

– Ein völlig anderes Bild ergibt das „Halleluja“ aus Nr. 7 (Takt 358 ff., 403 ff.) Das kurzgliedrige Thema,



der altertümlich anmutende Kontrapunkt,



die enge Imitation (etwa Takt 363–365), die sequenzierenden Terzenketten (etwa Takt 367–370) und das gruppenweise Konzertieren im Orchesternachspiel (etwa Takt 384–387) weisen auf das frühbarocke Vokalkonzert. Wir zitieren zum Vergleich den Anfang von Schützens sechster *Symphonia sacra* aus dem ersten Teil:

Fl. o. Viol. I Presto
Fl. o. Viol. II
B.: Ju - bi - la - te Ju - bi - la - te, Ju - bi - la - te
B. pro Org.

Wir müssen die Frage, welche Kenntnisse Telemann von der Musik des 17. Jahrhunderts hatte (vielleicht durch den Freund Mattheson), offen lassen, da hierzu jede Quelle fehlt; wir stellen aber fest, daß die Neigung Telemanns zu archaischen Klangformen ein sehr bezeichnender Wesenszug seines Alterswerkes ist, der noch kaum beachtet worden ist⁸¹.

Probleme der Chopin-Edition

VON EWALD ZIMMERMANN, DUISBURG¹

Der aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Geburtstages Chopins im Februar 1960 in Warschau veranstaltete 1. Internationale Chopin-Kongreß bot Wissenschaftlern aus aller Welt die Gelegenheit, neueste Erkenntnisse zum Phänomen Chopin vor einem Forum von Fachkollegen darzulegen und zur Diskussion zu stellen. Eine große Anzahl von Vorträgen über entwicklungsgeschichtliche, formale, harmonische und ästhetische Probleme, über Fragen der Beziehungen zur Folklore und über Ein-

⁸¹ Vgl. dazu etwa das dreifache „Heilig“ im *Tag des Gerichts*: DDT, F. 1, Bd. 28, S. 91/92, 95 und 101–104. Moser nennt es in seiner *Geschichte der deutschen Musik* (Bd. 2, Halbbd. 1) geradezu „Mittelalterlich“.

¹ Die in diesem Aufsatz dargelegten Erkenntnisse wurden gewonnen durch die Arbeit an der im G. Henle Verlag in Vorbereitung befindlichen und in Kürze erscheinenden Ausgabe der Etüden.

flüsse, die bis in die Moderne reichen, gaben dem herkömmlichen Chopin-Portrait neue Akzente, setzten dem Bilde weitere Glanzlichter auf, so daß man mit Fug und Recht behaupten kann: hier hat die Forschung einen nicht unbedeutenden Fortschritt erzielt. Merkwürdigerweise wurde eine wesentliche Seite der Gesamtproblematik, nämlich die Frage der Edition und der Quellen, gewissermaßen nur am Rande mitbehandelt, obwohl sie doch von eminenter Wichtigkeit ist. Denn was nützen alle Erörterungen über Harmonik, Melodik, Fiorituren usw., wenn man nicht weiß, bis zu welchem Grade man den vorliegenden Notentext noch als wirklich authentisch oder nur noch als wahrscheinlich verbindlich ansehen kann. Die Gefahr einer Quellenversumpfung bei den Werken Chopins ist nicht unerheblich. Es sollte ihr durch ein akzentuiertes Interesse der Musikwissenschaft an der Quellensituation entgegengewirkt werden.

Im Jahre 1937 begann Ignaz Paderewski mit der Edition einer Gesamtausgabe der Werke Chopins. Durch den Beginn des Krieges und den 1941 erfolgten Tod des Herausgebers geriet das Unternehmen dann ins Stocken. Die Etüden und einige weitere Bände liegen aber vor. Bei aller Anerkennung der ausgezeichneten Detailarbeit, die Paderewski mit seiner Ausgabe geleistet hat, sind aber gewisse Mängel doch nicht zu übersehen. Die Editionspraxis hat sich in jüngster Zeit so sehr entwickelt, daß auch eine Chopin-Ausgabe nicht ohne moderne, auf gründlichem Quellenstudium basierende Editionsmethoden auskommt. Zwar bemühte sich der große polnische Pianist um eine breite Quellengrundlage, aber trotzdem ist seine Ausgabe heute schon korrekturbedürftig. Seine Quellenangaben sind unzureichend. So sind z. B. nicht alle heute zur Verfügung stehenden Eigenschriften aufgeführt und die Zitierung der Lemoine-Ausgabe als französischer Erstausgabe von op. 10 ist unrichtig, da es sich hierbei um eine spätere Auflage der 1833 bei M. Schlesinger erschienenen Erstausgabe handelt. Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben sind nachweisbar.

