

Chopin

Balladen

*Chopin*

肖邦  
叙事曲

Ekier

**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》/ 维也纳原始出版社编. — 上海: 上海教育出版社, 2005.6

ISBN 7-5444-0210-X

I. 肖... II. 维... III. 钢琴—叙事曲—波兰—选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 066721 号

F. Chopin

Balladen

© 1986 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien

肖邦《叙事曲》

责任编辑 梅雪林

肖邦《叙事曲》

上海世纪出版集团 出版发行  
上海教育出版社

易文网: [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc)

(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 960 × 1280 1/16 印张 5.25

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5444-0210-X/J·0022 定价: 16.00 元



Ballade As-Dur, erste Seite des verlorengegangenen Autographs  
Ballad in A flat major, first page of the lost autograph

Chopin-Gesellschaft Warschau  
Chopin Society Warsaw

# 序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社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、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

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

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

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

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

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

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

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

赵晓生  
乙酉清晓于  
上海音乐学院附中

# 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 Wollens 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 sind<sup>1</sup>, 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. *balat* = 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 Volkspoesie 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, sentimentalen 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 spätere 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“<sup>2</sup>. Diese Hypothese scheint durch die Tatsache bestätigt zu sein, daß man in Chopins Freundeskreisen seine erste Ballade „Die Polnische“ zu nennen pflegte<sup>3</sup>. 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 hauptsächliche 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 genialischstes (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‘“<sup>4</sup>. „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“<sup>5</sup>. „[...] 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“<sup>6</sup>.

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“<sup>7</sup> – 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.  $\frac{6}{8}$  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 **a u t h e n t i s c h** und **g l e i c h b e r e c h t i g t** 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.<sup>8</sup> 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 f<sup>4</sup> 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.<sup>9</sup>

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

<sup>1</sup> z. B. die altherthümliche „bylina“, die ukrainische „duma“, das französische „virelai“ und spanische „villancico“ und die „romanza“, die späteren Legenden, Rhapsodien u. a.

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

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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.“

<sup>6</sup> Ebenda, S. 128.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 65.

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

<sup>9</sup> 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.

## ANMERKUNGEN ZUR INTERPRETATION

*Ballade g-Moll Op. 23*

Takt

25

l. H.: Die erste Note des Vorschlags ist mit der Note g' in r. H. gleichzeitig anzuschlagen.

92

Chopins Pedalwechsel auf dem 2. Viertel ist ein Beispiel für „melodisches Pedal“ (der Klarheit der Melodie zuliebe verzichtet man mittels Pedalwechsels auf das Durchhalten der Harmonie). Auf unserem modernen Klavier kann man, den vorhergehenden Takten und dem folgenden Takt gemäß, das Pedal den ganzen Takt hindurch halten, was ein Beispiel für „harmonisches Pedal“ wäre (um die volle Harmonie zu erhalten, riskiert man ein leichtes Mischen der melodischen Töne).

113

r. H.: Ausführung der Vorschlagsfigur: 114–115,  
174–175

r. H.: Um die Melodie des zweiten Themas hervorzuheben, ist der Part der r. H. wie folgt

auszuführen: 

166

Um das *fz* zu Taktbeginn leichter zu realisieren, ist wie folgt zu spielen:

179

r. H.: *tr = w*

179

Die polyrhythmischen Figuren in der 2. Takthälfte sollen streng nach Chopins Notation im Autograph realisiert werden:



246

l. H.: Der oberste Ton des arpeggierten Akkords (g') ist mit der ersten Note der r. H. (es''') gleichzeitig anzuschlagen („antizipiertes Arpeggio“).

258–259

Chopins überaus charakteristische Notierung der Oktavbrechungen – anfänglich mittels der Vorschläge, später mittels der durchstrichenen Notenhälse – weist auf die allmähliche Beschleunigung der Bewegung. Die Brechungen sollen entsprechend den Bezeichnungen *poco ritenuto* – *accelerando* ausgeführt werden, so daß sie zu Beginn von T. 260 unauffällig in die gleichzeitig auszuführende und schon ziemlich schnelle Bewegung münden.

*Ballade F-Dur Op. 38*

Takt

18 und analoge

r. H.: 

164

l. H.: Die erste Note des Vorschlags ist mit der ersten Note der r. H. gleichzeitig anzuschlagen.

166–167

Die Triller sind mit der Hauptnote zu beginnen.

171, 175

r. H.: Folgende Erleichterungen seien empfohlen:  (so laut Chopin in einer derErstausgaben) oder  (in T. 175 analog).

196

Taktbeginn: eine pianistisch bequeme und klanglich entsprechende Realisierung:



202

r. H.: gis ist mit der l. H. gleichzeitig anzuschlagen.

*Ballade As-Dur Op. 47*

Takt

3, 39

l. H.: *w* oder  ist mit dem Akkord der r. H. gleichzeitig anzuschlagen.

11, 12 u. analoge

r. H.: Die Achtelnoten sind stets erneut anzuschlagen.

14

r. H.: Eine Erleichterung der 16tel-Oktavfigur mittels Aufteilung auf beide Hände ist möglich unter der Voraussetzung, daß diese Figur nicht zu schnell gespielt und so ausgeführt wird, als

würden die Oktaven von einer Hand allein gespielt (obere Stimme „legato“, untere quasi „non legato“).

22

r. H.: Realisierung der 2. Takthälfte: 

26

r. H.: Ausführung des Trillers mit Vorschlag:  (ebenso T. 28 und analoge).

29 ff.

97–98

r. H.: Die Triller sind mit der Hauptnote zu beginnen – am zweckmäßigsten als 32tel-Quintolen.  
Andere Aufteilung der Akkorde auf beide Hände mit ebensolchem breiten Arpeggio der Akkorde in  
l. H.:



116, 118, 120,  
122, 231, 233  
134–135

In allen diesen Takten bezeichnete Chopin in einem Unterrichtsexemplar eigenhändig die in l. H. und in r. H. gleichzeitig anzuschlagenden Noten.  
r. H.: Die Triller sind mit der Hauptnote zu beginnen.

