

Bemerkungen

o = oberes System; *u* = unteres System;
T = Takt(e)

Préludes op. 28

Quellen

- A** Autograph. Reinschrift, dennoch mit umfangreichen Korrekturen Chopins. Zahlreiche Stechereintragungen, die das Manuskript als Stichvorlage für die französische Erstausgabe (F1) ausweisen. Biblioteka Narodowa, Warschau, Signatur: Mus. 93.
- AB** Abschrift von Julian Fontana nach A. Im gesamten Manuskript Stechereintragungen, die die Abschrift als Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe (D) ausweisen. Original verschollen, Photographie im Photogramm-Archiv der Chopin-Gesellschaft, Warschau, Signatur: F. 503.
- F1** Französische Erstausgabe, Paris, Adolphe Catelin et Cie, unterteilt in zwei Hefte (Nr. 1–12 und 13–24), Plattennummer: „Ad. C. (560) et Cie.“, erschienen August 1839. Benutztes Exemplar: Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur: VM⁷.2463.
- F2** Spätere, korrigierte Auflage von F1, erschienen Herbst 1839. Benutztes Exemplar: Chopin-Gesellschaft, Warschau, Signatur: M/176 (Teil der Sammelbände Jędrzejewicz).
- D** Deutsche Erstausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer „6088“, erschienen September 1839. Benutztes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: 2 Mus.pr. 2590.
- E** Englische Erstausgabe, London, Wessel & Co, wie F1 in zwei Hefte unterteilt, Plattennummern „(W & Co.N^o.3098.)“ und „(W & Co.N^o.3099.)“, erschienen Anfang 1840, Nachstich auf der Ba-

sis von F2. Benutztes Exemplar: The British Library, London, Signatur: h.472.(12.).

- Je** Exemplar der Schwester Chopins, Ludwika Jędrzejewicz, u. a. mit autographen Eintragungen Chopins. Zugrunde liegende Ausgabe: F2. Chopin-Gesellschaft, Warschau, Signatur: M/176.
- OD** Exemplar der Schülerin Camille O'Meara-Dubois, u. a. mit autographen Eintragungen Chopins. Zugrunde liegende Ausgabe von Heft 1: Brandus, Plattennummer: „B. et Cie. 4594“. Paris, 1846 (textgleich mit F2). Heft 2: F2. Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur: Rés. F. 980¹.
- Sch** Exemplar von Marie de Scherbatoff, u. a. mit autographen Eintragungen Chopins. Zugrunde liegende Ausgabe: F2. The Houghton Library, Cambridge, Mass., Signatur: fMus. C 4555. B 846c.
- St** Exemplar von Jane Stirling, u. a. mit autographen Eintragungen Chopins. Zugrunde liegende Ausgabe: F2. Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur: Rés. Vma. 241 (IV, 28, I–II).

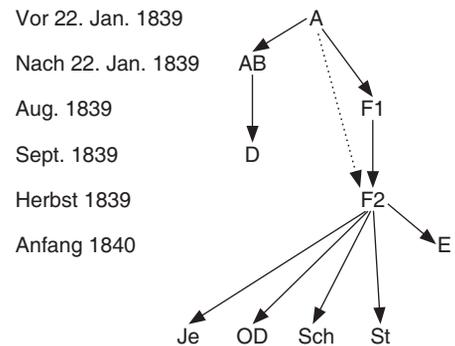
Zur Rezeption

- Mikuli**
Fr. Chopin's Pianoforte-Werke. Revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli. Band 6. Præludien. Leipzig, Fr. Kistner. London, Alfred Lengnick & Co. Neue Auflage. Erschienen 1879.
- Scholtz**
Frédéric Chopin: Präludien, Rondos. Kritisch revidiert von Herrmann Scholtz. Neue Ausgabe von Bronislaw v. Pozniak. C. F. Peters. Erschienen 1948–1950.

- Paderewski**
Fryderyk Chopin. Complete Works. I: Preludes for Piano. Editorial Committee: I. J. Paderewski, L. Bronarski, J.

Turczynski. Eighth Edition. Copyright 1949 by Instytut Fryderyka Chopina, printed Cracow 1969.

Abhängigkeit der Quellen



Aus der im Vorwort ausführlich dargelegten Quellenlage ziehen wir folgende Konsequenzen für die vorliegende Edition: Hauptquelle unserer Ausgabe ist A. AB besitzt insofern den Wert einer Nebenquelle, als Fontana mit den Schreibeigenheiten Chopins vertraut war. Daher kann AB mitunter bei Stellen, die in A nicht eindeutig sind, zur Klärung beitragen. F2 wird als schwache Nebenquelle bei den wenigen größeren Abweichungen (siehe *Vorwort*) hinzugezogen, ansonsten jedoch wie alle anderen Drucke vernachlässigt, es sei denn, die Lesarten der Drucke prägen die Rezeption in späteren Ausgaben (Paderewski, Mikuli, Scholtz). Zum Quellenwert der Schülerexemplare siehe ebenfalls das *Vorwort*.

Zusätzliche autographische Quellen zu einzelnen Préludes werden in den Einzelbemerkungen aufgeführt.

Zur Edition

Im Allgemeinen wird gemäß A notiert. Offensichtliche Schreibfehler, vor allem Vorzeichenfehler, werden stillschweigend korrigiert bzw. modernen Stichregeln angepasst. Die Setzung von Warnvorzeichen wird stillschweigend der heutigen Praxis angeglichen. Triolenziffern und -bögen werden gemäß A notiert (zum einzigen problematischen Fall siehe Bemerkung zu Nr. 1 unter www.henle.de). Die Wiedergabe von Notenhalsrichtungen, Balken, Vorschlägen sowie die Verteilung von Akkorden bzw. Stimmen auf die beiden Systeme folgt in der Regel A; nur dort, wo die

Übersichtlichkeit des Druckbildes gefährdet ist (z. B. Nr. 10, 18), wird an moderne Stichregeln angeglichen. Sämtliche weiteren Zusätze des Herausgebers sind im Notentext durch runde Klammern gekennzeichnet. Eckige Klammern markieren Ergänzungen aus Nebenquellen, über die Fußnoten oder Einzelbemerkungen detailliert Auskunft geben.

Fingersätze: In A trug Chopin einige wenige Fingersätze ein (Nr. 7, T 11; Nr. 16, T 22 f., 41). Darüber hinaus sind aus den Schülerexemplaren zahlreiche Fingersätze überliefert, deren Authentizität z. T. nicht gesichert ist (siehe *Vorwort*). Selbst wenn nachzuweisen wäre, dass sie tatsächlich auf Chopin zurückgehen, sind sie natürlich jeweils auf die Bedürfnisse und das Können eines bestimmten Schülers zugeschnitten. Wir geben diese Fingersätze im Notentext kursiv wieder. Lassen Fingersatzziffern aus verschiedenen Schülerexemplaren auf gleichen Fingersatz schließen, werden sie zu einem einzigen, durchgehenden Fingersatz zusammengeführt. Bei Abweichungen geben wir die Alternative in Klammern an. Die Herkunft der jeweiligen Fingersätze wird in den Bemerkungen zu den betreffenden Stücken mitgeteilt.

