

Vorwort

Weithin bekannt sind die Anekdoten, die sich um den gemeinsamen Winteraufenthalt von Frédéric Chopin und George Sand auf Mallorca zur Jahreswende 1838/39 ranken, währenddessen die *Préludes* op. 28 entstanden sein sollen. Der Ausbruch von Chopins Lungenkrankheit, die widrigen Umstände auf der von Unwettern heimgesuchten Insel sowie die Affäre zwischen Chopin und Sand ließen die ungewöhnliche Klangwelt der *Préludes* als Spiegel der Ereignisse und der Atmosphäre auf Mallorca erscheinen. Zu den berühmtesten Beispielen zählt das so genannte „Regentropfen-Prélude“ (Nr. 15), das gemäß George Sands „Erinnerungen“ unter dem Eindruck eines Gewittersturms entstanden sein soll (George Sand, *Histoire de ma vie*, hrsg. Martine Reid, Éditions Gallimard 2004, V. Teil, Kapitel 12, S. 1474 ff.).

Beschränkt man sich hingegen auf Hinweise aus den erhaltenen Textzeugnissen, so scheint der Kompositionsprozess schon weit fortgeschritten gewesen zu sein, als Chopin und George Sand Paris im Oktober 1838 mit dem Reiseziel Mallorca verließen – das „Regentropfen-Prélude“ zum Beispiel war zumindest in einem vorläufigen Stadium schon niedergeschrieben (vgl. hierzu Jean-Jacques Eigeldinger, *Le prélude «de la goutte d'eau» de Chopin. État de la question et essai d'interprétation*, in: *Revue de Musicologie* 61 [1975], S. 70–90). Unklar bleibt indes, wann Chopin begonnen hatte, seine *Préludes* zu komponieren. Dies mag bis in die frühen 1830er Jahre zurückreichen (vgl. Gastone Belotti, *Il problema delle date dei Preludi di Chopin*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 5 [1970], S. 159–215).

Spätestens im Herbst 1838, kurz vor der Abreise nach Mallorca, war die Arbeit an den *Préludes* jedenfalls so weit gediehen, dass Chopin mit seinen Verlegern in Verhandlungen über die Druck-

legung eintrat. Hintergrund dieses Schrittes war unter anderem die Notwendigkeit, die geplante Reise nach Mallorca zu finanzieren. Der Briefwechsel Chopins gibt Aufschluss über ein Netzwerk von Plänen, das er entwarf, um seinen Beitrag zur Reise leisten zu können. Er erhielt vom Verleger und Klavierfabrikanten Ignaz Pleyel einen Vorschuss auf die *Préludes* und nahm zusätzlich zwei Kredite auf. Um diese Kredite zurückzahlen zu können, entwickelte er nach der Rückkehr nach Frankreich in einem Brief an Julian Fontana – einen Schulfreund Chopins aus den Warschauer Jahren, der gleichfalls nach Paris emigriert war und dort zum Faktotum des Komponisten wurde – verschiedene Szenarien, wie er die seit dem Mallorca-Aufenthalt vollendeten Werke möglichst gewinnbringend verkaufen konnte: „Geh zu Schlesinger und sag ihm, dass ich ihm die *Ballade* [op. 38] für Frankreich und England für 800 francs überlasse (denn 1000 würde er dafür nicht ausgeben) und die *Polonaisen* [op. 40] für Deutschland, England und Frankreich für 1500 francs. Wenn er nicht darauf eingeht, bin ich bereit, sie ihm für 1400, für 1300 oder sogar für 1200 francs zu überlassen. Wenn andererseits Schlesinger [...] Dir gegenüber die *Préludes* und Pleyel erwähnt, sag ihm, dass sie Pleyel schon vor langer Zeit versprochen worden waren; denn vor meiner Abreise hatte er um den Gefallen gebeten, sie herausgeben zu dürfen.“ (Brief vom 12. März 1839. Zitiert nach: *Correspondance de Frédéric Chopin*, hrsg. Bronislas Édouard Sydow / Suzanne und Denise Chainaye, Paris 1953–1960. Deutsche Übertragung vom Herausgeber.)

Zu Beginn des Mallorca-Aufenthaltes – er traf am 8. November 1838 zusammen mit George Sand ein – war Chopin noch zuversichtlich, die Arbeit an den *Préludes* und an den übrigen Werken bald zum Abschluss bringen zu können: „Sag Pleyel, dass er die Manuskripte bald bekommen wird“ (Brief an Fontana von Anfang November 1838, zitiert nach *Frédéric Chopin. Briefe*, hrsg. Krystyna Kobylańska, Berlin 1983; so auch die folgenden Briefzitate). Wie weit