178

r. H.: Erleichterung für kleinere Hände:  (eine unauthentische Lesart, die jedoch von vielen Herausgebern als einzige im Haupttext wiedergegeben worden ist).

189–190 und  
analoge

Erleichterung:



190, 198  
235, 236

r. H.: Die Vorschlagsnote ist mit der entsprechenden Baßnote gleichzeitig anzuschlagen.  
r. H.: Realisierung wie in T. 26 und 28.

### Ballade f-Moll Op. 52

Takt

85, 93

r. H.: Realisierung wie in *Ballade F-Dur Op. 38*, T. 18.

99

r. H.: Der untere Ton des Arpeggio-Akkordes ist mit der Baßnote gleichzeitig anzuschlagen und mit dem Pedal zu erfassen.

112

l. H.: Realisierung der Triller:  (ebenso T. 114).

120

r. H.: Der Triller ist mit der Hauptnote zu beginnen.

131, 132

r. H.: Die Arpeggio-Zweiklänge sind so auszuführen, daß die untere Note gleichzeitig mit der entsprechenden Baßnote angeschlagen und mit dem Pedal erfaßt wird.

161

r. H.: 

173

r. H.: Ausführung des Arpeggio mit Vorschlag wie in *Ballade As-Dur Op. 47*, T. 190 und 198.

191 ff.

 (Vgl. Vorwort, Allgemeine Bemerkungen zur Edition.)

223, 225

Erleichterung, wiedergegeben in den von I. Friedman (Breitkopf & Härtel, Leipzig), A. Cortot (Salabert, Paris) und A. Casella (Curci, Milano) redigierten Ausgaben:



## PREFACE

For more than one reason it is a daunting task to outline the history of that artistic genre which we know as the ballad within the limited space available. Its roots can be traced through many ages and many countries, and it has emerged in a bewildering number of distinct guises as a component of widely differing cultural and artistic traditions. It is thus no easy undertaking to give a concise account of how the ballad evolved over the centuries.

With a documented history going back no fewer than eight centuries – and evidence to suggest that its origins lie several hundred years earlier – the ballad is still a living art form today in European countries as far apart as Spain and Russia, Scotland and Greece. It belongs to the repertoire of the dance, of literature and of music, and it is equally at home in the realm of folk culture and in the context of the highest artistic aspirations. The difficulties entailed in establishing a satisfactory definition of the genre ballad are further aggravated by the fact that the term is applied to numerous different poetic and musical forms, while at the same time an equally large number of art forms, although referred to by other names, are closely related to or identical with the ballad<sup>1</sup>.

For reasons which are evident from the above, the following historical account will deal with only those aspects which are of direct or indirect relevance to Chopin's ballads.

In 12th-century Provence we encounter the ballad in the guise of a folk-style dance song; that is, a dance accompanied by a song, or a song in dance rhythm, or alternatively a song with dance elements. (In Provençal, the verb 'balar' meant 'to dance'.) During the 13th century the ballad gradually discarded its connection with the dance and began to evolve in two fundamentally distinct poetic directions: the literary and the musical.

As a primarily literary genre the ballad developed from the rudimentary forms of folk poetry into a more sophisticated mould. The number of verses, of lines per verse and of syllables per line was strictly prescribed; a fixed rhyming scheme and a closing refrain became essential features. In this form the ballad continued as a living genre in France right into the 17th century. Perhaps the best known exponent of the French ballad was the 15th century poet François Villon ("Le Grand Testament"). The Italian "ballata" developed along similar lines, although not exactly contemporaneously. Here the most prominent exponents of the form were Dante, Petrarch and Boccaccio.

As a musical genre the ballad first emerged in the 13th century, undergoing a subsequent process of development at the hands of the 'trouvères' and troubadours. In the 14th century, during the period of "ars nova", it became a polyphonic composition (in between 2 and 4 parts) with an instrumental accompaniment. The vocal parts have come down to us in one or more voices. The most celebrated ballad composers were Guillaume de Machaut and Guillaume Dufay. A parallel development took place in Italy and Spain: in Italy the ballad emerged in the 15th century as a two-part choral piece; in 17th century Spain as a cantata for chorus and soloists. In England the origins of the ballad can be traced back as far as the 14th century. It became a verse form used for historical, narrative, satirical, political, religious, sentimental or similar subject matter. At the court of Henry VIII the recitation of ballads was a popular form of entertainment; while under Elizabeth I punitive meas-

ures were undertaken against the writers of ballads whose political implications gave offence. The most ambitious ballad form came into being in the 17th century with the ballad opera. This was the forerunner of the comic opera in which sung ballads were interspersed with spoken dialogue. The most notable example is John Gay's *The Beggar's Opera* of 1728, which paved the way for the later 'Singspiel' and the operetta.

The above outline, of necessity brief and far from exhaustive, covers the early history of the ballad. The period described roughly corresponds to the late Middle Ages. The most conspicuous feature of both the literary and the musical incarnations of the ballad up to this point was the great diversity of its subject matter.

The romantic age saw the second heyday of the ballad. The first stirrings of a new interest in early folk verse – including the ballad – emerged in 18th century England. This interest was reflected both in the collecting of existing folk ballads and in the writing of new ones. The poets who made use of the ballad form included Thomas Percy, Robert Burns, Sir Walter Scott and Thomas Moore. The fashion for folk verse spread to Germany, where Herder and Goethe were amongst the first to record the oral ballad tradition and the accompanying melodies. Goethe also termed several of his own poems 'ballads', setting a precedent for numerous other contemporary and later poets (Bürger, Schiller, Uhland, Heine). The German ballads of this period tended to be narrative poems involving epic, legendary, phantastic or fairy tale themes.

At this stage in its development the ballad as a musical genre meant a song based on its literary counterpart. The outstanding ballad composers were Zumsteeg, Loewe, Schubert, Schumann and Brahms. The overall structure of these works varied: some were strophic, others through-composed; and they were generally written for solo voice with piano accompaniment or for chorus with or without instrumental accompaniment. Whereas in the Middle Ages the ballad had been defined by its form, in the romantic period the term 'ballad' referred to its poetic content.

