

FRYDERYK CHOPIN

PRÉLUDES

Op. 28, Op. 45

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par
Jean-Jacques Eigeldinger

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

Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ALL RIGHTS RESERVED

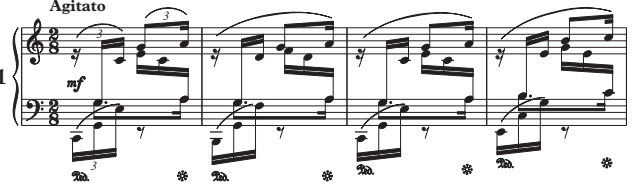
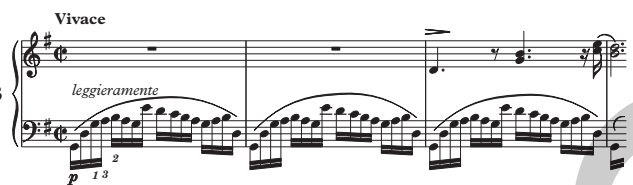
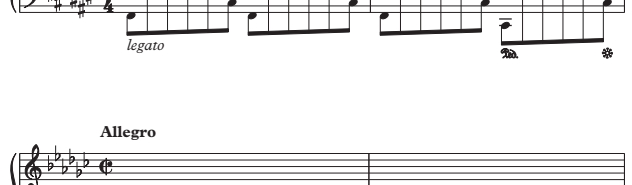
PETERS EDITION LTD

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

CONTENTS

Preface	vi
Préface	ix
Vorwort	xii

PRÉLUDES OP. 28

	Page No.		Page No.
1 Agitato  2		8 Molto agitato  9	
2 Lento  3		9 Largo  12	
3 Vivace  4		10 Allegro molto  13	
4 Largo  6		11 Vivace  14	
5 Allegro molto  7		12 Presto  15	
6 Lento assai  8		13 Lento  18	
7 Andantino  9		14 Allegro  20	

Sostenuto

15 *p* 21

Presto con fuoco

16 *f* 24

Allegretto

17 *p* 28

Allegro molto

18 32

Vivace
legato

19 34

Largo

20 *ff* 37

Cantabile

21 37

Molto agitato

22 *f* 40

Moderato
delicatissimo

23 42

Allegro appassionato

24 44

APPENDIX

Prelude in G major, earlier version

Moderato

p e leg[giere] 49

Prelude in Ab major, earlier version

Allegretto quasi andantino

51

PRÉLUDE OP. 45

Sostenuto

p 54

PREFACE

PRÉLUDES OP. 28

Genre and genesis

Chopin's twenty-four Preludes Op. 28 (1839) mark a significant break in the long history of the genre, for with this collection the hitherto utilitarian prelude became essentially autonomous. From its origins in fifteenth-century German organ tablature to the numerous piano collections of 1810–40, the keyboard prelude – like those for lute and other similar instruments – had been associated with improvisation and pedagogy; that is, the genre was defined by its functions. In notated form, the prelude served as a model for extemporization in different styles; it also enabled the performer to test the instrument and check its tuning, to establish a key, to prepare the audience for the ensuing piece, and to warm up. As a teaching tool, the prelude helped pupils master the various modes or keys as well the art of modulation. It also inspired highly varied compositional genres and styles which reflected and defined the particular period and musical 'school': consider, for example, the alternating sections in *stile osservato* and *fantastico* in numerous Italian Baroque toccatas; the unbarred preludes of seventeenth-century French lute and harpsichord composers; and the pairing of preludes and fugues in German music before and during the time of J. S. Bach.