die Arbeit an den einzelnen Stücken aus Op. 28 zu diesem Zeitpunkt genau fortgeschritten war, lässt sich nicht exakt bestimmen. Bei einigen wenigen *Préludes* ist eine ungefähre Datierung möglich: Abschriften von Frühfassungen der Nummern 3 und 17 belegen zweifelsfrei, dass zumindest diese beiden Stücke vor der Reise vorläufig abgeschlossen waren. Zu den *Préludes*, die erst auf Mallorca entstanden, gehören hingegen höchstwahrscheinlich die Nummern 2 und 4: Ein erhaltenes Skizzenblatt mit Erstinstrumenten der beiden Stücke ist datiert „Palma, 28⁹bra [November]“. Bei der Datierung der übrigen Stücke ist man auf Spekulationen angewiesen und auf Zeugnisse, deren Bedeutung sich nicht unmittelbar entschlüsseln lässt. Jean-Jacques Eigeldinger (*L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes*, in: *Revue de Musicologie* 75 [1989], S. 229–242) versucht anhand dreier Dokumente, die möglicherweise den Stand der Komposition beim Eintreffen auf Mallorca festhalten, eine Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge. Demnach waren die *Préludes* 2, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 und 18 auf Mallorca neu zu komponieren. Die übrigen Stücke – und damit knapp zwei Drittel des Werkes – waren entweder schon vollendet oder mussten einer letzten Revision unterzogen werden.

Pleyel hatte Chopin versprochen, ihm für die Zeit des Mallorca-Aufenthaltes ein Klavier zur Verfügung zu stellen; auch um die termingerechte Lieferung wollte er sich kümmern. Die Ankunft des Instruments verzögerte sich allerdings immer wieder. Noch am 14. Dezember schreibt Chopin an Fontana: „Erst heute habe ich die Nachricht erhalten, dass man am 1. Dezember den Flügel in Marseille auf ein Handelsschiff geladen hat. 14 Tage ging der Brief aus Marseille. Ich hoffe, dass der Flügel im Hafen oder auf dem Schiff überwintern wird (denn hier rührt sich niemand, wenn es regnet) [...]. Meine Manuskripte schlafen unterdessen, während ich nicht schlafen kann, sondern huste und mit Pflastern bepackt auf den Frühling oder auf etwas anderes warte“. Erst Ende Dezember sollte der Flügel schließ-

lich eintreffen. Neben diesen äußeren Umständen hielt den Komponisten jedoch auch seine Krankheit von der Arbeit ab. Zunehmend ungeduldig und unzufrieden äußert er sich in seinen Briefen an Fontana darüber, dass er die *Préludes* nicht fertig stellen kann: „Aber das hat schon seinen Einfluss auf die Präludien, die Du weiß Gott wann erhalten wirst“ (Brief vom 3. Dezember 1838) und „Ich kann Dir die Präludien nicht schicken, weil sie nicht vollendet sind; ich fühle mich wohler und werde mich beeilen“ (Brief vom 28. Dezember 1838). Anschaulich berichtet Chopin im selben Brief über sein Zimmer im Kloster von Valdemosa: „Neben dem Bett ein altes *intouchable*, ein quadratisches Klapppult, das mir kaum zum Schreiben dient, darauf ein bleierner Leuchter (hier ein großer Luxus) mit einer Kerze, Bach [Chopin hatte die Partitur des *Wohltemperierten Klaviers* mit nach Mallorca genommen], meine Kritzeleien und auch anderer Notenkram“.

Nach der Jahreswende 1838/39 besserte sich der Gesundheitszustand Chopins. Da er nun auch an einem guten Instrument arbeiten konnte, wurden die *Préludes* zügig beendet. Am 22. Januar schreibt er an Pleyel: „Ich schicke Ihnen endlich meine Präludien – die ich auf Ihrem Pianino beendete, das trotz der See, des schlechten Wetters sowie des Zolls von Palma in bestmöglichem Zustand angekommen war.“ Diesen Brief an Pleyel fügte er zusammen mit dem Autograph der *Préludes* einem Schreiben an Fontana bei, in dem er ihn über die Vorgehensweise bei der Drucklegung genau instruierte.

Da Chopin selbst nicht vor Ort war, lag die Organisation der Veröffentlichung in Frankreich, England und Deutschland von nun an in Fontanas Händen. Um das Copyright auf den autorisierten Notentext für die wichtigsten Staaten zu sichern und damit besseren Schutz vor Raubdrucken zu genießen, hatte es sich Chopin bereits in frühen Jahren zur Gewohnheit gemacht, jedes seiner Werke zeitgleich in den drei genannten Ländern erscheinen zu lassen. Darüber hinaus erzielte er auf diese Weise den größten finanziellen Gewinn