The ballad as a literary genre reached Poland in the early years of the 19th century. It found its finest advocate in Adam Mickiewicz, one of Poland's foremost poets, whose collection of poems published in 1822 under the title "Ballady i romanse" was the first programmatic work of Polish romanticism. (This collection includes a paraphrase of Schiller's famous ballad "Der Handschuh".)

It was Frédéric Chopin who composed the first purely instrumental ballads. The inspiration probably came from the poetry of Mickiewicz. Robert Schumann has recorded a passage of a conversation he held with Chopin: "He also . . . mentioned that the idea for his ballads had come to him from some of Mickiewicz's poems"<sup>2</sup>. This theory appears to be corroborated by the fact that the composer's circle of friends referred to the first ballad as "The Polish"<sup>3</sup>. Chopin composed his four ballads as a mature artist, during his years in Paris. Their opus numbers bear witness to this: 23, 38, 47 and 52.

Liszt, Brahms and Grieg were later to entitle solo piano pieces 'ballads', as did Fauré and Frank Martin compositions for piano and orchestra. These are just a few of the names which might be mentioned in this context.

At this juncture one question needs to be answered:

in the light of the many different connotations of the term 'ballad', is there a common denominator? Are there elements shared by, for instance, the ballads of the 15th and the 19th century, the literary, the vocal and the instrumental ballad, the folk ballad and the ballad as a conscious artistic creation, the formally simple and the highly sophisticated ballad? Is there enough in common between the genre's various manifestations to justify the use of a single term to denote them all? The question needs to be answered because some specialists in the field have disputed the existence of any link between, for example, the medieval and the romantic ballad. I do not wish to discuss the fundamentals of this question here; but I should like to put forward my view that common features exist. Leaving aside marginal manifestations of the ballad form – those that were the product of adaptation to a prevailing fashion or convention, for instance –, we may say that the ballad is quintessentially a short poem depicting in compressed form great and significant events, unusual occurrences and powerful and sublime emotions. In the Middle Ages this meant in practice: the perfect and enduring love of womankind (in Middle High German 'minne'), unflinching satire, great deeds of chivalry, the tragedy and wistfulness of life's transitoriness, the horror of death, and the sublimity of religious sentiments. The romantic age, by contrast, infused the ballad with pathos and elements of the saga and the fairy tale, deriving its ethos from a sense of wonder at human existence and lending the whole a strongly narrative form.

The next question to be answered is: to what extent do Chopin's ballads conform with the definition given above? Before I attempt an answer, however, I should like to draw attention to a number of essential aspects of these works.

1) Chopin's ballads occupy a special place in his oeuvre as a whole, each exemplifying a different idiosyncratic characteristic. In this connection it is worth quoting Schumann again: "I heard a new ballad by Chopin [that in G minor]. It seems to me to betray more genius than any other of his compositions (even if it is not his greatest work of genius). I told him that I liked it better than any of the others. After lengthy reflection he replied emphatically: 'I am pleased, it is also my favourite'"<sup>4</sup>. "I have not yet mentioned the ballad [in F major] – a remarkable work. Chopin has already written one composition with this title – one of his stormiest, most bizarre pieces. The new ballad is different, inferior to its predecessor as a work of art but no less phantastic and imaginative"<sup>5</sup>. "[...] A finer achievement than the Allegro [de concert, opus 46] is in our opinion the ballad [in A flat major], Chopin's third. It is markedly different from the earlier works in both form and character but must, like its predecessors, rank amongst his most distinctive compositions. The music principally reveals the delicate and imaginative Pole. Its poetic fragrance is not susceptible to more searching analysis"<sup>6</sup>.

2) Although they were inspired by romantic poetry Chopin's ballads do not set out to illustrate any specific poetic subject-matter. Attempts to assign them to particular literary models have proved fruitless. On the other hand, documented critical response to the music has right from the start demonstrated how readily it evokes poetic associations. Schumann voiced the conviction that "a poet could easily invent a text to match his music"<sup>7</sup>.

3) It is a widely recognised fact that Chopin's ballads do not comply with any fixed formal precepts. The composer borrows formal elements from various genres like the song, the rondo, the variation, the sonata, but he

uses these elements freely and in a different way in each work, maintaining a structural homogeneity and a discursive logic from the first note to the last.

4) Finally, attention should be drawn to one intrinsic feature of Chopin's ballads: their dance-like manner, which derives from the  $\frac{6}{4}$  or  $\frac{6}{8}$  metre pervading all four works. While this dance-like manner is common to the ballads as a whole, it is most conspicuous in the first subject of the F major ballad, opus 38, and in the second subject of the A flat major ballad, opus 47. We do not know whether Chopin deliberately incorporated this dance element or whether he used it intuitively, sensing that the ballad's origins lie in the dance.

It is now time to return to the question posed above and, in answering it, to recapitulate a crucial aspect of the ballad's evolution. At two stages in its development the ballad lost an essential ingredient. Having begun life as a fusion of dance, word and music, it discarded its dance element – the most "mundane" of the three levels – in the course of the 13th century, although it never altogether lost its sublimated dance character, which was to determine the rhythmic nature of its poetic and its musical manifestations. In the 19th century the ballad again underwent a process of separation, this time becoming divorced from its "concrete" terms of reference in poetic meaning. This occurred first in Chopin's four ballads for piano without voice, which translate the entirety of the conceptual content into a purely musical expressive language. Thus, we sense the dance in Chopin's ballads without being able to identify the particular dance movements involved; and we become aware of lyrical, pastoral, dramatic, legendary, phantastic, heroic, wistful and epic themes without being able to identify them with specific situations, pictures, deeds or events. Yet at the same time the ballads constitute a complete, homogeneous and totally satisfying listening experience.