Chopin's predecessors often composed short piano pieces entitled 'preludes', generally in sets passing through the twenty-four keys. These preludes ranged from barely disguised cadential formulae to music filling a page (rarely more than that). Through arpeggios or chords and varied figuration, they exploited the resources of the instrument, at the same time fulfilling the genre's functions as described above; consider, for instance, the preludes of Hummel, Clementi, Cramer (who shunned barlines), Henri Herz, Kalkbrenner, Moscheles and Joseph Kessler (who dedicated his Op. 31 of 1835 to Chopin). Of these, only Hummel's preludes adopt the tonal succession in Chopin's Op. 28. As a young man, Chopin certainly had occasion to play Szymanowska's *Vingt Exercices et Préludes*; later, in Prague (1829), he came to admire August Alexander Klengel's forty-eight *Canons et Fugues* and instructed his pupils to practise Clementi's *Preludes and Exercises in all Major and Minor Keys*.

Liszt immediately perceived the break marked by Op. 28: 'They are not only, as the title might indicate, introductions to other pieces. Rather, they are poetic preludes, like those of a great contemporary poet [Lamartine?], who cradles the soul in golden dreams, and elevates it to the regions of the ideal ... Everything seems fresh, elastic, created on impulse, abounding with the freedom of expression that characterizes works of genius.' That is to say, the Preludes constituted a *poetische Musik* bearing the imprint of stylized improvisation. Schumann responded to the collection with guarded enthusiasm, writing: 'They are sketches, the beginnings of Etudes, or, so to speak, ruins, eagle feathers, all disorder and wild confusion' – a response arising from the 'aesthetic of the fragment' to which Schumann's own compositional problems were related. Heller, Schumann's disciple in Paris, took a similar line, observing: 'Chopin's Preludes have portrayed the genre superbly, and happy are they who have had the good fortune of experiencing such bursts of thought (that is what they are for the most part). But many of them are very aphoristically expressed, admirable though these aphorisms are.' Even more than the concept of the 'miniature', that of 'aphorism' suggests understatement and spontaneity, both issuing from the lightning-like quality of improvisation and the mood of the moment, resulting in what one might term *moments musicaux* or *pensées fugitives*. George Sand described the improvisations at Valldemossa with first-hand insight as 'terrible or heartrending ideas'. According to Jean-Joseph Bonaventure Laurens, the only score that Chopin took to Majorca was that of *The Well-Tempered Clavier*. Chopin's twenty-four Preludes stand at the crossroads of the 'Forty Eight' and the aesthetic of the *vision fugitive*, and presage the eponymous collections of Alkan (as well as his 48 *Motifs, esquisses*), Heller, Busoni, Scriabin, Cui, Rachmaninoff and Shostakovich. If Debussy's two books of preludes

expand tonality into a new aesthetic direction, Ohana's Preludes (1974) step outside the tonal system altogether, albeit paying tribute to Chopin by ending with three low Ds in his twenty-fourth Prelude.

The Preludes Op. 28 cannot be seen in isolation from Chopin's and Sand's legendary stay in Majorca. It is unclear when the set was begun, though not before 1837 or 1838. Composed largely before the Majorca sojourn, the collection was finished and revised at Valldemossa prior to 22 January 1839, once the Pleyel upright that Chopin needed for the purpose had arrived. The pieces composed in Majorca were probably Nos. 4, 5, 7(?), 9, 10, 14, 16 and 18, following hard on the heels of No. 2. Camille Pleyel, the dedicatee of the French and English editions – the German edition was dedicated to Kessler – was also the copyright owner, though he later sold the English rights to Wessel. Chopin, who needed an advance to finance his trip, apparently sold the Preludes to Pleyel 'because he [Pleyel] liked them'. One wonders whether Pleyel (who proclaimed 'These are my preludes') might himself have commissioned the set, although the opus number was assigned by Breitkopf & Hartel's Paris agent Probst.

The engraver's autograph manuscript (*Stichvorlage*), which Julian Fontana sent to Pleyel after copying it, serves as the principal source for the present edition, the French proof having been revised by Fontana in Chopin's absence. The English proofs, engraved from the French edition, could well have been checked by Moscheles, from whom the fingering throughout the edition may therefore derive.

