

Chopin

Impromptus

UT 50058

Chopin

肖邦

即兴曲

Ekier

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

肖邦即兴曲 / (波)肖邦作曲. —上海:上海教育出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5444-2955-9

I.①肖... II.①肖... III.①钢琴—即兴曲—波兰—选集 IV.①J657.412

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 110818 号

责任编辑 范慧英

封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.& Co.KG, Wien

肖邦即兴曲

编 订 简·埃基尔

译 者 李曦微

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 上海书刊印刷有限公司

开 本 960 × 640 1/8

印 张 10

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

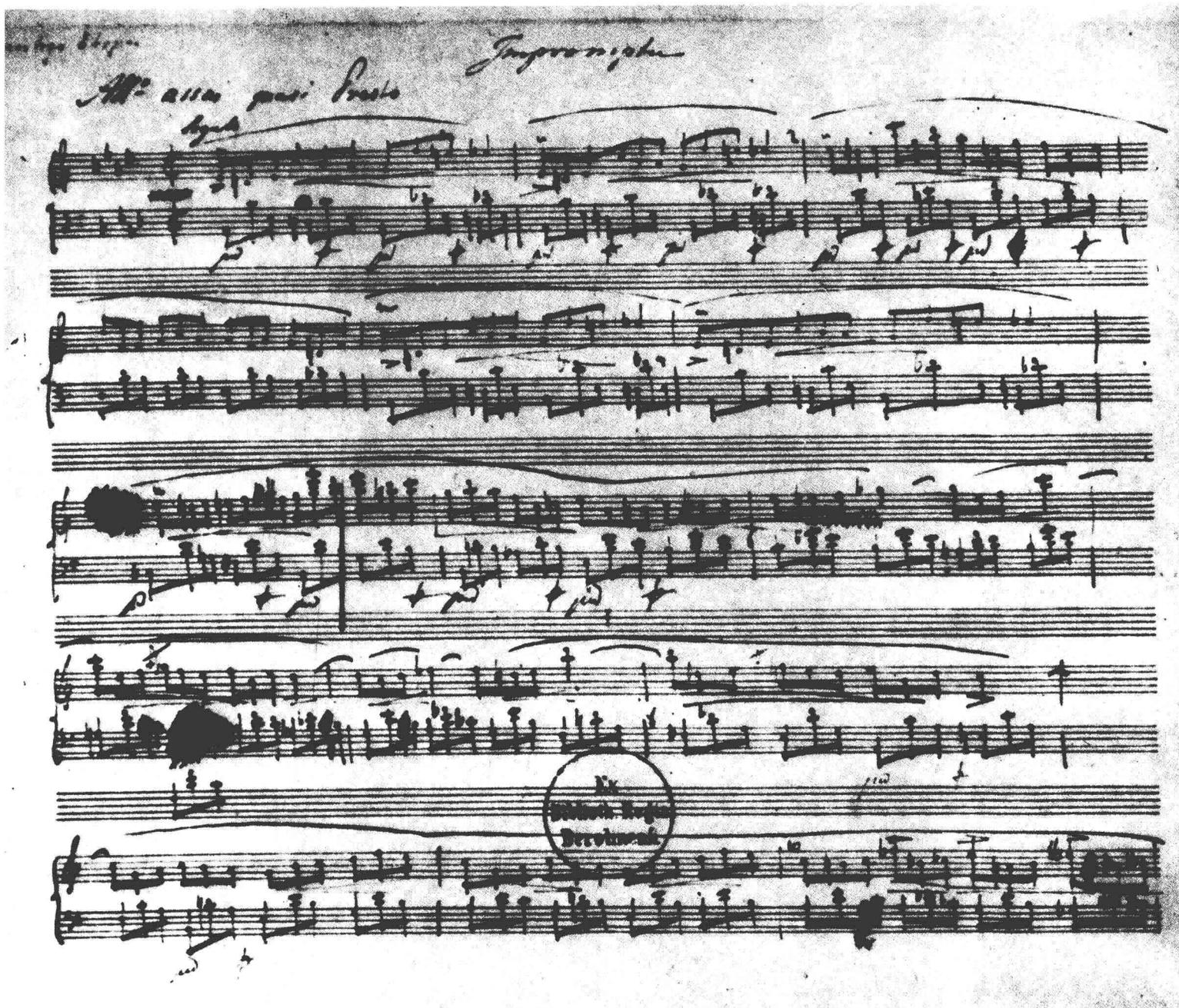
印 数 1-3,000 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2955-9/J·0170

定 价 20.00 元

Chopin

op. 29, 36, 51, op. post.



