

Chopin

Ballads



肖邦
叙事曲

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 50100

弗雷德里克·肖邦
Frédéric Chopin

叙事曲
Balladen / Ballads

简·埃基尔根据作曲家手稿、手抄谱和原始版本编辑并编订指法

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

肖邦叙事曲 / (波) 肖邦著 ; 李曦微译. — 上海: 上海教育出版社, 2015. 11
ISBN 978-7-5444-6659-2

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第255761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
Balladen
© 1986 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
肖邦叙事曲

肖邦叙事曲

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11.5
版 次 2015年11月第1版
印 次 2015年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5444-6659-2/J.0447
定 价 36.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



^bA大调叙事曲，已佚失的作曲家手稿的第一页
Ballade As-Dur, erste Seite des verlorengegangenen Autographs
Ballad in A flat major, first page of the lost autograph

华沙，肖邦协会
Chopin-Gesellschaft Warschau
Chopin Society Warsaw

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,对贝多芬的任意篡改是最严重、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。这门音乐学分支学科可以译为“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构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

有许多原因使得在有限的篇幅内概述我们称之为叙事歌的这种艺术体裁的历史成为令人望而生畏的课题。它的起源可以追溯到很多年代和国家,呈现为让人眼花缭乱的各种不同形式,成为千差万别的文化和艺术传统的组成部分。所以,简明地描述叙事歌在很多世纪中如何演变,不是容易的事情。

叙事歌有文献记载的历史至少有 800 年——然而有证据表明其起源还要早数百年——如今它在欧洲国家仍然是有生命力的艺术体裁,从西班牙到俄国,从苏格兰到希腊,分布广泛。它存在于舞蹈、文学和音乐作品中,并且在民间文化领域和最高级的艺术抱负方面都同样为人们所熟悉。本来就很难为叙事歌这种体裁确立一个令人满意的定义,由于这个名词被用于数量众多的诗歌和音乐体裁,问题就更复杂了,同时,同样多的艺术体裁,尽管用其他名称,却与叙事歌密切相关或者完全一样。¹

由于上述显而易见的理由,以下的历史性陈述将仅涉及那些与肖邦的叙事曲直接或者间接相关的方面。

我们在 12 世纪的普罗旺斯见到民间舞蹈歌曲类型的叙事歌:就是有歌唱伴随的舞蹈,或者是有舞蹈节奏的歌曲,或者是交替出现歌曲与舞蹈音乐的因素。(在普罗旺斯方言中,动词“balar”指“去跳舞”。)在 13 世纪,叙事歌逐渐脱离了与舞蹈的联系,并开始沿着两种非常不同的赋有诗意的方向发展:文学与音乐。

作为一种主要是文学的体裁,叙事歌从民间歌谣的萌芽状态发展成更复杂的模式,诗节的数量、其诗句和所包含的音节数量都有严格的规定。最主要的特征是一个固定的韵律模式和一段结束叠句(副歌)。直到 17 世纪,作为一种实用体裁的叙事歌一直保留着这种结构。法国叙事歌最著名的代表人物可能是 15 世纪的诗人弗朗索瓦·维隆(“伟大的旧约全书”)。意大利“巴拉塔”[译者注:14-15 世纪意大利的一种世俗抒情歌曲]的发展过程与叙事歌类似,尽管并非完全同时。这种体裁最出色的代表人物是但丁、彼特拉克和薄伽丘。

叙事歌作为一种音乐体裁最初出现于 13 世纪,

在特罗维尔[译者注:trouvères,法国北部的游吟诗人]和特罗巴多[译者注:troubadours,法国南部的游吟诗人]的手中经历了一系列发展。在 14 世纪的“新艺术”时期,它成为一种复调乐曲(二到四个声部),有乐器伴奏。幸存下来的声乐部分有一个或更多的声部。最著名的叙事歌作曲家有纪尧姆·德·马肖和纪尧姆·迪费。类似的发展出现在意大利和西班牙:在意大利,15 世纪产生了作为二声部合唱曲的叙事歌;17 世纪,叙事歌在西班牙成为合唱与独唱的康塔塔。英国叙事歌的源头可以一直追溯到 14 世纪。它以诗节形式呈现,用于历史、叙事、讽刺、政治、宗教、感情等类似主题。在亨利八世的宫廷,朗诵叙事诗是受欢迎的娱乐活动;而在伊丽莎白一世时期,惩罚性措施被用来对付那些叙事歌作者,他们的作品中的政治含义被认为是冒犯性的。最富于雄心的叙事歌形式——叙事歌剧——出现在 17 世纪。它是喜歌剧的前身,其中,叙事歌之间有对白穿插。最引人注目的范例是约翰·盖依的《乞丐歌剧》(1728 年),它为日后的“歌唱剧”与轻歌剧开辟了道路。