There can be only one answer to the question posed initially: in creating these four brief musical poems Chopin penetrated as far as any composer before or since into the central spirit of the ballad. Indeed, Chopin may be said to have rediscovered the source of an artistic genre which has richly contributed to many centuries of European culture in giving us the archetype of the ballad.

## GENERAL COMMENTS ON THE EDITION

There are two respects in which the editing of Chopin's works poses special problems: one is the manner in which Chopin prepared his works for publication; the other is his attitude to notation.

It is often difficult to establish the independency, authenticity and precedence of the sources for Chopin, since the way he prepared pieces for publication was very strange, and varied considerably at different periods of his life. So for a while, the starting point for this process was a single autograph, that served, directly or through the mediation of proof sheets, as the model for several editions. At other times this process revolved around a group of manuscripts (autograph and copies), which were distributed among the publishers in various ways. In yet another period Chopin prepared several autographs as printer's models for the various editions. Basically, Chopin had his works published — often simultaneously — in three editions: a

French one, a German one, and an English one. Further problems arise from the fact that Chopin showed a considerable aversion to proof-reading. He didn't correct all the copies, or all the editions, or all the works; he often did it in a great hurry and let mistakes pass. Sometimes he handed the proof-reading over to Fontana. Where there were several printer's models, Chopin didn't check to see whether they were exactly the same, and even during the process of engraving he made changes — usually in the French editions. When we also bear in mind that Chopin was in the habit of writing further variants into his pupils' copies, we get some idea of the difficulties involved in discovering the composer's ultimate intentions.

All these circumstances that arose prior to and during the process of printing, coupled with what happened to the works afterwards, permit us to assume that these variants are a characteristic feature of Chopin's creative thinking. This idiosyncrasy of his should be reflected in an Urtext edition. Naturally it mustn't lead to a situation where the musical text is overlaid with alternatives. Variants have only been shown in the music when they are really necessary, that is, when it is not possible to establish for certain what Chopin's final intentions were. If a variant is clearly meant as a correction, it is presented by itself as the definitive version, and its choice is vindicated in the Critical Commentary.

All the variants that are given as footnotes to the musical text are, accordingly, authentic and just as valid as the main text, with regard both to their sources and their artistic worth.

But it is not just knowledge of the variants that is important in giving an adequate representation of Chopin's musical text. The present edition has attempted to retain the peculiarities of his method of notation. Chopin himself attached great importance to the way his compositions were notated. This is proved, for example, by a passage from a letter of 18. 10. 1841 to his friend Fontana, where he says of his manuscript "... I so love my irksome scrawl", and ends the paragraph with the words: "I don't want to hand this spider's web over to some coarse copyist." Exact inspection of Chopin's manuscripts shows that for him, the way a piece looked matched the way it sounded. Many of the amendments that at first sight seem to be largely cosmetic, but turn out to suggest a precise musical conception, prove that Chopin was concerned about the correct graphic impression of his music. For this reason, the following aspects of Chopin's notation have been faithfully reproduced:

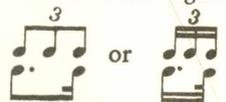
Division of the notes between the two staves, wherever it has a significant effect on the voice-leading or distribution of notes between hands;

Distribution of cross-strokes in quaver and semiquaver passages, where Chopin is always extremely methodical;

Pointing the stems of the notes upwards or downwards, which doesn't always accord with the rules current nowadays;

Placing of slurs, wherever observing them exactly can influence the layout and span of the musical conception behind what is being played.

Special mention should be made of the notation of a dotted rhythm in one part and a triplet rhythm in another. Chopin consistently uses this notation in the 18th century sense, i. e. the last notes in both figures are

sounded simultaneously, e. g. . In

his fair copies, Chopin aligns the matching notes exactly over one another.<sup>8</sup> The present edition does the same.

A further characteristic of Chopin's notation that we have respected is the distinction between long and short accent signs. For Chopin, the short accent (>) denotes a louder dynamic, whereas the long accent (>>) implies an expressive stress.

The symbols for ornamentation have been left in their original form; it is only where Chopin uses several symbols for the same ornament that we have reduced them to a single form, to avoid misunderstandings, e. g. the symbols for arpeggio and turn.

Naturally, we have adhered to the range of the piano with which Chopin was familiar. In his piano works, Chopin never went outside the range C to f<sup>4</sup>. In a few cases where it is clear that the composer was hampered by the range of the piano at that time, the editor proposes variants which, however, never extend the compass of the work by more than a second above or below.

The original fingerings are given in italics, the editor's in normal type. The metronome markings are, without exception, the composer's. Additions and variants for matching passages (single notes, interpretation signs etc.) are set in round brackets; all editorial additions are in square brackets.<sup>9</sup>

It would be impossible to list here all the institutions and private owners who have made their sources available to us for this edition. So I take the liberty of expressing my general thanks here to the Chopin Society in Warsaw, the main centre for all Chopin sources, and to all the libraries and individuals who are mentioned in the Preface and Critical Notes as the owners of sources.

Jan Ekier

<sup>1</sup> For example, the ancient Ruthenian "bylina", the Ukrainian "duma", the French "virelai", the Spanish "villancico" and "romanza" and the later legends, rhapsodies etc.

<sup>2</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1888, Vol. III, p. 65.

<sup>3</sup> Cf. F. Mallepille's open letter in "Gazette Musicale" 1838, no. 36, reprinted in *Korespondencja Fryderyka Chopina* (Fryderyk Chopin's Korrespondenz), Warszawa 1955, Vol. I, pp. 441-442.

<sup>4</sup> From the letter to Heinrich Dorn dated 14. 9. 1836, as above, Vol. I, p. 420.

<sup>5</sup> Robert Schumann, *ibid.*, Vol. III, pp. 64-65. Schumann remarks on a further curiosity: "The passionate connecting passages appear to have been added at a later stage. I clearly

recall Chopin playing the ballad here, when it ended in F major. Now it closes in A minor."

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>8</sup> There is only one exception to this rule: the Nocturne in C minor, Op. 48 no. 1, Bar 51.