♭A 大调即兴曲, 作曲家手稿中的第一页

Impromptu As-Dur, erste Seite des Autographs

Impromptu A flat major, first page of the autograph

华沙肖邦协会

Chopin-Gesellschaft Warschau

Chopin Society Warsaw

序

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

译者序

上海教育出版社音乐出版中心热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

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

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

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

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

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”,其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

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

李曦微

2010年3月30日

前 言

我们并不确切地知道是谁启发了肖邦，使他将这些四首曲子题名为“即兴曲”。在肖邦之前已经有一些作曲家把它作为他们的钢琴曲标题，包括简·沃里塞克、海因里希·马施纳、罗伯特·舒曼和弗朗茨·李斯特。肖邦有可能是从伊格纳茨·莫谢莱斯那里借用“即兴曲”这个字。正如阿瑟·赫德利¹指出的，鉴于两首曲子主题的相似性，不是不可设想肖邦的 $\sharp C$ 小调即兴曲的灵感来自莫谢莱斯 $\flat E$ 调即兴曲 Op.89。所有这些被不同的作曲家称为“即兴曲”的作品都有一个共同点——即兴的特征（拉丁文 in promptu esse：信手拈来，随兴而发）。

本集中的四首曲子不按创作时间，而按出版顺序排列。

$\flat A$ 大调即兴曲 Op.29 发表于1837年。它的创作很可能晚于 $\sharp C$ 小调即兴曲，所以可能写于1834到1837年之间。舒曼热情洋溢地评论这首曲子：“把它放在肖邦的其他作品中，可能会显得不重要。然而，他的其他作品中几乎没有一首我能拿来与之相比，如此精致的结构，那抒情的音乐自始至终充满迷人的形象，完全地道的即兴曲，他的作品中没有另一首可以与它并列。”²肖邦经常与他的学生们仔细研究全曲，这点可以从幸存的几本印刷谱上有他手写的改动和指法得到证明。

$\sharp F$ 大调即兴曲 Op.36 的结构更自由。它可能是最名副其实的一首，因为其曲名就意味着即兴。它写于1839年。1839年10月8日肖邦写信给他的朋友朱里安·丰塔纳：“我的手稿都准备妥当，而且写得很仔细。共有六首……第七首——即兴曲——没有包括在内，它可能差一些；我自己也不清楚——它太新颖了。”³它出版于1840年。从一份幸存的音乐会节目单中我们知道肖邦在1848年格拉斯哥夫的一场音乐会中演奏了这首曲子。⁴

$\flat G$ 大调即兴曲 Op.51 写于1842年，1843年出版。在它出版前，肖邦已经在1842年2月巴黎的普莱耶尔音乐厅举行的一场钢琴独奏会中演奏了此曲。

还有一套印有每首即兴曲的单行本乐谱也留存

了下来，其中有肖邦在教学过程中所写的更正和评注。

在肖邦所有未付印的作品中， $\sharp C$ 小调即兴曲——名为“幻想曲-即兴曲”——是最重要的。可以相当肯定地说，它是四首用这个体裁名称命名的作品中最早的一首，大约作于1834年，1835年定稿。

人们只能推测肖邦为什么不出版这首曲子。上文提到的阿瑟·赫德利⁵发现此曲的主要主题与莫谢莱斯的前奏曲（出现于1834年）之间的相似处，并做出一个结论：可能是因为肖邦注意到了这种类似，所以不愿意出版它。阿图尔·鲁宾斯坦持另一种观点，他的结论是：由于肖邦将该作品题献给巴隆涅斯·德·埃斯特，此曲是卖给巴隆涅斯的，所以他没有出版它。⁶肖邦没有准备出版这首曲子还有另一个证明，在一份抄于1839年，没有署名的谱子上有如下题词：“[A]M^{11e} 玛丽·列支敦斯坦要求此曲为她专用。”⁷

一百年前，肖邦的传记作家F.尼克斯⁸就已经认为“幻想曲-即兴曲”这个标题是繁琐的，并怀疑它的真实性。作曲家的亲笔手稿和给玛德莫伊塞勒·列支敦斯坦的抄本上都没有标题。后来，在肖邦已经创作并出版了其余几首即兴曲后，他可能自己为最早的一首这类曲子加上了“即兴曲”的标题；这点可以从肖邦的朋友奥古斯特·弗兰科梅在他生前的1849年1月抄的一份谱子得到证明。可以认为这份谱子如果不是肖邦要求抄的，也至少有他的同意。由于弗兰科梅是肖邦作品最可信的抄写者之一，无法置信他会自作主张加上这个标题。

丰塔纳得到肖邦去世后出版他的作品权利，在他和肖邦的姐姐路德维卡·捷德维茨⁹的通信中，我们发现了一种不同的题词：“幻想曲，为埃斯特夫人而作”，或者更简单的“幻想曲”。有可能肖邦在巴黎生活的时候，他的朋友圈子（丰塔纳也在其中）把“幻想曲”作为这首无标题曲子的通用名字（有可能是丰塔纳自己加上这个名称），大概早于肖邦准备将后来写的同类型曲子称为“即兴曲”，并决定这首曲子也用同一标题。

1841年丰塔纳旅行到美国，在那里生活到1852年，直到肖邦去世后才回到巴黎。他应该只知道这首曲子的标题是“幻想曲”，后来当他在手稿中发现肖邦手抄的谱子上标题为“即兴曲”时，他就梦想出一个合成语“幻想曲-即兴曲”并把它用在自己编辑的1855年版本中。