aus seinen Compositionen. Die simultane Publikation erforderte eine wohlüberlegte Koordination bei den Verhandlungen mit den Verlagspartnern. Im Fall der *Préludes* entschied Chopin sich für folgendes Modell, das Fontana gewissenhaft in die Tat umsetzte: Dem französischen Verleger – in diesem Fall dem Mittelsmann Camille Pleyel – wollte Chopin die Rechte für Frankreich und England verkaufen. Die Verhandlungen mit dem englischen Verleger Wessel delegierte er somit an Pleyel, der die Veräußerung der Rechte an Wessel in einer Quittung vom 1. August 1839 bestätigte (siehe Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century*; in: *Notes* 39,3 [1983], S. 563). Als Stichvorlage für die französische Ausgabe erhielt Pleyel das Autograph – die englische Ausgabe konnte von Druckfahnen der französischen Ausgabe abgestochen werden. Die Rechte für Deutschland wurden unmittelbar Breitkopf & Härtel – vertreten durch deren Pariser Agenten Heinrich Albert Probst – übertragen. Der deutsche Verleger sollte als Stichvorlage eine von Fontana angefertigte Abschrift des Autographs übermittelt bekommen (siehe die Übersicht zur Abhängigkeit der Quellen in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes).

Die französische Erstausgabe erschien im August 1839 im Pariser Verlag Catelin und nicht im Hause Pleyel, auch wenn die maßgeblichen Verträge mit Pleyel abgeschlossen worden waren. Dieser scheint jedoch die Drucklegung beaufsichtigt zu haben. Aus zwei Briefen lässt sich schließen, dass allerdings Fontana die Aufgabe zufiel, die Fahnenkorrekturen der französischen Erstausgabe vorzunehmen. Im selben Monat teilt Chopin ihm mit: „Pleyel hat mir geschrieben, dass Du sehr entgegenkommend bist, dass Du die *Préludes* Korrektur gelesen hast“ (zitiert nach *Correspondance*, Deutsche Übertragung vom Herausgeber). Fontana selbst erinnert sich in einem Brief aus dem Jahr 1852 an Chopins Schwester Ludwika: „Er [Chopin] [...] bat mich darum, zu-

nächst die Manuskripte durchzusehen und anschließend die Fahnenkorrektur zu übernehmen, weil er sich fast nie mit diesen Kleinigkeiten beschäftigen wollte. In den Jahren 1839–40 [sic], während seines Aufenthaltes in Spanien, hat er mir die Veröffentlichung aller seiner derzeitigen Compositionen anvertraut, indem er mir die Manuskripte zusandte, die ich bis heute vollständig in meinem Besitz behalte. Auf diese Weise habe ich seine *Préludes* herausgegeben“ (zitiert nach Mieczysław Karłowicz, *Souvenirs inédits de Chopin*, Paris 1904, S. 205. Deutsche Übertragung vom Herausgeber). Eine Beteiligung des Komponisten bei der Drucklegung der französischen Erstausgabe ist aufgrund dieser Aussagen also äußerst unwahrscheinlich. Bereits im Herbst 1839 erschien eine korrigierte Auflage der Erstausgabe. Der erstaunlich frühe Nachdruck mag mit den in dieser Zeit im Verlagswesen üblichen geringen Auflagenhöhen zusammenhängen. Er eliminiert in erster Linie Stichfehler der ersten Auflage. Es ist nicht auszuschließen, dass Chopin an dieser Neuauflage beteiligt war. Doch ist weder eine Einflussnahme Chopins noch Fontanas in Briefzeugnissen belegt. Die wenigen Eingriffe in den Notentext müssen nicht zwangsläufig auf den Komponisten zurückgeführt werden: Die Neuauflage bringt bis auf einige im Umfeld sinngemäß ergänzte Pedalanweisungen und zwei recht unkritische Ausnahmen (siehe die *Bemerkungen* zu Nr. 8 T. 21 und Nr. 22 T. 35–38) keine über den Textstand des Autographs hinausreichenden, neuen Lesarten.

Die weitere Drucklegung in Deutschland und England ist nur spärlich dokumentiert. Chopin überprüfte die für Breitkopf & Härtel bestimmte Abschrift Fontanas nicht auf Korrektheit – die deutsche Erstausgabe erschien ohne weitere Einflussnahme durch den Komponisten oder seinen Assistenten im September 1839. Auch für die englische Erstausgabe bei Wessel (Anfang 1840) ist eine Beteiligung der beiden auszuschließen, denn die Organisation lag bekanntlich allein in den Händen des französischen Verlegers. Gemeinsame Fehler belegen, dass die englische Aus-

gabe von der im Herbst 1839 erschienenen korrigierten Auflage der französischen Erstausgabe abgestochen wurde.

Die Frage der Widmung entschied Chopin nach der Abreise aus Mallorca (13. Februar 1839) von Marseille aus. Anfangs hatte er an Joseph Christoph Kessler gedacht, einen deutschen Pianisten und Klavierpädagogen, den er wohl aus seiner Warschauer Zeit kannte und der Chopin seine Präludien op. 31 gewidmet hatte. Der Name Kessler findet sich noch auf Autograph und Abschrift. Erst in Marseille teilte Chopin Fontana in einem Brief mit (März 1839), die Widmung solle auf Pleyel lauten. Diese Änderung erreichte aber den Verlag Breitkopf nicht mehr: Die deutsche Erstausgabe erschien mit der Widmung an Kessler, die französische und englische mit Widmung an Pleyel.