Form and design

Unlike Bach in his *Well-Tempered Clavier* Book I, Chopin, who seems to use equal temperament (with enharmonic relationships exploited either successively or, from No. 9 onwards, simultaneously), had no point to make in the ordering of his Preludes. Consequently, in contrast to Kalkbrenner (who slavishly adhered to Bach's chromatically ascending pattern), Chopin proceeds through the circle of fifths and relative minors. But the tonal plan apart, what structural principles, if any, govern Op. 28? There is not, for example, a systematic alternation between quick preludes in the major mode and slower ones in the minor. The shortest pieces are twice as numerous in the first half of the set as in the second, which contains the most elaborate (bithematic) preludes, including the longest and some of the slowest ones (Nos. 13, 15, 17 and 21). One commentator has proposed a four-part division within Op. 28 along the lines of an underlying sonata form, also attributing structural significance to successive pairs of adjacent notes (i.e. seconds) used to balance one another. Another writer has discerned an omnipresent melodic cell, while others have denied the relevance of such organizational principles in the set, preferring to understand Chopin's preludes in terms of the genre's traditional functions.

It is clear, however, that individual numbers may be categorized in terms of compositional types other than the prelude; in this sense Op. 28 constitutes a microcosm at the centre of Chopin's wider output. For instance, the set presents new types of 'étude' (Nos. 8, 12, 16, 19 and 24) in alternation with 'nocturnes' (Nos. 13, 15 and 21). There are rhythmic elements from mazurkas (Nos. 7 and 10), marches and hymns (Nos. 9 and 20), a pair of elegies (Nos. 4 and 6), the beginnings of an impromptu (No. 11), a stylized 'romance' *alla serenata* (No. 17), an instrumental recitative (No. 18) and so on. The predominant compositional principle is monothematicism manifest in innovative pianistic textures which, coupled with a prevalent *moto perpetuo*, ally Chopin's style with the musical aesthetic of the late Baroque. There is even a purely functional prelude: No. 1, which pays homage to Bach. But whereas the five black keys intervene one by one within the otherwise 'pure' C major of the first prelude of *The Well-Tempered Clavier*, Chopin's opening prelude offsets the diatonicism of C major with a rising chromatic progression in the middle of the piece – an elegant hint of what lies ahead.

PRÉFACE

PRÉLUDES OP. 28

Genre et genèse

Les vingt-quatre Préludes op. 28 (1839) illustrent avec un éclat unique le point de rupture dans la longue tradition du genre, qui, de fonctionnel qu'il était, devient essentiellement autonome avec eux. Depuis son apparition au XV^e siècle dans les tablatures d'orgue allemandes jusqu'aux nombreux recueils pour piano des années 1810–1840, le prélude pour clavier (ou luth et autres instruments assimilables) a partie liée avec l'improvisation et la pédagogie ; il se définit par ses fonctions. Noté, il sert à apprendre l'improvisation dans divers styles, dont il représente aussi un *Ersatz*. Quant à ses autres fonctions, elles consistent, selon les circonstances, à éprouver l'instrument et tester son accord, à donner le ton, à établir le silence, à disposer l'auditoire à la pièce qui va suivre, à se mettre en doigts. Sur un plan didactique, le prélude sert à maîtriser l'apprentissage des divers modes ou tons et donc des modulations. Il a donné lieu à des genres de compositions et d'écritures très variés, voire très typés au gré des époques et écoles musicales. Ainsi de l'alternance de sections en *stile osservato* et *fantastico* dans maintes toccatas d'obédience italienne aux XVI^e et XVII^e siècles, du prélude non mesuré des luthistes et clavecinistes français ou du couple prélude–fugue en Allemagne avant et autour de J. S. Bach.