直到1962年阿图尔·鲁宾斯坦出版了他依据自己发现的肖邦手稿编辑的版本前，人们知道的这首#C小调即兴曲只有丰塔纳1855年版本中那一种。鲁宾斯坦认为他新发现的作者手稿的记谱肯定是较后期的样式，他完全有理由做此定论——那大量的典型肖邦式的伴奏声部改动，微妙的和声变化，以及精确的表情标记都支持他的观点。我衷心感谢阿图尔·鲁宾斯坦让我得到这份亲笔手稿的影印本。另一方面，弗兰科梅的两份抄本和玛德莫伊塞勒·列支敦斯坦的抄本，它们只有少数细节的差别，这与一份业已佚失的较早的作者手稿有关。毫无疑问，丰塔纳版本中用的就是这个较早期样式，其中尽管有许多与肖邦的风格完全不相容的差异处，它们绝无可能与肖邦的定稿有什么关系；这显然是一首其中有许多丰塔纳自己做改动的曲子，在其他一些肖邦去世后发表的作品中他也这样做。还有，考虑到许多这类变动发生在作品已付印后，那么就进一步证明丰塔纳是这些变动的作者。¹⁰因为这首肖邦最受欢迎的作品之一的曲子的早期版本已经形成了自己的编辑和演奏传统，所以我们将它的整理后谱子加在本版本的附录中，在清理了丰塔纳的改动后，它与原始资料相符。

丰塔纳为他在肖邦去世后的1855年和1859年出版的作品用了作品号66到74。肖邦作品最后可证实的作品号是65。作为被丰塔纳武断地加上作品号的这些作品中的第一首，#C小调即兴曲得到的编号是66。这些编号是无意义的，因为首先，在目前已知的肖邦生前未出版的作品中，它们只包括了一半多一点，其次由于66这个编号可能意指该曲写于其他即兴曲之后，而所有的可能性都证实它是最早创作的。因为这个原因，我们取消了丰塔纳的作品号，代之以“去世后出版(Op. post.)”的名称。

版本编辑概述

编辑肖邦的作品有两个方面是特别困难的：其

一是肖邦为出版而做的准备工作十分独特；其二是他不同寻常的记谱法。

研究肖邦的资料时，常常很难确定它们的独立性、真实性和时间顺序。因为肖邦为其作品的出版做准备的方式很奇怪，而且在他一生的各个阶段又迥然不同。有一段时间，他只准备一份手稿，并将它直接作为各个版本的范本，或者辅以一些校样；在其他一些时候，准备过程涉及一组不同的手稿和抄本，它们通过各种渠道到了出版商们的手中；还有一个阶段，肖邦为不同的出版商同时准备几种手抄样稿。他的作品一般同时出三种版本：法国、德国和英国。更大的麻烦在于肖邦对校对稿件十分厌恶。他并不对所有的抄本、版本和作品都做修改。在校对他总是草草了事，所以常忽略掉一些错误。有时他让丰塔纳校对。当他为几个出版商同时提供清样时，他并不不查对它们是否完全相同，而且即使谱子已经在制版，他也可能要求改动——这通常发生在法国版。此外，众所周知他有在学生的谱子上写各种变奏的习惯，因此要揣摩他的最终意图谈何容易！

所有这一切发生在付印前和印刷过程中，加上作品出版后的事情使我们可以认为，不停的改动和加进变奏是肖邦创造性思维的独特表现。他的这种个性化的特征必须在“原始版”(Urtext)中有所体现。自然这并不意味着我们的版本中应该充斥着各种变体。只有在实在必要的地方我们才提供它们，亦即那些为确定肖邦的某些最终意图所不可或缺的变化。如果一个变奏清楚地意味着改动而非选择，本版本就将它作为最终定稿印出，同时在版本评论注释中加以论证。

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

音乐准确的视觉表现十分在意。因此,我们忠实地印出以下一些肖邦的记谱特征:

那些与分声部写作的意义相关而分记在两行谱表的音符或者两手分别弹的音符;

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

符干的向上和向下并非总是与现代的记谱规则一致;

细心观察肖邦的连线用法,有助于理解所弹乐曲的布局和气息跨度隐含的音乐观念。

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

一个音符总是同时弹的,比如 。肖邦在他的清样中将这类组合中的最后两个音符准确地上下对齐。¹¹本版本也做同样的处理。

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

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

我们自然应该以肖邦所熟悉的钢琴的音域为依据。肖邦的钢琴作品的音域从来不出C₂到f₄这个范围。有些地方他明显地受到了当时的钢琴音域的束缚,本版本的编辑提议做一点变动,不过最多只超过原作的最高和最低音各二度。

