitteilen, dass, wenn man diese Walzer bei einem Ball spielte, „so müssten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein“.

Der Walzer vor und nach Chopin

Die Mitte des 19. Jahrhunderts markiert die Blütezeit dieser Tanzform, deren Ursprünge jedoch wesentlich weiter zurückreichen. Ohne bis zu den eigentlichen, sicherlich im Volkstanz zu findenden Ursprüngen zurückgehen noch den spektakulären Aufstieg des Walzers vom ländlichen Fest bis in die Salons der Aristokratie nachzeichnen zu wollen, soll es hier genügen festzuhalten, dass die ältesten Walzer aus zwei jeweils achttaktigen Perioden bestanden. In der weiteren Entwicklung wurden die beiden Teile immer länger und im Charakter zunehmend kontrastierend gestaltet. Dann kam eine Reprise hinzu und schließlich als Einschnitt ein *da capo* mit *Trio* – ganz wie dies bei

Chopin zu finden ist. Die höchste Entwicklungsstufe fand diese Form in der *Aufforderung zum Tanz* von Weber, die aus einer ganzen Reihe von Walzern besteht, welche von Introduction und Coda eingerahmt sind. In so manchem Walzer aus seiner Pariser Zeit nimmt Chopin auf eben diese Form Bezug.

Die Liste der Komponisten, die sich von dieser Tanzform angezogen fühlten, ist äußerst lang. Im Bereich der Klaviermusik sind die *Tanzkomponisten* Legion: Ihre einstmals gefeierten Werke füllen heute ganze Bibliotheken. Die Walzer von Schubert und Beethoven stehen stellvertretend für die ersten beiden Entwicklungsstufen und sind aufgrund der Berühmtheit ihrer Komponisten erhalten geblieben. Nicht vergessen werden sollte, dass eine der faszinierendsten Kompositionen des Bonner Meisters, nämlich die 33 *Variationen*, op. 120, thematisch auf einem belanglosen Walzer von Diabelli beruhen. Von Chopins Zeitgenossen verstand es allein Franz Liszt, mit dieser Tanzform neue Horizonte zu erschließen, indem er mit seinem diabolischen *Mephisto-Walzer* die Virtuosität auf ein bis heute unerreichtes Niveau hob. Johannes Brahms als Komponist der nachfolgenden Generation verleiht seinem Opus 39, einer Reihe von Walzern zu 4 Händen, vornehme Ausdrucksstärke und transkribiert das Werk sogar selbst für Klavier zu 2 Händen. Die *Valses-Caprices* von Gabriel Fauré erreichen dagegen nicht das hohe Niveau seiner Nocturnes oder Barcarolles, und nur einige wenige Geniestreiche blitzen in der *Etude en forme de Valse* von Camille Saint-Saëns auf. *La plus que lente* von Claude Debussy, vom Komponisten selbst auf Klavierrollen für die Nachwelt verewigt, ist mehr ein Pasticcio französischer Sentimentalität als eine Hommage an das Genre selbst, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits deutlich an Bedeutung verliert. Schließlich finden die wesentlichen Charaktereigenschaften der Tanzform meisterlichen Ausdruck in einem der letzten Juwelen pianistischer Literatur, die diesem Genre gewidmet sind, den *Valses nobles et sentimentales* von Maurice Ravel.

Was das Orchesterrepertoire betrifft, sind Johann Strauss und seine drei Söhne mit ihren unsterblichen Walzern, die alle Facetten des Wiener Lebens musikalisch beleuchten, an erster Stelle zu nennen. Walzer erklingen auch in der symphonischen Musik von Berlioz, Tschaikowsky, Mahler und Shostakovich, in den Opern von Gounod, Tschaikowsky, Offenbach, Massenet, Leoncavallo, Puccini, R. Strauss, Berg, ja selbst in Wagners Parsifal. Immer wieder ist der Walzer in zahllosen Operetten und praktisch jeder Ballettmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu hören. Maurice Ravel war einer der letzten, der dem Walzer mit seinem choreographischen Gedicht *La Valse* von 1920 huldigte und damit diesem Tanz zu seiner Apotheose verhalf.

Zur Aufführung von Walzern

Es existieren Berichte über Chopins Improvisationen von Mazurken und anderen Tänzen (mit großer Sicherheit Walzer) bei privaten Soireen in Warschau und Paris. Seine Walzer waren auch bei seinem letzten Konzert in Paris und ebenso bei öffentlichen Auftritten in England und Schottland im Jahre 1848 zu hören.