以上的概述,出于简洁的要求,远非详尽,它涵盖了叙事歌的早期历史。它所描述的时期大约相当于中世纪晚期。直到这个时候,典型的文学和音乐叙事歌最显著的特征是主题的极其多样化。

浪漫主义时期出现了叙事歌的第二次高峰。首先是早期民间诗歌激起了人们新的兴趣——包括叙事歌——这发生在 18 世纪的英国。这种兴趣体现在搜集现存的民间叙事歌和创作新作品中。使用叙事歌体裁的诗人包括托马斯·珀西、罗伯特·伯恩斯、瓦尔特·斯科特爵士和托马斯·摩尔。民间诗歌的风尚传播到德国,最早记录传统口头叙事歌及其伴奏旋律的人物中有赫尔德和歌德。歌德还将他自己写的一些诗称为“叙事歌”,为许多同代和后代人(伯尔格、席勒、乌兰德、海涅)开创了先例。这个时期的德国叙事歌往往是叙事性的诗,涉及史诗、传奇、幻想或者童话主题。

在这个发展阶段,音乐叙事歌体裁意指以相应的文学作品为基础的歌曲。杰出的叙事歌作曲家有策姆斯蒂格、罗威、舒伯特、舒曼和勃拉姆斯。这类

作品的整体结构是各种各样的：有些是分节歌，另一些是通谱体；它们通常的写法是有钢琴伴奏的独唱或者是可以有也可以没有乐器伴奏的合唱。中世纪的叙事歌曲结构确定，而浪漫主义时期的“叙事歌”则指其诗意内容。

文学体裁的叙事歌于19世纪早期传入波兰。最出色的倡导者是亚当·密茨凯维奇，他是波兰最重要的诗人之一，1822年他用“浪漫民谣”为标题出版的诗集是波兰浪漫主义的第一部纲领性作品。（诗集中有一段席勒的著名叙事诗《手套》的引言。）

弗雷德里克·肖邦创作了第一首纯器乐的叙事曲，其灵感可能来自密茨凯维奇的诗。罗伯特·舒曼记录了他与肖邦对话中的一段：“他还……提到他的叙事曲的构思来自密茨凯维奇的一些诗。”² 这种说法看来得到一个事实的支持，作曲家的朋友圈子提到第一首叙事曲是“波兰的”³。肖邦生活在巴黎期间创作了四首叙事曲，当时他已经是成熟的艺术家。它们的作品编号为：23、38、47和52。

后来，李斯特、勃拉姆斯和格里格也为他们的钢琴独奏曲用了“叙事曲”的标题，福雷和弗兰克·马丁也为他们的钢琴与乐队作品用了这个标题。这些作品使用这个名字，与此背景有关。

说到这里，有一个问题需要回答：就“叙事歌”一词众多不同的意思而言，是否存在某些共同性？例如，15世纪和19世纪的叙事歌，文学、声乐和器乐的叙事歌或叙事曲，民间叙事歌谣，理性的艺术创作的、结构单纯的和高度复杂化的叙事歌或叙事曲，它们之间有无共同因素？这种体裁纷繁的表现形式之间是否有充分的共性，可以用单一的术语代表它们？这个问题必须得到解答，因为该领域的一些专家对它们之间是否存在联系颇有争议，例如，对于中世纪和浪漫主义叙事歌之间的关系的看法便是如此。我不准备在这里详细讨论这个问题的基本原理，不过我愿意提出我的看法——它们确实存在共同特征。姑且不论那些只与叙事歌体裁沾边的表现形式——例如，根据流行风尚或者传统而做的改编作品。除此以外，我们可以说，典型的叙事歌是短小的诗歌，以简练的方式描述重大的、有意义的事件，不寻常的事情以及强烈的和崇高的激情。根据中世纪的惯例，这意指：对女人的完美、永恒的爱情〔译者注：“minne”是中古高地德语，指“骑士对贵妇的爱慕之

