

Chopin

Nocturnes

UT 50065



肖邦

夜曲

Ekier

中外交对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50065

弗雷德里克·肖邦
Frédéric Chopin

夜 曲
Nocturnes

简·埃基尔根据手稿、原稿抄本和第一版编辑并编订指法

Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions
and provided with fingering by Jan Ekier

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

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

“夜曲”这个名称源于拉丁文的“nocturnus”(夜间的)=nocturnal,中世纪就已开始使用。当时用于弥撒仪式中的晚间或清晨的颂赞。18世纪“夜曲”(“notturno”)一词被用于为管弦乐队或室内乐组写的一组短曲子(莫扎特、海顿、贝多芬),或者单乐章的声乐作品带器乐伴奏。前者更具有合奏的性质,其中有领奏的声部,与之后的夜曲没有什么共同处。而后者则明显地是浪漫主义夜曲的前身,它们的声乐写作风格预示了以后的体裁。19世纪初期,为钢琴独奏而作的夜曲出现了,它成为与管弦乐和室内乐的夜曲并行的音乐类型(吉罗维茨、舒伯特、门德尔松)。爱尔兰作曲家约翰·菲尔德写了18首钢琴独奏夜曲,普遍认为他是这一体裁的创造者。19世纪上半叶——可能是由于菲尔德最初的夜曲发表引起了注意——创作钢琴独奏的这类小曲蔚为风尚。各种各样的此类作品出现了,作者包括克拉莫、卡尔克布雷纳、车尔尼、贝尔蒂尼、达勒以及波兰作曲家J.F.多布津斯基和玛丽亚·希曼诺夫斯卡。¹

童年时在华沙的肖邦肯定接触过菲尔德最初的几首夜曲。从肖邦的信中我们知道他对作为作曲家的菲尔德有特别高的敬意,并认为任何将他的演奏与菲尔德相提并论的说法都是对他的赞扬。他从巴黎写信给一位朋友说:“……一些不错的艺术家来跟我上课,并把我的名字与菲尔德并列;说实话,我如果更愚蠢一点的话,也许会想象自己已经达到了事业的顶峰。”²因此,菲尔德的夜曲对这位年轻人产生了一定的影响,这一点是毋庸置疑的。不过恐怕没有达到那种以至于可以说肖邦的夜曲是从菲尔德发展出来的程度。尽管如此,我们还是可以充分察觉到二者的某些作品有相似之处——旋律装饰、左手的伴奏音型、钢琴织体,甚至和声的意境。然而这些只适用于肖邦的部分早期作品。那位爱尔兰作曲家的18首夜曲中大多数的风格特征更类似莫扎特、贝多芬、舒伯特和舒曼的音乐。

肖邦的夜曲在结构、表现和内涵方面都代表着这一体裁的发展。其中大多数的结构为A-B-A,尽管有几首的结构以回旋曲式为基础(《 \flat D大调夜曲》Op.27 No.2,还有《G大调夜曲》Op.37 No.2)或者主题

变奏(《E小调夜曲》Op.post.,《 \flat E大调夜曲》Op.9 No.2)。同时,《 \flat E大调夜曲》Op.55 No.2则明显地具有“无终旋律”的特征。肖邦夜曲的表情范畴极其多样化,在丰富性和深刻性方面都远远超越了菲尔德的音乐。它们包含着大量不同的表达方式,从极其私密的喃喃细语(比如《F大调夜曲》Op.15 No.1的开头)到强烈的戏剧性表达(《C小调夜曲》Op.48 No.1)。正是这些夜曲揭示出肖邦最浪漫的一面。就像简·克雷津斯基十分正确地在1866年指出的:“通过对这些夜曲的深刻而准确的理解,人们可以得到一把打开大师那些更恢宏的作品的秘密的钥匙。”³后世只有几位作曲家将注意力放在创作这类钢琴作品,其中有G.福雷(13首夜曲)和F.普朗克(7首夜曲)。

为了与我们以前出版的肖邦作品做法一致,这里我们也将那些作曲家生前就出版了的作品排在前面。然后是他去世后才出版的作品,按创作年月排列。

没有必要对每一首夜曲做细节的分析。不过,与肖邦生前出版的夜曲相关的两点值得一提,因为它们提供了理解作曲家音乐思维的重要线索。肖邦授课时在他的学生的印刷版夜曲谱中,于不同时候,为《 \flat E大调夜曲》Op.9 No.2的一些片段写下了不同的变体——它们可以佐证菲尔德的哪些影响是最为突出的,以及哪一些是当时最经常被演奏的。肖邦的学生威廉·冯·任茨回忆,当他向作曲家学习这首曲子时,他要求肖邦示范演奏,但是后者不愿意弹:“……他没有为我弹,他在我的谱子上写了一些细节的但非常重要的改动……”⁴肖邦的传记作家尼克斯在讨论同一首夜曲时提及另一个肖邦的学生:“古特曼所弹的主要主题的再现与印刷的谱子非常不同,多了大量的装饰音,并说肖邦总是这样弹的。而且夜曲的尾声的终止式结构也变了。”⁵本版本引用了所有经过辨伪的变体,它们来自肖邦的学生,并通过各种资料证实。尽管肖邦时常在出版的谱子上改动,但是没有另一首夜曲像这一首改动如此之多。如今的钢琴家们应该如何使用这些变奏是另一个问题,我们将在“演奏评注”中谈到。——在所有的夜曲中,《G小调夜曲》Op.15 No.3是唯一一首原来就有文学性的标题。著名的波兰民族学家奥斯卡·科尔伯格将以下细