Vielleicht bedeutsamer als dieser Mangel an letzter Exaktheit in der Angabe der Quellen erscheint aber bei Paderewski das Fehlen einer systematischen Einteilung, einer Darlegung der Abhängigkeitsverhältnisse der einzelnen Quellen und ihre sich daraus ergebende Wertestufung; Faktoren, die die Voraussetzung für eine methodisch durchgeführte Arbeit bilden. Die Folge ist, daß bei der Lesartenauswahl weniger streng philologische Gesichtspunkte maßgebend sind als vielmehr Gewohnheit und persönlicher Geschmack des konzertierenden Pianisten, nach denen die Lesarten bald aus dieser, bald aus jener Quelle übernommen werden. Die Entscheidung darüber, welche Lesart vorzuziehen sei, ist eine Geschmacksfrage, die in die Kompetenzen des Interpreten fällt, wenn er eine Ausgabe benutzt, nicht aber dann, wenn er sie selbst herausgibt. Der nach philologischen Kriterien arbeitende Herausgeber sollte in dieser Hinsicht kein Präjudiz schaffen. Einen Versuch, moderne wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Forderungen einer praktischen Gebrauchsausgabe zu verbinden, stellt die schon erwähnte, vom Verfasser dieser Arbeit revidierte Ausgabe der Etüden dar, die auch bei den später folgenden Lesartenbeispielen immer als Ausgangsposition dient.

Noch bis vor kurzer Zeit mußte der Herausgeber einer Urtextausgabe Chopinscher Werke, der das schier undurchdringliche Dickicht der Quellenlage auflichten wollte,

sich in der Hauptsache älterer, meistens unzureichender Kataloge bedienen. Zusätzlich ließen sich dann wohl hier und da in der Chopin-Korrespondenz weitere Hinweise finden. Hier hat das Werk von Maurice J. E. Brown „Chopin — An Index of his Works in Chronological Order“ (London 1960) eine fühlbare Lücke geschlossen. Zwar ist der Quellennachweis damit wesentlich erleichtert, doch bleibt die schwierige Frage des Abhängigkeitsverhältnisses der Quellen und das Problem ihrer Wertung weiterhin unbeantwortet.

Chopin hat seine Etüden (dasselbe gilt auch für die Walzer, die Mazurken, die Nocturnes usw.) nicht im Sinne von Zyklen konzipiert, sondern die verstreut entstandenen Stücke erst nachträglich zu gattungsgebundenen Gruppen zusammengefaßt. So sind die Etüdenreihen op. 10 und op. 25 entstanden.

Eine ganze Anzahl seiner Kompositionen hat Chopin mehrmals niedergeschrieben und sie dann als Widmungsstücke verschenkt. Infolgedessen gibt es mehrfach autographe Niederschriften eines und desselben Stückes, die voneinander mehr oder minder abweichen. Schon die Schicht der eigenschriftlichen Quellen ist also in sich uneinheitlich.

George Sand hat auf Chopins Gewohnheit hingewiesen, seine Werke mit geradezu peinlicher Gewissenhaftigkeit auszuarbeiten. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß Chopins sensible Konstitution und außerordentliche improvisatorische Begabung fortdauernd der Einwirkung spontaner und intuitiver Regungen zugänglich blieben. Wenn die eigenschriftlichen Quellen untereinander abweichende Lesarten aufweisen, so dürfen sie gewiß nicht in allen Fällen einfach als Fehler oder Flüchtigkeiten gedeutet werden, sondern können sehr wohl darauf zurückgehen, daß Chopin, ohne sich dessen bewußt zu werden, die eine oder andere Stelle im Zuge des wiederholten Niederschreibens sozusagen neu komponierte, weil ihn sein Gedächtnis in bezug auf bestimmte Einzelheiten einer früheren Niederschrift im Stiche ließ. So gesehen kann — vorausgesetzt natürlich, daß keine groben Flüchtigkeitsfehler vorliegen — eine abweichende Lesart, sofern sie einen Teil einer ganzheitlich empfundenen Niederschrift ausmacht, durchaus als Willensäußerung des Komponisten aufgefaßt werden.

Auch die Quellenschicht der Kopien ist schwer zu übersehen. Chopins Geschäftssinn war nicht schlecht entwickelt. Er hat viele seiner Werke gleichzeitig in Frankreich, Deutschland und England erscheinen lassen. Die Stichvorlagen für die Verleger hat er wohl hier und da selbst angefertigt, häufig aber durch Kopisten herstellen lassen. Unter diesen zeichnet sich sein Adlatus Julius Fontana durch eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit seiner Handschrift mit der seines Meisters aus. Die einzelnen Kopistenhände zu identifizieren und die Zuverlässigkeit ihrer Abschriften zu beurteilen, muß künftiger Forschung überlassen bleiben. Auf die Varianten der Autographe und Kopien dürften jedenfalls zum großen Teil die Abweichungen der in den verschiedenen Ländern veröffentlichten Erstaussagen zurückgehen, die man deshalb nicht ungeprüft als Fehler oder Unachtsamkeiten der Stecher ansehen darf. Es bleibt immer möglich, daß als Stichvorlage eine andere, heute nicht mehr zugängliche Quelle gedient hat. Bei solcher Unsicherheit der Quellenlage ist es so gut wie unmöglich zu entscheiden, inwieweit abweichende Lesarten der Erstaussagen auf bewußte, während der Drucklegung vorgenommene

Korrekturen oder Varianten der handschriftlichen Quellen zurückgehen. Alle diese erwähnten Schwierigkeiten in der Quellenlage treffen für die Etüden zu, die in längeren zeitlichen Abständen vollendet wurden, nämlich op. 10 von 1829–1832, op. 25 von 1832–1836 und die drei Etüden ohne Opuszahl 1839.