<sup>9</sup> All the problems concerning the sources, their chronology and authenticity, and the way Chopin prepared his works for publication are discussed at length in Jan Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Cz. I. Zagadnienia edytorskie* (introduction to the Fryderyk Chopin National Edition, First Part, Editorial Problems), Cracow 1974, at present only in Polish. Second part - Performance Problems - in preparation.

## REMARKS ON INTERPRETATION

*Ballade in G minor, Op. 23*

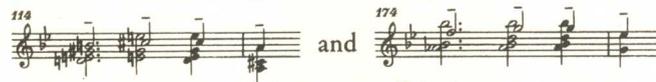
Bar

25 l. h.: The first note of the appoggiatura should be played simultaneously with the g' in the r. h.  
 92 Chopin's pedal change on the second crotchet is an example of "melodic pedalling" (the sustaining of the harmony is sacrificed by changing pedals to the clarity of the melody). On a modern instrument it is possible to hold the pedal down throughout the bar, in accordance with the preceding bars and the following bar; this would be an example of "harmonic pedalling" (which sustains the full harmony at the possible expense of slightly blurring the melody).

113 r. h.: The appoggiatura should be executed 

114–115,  
174–175

r. h.: In order to bring out the melody of the second subject, the r. h. part should be played



166 To facilitate the *fz* at the beginning of the bar, play



179

r. h.: *tr = w*

179

The polyrhythmic figures in the second half of the bar should be played strictly according to Chopin's notation in the autograph:



246

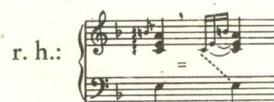
l. h.: The top note of the arpeggio chord (g') should be played simultaneously with the first note in the r. h. (*e'''*) ("anticipated arpeggio").

258–259

Chopin's characteristic use first of appoggiaturas and then of crossed note-stems on the octaves denotes gradually accelerated movement. The arpeggios should be played as prescribed by the markings *poco ritenuto* – *accelerando*, so that at the beginning of bar 260 they dovetail unobtrusively into what ought ideally to be a simultaneous and already quite fast movement.

*Ballade in F major, Op. 38*

Bar

18 and  
analogous bars

164

l. h.: The first note of the appoggiatura should be played simultaneously with the first note in the r. h.

166–167

The trills should begin on the written note.

171, 175

r. h.: The following simplified versions are recommended:  (given by Chopin in one

of the first editions), or  (analogous in bar 175).

196

Beginning of the bar: a technically practicable and tonally satisfactory realisation would be:



202

r. h.: The g# should be played simultaneously with the l. h.

*Ballade in A flat major, Op. 47*

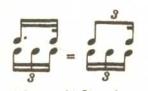
Bar

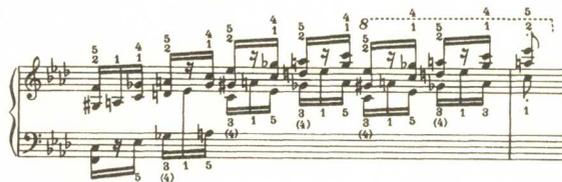
3, 39

l. h.: *w* or  should be played simultaneously with the chord in the r. h.

- 11, 12 and analogous bars  
14  
22  
26  
29ff.  
97-98  
116, 118, 120,  
122, 231, 233  
134-135  
178  
189-190  
and analogous  
bars  
190, 198  
235, 236
- r. h.: The quavers should be struck each time.
- r. h.: The semiquaver octave figure can be simplified by sharing it out between both hands as long as it is not played too fast and sounds as though the octaves were being played by one hand (the upper part "legato", the lower part as it were "non legato").
- r. h.: Execution of the second half of the bar: 
- r. h.: Execution of the trill with appoggiatura:  (likewise bar 28 and analogous bars).
- r. h.: The trills should begin on the written note. The most practicable realisation is as demisemiquaver quintuplets.
- Alternative distribution of the chords amongst both hands, with the same broad arpeggio in the l. h. chords: 
- In all of these bars Chopin himself indicated in a teaching copy the l. h. and r. h. notes to be played simultaneously.
- r. h.: The trills should begin on the written note.
- r. h.: A simplified alternative for smaller hands:  (this reading is not authentic but is the only one given in many editions).
- Simplified version: 
- r. h.: The appoggiatura note should be played simultaneously with the corresponding bass note.
- r. h.: Execution as in bars 26 and 28.

### *Ballade in F minor, Op. 52*

- Bar  
85, 93  
99  
112  
120  
131, 132  
161  
173  
191ff.  
223, 225
- r. h.: Execution as in *Ballade in F major, Op. 38*, bar 18.
- r. h.: The lower note of the arpeggio chord should be played simultaneously with the bass note and should be picked up by the pedal.
- l. h.: Execution of the trills:  (likewise bar 114).
- r. h.: The trill should begin on the written note.
- r. h.: Execution as in bar 99.
- r. h.: 
- r. h.: Execution of the arpeggio with appoggiatura as in *Ballade in A flat major, Op. 47*, bars 190 and 198.
-  (cf. Preface, General Comments on the Edition).
- Simplified version, given in the editions by I. Friedman (Breitkopf & Härtel, Leipzig), A. Cortot (Salabert, Paris) and A. Casella (Curci, Milan):