情”〕，大胆的讽刺，骑士的伟大功绩，反复无常的生活的不幸与哀伤，死之恐惧和高尚的宗教情感。与之相对，浪漫主义时期则为叙事歌注入了悲情以及传奇故事和童话的因素，其精神气质来自于对人类存在的沉思，并导向一种整体上非常叙述性的形式。

下一个有待回答的问题是：肖邦的叙事曲在何种程度上符合上述定义？不过，在尝试回答之前我想请大家注意到这些作品的一些最重要的情形：

1. 肖邦的叙事曲在他的全部作品中占有特殊的地位，每一首都是与众不同的个性的范例。在这方面，值得再次引用舒曼的话：“我听了一首肖邦的新叙事曲（G小调）。我认为它显示出比他的任何其他作品更多的天才（尽管它并非是他的天才作品中最伟大的一部）。我告诉他，我喜欢这首曲子超过任何其他作品。在长时间的思索后，他加重语气地回答：‘我很高兴，它也是我最喜爱的作品。’”⁴ “我还没有提到那首叙事曲（F大调）——一部杰出的作品。肖邦已经用这个标题写过一首曲子——是他所创作的最猛烈、最奇特的作品之一。新的叙事曲不一样，艺术性不及前者，然而其梦幻性和想象力却毫不逊色。”⁵ “……我们认为，肖邦的第三叙事曲（^bA大调）比《音乐会快板》（*Allegro*, Op.46）的成就更高。它的结构和特性都与早先的作品明显不同，然而与之前的同类作品一样，它们都应该位居他的最出色的作品之列。这种音乐主要表现出波兰人的优雅和富于想象。对其诗意的韵味做进一步的研究分析不是容易的事。”⁶

2. 虽然肖邦的叙事曲灵感来自浪漫主义诗歌，但是并无意于阐释任何特定的诗意主题。将它们对应于特定文学原型的尝试已被证实为徒劳的；另一方面，有记载的评论界对这些音乐作品的反应从一开始就表明，它们多么容易引起诗意的联想。舒曼深信“诗人可以毫不费力地创作出符合他的音乐的文本”⁷。

3. 一种被普遍认可的事实是，肖邦的叙事曲并不拘泥于固定的结构规则。作曲家从各种各样的体裁引用结构因素，例如，歌曲、回旋曲、变奏曲、奏鸣曲，但是他在每一首乐曲中用不同的方法自由地运用这些因素，从第一个直到最后一个音都保持着结构的同一性和陈述的逻辑性。

4. 最后，应该注意到肖邦叙事曲的一个本质特

征：它们的舞曲性，这来自主导所有四首作品的 $\frac{6}{4}$ 或者 $\frac{6}{8}$ 拍子。虽然总的说舞曲性为这些叙事曲所共有，但在F大调叙事曲Op.38的第一主题和 \flat A大调叙事曲Op.47的第二主题中它表现得最明显。我们不知道肖邦是有意地结合了舞曲因素，还是凭直觉使用它——意识到叙事曲植根于舞蹈。

现在应该回到前面提到的问题，回答这个问题需要回顾叙事歌发展过程的一个至关重要的方面。叙事歌在其两个发展阶段中分别失去了一种基本成分。最初它是舞蹈、歌词与音乐的综合体，在13世纪的历史进程中，三个层次中最“世俗”的舞蹈因素被抛弃了，尽管它从未完全失去升华了的舞蹈性，这种舞蹈性决定了它的诗歌和音乐表现形式中的节奏性质。在19世纪，叙事歌又一次经历了分解的过程，这一次它摆脱了诗意内涵与“具体”语言的联系。这最初表现为肖邦的四首无声乐部分的钢琴叙事曲，它们将全部的概念性内容转化为纯音乐语言的表达。因此，我们感觉得到肖邦叙事曲中的舞蹈性，却无法确定其中有什么特定的舞蹈动作；我们觉察到抒情的、牧歌式的、戏剧性的、传奇性的、幻想的、英雄性的、渴望的和史诗性的主题，但不能确定地将它们联系到特定的情境、画面、功绩或者事件。然而这些叙事曲还是给人以完整、统一和完全令人满意的听觉感受。