Einzelbemerkungen

Nr. 2

Möglicherweise unterscheidet Chopin im Autograph bei diesem Stück zwischen Dynamikangaben für rechte und linke Hand:

- 1: In A *p* eher unten, also wohl nur für die linke Hand; so in F und bei Mikuli. T 3 o bei Mikuli *mf*.
- 11: \llcorner in A zunächst zwischen den Systemen, später getilgt und über die Systeme gesetzt. Position des Zeichens durch mehrfache Korrektur nicht eindeutig, vielleicht schon ab letzte Note T 10 und nur bis 3. Note T 11. Unsere Lesart auch gemäß AB und F2.
- 16: In A und AB \llcorner zwischen den Systemen; *dim.* ab T 13 über den Systemen. In F *dim.* ab T 13 zwischen den Systemen, in T 16 zusätzlich \llcorner über ganze Taktlänge; so auch bei

Mikuli. In D \succ zu f^1 statt \llcorner ; so auch bei Scholtz. Lesart in A und AB legt nahe, dass sich Gabel auf linke Hand bezieht; vgl. Bemerkung T 11.

Nr. 3

Fingersätze aus St und OD.

17 o: Rhythmus der letzten beiden Noten gemäß A. In AB irrtümlich , in D verändert zu ; so auch bei Mikuli und Scholtz.

Nr. 5

16 o: In AB irrtümlich als Wiederholungstakt von T 14 notiert, daher auch in D \sharp zu letzter Note.

Nr. 6

Fingersätze aus St, Je. In Klammern abweichende Fingersätze aus St.

19 o: 2. Akkord in A nicht eindeutig, aber eher mit fis^1 ; vgl. auch T 15. In den anderen Quellen und bei Paderewski, Mikuli und Scholtz mit g^1 wohl in falscher Anlehnung an T 16 oder T 20.

Nr. 7

Fingersatz aus OD.

7 o: Haltebogen bei Mikuli und Scholtz entgegen den Quellen.

15 u: In AB, D und bei Mikuli und Scholtz fälschlich mit *e*.

Nr. 8

6, 20 o: fis^2 bei Paderewski entgegen allen Quellen.

9 u: *g* wahrscheinlicher im harmonischen Kontext: paralleles Verhältnis vom 3. zum 4. Viertel in T 9 und 10.

21 o: In A ohne \sharp zu 4. Note im 3. Viertel, in F2 ergänzt.

23 o: In A ohne \flat zu 4. Note im 3. Viertel; in F und bei Paderewski, Mikuli und Scholtz vorhanden. In T 24 an gleicher Stelle d^2 , hier aber harmonischer Kontext anders.

26 u: In F und bei Mikuli und Scholtz \succ zu jeder 1. Note aller vier Zählzeiten. In A auf zwei und vier kein \succ , jedoch Wiederholungszeichen im oberen System, die hier aber wohl nicht für \succ gelten (in T 25 notiert A Wiederholungszeichen auf zwei bis vier und zusätzlich \succ).

Nr. 9

Fingersatz aus St.

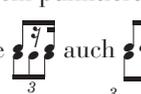
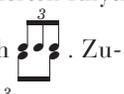
Rhythmus: Chopin notiert in A die gesamte Oberstimme zunächst einschließlich T 9–12 mit einfach punktiertem Rhythmus , wobei die  konsequent mit den 3. Triolen- der Mittelstimme in der Vertikalen zusammenreffen (meist sogar zusammengehalten): .

In der gleichen Vertikalen notiert er auch alle  der Bassstimme. Die Tatsache, dass Chopin also drei bewusst unterschiedlich gewählte rhythmische Notierungsweisen in einer Vertikalen schreibt, könnte auf Flüchtigkeit hindeuten. Er überließ es vielleicht den Setzern, für die Drucke die rhythmische Verteilung laut Stichregeln vorzunehmen. Die Setzer von F und D positionierten dementsprechend die  der Oberstimme deutlich hinter die 3. Triolen- und die  hinter die .

Diese Vermutungen und der Befund in F und D passen jedoch nicht zu der von Chopin in einem zweiten Durchlauf in A vorgenommene Änderung des Rhythmus zu  an fünf Stellen in der Oberstimme T 9–12 und einer weiteren Stelle im Bass T 11: Hier notiert er nun die  nach den 3. Triolen-. Es ist einerseits denkbar, dass Chopin bei der Änderung in A eine weitere Klärung des Rhythmus an anderen Stellen nicht für nötig hielt und sich auf die differenzierte Notation des Rhythmus gemäß Stichregel in den Erstausgaben verließ, wie dann auch geschehen. Andererseits könnte Chopin aber auch nur für die  eine Notierung hinter die Triolen- gewünscht haben, während die  mit letzteren in einer Vertikalen zu stehen haben und damit ein Zusammenklingen erwünscht ist. Dann hätten allerdings die Setzer Chopins Wunsch nicht erkannt und im Druckbild den Sachverhalt falsch wiedergegeben. Als Indiz für das gleichzeitige Erklängen könnten auch Striche gedeutet werden, die in St und Je in T 8 die  mit den Triolen- verbinden. Warum die Striche allerdings nur in diesem Takt stehen, wer sie notiert hat und ob sie tatsächlich auf Chopins Anweisung zurückgehen, ist ungewiss. Anhand der Quellen zu den *Pré-*

ludes (und selbst unter Zuhilfenahme der Theoriewerke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) kann dieses prinzipielle Problem unseres Erachtens nicht endgültig geklärt werden.

Ein Blick in Autographe und Erstausgaben anderer Werke Chopins bestätigt diese Vermutung: In der *Polonaise-Fantasie* op. 61, T 254 ff., notiert Chopin in beiden erhaltenen Autographen den Rhythmus wie in A. Die Stecher der Erstausgaben interpretierten diese Ausgangslage unterschiedlich: Die deutsche Erstausgabe notiert aufeinander folgend, die französische Erstausgabe notiert wie in A. Eine einheitliche Regelung scheint auch in diesem Fall nicht existiert zu haben. T 268–271 in der *Polonaise-Fantasie* sprechen allerdings für ein gleichzeitiges Erklingen, denn es handelt sich beim letzten Akkord jeder Triolengruppe um Oktavgriffe

 und eine rhythmische Differenzierung in der Ausführung ist daher kaum denkbar. Auch in der *Fantasie* op. 49, T 77 ff., ist die rhythmische Notation unklar. Chopin schreibt neben dem punktierten Rhythmus gegen Triole  auch . Zudem notiert er die Figur  aus T 78 an der Parallelstelle in T 245 als . Die Notenköpfe der jeweils letzten Noten stehen dabei in der Vertikalen immer genau übereinander. Die Stecher der Erstausgaben geben die Stellen uneinheitlich wieder.

Die Notation  lässt sich auch im *Nocturne* op. 48 Nr. 1 finden. Hier ist wohl zweifelsfrei  gemeint. Diese Form führt zurück auf die Problematik in Op. 28 Nr. 9.

Dort stellt die -Notierung in der Oberstimme auf eins T 8 einen zusätzlichen Problemfall dar. In A war die 1.  zunächst (doppelt?) punktiert. Chopin strich diese Punkttierung jedoch (die 2.  hatte kein -Fähnchen). Die Notierung als  ist also beabsichtigt. Sämt-

liche Quellen folgen A darin, die 2.  der Oberstimme mit der letzten Triolen- in einer Vertikalen zu notieren. Lediglich Mikuli stellt die 2.  der Triolen- voran.