Zusätzlich zu den Handschriften und Erstausgaben existiert im Fall der Werke Chopins eine weitere Quellengruppe, die vom Komponisten autorisierte Lesarten überliefert. Hierbei handelt es sich um Dokumente aus dem Klavierunterricht Chopins, die so genannten Schülerexemplare (siehe die Aufstellung in den *Bemerkungen*). Sie enthalten zahlreiche handschriftliche Notizen, zumeist Bleistiftvermerke, die während des Unterrichts in das Exemplar des jeweiligen Schülers eingetragen wurden. Mitunter ist dabei die Hand Chopins nicht eindeutig zu identifizieren. Für das Exemplar von Jane Stirling z. B. gelang es Jean-Jacques Eigeldinger, zwei weitere Hände zu entziffern (siehe seinen Aufsatz *Présence de Thomas D. A. Tellefsen dans le corpus annoté des Œuvres de Chopin*, in: *Revue de Musicologie* 83 (1997), S. 247–261). Über die Herkunft der Notizen muss im Einzelfall entschieden werden. Die Eintragungen korrigieren Fehler, überliefern aber auch Textvarianten. Es finden sich zudem zahlreiche Ergänzungen zu Dynamikangaben, Bogen- und Fingersatz. Insgesamt räumen wir dem Exemplar von Stirling in diesem Zusammenhang das größte Gewicht ein, da Chopin offensichtlich wusste, dass sie auf der Grundlage ihrer Exemplare eine „Gesamtausgabe“ plante (er steuerte hierzu einige Incipits bei).

Prélude op. 45

Das *Prélude* op. 45 scheint ein Auftragswerk für den Verleger Maurice Schlesinger in Paris gewesen zu sein. Chopin schreibt am 1. Oktober 1841 aus Nohant: „Ich habe ein *Préludium cis-moll* für Schlesinger geschrieben, kurz, so wie er es haben wollte“ (zitiert nach *Chopin, Briefe*). Gleichzeitig stand Chopin in Verhandlungen mit dem Verleger Mechetti in Wien, der sich für sein *Album Beethoven* einen Beitrag von Chopin gewünscht hatte. Der Erlös aus dem Verkauf dieses Albums sollte das Projekt des Beethovenenkmals in Bonn unterstützen. Es enthält *Dix Morceaux Brillants* mit je einem Beitrag von Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert, Thalberg und eben Chopin. Chopin bot Mechetti zunächst die Polonaise op. 44 an (Brief vom 23. August 1841), die Mechetti dann auch tatsächlich veröffentlichte, allerdings nicht im Rahmen des Albums. Für das Album dachte Mechetti an ein kürzeres Stück und schlug eine bereits veröffentlichte Mazurka vor, die Chopin aber, da sie schon „alt“ sei, nicht für geeignet hielt. So bot er schließlich das *Prélude* op. 45 an, das „gut moduliert“ sei, und Mechetti war einverstanden.

Der improvisatorische Gestus der Komposition hat in jüngster Zeit Anlass zu Spekulationen gegeben, wonach das schweifend modulierende Stück im Zusammenhang von kunsttheoretischen Diskussionen mit dem französischen Maler Eugène Delacroix (1798–1863) entstanden sein soll. Delacroix war zu Beginn der 1840er Jahre häufiger Gast bei Chopin und George Sand. Ein Dokument dieser Freundschaft ist das Doppelportrait, das Delacroix von dem Paar anfertigte (siehe die Abbildung gegenüber dem Innentitel dieser Ausgabe). Belegt sind die Diskussionen der Literatin, des Malers und des Komponisten über die neuesten Strömungen auf dem Gebiet der Kunst, über Farbtheorien und das Phänomen der Synästhesie (vgl. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, Kapitel 5, S. 72–90, besonders S. 80 ff.). Ob Chopins *Prélude* op. 45 aber tatsächlich eine Antwort auf

Delacroix' Reflexionen darstellt, einen Versuch, mit Klängen Farben hervorzurufen, wie Jean-Jacques Eigeldinger vermutet (*Chopin and „La note bleue“: An Interpretation of the Prelude Op. 45*, in: *Music and Letters* 78,2 [1997], S. 233–253), muss offen bleiben.