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

形括号。¹²

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

简·埃基尔

1. 阿瑟·赫德利著,《肖邦》,伦敦,1963年,第155-156页。

2. 罗伯特·舒曼著,《论音乐与音乐家》第二卷,莱比锡,1888年,第161页。

3. 阿瑟·赫德利编译,《弗雷德里克·肖邦书信选集》,伦敦,1962年。

4. R.波里的《肖邦的生活图片》中有这份节目单的复制品,日内瓦,1951年,第189页。

5. 参见注1。

6. 肖邦《幻想曲-即兴曲》,《阿图尔·鲁宾斯坦收藏品中的手稿集》,纽约,1962年。

7. 德国图书馆,莱比锡。

8. F.尼克斯著,《作为人和音乐家的弗雷德里克·肖邦》第二卷,伦敦,1902年,第260页。

9. 有一封信可能写于1853年,还有一封信日期是1854年3月14日。

10. 尽管人们不得不对丰塔纳主动做的一些事持批评的态度,例如加标题和乐谱的准备过程,但是不应该丑化这位肖邦忠实友人的诚意。丰塔纳为传播肖邦遗留下的作品所做的工作有重大价值。需要做的只是去掉丰塔纳所做的事情中价值可疑的部分,只要有可能,就代之以可信的资料来源。

11. 这个规则只存在一个例外:C小调夜曲Op.48,第51小节。

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

演奏评述

\flat A 大调即兴曲, Op.29

第 1、2、3 小节等

这些短颤音更正确的弹法是“落在拍上”，就是第一个音与左手的第一个音同时。不过，在肖邦的作品中，先现也是可能的（例如装饰音的基本音落在节奏的重心上）。在这首曲子里，最重要的是把上声部旋律性的线条弹得富于歌唱性——*legato*（连音）标记可能也适用于左手，这意味着不但要有音符的线条性连贯，而且所有的谐和音都要保持。这种弹法从 17 世纪一直沿用到 19 世纪下半叶（在勃拉姆斯的作品中有时还能见到）；本版本的编辑称之为“和声连音”。下面谱例应该这样弹：



这种弹法要求左手非常灵活，准确又轻巧，保持音成为对在小节弱拍放开的踏板的一种补充。

第 41 小节

建议这样弹右手的倚音：

第 45 小节

下面的弹法可以使装饰音产生平静和放松的正确印象：



第 58、74 小节

FE(OM)¹ 中的这两小节，肖邦标明的右手装饰音的第一个音应该与左手的第一个音同时弹。在许多他用来教学的谱子上我们也发现了同样的演奏指示。尽管这两个小节中的重音标在不同处，但是作者对弹法的要求很可能都一样：两小节中装饰音组的第一个音 c^1 和旋律音 c^2 都要强调。

第 62、78 小节

颤音开始的两种记谱法： 意思相同，就是要弹



第 62–63、78–79 小节

这里左手的琶音最好听起来像有预示；因此右手的 g^2 、 $\flat b^2$ 和 b^2 要与左手的 $\flat g^1$ 、 f^1 、 f^1 同时弹奏，这样，颤音就会准确地从强拍开始。

第 81 小节

这样弹下面的快速经过句会容易一些：



1. 以法国首版为基础的教学用谱，是肖邦的学生欧梅拉-杜波伊斯的收藏。（译者注）

第 117-118 小节

根据肖邦的标记,这两个小节踏板一直持续(参见“细节评论”),由此产生的音响在现代钢琴上并不像在肖邦时代的钢琴上那样令人满意。想要能保持肖邦要求的主与属和声柔和的混响效果,就必须用不同的踏板法,只将踏板踩到中间,用所谓的“半踏板”。

#F 大调即兴曲, Op.36

第 1 小节

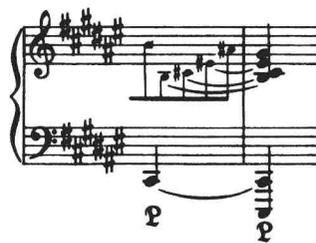
FE¹ 中的 $\frac{4}{4}$ 拍(C)小行板(Andantino)速度太慢,另一方面,DE² 中的 $\frac{2}{2}$ 拍(C)小快板(Allegretto)速度又太快。不过在肖邦看来速度和拍子这两个问题应该是独立的,他常常在制版用稿上改变速度和拍子标记(C代替C,或者反之;这种推断的一个很好的证明是《练习曲》Op.10 和 Op.25 中速度和拍子的变更)。本版本编辑认为,最符合当代习惯的处理这两个问题的常用解决方案是 Allegretto 和 C。

第 1、2 小节等

对于手的张度较小的人,用右手弹左手的九度音程的上方音比弹成分解九度要好。

第 29-30 小节

如果用以下的换踏板加上保持和弦音(和声连音)的弹法,那么由于原谱踏板标记而造成 b¹、#a¹ 和 #g¹ 碰撞的效果可以变得温和一些。



第 47-57 小节

因为第 48-49 和第 52-53 小节中两手的位置非常近,这就有了一种可能性:用右手拇指弹左手高位八度的某些上方音。这个段落中的其余小节也可以用同样的简化弹法。

第 57 小节

右手五连音对左手附点节奏的最佳弹法如下:



(要避免将五连音分解成八分音符三连音加两个八分音符!)