Zusammenfassend muss festgestellt werden, dass die Frage, ob die  mit den Triolen- gleichzeitig erklingen sollen, nicht eindeutig beantwortet werden kann. Gemäß unserer Quellenbewertung geben wir daher das Notenbild von A wieder. Die Möglichkeit einer differenzierten Ausführung der Formen

 sollte erwogen werden.

Nr. 10

18: 2. Akkord schon in A nicht eindeutig, aber eher mit *fis*.

Nr. 11

Fingersatz aus Sch, OD.

21: Vorschlag in AB, D und bei Scholtz als . Mikuli bringt angebundenen  *H* statt *dis*¹. F verliert Vorschlag und Bögen zu *f*; *f* auch bei Mikuli und Scholtz.

Nr. 12

23 o: Ursprünglich in keiner Quelle  vor *cis*². In AB  jedoch von unbekannter Hand nachgetragen. Mikuli und Scholtz bringen , vor allem wohl wegen *c*¹ im Folgetakt. Eine direkte Analogie zu T 27 liegt nicht vor, da T 27 sich nach Dur und nicht, wie T 23, nach Moll wendet. Eine Dominantbeziehung zwischen T 23 und 24 bzw. T 27 und 28 würde für *c*² sprechen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Chopin vergaß,  zu notieren.

30 o, letztes Achtel: In A vor der Oktave unleserliche, ausgestrichene Vorzeichen. AB und F zunächst ohne Vorzeichen, in AB von unbekannter Hand  nachgetragen. D notiert  vor *d*¹. Paderewski, Mikuli und Scholtz notieren Oktave *dis*¹/*dis*². Harmonische Umgebung e-moll und letztes Achtel T 32 sprechen zunächst für *dis*, andererseits führt die harmonische Entwicklung in T 31 zurück nach C-dur; e-moll wird endgültig erst in T 33 erreicht, was *d* in T 30 wahrscheinlicher macht.

36 o: In A im letzten Viertel unklare Korrektur, aber wohl ohne  *fis*². AB, D notieren *fis*², nicht aber F. Paderewski, Mikuli und Scholtz mit *fis*².

70 u: Erste Oktave bei Paderewski und Mikuli *Gis/gis*, analog zu T 66. In A unleserliche (mehrfache?) Korrektur, endgültige Lesart jedoch eindeutig *E/e*.

78 f.: Diese beiden Takte fehlen in AB, D und bei Scholtz; unklar, ob es sich um ein Versehen Fontanas oder einen absichtlichen Eingriff handelt. Mikuli: „Manche Ausgaben unterdrücken diese 2 erwiesenen authentischen Takte“.

Nr. 13

Fingersatz aus OD.

Zur Taktangabe: In A mehrere Korrekturschichten bei Tempo- und Taktangabe. *Lento ma non troppo* korrigiert zu *Lento*.  (oder ; nicht eindeutig zu entziffern) korrigiert zu . Chopin notierte vermutlich ursprünglich im  Metrum (erster Akkord im oberen System  statt ; im unteren System erste Takthälfte  statt ). Auf der Grundlage dieses Metrums ergänzte er wohl „non troppo“ zum „Lento“, um ein fließendes Tempo zu gewährleisten. Indem er den Grundschlag (und entsprechend die Notenwerte) anschließend in ein „alla breve“ änderte (), war dieser Zusatz nicht mehr nötig. Die neue Taktangabe (dreizeitiges Metrum) lässt sich allerdings nicht mit der rhythmischen Struktur des Stückes (zweizeitiges Metrum) in Einklang bringen. Alle übrigen Quellen bringen ; wir notieren – wie auch die späteren Ausgaben – die metrisch korrekte Form .

32 o: *ais*¹ gemäß einer Korrektur in St.

In allen anderen Quellen 1. Akkord mit *h*¹; so auch bei Paderewski, Mikuli und Scholtz. Parallelstelle T 16 hat *ais*¹.

33–35: Pedalbezeichnung in A und F2 über dem oberen System; wahrscheinlich Hinweis darauf, dass die nachschlagenden Diskant-Noten mit Pedal gehalten werden sollen.

Nr. 14

8 o: Zweite Gabel in A nicht zu entziffern: erst , nach Korrektur viel-

leicht \llcorner . F notiert \llcorner , AB \ggcorner ; vgl. auch Dynamik T 7. Bei Paderewski, Mikuli und Scholtz \llcorner .

14: In A in beiden Systemen ohne Vorzeichen, demnach *eses*. In AB von anderer Hand \flat nachgetragen, bei Mikuli, Scholtz und Paderewski ebenfalls *es*. *es* führt in T 14 zu vollständiger Chromatik bei den Spitzentönen: *des-eses-es-fes-f*.

Nr. 15

Fingersatz aus St, OD. In Klammern abweichende Fingersätze aus OD.

17 u: In A 7. Achtel nicht eindeutig, wohl eher ohne *es*¹; in AB, D und bei Paderewski, Mikuli und Scholtz *es*¹, nicht aber in F.

33, 49 u: In A 4. Akkord *Cis/cis* statt *E/cis* (so auch bei Mikuli); bei St, OD und Je aber handschriftlich verbessert zu *E/cis*.

70 o: In A, AB und D 1. Akkord mit *dis*¹ statt *e*¹, in F mit *e*¹; vgl. auch T 62. Da *e*¹ in F steht und in den Schülerexemplaren im Unterschied zu T 33/49 nicht korrigiert wurde, ist diese Lesart wohl von Chopin autorisiert (auch bei Paderewski, Mikuli und Scholtz *e*¹).

Nr. 16

7 o: In A, AB und F 13. und 15. Note ohne \flat , D setzt \flat nur zu 15. Note (so auch bei Scholtz); beide Noten als *as*³ im musikalischen Kontext wahrscheinlicher; vgl. auch T 23.

16 u: Das Fehlen von *c*¹ in D und bei Scholtz geht wohl auf AB zurück; dort nicht entscheidbar, ob die Note vorhanden ist; in A wie wiedergegeben.

Nr. 17

Fingersatz T 86 aus OD.

Weitere Quellen:

A₁₇: Autograph Widmungseintrag ins Album von Ignaz Moscheles. T 65–72. The British Library, London, Signatur: Music Loan 95.2.

AB₁₇: Zusätzliche Abschrift Fontanas, die wohl auf eine separat notierte Frühfassung von Nr. 17 (siehe Abdruck im *Anhang* dieser Ausgabe) zurückgeht.

Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, ohne Signatur.

19 o: Akkord auf fünf in A, AB, F und D mit *f*¹ statt *fis*¹; in allen späteren Ausgaben und AB₁₇ *fis*¹. *f*¹ aus F in keinem der Schülerexemplare korrigiert. T 21 kann nicht als Parallelstelle herangezogen werden, da harmonisch unterschiedlicher Kontext; zudem *a*¹ dort mit \flat , nicht aber *f*¹ in T 19.

44 f. o, 48 f. o: Nur in AB₁₇ und bei Paderewski und Mikuli zur Oberstimme Haltebogen zum nächsten Takt.

65 u: In A₁₇, AB₁₇, AB, D und bei Paderewski, Mikuli und Scholtz *fz* zu 1. Note (vgl. Folgetakte); nicht in A.

Nr. 18

Fingersatz aus OD.

Nr. 20

Weitere Quellen:

A_B: Autograph Widmungseintrag ins Album von Alfred de Beauchesne, signiert „Paris 30 Janvier 1840 Chopin“. Neuntaktige Fassung (T 1–8, 13).