节告诉了 M.A.祖尔克(他后来写了一本肖邦传记):“(肖邦)据说是在看了《哈姆雷特》的演出后,当天写了这首夜曲 Op.15 No.3,并加了标题‘在墓地’。但是在此曲付印前他取消了标题,并说:‘让人们自己去猜吧’。”⁶这是肖邦不愿意给自己的作品加内容性标题的又一个证据。

作曲家去世后发现的三首夜曲需要做一些评介:

《E 小调夜曲》肯定是最早期的作品之一。我们用的是朱里欧斯·丰塔纳的印刷谱,此人编辑出版了肖邦生前未发表的作品。丰塔纳注明该曲写于 1827 年,这是有可能的,但并非没有争议。丰塔纳的谱子有些地方不清楚,力度和踏板标记至少有一部分不是原样。

那首“Lento con gran espressione”(♯C 小调)原本并未注明是“夜曲”。肖邦将此曲题献给他的姐姐鲁德维卡,她加了个副标题“夜曲”。鲁德维卡为肖邦未出版的作品编了目录,并在此曲的标题(“1830 年从维也纳寄给我的慢板”)下写了“慢板,夜曲风格”。从此以后它就被认为应该是一首夜曲。至于题献——资料里并无直接证据——是根据上述事实 and 说法推

断的。本版本将这首曲子收入,既是按照传统做法,也是因为它的音乐性质。在肖邦的作品中,这首有一点是独特的。他从自己的其他作品中引用了一些材料(《F 小调钢琴协奏曲》Op.21 和“少女的心愿”)。这些材料用高超的技巧编织入整体结构中,完全无损于作品的统一性和伤感的美。⁷

《C 小调夜曲》的第一位出版商 L.布洛那斯基⁸认为它写于华沙,所以应在 1830 年以前。然而,所有的客观证据(报纸、资料、手迹)都提示它是在巴黎创作的。而且,音乐本身的一些内在特征更是属于肖邦后期的。这部作品的创新性略逊一筹,清楚地表明它写于肖邦病重时,他曾写信给一位朋友说:“我感觉很衰弱——我什么也写不出来。”⁹李斯特提供了进一步的证据,他写道:“从 1848 年冬天开始,肖邦无法再创造性地工作了。他断断续续地为一些草稿做最后的润色,却无法将其中包含的乐思形成逻辑整体……他身后留下的完整手稿只有夜曲和圆舞曲……”¹⁰

以下是所有夜曲的创作时间表

| 可能的顺序 | 肖邦生前出版 | 写作年份 | 出版年份 | 肖邦去世后出版 | 本版本的顺序 |
|-------|------------|------------------|------|----------------------------|--------|
| 1 | | 1828-1830(1827?) | 1855 | E 小调夜曲 | 19 |
| 2 | | 1830 | 1875 | Lento con gran espressione | 20 |
| 3 | 三首夜曲 Op.9 | Nr.1 1832 年前 | 1832 | | 1 |
| 4 | | Nr.2 1832 年前 | | | 2 |
| 5 | | Nr.3 1832 年前 | | | 3 |
| 6 | 三首夜曲 Op.15 | Nr.1 1833 年前 | 1833 | | 4 |
| 7 | | Nr.2 1833 年前 | | | 5 |
| 8 | | Nr.3 1833 年前 | | | 6 |
| 9 | 两首夜曲 Op.27 | Nr.1 1833-1836 | 1836 | | 7 |
| 10 | | Nr.1 1833-1836 | | | 8 |
| 11 | 两首夜曲 Op.32 | Nr.1 1835-1837 | 1837 | | 9 |
| 12 | | Nr.2 1835-1837 | | | 10 |
| 13 | 两首夜曲 Op.37 | Nr.1 1837-1838 | 1840 | | 11 |
| 14 | | Nr.2 1839 | | | 12 |
| 15 | 两首夜曲 Op.48 | Nr.1 1841 | 1841 | | 13 |
| 16 | | Nr.2 1841 | | | 14 |
| 17 | 两首夜曲 Op.55 | Nr.1 1843 | 1844 | | 15 |
| 18 | | Nr.2 1843 | | | 16 |
| 19 | 两首夜曲 Op.62 | Nr.1 1845-1846 | 1846 | | 17 |
| 20 | | Nr.2 1845-1846 | | | 18 |
| 21 | | 1847-1848 | 1938 | C 小调夜曲 | 21 |