## KRITISCHE ANMERKUNGEN

## Abkürzungen:

ChGW – Chopin-Gesellschaft Warschau

BNP – Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Paris

*Ballade g-Moll Op. 23*

## Quellen

- Aut Autograph-Reinschrift, 16 Seiten (Sammlung von Gregor Piatigorski, Los Angeles, Photokopie ChGW F.1468). Auf der Titelseite von Chopins Hand: *Ballade / pour le piano forte / dédiée à M<sup>r</sup> le Baron de Stockhausen / par FF Chopin* sowie von fremder Hand: *Op. 23./ Leipsic chez Breitkopf & Härtel./ Paris chez M. Schlesinger./ Londres chez Wessel & C<sup>o</sup>./ M.S. 1928*. Das Autograph enthält einige Stellen in ihrer ersten Fassung. In der Korrektur der Französischen Erstaussgabe, welcher das Autograph als Vorlage diente, fügte Chopin an diesen Stellen Verbesserungen ein. (Die wichtigsten dieser Erstfassungen sind im Detailkommentar angeführt.)
- FA Französische Erstaussgabe, Paris: M. Schlesinger, Plattennummer: M.S.1928, erschienen im Juli 1836; basiert auf dem Aut. Chopin korrigierte diese Ausgabe sorgfältig, verbesserte einige Stellen, indem er manche der Interpretationsbezeichnungen entfernte, manche hinzufügte und auch kleinere Änderungen (Akzente, Staccatopunkte etc.) vornahm.
- EA Englische Erstaussgabe, London: Wessel & C<sup>o</sup>, Plattennummer: W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 1644, erschienen im August 1836; basiert auf FA. Diese Ausgabe zeigt keine Spuren Chopinscher Korrekturen; der Titel „La Favorite“ ist ein willkürlicher Zusatz des Verlegers.
- DA Deutsche Erstaussgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plattennummer: 5706, erschienen im Juni 1836; basiert auf Korrekturbogen der FA, auf welchen Chopin einige zusätzliche Änderungen vermerkt hat (u. a. die Tempobezeichnung *Lento* statt *Largo* sowie die Lesart der l. H. in T. 7).

Hauptquelle: FA, welche mit Aut verglichen wurde. Die Varianten sind dem Aut (Variante der Verzierung in T. 173) und DA (Variante der Tempobezeichnung und Variante der l. H. T. 7) entnommen. Evidente Druckfehler in den Erstaussgaben blieben ohne Einfluß auf die endgültige Fassung und sind im Text stillschweigend richtiggestellt.

## Detailkommentar

## Takt

- 1 Die Änderung *Largo* (Aut, FA, EA) in *Lento* in DA geht wahrscheinlich auf Chopin selbst zurück. Änderungen von Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen im Lauf der Veröffentlichung sind bei Chopin nicht selten.
- 7 l. H.: Die Änderung von es' (Aut, FA, EA) in d' (DA) wurde wahrscheinlich von Chopin selbst vorgenommen, vielleicht um die parallele Quint  $\begin{matrix} g'-b' \\ c'-es' \end{matrix}$  zu vermeiden. Vermutlich spielte er selbst diese Stelle mit d' (C. Saint-Saëns: Preface, in: E. Ganche, *F. Chopin*, Paris 1921, S. 10).
- 26–27 r. H.: Die Erstaussgaben haben keine Ligatur zwischen den Melodienoten d'' – möglicherweise ein Versehen wegen des im Aut undeutlichen Bogens.
- 45, 47 r. H.: Vor der jeweils ersten Note dieser beiden Takte # in DA (wahrscheinlich erst während der Druckvorbereitungen hinzugefügt).
- 63 r. H.: Die letzte Note in DA (d) ist ein Stichfehler (welcher sich aus der Ähnlichkeit zu analogen Stellen in den vorhergehenden Takten ergibt), worüber weder Aut noch FA (EA) Zweifel bestehen lassen. (Das Antizipieren der Harmonie bereits in den letzten Noten des vorhergehenden Taktes ist ein charakteristischer Kunstgriff Chopins. Klare Pedalisierung beim Taktübergang ist hier besonders wichtig.) Dieser Fehler der DA ist in alle neueren Ausgaben übergegangen.
- 76 r. H.: Die Erstaussgaben geben vor der ersten Quart irrtümlich  $\sharp$  statt  $\natural$ .
- 103–105 l. H.: Die Erstfassung in jedem dieser Takte lautet im Aut ; von Chopin anlässlich der Korrektur der FA (EA) geändert.
- 113 r. H.: Aut hat in der unteren Stimme auf 2. Viertel a' als Viertelnote mit Bogen zur vorigen Note h'. Chopin hat wahrscheinlich bei Korrektur der FA die Viertelnote in eine Halbenote geändert.
- 119 r. H.: [ $\sharp$ ] oberhalb des  $\infty$  vom Herausgeber hinzugefügt, um eine unangebrachte Analogie zu T. 123 zu verhindern (dort #, anlässlich der Korrektur der FA von Chopin hinzugefügt).
- 134–135 r. H.: Im Aut ursprünglich ; anlässlich der Korrektur der FA von Chopin geändert.
- 145 l. H.: Die erste Takthälfte lautete im Aut ursprünglich .
- 164 l. H.: Wohl versehentlich fehlt in den Erstaussgaben  $\natural$  vor dem Akkord.
- 171 r. H.: Die außer Zweifel stehende, in unserem Text wiedergegebene Lesart des Aut wurde in FA korrumpiert gestochen: ; die unklare Placierung des as'' zwischen dem

- vierten und fünften Quintolen-Viertel verursachte wahrscheinlich die Entstehung der unauthentischen, zu T. 170 analogen Lesart, welche (nach 1867) in die Mehrzahl der Ausgaben einging.
- 173 r. H.: Der im Aut ursprünglich vor dem Zweiklang auf dem 2. Viertel angebrachte Vorschlag *b*'' wurde von Chopin später durch *w* über *as*'' ersetzt. Diese Änderung wurde anlässlich der Korrektur der FA wiederum rückgängig gemacht. Das Auswechseln von Appoggiaturen ist bei Chopin häufig zu beobachten (vgl. *Ballade As-Dur Op. 47*, T. 3).
- 193 r. H.: Das letzte Achtel lautet im Aut fälschlich *d'*, in FA (DA, EA) wurde es in *es'* korrigiert. Das 6. Achtel *es*'' wurde in späteren Ausgaben der DA (nach 1862) eigenmächtig in *d*'' korrigiert, was in einige spätere Ausgaben einging.
- 197–198 r. H.: Aut: . In der Korrektur der FA wurde ein Akzent über *g'* hinzugefügt, der Bogen wahrscheinlich gestrichen.
- 225 r. H.: Der Notenhals für die Viertelnote *g*'' zu Beginn der 2. Takthälfte fehlt – wohl versehentlich – in Aut und Erstaussgaben.
- 259 Im Aut sind in der 2. Takthälfte die Notenhälse der Oktaven in beiden Händen quer durchgestrichen (vgl. unseren Notentext). Dieses in früherer Musik allgemein gebrauchte Zeichen für Arpeggio wurde von den Erstaussgaben nicht übernommen – möglicherweise war es bereits unverständlich geworden. (Vgl. auch Anmerkungen zur Interpretation.)