A_C: Widmungseintrag ins Album der Familie Cheremetieff, signiert „Paris 20 Mai 1845 F.Chopin“. 13-taktige Fassung.

AB_S: Abschrift von George Sand. 13-taktige Fassung.

3 o: *es*¹ bei Akkord auf vier gemäß A_C (späteste autographe Quelle), AB_S und nach einer handschriftlichen Ergänzung in St. In A (und AB, F, D), A_B ohne \flat , Akkord also mit *e*¹. Versehen Chopins in A? Unter den späteren Ausgaben nur bei Mikuli mit *e*¹.

7 o: In A (und AB) T 9–12 nicht ausnotiert, sondern T 5–8 mit „a“, „b“ etc. markiert und an T 8 vier Takte ohne Noten, nur mit den entsprechenden Buchstaben, angehängt. Notiert in T 9–12 sind allerdings die Dynamikangaben und das rit. . Das in T 7 f. notierte *ritenuto* wiederholt Chopin in T 11 f. nicht (in A_B, A_C an beiden Stellen kein *ritenuto*). D und Scholtz nehmen wohl an, *ritenuto* unterstütze die Schlusswirkung und beziehe sich deshalb nur auf T 11. Dass es in A in T 7 steht, wäre dann also ein Versehen Chopins. Dies setzt voraus, dass Chopin T 9–13 in A ergänzte, nach-

dem er das *ritenuto* in T 7 bereits notiert hatte. Dazu gibt es allerdings keinerlei Indizien. Dagegen notieren F und AB_S *ritenuto* nur in T 7. Wir vermuten, das nicht nochmalige Notieren des *ritenuto* in T 11 ist ein Versehen und bringen daher die Anweisung sowohl in T 7 als auch in T 11.

12: *f* gemäß handschriftlicher Ergänzung in OD.

13: In A_B *ff* statt \flat .

Nr. 21

Fingersatz aus St, Je, OD.

4 o: Lesart gemäß A; dort Verlängerungspunkt bei \downarrow *g*¹ getilgt; danach wohl absichtlich nicht \sharp ergänzt, da *es*¹ im letzten Achtel der Unterstimme im oberen System notiert und demnach mit rechter Hand zu spielen ist; dies wird durch Fingersatz bei St und OD bestätigt. F notiert *es*¹ im unteren System, *g*¹ aber ohne Verlängerungspunkt. Paderewski und Mikuli notieren wie F, ergänzen jedoch Verlängerungspunkt. In AB, D und



Nr. 22

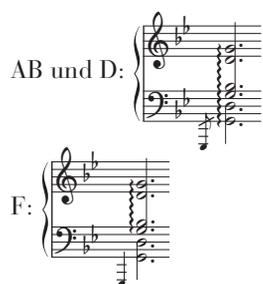
22, 30: In A (und AB) T 17–24 mit Buchstaben „a“–„h“ gekennzeichnet; Wiederholung T 25–32 als leere Takte mit auf T 17–24 verweisenden Buchstaben notiert. D interpretiert irrtümlich Buchstaben „f“ in T 22 und 30 als *f*; Scholtz rückt *f* dann nach T 23 und 31.

35–38: In F2 und bei Paderewski, Mikuli und Scholtz entsprechend T 1 ff. Haltebögen.

41: In A Ausführung des Arpeggios



Chopin notiert Arpeggio oft als vertikale Bögen; wir lösen beide Bögen und Vorschlag auf wie in Nr. 17, T. 47.



Paderewski deutet unteren Bogen als Vorschlagsbogen:



Nr. 23

Fingersatz aus OD.

13 u: f^1 gemäß A. In AB Notenkopf übergroß, daher nicht eindeutig, ob g^1 oder f^1 ; daher gleichzeitig erklindendes f^1/g^1 in D, Mikuli und Scholtz.

Nr. 24

Fingersatz aus St und OD.

46: In F p erst ab 1. Note im oberen System; in A, AB und D nicht eindeutig, da unteres System nicht ausnotiert, sondern mit Wiederholungszeichen versehen ist, aber eher zum Taktbeginn. In späteren Ausgaben sind beide Varianten zu finden.

51: In A Dynamikangabe nicht eindeutig: zwei f erkennbar, linkes sehr dünn, rechtes sehr dick geschrieben. Möglicherweise zunächst ff und anschließend durch breiter geschriebenes einfaches f ersetzt; oder ein zweites f hinzugefügt und damit ff gemeint. In AB und D f ; in F ff . In späteren Ausgaben erscheinen beide Varianten. Dynamischer Verlauf macht f wahrscheinlicher.

Prélude op. 45

Quellen

Ö Österreichische Erstausgabe in „Album – Beethoven“, Wien, Mechetti, Plattennummer: „P. M. N^o 3594.“, erschienen November 1841. Benutztes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek,

München, Signatur: Mus.pr. 17487.

F1 Französische Erstausgabe, Paris, Schlesinger, in *Keepsake des pianistes*, in der *Revue et Gazette musicale de Paris*, 12. Dezember 1841, Abdruck auf drei Seiten. Benutztes Exemplar: The British Library, London, Signatur: g.442.d.d.(2.).

F2 Neustich bei Schlesinger, Paris, separate Ausgabe, Plattennummer: „M. S. 3518.“, erschienen 1841, Abdruck auf sieben Seiten. Benutztes Exemplar: Chopin-Gesellschaft, Warschau, Signatur: M/176 (Teil der Sammelbände Jędrzejewicz).

E Englische Erstausgabe, London, Wessel, Plattennummer „W & S. N^o. 5297.“, erschienen Januar 1842. Nachstich auf der Basis von F1. Benutztes Exemplar: Bodleian Library, Oxford, Signatur: Mus. Inst. III. 51. (26).

Je Exemplar der Schwester Chopins, Ludwika Jędrzejewicz, mit autographen Eintragungen Chopins. Zugrunde liegende Ausgabe: F2. Chopin-Gesellschaft, Warschau, Signatur: M/176.

Zur Rezeption siehe die Nachweise bei Op. 28.

Aus den im Vorwort dargelegten Gründen ist Ö Hauptquelle unserer Edition. Bedeutende Varianten aus F1/2, die auf Unachtsamkeiten des Stechers von Ö oder ein anderes Kompositionsstadium schließen lassen, werden in Fußnoten mitgeteilt. Viele der abweichenden Lesarten aus F, Tonhöhe und Rhythmus betreffend, sind in spätere Ausgaben eingegangen, die F1 zur Hauptquelle erhoben.

Pedalbezeichnung: In F1/2 ist das Pedal übereinstimmend notiert; Ö gibt häufigere Pedalwechsel an. Beide Varianten sind wohl authentisch. In T 6 und allen entsprechenden Takten (T 8, 10 etc.) notiert F1/2 * stets einen halben Takt später (zur Oktave der rechten Hand). Die übrigen Abweichungen werden in Fußnoten mitgeteilt.

Zur Edition

Im Allgemeinen wird gemäß Ö notiert. Offensichtliche Stichfehler, vor allem bei Vorzeichen, werden stillschweigend korrigiert bzw. modernen Stichregeln angepasst. Die Setzung von Warnvorzeichen wird behutsam der heutigen Praxis angeglichen. Die Wiedergabe von Notenhalsrichtungen, Balken, Vorschlägen sowie die Verteilung von Stimmen auf die beiden Systeme folgt in der Regel Ö. Sämtliche weiteren Zusätze des Herausgebers sind im Notentext durch runde Klammern gekennzeichnet.