对开始提出的那个问题只可能有一个回答：肖邦在创作这四首简练的音诗时，像他之前和之后的任何作曲家所能做到的一样，洞察了叙事歌的主要精神。事实上可以说肖邦重新发现了这种艺术体裁的本源，它为我们提供了叙事歌的原型，从而为许多世纪的欧洲文化做出了极大的贡献。

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 。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. 例如,古代鲁塞尼亚(译者注:古代东斯拉夫各国)的“拜里纳”;乌克兰的“杜马”;法国的“维勒莱”;西班牙的“村夫谣”和“浪漫曲”以及后来的传奇、狂想曲等等。

2. 罗伯特·舒曼:《论音乐与音乐家》,莱比锡1888年,卷III,第65页。

3. 参见F.马勒皮勒的公开信,发表于《音乐报》1838年, No.36,重登于《弗雷德里克·肖邦通信集》,华沙1955年,卷I,第441到442页。

4. 引自致海因里希·多恩的信,1836年9月14日,同上,卷I,第420页。

5. 罗伯特·舒曼,同上,卷III,第64到65页。舒曼进一步好奇地指出:“充满激情的连接段看来是后来才加上去的。我清楚地记得肖邦在这里弹奏这首叙事曲,当时它结束在F大调。现在它结束在A小调。”

6. 同上,第128页。

7. 同上,第65页。

8. 这个规则只有一处例外:C小调夜曲,Op.48 No.1,第51小节。

9. 所有涉及原始资料的问题,它们的年代和可靠性,以及肖邦为自己的作品出版做准备的过程和方法,都在简·埃基尔为《弗雷德里克·肖邦作品国家版》所写的序言第一部分“编辑问题”中有长篇幅的探讨,克拉科夫,1974年,目前只有波兰文版。第二部分“演奏问题”正在准备之中。

演奏评述

G 小调叙事曲, Op.23

- 第 25 小节 左手倚音的第一个音符应该与右手的 g' 同时弹奏。
 第 92 小节 第二个四分音符肖邦提示换踏板,这是一个“旋律踏板”的例子(换踏板牺牲了和声的持续性,但是保证了旋律线的清晰)。在现代钢琴上可以整小节保持踏板,与之前和之后的小节一致,这可以作为“和声踏板”的例子(如此以充分保持和声的持续性,代价是会使旋律线有一点模糊)。

- 第 113 小节 右手: 倚音应该弹成 
 第 114-115、174-175 小节 右手: 为了突出第二主题的旋律,右手声部应该这样弹



- 第 166 小节 以下弹法可以使小节开始处的 *ff* 更容易



- 第 179 小节 右手: $\sigma = \sim$
 第 179 小节 本小节后半部分的复调音型应该严格地按照肖邦手稿中的记谱演奏:



- 第 246 小节 左手: 琶音和弦的最高音(g')应该与右手的第一个音(e''')同时弹下(“先现琶音”)。
 第 258-259 小节 肖邦的典型用法,连续八度先用倚音,然后是穿越符干的斜线,表示逐渐加速。这些琶音的弹法应该依据演奏指示稍微突慢然后加速(*poco ritenuto - accelerando*),这样,在第 260 小节开始处,它们会悄悄地融合成一种完美的快速齐奏的八度进行。

F 大调叙事曲, Op.38

- 第 18 和 其他类似小节 右手: 
 第 164 小节 左手: 倚音的第一个音应该与右手的第一个音同时弹奏。
 第 166-167 小节 颤音应该开始于旋律音。