Sous le titre de préludes pour piano, les prédécesseurs de Chopin composent des pièces brèves, généralement dans les 24 tonalités, allant d'une formule cadentielle à peine étoffée jusqu'à la dimension d'une page – rarement davantage. Arpèges ou accords et figurations ou traits variés mettent en valeur le génie de l'instrument selon les fonctions susdites. Tels sont les préludes de Hummel, Clementi, Cramer (sans barres de mesure), Henri Herz, Kalkbrenner, Moscheles et Joseph Kessler – qui dédie à Chopin son op. 31 (1835). Seul Hummel présente la succession tonale utilisée par Chopin. Celui-ci eut sans doute l'occasion de jouer les *Vingt Exercices et préludes* de Szymanowska, avant d'admirer à Prague (1829) les 48 *Canons et fugues* de August Alexander Klengel puis de faire travailler à ses élèves les *Préludes et exercices* de Clementi.

Liszt a discerné d'emblée la brèche ouverte par l'op. 28 : « Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain [Lamartine?], qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. [...] Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie ». Autrement dit : une *poetische Musik* empreinte d'un cachet d'improvisation stylisée. Schumann, à peine déçu dans son attente, écrit entre autres : « Ce sont des esquisses, des commencements d'études ou, si l'on veut, des ruines, des plumes d'aigles détachées, de toutes les couleurs sauvagement assemblées ». Ce jugement relève d'une esthétique du fragment liée aux problèmes compositionnels de son auteur. Disciple de Schumann à Paris, Heller prend le relais en constatant : « Les Préludes de Chopin ont excellemment indiqué le genre et heureux qui a eu la bonne fortune de trouver pareils éclats de pensée (c'est ce qu'ils sont pour la plupart). Mais beaucoup d'entre eux présentent une tournure par trop aphoristique, si admirables ces aphorismes soient-ils ». Meilleur que celui de miniature, le concept d'aphorisme cousine avec celui de litote et d'instantané issu de la fulgurance de l'improvisation et de l'humeur de moment : ce qu'on intitulait volontiers *Moments musicaux* ou *Pensées fugitives*. George Sand n'était pas mal placée pour évoquer les improvisations de Valldemossa comme « des idées terribles ou déchirantes ». Selon Jean-Joseph Bonaventure Laurens d'autre part, la seule partition emportée par Chopin à Majorque aurait été le *Wohltemperiertes Klavier*. Au carrefour de J. S. Bach et d'une esthétique du fugitif organisé, les vingt-quatre

Préludes suscitent les recueils éponymes d'Alkan (mais aussi ses 48 *Motifs, esquisses*), Heller, Busoni, Scriabine, Cui, Rachmaninov, Chostakovitch. Si les deux cahiers de Debussy élargissent la tonalité dans une direction esthétique nouvelle, Ohana rend encore hommage à Chopin en signant de trois rés graves le 24^e de ses Préludes (1974) hors du système tonal.

Les Préludes op. 28 sont auréolés du voyage mythique de Chopin et G. Sand à Majorque. Le recueil, commencé on ne sait quand (pas avant 1837 / 38, sans doute), était largement composé avant ce séjour mais fut achevé et revu à Valldemossa antérieurement au 22 janvier 1839 – une fois arrivé le pianino de Pleyel nécessaire à l'opération. Les pièces créées à Majorque sont vraisemblablement les n^{os} 4, 5, 7(?), 9, 10, 14, 16, 18, précédés de peu par le n^o 2. Camille Pleyel, dédicataire des éditions française et anglaise (l'allemande fut offerte à Kessler), en était aussi le propriétaire des droits, revendus à Wessel pour l'Angleterre. Chopin – qui, de fait, avait besoin d'une avance de fonds pour son voyage – aurait affirmé avoir vendu les Préludes à Pleyel « parce qu'il les aimait ». Celui qui disait : « Ce sont mes Préludes » en était-il pour autant le commanditaire ? L'autographe éditorial (*Stichvorlage*) qui lui fut remis après copie sert de source principale à notre édition, la gravure française ayant été revue par Fontana en l'absence de Chopin. Le n^o 28 a été attribué à l'opus par Probst, agent de Breitkopf & Härtel à Paris. Quant aux épreuves anglaises, gravées partir de l'édition française, elles pourraient bien avoir été relues par Moscheles, qui serait du même coup l'auteur des doigts.