第 58 小节

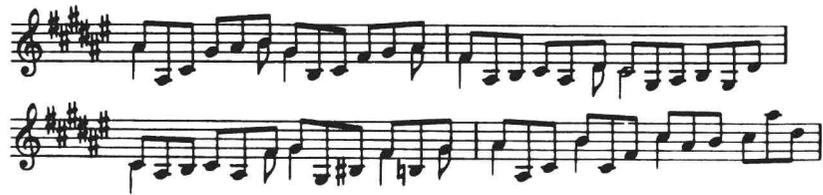
FE(OM)中的左手声部,肖邦在第二、三和第四个 d¹ 音上写了附加符干。这可能意味着:1) 左手八度分解和弦的 d¹ 用右手弹;2) d/d¹ 八度用右手弹;3) 这些八度要换手弹而且保持到四分音符时值。

第 75-78 小节

右手的三连音型中隐含着始于第 73 小节的主题。肖邦用反方向附加符干(四分音符时值)加在许多有主题的重要性的音上(还有一个二分音符时值的符头)加以提示,

1. 法国首版。(译者注)
2. 德国首版。(译者注)

在演奏中,其余部分也可以略微强调如下:



第 82–100 小节

这一段的力度标记都来自 FE。DE 没有力度标记,除了一个 *leggiero* (轻巧的)。这种情况有两个可能的结论:1) 最初肖邦没有决定力度性质;2) 演奏者不应该将这一段中的力度因素表现得过分夸张:开头的 *f* 不能太生硬(这里的 *leggiero* 标记是强制性的!),音阶型经过句的渐强和渐弱不要处理得太炫技。

$\flat G$ 大调即兴曲, Op.51

第 19 小节

如果把这个小节处理成渐弱(参见“细节评论”),也不要很明显,要为进一步渐弱到第 21 小节的 *pp* 留有力度的余地。

第 49–69 小节

左手的 $\underline{\underline{m}} = \overset{\curvearrowright}{m} \overset{\curvearrowright}{\flat}$;参见“细节评论”、“前言”和“版本编辑概述”。

第 74–75 小节

ritenuto (突慢,可能是肖邦校对 DE 稿时加的)提示没有准确的限度。毫无疑问,第 76 小节应该回到原速,甚至可以更早一点——在第 75 小节的后半。

$\sharp C$ 小调即兴曲, Op.post.

第 41–42 小节

肖邦是要求双手分奏这段(左手弹符干向下的音,右手弹符干向上的音)。

第 43、47、51、55、59、 67、71、75、79 小节

在实际演奏中,这里的 *tr* 和 *w* 看来意义是相同的。手指非常灵巧的人在弹奏颤音时当然可能注意到通常有的区别——不过很有可能,在这里以及其他的作品中,肖邦认为当 *tr* 和 *w* 用在短时值音符时是等同的。(阿图尔·鲁宾斯坦在他的版本的这些小节中全部用 *w*;还可参见附录中最初稿中的相同段落。)

VORWORT

Von wem Chopin inspiriert worden ist, vier seiner Werke den Titel „Impromptu“ zu geben, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Schon vor Chopin haben andere Komponisten Klavierwerke so benannt, u. a. Jan Vaclav Voříšek, Heinrich Marschner, Robert Schumann und Franz Liszt. Möglicherweise hat Chopin den Namen „Impromptu“ von Ignaz Moscheles entlehnt. Es ist nämlich, wie Arthur Hedley¹ aus der Ähnlichkeit der Hauptmotive schließt, nicht ganz von der Hand zu weisen, daß Chopin zu seinem Impromptu cis-Moll von Moscheles' Impromptu Es-Dur, Op. 89, inspiriert wurde. Gemeinsam ist den als „Impromptu“ bezeichneten Werken der verschiedenen Komponisten nur der improvisatorische Charakter (lateinisch: in promptu esse = bei der Hand sein, bereit sein).

Im vorliegenden Band sind die vier Werke nicht nach ihrer Entstehungszeit geordnet, sondern nach der Folge ihres Erscheinens im Druck.

Das Impromptu As-Dur, Op. 29, erschien 1837 im Druck. Es ist höchstwahrscheinlich später als das Impromptu cis-Moll entstanden und müßte demnach zwischen 1834 und 1837 komponiert worden sein. Schumann widmete ihm eine enthusiastische Kritik: „So wüßte ich obigem Impromptu, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopinsche Komposition zu vergleichen: es ist wiederum so fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Komposition an die Seite zu stellen.“² – Einige noch erhaltene Druckexemplare mit Korrekturen und Fingersatzangaben von Chopins Hand bezeugen, daß er das Stück öfter mit seinen Schülern durchgearbeitet hat.