- 第 171、175 小节 右手: 建议用如下简化样式:  (这是肖邦在初版的一个版本上写的),或



第 196 小节 小节开始处：一种技巧上可行又使音色上十分令人满意的弹法：



第 202 小节 右手： $\sharp g$ 应该与左手同时弹奏。

\flat A 大调叙事曲, Op.47

第 3、39 小节 左手： ∞ 或者 ♪ 应该与右手的和弦同时弹奏。

第 11、12 和其他类似小节 右手：八分音符每一次都应该弹。

第 14 小节

右手：只要速度不过快，而且听起来就像是单手弹的八度（上方声部“连奏”，下方声部近于“断奏”），十六分音符八度音型可以简化为由双手一起弹。

第 22 小节

右手：小节后半部分的弹法：



第 26 小节

右手：附带倚音的颤音弹法：（同样的还有第 28 小节和其他类似小节）。



第 29 小节及其后 右手：颤音应该开始于旋律音。最实用的弹法是分成三十二分音符五连音。

第 97-98 小节 选择性的，双手分弹的和弦布局，左手是同样开放性分布的琶音。和弦：



第 116、118、120、

122、231、233 小节 肖邦自己在一本教学谱中注明，所有这些小节的左右手音符应该同时弹奏。

第 134-135 小节 右手：颤音应该开始于旋律音。

第 178 小节

右手：一种为手较小的人用的替代性简化弹法：（这个读谱并不可靠，不过是许多版本中唯一出现的）。

第 189-190 和其他类似小节

简化样式：



第 190、198 小节 右手：倚音应该与对应的低音同时弹奏。

第 235、236 小节 右手：弹法与第 26 和 28 小节一样。

F 小调叙事曲, Op.52

第 85、93 小节 右手：弹法与 F 大调叙事曲 Op.38 第 18 小节一样。

第 99 小节 右手：琶音和弦的低音应该与低音声部的音符同时弹奏，并用踏板保持。

第 112 小节 左手：颤音的弹法： (第 114 小节也一样)。

第 120 小节 右手：颤音应该开始于旋律音。

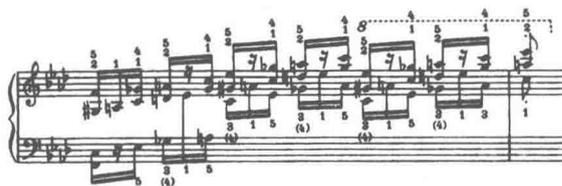
第 131、132 小节 右手：弹法同第 99 小节。

第 161 小节 右手：

第 173 小节 右手：附有倚音的琶音弹法与 bA 大调叙事曲 Op.47 第 190 和 198 小节一样。

第 191 小节及其后  (参见前言，“版本编辑概述”)。

第 223、225 小节 这个简化的样式出现在 I. 弗里德曼(布赖特科普夫与黑特尔,莱比锡), A. 科托(萨拉伯特,巴黎)和 A. 卡塞拉(库尔奇,米兰)等版本中:



VORWORT

Es scheint aus vielen Gründen kaum möglich, mit gebotener Kürze die Geschichte des Kunstphänomens, welches „Ballade“ heißt, zu skizzieren. Zeitlich wie auch räumlich weit gestreut, zeigt die Ballade Zugehörigkeit zu mannigfachen Kulturen und Kunstbereichen sowie äußerste Differenziertheit ihrer Formen und Arten. All dies erschwert uns, den Werdegang dieser Gattung bündig nachzuzeichnen.

Die Ballade tritt in der Zeitspanne von nicht weniger als acht Jahrhunderten auf – Anzeichen deuten auf ein noch einige Jahrhunderte früheres Vorhandensein – und sie ist bis heute noch lebendig in europäischen Ländern, von Spanien bis Rußland und von Schottland bis Griechenland. Sie gehört dem Tanz, der Literatur und der Musik an, sie ist sowohl ein Geschöpf der Volkskunst als auch ein Ergebnis hohen künstlerischen Willens und Könnens. Wenn wir hinzufügen, daß einerseits der Name „Ballade“ viele verschiedene Gattungen von Dichtung und Musik bezeichnet und daß andererseits ebensoviele Kunstwerke, obwohl anders benannt, mit der Ballade nahe verwandt oder mit ihr identisch sind¹, dann müssen wir uns der Schwierigkeiten beim Ordnen dieser Erscheinung bewußt werden.

Deswegen seien nur einige Aspekte – jene, die direkt oder indirekt mit Chopins Balladen zusammenhängen – aus der Geschichte der Ballade herausgegriffen.

In der Provence ist die Ballade im 12. Jahrhundert ein volkstümliches Tanzlied, also ein vom Lied begleiteter Tanz oder ein im Tanzrhythmus gesungenes Lied, oder aber ein mit Tanz durchwobenes Lied (provenc. *balar* = tanzen). Im 13. Jahrhundert verliert sie allmählich ihren Tanzcharakter und beginnt sich in zwei grundsätzlich voneinander unabhängige Richtungen zu entwickeln: in die dichterisch-literarische und die dichterisch-musikalische.