### Ballade F-Dur Op. 38

#### Quellen

- Aut Autograph-Reinschrift, 9 Seiten, ohne Titelseite (BNP Mus.107, Facsimile Dorbon Aîné, Paris 1932). Der Notentext enthält zahlreiche Korrekturen Chopins, welche er während des Reinschreibens oder vielleicht auch in die bereits fertige Reinschrift einfügte. Im Text finden sich zahlreiche Versehen (vor allem hinsichtlich der Akzidentien) – sie sind aber im allgemeinen leicht zu entdecken und zu korrigieren. Das Aut diente der Kopie KX (diese nachher der DA) sowie der FA als Vorlage.
- KX Kopie eines unbekanntes Kopisten<sup>1</sup>, 10 Seiten (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm). Auf der Titelseite von der Hand Chopins: *Ballade / pour le Piano forte / dédié à M<sup>r</sup> Robert Schumann / par / Chopin*, und darunter von fremder Hand: *Op. 36* [!], sowie (oben): *6330*. Die Kopie ist ziemlich genau, enthält jedoch viele sowohl dem Autograph entstammende als auch eigene Fehler sowie Willkürlichkeiten hinsichtlich der Bögen. Andererseits aber zeigt sie einige Verbesserungen und Ergänzungen, welche von Chopin selbst stammen. Die Inkonsequenz mancher Änderungen sowie das Unbeachtelassen evidenten Versehen mag von der Eile zeugen, in welcher Chopin diese Kopie korrigierte. KX diente der DA als Vorlage.
- FA 1 Französische Erstaussgabe, Paris: E. Troupenas et Cie, Plattennummer: T. 925, erschienen im September 1840; basiert auf Aut. Auf den Korrekturabzügen dieser Ausgabe basiert wahrscheinlich die EA. Noch während des Druckes verbesserte Chopin, entfernte einige Bezeichnungen und Ligaturen, schließlich änderte er die letzten drei Takte.
- FA 2 Zweite Auflage der FA (dieselben Platten und dieselbe Plattennummer), erschienen wahrscheinlich schon zu Chopins Lebzeiten. Sie enthält eine ganze Reihe von Korrekturen, deren Charakter dafür spricht, daß sie nicht von Chopin, sondern von einem Berufskorrektor stammen; so sind evidente Versehen der ersten Auflage – besonders hinsichtlich der Akzidentien – korrigiert, gleichzeitig aber die Lesart des Taktes 195 verändert, indem zu den Tönen *h*, *h*'', *h*''' je ein *h* hinzugefügt worden ist (siehe weiter unten, Detailkommentar). FA 2 diente den meisten späteren Ausgaben als Vorlage.
- FA 2 (JS)<sup>2</sup> Unterrichtsexemplar. Es enthält authentische Fingersätze in T. 45 l. H.
- DA Deutsche Erstaussgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plattennummer 6330, erschienen wahrscheinlich im September 1840; basiert auf KX.
- EA Englische Erstaussgabe, London: Wessel & Co., Plattennummer W & Co 3182; basiert wahrscheinlich auf dem Korrekturabzug FA, bevor dieser von Chopin korrigiert worden ist. Diese Ausgabe wurde willkürlich mit dem Titel „La gracieuse“ versehen.

Hauptquelle: Aut; offensichtliche Versehen wurden stillschweigend korrigiert. Im Notentext sind ferner die zwei authentischen Quellen KX und FA 1 berücksichtigt; definitive Verbesserungen, von Chopin dort eingefügt (z. B. KX, T. 52, 147 sowie FA 1, T. 105, 132), wurden in den Haupttext übernommen; andere wesentliche Abweichungen wurden als Varianten wiedergegeben. Einige Zeichen und Wortbezeichnungen, welche Chopin wahrscheinlich während der Korrektur der FA 1 beseitigte, wurden in runde Klammern gesetzt, desgleichen Chopins Fingersatz aus FA 2 (JS) in T. 45.

#### Detailkommentar

##### Takt

- 1–45 Die in KX (DA) zu FA differierenden Phrasierungsbögen resultieren aus dem Mißverstehen Chopinscher Schreibgewohnheiten.
- 45 FA notiert statt der punktierten Halbenoten fälschlich punktierte Viertelnoten.
- 45–46 KX (DA) placiert die Fermate hinter die letzte Note (zwischen letzte Note T. 45 und Taktstrich), FA (EA) hingegen über die letzte Note T. 45.
- 52 r. H.: Die Noten zu Taktbeginn lauteten zuerst , wurden von Chopin aber bereits im

Aut in  korrigiert (FA, EA). Schließlich korrigierte sie Chopin in KX in . Diese endgültige Version wurde in den Haupttext übernommen.