Um zu einer annähernd einheitlichen Quellengrundlage zu kommen, hat der Verfasser in seiner Ausgabe der Etüden versucht, durch Vergleich der, wenn auch nicht immer, so doch ziemlich häufig in den Handschriften vorkommenden Stechereintragungen mit den Erstausgaben herauszufinden, zu welcher Erstausgabe die als Stichvorlage benutzten Handschriften jeweils gehören. Diese Bemühung konnte aus weiter unten zu erörternden Gründen nur zu einem Teilerfolg führen, war aber die einzige sich anbietende Methode der Sichtung, Ordnung und Bewertung der Quellen. Für die Textrevision ergab sich daraus eine methodologische Überlegung. Ist nämlich eine direkte Abhängigkeit einer Erstausgabe von einer bestimmten Handschrift, die als Stichvorlage gedient hat, nachweisbar oder als wahrscheinlich anzunehmen, so bilden Handschrift und Erstausgabe eine Einheit, und dann sind Abweichungen des Drucks von der Handschrift mutmaßlich als Stichfehler zu deuten. Läßt sich aber eine solche Beziehung zwischen Handschrift und Erstausgabe nicht erkennen, so muß damit gerechnet werden, daß die abweichende Lesart der Erstausgabe vielleicht auf die Fassung einer bisher unbekanntenen Handschrift zurückgeht. Dabei bleibt die Möglichkeit, daß Chopin zwischen Niederschrift und Druck bewußt Korrekturen eingeschaltet haben kann, als konstanter Unsicherheitsfaktor bestehen. Unter diesen Umständen konnte die Frage, welche Quellen der Ausgabe zugrunde gelegt werden sollten, nicht für alle Etüden generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Von den für op. 10 zur Verfügung stehenden Handschriften werden eine frühe Niederschrift von Nr. 2 und die Manuskripte von Nr. 3–12 als Eigenschriften Chopins angesehen, während die Reinschriften von Nr. 1 und 2 möglicherweise von Chopins Schwester angefertigte Kopien darstellen. Nur ein kleinerer Teil dieser Handschriften (Nr. 3, 6, 8, 10) dürfte nach den Stechereintragungen zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe gehören, die 1833 bei M. Schlesinger in Paris (nicht bei Lemoine, wie Paderewski angibt, der offenbar eine spätere Auflage benutzte) erschienen ist. Da Chopin für diese Ausgabe sehr sorgfältig Korrektur gelesen hat², konnte sie als Textgrundlage benutzt werden, während die Handschriften ergänzend hinzugezogen wurden, besonders dann, wenn ihre Zugehörigkeit zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe als sicher oder doch wahrscheinlich feststand. Die bei Kistner erschienene deutsche Erstausgabe wurde, wie aus der erwähnten Korrespondenz hervorgeht, in enger Zusammenarbeit mit Schlesinger hergestellt (vielleicht sogar nach Schlesingers Druckbogen?). Für eine Quellenbewertung wichtige Hinweise finden sich verstreut auch in dem zwischen Chopin und seinen Freunden geführten Briefwechsel. So schreibt der Komponist am 30. August 1845 an Francomme: „... Bitte Maho, die für Haertel bestimmten Manuskripte ja nicht zu verwechseln, denn, da ich die Leipzger Korrekturen nicht lese, ist es wichtig, daß meine Abschrift völlig leserlich sei.“ Zwar waren die Etüden

² Vgl. Zofia Lissa: „Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen“ in *Fontes Artis Musicae* VII, 1960, S. 46–57.

um diese Zeit schon erschienen, aber es können doch mindestens für die um 1845 edierten Werke aus einer solchen Bemerkung nicht unwichtige Schlüsse auf die Bedeutung der Handschriften und der deutschen Erstausgaben gezogen werden.

Von den heute in Polen befindlichen Handschriften von op. 25 gelten laut mündlicher Auskunft durch Krystina Kobylanska vom Chopin-Institut, Warschau, nur die Nummern 1 und 8 als Autographe, während es sich bei den übrigen Etüden um Abschriften von Fontana und anderen Kopisten handelt. Da sie aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel nach Polen gelangt sind, ist anzunehmen, daß sie als Stichvorlage zu der 1837 bei Breitkopf erschienenen deutschen Erstausgabe gedient haben. Mit ihr bilden sie eine einheitliche Quellenschicht. Die vom Stecher in den Handschriften vorgenommenen Zeileneinteilungen stimmen bis auf wenige Ausnahmen (Nr. 3, 6, 7) mit der deutschen Erstausgabe überein, die jedoch in erster Auflage nur für Nr. 1–6 zur Verfügung stand, für die restlichen Etüden dagegen bisher nirgends auffindbar war. Daher wurde für Nr. 7–12 ein Exemplar benutzt, das, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, einer späteren Auflage angehört (nach 1846) und deshalb nicht als gleichwertige Quelle anzusehen ist. Im Hinblick darauf, daß diese spätere Auflage möglicherweise schon Korrekturen gegenüber der ersten Auflage enthält, ähnlich wie die Ausgabe von Lemoine gegenüber der Schlesingerischen Erstausgabe von op. 10, konnte dieser zweite Teil der deutschen Erstausgabe ebenso wie die offenbar einer anderen Quellenschicht angehörende französische Erstausgabe des ganzen Opus nur mit Zurückhaltung herangezogen werden.