In seiner *Uebersichtlichen Beurtheilung*¹, berichtet Wilhelm von Lenz, dass Chopin den Walzer op. 42 „als kontinuierliche *Stretta-Prestissimo* mit Beibehaltung des Tactes in den Bässen“ ausführte und das Werk nach seinen Angaben „spieluhrenartig“ zu geben sei. Weiterhin berichtet er, dass Chopin im ersten Walzer op. 64 „aus den ersten 4 Tacten annähernd 2“ machte², „das sein abzuwickeln wie ein

¹ Wilhelm von Lenz, *Uebersichtliche Beurtheilung der Piano- und Pianoforte-Compositionen von Chopin, als Prodrum eines kritischen Katalogs seiner sämtlichen Werke*, Neue Berliner Musikzeitung, 1872, Nr. 36–38.

² Dieser Bericht über op. 64 ist mit Vorsicht zu genießen, da Lenz nach einigen Unterrichtsstunden im Jahre 1842 Chopin nie mehr wiedergesehen hat. Es ist daher anzunehmen, dass er das, was ihm von einem Schüler Chopins berichtet wurde, falsch interpretiert hat, d.h. dass Chopin die Einführungstakte dieses Walzers in freiem Tempo, also *ad libitum*, und dann immer schneller werdend gespielt hat (daher auch die Metapher eines sich abwickelnden Knäuels).

Knäul“, so der Komponist. Die Tempoangabe bezog sich lediglich auf den Bass im fünften Takt. Lenz behauptet in ähnlicher Weise, dass Chopin in op. 64, Nr. 2 kaum zufrieden zu stellen gewesen sei und dass „nur er verstand, das eine Sechszehntheil (im 3ten Tact) dem darauf folgenden Viertelwerth zu verbinden!“.

Die von Joseph Schiffmacher überlieferten und wahrscheinlich vom Komponisten stammenden Ratschläge zur nuancierten und leichten Ausführung der dritten Taktteile in der Begleitung der linken Hand sowie der Vorschlag zum Arpeggieren der Sexte in der rechten Hand im zweiten Takt op. 64, Nr. 2, sind ebenfalls erhalten³.

Was die Ausführung von Werken betrifft, die in mehreren Fassungen vorliegen oder für die eine zusammenfassende Version vorgeschlagen wird, empfiehlt der Herausgeber mit Nachdruck, sich möglichst für nur eine einzelne Quelle zu entscheiden. Die jeweiligen Varianten stellen in ihrer Gesamtheit eine übergeordnete Logik dar, die beim ersten Lesen häufig übersehen wird. Die Verschmelzung verschiedener Fassungen wird nur erfahrenen Interpreten empfohlen, die mit den Besonderheiten des Chopinschen Kompositionsprozesses vertraut sind.

Aufbau der Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe enthält zum größten Teil Werke, die nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht wurden, und ist wie folgt gegliedert: Die acht ersten Walzer sind mit originalen Opuszahlen versehen und chronologisch nach dem Datum ihrer Veröffentlichung geordnet. Es folgen die nach 1849 herausgegebenen Werke, die aus Chopins Zeit in Warschau und Paris stammen und chronologisch nach dem Zeitpunkt ihrer Komposition geordnet sind⁴. Die Authentizität des Walzers in As-Dur ist umstritten (vgl. *Katalog* von Chomiński und Turlo, Seite 246), und die Herkunft des Walzers in fis-Moll ist noch weniger geklärt (vgl. *ibidem*, S. 250). Daher wurden diese Werke nicht mit aufgenommen.

Wie die Liste der Quellen, die im kritischen Bericht aufgeführt sind, zeigt, gibt es eine ungewöhnlich große Zahl von Dokumenten zu verschiedenen in diesem Band enthaltenen Kompositionen. Unter diesen Umständen erschien es uns bei der Einrichtung der als „posthum“ bezeichneten Walzer sinnvoll, den Autographen Chopins den Vorzug zu geben vor den von Julian Fontana veröffentlichten Fassungen, die seit 1855 und praktisch bis zum heutigen Tag als Referenz für fast alle kritischen Editionen gilt. In dieser Ausgabe wird die Fontana-Fassung lediglich als Sekundärquelle genutzt, und dies nur dann, wenn sie Varianten enthält, die aller Wahrscheinlichkeit nach authentisch und nicht an anderer Stelle zu finden sind. Ausgenommen hiervon ist nur der Walzer in Des-Dur, von dem kein Manuskript erhalten geblieben ist.