- 79–81 Das im Aut (KX, DA) befindliche *rallentando* fehlt in FA (EA). Möglicherweise wurde es von Chopin selbst anlässlich der Korrektur gestrichen (vgl. T. 119–121, 156 und 168 weiter unten).
- 92 r. H.: Im Aut (FA, EA) fehlt das Arpeggiozeichen. In KX (DA) wurde es wahrscheinlich von Chopin selbst hinzugefügt.
- 97–98 r. H.: Im Aut (FA, EA) fehlt in der Melodie die Ligatur zwischen den beiden Noten *ges'*. In KX (DA) wurde sie wahrscheinlich von Chopin selbst hinzugefügt.
- 99–101 r. H.: Die Phrasierungsbögen in FA und KX (DA) differieren (vgl. weiter oben T. 1–45).
- 100, 125 r. H.: Im Aut (FA, EA) sind in der zweiten Takthälfte die unteren Akkordtöne große Terzen (T. 100 *ces'*–*es'*, T. 125 *b*–*d'*). KX (DA) setzt in T. 125 irrtümlich *h* vor *b*, was im überwiegenden Teil der neueren Ausgaben vermutlich die Anwendung von kleinen Terzen an beiden Stellen (T. 100 *c'*–*es'*, T. 125 *h*–*d'*) zur Folge hatte.
- 105 r. H.: Aut:  (die Ligatur ist vermutlich gestrichen); EA bringt diesen Takt mit Ligatur, KX (DA) ohne Ligatur. Die Lesart von FA 1 (*f'* in der zweiten Takthälfte) wurde von Chopin wahrscheinlich bereits während des Stiches notiert; als späteste Lesart wurde sie in den Haupttext übernommen.
- 109 r. H.: Chopins Variante in KX und FA (siehe Fußnote im Notentext) ist in klanglicher Hinsicht fraglich (die erste Oktave in T. 110 klingt unerwartet leer, *e'''* im vorhergehenden Akkord bildet einen Querstand mit dem „*es*“ in T. 110). Möglicherweise hat Chopin analog zu T. 134 geändert, in der Eile aber diese Stelle nicht klanglich überprüft. Wir folgen der Lesart des Aut.
- 110–111 l. H.: Die Oktaven *B*–*B* sind in FA nicht gebunden. Möglicherweise wurde die Ligatur von Chopin anlässlich der Korrektur gestrichen (vgl. T. 147).
- 111 r. H.: Im letzten Akkord in KX (DA, EA) fehlt die Note *a''*.
- 119–121 r. H.: *ritenuto* fehlt in FA (vgl. T. 79–81, 156, 168).
- 125 l. H.: Der Herausgeber ergänzt die ligierte Viertelnote *G*, deren Fehlen wegen des Seitenwechsels im Aut von Chopin wahrscheinlich übersehen worden ist. (Vgl. die ähnlichen Takte 100, 106, 131.)
- 132 r. H.: Der vorletzte Akkord bringt im Aut (KX, DA, EA) die leere Oktave *g'*–*g''*. Die Note *c''* wurde vermutlich während des Stiches von Chopin hinzugefügt.
- 147 r. H.: Die erste Note der oberen Stimme lautet im Aut (FA, EA) *e'*; in KX (DA) von Chopin in *f'* korrigiert.  
l. H.: Die Oktaven *Gis*–*Gis* sind in FA nicht gebunden (vgl. T. 110–111).
- 156 *sempre forte* und *marcato* fehlen in FA (vgl. T. 79–81 und 168).
- 158–159 l. H.: Der Phrasierungsbogen über den Taktstrich ist in den Quellen unterbrochen, wahrscheinlich wegen der wechselnden Richtung der Notenhäse und Balken. Der Herausgeber setzt hier nur einen Bogen, analog zum vorhergehenden Zweitakter.
- 158–165 r. H.: In den Quellen fehlt der Bogen. Vermutlich ein Versehen Chopins wegen des Zeilenwechsels im Aut.
- 168 In FA fehlen *agitato* und *f* (vgl. T. 79–81, 119–121 und 156).
- 168, 172 r. H.: *h* statt [*#*] in EA, T. 168 und in DA, T. 172. Wahrscheinlich sind dies willkürliche Hinzufügungen in den beiden von Chopin nicht korrigierten Ausgaben.
- 171, 175 r. H.: Das Fehlen des *h* vor *h'* und *h''* in der zweiten Takthälfte ist wahrscheinlich ein Versehen Chopins.
- 184 r. H.: In allen Quellen fehlt *h* vor der letzten Oktave *d'*–*d''* (ein Versehen Chopins im Aut wegen des enharmonischen Wechsels von *dis* zu *es*).
- 195 l. und r. H.: *h* statt [*b*] in FA 2; ein vermutlich willkürlicher Eingriff von fremder Hand. Aut, KX, FA 1, DA zeigen nicht nur kein *h*, sondern ein gestrichenes *b*, welches, als bereits in der ersten Takthälfte obligatorisch, entbehrlich ist – was beweist, daß *b* und nicht *h* beabsichtigt war. Für die Lesart mit *b* sprechen auch stilistische Argumente (das Vermeiden von mechanischen harmonischen Sequenzen – *b* bewirkt einen stärkeren Effekt des nachfolgenden *fz*-Akkordes in T. 196 als *h*) – sowie die chromatische Orthographie. Man möge also die Lesart mit *b* als die einzig authentische anerkennen. (Um Mißverständnisse zu vermeiden, ist [*b*] als Warnungssakzidens ergänzt.)
- 201–203 Diese drei Takte wurden von Chopin in abweichenden Lesarten überliefert, von denen zwei als Hauptlesarten anerkannt werden können. Die in unserem Haupttext gegebene Lesart stellt die erste Lesart des Aut dar, zu welcher Chopin in der Korrektur der KX zurückkehrte; sie scheint endgültig.

Die zweite Lesart des Aut lautete ursprünglich



und wurde wäh-

rend des Stiches der FA korrigiert – siehe unsere Fußnote im Notentext. (Die neueren Ausgaben bringen gewöhnlich eine Kompilation dieser beiden originalen Lesarten.)

### Ballade *As-Dur* Op. 47

#### Quellen

##### Aut

Autograph-Reinschrift, 12 Seiten, verloren während des zweiten Weltkrieges, überliefert durch eine genaue Kopie (ChGW F.1334) bzw. einen Faksimile-Druck (PWM, Krakau, 1952): Auf der Titelseite von Chopins Hand: *3<sup>me</sup> Ballade / pour le Piano forte / dédiée à Mademoiselle Pauline de Noailles / par F. Chopin / Oev. 47 / Leipsic Breitkopf et Haertel./ Paris chez M. Schlesinger.* Das