Einzelbemerkungen

18 f. o: In F1/2 und bei Paderewski und Mikuli ohne Haltebogen.

31 f.: In Ö f erst auf eins T 32; wohl Unachtsamkeit des Stechers. Wir folgen der plausibleren Lesart in F1/2.

35: In F1/2 und bei Mikuli ohne $\text{>} p$.

36: pp gemäß F1/2. In Ö wohl versehentlich erneut p .

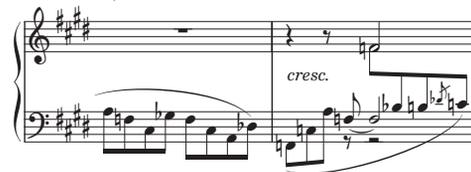
48 o: In F1/2 in der Oberstimme  statt ; wir folgen Ö, da zudem in F1  nach rechts gerückt, auf Position einer ; möglicherweise war hier die Stichvorlage unklar.

51 o: Arpeggio gemäß F1/2.

52 o: $ofis^2$ im 1. Akkord gemäß allen Quellen.

u: Kursive Fingersatzziffern gemäß allen Quellen, also wohl auch in den beiden autographen Vorlagen vorhanden.

62 f. u: Bogensetzung in F1/2 und bei Mikuli, Scholtz und Paderewski:



Bei Scholtz und Paderewski überschneiden sich die Bögen zudem auf dem 1.  T 63.

67: In F1/2 und bei Mikuli und Paderewski p schon zur eins.

77 f.: In F1/2 und bei Mikuli und Paderewski *ritenuto* schon zu 2. Hälfte T 77.

78: In F1/2 und bei Mikuli und Paderewski ohne f .

79: *Cadenza*: in F1/2 nicht im Kleinstich und ohne *a piacere*. In F2 kein

dim. bei letzten beiden Achtelgruppen. Auch Mikuli gibt Kadenz in normaler Stichgröße wieder.

83: In F1/2 und bei Mikuli \triangleright bis Anfang T 84 statt $>$.

85 f.: In F1/2 und bei Mikuli und Paderewski \triangleright bis Mitte T 86.

Presto con leggerezza KK IVb Nr. 7

Autograph (The Moldenhauer Archives, Library of Congress, Washington) auf 2. Seite unterhalb des Notentextes mit Datum signiert: „Paris, 18 Juillet 1834 [weiter rechts:] A mon Ami P. Wolff [darunter:] FF Chopin“. Datum schwer zu entziffern, könnte auch „10.“ statt „18.“ heißen. Das Autograph trägt nur eine Tempobezeichnung, ein Titel fehlt.

22–24 o: Bogensetzung gemäß Autograph; möglicherweise sollen die kürzeren Bögen den langen Bogen ersetzen.

32 o: Oberstimme gemäß Autograph; auch in Op. 28 sind zweistimmige Strukturen oft rhythmisch frei wiedergegeben.

München, Frühjahr 2007

Norbert Müllemann

Comments

u = upper staff; *l* = lower staff;

M = measure(s)

Préludes op. 28

Sources

A Autograph fair copy, but with extensive corrections by Chopin. Numerous engraver's marks, which indicate the use of the manuscript as engraver's model for the first French edition (F1). Biblioteka Narodowa, Warsaw, shelfmark: Mus. 93.

FC Copy of A made by Julian Fontana. The whole manuscript contains engraver's marks, indicating the use of this copy as an engraver's model for the first German edition (G). The original is lost; a photographic copy is held by the Chopin Society in Warsaw, shelfmark: F. 503.

F1 First French edition, Paris, Adolphe Catelin et C^{ie}. Divided into two parts (nos. 1–12, and 13–24), plate number “Ad. C. (560) et C^{ie}.” Published in August 1839. Copy consulted: Bibliothèque nationale de France, Paris, shelfmark: Vm⁷.2463.

F2 Later, corrected version of F1, published in autumn 1839. Copy consulted: Chopin Society, Warsaw, shelfmark: M/176 (part of the Jędrzejewicz miscellany).

G First German edition, Leipzig, Breitkopf & Härtel, plate no. “6088”. Published in September 1839. Copy consulted: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelfmark: 2 Mus.pr. 2590.

E First English edition, London, Wessel & C^o; divided, like F1, into two parts, plate nos. “(W & C^o.N^o.3098.)” and “(W & C^o.N^o.3099.)”. Published early in 1840, engraved on the basis of F2. Copy consulted: British Library, London, shelfmark: h.472.(12.).

Je Copy of F2 belonging to Chopin's sister, Ludwika Jędrzejewicz, and including autograph insertions by Chopin. Chopin Society, Warsaw, shelfmark: M/176.

OD Copy belonging to Chopin's pupil Camille O'Meara-Dubois, including autograph entries by Chopin. Vol. 1 published Paris, Brandus, 1846, plate no. “B. et C^{ie}. 4594”, and with identical musical text to F2. Vol. 2 is a copy of F2. Bibliothèque nationale de France, Paris, shelfmark: Rés. F. 980¹.

Sch Marie de Scherbatoff's copy of F2, including autograph insertions by Chopin. The Houghton

Library, Cambridge, Mass., shelfmark: fMus. C 4555. B 846c.

St Jane Stirling's copy of F2, including autograph insertions by Chopin. Bibliothèque nationale de France, Paris, shelfmark: Rés. Vma. 241 (IV, 28, I–II).

On reception

Mikuli

Fr. Chopin's Pianoforte-Werke. Revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli. Band 6: Praeludien. Leipzig: Fr. Kistner. London: Alfred Lengnick & Co. New issue, published 1879.

Scholtz

Frédéric Chopin, *Préludien, Rondos*. Critically revised by Herrmann Scholtz. New edition by Bronislaw v. Pozniak. C. F. Peters, published 1948–50.

Paderewski

Fryderyk Chopin. Complete Works, 1: Preludes for Piano. Editorial committee I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Eighth Edition. Copyright 1949 by Instytut Fryderyka Chopina, printed Cracow 1969.

Relationship between sources

Before 22 Jan. 1839

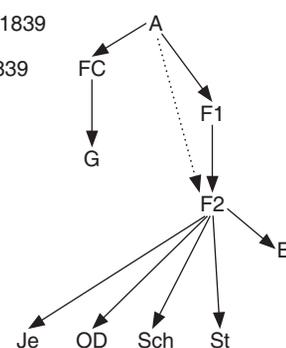
After 22 Jan. 1839

Aug. 1839

Sept. 1839

Autumn 1839

Early 1840



We draw the following conclusions from the detailed examination of the sources set out in the *Preface*. The main source for our edition is A. FC is valuable as a neighbour-source, because Fontana was familiar with Chopin's notational idiosyncrasies. Therefore FC brings clarity to places that are not clear in A. F2 has been called upon as a weak neighbour-source for its few more significant differences (see *Preface*), but otherwise

has been neglected along with all the other printed sources, unless the readings in these prints have a bearing upon reception in later editions (Paderewski, Mikuli, Scholtz). Also see the *Preface* concerning the value of the pupils' copies as source material. Additional autograph sources of individual preludes are listed in comments to the individual works.