Forme et organisation

Contrairement à Bach dans son *Wohltemperiertes Klavier I*, Chopin, qui semble user du tempérament égal (triple enharmonie dès le n^o 9), n'a rien à démontrer par l'ordonnance de ses Préludes ; aussi parcourt-il le cycle des quintes et relatifs mineurs, à l'inverse d'un Kalkbrenner qui suit aveuglément les demi-tons ascendants de Bach. Y a-t-il une organisation de l'op. 28 par-delà cette succession tonale ? On n'observe pas d'alternance systématique entre tempo rapide / mode majeur et lent / mineur, par exemple. Concernant la durée, les pièces les plus brèves sont deux fois plus nombreuses dans la première moitié du recueil que dans la seconde, aggravée de morceaux plus élaborés (bimotiviques), plus longs et plus lents (n^{os} 13, 15, 17, 21). Tel analyste a proposé un découpage quadripartite du recueil, de manière à y plaquer un fantôme de sonate. Le même érige en principe compositionnel le balancement de deux notes conjointes. Un autre a cherché cela dans l'archétype d'une cellule mélodique omniprésente. D'autres enfin ont dénié toute organisation de cette sorte au profit de la tradition fonctionnelle.

Ce qui est assuré, c'est la ponctuation du cahier par des genres musicaux dont l'op. 28 représente un microcosme au centre de la production du compositeur. Ainsi en va-t-il d'études d'une sorte nouvelle (n^{os} 8, 12, 16, 19, 24) qui alternent avec le type du nocturne (n^{os} 13, 15, 21). Par ailleurs le recueil présente des rythmes de mazurkas (n^{os} 7, 10), de marches ou d'hymnes (n^{os} 9, 20), une paire d'élégies (n^{os} 4, 6), une esquisse d'impromptu (n^o 11), une romance idéalisée *alla serenata* (n^o 17), un *recitativo* instrumental (n^o 18), etc. Le monomotivisme domine comme principe de composition, incarné dans une texture pianistique chaque fois nouvelle, choses qui, jointes au *moto perpetuo*, relient Chopin à l'esthétique du *Spätbarock*. Il y a même un pur prélude fonctionnel : le n^o 1, hommage à Bach ; là où la pièce liminaire du *Wohltemperiertes Klavier* fait intervenir les cinq feintes après les marches de l'heptacorde, Chopin brouille le diatonisme d'ut majeur par un mouvement chromatique ascendant au centre de la pièce : élégante invitation au parcours à venir.

Les vingt-quatre Préludes peuvent aussi être regardés dans l'optique d'un catalogue du caractère des tonalités chez l'auteur. Les si bémol et mi bémol mineurs des n^{os} 16 and 14 appartiennent à la veine, contemporaine,

VORWORT

PRÉLUDES OP. 28

Gattung und Genese

Chopins vierundzwanzig *Préludes* op. 28 (1839) stellen in der langen Geschichte der Gattung eine bedeutende Richtungsänderung dar, denn mit dieser Sammlung wurde das bis dahin funktionsbedingte *Prélude* weitgehend autonom. Von seinem Ursprung in der deutschen Orgeltabulatur des fünfzehnten Jahrhunderts bis hin zu den zahlreichen Sammlungen mit Klavierstücken aus der Zeit um 1810–1840 verband man das Klavierpräludium – genau wie das für die Laute und andere solche Instrumente – mit Improvisation und Pädagogik; das heißt, dass die Gattung über ihre Funktionen definiert wurde. In notierter Form diente das Präludium als Vorlage zum Extemporieren in unterschiedlichen Stilen; außerdem gestattete es dem Spieler, das Instrument auszuprobieren und seine Stimmung zu überprüfen, eine Tonart festzulegen, die Zuhörer auf das anschließende Stück vorzubereiten und sich einzuspielen. Als Lehrmittel half das Präludium den Schülern, die verschiedenen Modi bzw. Tonarten sowie die Kunst der Modulation zu meistern. Daneben inspirierte es die unterschiedlichsten Kompositionsgattungen und -stile, die die jeweilige Ära bzw. musikalische Schule widerspiegeln und definierten: Man denke nur an die alternierenden Abschnitte im *stile osservato* und *stile fantastico* in zahlreichen italienischen Barock-Tokkaten, an die taktstrichfreien Präludien französischer Lauten- und Cembalokomponisten und an die Paarung aus Präludium und Fuge in der deutschen Klaviermusik vor und während der Zeit Johann Sebastian Bachs.

