



No. 72848

THE COMPLETE
CHOPIN

叙事曲

BALLADES

Op. 23, Op. 38, Op. 47, Op. 52

[英] 吉姆·萨姆森 编订

钢 琴

中央音乐学院出版社

新评注版

肖邦全集

净 版

叙事曲

作品23号、作品38号、作品47号、作品52号

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔英〕吉姆·萨姆森 编订

张 矜 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

叙事曲/(波)肖邦作曲;(英)萨姆森编订;张矇,刘黛妮译. —北京:中央音乐学院出版社,2016.3

(肖邦全集)

ISBN 978-7-81096-654-2

I. ①叙… II. ①肖… ②萨… ③张… ④刘… 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(2016)第048364号

© Copyright 2006 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London

Revised and corrected 2012

版权所有 翻版必究

XÙSHIQŮ

叙事曲

[波]肖邦作曲 [英]萨姆森编订

张矇 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:12.5

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 978-7-81096-654-2

定 价:88.00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)

FRYDERYK CHOPIN

BALLADES

Op. 23, Op. 38, Op. 47, Op. 52

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par

Jim Samson

Series Editors: John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger & Christophe Grabowski

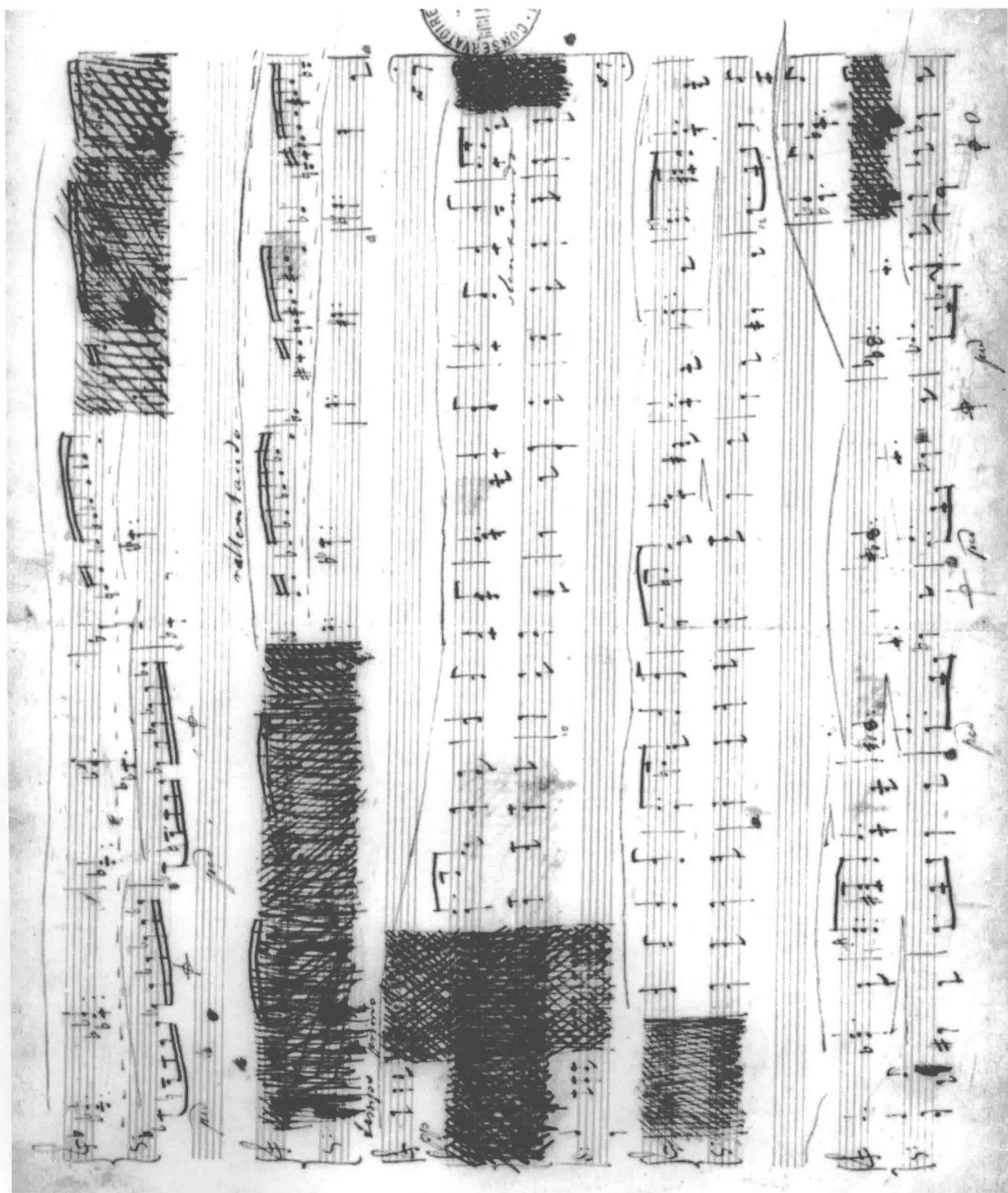
Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ALL RIGHTS RESERVED

PETERS EDITION LTD

A member of the EDITION PETERS GROUP
FRANKFURT/M. • LEIPZIG • LONDON • NEW YORK

原版扉页图片



Ballade Op. 38, bars 76–98, autograph *Stichvorlage* (A). Paris, National Library

Ballade op. 38, mesures 76–98, autographe éditorial (A). Paris, Bibliothèque nationale

Ballade op. 38, Takte 76–98, autographe *Stichvorlage* (A). Paris, Nationalbibliothek

中文版前言

体裁与起源

从风格和文本依据上来看,肖邦《第一叙事曲》的诞生时间是1835年,而并非通常所认为的1830—1831年。肖邦1836年出版的这部作品代表了一种新的钢琴音乐体裁的诞生。总的来说,19世纪30年代初,就如同他放弃了音乐会的演出平台一样,肖邦也不再创作流行音乐会的音乐体裁作品(如变奏曲、回旋曲、“华丽”波罗乃兹舞曲、协奏曲)。他创造了自己的风格,将一些已有的体裁赋予了新的内涵(如夜曲、练习曲、玛祖卡舞曲),并重新定义了一些其他一些体裁(如谐谑曲、即兴曲、波罗乃兹舞曲)。对于叙事曲来说,则是挪用了一个声乐和文学中的标题给钢琴音乐。在肖邦之前,“叙事”一词的音乐内涵仅限于声乐方面,对作品23号的早期描述包括“ohne Worte”(无词的),这样的描述无疑是非常重要的,如此一来就与法国歌剧和19世纪早期歌曲中的“叙事”一词产生了联系。值得一提的是,舒伯特、勒韦和其他作曲家常常在创作叙事曲时直接借用田园歌“叙事性”的 $\frac{6}{8}$ 拍或 $\frac{6}{4}$ 拍,而肖邦在他的全部四首叙事曲中也采用了这样的节拍。

肖邦将作品23号描述为“叙事曲”,这使他在当代的文献中有了自己的位置。在19世纪初的浪漫主义时代背景下,中世纪叙事诗和民间的叙事诗被彻底改造,这与波兰文学的发展和文化民族主义的盛行有密切的关系。一个经常被提及的观点是,除了环境因素外,几乎没有其他证据支持“肖邦是从波兰最伟大的浪漫主义诗人亚当·米茨凯维奇(Adam Mickiewicz)的某些叙事诗中获得了灵感从而创作了叙事曲”。但对于当时的观众来说,肖邦选择“叙事曲”这一标题明显与叙事诗中的人物、形象化和民族性的内涵有必然联系。值得注意的是,一位英国评论家如此评论肖邦1848年的音乐会:“最后一部作品——一首叙事曲也是民族性的。”类似的观点可以表述得更确切。叙事诗的叙事手法常常在“旋风般的音乐推

进”中达到高潮,在这里引用了艾伯特·弗里德曼(Albert Friedman)在《大英百科全书》中的文字:“最后的启示性替换打破了规律性,导致高潮的出现,释放出强大的张力。”这可以作为肖邦任何一首叙事曲结尾段落的描述。