In der Literatur geht die Ballade von Formen einfacher Volkspoese in eine kunstvollere Form über, in welcher die Anzahl von Strophen, von Zeilen in einer Strophe und von Lauten in einer Zeile genau bestimmt, das Schema der Reime fest und ein Schlußrefrain obligatorisch ist. Diese Form bleibt in Frankreich bis ins 17. Jahrhundert hinein lebendig. Zu den berühmtesten Dichtern französischer Balladen gehört der im 15. Jahrhundert lebende François Villon („Das große Testament“). Ähnlich – mit geringem Zeitunterschied – entfaltet sich die „Ballata“ in Italien, u. a. im Schaffen von Dante, Petrarca und Boccaccio.

In der Musik tritt die Ballade erstmals im 13. Jahrhundert auf, und zwar in Gestalt eines einstimmigen Liedes, das seine spätere Entwicklung den Minnesängern, den Trouvères und Trobadors verdankt. Im 14. Jahrhundert, in der Zeit der „Ars nova“, nimmt die Ballade polyphone Formen (von 2 bis 4 Stimmen) mit Instrumentalbegleitung an, wobei der Vokalpart in einer oder in mehreren Stimmen überliefert wird. Ihre berühmtesten Schöpfer sind Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay. Analog bildet sie sich in Italien und Spanien heraus: im 15. Jahrhundert in Italien zu einem zweiteiligen Chorwerk und im 17. Jahrhundert in Spanien zu einer Kantate für Chor und Solisten. In England finden wir die ersten Spuren der Ballade bereits im 14. Jahrhundert. Sie stellt eine Art Gedicht historischen, erzählenden, satirischen, politischen, geistlichen, sentimental u. a. Charakters dar. Am Hofe Heinrich VIII. galt es als eine beliebte Unterhaltung, Balladen vorzutragen; unter der Herrschaft Elizabeth I. waren Autoren allzu gewagter

politischer Balladen Repressalien ausgesetzt. Im 17. Jahrhundert entsteht die umfangreichste Form: die Ballad opera – eine Art komische Oper, die aus gesungenen Balladen bestand, welche mit gesprochenen Dialogen abwechselten. (Ein berühmtes Beispiel: John Gay's *The beggar's opera* von 1728, ein Vorläufer späterer Singspiele und Operetten.)

Diese notwendigerweise kurzgefaßten und unvollständigen Bemerkungen beziehen sich auf die erste Periode des Balladenschaffens. Sie fällt ins späte Mittelalter und ist durch große Vielfalt der Inhalte, die in der literarischen wie in der musikalischen Ballade zum Ausdruck kamen, gekennzeichnet.

Die Romantik ist die zweite große Zeit der Ballade. Im 18. Jahrhundert wird in England Interesse für frühe poetische Folklore wach, darunter auch für die Ballade. Es äußert sich im Sammeln volkstümlicher und im Dichten neuer Balladen. Die letzteren wurden u. a. von Thomas Percy, Robert Burns, Walter Scott und Thomas Moore geschaffen. Diese Tendenz erstreckte sich dann auch auf Deutschland. Neben Herder begann auch Johann Wolfgang Goethe als einer der ersten, mündlich überlieferte Balladen zu sammeln und deren Melodie aufschreiben zu lassen. Als Balladen betitelte Goethe ebenfalls manche eigenen poetischen Werke, wie übrigens viele andere deutsche Dichter seiner und späterer Zeit (Gottfried August Bürger, Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, Heinrich Heine). Es waren Dichtungen von epischer, sagenhafter, phantastischer, märchenhafter Thematik und erzählendem Charakter.

In der Musik gestaltet sich die Gattung der Ballade nun als ein auf der dichterischen Ballade gegründetes Lied. Die hervorragendsten Autoren auf diesem Gebiet waren Zumsteeg, Loewe, Schubert, Schumann und Brahms. Diese Balladen – unterschiedlich aufgebaute, strophische oder durchkomponierte Lieder – waren in der Regel für Solostimme mit Klavierbegleitung, für Chor mit oder ohne Instrumentalbegleitung bestimmt. Über das Balladenhafte in der Zeit der Romantik entschied – im Gegensatz zur mittelalterlichen Ballade – sein dichterischer Inhalt.