Die drei Etüden ohne Opuszahl komponierte Chopin für die 1840 bei M. Schlesinger in Paris herausgegebene „*Méthode des Méthodes*“ von Fétis und Moscheles; für diese Ausgabe haben offenbar die heute zur Verfügung stehenden Eigenschriften als Stichvorlagen gedient. Die Etüden erschienen außerdem 1841 in einer Sonderausgabe des gleichen Verlages und in Berlin bei A. M. Schlesinger in dem Sammelwerk „*Album du Pianiste*“.

So geartete Quellenbedingungen erfordern, sofern einigermaßen erschöpfende Auskunft über die Lesarten gegeben werden soll, einen besonders umfangreichen Anmerkungsapparat, der eine Belastung darstellt und eigentlich nur einer kritischen Gesamtausgabe mit gesondert erscheinendem kritischem Bericht, nicht aber einer praktischen Ausgabe zuzumuten ist³. Andererseits besteht die Gefahr, daß der Benutzer sich in gewissem Sinne bevormundet fühlt, wenn ihm in einer Gebrauchsausgabe im großen und ganzen nur eine Fassung dargeboten wird, während ihm abweichende Lesarten, die – wie oben dargelegt – nicht notwendigerweise falsch zu sein brauchen, vorenthalten werden. Einen Ausgleich zwischen den Möglichkeiten und den Bedürfnissen einer vornehmlich praktischen Zwecken dienenden Urtextausgabe glaubte der Herausgeber in einer Lesartenauswahl sehen zu können, die ihren Akzent nicht so sehr durch den subjektiven Geschmack erhält, als vielmehr durch eine möglichst konsequent durchgeführte Ausrichtung auf die Textgrundlage. Diese Textgrundlage wird gebildet durch die nach Lage der Dinge zuverlässigste Quelle, und sie wird in manchen Fällen erweitert durch eine der gleichen Quellenschicht angehörende Handschrift oder Erstausgabe. Die für das außerhalb der Text-

³ Über Möglichkeiten und Grenzen von Urtextausgaben gegenüber kritischen Gesamtausgaben vgl. den Aufsatz von Georg Feder und Hubert Unverricht: „*Urtext und Urtextausgaben*“ in *Die Musikforschung* XII, 1959, S. 432–454.

grundlage verbleibende Material gebrauchte Bezeichnung „Nebenquellen“ soll keine im objektiven Sinne abwertende Bedeutung haben, sondern in erster Linie zum Ausdruck bringen, daß zur Vermeidung einer willkürlichen „Lesartenmixture“ aus verschiedenen Quellen bei der Auswahl der Lesarten sie gegenüber den Quellen der Textgrundlage nur eine unbedeutende Rolle spielen.

Wenn es auch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein kann, einen vollständigen Revisionsbericht zu der Ausgabe der Etüden zu bringen, so soll doch im Nachstehenden der Versuch unternommen werden, die bei der Edition beachteten Grundsätze in einige Hauptpunkte zusammenzufassen und durch eine Anzahl von Beispielen zu erläutern. Dabei sei gleich hier darauf hingewiesen, daß es immer auch Grenzfälle gibt, die sich einer systematischen Einordnung entziehen. Sie werden als Anhang zu jeder einzelnen Kategorie gebracht. Es zeigt sich aber damit, daß Systematisierung bei der Editionsarbeit immer nur ein, wenn auch recht nützliches Hilfsmittel sein, aber nicht Selbstzweck werden kann. Zur Vereinfachung werden in den Beispielen folgende Abkürzungen gebraucht:

- E = Eigenschrift
- A = Abschrift
- H = Handschrift (= E oder A)
- F = französische Erstausgabe
- D = deutsche Erstausgabe.

1. Die Lesart sämtlicher Quellen ist eindeutig falsch. Die Korrektur erfolgt auf Grund der musikalischen Logik.

op. 10 Nr. 5

Quellen: E (Ziemlich lückenhaft bezeichnet), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E. Takt 24: Als 7. Sechzehntel haben alle Quellen es³ statt ges³. Hier ist ein offener Flüchtigkeitsfehler vielleicht über Abschriften bis in die ersten Ausgaben hineingetragen worden. Es wäre absurd anzunehmen, daß die Bewegung der Sechzehntel, die sich in den Takten 23—26 im Oktavumfang bewegt, in Takt 24 plötzlich in den Ambitus einer Sext zurückfallen sollte. Hier hat der Herausgeber nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, die Quellen zu korrigieren.

op. 25 Nr. 10

Quellen: A, D, F; Textgrundlage: A.