那么这个体裁标志性的音乐特征是什么呢?我们可以把叙事曲描述成一种介于幻想曲与奏鸣曲之间的体裁,也是介于后古典流行音乐会音乐传统与古典奏鸣曲传统之间的音乐体裁。奏鸣曲式的功能在四首叙事曲中都占有重要地位,但在很大程度上都被赋予了新的内涵,特别是这些叙事曲的结构都强调结尾。结尾处音乐线条的张力不断增强,最终达到一种更像是升华而非总结性的再现。在这一语境下,第一、第二和第四叙事曲因其结尾的华彩乐段非主题化的音乐形态而与其他作品不同,其结尾华彩乐段具有十分重要且特殊的形式上的功能,即对先前矛盾的解决。但即使是这一手法(包括作品23号中的节拍的改变)也源于19世纪20年代流行音乐会的音乐,尤其是源于那些以博得掌声为目的的、出现在终曲中明显的幻想曲和变奏曲的风格,而这种风格正是由钢琴音乐作曲家展现出来的。

这一“流行性”和“重要性”相结合的音乐极完美地展现了肖邦作为一个作曲家的伟大成就,也同时展现了叙事曲的主要特征。肖邦可能会使用奏鸣曲式作为框架,但是他的主题却与古典或早期浪漫主义奏鸣曲的风格相去甚远。相反,这些主题反映了肖邦的叙事曲与流行钢琴演奏技巧之间的持续性联系,而在流行钢琴中,主题材料通常是植入流行体裁之中的。确立基调的作品是第23号。这部作品中的前两个主题建立了保守的慢圆舞曲和船歌作为参照,而第三个主题是一个明确的快圆舞曲。同样的结构也应用于其余三首叙事曲。所以,作品23号中的船歌在作品38号的主部主题中再次被强调,在这里它实际上已经成为了一首西西里舞曲。船歌的材料在作品47号的两个主部主题和作品23号的快圆舞曲中再次出现,并且还在后者中部分承担了关键的结构功能。

最后，作品 23 号中的慢圆舞曲和船歌作为参照在作品 52 号的主部主题中也重复出现了。

或许在肖邦几首叙事曲之间的调性连接中最重要的特点与它们的调性组织有关。四首叙事曲（在调性与主题上）全都明显地重新思考了古典奏鸣曲中的调式使用，并且避免了古典奏鸣曲快板中的两种重复，也避免了古典音调模式的两次重复使用。它们的选择是第三种相关的方法，一个经过计划而采用的更加传统的属延迟。所以，总的方向是伴随，而非超越主部主题再现的结构主导性。那么肯定的是，四首叙事曲背后隐性的相似性加强了其表面所显现出的相似性。每首叙事曲都改变了奏鸣曲式的原型，使得调性矛盾的解决尽可能地延后，通常延至主题再现之后，而且每首叙事曲也都通过一种惊人相似的和声走向达到完全解决。最后的华彩则作为一次宣泄，在情感的迸发中解决了所有在整部作品中不断增强的矛盾。

曲式与音乐构思

奏鸣曲式是全部四首叙事曲的重要原则。所以在《第一叙事曲》中奏鸣曲式的元素明显是两个主题的表现背景，即使它们的调性关系（g 小调— $\flat$ E 大调）与古典主义的模式并不相同。再现部肖邦更加彻底地偏离了古典主义，他交换了两个主题的顺序，但是保留了它们原来的调性（ $\flat$ E 大调—g 小调）。这就建立了一个既是调性上的又是主题上的“对称”，这也是其作品结构的一个重要方面。而且这种对称又在一段风格明确的圆舞曲中得以强调，这段圆舞曲是呈示部和再现部之间的一个轴点——即主题以拱桥状延展时的那个顶点。但这个调性和主题的拱桥形态与奏鸣曲式本质上那种强烈的极具方向感的动力形成了反差。所以，在呈示部之后，矛盾积累贯穿了整个发展部。在这里，两个主题之间在共有的 a 小调、A 大调的旋律部分激烈碰撞，而矛盾随后马上因“圆舞曲”（ $\flat$ E 大调）的出现得以解决。重要的是，完全没有带来“回归”感的再现部，具有非常强烈的导向性。再现部的副部主题变成了激昂的强音乐段，而主部主题也与呈示部的稳健形式不同，以一种制造紧张感的形式

进入到了发展部。乐曲的情感在结尾段中达到高潮，所有的矛盾都在最后的结束句中得到了解决。

最早关于《第二叙事曲》定稿的参考资料是一封肖邦写给朱利安·丰塔纳（Julian Fontana）的信。这封信于 1838 年 12 月 14 日在马略卡（Majorca）寄出（“我想不久后就把我写的前奏曲和叙事曲寄给你”），尽管舒曼记得肖邦于 1836 年在莱比锡演奏过一个更早的版本——或许只是开头的西西里舞曲。但几乎可以确定这部作品是在 1839 年 2 月完成的。乐曲的进行由两个主题——一段 F 大调西西里舞曲式的旋律和一个华丽的 a 小调乐段——之间的对比来推进。这两者之间有一些相似，但总体上它们之间的衔接是爆发性的，其结果就是一段精心安排的分为两个阶段进行的斡旋。第一阶段是 a 小调乐段渐隐，西西里舞曲的旋律渐入。在这里我们可能会期待一次呈示部的反复，但很快我们就惊奇地意识到乐曲已经进入了激烈的发展部，这就是第二阶段。西西里舞曲发展到一个可以流畅衔接到 a 小调乐段的地方，这就标志着乐段的重复再现。如同在作品 23 号中，也是副部主题首先开始再现，而且依然保留其原调 a 小调。从这里开始 a 小调就起着主调的作用，这也被结尾的华彩乐段再次证实，而 F 大调则被取代。在 a 小调乐段的再现，以及结尾轻柔地提及西西里舞曲的旋律（在 a 小调）中达到了极点。

《第三叙事曲》创作于 1841 年秋，正值肖邦进入通常所谓的创作生涯的新阶段之时。主部主题看似几乎像是舒伯特的抒情歌曲一样简单的旋律，没有出现肖邦音乐中常见的复杂对位手法。这种类似的复杂性出现在副部主题中。它与主部主题之间不仅在动机上和节奏上有所关联，而且其内部结构都是由清晰的调式和主题框架所维系着的封闭式段落。这些暗含的复杂性，使得在作品后面段落中的这两个主题的显著发展成为可能，并且合理。在后面的段落中，肖邦在这部作品中的激烈表达是之前其他作品中几乎没有过的。呈示部的结尾之后并没有连着一个常规性的发展部，而是一段独立的“圆舞曲”，又一次（和作品 23 号一样）形成了一个拱桥式的小高潮，前后分别与呈示部和与之对称的再现部连接。这就导致副部主题的一次扩展反复，即一个转调的发展部，把两个主题的

开端乐句结合成一个旋律型，最终达到主部主题的升华，接着是对“圆舞曲”的收尾式引用。

1842年12月15日肖邦从巴黎写信给出版商布赖特科普夫（Breitkopf）标价“一首谐谑曲600法郎、一首叙事曲600法郎和一首波兰舞曲500法郎”。这里的“叙事曲”指的就是《第四叙事曲》，被公认为肖邦的杰作之一，也是19世纪钢琴音乐的杰作之一。其主部主题是一个可以分为多个小段的乐段，这就是某种暗示：调式和主题上的反复代表了变奏曲式的“静态”设计。再现部中它被更加完全地表现出来，其主题就是一对变奏曲，分别是“卡农-赋格”式的和“歌唱-装饰”性的。巴赫与意大利美声这两个截然不同的世界被结合到了一起，就像当代的许多即兴作品一样。与《第一叙事曲》相似的是，副部主题（船歌和众赞歌）在再现部变成了强有力的、发展了的，并且是“扩展”了的反复。虽然这个段落是在次中音声部上演奏的，但是，在全部四首叙事曲中都一样，真正的目标是结构属音，并技术性地持续至最后的华彩终段。在这里，之前所有的矛盾都在技术的白热化中得到了解决。