版本编辑概述

编辑肖邦的作品有两个方面是特别困难的：其一是肖邦为出版而做的准备工作十分独特；其二是他不同寻常的记谱法。

研究肖邦的资料时，常常很难确定它们的独立性、真实性和时间顺序。因为肖邦为其作品的出版做准备的程序和方法很奇怪，而且这些方面在他生活的各个阶段又迥然不同。有一段时间，他完全依据一份手稿开始准备，它直接作为各个版本的范本，或者辅以一些散页的校样。在另一些时候，准备过程涉及一组不同的手稿和抄本，它们通过各种渠道到了出版商们的手中。又一个阶段，肖邦为不同的出版商同时准备几种手抄样稿。他的作品一般同时出三种版本：法国、德国和英国。进一步的麻烦在于肖邦对校对稿件十分厌恶。他并不对所有的抄件、版本和作品都做修改；在校对时他总是忽忽忙忙而且忽略掉一些错误。有时他让丰塔纳校对。当他为几个出版商同时提供清样时，他并不查对它们是否完全相同，而且即使谱子已经在制版，他也可能要求改动——这通常发生在法国版。记住，我们知道他有在学生的谱子上写各种变奏的习惯，因此要揣摩他的最终意图谈何容易。

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

所有附在谱子下方作为脚注的变体都与正谱本身具有同等的实证性和有效性，无论是它们的来源还是艺术价值都如此。不过，给肖邦在乐谱中所做的各种变化以恰当的表述并非只是为了知识。本版本意在保持他的记谱法的独特性。肖邦本人非常重视如何将自己的作品写成乐谱。1841年10月18日他写给朋友丰塔纳的信中有一段可以证明这点，提到

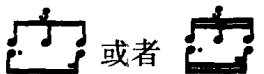

自己的手稿时他说：“……我非常喜欢自己的令人望而生厌的潦草笔迹”，在这一段结束时又说：“我可不想把这些蜘蛛网(注：指他的初稿)交给我那粗心的抄写员。”对肖邦手稿的仔细查看可以得出一个结论，他的谱子看起来是什么样的，其音响效果也就是那样的。有许多改动乍一看很像只是“美容”性的，终其究竟却提示了精确的乐思。这证明肖邦对于给自己的音乐准确的视觉表现十分在意。因此，我们忠实地印出以下一些肖邦的记谱特征：

凡是与分声部写作的意义相关而分记在两行谱表的音符或者两手分别弹的音符；

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

符干的向上和向下并非总是与现代的记谱规则一致；

细心观察肖邦的连线用法，有助于对所弹乐曲的布局 and 气息跨度隐含的音乐观念的理解。

需要特别提及一种复合节奏型：一个声部是附点节奏而另一个声部是三连音。肖邦在写这种节奏组合时总是用18世纪的概念，亦即两组节奏的最后两个音符总是同时弹的，比如  或者 。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。¹² 本版本也做同样的处理。

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

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

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

原有的指法以斜体字印刷，编辑者的则用正常字体。所有的节拍器速度标记都是作曲家写的。对相应片段所做的变化或增添(单音、解释性记号等等)用圆形括号；所有编辑增加的东西都用方形括号。¹³

在这里无法一一列出所有为我们的编辑工作提

供了他们的资料的机构和个人。我乐意就此机会向他们表达我的谢意：华沙的肖邦协会——所有有关肖邦的资料的主要中心；以及所有在前言和评注中作为资料拥有者提到的图书馆和个人。

简·埃基尔

1. 参见 B.希玛拉：《钢琴夜曲的起源》（波兰文），“F.F.肖邦”，华沙，1960 年。

2. 《弗雷德里克·肖邦通信选集》，阿图尔·赫德里翻译并编辑，伦敦，1962 年，第 115 页。

3. J.克列津斯基，《肖邦的伟大作品》，N.简诺沙翻译并增补，伦敦，1896 年，第 25 页。

4. W.冯·仁茨，《钢琴演奏大师肖邦》，柏林，1872 年，第 42 页。

5. F.尼克斯，《F.肖邦的生平与音乐生涯》，伦敦，1902 年，卷二，第 263 页。

6. O.科尔伯格，《通信集》（波兰文），弗洛茨瓦夫-波茨南，

1966 年，卷二，第 236 页。

7. 更多有关这首“Lento”的创作过程的资料与细节研究见 G.贝洛提的“肖邦对其姐姐鲁德维卡表示的敬意，‘富有表情的慢板’”，《意大利音乐学杂志》，佛罗伦斯，1968 年。

8. 《F.肖邦，C 小调夜曲，沉重的广板》（L.布洛那斯基博士），波兰音乐出版公司，华沙，1930 年。

9. 摘引自 1948 年 10 月 1 日给 W. 格兹马萨的一封信，《通信选集》（见注 8），第 344 页。

10. F.李斯特，《F.肖邦》（法文），莱比锡，1890 年，第 294—295 页。

11. 前五首夜曲——Op.27 和 Op.32 以及其他作品编号的年代顺序不确定。只有 Op.37 的年代顺序是确立的。

12. 这个规则只有一处例外：C 小调夜曲，Op.48 No.1，第 51 小节。

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

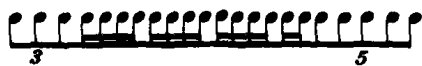
演奏评述

资料来源见“版本评注”