Takt 28: Hier haben alle Quellen statt der Halbpause nur eine Viertelpause. Auch hier liegt ein offensichtlicher Schreibfehler vor — suggeriert wahrscheinlich durch den folgenden Wechsel vom Vierer- zum Dreiertakt. Er fand dann seinen Weg in die Erstausgaben. Da durch die Fermate die Pause metrisch frei und gleichzeitig der subjektiven Interpretation unterworfen wird, macht es keinen bedeutenden Unterschied aus, ob hier eine Viertel- oder eine Halbpause steht. Unter diesen Umständen konnte sich der Herausgeber für das rational klarere Bild des Vierertaktes entscheiden, obwohl nicht zu übersehen ist, daß die Viertelpause den vorausseilenden Flug der Gedanken und Empfindungen des Komponisten bei der Arbeit vielleicht eindringlicher beleuchtet.

2. Die Lesart der Hauptquelle ist falsch oder zweifelhaft. Eine Korrektur ist möglich auf Grund einer zweiten zur Textgrundlage gehörenden Quelle.

op. 10 Nr. 11

Quellen: E (sorgfältig bezeichnet), F, D; Textgrundlage: E unter Heranziehung von F.

Takt 1 ff.: Die ein- und zweitaktigen Phrasierungsbögen reichen in E ohne Konsequenz in einzelnen Fällen bis zum ersten Akkord des folgenden Taktes. Das kann bei der völlig homogenen Struktur dieser Etüde keine künstlerische Absicht sein, sondern muß als Schreibflüchtigkeit gedeutet werden. Hier scheint es durchaus geraten, die natürliche und folgerichtige Bogenziehung der zweiten Quelle, nämlich F, zu übernehmen.

op. 10 Nr. 5

Quellen: E (ziemlich lückenhaft bezeichnet), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E. Takt 79: Die unteren Oktavtöne des zweiten und vierten Baßachtels fehlen in F; das darf zwar nicht als ausgesprochen falsch angesehen werden, wirkt in diesem Zusammenhang aber doch gezwungen, so daß nach einer Erklärung zu suchen ist. Möglicherweise hat Chopin im Zuge des Niederschreibens nicht daran gedacht, daß bei dem Umfang damaliger Klaviere die Ausführung der Oktaven in dieser Form nicht in jedem Falle möglich war. Diesem Gesichtspunkt wurde offenbar beim Stich der Erstausgabe Rechnung getragen, so daß die darin vorgenommene Streichung des Contra-des gerechtfertigt erscheint. Da wir heute aber über diesen tiefen Ton auf dem Klavier verfügen, kann man Chopins ursprüngliche Absicht auch realisieren und die in der Hauptquelle fehlenden Baßachtel aus E übernehmen.

Waren in den beiden vorhergehenden Beispielen die Lesarten der Hauptquelle falsch oder doch mindestens unbefriedigend, so folgt jetzt ein Fall, wo in den zwei Quellen der Textgrundlage unterschiedliche Lesarten auftreten, die aber musikalisch beide zu rechtfertigen sind.

op. 25 Nr. 1

Quellen: E₁, E₂, D, F; Textgrundlage: E₁ unter Heranziehung von D.

Takt 25: Im vierten Viertel steht vor A und A¹ kein b-Vorzeichen in E₁ und F; E₂ hat sogar ausdrücklich ein Auflösungszeichen vor a¹. Danach stellt sich in der Hauptquelle und den Nebenquellen die Harmonie dieses Akkordes a-c-es-ges als Septakkord der siebenten Stufe von b-moll dar (oder: unvollständiger Dominantsept-nonakkord von b-moll). In D, also der zweiten Quelle der Textgrundlage, findet sich vor den beiden Noten ein b-Vorzeichen, so daß der Akkord as-c-es-ges einen nach Des-dur strebenden Dominantcharakter erhält. Nun kann man wohl im folgenden Takt die Harmonie als vierte Stufe von As-dur mit sixte ajoutée deuten — und dazu würde der vorhergehende Dominantseptakkord von Des-dur als Zwischen-dominante genau passen — aber wegen des c³-Vorhalts in der Melodie dürfte eine Interpretation als zweite Stufe von As-dur (Subdominantparallele) näherliegen. Der Akkord stellt dann die erste Umkehrung des Septakkords der zweiten Stufe mit Nonenvorhalt dar. Zu einer so gedeuteten Harmonie steht aber der vorhergehende Akkord mit dem Ton a (nicht as) in dominantischer Beziehung. Gemäß der Harmonik der entsprechenden Stelle in Takt 29 muß diese Deutung als die wahrscheinlich richtige erscheinen. Die Fassung von D läßt den Versuch erkennen, der Stelle einen weicheren, überschwenglicheren Ausdruck zu verleihen als in den übrigen Quellen. Der Verdacht, daß hier jemand den Komponisten unbefugt korrigieren (d. h. romantisieren) zu müssen geglaubt hat, läßt sich um so weniger von der Hand

weisen, als diese Fassung sich gerade in der deutschen Erstausgabe von Breitkopf findet und Chopin — wie schon erwähnt — mindestens zu gewissen Zeiten die Leipziger Korrekturen nicht gelesen hat. So konnte es unter diesen Umständen dem Herausgeber nicht schwerfallen, unter den Lesarten der beiden zur Textgrundlage zählenden Quellen der Version der Hauptquelle den Vorzug zu geben.