Wie oben im Fall von Op. 28 beschrieben, strebte Chopin ebenfalls bei Op. 45 eine simultane Erstveröffentlichung in den Ländern Frankreich (Schlesinger), Deutschland/Österreich (Mechetti) und England (Wessel) an. Er entschloss sich, auch bei diesem Werk dem französischen Verleger die Rechte für Frankreich und England zu verkaufen (Brief vom 5. Oktober 1841). Dies bedeutete, dass er sich an der Organisation der Drucklegung in England nicht beteiligen musste. Die französische und österreichische Erstausgabe sollten auf der Grundlage von Manuskripten gestochen werden, der englische Verleger Wessel sollte offenbar Fahnen der französischen Erstausgabe als Vorlage erhalten.

Die beiden Autographe, die laut einem Briefzeugnis vom 6. Oktober 1841 existierten und als Stichvorlage für die französische und österreichische Erstausgabe dienten, sind nicht erhalten. Zudem ist kein Hinweis darauf überliefert, ob Chopin an den Fahnenkorrekturen der Erstausgaben beteiligt war; die Fehlerhaftigkeit der Drucke spricht allerdings dagegen. Die französische Erstausgabe wurde im Rahmen des *Keepsake des pianistes* veröffentlicht, einer Beilage zur *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 12. Dezember 1841. Diese Ausgabe enthält ungewöhnlich viele Fehler. Ebenfalls 1841 erschien bei Schlesinger eine separate Ausgabe des Stückes, ein Neustich, der zwar versucht, Stichfehler aus dem Erstdruck zu eliminieren, hierbei aber auch neue Fehler hinzufügt. Möglicherweise war schon das Autograph, das Chopin an Schlesinger gesandt hatte, wenig sorgfältig notiert.

Die englische Erstausgabe erschien im Januar 1842. Gemeinsame Fehler belegen zweifelsfrei, dass sie vom Druck im *Keepsake des pianistes* abgestochen wurde.

Der Druck im *Album Beethoven* bei Mechetti, erschienen in Wien im November 1841, wurde mit größerer Sorgfalt als die Schlesinger-Ausgaben angefertigt. Abgesehen von der geringeren Fehlerzahl repräsentiert er wohl ein anderes Stadium der Komposition. Die Pedalisierung ist durchweg und offenbar mit System sparsamer als in der französischen Ausgabe, was auf eine abweichende Bezeichnung in der Vorlage deutet. Akkorde sind zum Teil dünner ausgesetzt; an einigen Stellen weicht der Rhythmus in den beiden Erstausgaben voneinander ab. Der Ausgabe bei Mechetti lag wohl das sorgfältiger notierte Autograph zugrunde.

Presto con leggerezza

Das *Presto con leggerezza* überschriebene Stück in As-dur ist nicht zu Lebzeiten Chopins im Druck erschienen. Auf dem erhaltenen Autograph findet sich lediglich die Tempoangabe, ein Titel fehlt. Aufgrund der charakteristischen Figuration liegt jedoch die Bezeichnung *Prélude* nahe. Das Manuskript ist datiert: 18. Juli 1834. Aus dem selben Jahr existiert ein Brief, in dem Chopin Fontana bittet, ein *Prélude* in As-dur abzuschreiben (Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979, S. 232). Ob damit aber tatsächlich das vorliegende Stück oder eine frühe Fassung von Op. 28 Nr. 17 gemeint ist, muss offen bleiben. Im August 1918 erschien die Erstausgabe in der Zeitschrift *Pages d'art*, Genf, zusammen mit einem Faksimile des Autographs, betitelt *Prélude inédit*. Eine zweite Ausgabe, die in wenigen Details abweicht, erschien 1919 im Verlag Henn in Genf.

*

Die vorliegende Ausgabe revidiert die Edition der *Préludes* von Ewald Zimmermann, die 1968 im G. Henle Verlag erschien. Die Chopin-Ausgaben Zimmermanns setzten seinerzeit als erste Urtext-Ausgaben der Werke Chopins Maßstäbe. 40 Jahre später befindet sich

die Chopin-Forschung auf einem neuen Stand. Sie gewann in jüngster Zeit wichtige neue Erkenntnisse, insbesondere im Hinblick auf die Bewertung der Erstausgaben gegenüber den Eigenschriften, aber auch zum Stellenwert der oben bereits besprochenen Schülerexemplare. Dieser aktuelle Forschungsstand ist Basis für unsere Edition.

Zusätzlich berücksichtigt die revidierte Ausgabe den Aspekt der Rezeptionsgeschichte, der gerade in der Tradition der Chopin-Interpretation von zentraler Bedeutung ist. Lesarten, die sich seit den ersten historischen Ausgaben aus dem Umfeld der Chopin-Schüler eingebürgert haben, werden dokumentiert, in ihrem Ursprung erklärt und gegebenenfalls korrigiert. Zahlreiche Fußnoten im Notentext informieren den Interpreten darüber, ergänzt durch einen umfangreichen quellenkritischen Apparat: Die wichtigsten Fragen werden in den *Bemerkungen* am Ende der Ausgabe diskutiert, ein detaillierter Kritischer Bericht steht im Internet unter www.henle.de zur Einsicht und zum kostenlosen Download zur Verfügung.