叙事曲的演奏

无论在理论还是实践方面，任何试图重现肖邦演奏风格的努力都只能是徒劳，但我们至少可以通过研究一些肖邦去世后不久的演奏来试图与肖邦的乐谱对话。19世纪末的众多乐谱版本是这些演奏的材料来源，这些乐谱在力度、踏板、分句、表情记号甚至指法上都有所区别，因为肖邦的原谱被认为是可以改进的。甚至那些试图与肖邦保持直接联系的编者都表现出了很主观的个人观点——可以看到米库里（Mikuli）在作品47号中的分句，克莱岑斯基（Kleczynski）在作品52号中对力度、踏板甚至音高的改动。20世纪前50年的录音是更直观的来源。我们只需想想在作品47号中帕赫曼（Pachmann）的自由节奏和拉赫玛尼诺夫（Rachmaninov）的速度，或者是在作品52号中科茨阿尔斯基（Koczalski）左手伴奏的特殊强音就可以了。这些都是极好的演奏，但都远离了肖邦的初衷。

所以确定一份可靠的乐谱当然是首要任务，因为肖邦的原谱具有为人熟知的复杂性，经常会有许多版本。在本书中，我们基于目前的学术研究成果挑选出

了一个“最佳版本”作为主要的乐谱版本，但是，就某些段落来说，其他版本中的处理“更好”。其他版本中的这些较好的段落也被引入此版本中，作为附加部分。如作品38号53小节，（和其他情况相似）一个参考版本在“评注”中出现。还有，如作品23号第134~135小节，演奏者可自行决定演奏主要或是参考版本。一些特定的基于手稿出版的变化版本是给学生使用的。对于叙事曲来说，只有作品47号有这种情况。我们注意到肖邦左右手之间的联系（第116小节），连线连接了次中音声部（第109~112小节），同时有一组可行的踏板和指法的选择。

关于标记。此版本试图在肖邦的标记（有原稿时）、19世纪初的出版惯例和现代演奏之间寻找一个合适的平衡，这是一个无法达到完美的事。我们大体上试图保留肖邦的记号（踏板、符干方向、不规则的节奏），如果它们是有某种意义的话（如作品23号第6小节出现的声部引导；或者甚至是显现出一种目的性、即兴性、歧义性，如作品52号第134小节）。其余地方的乐谱都遵循了现代记谱惯例。这种方式在目前的演奏中被大量地应用。所以很有可能肖邦的某些记号（如“*legato*”）会含有现在所没有的内涵，而且他自己演奏的速度，尤其是抒情和如歌的段落，比当今习惯的演奏要更快更流畅。

扩展阅读

SAMSON, JIM, *Chopin: The four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

吉姆·萨姆森
(翻译：张曦)

英文版前言

PREFACE

Genre and genesis

Both stylistic and paper evidence suggests that the first Ballade began life in 1835, and not 1830–1 as often reported. When Chopin published the work in 1836, it represented a new title for piano music. In general, he abandoned the genres of popular concert music (variations, rondos, 'brilliant' polonaises, concertos), just as he abandoned the concert platform, during the early 1830s. Instead he established his own genres, giving new clarity to some existing titles (nocturne, etude, mazurka), redefining others (scherzo, impromptu, polonaise), and—in the case of the ballade—appropriating a title from vocal music and literature. Before Chopin employed it, the musical connotations of the term 'ballade' were exclusively vocal, and it is no doubt significant that early advertisements for Op.23 included the description *ohne Worte* (without words). Thus there are associations with the use of the term in French opera, as well as with early nineteenth-century song. It is worth noting that ballad settings by Schubert, Loewe and others were frequently presented in a 'narrative' 6/8 or 6/4 metre, borrowing freely from pastoral conventions, and that Chopin adopted this same convention in all four of his ballades.

By describing Op.23 as a 'ballade', Chopin also made a gesture in the direction of contemporary literature. In the early nineteenth century the medieval/folk ballad was reinvented for the romantic age, associated in many cases with the development of vernacular literatures and the emergence of cultural nationalisms. There is little other than circumstantial evidence to support the claims—commonly made—that Chopin's pieces took their inspiration from specific ballads by Poland's greatest romantic poet, Adam Mickiewicz. But it is clear that for contemporary audiences the story-character, imagery and national connotations of the poetic ballad were inescapable resonances of his choice of title. Significantly, one British reviewer remarked of a Chopin concert in 1848 that 'the concluding piece was also national—the ballade'. And the parallels can be made more specific. The narratives of the poetic ballad very often culminate in what has been described as a 'whirlwind of musical reckoning', where—to quote Albert Friedman in *Encyclopaedia Britannica*—'the final revelatory substitution bursts the pattern, achieving a climax and with it a release of powerful tensions'. This could be a description of the closing stages of any one of Chopin's ballades.

What, then, are the specific musical features characterizing the genre? We might describe it as a kind of cross between a fantasy and a sonata—between the traditions of post-classical popular concert music and those of the classical sonata. Sonata-based formal functions play a major role in all four ballades, but they are significantly reinterpreted. In particular the structures of the ballades are end-weighted, with a rising intensity curve culminating in a reprise which is more aptly characterized as an apotheosis than a synthesis. And in this context the bravura closing sections of Nos. 1, 2 and 4, marked off from the rest of the work by their non-thematic figuration, have an essential and highly specific formal function—a resolution of earlier tensions. Yet even this gesture (including the change of metre in Op.23) has its origins in popular concert music of the 1820s, notably in the applause-seeking finales so characteristic of fantasies and variation sets by pianist-composers.

This fusion of the 'popular' and the 'significant', so perfectly symptomatic of Chopin's larger achievement as a composer, also informs the thematic character of the ballades. Chopin may employ a sonata-form framework, but his themes belong to a world far removed from the classical or early-romantic sonata. Rather they spell out a continuing association with the world of popular pianism, where thematic material was commonly grounded in popular genres. The tone is set by Op.23, where the two main themes establish discreet 'slow waltz'

and 'barcarolle' referents, while the third is an explicit 'quick waltz'. And there is a kind of sequence flowing from this through the other three works. Thus, the barcarolle referent of Op.23 is accentuated in the main theme of Op.38, where it becomes in effect a *siciliano*. The barcarolle material is then taken up again in the two main themes of Op.47, and so too is the quick waltz of Op.23, together with its pivotal function in the structure. Finally, the slow waltz and barcarolle referents of Op.23 are duplicated in the principal themes of Op.52.

Perhaps the most significant of the cyclic links between the ballades concerns their tonal organization. All four conspicuously rethink the tonal practice of the classical sonata, avoiding the double reprise—tonal and thematic—of the classical sonata-allegro, and the conventional tonal schemata of the classical exposition. Their preference is for third-related regions, and for a studied postponement of the more conventional dominant; thus, the overall progression is towards a structural dominant that follows rather than precedes the restatement of the main themes. It is apparent, then, that the foreground parallels between the ballades are strengthened by a more fundamental background parallel. Each ballade transforms the sonata-form archetype in such a way that the resolution of tonal tension is delayed until the last possible moment, usually after the thematic reprise. And each finds its way to that resolution by a strikingly similar harmonic route. The bravura closing sections function then as a catharsis, releasing in a torrent of virtuosity all the tension that has been steadily mounting throughout the piece.

Form and design

Sonata form is the essential reference point for all four ballades. Thus in the first Ballade elements of sonata form are an obvious background to the presentation of the two main thematic groups, even if their tonal relations (G minor—E♭ major) deviate from classical practice. In the reprise Chopin deviates more radically, by reversing the order of the two themes and retaining their original tonal setting (E♭ major—G minor). This establishes an element of symmetry, both tonal and thematic, which is an important dimension of the work's structure. And it is reinforced by the appearance of a fully characterized waltz episode as a pivot between statement and reprise—the peak of an extended thematic arch. Yet this tonal and thematic arch is counterpointed against a strongly directional momentum more in the spirit of the sonata-form archetype. Thus, following the exposition section, there is a steady accumulation of tension through the development section, where both themes are brought into collision in the shared tonal region of A minor/A major, before the tension is momentarily released by the appearance of the 'waltz' (in E♭). Significantly, the reprise, far from bringing with it a sense of homecoming, is itself powerfully directional in character. Here, the second theme is transformed into an impassioned fortissimo statement, while the first is presented not in its stable exposition form, but in the tension-generating form which opened the development section. The intensity curve reaches its peak in a cumulative closing section, whose virtuosity resolves all tensions in a final peroration.