Das Impromptu Fis-Dur, Op. 36, ist durch eine freiere Form gekennzeichnet. Deshalb ist es seines Namens, der auf Improvisation hinweist, wohl am würdigsten. Es entstand im Jahre 1839. Am 8. 10. 1839 schreibt Chopin an seinen Freund Julian Fontana: „Meine Manuskripte sind in Ordnung, gut notiert. Es sind deren sechs [. . .], das siebente – Impromptu – nicht mitgezählt, das vielleicht schwach ist; ich weiß es selbst noch nicht, weil es zu frisch ist.“³ Im Jahre 1840 erschien es im Druck. Nach einem erhaltenen Konzertprogramm hat Chopin dieses Stück in seinem Klavierabend in Glasgow 1848 vorgetragen.⁴

Das Impromptu Ges-Dur, Op. 51, hat Chopin im Jahre 1842 komponiert und 1843 veröffentlicht. Noch bevor es im Druck erschien, hat Chopin das Stück im Februar 1842 in einem Klavierabend im Pleyel-Saal zu Paris gespielt.

Auch von diesen beiden Impromptus haben sich je ein Druckexemplar mit eigenhändigen Korrekturen und Bemerkungen erhalten, die Chopin im Unterricht benutzt hat.

Von allen Werken, die Chopin nicht im Druck herausgegeben hat, ist das Impromptu cis-Moll – genannt „Fantaisie-Impromptu“ – das bedeutendste. Es läßt sich fast mit Sicherheit behaupten, daß es die früheste der vier mit diesem Namen versehenen Kompositionen ist. Sie entstand um 1834, die endgültige Fassung ist 1835 datiert.

Zu der Frage, warum Chopin das Werk nicht veröffentlichte, gibt es nur Vermutungen; so stellte Arthur Hedley⁵, wie erwähnt, eine Ähnlichkeit des Hauptmotivs mit dem des Impromptu von Moscheles, erschienen 1834, fest, die Chopin, nachdem er diese Ähnlichkeit bemerkte, abgehalten haben könnte, sein Werk zu veröffentlichen. Eine andere Auffassung äußert Arthur Rubinstein,⁶ der aus der Widmung des Autographs an die Baronin d'Este folgert, Chopin habe das Werk der Baronin verkauft und deswegen die Veröffentlichung unterlassen. Daß Chopin nicht an eine Herausgabe dachte, bezeugt auch die Überschrift einer anonymen Kopie aus dem Jahre 1839: „[A] M^{lle} Marie Lichtenstein en la priant d'en faire usage p[ar] Elle seule.“⁷

Schon vor etwa hundert Jahren bemerkte der Chopin-Biograph F. Niecks⁸ den Pleonasmus des Titels „Fantaisie-Impromptu“ und bezweifelte seine Authentizität. Weder das Autograph noch die Abschrift für Mademoiselle Lichtenstein ist mit einem Titel versehen. Erst später, nachdem Chopin seine anderen Impromptus komponiert und herausgegeben hatte, fügte möglicherweise er selbst dem frühesten Werk dieser Gattung den Titel „Impromptu“ bei; dieses könnte die Kopie, die August Franchomme, ein Freund Chopins, im Januar 1849, also noch zu Lebzeiten Chopins, herstellte, bezeugen. Man darf annehmen, daß diese Kopie mit Chopins Zustimmung, wenn nicht gar auf seine Veranlassung, entstanden ist. Da Franchomme als treuer Kopist der Werke Chopins gilt, scheint es unglaublich, daß er den Titel eigenmächtig hinzusetzte.

In der Korrespondenz zwischen Fontana, der die Rechte für die Herausgabe der nachgelassenen Werke Chopins erworben hatte, und Chopins Schwester Ludwika Jędrzejewicz⁹ finden wir dagegen die Bezeichnung „Eine Fantaisie für Frau d'Este“ oder einfach „Fantaisie“. Es kann sein, daß der Titel „Fantaisie“ in Chopins Freundeskreis, zu dem auch der damals in Paris weilende Fontana zählte, die gebräuchliche Bezeichnung für das titellose

¹ Arthur Hedley, Chopin, London 1963, S. 155–156.

² Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1888, Bd. II, S. 161 f.

³ Frédéric Chopin, Gesammelte Briefe, übers. und hrsg. von Dr. A. von Guttry, München 1928.

⁴ Reproduktion des Programs in R. Bory, La vie de Frédéric Chopin par l'image, Genève 1951, S. 189.

⁵ Vgl. Anm. 1.

⁶ Frederick Chopin, Fantaisie-Impromptu, Manuscript Edition from the Collection of Arthur Rubinstein, New York 1962.

⁷ Deutsche Bücherei, Leipzig.

⁸ F. Niecks, Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker, Leipzig 1890, Bd. II, S. 283.

⁹ Ein Brief dürfte 1853 geschrieben worden sein, ein weiterer ist mit 14. 3. 1854 datiert.

Stück gewesen ist (und es ist nicht auszuschließen, daß Fontana der Urheber dieser Benennung war), bevor sich wohl Chopin selbst in Anlehnung an die später komponierten Impromptus zu dem Titel „Impromptu“ entschloß.

Fontana, der 1841 nach Amerika reiste, dort bis 1852 lebte und erst nach Chopins Tod nach Paris zurückkehrte, kannte wahrscheinlich nur die Bezeichnung „Fantaisie“ für dieses Stück, und als er unter den Manuskripten die Kopie oder ein Autograph mit dem Titel „Impromptu“ fand, bildete er für seine Ausgabe von 1855 die Kombination „Fantaisie-Impromptu“.