Chopins Vorläufer komponierten unter dem Titel *Prélude* oft kurze Klavierstücke, die gewöhnlich in Zusammenstellungen aller vierundzwanzig Tonarten durchliefen. Diese *Préludes* reichten von kaum verschleierte Kadenzformeln bis hin zu Musik, die ein Notenblatt füllte (nur selten mehr als eine Seite). Mittels Arpeggien oder Akkorden und abwechslungsreicher Figurierung nutzten sie die Möglichkeiten des Instruments und erfüllten zugleich die oben angesprochenen Funktionen der Gattung; man nehme zum Beispiel die *Préludes* von Hummel, Clementi, Cramer (der Taktstriche vermied), Henri Herz, Kalkbrenner, Moscheles und Joseph Kessler (der sein op. 31 von 1835 Chopin widmete). Von den genannten bedienen sich nur die *Préludes* von Hummel der gleichen tonalen Abfolge wie Chopins op. 28. Als junger Mann hatte Chopin sicherlich Gelegenheit, die *Vingt Exercices et Préludes* von Maria Szymanowska zu spielen; später in Prag (1829) empfand er Bewunderung für August Alexander Klengels achtundvierzig *Canons et Fugues*, und er hielt seine Schüler zum Spielen von Clementis *Preludes and Exercises in all Major and Minor Keys* an.

Liszt erkannte sogleich den Wendepunkt, den op. 28 darstellte: Die *Préludes*, meinte er, seien „nicht nur Einführungen zu anderen Stücken, wie man dem Namen nach meinen könnte, sondern poetische Vorspiele wie jene eines großen zeitgenössischen Dichters [Lamartine?], die die Seele in goldenen Träumen wiegen und sie in die Regionen des Ideals erheben ... Alles an ihnen wirkt frisch, geschmeidig, voll der Freiheit des Ausdrucks, die geniale Werke auszeichnet“. Mit anderen Worten: Die *Préludes* sind poetische Musik mit dem Stempel stilisierter Improvisation. Schumann begegnete der Sammlung mit vorsichtigem Enthusiasmus. Er nannte sie „Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander“. Seine Reaktion ist auf die „Ästhetik des Fragments“ zurückzuführen, um die sich Schumanns eigene Kompositionsprobleme drehten. Heller, ein Verehrer Schumanns in Paris, äußerte sich ähnlich: „Die [*Préludes*] von Chopin haben das Genre trefflich angedeutet, und glücklich, wer solche Gedankensplitter (das sind sie meist) zu finden vermag. Aber viele davon sind gar zu sehr aphoristisch gehalten, so wundervoll diese

Aphorismen auch seien.“ Noch mehr als der Begriff „Miniatur“ lässt „Aphorismus“ auf Zurückhaltung und Spontaneität schließen: Beide gehen von der blitzartigen Eingebung aus, die man mit Improvisation und der Stimmung des Augenblicks verbindet und die zu dem führt, was man als *moments musicaux* oder *pensées fugitives* bezeichnen könnte. George Sand hat die in Valldemossa gehörten Improvisationen aus persönlichem Erleben „beängstigende“ bzw. „herzerreißende Ideen“ genannt. Jean-Joseph Bonaventure Laurens zufolge waren die einzigen Noten, die Chopin nach Mallorca mitnahm, die des *Wohltemperierten Klaviers*. Chopins vierundzwanzig *Préludes* stehen am Kreuzweg zwischen den achtundvierzig im *Wohltemperierten Klavier* zusammengefassten Werken und der Ästhetik der *vision fugitive*, und sie kündigen entsprechende Zusammenstellungen von Alkan (dazu dessen *48 Motifs, esquisses*), Heller, Busoni, Skrjabin, Cui, Rachmaninow und Schostakowitsch an. Während Debussys zwei Bände der *Préludes* die Tonalität in eine neue ästhetische Richtung erweitern, treten Ohanas *Préludes* (1974) ganz aus dem tonalen System heraus, zollen Chopin dennoch Tribut dadurch, dass das vierundzwanzigste *Prélude* mit drei tiefen Tönen auf D schließt.