The earliest reference to the second Ballade in its final form is in a letter from Chopin to Julian Fontana, sent from Majorca on 14 December 1838 ('I expect to send you my Preludes and Ballade shortly'), though Schumann remembered Chopin performing an earlier version—possibly just the opening *siciliano*—in Leipzig in September 1836. The work was almost certainly completed in February 1839. The essential dynamic of the work is set up by the contrast between its two principal ideas, a *siciliano* melody in F major and a bravura figuration in A minor. There is common ground between these two ideas, but

for all that the contact between them is explosive, and its consequence is a carefully worked two-stage mediation. The first stage allows the figuration to subside gradually and imperceptibly on to the siciliano melody. At this point we might suspect a repeated exposition, but we are soon disabused as we find ourselves in the scenery of an impassioned development section. This is the second stage of mediation. The siciliano is transformed to the point at which it can lead naturally into the figuration, whose return signals the reprise, in sonata-form terms. As in Op.23, therefore, it is the second theme that begins the reprise, and again in its original tonal setting of A minor. From this point A minor functions as a tonic, confirmed by the bravura closing section, where the F major key signature is finally cancelled. This culminates in the return of the figuration and a final whispered reference to the siciliano melody, now in A minor.

The third ballade was composed in autumn 1841, just as Chopin entered what is often regarded as a new phase of his creative life. The deceptively innocent tone of its first theme, almost Schubertian in its gentle lyricism, conceals contrapuntal intricacies of a kind that were to grow in importance in his music. And there are similar intricacies in the second theme, which is related to the first not only motivically and rhythmically, but also through its internal organization as a closed paragraph, 'contained' by its clearly defined tonal and thematic frame. These hidden complexities make possible and justify the remarkable textural expansion of both themes in the later stages of the work, where Chopin achieves an intensity of expression with few precedents in his earlier music. The end of the exposition yields not to a conventional development section, but to an independent 'waltz' episode, again (as in Op.23) forming the pinnacle of a formal arch, flanked by the exposition and the mirror reprise. That leads to an enlarged restatement of the second theme, a modulatory development section which fuses the opening phrases of both themes together into a single melodic shape, and (finally) an apotheosis of the first theme, followed by a closing reference to the 'waltz'.

On 15 December 1842 Chopin wrote to the publisher Breitkopf from Paris offering 'a Scherzo for 600 francs, a Ballade for 600 francs and a Polonaise for 500 francs'. The Ballade in question was No.4, by common consent one of Chopin's masterpieces, and one of the masterpieces of nineteenth-century piano music in general. Much of its richness and complexity derives from its unique blend of sonata form and variations. Already there are hints of this in the first theme, a multi-sectional paragraph whose tonal and thematic repetitions signal the 'static' design of a variation set. It is more fully realised in the reprise, where the theme is presented as a pair of variations, canonic-fugal and cantabile-decorative respectively. The contrasted worlds of Bach and Italian bel canto are brought together here, as they would have been in many a contemporary improvisation. As in the first Ballade, the second theme (a barcarolle blended with a chorale) is transformed in the reprise into a powerfully expansive, 'enlarged' restatement. It is presented in the submediant, but, as in all the ballades, the true goal is the structural dominant, tactically delayed until the approach to the final bravura closing section. Here all earlier tensions are exorcised in a white heat of virtuosity.

Performing the Ballades

Any attempt to recover Chopin's original intentions in performance is bound to be compromised, both conceptually and pragmatically. But we can at least try to enter into a dialogue with Chopin's texts, by cutting through some of the performing practices that attached themselves to the music following his death. Late nineteenth-century editions of the music are a rich source of these accretions, with changes to dynamics, pedalling, phrasing, expression marks, and even fingerings proceeding from the assumption that the original texts might be improved upon. Even those editors who tried to maintain a living

link with Chopin present a highly personal view of the text; witness Mikuli's phrasing in Op.47, or Kleczyński's changes to dynamics, pedalling, and even pitches in Op.52. The recorded legacy of the first half of the twentieth century is a further source of these practices. We need only consider Pachmann's rubato or Rachmaninov's tempi in their recordings of Op.47. Or Koczalski's mannered 'pointing' of the left-hand accompaniment in Op.52. These are marvellous performances, but they have moved some way from Chopin.

Arriving at a reliable text is of course the first essential. Due to the well-known complexity of the source tradition in Chopin, there are often multiple variants, and in line with the practices of modern scholarship we have selected and reproduced a single 'best source' for the main text. One result of this policy is that 'preferable' readings of some passages may appear as variants, though in such cases the variant always appears on the page. A case in point is Op.38 bar 53, and here (as in other comparable cases) an editorial preference is stated in the critical commentary. Elsewhere, as in Op.23 bars 134–135, performers may themselves decide to perform the variant rather than the main text. A special class of variant concerns the autograph glosses on first editions belonging to pupils. Of the ballades, only Op.47 is at issue here. We may note Chopin's liaisons between left and right hand (bars 116ff.), the slur bringing out a tenor voice (bars 109–112), together with a range of alternative pedallings and fingerings.

A word on notation. This edition has tried to find an appropriate balance between Chopin's notation (where there is an autograph), the conventions of early nineteenth-century publishing, and present-day practice. This is far from an exact science. Our general intention has been to preserve Chopin's notation (clefs, stem directions, irrational rhythms), where it seems to convey meaning (e.g. to bring out the voice-leading of Op.23 bar 6; or even to suggest a purposeful, 'improvisatory', ambiguity, as in Op.52 bar 134). Elsewhere the text follows modern notational conventions. We are not, after all, producing a facsimile edition, but rather allowing Chopin a voice in our dialogue with his texts. That dialogue is enriched by other evidence of contemporary performance practice. Thus, it is likely that some of Chopin's expression marks (e.g. *legato*) may have carried a meaning that is no longer associated with them, and that his own tempi in performance, especially in lyrical, cantabile sections, were faster and more fluent than is usual today.

Further reading

SAMSON, JIM, *Chopin: The Four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Jim Samson

法文版前言

PRÉFACE

Genre et genèse

Le style de l'œuvre et le papier employé semblent tous deux indiquer que la première Ballade vit le jour en 1835, et non en 1830-1831, comme on le dit souvent. Lorsque Chopin la publia en 1836, elle représentait un genre nouveau dans la musique de piano. De façon générale, il abandonna les genres de la musique de concert alors en vogue (variations, rondos, polonaises « brillantes », concertos), de même qu'il renonça à se produire en public au milieu des années 1830. Au lieu de quoi il imposa ses propres genres, en donnant un éclat nouveau à certains genres existants (nocturne, étude, mazurka), en en redéfinissant d'autres (scherzo, impromptu, polonaise), et – dans le cas de la ballade – en s'appropriant un genre appartenant à la littérature et à la musique vocale. Avant que Chopin ne l'emploie, les connotations musicales du terme « ballade » étaient exclusivement vocales, et il est significatif que les annonces de presse pour l'op. 23 précisent *ohne Worte* (sans paroles). Le terme était utilisé dans l'opéra français, ainsi que dans la mélodie du début du XIX^e siècle. On notera que les ballades de Schubert, Loewe et d'autres étaient souvent présentées dans une mesure « narrative » à 6/8 ou à 6/4, empruntant librement aux conventions pastorales, et que Chopin adopta cette même convention dans ses quatre ballades.

En qualifiant l'op. 23 de « ballade », Chopin faisait donc un geste en direction de la littérature contemporaine. L'époque romantique réinventa la ballade médiévale et populaire, qui fut associée dans bien des cas au développement des littératures vernaculaires et à l'émergence des nationalismes culturels. Seuls quelques témoignages indirects étayaient les hypothèses – couramment répandues – selon lesquelles les pièces de Chopin s'inspirent de ballades spécifiques du plus grand poète romantique polonais, Adam Mickiewicz. Mais il est clair que pour les auditeurs contemporains le caractère narratif, les images et les connotations nationales de la ballade poétique étaient d'inéluctables résonances du titre qu'il avait choisi. Il est significatif qu'un chroniqueur britannique ait ajouté, à propos d'un concert Chopin en 1848, que « la pièce conclusive était également nationale – la ballade ». Et on peut établir des parallèles plus spécifiques. Les récits de la ballade poétique culminent souvent dans ce qu'on a qualifié de « tourbillon de pensée musicale », où – pour citer Albert Friedman dans l'*Encyclopaedia Britannica* – « la substitution révélatrice finale fait éclater le modèle, parvenant à une culmination et, avec elle, à une libération de puissantes tensions ». Ce pourrait être la description des stades conclusifs de n'importe laquelle des ballades de Chopin.