On the edition

In general, our edition follows A. Obvious scribal errors, especially mistakes in accidentals, have been silently corrected, or changed to conform with modern engraving rules. The placing of cautionary accidentals has been silently altered to conform to modern practice. Triplet numerals and slurs follow A (see the individual comments to no. 1 at www.henle.de for a particular problematic case). The rendering of the direction of note stems, beams, and grace notes, as well as the layout of chords and parts across the two staves, generally follows A; only where clarity of layout risks being compromised (e.g. in nos. 10 and 18) has the layout been changed to conform to modern rules. All further editorial additions to the musical text are identified by round brackets. Square brackets indicate additions from neighbour-sources, with more detailed information supplied in footnotes or individual commentary.

Fingerings: Chopin entered a few fingerings into A (no. 7, M 11; no. 16, M 22 f., 41). Many additional fingerings have come down to us via his pupils' copies, but their authenticity is in part uncertain (see *Preface*). Even where it can be shown that they really emanate from Chopin they are of course in each case tailored to the needs and ability of a particular student. In our musical text we give these fingerings in italic type. Where a particular fingering is in a number of student sources, these are assembled together into a single continuous fingering. Where they vary from each other, the variants appear in square brackets. The provenance of the respective fingerings is noted in the comments to the piece concerned.

Individual comments

No. 2

Chopin may have intended different dynamic levels for right and left hands in A:

1: A has *p* on the lower stave, therefore surely only for the left hand: thus in F and in Mikuli's edition. M 3 u in Mikuli has *mf*.

11: \llcorner originally between the staves in A; later deleted and placed above the stave. Due to several corrections, the position of the sign is not clear: perhaps it is present from the final note of M 10 and extends only as far as the third note of M 11. Our reading follows FC and F2.

16: \llcorner between the staves in A and FC; *dim.* from M 13 is above the stave. F gives *dim.* from M 13 between the staves, with an additional \llcorner over the entire length of M 16; Mikuli has the same. G has a \gt on the f^1 , rather than a \llcorner , as does Scholtz. The readings in A and FC suggest that a hairpin applies to the left hand; see note to M 11.

No. 3

Fingerings derived from St and OD.

17 u: Rhythm of the two final notes follows A. FC erroneously has , changed in G to  (also thus in Mikuli and Scholtz).

No. 5

16 u: Erroneously notated in FC as a repeat of M 14; accordingly \sharp on last note in G also.

No. 6

Fingerings derived from St and Je. Variant fingerings in square brackets come from St.

19 u: 2nd chord in A is not clear; likely with $f\sharp^1$ (see also M 15). The other sources, along with Paderewski, Mikuli, and Scholtz, have g^1 , probably due to their mistaking the tonal direction towards M 16 and M 20.

No. 7

Fingering derived from OD.

7 u: Mikuli and Scholtz have tie contrary to the sources.

15 l: FC, G, Mikuli and Scholtz erroneously give additional *e*.

No. 8

6, 20 u: Paderewski has $f\sharp^2$ contrary to all sources.

9 l: *g* is more likely in the harmonic context; there is a parallel relationship with the 3rd and 4th beats of M 9 and 10.

21 u: A lacks \sharp on the 4th note of the 3rd beat; added in F2.

23 u: A lacks \flat on the 4th note of the 3rd beat; present in F and in Paderewski, Mikuli, and Scholtz. The same place in M 24 has d^2 , but the harmonic context there is different.

26 l: F, Mikuli and Scholtz each have a \gt on the first note of all four beats. No \gt on the 2nd and 4th beats in A; but there is a repeat sign in the upper stave. However, this surely does not indicate a \gt (A notates a repeat sign on beats 2–4 of M 25, and has an additional \gt).

No. 9

Fingerings derived from St.

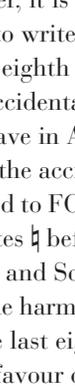
Rhythm: In A, Chopin first of all notated the whole of the upper voice, including M 9–12, in a simple dotted rhythm , under which the  was consistently aligned vertically with the 3rd triplet- in the middle voice (most of these are even beamed together): .

He further notated all the  of the bass part in the same vertical alignment. The fact that Chopin consciously selected three different types of rhythmic notation in one vertical alignment indicate haste. It is possible that he left it to typesetters to follow their rules of engraving in respect of printing these rhythmic divisions, according to which the setters of F and G clearly positioned the  of the upper voice after the 3rd triplet-, and the  behind the .

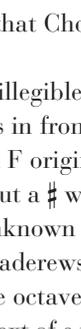
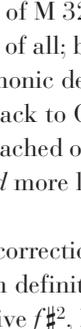
But these conjectures, and the layout of F and G, do not fit with a change to the rhythm to  that Chopin made in a second revision of A in five places in the upper voice of M 9–12 and once in the bass of M 11: in these places he now notated the  after the 3rd triplet-. On

the one hand it is possible that Chopin, by this change in A, did not view a further clarification of the rhythm to be necessary in other places, and relied on the rules of engraving for the notation of the different levels of rhythm, as indeed happened. On the other hand, Chopin might only have wished the notation of  to be notated behind the triplet-, while the  were to stand vertically with the latter, and were intended to sound together. Then Chopin's wishes would certainly not have been known to the engraver, and would have been rendered incorrectly in the printed layout. Lines joining together the  with the triplet- in M 8 of St and Je may be evidence that a simultaneous sounding was required. Why these lines only appear in this measure, who wrote them and whether they actually were sanctioned by Chopin, remains uncertain. This important problem cannot, in our opinion, be conclusively clarified by reference to the sources of the *Préludes* (or even with the help of music theoretical works of the 18th and early 19th centuries).

A glance at the autographs and first editions of other works by Chopin confirms this conjecture: in M 254 ff. of both surviving autographs of the *Pologne-Fantaisie* op. 61, Chopin writes the rhythm as it appears in A. The engravers of the first editions interpreted these contexts differently: the first German edition has them following each other, while the first French edition reproduces them as in A. There seems to have been no consistent rule in such a case. M 268–271 certainly indicate a simultaneous sounding, for in this case the last chord of each triplet group is an

octave dyad , and

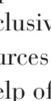
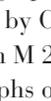
a rhythmic differentiation in performance is thus hardly conceivable. The rhythmic notation is likewise unclear in M 77 ff. of the *Fantaisie* op. 49. Chopin

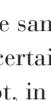
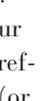
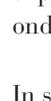
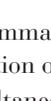
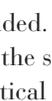
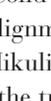
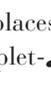
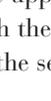
also writes  next to the dotted rhythm against the triplet .

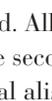
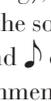
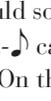
Furthermore, he writes the figure 

in M 78 as  in the parallel M 245.

The note-heads of the final notes in each case are set exactly above each other in the vertical alignment. The engravers of the first editions again are inconsistent in how they render these passages.

The  notation is also to be found in the *Nocturne* op. 48 no. 1. Here the intention is definitely .

This form leads back to the problem in op. 28 no. 9. The -notation in the upper voice of the first beat of M 8 presents an additional problem case, for in A the first  was originally (double?)-dotted. But Chopin struck out this dotting (the second  has no -flag), so a -notation is intended. All the sources follow A in notating the second  of the upper voice in vertical alignment with the last triplet-. Only Mikuli places the second  in front of the triplet-.

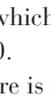
In summary, it has to be stated that the question of whether the  should sound simultaneously with the triplet- cannot be conclusively answered. On the basis of our examination of the sources we reproduce the musical text as in A. The possibility of a different interpretation of the forms , ,  should not be discounted.