1. \flat B 小调夜曲 Op.9 No.1

第 3 小节

根据肖邦自己在 FE (OM) 中给学生的指导, 这个音型的最佳节拍组合应该是:



演奏这个组合时不要模糊不清。换句话说, 每个独立的小节奏型不要截然分开, 需要创造一种自由而不规则的印象。

第 24、32 小节

关于反写的重音标记 \leftarrow 的意义, 参见《B 小调谐谑曲》Op.20, UT50061, “演奏评述”, 第 330 小节。

第 26 小节

肖邦为左手标的指法估计是想要所谓“和声连音”的效果。

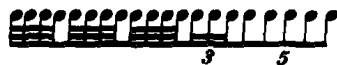


[译者注: “harmonic Legato”(和声连音)的意思是保持所有的和弦音, 只有和弦外音弹短时值]。(参见《 \flat A 大调即兴曲》Op.29, UT50058, “演奏评述”, 第 1、2、3 和其他小节)。

第 58 小节

原谱中从第 51 小节开始的踏板标记在现代钢琴上因为右手连续三度的碰撞会造成令人不快的不协和音响。我们建议在小节中间轻轻地换踏板, 然后从第 58 小节后半一直保持踏板到第 67 小节左手的 A。

第 73 小节

后半部分右手音型的节拍分布建议用: 

(参见第 3 小节注解)。

第 84 小节

为了避免 \flat g-f 的碰撞, 建议在最后一个四分音符处轻轻地换踏板。

2a \flat E 大调夜曲 Op.9 No.2 (含有较后期经查实的变体的版本)

变体: 肖邦在教学用谱中记下了许多变体, 它们需要仔细研究后选用, 肯定不应该都全部和完整地使用。本版本中此曲的无附加变体版(第 8 页以后)看起来引人注目地单纯自然。第 12 页以后是有变体的版本, 版面的安排如下: 主要谱表中的是经过慎重选择、数量适中的一些变体, 它们与肖邦的其他作品中的类似片段写作风格统一。

第 7(有附加谱表)、15、23 小节

颤音的演奏方法参见《 \sharp F 大调夜曲》Op.15 No.2 第 56 小节。

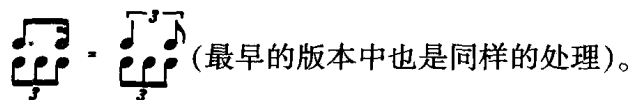
3. B 大调夜曲 Op.9 No.3

第 88-128 小节



4. F 大调夜曲 Op.15 No.1

第 3、5 等小节

第 27、29、39、
41 小节

比较简单的变体:肖邦将所有这些小节开始处右手的第一个和弦划掉,代之以十六分休止符。

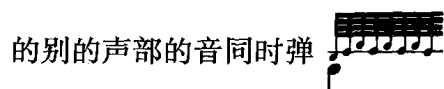
第 29 小节以后

本版本用了附点节奏与其他节奏同时出现时的正确对应关系,这方面可以参照“细节评论”。

5. #F 大调夜曲 Op.15 No.2

第 56 小节

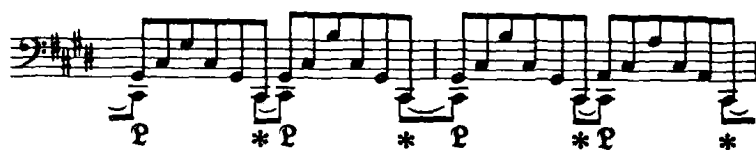
右手的倚音:正如在肖邦作品的其他地方一样,倚音的第一个音总是与其基本音相对



7. #C 小调夜曲 Op.27 No.1

第 1 小节以后

左手的 Legato 不仅指水平方向的,而且指垂直关系,也就是“和声连音”,从而避免在换踏板前低音变得不清晰,例如第 3-4 小节应这样弹:

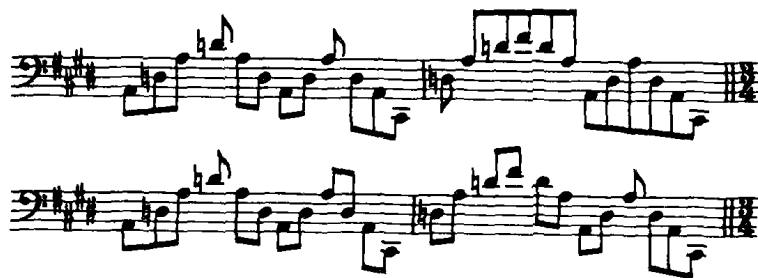


同一原则适用于任何出现在换踏板前的低音。

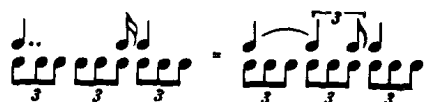
第 5、9、11 以及其
他的类似小节
第 27-28 小节

附点节奏对三连音:参见《F 大调夜曲》Op.15 No.1 的第 3、5 等小节。

肖邦的两手配合弹法(记在两本教学谱中):