Qu'en est-il, dès lors, des caractéristiques spécifiquement musicales du genre ? On pourrait le décrire comme une espèce de croisement entre la fantaisie et la sonate – entre la tradition de la musique de concert postclassique alors en vogue et celle de la sonate classique. Les fonctions formelles de la sonate jouent un rôle majeur dans les quatre ballades, mais sont considérablement réinterprétées. Les structures de la ballade ont en particulier leur centre de gravité plus près de la fin, avec une courbe d'intensité croissante culminant dans une réexposition qu'il serait plus juste de qualifier d'apothéose que de synthèse. Et, dans ce contexte, les sections de bravoure qui concluent les n^{os} 1, 2 et 4, distinguées du reste de l'œuvre par leur figuration non thématique, ont une fonction formelle essentielle et hautement spécifique – la résolution de tensions antérieures. Pourtant, même ce geste (y compris le changement de mesure dans l'op. 23) a ses origines dans la musique de concert des années 1820, notamment dans les finales si caractéristiques des fantaisies et des séries de variations des pianistes-compositeurs en quête d'applaudissements.

Cette fusion du « populaire » et du « savant », si parfaitement symptomatique des grandes réalisations de Chopin en tant que compositeur, marque également le caractère thématique des ballades. Chopin a beau employer le cadre d'une forme sonate, ses thèmes

appartiennent à un monde bien éloigné de la sonate classique ou romantique. Ils témoignent plutôt d'un lien continu avec l'univers pianistique populaire, où le matériau thématique était couramment associé aux genres en vogue. Le ton est donné par l'op. 23, où les deux thèmes principaux font discrètement référence à la « valse lente » et à la « barcarolle », tandis que le troisième est une « valse rapide » explicite. Et ces références se prolongent dans les trois autres œuvres. Ainsi le caractère de barcarolle de l'op. 23 se trouve-t-il accentué dans le thème principal de l'op. 38, qui en fait se mue en sicilienne. L'idée de barcarolle est ensuite reprise dans les deux thèmes principaux de l'op. 47, de même que la valse rapide de l'op. 23, ainsi que sa fonction cruciale dans la structure. Enfin, la valse lente et la barcarolle de l'op. 23 reviennent dans les thèmes principaux de l'op. 52.

Le plus significatif des liens cycliques entre les ballades est peut-être leur organisation tonale. Les quatre ballades repensent toutes la structure tonale de la sonate classique, évitant la double réexposition – tonale et thématique – de l'allegro et les schémas tonals conventionnels de l'exposition. Elles ont une préférence pour les régions en relation de tierce, et font attendre de manière étudiée la dominante plus conventionnelle ; la progression globale se fait ainsi vers une dominante structurelle qui suit plutôt qu'elle ne précède le retour des thèmes principaux. Il apparaît donc que les parallèles de premier plan entre les ballades sont renforcés par un parallèle d'arrière-plan plus fondamental. Chaque ballade transforme l'archétype de la forme sonate de telle manière que la résolution de la tension tonale se voit retardée le plus possible, généralement jusqu'après la réexposition des thèmes. Et chacune trouve sa voie vers cette résolution par un cheminement harmonique étonnamment similaire. Les sections de bravoure conclusives fonctionnent alors comme une catharsis, libérant dans un torrent de virtuosité toute la tension qui s'est accumulée au long de la pièce.

Forme et conception

La forme sonate est le point de référence essentiel pour les quatre ballades. Ainsi, dans la première Ballade, des éléments de forme sonate servent à l'évidence de toile de fond pour la présentation des deux principaux groupes thématiques, même si leurs relations tonales (sol mineur – mi bémol majeur) s'écartent des usages classiques. Dans la réexposition, en inversant l'ordre des deux thèmes et en conservant leur cadre tonal originel (mi bémol majeur – sol mineur), Chopin s'en éloigne encore davantage. Il établit ainsi un élément de symétrie qui est une dimension importante de la structure de l'œuvre. Cette symétrie est renforcée par l'apparition d'un épisode de valse tout à fait caractéristique, en guise de pivot entre l'énoncé et la réexposition – le sommet d'une longue courbe thématique. Pourtant, cette courbe tonale et thématique est contrepointée par un mouvement fortement directionnel, plutôt dans l'esprit de l'archétype de la forme sonate. Ainsi, après l'exposition, la tension s'accumule progressivement dans le développement, où les deux thèmes se télescopent dans la région tonale partagée de la majeur-la mineur, avant que la tension ne soit momentanément libérée par l'apparition de la « valse » (en mi bémol). Il est significatif que la réexposition, loin d'apporter avec elle une impression de retour à la maison, soit elle-même de caractère puissamment directionnel. Ici, le second thème est transformé en une phrase fortissimo passionnée, tandis que le premier est présenté non pas dans sa forme stable lors de l'exposition, mais dans la forme génératrice de tension qui ouvrait le développement. L'intensité de la courbe atteint son sommet dans une section conclusive cumulative dont la virtuosité résout toutes les tensions en une péroraison finale.

La plus ancienne référence à la deuxième Ballade dans sa forme définitive se trouve dans une lettre de Chopin à Julian Fontana, écrite de Majorque le 14 décembre 1838 : « Je pense vous envoyer bientôt mes Préludes et ma Ballade. » Schumann se rappelait néanmoins que Chopin avait joué une version antérieure – peut-être seulement la sicilienne initiale – à Leipzig en septembre 1836. La composition fut presque certainement achevée au mois de février suivant. La dynamique fondamentale de l'œuvre est définie par le contraste entre ses deux idées principales, une mélodie de sicilienne en fa majeur et une figuration de bravoure en la mineur. Ces deux idées ont un terrain commun, mais le contact entre elles est malgré tout explosif, et sa conséquence est une médiation soigneusement élaborée en deux étapes. La première étape permet à la figuration de se fondre progressivement et imperceptiblement dans la mélodie de sicilienne. À ce moment, on pourrait s'attendre à une reprise de l'exposition, mais l'on est bien détrompé en se trouvant dans le décor d'un développement passionné. C'est la deuxième étape de la médiation. La sicilienne est transformée au point de conduire naturellement à la figuration, dont le retour signale ce qui serait la réexposition dans une forme sonate. Comme dans l'op. 23, c'est donc le second thème qui commence la réexposition, et là encore dans son cadre tonal originel de la mineur. Dès lors, la mineur fonctionne comme tonique, ce que confirme la section de bravoure conclusive, où l'armure de fa majeur est finalement supprimée. Elle culmine dans le retour de la figuration avec une ultime allusion murmurée à la mélodie de sicilienne, maintenant en la mineur.

La troisième Ballade fut composée au cours de l'été-automne de 1841, au moment où Chopin entrait dans ce qui est souvent considéré comme une nouvelle phase de sa vie créative. Le ton ingénu et trompeur de son premier thème, presque schubertien dans son délicat lyrisme, cache des complexités contrapuntiques qui vont ensuite gagner en importance. Et il y a des subtilités comparables dans le second thème, lié au premier non seulement sur le plan motivique et rythmique, mais aussi par son organisation interne en tant que section close, « contenue » dans un cadre tonal et thématique clairement défini. Ces complexités cachées rendent possible et justifient la remarquable expansion des deux thèmes en matière de texture dans les stades ultérieurs de l'œuvre, où Chopin parvient à une intensité d'expression qui a peu de précédents dans sa musique. La fin de l'exposition cède la place non pas à un développement conventionnel, mais à un épisode de « valse » indépendant, encore une fois (comme dans l'op. 23), situé au sommet d'une courbe formelle et flanqué de l'exposition et de la réexposition en miroir. Ceci conduit à un nouvel énoncé élargi du second thème, à un développement modulant qui fait fusionner les premières phrases des deux thèmes en une seule forme mélodique et, enfin, à une apothéose du premier thème, suivie d'une référence conclusive à la « valse ».