Die *Préludes* op. 28 dürfen keinesfalls isoliert vom legendären Mallorca-Aufenthalt von Chopin und George Sand gesehen werden. Die Sammlung, von der man nicht genau weiss, wann Chopin sie begann (wahrscheinlich nicht vor 1837 bzw. 1838), wurde im Wesentlichen vor der Mallorca-Reise komponiert, jedoch in Valldemossa vor dem 22. Januar 1839 überarbeitet und fertiggestellt, sobald das dazu notwendige Pleyel-Pianino eingetroffen war. Die in Mallorca komponierten Stücke waren vermutlich Nr. 4, 5, 7(?), 9, 10, 14, 16 und 18, zeitlich etwas nach der Nr. 2 entstanden. Camille Pleyel, dem die französische und englische Ausgabe zugeeignet sind – die deutsche Ausgabe ist Kessler gewidmet –, war außerdem im Besitz der Urheberrechte, auch wenn er später jene für England an Wessel veräußerte. Chopin, der zur Finanzierung seiner Reise einen Vorschuss brauchte, hat die *Préludes* offenbar nur deshalb an Pleyel verkauft, „weil sie ihm [Pleyel] gefielen“. Man fragt sich, ob Pleyel (der seinerzeit behauptete: „Dies sind meine *Préludes*.“) die Sammlung nicht vielleicht selbst in Auftrag gegeben haben könnte, obwohl deren Opus-Nummer von Probst, dem Pariser Agenten von Breitkopf & Härtel, zugeteilt wurde.

Die autographe Stichvorlage, die Julian Fontana an Pleyel schickte, nachdem er eine Kopie angefertigt hatte, dient als Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe, da die französischen Fahnabzüge in Chopins Abwesenheit ebenfalls von Fontana durchgesehen wurden. Die englischen Fahnabzüge, hergestellt nach der Vorlage der französischen Ausgabe, wurden möglicherweise von Moscheles durchgesehen, von dem auch der gesamte Fingersatz der englischen Ausgabe stammen könnte.

Form und Gestalt

Im Gegensatz zu Bach im ersten Band seines *Wohltemperierten Klaviers* verfolgte Chopin, der sich offensichtlich der gleichschwebenden Temperatur bedient (samt enharmonischer Beziehungen, die entweder nacheinander oder, ab der Nr. 9, zusammen verwendet werden), mit der Anordnung seiner *Préludes* keinen didaktischen Zweck. Anders als bei Kalkbrenner (der sich sklavisch an Bachs chromatisch ansteigende Fortschreitung hielt) geht es daher bei Chopin im Quintenzirkel und den verwandten Molltonarten voran. Doch welche strukturelle Prinzipien, so es solche gibt, könnten op. 28 zugrunde liegen, abgesehen von der Abfolge der Tonarten? Beispielsweise wird nicht systematisch zwischen schnellen *Préludes* in Dur und langsameren in Moll abgewechselt. Die kürzesten Stücke sind in der ersten Hälfte der Sammlung doppelt so zahlreich wie in der zweiten; diese wiederum enthält die kompliziertesten

24 Préludes

Op. 28

à son ami J.C. Kessler/ à son ami Camille Pleyel ★

Agitato

1 *mf*

7 *cresc.*

14 *stretto*

21 *p*

28

★ See Critical Commentary, Sources.

Edition Peters No. 7532

© Copyright 2003 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London

Revised and corrected 2012

41007