第 37 和其他类似小节



第 49-50 小节

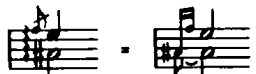
用右手弹 b_e 和 b_a 是编辑的建议。

8. \flat D 大调夜曲 Op.27 No.2

第 22 小节 *sempre legatissimo* 用于四个小节,应该理解为“和声连音”。第 23 小节的八分音符 f-e 是肖邦做的记谱法的强调,也应理解为调性的强调。

第 51 小节 根据 FE(JS),则右手的快速经过句的开始应与左手倒数第二个十六分音符 $\flat c$ 同时。不过,这可能是对手稿的误读,因为这样弹的话,快速经过句的组织就过于密集了。将这段快速经过句提前一个十六分音符开始显然更恰当。

9. B 大调夜曲 Op.32 No.1

第 9 小节 右手:  ; #a 应与左手的第一音同时。

第 28、49 小节

小节的前半部分



第 30、51 小节


小节的前半部分



第 40 小节

右手的颤音弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。


第 64-65 小节

最后两小节的弹法应如下: 

10. \flat A 大调夜曲 Op.32 No.2

第 4 小节及其他类似小节 附点节奏对三连音:参见《F 大调夜曲》Op.15 No.1 第 3、5 等小节。

第 8 小节及其他类似小节 颤音的弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 27、28、32 小节  (比较第 27 与第 39 小节,还有第 32 与第 44 小节)。

第 30、34、42、46 小节 编辑建议将左手三连音的高声部交由右手弹。

11. G 小调夜曲 Op.37 No.1

肖邦标示的倚音弹法适用于所有类似处。

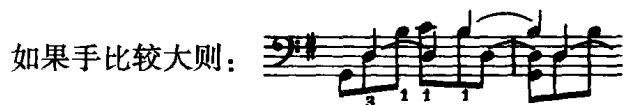
第 8、24、74 小节 右手的颤音弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 31 小节 g^1 交由右手弹是编辑的建议。

12. G 大调夜曲 Op.37 No.2

第 1 小节以后

左手的 Legato 肯定意味着“和声连音”(参见《bA 大调即兴曲》Op.29, UT50058, “演奏评述”, 第 1、2、3 等小节)。弹法如下:



第 90 小节

右手的倚音 e 要与左手的五度音程同时。也可以把整个和弦处理为琶音(参见“细节



第 118 小节



13. C 小调夜曲 Op.48 No.1

第 10 小节

肖邦在一份教学用谱上将右手小音符经过句的第 2-3 个音的指法标示为 1 1, 应该理解为用左手弹这两个音。

第 15、16、18 小节

编辑建议用右手弹 $b^{\flat}a^{\flat}$ 。

第 45 小节

颤音的弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 48 小节

“细节评论”中指出,肖邦在一份教学用谱的这个导入句上加了一个长连线,这指示了以下的指法:



第 51 小节

右手第二个四分音符附点节奏是我们已在前言中提及的那种例外,这里肖邦要求十

六分音符在下方三连音的第三个音后出现:

第 70 小节

肖邦在两份教学用谱中将此小节的前半部简化为:



第 72-75 小节

肖邦在几份教学用谱中标明要求强调低音线条:



(连线是编辑加的)。


第 73-77 小节

不带括号的踏板标记是肖邦在较晚的时候加的(不过,有方括号的踏板更换标记是必须遵守的)。有圆括号的踏板标记是肖邦在 FE 版本中改动的。

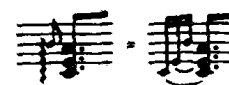
14. #F 小调夜曲 Op.48 No.2

第 44 小节

那个加连线的倚音既可以理解为是传统记谱法,也可以处理为琶音,如果采用后者,

则弹法应为: 

第 66、68、82、84 小节

右手:  这是第 66 小节的实际弹法,其他小节的类似处也一样处理。

第 69、85 小节

手小的人左手第二个四分音符可以弹成琶音;同样,如果第三个四分音符的上方音不用右手弹的话,也用左手弹琶音。

第 75、91 小节

第 75 小节的 *pp* 第 91 小节的 *p*,肖邦并不是标记在同一本教学用谱中的,所以不要以为它们有联系。它们都只适用于一个片段。

第 131-135 小节

颤音的弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 136 小节

音阶经过句的开头在资料中有几种不同写法。CFnt 从第二个四分音符开始,DE 直到第四个四分音符以后才开始。前者看来像是给技巧较差的学生的指示(大体上每两个音对一个三连音的八分音符)。我们建议这个音阶经过句应该大概与之前的颤音等速。

15. F 小调夜曲 Op.55 No.1

第 14、30、46 小节

颤音的弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 77-79、81-84 小节

molto legato 此处无疑指“和声连音”,也就是说,在整个这段内在二声部的音乐中,音符的时值要保持得尽可能的长。第 77-79 小节可用如下替代指法:



第 99-101 小节

资料中左右手分别有琶音记号,不过这可能只是指明用两手弹奏——正如低音谱表中标记的。编辑建议弹成两手连续演奏的长琶音(至少最后一个和弦)。

16. bE 大调夜曲 Op.55 No.2

第 1 小节

颤音的弹法参见《#F 大调夜曲》Op.15 No.2 的第 56 小节。

第 30、32、33、41、


右手的倚音必须与其基本音相对的低声部那个八分音符同时奏出。

49 小节

- 第 52–53 小节 两小节的颤音都必须从基本音开始(参见第 44–45 小节同一声部的相同乐句)。
 第 55 小节 右手的倚音 $\flat a$ 应该与 $\flat E$ 和 $\flat e^2$ 同时弹。

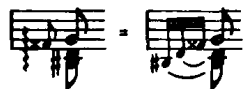
17. B 大调夜曲 Op.62 No.1

- 第 35 小节 右手第一个和弦中的 $\sharp d^1$ 可以用左手弹(参见“细节评论”第 31 小节以后)。
 第 67 小节以后 右手二分音符前的倚音表明颤音从基本音开始。

- 第 72 小节 右手部分开始处几乎无法辨认的变化再现也可能读成：

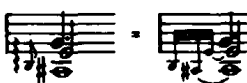
18. E 大调夜曲 Op.62 No.2

- 第 35、73 小节 低音谱表中的 a 出现在所有的资料中,还有用两个二分音符加连线而不是像第 34 和第 72 小节那样用一个全音符。这有可能指无声地从左手转到右手。

- 第 38 小节 右手的  $\flat b$ 应该与左手的 $\sharp G$ 同时弹。

- 第 41 小节 左右手声部汇合成 $\sharp g$ 时,这个音只应该用右手弹(这同样适用于第 43 小节的 b ,第 50 小节的 c^1 和 b 以及第 52 小节的 b 和 d^1)。

- 第 52、54 小节 编辑建议这些音用右手弹。

- 第 76 小节 右手的  b 应该与左手的 $\sharp F$ 同时弹。

19. E 小调夜曲 Op.post.

- 第 3 小节 附点节奏对三连音:参见《F 大调夜曲》Op.15 No.1 的第 3、5 等小节。

- 第 31、32、33、35 小节 肖邦将 *tr* 用于短时值音符时意义与 \sim 等同。第 33 小节的颤音,上方音既可以是 c^3 也可以是 $\sharp c^3$ 。

- 第 37 小节 右手的 $\sharp c^3$ 颤音应该从上方的 d^3 开始。

20. Lento con gran espressione [$\sharp C$ 小调夜曲] Op.post.

- 第 11、56 小节 颤音的弹法参见《F 大调夜曲》Op.15 No.1 的第 56 小节。

VORWORT

Der Name „Nocturne“ (lat. nocturnus – nächtlich) geht auf das Mittelalter zurück: so benannte man einen in der Nacht oder bei Morgengrauen gehaltenen Teil des katholischen Gottesdienstes. Im 18. Jahrhundert bezeichnete man mit „Nocturne“ („Notturmo“) entweder kurze zyklische Orchester- oder Kammermusiken (Mozart, Haydn, Beethoven) oder einsätzliche Stücke für Gesang mit instrumentaler Begleitung (Mozart); erstere zeigten jedoch eher konzertierenden Charakter und ähnelten gar nicht dem späteren Nocturne, wohl aber jene in vokaler Ausführung: sie nahmen das romantische Nocturne gleichsam vorweg. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts beginnt – neben dem kammermusikalischen und orchestralen Nocturne (Gyrowetz, Schubert, Mendelssohn) – das Nocturne für Klavier solo sich zu entwickeln. Als Schöpfer dieser Art Nocturnes wird der irische Komponist John Field, Autor von 18 Klavier-Nocturnes, allgemein anerkannt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vermutlich nach Veröffentlichung der ersten Nocturnes von Field, wird es Mode, solche Miniaturen für Klavier zu komponieren. Es entsteht eine große Anzahl von Werken dieser Art, und unter ihren Schöpfern finden wir die Namen von Cramer, Kalkbrenner, Czerny, Bertini, Dähler sowie die der polnischen Komponisten J. F. Dobrzyński und Maria Szymanowska¹.

Chopin kannte sicherlich schon in seinen in Warschau verbrachten Jugendjahren zumindest die frühesten Nocturnes von Field. Aus seiner Korrespondenz ist bekannt, daß Field ein von Chopin bevorzugter Komponist war und daß er alle Vergleiche seines Klavierspiels mit dem von Field stets als Komplimente auffaßte. Aus Paris schreibt er an seinen Freund: „... fertige Künstler nehmen Unterricht bei mir, stellen meinen Namen neben den Fields. Kurz, wäre ich noch dümmer, würde ich denken, ich sei auf dem Gipfel meiner Karriere“². Die Nocturnes von Field mußten also einen bestimmten Einfluß auf den jungen Künstler ausüben, vielleicht nicht in solchem Maße, daß man die Chopinschen „epigonal“ nennen könnte, ausreichend aber, um doch in manchen von ihnen kleine Ähnlichkeiten hinsichtlich melodischer Ausschmückung, der Begleitung in der linken Hand, der pianistischen Struktur und sogar des harmonischen Klimas zu bemerken – dies jedoch nur in Chopins frühen Nocturnes, und auch da nur in einigen; die meisten der 18 Nocturnes des irischen Meisters stehen nämlich mehr dem Charakter eines Mozart, Beethoven, Schubert oder Schumann nahe.