Eine weitere Besonderheit der vorliegenden Ausgabe besteht in der Auswertung der Quellen. Da diese häufig aus mehreren Autographen bestehen, die wiederum verschiedene Schaffensperioden repräsentieren, wird diesem Korpus ein wesentlich höherer Stellenwert eingeräumt als dies in den meisten modernen Ausgaben der Fall ist. Im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Meinung sind diese Dokumente nicht

ausschließlich für Musikwissenschaftler bestimmt. Vielmehr enthalten sie auch nützliche Informationen für den Interpreten, der bestrebt ist, den Intentionen des Komponisten respektvoll nachzuspüren. Dabei zeichnen sie ein faszinierendes Bild von der Entwicklung des Werkes in seinen kleinsten Details und zeigen die menschliche Seite des Komponisten bei seiner stetigen Suche nach Perfektion – der Präzision in der Notation. Damit stellen sie auch heute noch einen reichhaltigen Fundus an Informationen dar.

Die Vielzahl der verfügbaren Fassungen machte eine Auswahl und Gliederung erforderlich:

- Op. 18, 34, Nr. 1 und 64, Nr. 1 & 2: Die zeitlich vor den hier genutzten Versionen liegenden Frühfassungen sind im Anhang aufgeführt. Die Aufteilung in diese beiden Kategorien erschien uns notwendig. Für das erste Stück von op. 64 wurden die aus drei Autographen entnommenen Varianten zu einer Version zusammengefasst, um den Vergleich zwischen den Quellen zu erleichtern.
- Die verschiedenen Fassungen der nach 1849 erschienenen Walzer folgen im Hauptkorpus der Ausgabe aufeinander. Da nicht bekannt ist, welche Fassung vom Komponisten bevorzugt wurde, sollen sie hier als gleichberechtigt angesehen werden. Dem Ausführenden ist es freigestellt, welche Fassung ihm am meisten zusagt. Bei zwei Werken, den Walzern in As-Dur und f-Moll, für die eine große Zahl von Quellen zur Verfügung steht, verfolgte der Herausgeber einen ähnlichen Ansatz wie für op. 64, Nr. 1. Für zwei Walzer (in h-Moll und f-Moll) ist eine dritte Fassung angegeben, die den Notentext der ersten polnischen Ausgabe enthält (1852), welche auf einem heute verschollenen Manuskript beruhte.

Mehrere dieser Fassungen fanden Verbreitung durch Edouard Ganche (1930), Alicja Simon (1949), Heinrich Neuhaus/Yakov Milstein (1953) und Byron Janis (1978); ihre, häufig eng eingegrenzte, Auswahl ist ebenfalls in den meisten Urtextausgaben enthalten. Das Lesen des Notentextes des Walzers in As-Dur op. 34, Nr. 1 nach dem Manuskript von 1835 aus dem Album der Schwestern Thun Hohenstein, erwies sich aufgrund der unzureichenden Qualität der den Forschern zur Verfügung stehenden Reproduktionen als besonders schwierig. Nachdem dieses Dokument in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verloren ging und nicht mehr auffindbar ist, kann keine Ausgabe dieser Fassung, auch nicht die unsere, als endgültig angesehen werden.

Bibliographie

- EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Paris: Fayard, 2006)
- GRABOWSKI, CHRISTOPHE & RINK, JOHN, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge: CUP, 2010)
- GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopins Walzer. Eine text- und stilkritische Studie* (Baden-Baden: Koerner, 1986)
- KOBYLAŃSKA, KRYSZYNA, *Rękopisy utworów Chopina – Katalog* (Kraków: PWM, 1977)
- VON LENZ, WILHELM, *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, übersetzt und vorgestellt von Jean-Jacques Eigeldinger (Paris: Flammarion, 1995)
- RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', *Chopin w kręgu przyjaciół*, vol. II (Warszawa: Neriton, 1996)
- SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891)
- TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992)

Christophe Grabowski / Übersetzt von Holger Klier

³ Weitere Details zum Unterricht dieses späten Schülers von Chopin finden sich in der Veröffentlichung von Aline Tasset, *La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher* (Paris: Delagrave, 1908), sowie im Buch von Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Paris: Fayard, 2006, S. 124 und 205–206). Die „Tradition“ des Arpeggios in op. 64, Nr. 2, von Tasset nur wenig präzise beschrieben, (das fisis lässt sich nicht in gleicher Weise ausführen wie der Auftakt gis, d.h. auf die dritte Zählzeit), die Jean-Jacques Eigeldinger mit einer gewissen Zurückhaltung betrachtet, hat ihren Ursprung vermutlich in op. 34, Nr. 1 (vgl. S. 108–114, Fassung gemäß A¹: Takte 17, 18, 20–22, 25, 26, 29, 30 ff), bei welchem die Sexten ebenfalls arpeggiert werden.