Le 15 décembre 1842, Chopin écrivait de Paris à l'éditeur Breitkopf pour lui proposer « un Scherzo pour 600 francs, une Ballade pour 600 francs et une Polonaise pour 500 francs ». La Ballade en question était la quatrième, de l'avis unanime l'un des chefs-d'œuvre de Chopin, et l'un des chefs-d'œuvre de la musique de piano du XIX^e siècle en général. Sa richesse et sa complexité proviennent pour une grande part de son union unique entre forme sonate et variations. On en trouve des indices dès le premier thème, une section en plusieurs parties dont les répétitions tonales et thématiques renvoient à la conception « statique » d'une série de variations. Celle-ci est plus pleinement réalisée dans la réexposition, où le thème est présenté comme une paire de variations, l'une canonique et fuguée, l'autre cantabile et décorative. Les mondes contrastés de Bach et du bel canto italien sont ici réunis, comme ils l'auraient été dans mainte improvisation contemporaine. De même que dans la première Ballade, le second thème (une barcarolle mêlée à un choral) est transformée dans la réexposition en un nouvel énoncé puissant, expansif, « élargi ». Il est présenté à la sus-dominante, mais, comme dans toutes les ballades, le vrai but est la dominante structurale, tactiquement retardée jusqu'à l'approche de la section de bravoure conclusive. Ici, toutes les tensions antérieures sont exorcisées dans une virtuosité chauffée à blanc.

L'interprétation des ballades

Toute tentative pour retrouver les intentions premières de Chopin dans l'interprétation est vouée au compromis, sur le plan tant conceptuel que pragmatique. Mais on peut du moins essayer d'engager le dialogue avec les textes de Chopin, en éliminant certaines des pratiques qui se sont attachées à sa musique après sa mort. Les éditions de la fin du XIX^e siècle en sont une riche source : on y trouve des modifications des nuances, de la pédalisation, du phrasé, des indications d'expression et même des doigtés, tous fondées sur l'hypothèse qu'on peut améliorer les textes originaux. Même les éditeurs qui ont essayé de maintenir un lien vivant avec Chopin présentent une vue extrêmement personnelle du texte ; témoin le phrasé de Mikuli dans l'op. 47, ou les changements faits par Kleczyński aux nuances, et même aux hauteurs dans l'op. 52. Le patrimoine discographique de la première moitié du XX^e siècle est une autre source. Il suffit de songer au rubato de Pachmann ou au tempi de Rachmaninov dans leurs enregistrements de l'op. 47. Ou encore aux notes « pointées » maniérées de l'accompagnement de main gauche sous les doigts de Koczalski dans l'op. 52. Ce sont de merveilleuses interprétations, mais elles se sont déjà éloignées de Chopin.

Le premier élément essentiel est d'arriver à un texte fiable. Du fait de la complexité bien connue des sources, il y a souvent de multiples variantes, et, conformément aux usages de la musicologie moderne, nous avons choisi et reproduit une « meilleure source » unique pour le texte principal. L'un des résultats de cette démarche est que des versions « préférables » de certains passages peuvent apparaître comme des variantes, encore que dans de tels cas la variante figure toujours sur la page. Un bon exemple en est la mesure 53 de l'op. 38, et ici (comme dans d'autres cas comparables) la préférence de l'éditeur est donnée dans le commentaire critique. Ailleurs, comme aux mesures 134-135 de l'op. 23, les interprètes peuvent eux-mêmes décider de jouer la variante plutôt que le texte principal. Une catégorie spéciale de variantes est les gloses autographes dans des premières éditions ayant appartenu à des élèves. Parmi les ballades, seul l'op. 47 est en cause ici. On pourra noter les liaisons de Chopin entre la main gauche et la main droite (mesures 116 et suivantes), la liaison faisant ressortir une voix de ténor (mesures 109-112), ainsi que des variantes dans la pédale et les doigtés.

Un mot sur la notation. Cette édition essaie de trouver un juste équilibre entre la notation de Chopin (lorsqu'il existe un autographe), les conventions de l'édition au début du XIX^e siècle et les usages actuels. Tout ceci est loin d'être une science exacte. Notre intention générale a été de préserver la notation de Chopin (clefs, direction des hampes, rythmes irrationnels) lorsqu'elle semble avoir une signification (par exemple pour faire ressortir la conduite des voix dans l'op. 23 mesure 6 ; ou même pour rendre une ambiguïté délibérée, de caractère « improvisé », comme dans l'op. 52 mesure 134). Ailleurs, le texte suit les conventions de notation modernes. Après tout, nous ne publions une édition en fac-similé ; nous donnons plutôt la parole à Chopin dans notre dialogue avec ses textes. Ce dialogue est enrichi par d'autres témoignages sur les usages contemporains. Ainsi, il est probable que certaines des indications d'exécution de Chopin (legato, par exemple) avaient une signification qui ne leur est plus associée, et que ses propres tempi en jouant, surtout dans les sections lyriques, cantabile, étaient plus rapides et plus coulants que ceux qu'on adopte généralement aujourd'hui.

Référence bibliographique

SAMSON, JIM, *Chopin : The Four Ballades* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992).

Jim Samson
Traduction : Dennis Collins

德文版前言

VORWORT

Werkgattung und Entstehung

Sowohl Stil- als auch Papieranalysen deuten darauf hin, dass die erste Ballade 1835 entstanden ist und nicht – wie häufig angegeben wird – 1830-31. Als Chopin das Werk 1836 herausgab, führte er damit den Titel „Ballade“ in die Klaviermusik neu ein. In den Jahren nach 1830 entfernte sich Chopin generell mehr und mehr von gängigen Vortragsgattungen (Variation, Rondo, Polonaise im brillanten Stil, Konzerte), auch gab er schließlich das Konzertieren ganz auf. Er schuf stattdessen eigene Gattungen, indem er bereits eingeführte Titel klarer konturierte (Nocturne, Etude, Mazurka), andere (Scherzo, Impromptu, Polonaise) neu definierte oder – im Fall der Ballade – sich einer Bezeichnung aus der Literatur und der Vokalmusik bediente. Vor Chopin wurde „Ballade“ in der Musik ausschließlich mit Vokalmusik assoziiert; hier ist sicher bezeichnend, dass die ersten Verkaufsanzeigen für Opus 23 den Zusatz „ohne Worte“ enthielten. In diesem Sinn besteht auch ein Bezug zur Verwendung des Begriffs in der französischen Oper und in Liedkompositionen des frühen 19. Jahrhunderts. Erwähnenswert ist, dass die Balladenvertonungen von Schubert, Loewe und anderen häufig in freier Anlehnung an die Tradition der Schäfer- und Hirtengedichte im „erzählenden“ 6/8 oder 6/4 Takt gehalten waren, und dass Chopin in allen vier Balladen sich ebenfalls dieser Metren bediente.

Indem Chopin sein Op. 23 als „Ballade“ überschreibt, stellt er gleichzeitig auch einen Bezug zur zeitgenössischen Literatur her. Im frühen 19. Jahrhundert wurde die mittelalterliche, bzw. volkstümliche Ballade für die Romantik neu erfunden, in vielen Fällen im Zusammenhang mit der Entwicklung volkstümlicher literarischer Gattungen und der Entstehung verschiedener Nationalstile. Für die – oft gehörte Behauptung – Chopins Stücke seien von bestimmten Balladen des großen polnischen Dichters der Romantik Adam Mickiewicz inspiriert, gibt es keine unmittelbaren Beweise. Es ist allerdings klar, dass für das zeitgenössische Publikum der erzählende Charakter, die Metaphorik und Symbolik, sowie die nationalen Bezüge jener Dichtungen unauf löslich mit dem Titel „Ballade“ verbunden waren. Bezeichnenderweise schrieb ein britischer Rezensent 1848 über ein Konzert mit Werken Chopins, auch das Schlussstück dieses Konzertes habe einen Nationalstil gezeigt: die Ballade. Hier lassen sich noch genauere Parallelen ziehen. Die erzählerische Schilderung der poetischen Ballade gipfelte oft in einer als „Wirbelwind musikalischer Abrechnung“ bezeichneten Passage, in der – so Albert Friedman in der *Encyclopaedia Britannica* – „am Schluß eine offenbarungsartige Auflösung das Muster aufbricht, damit einen Höhepunkt erreicht und die Freisetzung gewaltiger Spannungen auslöst“. Diese Beschreibung passt auf die Schlusspassagen aller vier Chopin-Balladen.