Chopin entwickelte diese Art von Klavier-Miniaturen sowohl hinsichtlich der Form als auch vor allem hinsichtlich des inneren Ausdruckes und Inhaltes. Die Nocturnes zeigen meist die Form A–B–A, wir finden aber auch rondoähnliche (Nocturne Des-Dur Op. 27 Nr. 2, G-Dur Op. 37 Nr. 2) und figural variierte (Nocturne e-Moll Op. post., Es-Dur Op. 9 Nr. 2); das Nocturne Es-Dur Op. 55 Nr. 2 ist gar nach der Regel einer „unendlichen Melodie“ komponiert. Die Ausdrucksskala der Chopinschen Nocturnes ist überaus vielfältig, an Reichtum und musikalischer Tiefe überragt sie weitaus die Werke Fields; sie enthält eine unendliche Menge von Nuancen, von intimster musikalischer Äußerung (etwa zu Beginn des Nocturne F-Dur Op. 15 Nr. 1) bis zu höchster Dramatik (Nocturne c-Moll Op. 48 Nr. 1). Chopin scheint in seinen Nocturnes wohl am romantischsten; Jan Kleczyński hatte wohl recht, als er (1866) schrieb: „Durch sichere und gründliche Kenntnis der Nocturnes erlangt man einen Schlüssel, die

Geheimnisse der anderen noch großartigeren Werke des Meisters zu erschließen“³.

Nur wenige Meister nach Chopin pflegten in größerem Maße diese Gattung des Klavierstückes. Zu diesen gehören G. Fauré (13 Nocturnes) und F. Poulenc (7 Nocturnes).

Entsprechend unseren anderen Chopin-Ausgaben beginnen wir mit den zu Lebzeiten des Meisters in Druck erschienenen Nocturnes und lassen, in der Reihenfolge ihrer Entstehungszeit, die posthumen folgen.

Ein detailliertes Eingehen auf einzelne Nocturnes erübrigt sich. Zwei Bemerkungen über die zu Lebzeiten erschienenen Nocturnes aber seien als charakteristisch für das musikalische Denken des Meisters erwähnt. Chopin notierte während seiner Unterrichtsstunden in die Druckexemplare seiner Schüler im Nocturne Es-Dur Op. 9 Nr. 2 (dem am meisten „Fieldschen“ und zugleich seinerzeit meistgespielten Stück) an verschiedenen Stellen zu verschiedener Zeit einige Varianten. Der Chopin-Schüler Wilhelm von Lenz berichtet, daß er während des Studiums dieses Stückes den Meister bat, es ihm vorzuspielen und daß seine Bitte auf Widerstand stieß: „... er spielte es mir nicht vor. Kleine, sehr wichtige Changements hat er mir hineingeschrieben...“⁴; der Chopin-Biograph Niecks berichtet anlässlich desselben Nocturnes von einem anderen Schüler: „Gutmann spielte die Wiederholung des Hauptthemas ganz anders, als sie gedruckt ist, mit einer Fülle von Verzierungen, und behauptete, Chopin habe sie stets so gespielt. Auch die Cadenz am Schluß des Nocturne hatte eine andere Form“⁵. In unserer Ausgabe sind alle von Chopins Schülern überlieferten und in verschiedenen Quellen aufgefundenen authentischen Varianten mitgeteilt. Obwohl bei Chopin Eintragungen von Varianten in die Druckexemplare keine Seltenheit waren – eine solche Menge in einem einzigen Stück ist auch bei ihm ohne Beispiel geblieben. Eine andere Frage ist, welche Stellung die heutigen Pianisten zu diesen Varianten nehmen sollen; ich bespreche dieses Problem in den Anmerkungen zur Interpretation. – Das Nocturne g-Moll Op. 15 Nr. 3 wiederum war das einzige, welches ursprünglich ein literarisches Programm hatte. Der bekannte polnische Ethnograph Oskar Kolberg berichtet diese Einzelheit dem späteren Chopin-Biographen M. A. Szulc: „Man sagt, daß [Chopin] am nächsten Tage nach der Aufführung von ‚Hamlet‘ das Nocturne Op. 15 Nr. 3 geschrieben und ihm die Überschrift ‚Auf dem Friedhof‘ gegeben hat. Bevor es jedoch in Druck ging, radierte er diese Überschrift aus und sagte: ‚sie sollen es selbst erraten‘“⁶. Dies könnte ein zusätzlicher Beweis für die Abneigung Chopins, seinen Kompositionen programmatische Titel zu geben, sein.