No. 10

18: 2nd chord unclear in A; probably with $f\sharp$.

No. 11

Fingerings derived from Sch, OD.

21: Grace note in FC, G and Scholtz notated as ; Mikuli presents a tied  B instead of $d\sharp^1$. F misreads the slurs and grace notes as f ; Mikuli and Scholtz also have f .

No. 12

23 u: The \flat before the $c\sharp^2$ was originally not present in any of the sources. It was added to FC by an unknown hand. Mikuli and Scholtz have \flat , surely on account of the c^1 in the fol-

lowing measure. There is no direct analogy to M 27, since M 27 moves to the major, and not, as in M 23, to the minor key. A relationship to the dominant between M 23 and 24, and M 27 and 28, argues in favour of c^2 . However, it is unlikely that Chopin forgot to write \flat .

30 u, last eighth note: An illegible, deleted accidental appears in front of the octave in A. FC and F originally lacked the accidental, but a \sharp was later added to FC by an unknown hand. G notates \flat before d^1 . Paderewski, Mikuli, and Scholtz give octave $d\sharp^1/d\sharp^2$. The harmonic context of e minor and the last eighth note of M 32 argue in favour of $d\sharp$ first of all; but on the other hand the harmonic development in M 31 leads back to C major. E minor is finally reached only in M 33, which renders a d more likely in M 30.

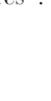
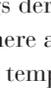
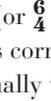
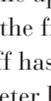
36 u: There is an unclear correction to the last beat of A, which definitely lacks $f\sharp^2$. FC and G give $f\sharp^2$, but F does not. Paderewski, Mikuli, and Scholtz have $f\sharp^2$.

70 l: First octave in Paderewski and Mikuli is $G\sharp/g\sharp$ as in M 66. A has illegible (multiple?) corrections, but the final reading is definitely E/e .

78 f.: These two measures are missing from FC, G, and Scholtz. It is unclear whether this is due to an oversight by Fontana, or an intentional intervention. Mikuli notes "some editions suppress these 2 clearly authentic measures".

No. 13

Fingerings derived from OD.

Meter: There are several levels of correction to tempo and meter markings in A. *Lento ma non troppo* is corrected to *Lento*. $\frac{6}{4}$ (or $\frac{6}{4}$; impossible to decipher clearly) is corrected to $\frac{3}{2}$. Perhaps Chopin originally wrote in $\frac{6}{4}$ meter (the 1st chord of the upper staff has  instead of ; while the first half measure in the lower staff has  instead of ). Based on this meter he probably added "non troppo" to "Lento" in order to guarantee a flowing tempo. As he subsequently

changed the basic meter (and the corresponding note values) to an “*alla breve*” ($\frac{3}{2}$), this addition became redundant. The new meter (triple) clearly does not accord with the rhythmic structure of the piece (duple). All other sources have $\frac{3}{4}$. Like all the later editions, we use the metrically-correct form $\frac{6}{4}$.

32 u: $a\sharp^1$ according to a correction in St. All other sources give the first chord with a b^1 , as do Paderewski, Mikuli, and Scholtz. The parallel M 16 has $a\sharp^1$.

33–35: Pedal marking in A and F2 is above the upper stave; probably evidence that the treble grace notes are to be held with the pedal.

No. 14

8 u: Second hairpin in A cannot be deciphered: originally was \gg , after correction possibly \ll . F gives \ll , FC has \gg . See also the dynamic in M 7. Paderewski, Mikuli, and Scholtz give \ll .

14: No accidentals on either stave in A, therefore eb . b has been added by another hand in FC, while Mikuli, Scholtz, and Paderewski likewise have eb . eb in M 14 results in a complete chromatic sequence $db-eb-eb-fb-f$ in the uppermost notes.

No. 15

Fingerings derived from St and OD. Variant fingerings shown in square brackets are from OD.

17 l: 7th eighth-note in A is unclear, probably more likely without eb^1 . eb^1 is in FC, G, and Paderewski, Mikuli, and Scholtz, but not in F.

33, 49 l: 4th chord in A is $C\sharp/c\sharp$ instead of $E/c\sharp$ (same in Mikuli); $C\sharp/c\sharp$ also present in St, OD and Je, but there corrected by hand to $E/c\sharp$.

70 u: 1st chord in A, FC and G has $d\sharp^1$ instead of e^1 ; F has e^1 : compare M 62. Since F has e^1 , and the student copies have not been corrected (in contrast to M 33 and 49), it is likely that this reading was authorized by Chopin (Paderewski, Mikuli, and Scholtz also have e^1).

No. 16

7 u: Notes 13 and 15 lack b in A, FC and F. G places b only on note 15 (as does Scholtz); it is more likely from the musical context that both notes should be ab^3 : see also M 23.

16 l: The lack of a c^1 in G and Scholtz surely derives from FC: it is unclear whether the note is present there. We follow A.

No. 17

Fingerings in M 86 derived from OD.

Additional sources:

A₁₇: Autograph dedicatory insertion of M 65–72 in an autograph album belonging to Ignaz Moscheles. British Library, London, shelfmark: Music Loan 95.2.

FC₁₇: Additional copy made by Fontana that probably goes back to a separately notated early version of no. 17 (see the reprint in the *Appendix* to our edition). Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, no shelfmark.

19 u: Chord on 5th beat in A, FC, F and G has f^1 instead of $f\sharp^1$. All later editions, and FC₁₇, have $f\sharp^1$. The f^1 from F is not corrected in any of the student copies. M 21 cannot be pressed into service as a parallel passage since the harmonic context is different; furthermore, a^1 appears there with $>$, but not the f^1 in M 19.

44 f. u; 48 f. u: There is a tie in the upper voice to the next measure only in FC₁₇, also in Paderewski and Mikuli.

65 l: A₁₇, FC₁₇, FC, G and Paderewski, Mikuli, and Scholtz have a fz on note 1 (see also the following measure). It is not present in A.

No. 18

Fingerings derived from OD.

No. 20

Additional sources:

A_B: Autograph dedicatory entry in the album of Alfred de Beaulieu, signed “Paris 30 Janvier 1840 Chopin”. 9-measure version (M 1–8, 13).

A_C: Autograph dedicatory entry in the album of the Cheremetieff family, signed “Paris 20 Mai 1845 F.Chopin”. 13-measure version.

C_S: Copy by George Sand. 13-measure version.

3 u: eb^1 present in 4th-beat chord according to A_C (the latest autograph source), C_S and as a handwritten insertion in St. A (and FC, F, G) and A_B lack b , so the chord contains e^1 . Possibly an oversight in A by Chopin? Of the later editions, only Mikuli has e^1 .

7 u: M 9–12 are not written out in A (and FC). Instead, M 5–8 are marked “a”, “b”, etc., and four unwritten measures, with only these letters, are appended at M 8. Dynamic markings are present in M 9–12, along with the rit . In M 11 Chopin does not repeat the *ritenuto* written in M 7 (A_B and A_C give no *ritenuto* at either place). G and Scholtz assume that the *ritenuto* supports the effect of closure and therefore applies only to M 11. The fact that it is given in M 7 of A thus suggests an oversight by Chopin. This assumes that Chopin added M 9–13 in A after he had already written the *ritenuto* in M 7, although there is absolutely no evidence for this. By contrast, F and C_S have *ritenuto* only in M 7. We conjecture that the lack of *ritenuto* in M 11 in all cases is an oversight, so present that marking both in M 7 and 11.