Abschließend sei den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung stellten, herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2007

Norbert Mülleemann

Preface

The anecdotes that have been spun about Frédéric Chopin and George Sand's winter stay together on Mallorca at the turn of the year 1838/39, and during which the *Préludes* op. 28 are thought to have been composed, are widely known. The outbreak of Chopin's lung disease, the adverse weather conditions on the island, as well as the affair between Chopin and Sand have

made it seem that the unusual sound world of the *Préludes* is a reflection of the happenings and the atmosphere on Mallorca. Among the most famous examples of this is the so-called "Raindrop" prelude (no. 15), which according to George Sand's memoirs was thought to have been written under the impression of a thunderstorm (George Sand, *Histoire de ma vie*, ed. by Martin Reid, Éditions Gallimard, 2004, part 5, chapter 12, p. 1474 ff.)

But if we restrict ourselves to evidence from surviving written testimony, it appears that the composition process was already far advanced when Chopin and Sand left Paris for their Mallorcan destination in October 1838. The "Raindrop" prelude, for example, had already been written down, at least in a preliminary form (see Jean-Jacques Eigeldinger, "Le Prélude 'de la goutte d'eau' de Chopin. État de la question et essai d'interprétation", *Revue de Musicologie* 61 (1975), p. 70–90). Nevertheless, it remains unclear when Chopin began to conceive his *Préludes*, which may date back to the early 1830s (see Gastone Belotti, "Il problema delle date dei Preludi di Chopin", *Rivista Italiana di Musicologia* 5 (1970), p. 159–215).

In autumn 1838 at the latest, shortly before the journey to Mallorca, work on the *Préludes* had at all events advanced so far that Chopin entered into negotiations with his publishers concerning their printing. Behind this action was the necessity to finance the planned Mallorca trip. Chopin's correspondence reveals that he drew up a network of plans to enable him to finance his share of the trip. He received an advance on the *Préludes* from the publisher and piano maker Ignaz Pleyel, and took out two further loans. In order to be able to pay back these loans, after his return to France he outlined several scenarios in a letter to Julian Fontana, a schoolfriend from his years in Warsaw who had also emigrated to Paris and who worked there as the composer's general assistant. These were aimed at selling, as profitably as possible, the works that he had completed in Mallorca. "Go to Schlesinger and tell him that I will sell

him the *Ballade* [op. 38] for 800 francs for France and England (since he won't pay 1000 for it), and the *Polonaises* [op. 40] for Germany, England and France for 1500 francs. If he won't accept, I'm prepared to let him have them for 1400, for 1300, or even for 1200 francs. If on the other hand Schlesinger [...] mentions Pleyel and the *Préludes*, tell him that these had been promised to Pleyel a long time ago; for he had requested the favour of publishing them before my journey" (letter of 12 March 1839, cited in *Correspondance de Frédéric Chopin*, ed. by Bronislas Édouard Sydow, Suzanne and Denise Chainaye, Paris, 1953–60).

At the beginning of his stay on Mallorca – he arrived there with George Sand on 8 November 1838 – it was still Chopin's intention to bring work on the *Préludes* and the other works to an early conclusion: "Tell Pleyel that he will soon receive the manuscript" (letter to Fontana, beginning of November 1838, cited in *Frédéric Chopin: Briefe*, ed. by Krystyna Kobylańska, Berlin, 1983; citations that follow also refer to this source). Exactly how far work on individual pieces in op. 28 had progressed by this point cannot be precisely determined. An approximate date is possible for a small number of preludes: copies of early versions of nos. 3 and 17 reveal unequivocally that these two pieces at least had been tentatively completed before the journey. Contrarily, nos. 2 and 4 most probably belong to those preludes that were written on Mallorca: a surviving sketch leaf with a first draft of both pieces is dated "Palma, 28 9^{bra} [i.e. November]". The dating of the remaining pieces relies on speculation and on testimony whose significance cannot immediately be determined. Jean-Jacques Eigeldinger ("L'achèvement des *Préludes* op. 28 de Chopin. Documents autographes", *Revue de Musicologie* 75 (1989), p. 229–242) attempts to use three documents, which may record the state of composition on arrival in Mallorca, to reconstruct the chronological sequence. According to these documents, preludes 2, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 and 18 were to be newly composed on

Mallorca. The remaining pieces – just about two-thirds of the work – were either already completed or were to be subjected to a final revision.