Die drei nachgelassenen Nocturnes erfordern eine kurze Besprechung:

Nocturne e-Moll gehört sicher zu den frühesten Nocturnes. Es wurde uns in gedruckter Form von Julius Fontana, dem Herausgeber der nachgelassenen Werke des Meisters, überliefert. Als Entstehungsdatum, das zwar möglich, nicht aber sicher ist, nennt Fontana das Jahr 1827. Der von Fontana herausgegebene Notentext ist manchmal unklar, die Dynamik- und Pedalbezeichnungen sind – wenigstens teilweise – nicht authentisch.

Das „Lento con gran espressione“ (cis-Moll) trägt nicht den authentischen Titel „Nocturne“. Der Untertitel „Nocturne“ wurde von Chopins Schwester Ludwika, wel-

cher das Stück gewidmet war, hinzugefügt. Ludwika hat ein Verzeichnis der nicht im Druck herausgegebenen Werke angefertigt und, unterhalb des Titels „Lento przystane mi z Wiednia 1830r.“ („Lento mir im Jahr 1830 aus Wien zugeschickt“) und „Lento w rodzaju Nokturna“ („Lento in der Art eines Nocturnes“) notiert. Seit dieser Zeit trug diese Komposition meist den Titel „Nocturne“, und die Dedikation, die in den Quellen nicht aufscheint, wurde aufgrund der obigen Bemerkung rekonstruiert. Aus Rücksicht auf Tradition und Charakter des Stückes haben wir es in unseren Band aufgenommen. Unter den Werken Chopins ist es ein Unikum, weil der Komponist hier Motive aus seinen anderen Kompositionen zitiert (Konzert f-Moll Op. 21, und „Mädchens Wunsch“); mit Meisterschaft ins Ganze eingeflochten, mindern diese Zitate jedoch nicht die Einheit und melancholische Schönheit dieses Stückes⁷.

Nocturne c-Moll wurde vom ersten Herausgeber L. Bronarski⁸ als in Chopins Warschauer Jahren entstanden angesehen, also vor 1830 datiert. Alle äußeren Kriterien (Papier, Provenienz, Schrift) sprechen aber für Chopins Pariser Zeit; innere Kriterien lassen uns das Entstehungsdatum sogar auf die letzten Lebensjahre des Meisters verschieben. Die verhältnismäßig schwache Invention dieses Stückes weist eindeutig auf die Zeit, als der kranke Chopin an einen seiner Freunde schrieb: „Ich fühle mich schwächer, kann nicht komponieren“⁹. Diese Annahme bestätigen die Worte Franz Liszts: „Vom Winter 1848 an konnte Chopin schon nicht mehr mit gutem Erfolg arbeiten. Er legte von Zeit zu Zeit die letzte Feile an manche Skizzen, es gelang ihm aber nicht, darin die musikalischen Gedanken zu ordnen . . . Er ließ nur das Nocturne und den Walzer in einem vollendeten Manuskript zurück . . .“¹⁰.

Die Entstehungsdaten der Nocturnes möge folgende Tabelle veranschaulichen:

| Vermutliche Reihenfolge ¹¹ | Zu Chopins Lebzeiten erschienen | Entstehungs-jahr | Erscheinungs-jahr | Nach Chopins Tod erschienen | Reihenfolge unserer Ausgabe | |
|---------------------------------------|---------------------------------|----------------------|-------------------|-----------------------------|-----------------------------|----|
| 1 | | 1828–1830 (1827?) | 1855 | Nocturne e-Moll | 19 | |
| 2 | | 1830 | 1875 | Lento con gran espressione | 20 | |
| 3 | 3 Nocturnes Op. 9 | Nr. 1 vor 1832 | 1832 | | 1 | |
| 4 | | | | | Nr. 2 vor 1832 | 2 |
| 5 | | | | | Nr. 3 vor 1832 | 3 |
| 6 | 3 Nocturnes Op. 15 | Nr. 1 vor 1833 | 1833 | | 4 | |
| 7 | | | | | Nr. 2 vor 1833 | 5 |
| 8 | | | | | Nr. 3 vor 1833 | 6 |
| 9 | 2 Nocturnes Op. 27 | Nr. 1 1833–1836 | 1836 | | 7 | |
| 10 | | | | | Nr. 2 1833–1836 | 8 |
| 11 | 2 Nocturnes Op. 32 | Nr. 1 1835–1837 | 1837 | | 9 | |
| 12 | | | | | Nr. 2 1835–1837 | 10 |
| 13 | 2 Nocturnes Op. 37 | Nr. 1 1837–1838 | 1840 | | 11 | |
| 14 | | | | | Nr. 2 1839 | 12 |
| 15 | 2 Nocturnes Op. 48 | Nr. 1 1841 | 1841 | | 13 | |
| 16 | | | | | Nr. 2 1841 | 14 |
| 17 | 2 Nocturnes Op. 55 | Nr. 1 1843 | 1844 | | 15 | |
| 18 | | | | | Nr. 2 1843 | 16 |
| 19 | 2 Nocturnes Op. 62 | Nr. 1 1845–1846 | 1846 | | 17 | |
| 20 | | | | | Nr. 2 1845–1846 | 18 |
| 21 | | 1847–1848 | 1938 | Nocturne c-Moll | 21 | |

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 der 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.