3. Die Hauptquelle ist falsch oder zweifelhaft; eine Korrektur erfolgt auf Grund der Nebenquellen.

op. 10 Nr. 1

Quellen: H, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 22: F hat als viertes Sechzehntel d^3 statt h^2 , das sich in H und D findet.

Takt 44: F hat als 6. und 7. Sechzehntel c^2 und h^1 statt h^1 und g^1 , wie es sich in H und D findet.

Takt 76: F hat als 8. Sechzehntel h^1 statt g^1 , das in H und D steht.

Es kann keinen Zweifel geben, daß in jedem dieser drei Fälle die Lesart der Hauptquelle auf einem Stichfehler beruht. Die gleichmäßige Brechung der Akkorde soll sicher nicht auf eine so unмотivierte Art umgebogen werden. Hier braucht also der Herausgeber eine Korrektur der Textgrundlage nicht aus eigener Verantwortung allein vorzunehmen wie in den unter 1. angeführten Fällen, sondern er kann sich darauf stützen, daß auch in einer anderen Quellenschicht diese offensichtlichen Fehler ausgemerzt worden sind.

Im Gegensatz zu solch eindeutigen Fällen, in denen eine Durchbrechung des Prinzips der Vorrangstellung der Textgrundlage vor den Nebenquellen ohne Zögern bejaht werden kann, gibt es aber auch hier Grenzfälle, in denen die Situation weniger klar ist.

op. 10. Nr. 10

Quellen: E (weit sorgfältiger bezeichnet als die Erstausgaben), F, D; Textgrundlage: E.

Takt 39: E hat als vorletztes Baßachtel f^1 statt as^1 , das sich in den übrigen Quellen findet. Das f^1 des Basses fällt mit dem f^2 der rechten Hand zusammen und ergibt damit einen leeren Oktavklang. Da solche leeren Klänge im Verlaufe der Etüde, wenn auch nicht häufig, so doch mehrfach vorkommen, im übrigen bei dem schnellen Tempo in der fast lückenlosen Folge von Durchgangsharmonien gar nicht wahrnehmbar sind, würde ein solcher Leerklang allein noch kein ausreichendes Argument gegen die Lesart der Hauptquelle sein. Da aber in F und D an dieser Stelle die Note as^2 steht und F — wie oben erwähnt — von Chopin sehr gründlich korrigiert worden ist, hat sich der Herausgeber hier für die Lesart der Nebenquellen entschieden, obwohl die Version der Hauptquelle keineswegs falsch ist. Hier gab das Zusammentreffen zweier Faktoren, von denen jeder einzeln für sich genommen für die Argumentation wohl nicht zwingend genug gewesen wäre, den Ausschlag zugunsten der Nebenquellen.

Es muß zugegeben werden, daß solche auf Grund einer besonders differenzierten Abwägung der Quellen vorgenommenen Entscheidungen natürlich nicht vollständig dem Bereich subjektiven Urteils entzogen sind. Sie sind deshalb schwieriger zu fällen als solche Entscheidungen, bei denen auf den objektiven Tatbestand einer Parallelstelle zurückgegriffen werden kann.

4. Die Lesart der Hauptquelle ist falsch. Eine Korrektur erfolgt auf Grund einer beliebigen Quelle, aber im Zusammenhang mit einer Parallelstelle der Hauptquelle.

op. 10 Nr. 11

Quellen: E (sorgfältiger bezeichnet als die Erstausgaben), F, D; Textgrundlage: E unter Heranziehung von F.

Takt 36: In E fehlen die b-Vorzeichen beim 5. Akkord und die Note g im 4. Baßakkord. Diese in E offensichtlich versehentlich ausgelassenen Zeichen finden sich nun nicht nur in den übrigen Quellen, sondern in den Paralleltakten 4 und 12 auch in E.

Ganz ähnlich ist es in Takt 38, wo die b-Vorzeichen beim 5. Akkord fehlen und dort nur durch D belegt sind, in den Paralleltakten 6 und 14 aber auch durch F.

op. 25 Nr. 11

Quellen: A, D, F; Textgrundlage: A.

Takt 91: A und D haben als 4. Sechzehntel e^1 statt c^1 , das sich in F findet, in Takt 89 und 90 aber auch in den Quellen der Textgrundlage A und D.

In solchen Fällen darf der Herausgeber bei den in Frage kommenden Stellen die Lesarten der Hauptquelle ohne Skrupel korrigieren.