Welche speziellen musikalischen Charakteristiken kennzeichnen nun diese Gattung? Man könnte sie als eine Art Kreuzung zwischen einer Fantasie und einer Sonate bezeichnen – zwischen den Konventionen nachklassischer, populärer (Salon-)Musik und denen der klassischen Sonate angesiedelt. Sonatenartige Formschemata spielen in allen vier Balladen eine bedeutende Rolle, sie werden jedoch dort wesentlich anders gedeutet. Insbesondere der formale Aufbau zielt auf den Schluss zu, mit steigender Intensitätskurve zu einer Reprise führend, welche eher als Apotheose denn als Synthese zu beschreiben ist. Die Bravour-Endpassagen der Balladen Nr. 1, 2 und 4, die sich durch ihre themenfremden Figurationen vom Rest des jeweiligen Werkes absetzen, haben in diesem Zusammenhang eine wichtige, spezifische formale Aufgabe: die Auflösung vorhergehender, aufgestauter Spannungen. Allerdings hat auch diese musikalische Geste (einschließlich des Taktwechsels in Op. 23) ihren Ursprung in der populären Konzertmusik der 1820er Jahre, vor allem in den Applaus erheischenden Finalpassagen, die für die Fantasien und Variationssätze komponierender Klaviervirtuosen so typisch waren.

Diese Verschmelzung von Populärem mit Bedeutungsvollem, die für Chopins Kompositionsstil geradezu symptomatisch ist, durchdringt auch den thematischen Charakter der Balladen. Chopin benutzt zwar noch die Sonatenform als eine Art Raster, ihre Themen sind jedoch von denjenigen einer klassischen oder frühromantischen Sonate weit entfernten. Vielmehr beziehen sie ihr Material aus einem Kosmos universeller Pianistik, deren Themen im gemeinhin aus populären Gattungen stammen. Die Stimmung wird in Op. 23 dort geschaffen, wo die beiden Grundthemen dezente Anklänge an langsamen Walzer und Barkarole aufweisen, während das dritte Thema eindeutig dem Typ schneller Walzer zugehört. Von hier aus lässt sich eine gewisse Entwicklung durch die drei anderen Werke verfolgen. Die Barcarolle-Anklänge in Op. 23 treten im Hauptthema von Op. 38 verstärkt auf und werden dort praktisch zu einem Siciliano. Der Barcarolle-Typus wird in beiden Hauptthemen in Op. 47 wieder aufgenommen, ebenso der schnelle Walzer aus Op. 23 – wiederum als Kernpunkte der Gliederung. Schließlich sind Anklänge an den langsamen Walzer und an die Barcarolle auch in den Hauptthemen von Op. 52 präsent.

Das vielleicht bedeutendste zyklische Verbindungselement zwischen den Balladen besteht in ihrer tonalen Anlage. In allen vier Stücken wird der tonale Aufbau der klassischen Sonate neu gestaltet; die Reprise im doppelten Sinne – sowohl thematisch als auch tonal – des klassischen Allegro-Satzes wird ebenso vermieden wie das tonale Schema der klassischen Exposition. An die Stelle tritt eine Vorliebe für Terzverwandtschaften und die bewusst verzögerte Rückkehr zur üblicherweise erwarteten Dominante; die harmonische Fortschreitung strebt einer strukturellen (Form bildenden) Dominante zu, die der Reprise der Hauptthemen nicht vorangeht, sondern ihr nachfolgt. Es ist somit offensichtlich, dass die vordergründigen gemeinsamen Merkmale zwischen den Balladen durch tiefer greifende Strukturen im Hintergrund verstärkt werden. In jeder Ballade wird der Archetypus Sonatenform dadurch verändert, dass die Auflösung tonaler Spannungen bis zum letztmöglichen Augenblick hinausgezögert wird, meist bis nach der Reprise des Themas. Der harmonische Verlauf ist stets auffallend ähnlich. Die bravourösen Schlüsse haben eine kathartische Wirkung, indem sie die während des Stücks aufgebaute Spannung in einem Strom der Virtuosität frei setzen.

Form und Entwurf

Die Sonatenform ist der ursprüngliche Ausgangspunkt für alle vier Balladen. In Op. 23 bildet sie den Hintergrund zur Exposition der beiden Hauptthemen, auch wenn deren ihre tonale Verwandtschaft (g-Moll – Es-Dur) von der klassischen Praxis abweicht. In der Reprise geht Chopin noch weiter, indem er die Reihenfolge der Themen vertauscht, aber ihre ursprüngliche Tonart beibehält (Es-Dur – g-Moll). Dadurch entsteht eine gewisse – tonale und thematische – Symmetrie als wichtiger Bestandteil der Werkstruktur. Diese wird noch verstärkt durch das Auftreten eines typischen Walzerabschnittes als Angelpunkt zwischen Exposition und Reprise sowie als Höhepunkt eines ausgedehnten thematischen Bogens. Diesem tonalen und thematischen Bogen wirkt jedoch ein stark richtungsgebundener Impuls im Geist der traditionellen Sonatenform entgegen. So folgt der Exposition ein wachsender Spannungsaufbau im Durchführungsteil, in welchem beide Themen im tonal gemeinsamen a-Moll/A-Dur-Bereich auf Kollisionskurs gehen, ehe die Spannung durch das Auftreten des „Walzers“ (in Es-Dur) kurzzeitig entschärft wird. Bezeichnenderweise schafft die Reprise kein Gefühl der Heimkehr, sondern ist ebenfalls stark richtungsgebunden. Das zweite Thema tritt gleich in leidenschaftlichem Fortissimo auf, auch das erste wird nicht in ausgeglichener Expositionsform, sondern in der spannungsgeladenen Weise vom Anfang des Durchführungsteils vorgestellt. Die Intensitätskurve erreicht ihren Höhepunkt in einem effektvollen Finale, dessen Virtuosität alle Spannungen in einer abschließend auflöst.

Den frühesten Hinweis auf die zweite Ballade finden wir in einem am 14. Dezember 1838 in Mallorca versandten Brief Chopins an Julian Fontana („Ich kann dir sicher bald meine Preludes und die Ballade schicken“). Es ist ziemlich sicher, dass das Werk im folgenden Februar fertig gestellt wurde. Der Grundcharakter des Stücks entsteht aus dem Kontrast der beiden Hauptideen: einer Siciliano-Melodie in F-Dur und einer Bravourfiguration in a-Moll. Obwohl es in beiden Ideen gemeinsame Elemente gibt, ist ihr Verhältnis äußerst spannungsgeladen. Es folgt dann jedoch eine sorgfältig ausgearbeitete Art von Vermittlung in zwei Stufen. Im ersten Stadium geht die Figuration allmählich und fast unmerklich in die Siciliano-Melodie über. Hier erwartet man eigentlich eine Wiederholung der Exposition, wird aber stattdessen mit einer leidenschaftlich in Szene gesetzten Durchführung konfrontiert. Dies ist das zweite Stadium der Meditation. Das Siciliano wird verändert indem es organisch in die Figuration übergeht, deren Wiedereintritt die Reprise der Sonatenform anzeigt. Wie in Op. 23 wird mit dem zweiten Thema begonnen, ebenfalls in a-Moll, der Originaltonart. Ab hier fungiert a-Moll als Tonika. Das wird auch im Bravour-Schlussabschnitt, in dem die Tonartvorzeichnung in F-Dur endlich aufgehoben wird, bestätigt. Der Abschnitt kulminiert in der Wiederaufnahme der Figuration und einem abschließenden, „geflüsterten“ Zitat der Siciliano-Melodie in a-Moll.