Pleyel had promised Chopin that he would place a piano at his disposal during the stay on Mallorca, and even wanted to ensure that it was delivered on time. But the arrival of the instrument was more and more delayed. Again on 14 December Chopin wrote to Fontana: "Not until today have I received news that they loaded the piano onto a freighter in Marseille on 1 December. I hope that the piano will pass the winter either in port or on board ship (for here no-one worries if it rains) [...] My manuscripts sleep in the meantime, while I cannot sleep, but cough and, weighed down with poultices, await the spring or something else". It was only at the end of December that the piano was finally to arrive. As well as these external circumstances, his illness kept the composer from his work. In letters to Fontana he vented his increasing impatience and discontent that he could not finish the *Préludes*: "But this has already had an effect on the Preludes, which you will receive God knows when" (letter of 3 December 1838), and "I can't send you the Preludes, because they are not finished; I feel better, and will hurry up" (letter of 28 December 1838). Chopin graphically reported in the same letter from his room in the monastery in Valdemosa: "Next to the bed is an old *intouchable*, a square folding desk that hardly serves for writing; on it, a lead candlestick (a great luxury here) with a candle, Bach [Chopin had taken the score of the *Well-tempered Clavier* to Mallorca with him], my scribblings and other musical stuff".

Chopin's state of health improved after the turn of the year 1838/39. Since he was now able to work at a good instrument, the *Préludes* were quickly completed. On 22 January he wrote to Pleyel: "At last I'm sending you my preludes, which I completed on your little piano that, in spite of the sea, the bad weather and the Palma customs men, arrived in the best possible condition". With this letter to Pleyel he in-

cluded the autograph of the *Préludes* and a note to Fontana containing close instructions on how to proceed with their printing.

Since Chopin was not himself present, the organization of publication in France, England and Germany was henceforth in Fontana's hands. In order to secure the copyright to the authorized musical text for these important territories, and thus to enjoy better protection against piracy, Chopin had in earlier years usually arranged for all his works to be published simultaneously in the three countries. Furthermore, by this method he gained the maximum monetary profit from his compositions. Simultaneous publication demanded well-planned coordination in dealings with the publishing partners. In the case of the *Préludes* Chopin decided on the following model, which Fontana followed to the letter. Chopin wanted to sell the rights for England and France to his French publisher, in this case the mediator Camille Pleyel. He consequently delegated negotiations with the English publisher Wessel to Pleyel, who confirmed assignation of the rights to Wessel in a release note of 1 August 1839 (see Jeffrey Kallberg, "Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century", *Notes* 39 no. 3 (1983), p. 563). Pleyel received the autograph as engraver's model for the French edition; the English edition could be engraved from proofs for the print copy of the French edition. Rights for Germany were immediately passed to Breitkopf & Härtel via their Paris agent Heinrich Albert Probst. The German publisher was to receive a copy of the autograph prepared by Fontana to use as an engraver's model (see the summary of the relationship between the sources in the *Comments* at the end of the volume).

The French edition appeared in August 1839, not from Pleyel's house but from the Parisian publisher Catelin, even though the main contracts had been concluded with Pleyel. Pleyel nevertheless seems to have supervised the printing. We may conclude, on the basis

of two letters, that the duty of dealing with the proof corrections of the first French edition clearly fell to Fontana. In that same month Chopin wrote him: “Pleyel has written to me that you have been very accommodating, and have read proofs of the *Préludes*” (cited from *Correspondance*). Fontana himself reminisced in 1852, in a letter to Chopin’s sister Ludwika, that “he [Chopin] requested me first of all to look over the manuscripts and then to undertake correction of the proofs, since he himself hardly ever concerned himself with such small matters. In the years 1839–1840 [*sic*], during his stay in Spain, he entrusted the publication of all his compositions of that time to me, sending me the manuscripts, all of which I have kept to this day. In this way I edited his *Préludes*” (cited in Mieczysław Karłowicz, *Souvenirs inédits de Chopin*, Paris, 1904, p. 205). On the basis of these comments, the involvement of the composer in the publication of the French first edition seems extremely unlikely. A corrected issue of the first edition appeared as early as autumn 1839. This astonishingly early reprint may be connected with the normal publishing practice at that time of issuing only very small print runs. It principally eliminates the engraving errors of the first issue. It cannot be excluded that Chopin was involved with this new issue. Neither the influence of Chopin nor of Fontana is mentioned in the correspondence. The small additions to Chopin’s musical text cannot necessarily be traced back to the composer: the new issue brings no new readings to the autograph text, save for some sensible, contextual additional pedal markings and two very insignificant exceptions (see notes to no. 8 M. 21 and no. 22 M. 35–38 in the *Comments*).

Further publication in Germany and England is only sparsely documented. Chopin did not proofread Fontana’s copy for Breitkopf & Härtel – the German edition appeared in September 1839 without further influence of the composer or his assistant. Involvement of the pair in the first English edition from Wessel in early 1840 is likewise to

be discounted, since its organization is known to have been entrusted to the French publisher. Errors common to the two sources reveal that the English edition was engraved from the corrected issue of the first French edition of autumn 1839.