Nach Polen kam die Ballade zu Beginn des 19. Jahrhunderts als eine literarische Form. Ihren Höhepunkt erreichte sie im Schaffen von Adam Mickiewicz, einem der größten polnischen Dichter, der 1822 seinen Gedichtzyklus „Ballady i romanse“ (das erste programmatische Auftreten der polnischen Romantik) drucken ließ. (In diesem Zyklus findet sich eine Nachdichtung von Schillers „Der Handschuh“.)

Der erste Schöpfer der rein instrumentalen Ballade ist Frédéric Chopin. Die Entstehung seiner Balladen wurde wahrscheinlich durch Mickiewicz' Dichtungen angeregt. Robert Schumann überliefert uns ein Fragment seines Gesprächs mit Chopin: „Er sprach . . . auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei“². Diese Hypothese scheint durch die Tatsache bestätigt zu sein, daß man in Chopins Freundeskreisen seine erste Ballade „Die Polnische“ zu nennen pflegte³. Seine vier Balladen schrieb Chopin in der Pariser Zeit, in der Zeit seiner schöpferischen Reife, wovon auch die Opuszahlen der Balladen, 23, 38, 47 und 52, zeugen.

Später wurden als Balladen Klavierwerke von Franz Liszt, Johannes Brahms, Edvard Grieg sowie Werke für Klavier und Orchester von Gabriel Fauré und Frank Martin betitelt, um nur die wichtigsten Namen zu nennen.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf: Gibt es – bei derart variabler Bedeutung des Begriffes „Ballade“ – ein Gemeinsames? Etwa für die Ballade aus dem 15. und die aus dem 19. Jahrhundert, für die literarische, die vokale und die instrumentale, die volkstümliche und die rein künstlerische, für die von einfachem und die von komplizierterem Aufbau? Ein Gemeinsames, das diese einheitliche Bezeichnung rechtfertigen könnte? Diese Frage wäre insofern berechtigt, als es Sachkenner gibt, welche beispielsweise die mittelalterliche und die romantische Ballade als gar nicht verwandt ansehen. Ohne auf die hauptsächlich Auseinandersetzung einzugehen, möchte ich meine Vermutung äußern, daß solche gemeinsame Züge vorliegen. Wenn wir manche Randerscheinungen, wie die unter dem Druck einer Mode oder einer Konvention geschaffenen Balladen, ausschließen, dann dürfen wir annehmen, die Ballade sei in ihrem Kern ein kurzes Gedicht, aus dem bedeutende große Begebenheiten, ungewöhnliche Ereignisse, starke und gehobene Gefühle auf eine verdichtete Weise sprechen. Im Mittelalter wären dies die ewige, vollkommene Frauenliebe (mhd. minne), die erbarmungslose Satire, große ritterliche Taten, Tragik und Melancholie der Vergänglichkeit, Todesgrauen, hohe religiöse Gefühle; in der Romantik dagegen Sagenhaftes, Märchenhaftes, Pathetisches, all dies vom Wunder des Daseins gekennzeichnet und – besonders in der Romantik – stark von erzählerischen Elementen durchdrungen.

Stellen wir uns die nächste Frage: Wie verhalten sich Chopins Balladen zu allem bereits Erwähnten? Bevor ich dies zu beantworten wage, will ich die Aufmerksamkeit auf einige Grundzüge dieser Werke lenken.

1. Die Balladen haben in Chopins Schaffen besonderen Rang, wobei jede eine andere Eigenart zeigt. Einige Äußerungen Schumanns seien zitiert: „Von Chopin habe ich eine neue Ballade [g-Moll]. Sie scheint mir sein genialistischstes (nicht genialstes) Werk; auch sagte ich es ihm, daß es mir das Liebste unter allen sei. Nach einer langen Pause des Nachdenkens sagte er mit großem Nachdruck ‚Das ist mir lieb, auch mir ist es mein liebstes‘“⁴. „Wir haben noch der Ballade [F-Dur] als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich“⁵. „[. . .] Höher als das Allegro [de concert Op. 46] stellen wir die Ballade [As-Dur], Chopins dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet und wie jene seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole [. . .] möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern“⁶.

2. Obwohl Chopins Balladen unter dem Einfluß der romantischen Poesie entstanden sind, wollen sie keine konkrete Dichtung illustrieren. Versuche, sie einem literarischen Werk zuzuordnen, bleiben ohne Ergebnis. Andererseits zeigt die Rezeptionsgeschichte der Balladen von Anfang an, wie leicht diese Werke poetische Assoziationen hervorrufen können. „[. . .] es würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können“⁷ – davon ist Schumann überzeugt.