Die dritte Ballade wurde im Herbst 1841 komponiert, in einen Lebensabschnitt, der häufig als eine neue schöpferische Phase eingestuft wird. Der vermeintlich naive Ton des ersten Themas, der in seiner zarten Lyrik fast an Schubert erinnert, verbirgt kontrapunktische Feinheiten, wie sie für Chopin fortan immer wichtiger werden sollten. Das zweite Thema weist ähnliche Feinheiten auf; es ist mit dem ersten sowohl motivisch als auch rhythmisch verwandt, außerdem durch seine Anlage als in sich abgeschlossener Abschnitt innerhalb eines klar definierten tonalen und thematischen Rahmens. Diese verborgene Vielschichtigkeit ermöglicht und rechtfertigt eine bemerkenswerte strukturelle Ausweitung beider Themen in den späteren Abschnitten des Werkes, wo ein Grad von Ausdrucksintensität erzielt wird, der in früheren Kompositionen kaum je erreicht wurde. Das Ende der Exposition führt nicht in den üblichen Durchführungsteil, sondern zu einem unabhängigen „Walzer“-Abschnitt, der (wie in Op. 23) den Höhepunkt eines formalen Bogens darstellt, der von der Exposition und der gespiegelten Anordnung der Reprise eingerahmt wird. Das führt dann zu einer erweiterten Rekapitulation des zweiten Themas, einem modulierenden Durchführungsteil, der die Anfangsphrasen beider Themen zu einer einzigen Melodielinie verbindet, und am Schluss zu einer Wiederaufnahme des ersten Themas, gefolgt von einem abschließenden Zitat des Walzers.

Am 15. Dezember 1842 schrieb Chopin von Paris aus an den Verlag Breitkopf und bot an „ein Scherzo für 600 Franken, eine Ballade für 600 Franken und eine Polonaise für 500 Franken“. Bei der Ballade handelt es sich um Op. 52, die allgemein als eines von Chopins Meisterwerken und als eines der Höhepunkte der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts angesehen wird. Ihre Opulenz und Komplexität resultiert aus einer einzigartigen Verschmelzung der Sonatenform mit dem Variationssatz. Darauf deutet bereits das erste Thema, ein mehrteiliger Abschnitt, dessen tonale Anlage und thematische Wiederholung auf die „statische“ Konstruktion eines Variationssatzes hinweist. In der Reprise, wo das Thema sowohl kanonisch fugiert als auch dekorativ-kantabel variiert wird, kommt das noch stärker zum Ausdruck. Die kontrastierenden Welten Bachs und des italienischen Belcanto gehen hier eine Verbindung ein, so wie sie vermutlich auch in zeitgenössischen Improvisationen eine Rolle gespielt haben mag. Das zweite Thema (eine mit einem Choral kombinierte Barcarolle) erfährt, wie schon in Op. 23 in der Reprise eine gewaltige, ausladende Erweiterung. Es wird dort in Des-Dur vorgestellt, aber wie in allen vier Balladen ist die strukturelle Dominante das eigentliche Ziel, deren Eintritt wird auch hier taktisch verzögert bis zum Eintritt des Bravour- Schlussabschnittes. In diesem werden alle angesammelten Spannungen in gleißender Virtuosität gleichsam ausgetrieben.

Zur Ausführung der Balladen

Jeglicher Versuch, Chopins ursprüngliche Intentionen zur Aufführung aufzufinden, wird sowohl vom Konzept her als auch pragmatisch gesehen immer Kompromiss bleiben müssen. Aber wir können wenigstens versuchen, mit Chopins Notentexten einen Dialog aufzunehmen, indem wir einen Teil der Ausführungskonventionen verwerfen, die sich nach seinem Tod mit der Musik verbunden haben. Ausgaben aus dem späten 19. Jh. sind reiche Quellen solcher Zusätze, bei denen die Annahme, man könne die Originaltexte verbessern, zu Änderungen von Dynamik, Pedalführung, Phrasierung, Vortragsbezeichnungen und sogar Fingersatz geführt hat. Selbst Herausgeber, die versuchten, eine persönliche Beziehung mit Chopin oder seinem Umfeld zu unterhalten, stellen den Text oft aus sehr persönlicher Sicht dar; man denke nur an Mikulis Phrasierungen in Op. 47 oder an Kleczyński's Änderung der Dynamik, Pedalführung und selbst der Tonhöhen in Op. 52. Die aus der ersten Hälfte des 20. Jhs. überlieferten Schallplatten und Tonaufzeichnungen liefern weitere Belege für diese Praktiken. Man braucht nur Pachmans Rubato oder Rachmaninovs Tempi in den jeweiligen Einspielungen von Op. 47 zu vergleichen. Oder Koczalskis manieristische Betonung der Begleitfiguren in der linken Hand in Op. 52. Es sind alles wunderbare Interpretationen, doch dürften sie sich ein gutes Stück zu weit von Chopin entfernt haben.

Die erste Grundbedingung ist freilich die Erstellung eines verlässlichen Textes. Auf Grund der komplizierten Quellenlage bei Chopin, gibt es oft mehrere Varianten. Die Herausgeber haben versucht – in Übereinstimmung mit moderner musikwissenschaftlicher Forschungspraxis jeweils eine einzige „beste“ Quelle für den Haupttext zu definieren und diese wiedergegeben. Dieses Verfahren führt in manchen Passagen dazu, dass die bevorzugte Lesart als Variante angegeben ist; in diesen Fällen steht aber die Variante immer auf der gegebenen Seite. Das trifft z.B. in Op. 38, Takt 53 zu; für solche (und andere vergleichbare Fälle) wird im Kritischen Bericht erwähnt, welche Fassung der Herausgeber bevorzugt. An anderen Stellen wie in Op. 23, Takt 134/5 soll der Benutzer lieber selbst entscheiden, ob er die Variante als den Haupttext spielt. Bei den autographen Randbemerkungen in Erstausgaben, die im Besitz von Chopin-Schülern waren, handelt es sich um eine besondere Art von Varianten. Bei den Balladen betrifft das jedoch nur Op. 47. Hier sind Chopins Übergänge zwischen rechter und linker Hand (Takt 116ff.), der Legatobogen, der (in Takt 109–112) eine Tenorstimme hervortreten lässt, und eine Anzahl alternativer Fingersätze und Pedalführungen bemerkenswert.

Zur Notation: Die Ausgabe ist bemüht, zwischen Chopins Notation (wenn ein Autograph überliefert ist), den Konventionen des Musikdrucks im 19. Jh. und heutiger Aufführungspraxis ein angemessenes Gleichgewicht zu finden. Das mag im wissenschaftlichen Sinn nicht exakt sein; unser Hauptanliegen war jedoch, Chopins Notation (Tonartvorzeichnungen, Notenhäse und Balkensetzung, unstimmige Rhythmen) dort beizubehalten, wo sie zum Verständnis beiträgt (z.B. in Op. 23, um die Stimmführung in Takt 6 hervorzuheben oder, wie in Op. 52, Takt 134, eine absichtlich „improvisatorische“ Mehrdeutigkeit zu suggerieren). An anderen Stellen hält sich der Text an moderne Notationspraxis. Es war nicht Ziel, eine Faksimileausgabe zu erstellen, vielmehr wollten wir Chopin in unserem Dialog mit seinem Text ein Mitspracherecht einräumen. Dieser Dialog wird noch durch weitere Belege zeitgenössischer Aufführungspraxis bereichert. Es ist z.B. möglich, dass bestimmte Ausdruckszeichen (wie *legato*) damals vielleicht noch eine Bedeutung hatten, die sie heute nicht mehr besitzen, und dass Chopins eigene Tempi, besonders in den lyrischen Cantabile-Abschnitten, schneller und flüssiger als heute üblich gespielt wurden.

Weiterführende Information

SAMSON, JIM, *Chopin: The Four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Jim Samson
Übersetzung: Judith Meier

目 录

中文版前言	1
英文版前言	4
法文版前言	6
德文版前言	8

叙事曲 作品 23 号 (BALLADE OP. 23)

Page No.

Largo

1 *f* *pesante* *dim.* *p* 3 1

叙事曲 作品 38 号 (BALLADE OP. 38)

Andantino

2 *sotto voce* 17

叙事曲 作品 47 号 (BALLADE OP. 47)

Allegretto

3 *mezza voce* 28

叙事曲 作品 52 号 (BALLADE OP. 52)

Andante con moto

4 *p* (*legato*) 41

乐谱编辑的方法与实践 (中文版)	59
乐谱编辑的方法与实践 (英文版)	61
版本评注 (中文版)	63
版本评注 (英文版)	75

叙事曲 作品23号

Ballade Op. 23

à Monsieur le Baron de Stockhausen

Largo

1 *f* *pesante* *dim.* *p* 3

Moderato

5 3 6 4

10

14

18

22

26

31 *riten.*

34 *p*

38 *agitato* *f*