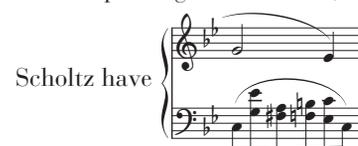
12: f is given in a manuscript insertion in OD.

13: A_B has ff instead of $>$.

No. 21

Fingerings derived from St, Je, and OD.

4 u: Reading follows A, where a prolongation dot on the $\downarrow g^1$ has been deleted; after this the rit has not been added, probably intentionally, since eb^1 is written on the last eighth note of the lower voice of the upper stave, and so is to be played with the right hand. This is confirmed by fingerings in St and OD. F has eb^1 on the lower stave, but g^1 without prolongation dot. Paderewski and Mikuli do likewise, but add the prolongation dot. FC, G and

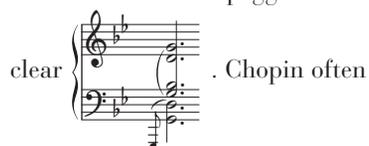


No. 22

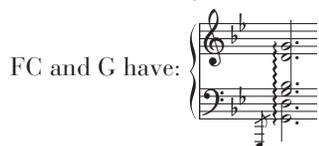
22, 30: In A (and FC), M 17–24 are labeled with letters “a” through “h”; the repeated M 25–32 are written as empty measures with letters referring back to M 17–24. G erroneously interprets the letter “f” in M 22 and 30 as *f*; Scholtz pushes *f* to after M 23 and 31.

35–38: Slurring in F2 and in Paderewski, Mikuli, and Scholtz corresponds to M 1 ff.

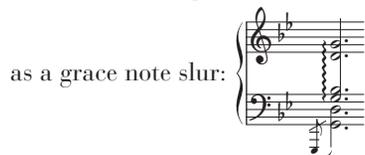
41: Execution of the arpeggio in A is not



wrote arpeggios with vertical slurs; we interpret the two slurs and grace note as in no. 17, M 47.



Paderewski interprets the lower slur

**No. 23**

Fingerings derived from OD.

13 l: *f*¹ is taken from A. The note head is too large in FC, so it is not clear if it is *g*¹ or *f*¹. Consequently there is an *f*¹ and *g*¹ dyad in G, Mikuli and Scholtz.

No. 24

Fingerings derived from St and OD.

46: *p* in the upper stave begins only on 1st note in F. The *p* is not clear in A, FC and G, since the lower stave is not written out but provided with a repeat sign, though it would most likely be at the beginning of the measure. Both variants are found in later editions.

51: The dynamic marking is not clear in A: two *f* are discernible, the left one

written very thinly, the right one very thickly. Perhaps originally a *ff*, replaced by a single, more broadly written *f*; or a second *f* may have been added, so that *ff* is meant. FC and G have *f*, F has *ff*. Both variants appear in later editions. The dynamic context makes *f* more likely.

Prélude op. 45*Sources*

- A Austrian first edition in the “Album – Beethoven”, Vienna, Mechetti. Plate no. “P. M. N^o 3594.”, published November 1841. Copy consulted: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelfmark: Mus.pr. 17487.
- F1 First French edition, Paris, Schlesinger. Published as *Keep-sake des pianistes* in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, 12 December 1841, printed on three pages. Copy consulted: The British Library, London, shelfmark: g.442.d.d.(2.).
- F2 New engraving by Schlesinger, Paris. Separate edition under plate no. “M. S. 3518.”, published 1841, printed on seven pages. Copy consulted: Chopin Society, Warsaw, shelfmark: M/176 (part of the Jędrzejewicz miscellany).
- E First English edition. London, Wessel, plate no. “W & S. N^o 5297.”, published January 1842. Engraving based on F1. Copy consulted: Bodleian Library, Oxford, shelfmark: Mus. Inst. III. 51. (26).
- Je Copy of F2 owned by Chopin’s sister, Ludwika Jędrzejewicz, with Chopin’s autograph additions. Chopin Society, Warsaw, shelfmark: M/176.

For reception history, see the notes to op. 28.

For reasons set out in the *Preface*, A forms the basis for our edition. Significant variants from A in F1/2 that are due to a lack of care by the engraver or

to a later stage in the compositional process are listed in footnotes. Many variant readings from F in respect of pitch and rhythm are taken over into later editions, which raise F1 to the status of a main source.

Pedal markings: these agree with each other in F1 and F2, but A frequently varies from them. Both versions are definitely authentic. In M 6 and all corresponding measures (M 8, 10, etc.), F1/2 always give * a half-measure later (on the right-hand octave). The remaining variants are reported in footnotes.

On the edition

In general the musical text follows A. Obvious engraving errors, mainly in accidentals, have been silently corrected or made to conform with modern engraving rules. The placing of cautionary accidentals has been judiciously adapted to modern practice. The rendering of the direction of note stems, beams, and grace notes, as well as the division of the parts between the two staves, generally follow A. All further additions by the editor are indicated in the musical text in round brackets.

Individual comments

- 18 f. u: No tie in F1/2, or in Paderewski and Mikuli.
- 31 f.: *f* appears in A only on the first beat of M 32, probably due to carelessness by the engraver. We follow the plausible reading in F1/2.
- 35: $\text{>} p$ is missing in F1/2 and Mikuli.
- 36: *pp* taken from F1/2. *p* is repeated in A, probably by mistake.
- 48 u: Upper voice of F1/2 has $\text{♩} \text{♩}$ instead of $\text{♩} \text{♩}$; we follow A, since in F1 ♩ is also pushed to the right, in the position of a ♩ – perhaps the engraver’s model was unclear here.
- 51 u: Arpeggio is taken from F1/2.
- 52 u: $\text{♩} f\sharp^1$ in the first chord is in all sources.
- l: Fingering numbers in italic are taken from all sources, so probably were also in the two autograph copies.
- 62 f. l: The arrangement of slurs in F1/2, and in Mikuli, Scholtz, and Paderewski, is



in Scholtz and Paderewski the slurs overlap to the first ♯ of M 63.

67: *p* is already on the first beat of F1/2, and in Mikuli and Paderewski.

77 f.: *ritenuto* is already present in the second half of M 77 in F1/2, Mikuli and Paderewski.

78: No *f* in F1/2, Mikuli and Paderewski.

79: *Cadenza*: Not printed in small type, and without *a piacere*, in F1/2.

There is no *dim.* on the last two eighth-note groups in F2. Mikuli also reproduces the cadenza in normal-size type.

83: >> instead of > to the beginning of M 84 in F1/2 and Mikuli.

85 f.: F1/2, Mikuli and Paderewski have >> to the middle of M 86.

Presto con leggerezza KK IVb No. 7

Autograph (The Moldenhauer Archives, Library of Congress, Washington) signed on second page underneath the musical text with the date “Paris, 18 Juillet 1834”; to the right, “A mon Ami

P. Wolff”; below: FF Chopin. The date is difficult to decipher, and could be “10” instead of “18”. The autograph is lacking a title, and only bears a tempo marking.

22–24 u: Slurring follows autograph; it is possible that the shorter slurs should replace the longer ones.

32 u: Upper voice follows autograph; two-voice structures are often reproduced in a rhythmically free form in op. 28 as well.

Munich, spring 2007

Norbert Müllemann