Bis 1962, als die von Arthur Rubinstein edierte Fassung erschien, die auf dem von ihm entdeckten Autograph beruht, war das Impromptu cis-Moll nur in der Fassung der von Fontana 1855 herausgegebenen Ausgabe bekannt. Rubinstein sieht im Notentext des neu aufgefundenen Autographs eine definitive spätere Fassung, sicher mit Recht – die zahlreichen, für Chopin so charakteristischen Korrekturen des Akkompagnements, die subtilen harmonischen Abweichungen, die präzisen Vortragsbezeichnungen weisen darauf hin. – Arthur Rubinstein, danke ich herzlichst dafür, daß er mir eine Fotokopie dieses Autographs zur Verfügung gestellt hat.

Daneben überliefern die beiden Kopien Franchommes und die Kopie für Mademoiselle Lichtenstein, die sich nur in kleinen Einzelheiten unterscheiden, eine auf ein verlorenes Autograph zurückgehende frühe Fassung. Fontanas Ausgabe gibt zweifellos diese frühe Fassung wieder, allerdings mit zahlreichen Abweichungen, die dem Stil Chopins fremd sind und die auch keineswegs in die Richtung der Endfassung Chopins weisen; sie sind vielmehr von derselben Art wie die Änderungen, die Fontana an anderen posthumen Werken Chopins vornahm. Wenn man außerdem berücksichtigt, daß manche Änderungen noch während des Druckes geschahen, so hat man einen Beweis mehr, daß Fontana der Urheber dieser Änderungen ist.¹⁰ Da aber die frühe Fassung der Komposition, die zu Chopins populärsten Werken zählt, schon ihre Editions- und Aufführungstradition hat, ist sie im Anhang unserer Ausgabe in gereinigter, von den Eingriffen Fontanas befreiter Gestalt nach den Quellen abgedruckt worden.

Fontana versah die von ihm aus Chopins Nachlaß 1855 und 1859 herausgegebenen Werke mit den Opuszahlen 66 bis 74. Die letzte authentische Opuszahl ist Op. 65. Als erstes der von Fontana willkürlich nummerierten Werke hat das Impromptu cis-Moll die Zahl 66 erhalten. Diese Numerierung ist unbrauchbar, erstens, weil sie nur wenig mehr als die Hälfte der bis heute aufgefundenen nachgelassenen Werke umfaßt, zweitens, weil die Opuszahl 66 suggerieren könnte, dieses Stück sei später als die anderen Impromptus geschrieben worden, während es höchstwahrscheinlich als erstes entstanden ist. Deshalb wird die Opuszahl Fontanas aufgegeben und durch die Bezeichnung „Op. post.“ ersetzt.

¹⁰ Obwohl man Fontanas Eigenmächtigkeiten, wie sie sich in Beteiligung und Vorbereitung des Notentextes zeigt, kritisch gegenüberstehen muß, soll doch keinesfalls der gute Wille dieses Chopin ergebenen Freundes bezweifelt werden. Fontanas Verdienste um die Überlieferung von Chopins nachgelassenen Werken sind hoch zu schätzen. Es sollte nur in jenen Fällen, wo dies möglich ist, Fontanas Überlieferung von zweifelhaftem Wert durch authentische Quellen ersetzt werden.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR EDITION

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

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

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 waren. Dieses ihm eigene Merkmal sollte auch in einer Urtextausgabe erscheinen. Natürlich darf dies nicht zu einer Überfrachtung des Notentextes mit Abweichungen führen. Varianten werden im Notentext nur dort mitgeteilt, wo sie wirklich notwendig sind, d. h. dort, wo sich die letztgültige Intention Chopins nicht sicher feststellen läßt. Stellt eine Variante eindeutig eine Korrektur dar, wird nur diese als endgültige Version wiedergegeben und ihre Wahl in den Kritischen Anmerkungen begründet.

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

Aber nicht nur die Kenntnis der Varianten ist für eine adäquate Wiedergabe des Chopinschen Notentextes bedeutsam. Die vorliegende Ausgabe bemüht sich auch, die Besonderheiten seiner Notierungsweise beizubehalten. Chopin selbst legte großes Gewicht auf das Notenbild seiner Kompositionen. Dies bezeugt zum Beispiel eine Stelle aus einem Brief vom 18. 10. 1841 an seinen Freund Fontana, wo er über seine Manuskripte schreibt: „... ich mein langweiliges Geschreibsel so liebe“ und den Passus mit den Worten beendet: „ich möchte dies Spinnwebnetz keinem groben Kopisten übergeben.“ Eine genaue Betrachtung der Manuskripte Chopins zeigt, daß sich bei ihm graphisches

Bild und Klangbild entsprechen. Manche Korrekturen, dem ersten Anschein nach kosmetischer Natur, in Wahrheit jedoch eine bestimmte musikalische Vorstellung suggerierend, bezeugen, daß Chopin um das richtige graphische Bild seiner Musik besorgt war. Aus diesem Grund werden folgende Elemente aus Chopins Notenschrift getreu wiedergegeben:

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

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

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

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

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

Stimmen, z. B.  oder . In seinen Reinschriften setzt Chopin stets die entsprechenden Noten genau untereinander.¹¹ 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 (≡) ge-

braucht 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 \underline{C} bis f^4 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 Metronomanangaben 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.¹²

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

¹¹ Es gibt nur eine Ausnahme von dieser Regel: Nocturne c-Moll, Op. 48, Nr. 1, Takt 51.