Nicht so klar wie bei direkten Parallelitäten liegen aber die Verhältnisse dann, wenn nur gewisse Übereinstimmungen in der Struktur einzelner Stellen die Herausgeber oder Korrektoren der Erstausgabe veranlaßt haben, Angleichungen vorzunehmen. Hier wird man sich heute doch wohl eine gewisse Zurückhaltung auferlegen müssen. Andererseits sind aber Abweichungen dieser Art von so großem Interesse — nicht zuletzt auch für die Interpreten, denen doch gegenüber dem Herausgeber wohl ein größeres Maß an Freiheit in der Lesartenauswahl zugebilligt werden muß —, daß sie nicht unerwähnt bleiben sollten.

op. 10 Nr. 1

Quellen: H, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 4: H hat als 13. Sechzehntel e^1 statt d^1 , das sich in F und D findet. Das stimmt auch quellenmäßig mit Takt 52 überein. Harmonisch baut sich über dem Fis des Basses der unvollständige Dominantseptnonakkord oder Septakkord der 7. Stufe von G-dur auf, der sich im 4. Viertel durch die Auflösung der Non e in den Grundton d zum Dominantseptakkord umwandelt. In H erfolgt diese kleine harmonische Änderung aber nicht, sondern die Non e wird beibehalten. Das entspricht genau dem Takt 12, wo der gleiche Akkord in der Umkehrung erscheint (A im Baß). Es liegt kein erkennbarer Grund für die verschiedenartige Behandlung dieser Stellen vor. Takt 5 und 53: H hat als letztes Sechzehntel h^3 statt a^3 und verzichtet damit auf die Vorwegnahme des Tones a aus der Harmonie des folgenden Taktes. In Takt 19 fehlt auch in der Hauptquelle eine solche Antizipation.

Takt 26: H hat als 4., 8. und 12. Sechzehntel d statt e, bringt diesen Akkord also ohne Sekundvorhalt. Das entspricht der Lesart in der Hauptquelle in Takt 38 mit nur einem Quartvorhalt in den ersten 3 Vierteln, der sich dann im letzten Viertel in die Terz auflöst.

Takt 29: H hält auf dem letzten Sechzehntel die Akkordsept (b^3 statt c^4) bei wie die Hauptquelle in der Harmonie des Taktes 33.

op. 10 Nr. 2

Quellen: H, E, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 17: H hat auf viertem Taktviertel im Baß die Quint e — h wie in Takt 44, wo sie sich auch in F und D findet.

Takt 20: In H und E hat das erste Sechzehntel zusätzlich noch ein e¹ wie in Takt 19 auch in den anderen Quellen.

Takt 25, 26: Hier sind die ersten Akkorde im oberen System von H und E durch ein hinzugefügtes c³ ebenfalls dreistimmig wie die folgenden.

Takt 31: In H und E hat der Akkord des zweiten Viertels im oberen System noch ein a¹ wie im 4. Viertel auch in den anderen Quellen.

Takt 43: In H und E hat der erste Akkord zusätzlich noch f³ wie in Takt 16 auch in den anderen Quellen.

Takt 45: In H und E ist der erste Akkord durch ein zusätzliches e¹ dreistimmig wie in Takt 18 auch in den anderen Quellen.

In allen diesen aus op. 10 Nr. 1 und 2 zuletzt genannten Fällen kommen die im Hinblick auf eine gleichmäßige Struktur konsequenteren Lesarten in den Nebenquellen vor. Trotzdem konnte aber die größere Logik der noch dazu handschriftlichen Quellen — so verlockend es gewesen wäre — den Herausgeber nicht zur Übernahme dieser Lesarten in den Text veranlassen, da die beiden Handschriften von Nr. 1 und 2 (möglicherweise Abschriften von Chopins Schwester) außer den Noten keinerlei Bezeichnungen aufweisen und die Eigenschrift von Nr. 2 Merkmale ausgesprochener Flüchtigkeit zeigt, so daß diese drei Quellen nicht als Textgrundlage, sondern nur als Nebenquelle mitbenutzt werden konnten. Die Lesarten der als Textgrundlage dienenden Quelle sind aber nicht ausgesprochen falsch oder auch nur in ihrer Authentizität hinreichend verdächtig, daß sich daraus ein Rückgriff auf die Nebenquellen hätte rechtfertigen lassen.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte nur eine ziemlich geringe Anzahl von Beispielen angeführt werden. Vollständigkeit der Lesartenvergleiche war, da dies einem kritischen Bericht vorbehalten bleiben muß, auch nicht angestrebt. So seien zum Schluß noch zwei Beispiele gebracht, die eigentlich in keine der oben aufgestellten Kategorien hineinpassen, aber eindrucksvoll die ganze Problematik der Chopin-Edition noch einmal wie in einem Brennpunkt zusammenfassen.

op. 10 Nr. 3

Quellen: E₁ (mit nur sehr wenigen Bezeichnungen, im ganzen etwas unordentlich wirkend), E₂ (sauber und gut bezeichnet, wahrscheinlich Stichvorlage für F), F, D; Textgrundlage: F unter Heranziehung von E₂.