⁴ Diese Gliederung berücksichtigt nicht die Nummerierung der Werke „66–74“, die auf den deutschen Herausgeber der posthumen Werke Chopins, Adolphe-Martin Schlesinger, zurückgeht (fälschlicherweise Fontana zugeschrieben) und nach wie vor Gültigkeit besitzt. Die zum Teil immer noch umstrittenen Kompositionsdaten sind dem *Katalog* von Chomiński und Turlo entnommen (vgl. Bibliographie).

目 录

中文版前言	1
英文版前言	5
法文版前言	7
德文版前言	9

圆舞曲 作品 18号 WALTZ OP. 18

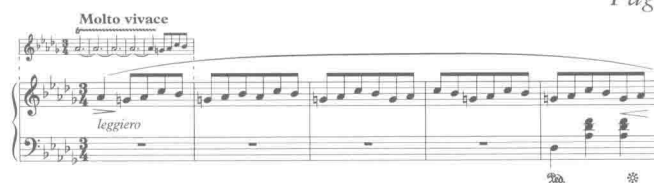
Page No.



1

圆舞曲 作品 64号之1 WALTZ OP. 64 NO. 1

Page No.



40

圆舞曲 作品 34号之1 WALTZ OP. 34 NO. 1



10

圆舞曲 作品 64号之2 WALTZ OP. 64 NO. 2



44

圆舞曲 作品 34号之2 WALTZ OP. 34 NO. 2



20

圆舞曲 作品 64号之3 WALTZ OP. 64 NO. 3



50

圆舞曲 作品 34号之3 WALTZ OP. 34 NO. 3



26

b小调圆舞曲 WALTZ in B minor (composed 1829) Version based on C¹ (see source information, p.137/p.155)



56

Version based on C² (see source information, p.137/p.155)

59

Version based on P (see source information, p.137/p.155)

63

圆舞曲 作品 42号 WALTZ OP. 42



30

bD大调圆舞曲 WALTZ in D-flat major (composed 1829)



66

E大调圆舞曲
WALTZ in E major (composed 1829/1830)

Page No. 69

$\flat$ A大调圆舞曲
WALTZ in A $\flat$ major (composed 1835)
Version based on **A¹** (see source information, p.141/p.157)

Page No. 83

Version based on **A³** with variants 85
(see source information, p.141/pp.157-158)

$\flat$ A大调圆舞曲
WALTZ in A $\flat$ major (composed 1830)
Version based on **A** (see source information, p.139/p.156)

71

Version based on **G** 73
(see source information, p.139/p.156)

f小调圆舞曲
WALTZ in F minor (composed 1842)
Version based on **A³** (see source information, p.142/p.158)

88

Version based on **A⁵** with variants 90
(see source information, p.142/pp.158-159)

Version based on **P** 92
(see source information, p.142/p.159)

e小调圆舞曲
WALTZ in E minor (composed 1830)

75

a小调圆舞曲
WALTZ in A minor (composed 1847)

94

$\flat$ G大调圆舞曲
WALTZ in G $\flat$ major (composed 1832)
Version based on **A¹** (see source information, p.140/p.157)

79

Version based on **A²** 81
(see source information, p.140/p.157)

附 录
APPENDIX

圆舞曲 作品18号	
WALTZ OP. 18 (version based on A¹)	96
(see source information, p.127/p.146)	
圆舞曲 作品18号	
WALTZ OP. 18 (version based on A²)	101
(see source information, p.127/p.146)	
圆舞曲 作品34号之1	
WALTZ OP. 34 NO. 1 (version based on A¹)	108
(see source information, p.129/p.147)	
圆舞曲 作品64号之1	
WALTZ OP. 64 NO. 1	115
(version based on A³ with variants)	
(see source information, p.134/p.152)	
圆舞曲 作品64号之2	
WALTZ OP. 64 NO. 2 (version based on A²)	118
(see source information, p.135/p.153)	

乐谱编辑的方法与实践 (中文版)	123
乐谱编辑的方法与实践 (英文版)	125
版本评注 (中文版)	127
版本评注 (英文版)	146