¹² 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

Impromptu As-Dur, Op. 29

Takt

1, 2, 3, etc.

Es ist korrekter, den Pralltriller „auf den Schlag“ auszuführen, so daß dessen erste Note gleichzeitig mit der ersten Note in l. H. erklingt. Bei Chopin ist jedoch auch antizipierende Ausführung zulässig (d. h. erst die Hauptnote des Ornaments trifft mit dem metrischen Schwerpunkt zusammen). In diesem Kontext ist das Wichtigste, die melodisch-figurative Linie in der Oberstimme kantabel auszuführen. – Die Bezeichnung *legato* gilt wahrscheinlich auch für die l. H. und bedeutet nicht nur lineare Bindung der Töne, sondern auch das Halten aller nicht-dissonierenden Töne. Diese Vortragsart wurde seit dem siebzehnten Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des neunzehnten benutzt (man trifft sie noch bei Johannes Brahms an). Sie wurde vom Herausgeber dieses Bandes „harmonisches Legato“ genannt. Hier ist sie folgender-

maßen zu realisieren:



Diese Art der Ausführung erfordert allerdings große Geschicklichkeit, Präzision und Leichtigkeit der linken Hand, die gehaltenen Töne sind nur eine Art Ergänzung des auf den schwachen Taktteilen aufzuhaltenden Pedals.

41

r. H.: Vorschlag für die Ausführung der Appoggiatur:



45

Den Eindruck von Ruhe und Ungezwungenheit bei der Ausführung der Verzierungsnoten vermittelt folgende Ausführung:

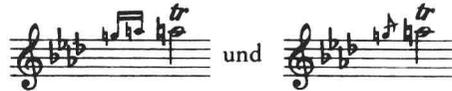


58, 74

r. H.: Chopin hat in FA (OM) in beiden Takten den Anschlag der ersten Note der Verzierung als gleichzeitig mit der ersten Note in l. H. vermerkt. Derartige Ausführungsanweisungen finden wir in den zum Unterricht verwendeten Druckexemplaren vieler seiner Werke. Obwohl die Akzentzeichen in diesen 2 Takten an verschiedenen Stellen angebracht sind, ist wahrscheinlich die gleiche Art der Ausführung gemeint: Betonung sowohl der ersten Note der Verzierungsgruppe *c'* als auch der Melodienote *c''*.

62, 78

Beide Notierungsarten des Trillerbeginns:



und bedeuten dasselbe,

nämlich:



62–63, 78–79

In diesem Kontext klingen die Arpeggien in l. H. besser mit Antizipation; deswegen sind die Töne *g''*, *b''* und *h''* in r. H. gleichzeitig mit den Tönen *ges'*, *f'*, *f'* in l. H. anzuschlagen, sobald man die Triller korrekt auf dem starken Takteil beginnen läßt.

81

erleichterte Ausführung des Laufes:



117–118

Die von Chopin bezeichnete Pedalisierung – im Verlauf dieser beiden Takte dauernd auszuhaltendes Pedal (vgl. auch Detailkommentar) – ist auf unserem heutigen Klavier klanglich nicht so befriedigend wie auf den Klavieren zur Zeit Chopins. Bei Wahl dieser Pedalvariante muß man, um den vom Komponisten beabsichtigten Effekt einer milden Mischung von Tonika und Dominante zu erreichen, das Pedal ungefähr zur Hälfte niederdrücken, d. h. das sogenannte „Halbpedal“ anwenden.

Impromptu Fis-Dur, Op. 36

Takt

1

Das Tempo *Andantino* bei Metrum **C** (FA) ist zu langsam, *Allegretto* bei Metrum **♩** (DA) hingegen zu schnell. Es scheint, als habe Chopin, der in den Druckvorlagen oft sowohl die Tempobezeichnung als auch das Metrum geändert hat (**C** gegen **♩** und umgekehrt), die Kategorie von Tempo und Metrum als voneinander unabhängig behandelt. (Ein guter Beweis dieser Annahme sind die Änderungen von Tempo und Metrum in den Etüden Op. 10 und Op. 25.) Die unserer heutigen Behandlung dieser zwei Kategorien entsprechende Lösung wäre nach Meinung des Herausgebers *Allegretto* und **C**.

1, 2, etc.

Bei geringer Spannweite der Hand ist es besser, den oberen Ton der None mit r. H. zu nehmen, anstatt die None (mit l. H.) zu brechen.