Takt 30 ff.: Die Taktpaare 30, 31 und 34, 35 entsprechen sich in der melodischen und harmonischen Struktur bis auf die Versetzung des zweiten Paares auf eine um einen Ganzton höher liegende Tonstufe vollkommen. Diese in ihrer Logik wohl allein richtige Lesart geht auf Mikuli zurück, wird also erst Jahrzehnte nach Erscheinen der Erstausgabe belegt. Wie stellen sich aber die Quellen dar? Die Auflösungszeichen vor c¹ und c² in Takt 31 fehlen in allen Fällen. Dadurch wird der Dur-Moll-Kontrast der Melodiestimme zwischen Takt 30 und 31 aufgehoben und, da sich in den Hauptquellen in Takt 34 ein Auflösungszeichen vor d² findet (nur D hat kein Vorzeichen und liest deshalb dis), für die Gegenüberstellung der Taktpaare (30, 31: dur; 34, 35: moll) benutzt. In der Mittelstimme der rechten Hand zeigt sich jedoch der Dur-Moll-Gegensatz in dem der Subdominantregion angehörenden

jeweils dritten Sechzehntel von Takt zu Takt, wie er in der Lesart von Mikuli auch in der Melodiestimme auftritt. Melodiestimme und Mittelstimme sind in diesen Takten durch einen Komplementärrhythmus besonders eng verzahnt. Die Version von Mikuli, die den Gesamtkomplex von Melodie- und Mittelstimme von Takt zu Takt kontrastiert, ist natürlicher als die Lesart der Hauptquellen, die diese Stimmenkomplexe auseinanderreißen und den einen davon paarweise, den anderen aber taktweise in den Dur-Moll-Gegensatz stellen, obwohl es rein theoretisch möglich wäre, zum A-dur der Melodie in Takt 31 die Mollsubdominante d–f zu bringen und in Takt 34 zum h-moll der Melodiestimme die Dursubdominante e-gis. So verwickelt diese Situation ist, so war sie editionstechnisch doch verhältnismäßig einfach darzustellen. Der Herausgeber setzte die in keiner Quelle vorhandenen Auflösungszeichen vor c^1 und c^2 in Takt 31 in Klammern und machte sie damit als Herausgeberzusätze kenntlich. Für das dis^2 (und demzufolge auch das dis^1) konnte er sich auf die Nebenquelle D stützen, die hier im Gegensatz zu den übrigen Quellen kein Auflösungszeichen hat.

op. 10 Nr. 4

Quellen: E (etwas unfertig wirkend), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E.

Takt 75 ff.: Von Takt 75–78 vollzieht sich über ostinatem Baß ein chromatischer Abstieg, wobei jeweils auf dem 2. Sechzehntel jeder Gruppe eine Tonspaltung des vorhergehenden Tons in die obere und untere chromatische Wechselnote eintritt, die das Intervall einer verminderten Terz ergibt. Durchbrochen wird dieses Prinzip in der letzten Gruppe von Takt 75, der 2. von Takt 76 und der letzten von Takt 78. F hat nämlich vor der zweiten Note der entsprechenden Gruppe in Takt 75 und 78 ausdrücklich ein Kreuz, in Takt 76 kein Vorzeichen (also keine Erniedrigung von fis nach f). D bringt ein Kreuz nur in Takt 78. Es ist nicht ganz einfach, hier eine Erklärung zu finden. Die zur Verfügung stehende E hat an den bezeichneten Stellen überhaupt keine Zeichen, also weder ein Kreuz, das hier den aus dem Rahmen fallenden Ganztonschritt bewirkt, noch ein Auflösungszeichen, das die Stellen an die Umgebung angleichen würde. Es wäre denkbar, daß in der auch sonst etwas flüchtig wirkenden E die Auflösungen vergessen worden sind. Aber es darf dann nicht übersehen werden, daß an der entsprechenden Stelle in Takt 71 und 73 die Zeichen auch fehlen (hier auch in F und D). Andererseits sind die Stellen aber auch nicht völlig vergleichbar. Abgesehen von den Unterschieden der linken Hand, wird in den Takten 71–75 zweimal klar nach cis-moll abkadenziiert, während in den folgenden Takten die Bewegung in beiden Händen (bis auf die drei Ausnahmen der rechten Hand) chromatisch abwärtsgleitet zum cis-moll-Akkord in Takt 79. Ist diese Stelle nun wirklich mit den drei aus der chromatischen Gleitbewegung herausfallenden Ganztonschritten von Chopin beabsichtigt oder liegt ein Versehen des Schreibers, eine Nachlässigkeit des Stechers vor und ist nur die Unzulänglichkeit der Überlieferung für diese Inkonsequenz verantwortlich zu machen?

So tauchen immer wieder Fragen auf, die beim augenblicklichen Stand der Quellenforschung noch nicht endgültig zu beantworten sind. Vielleicht werden aber einmal durch Entdeckung bisher unbekannter Quellen und genauere Einsichten in das Abhängigkeitsverhältnis von Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben die Probleme der Chopin-Edition, die den Herausgeber in das zwischen dem Philologen und dem Musiker liegende Spannungsfeld hineinstellen, einer allerseits befriedigenden Lösung zugeführt werden können.