3. Es ist allgemein bekannt, daß Chopins Balladen keinem bestimmten Formschema verpflichtet sind. Der Komponist gebraucht Formelemente üblicher Gattungen: des Liedes, des Rondos, der Variation, der Sonate – verwendet sie aber frei und für jede Ballade einmalig, von der ersten bis zur letzten Note Geschlossenheit des Aufbaus und Logik des Verlaufs bewahrend.

4. Abschließend sei noch ein Wesenszug der Chopinschen Ballade betont: das Tänzerische, dessen Basis das für alle Balladen einheitliche Metrum $\frac{6}{4}$ bzw. $\frac{8}{4}$ bildet. Tänzerische Elemente scheinen in allen Balladen auf, aufs ausdrücklichste aber im ersten Thema der F-Dur-Ballade Op. 38 und im zweiten Thema der As-Dur-Ballade Op. 47. Wir wissen nicht, ob Chopin dieses tänzerische Element bewußt eingebracht oder rein intuitiv als einen Wesenszug der Ballade erahnt hat, einen Wesenszug, der auf deren Ursprünge weist.

Versuchen wir nun, die vorhin gestellte Frage zu beantworten und die Geschichte der Ballade in besonderer Hinsicht zu rekapitulieren. Die Ballade ging nämlich zweimal je eines ihrer wesentlichen Bestandteile verlustig. Obwohl sie ursprünglich eine Synthese von Tanz, Wort und Musik gewesen war, trennte sie sich im 13. Jahrhundert zunächst vom Tanz – ihrer „materiellsten“ Schicht, blieb aber dennoch nicht ohne sublimierten Tanzcharakter, welcher dann die Rhythmik ihres poetischen und musikalischen Bereiches geprägt hat. Im 19. Jahrhundert wurde die Ballade abermals abgesondert, nämlich von ihrer „konkreten“ dichterischen Bedeutungsschicht, als Chopin seine vier Balladen für das „wortlose“ Klavier schuf und damit jeden Sinngehalt in rein musikalische Ausdrucksmittel übertrug. Wir spüren also in Chopins Balladen deutlich einen Tanz, doch ohne zu wissen, welche Tanzbewegungen konkret gemeint sind; wir nehmen lyrische, pastorale, dramatische, sagenhafte, phantastische, heroische, melancholische, epische Inhalte wahr, ohne zu wissen, auf welche konkreten Zustände, Bilder, Taten oder Ereignisse diese Inhalte zu beziehen sind. Zugleich haben wir beim Hören der Balladen den Eindruck eines vollständigen, lückenlosen und durch nichts geminderten Kunsterlebnisses.

Auf die eingangs gestellte Frage gibt es wohl nur eine einzige Antwort: Als Schöpfer der vier kurzen musikalischen Gedichte ist Chopin einer jener Künstler, welche am tiefsten in den Geist der Ballade eingedrungen sind, mehr noch: Chopin gelangt hier vielleicht zum Ursprung eines viele Jahrhunderte überdauernden europäischen Kunstphänomens: zum Archetyp der Ballade.

(Deutsche Übertragung: Jan Jakób Ekier)

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 be-

sonders 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 übereinstimmen, 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.

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.

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

¹ z. B. die altruthenische „bylina“, die ukrainische „duma“, das französische „virelai“ und spanische „villancico“ und die „romanza“, die späteren Legenden, Rhapsodien u. a.

² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1888, Bd. III, S. 65.

³ Vgl. F. Mallepilles offenen Brief in „Gazette Musicale“ 1838, Nr. 36. Der Abdruck in *Korespondencja Fryderyka Chopina* (Fryderyk Chopins Korrespondenz), Warszawa 1955, Bd. 1, S. 441–442.

⁴ Aus dem Brief an Heinrich Dorn, 14. 9. 1836. Ebenda, Bd. I, S. 420.

⁵ Robert Schumann, ebenda, Bd. III, S. 64–65. Schumann fügt noch eine Merkwürdigkeit hinzu: „Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein;

ich erinnere mich sehr gut als Chopin die Ballade hier spielte und in F-dur schloß; jetzt schließt sie in a-moll.“

⁶ Ebenda, S. 128.

⁷ Ebenda, S. 65.

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

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 Dzieł 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.