The matter of the dedication was settled by Chopin in Marseille, after his return from Mallorca on 13 February 1839. He originally considered the German pianist and piano teacher Joseph Christoph Kessler, whom he knew well from his time in Warsaw and who had dedicated his op. 31 preludes to Chopin. Kessler’s name appears both on the autograph and copy. Only in Marseille did Chopin inform Fontana (in a letter of March 1839) that the dedication was to bear Pleyel’s name. This change did not reach the house of Breitkopf: the German first edition appeared with the dedication to Kessler, while the English and French editions were dedicated to Pleyel.

In addition to the manuscripts and first editions, in Chopin’s case there is a further group of sources that transmit readings authorized by the composer. These are documents relating to Chopin’s piano teaching, the so-called “student copies” (see their presentation in the *Comments*). They contain numerous manuscript notes, mainly in pencil, that were added to his students’ copies during their lessons at that time. Sometimes Chopin’s hand cannot be definitively identified: for example, in the case of Jane Stirling’s copy Jean-Jacques Eigeldinger was able to identify two further hands (see his essay “Présence de Thomas D. A. Tellefsen dans le corpus annoté des œuvres de Chopin”, *Revue de Musicologie* 83 (1997), p. 247–261). The provenance of the markings must be decided on a case-by-case basis. The additions correct mistakes, but also transmit textual variants. Among them are many additional dynamic markings, slurs and fingering indications. We give Stirling’s copy the greatest weight in this connection, since Chopin clearly knew that she planned a “Gesamtausgabe” based on her copies (he contributed several incipits for this).

Prélude op. 45

The *Prélude* op. 45 appears to have been a commission from the Parisian publisher Maurice Schlesinger. Chopin wrote from Nohant on 1 October 1845: “I have written a *Prélude* in c-sharp minor for Schlesinger; it’s short, as he wanted” (cited in *Chopin, Briefe*). At the same time Chopin was in negotiations with the publisher Mechetti in Vienna, who wanted a contribution from Chopin for his *Album Beethoven*. The proceeds from sales of this album were to support the project for a Beethoven memorial in Bonn. It consisted of *Dix Morceaux Brillants* [Ten virtuoso pieces], one each by Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert, Thalberg and Chopin. Chopin first of all offered Mechetti the *Polonaise* op. 44 (letter of 23 August 1841): Mechetti in fact published this, but not in the context of the album. He had a shorter piece in mind, and suggested an already-published Mazurka; but Chopin did not think this suitable, since it was already “old”. Thus Chopin finally offered the *Prélude* op. 45, which was “well modulated”, and Mechetti agreed.

The improvisatory style of the composition only recently gave rise to speculation regarding whether this widely-modulating piece should be understood in the context of discussions of art theory with the French painter Eugène Delacroix (1798–1863). Delacroix was a frequent guest of Chopin and George Sand at the beginning of the 1840s, and evidence of this friendship is a double portrait that Delacroix executed of the pair (see the illustration opposite the title page of our edition). The authoress, composer and painter discussed the latest trends in art, theories of color and the phenomenon of synaesthesia (see George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, 1873, chapter 5, p. 72–90, especially p. 80 ff.) Whether, as Jean-Jacques Eigeldinger suggests (in his “Chopin and ‘La note bleue’: an Interpretation of the Prelude op. 45”, *Music & Letters* 78 no. 2 (1997), p. 233–253), Chopin’s op. 45 *Prélude* is actually a response to Delacroix’s reflections,

and an attempt to conjure up colors in sound, must remain unresolved.

As described above in connection with op. 28, Chopin also sought simultaneous first publication of op. 45 in France (through Schlesinger), Austro-Germany (Mechetti) and England (Wessel). He likewise determined to sell the French and English rights to this work to his French publisher (letter of 5 October 1841). This meant that he did not need to involve himself in organizing publication in England. The French and Austrian first editions were to be engraved on the basis of manuscripts, and the English publisher Wessel was apparently to receive proofs of the first French edition as a model.

The two autographs, whose existence is made explicit in a letter of 6 October 1841 and which served as engraver's models for the French and Austrian first editions, have not survived. Furthermore, no information is extant regarding whether Chopin was involved in correcting the first edition proofs; the error-prone prints speak against this. The French first edition was published as part of the *Keepsake des pianistes*, a supplement to the *Revue et Gazette musicale de Paris* of 12 December 1841. This edition contains an unusually high number of mistakes. Also in 1841 Schlesinger published a separate edition of the work, a new engraving that sought to eliminate engraver's errors in the first edition, but also introduced new ones. It is possible that the autograph that Chopin sent to Schlesinger was written with a lack of care.

The first English edition appeared in January 1842. Errors common to the two sources reveal that it was engraved from the print in the *Keepsake des pianistes*.

Mechetti's printing in the *Album Beethoven*, published in Vienna in November 1841, was prepared more carefully than Schlesinger's editions. With the exception of a tiny number of errors, it represents another stage in the composition. The pedaling throughout is systematically more sparing than in the French edition, which indicates a different notation in its model. Chords are, in

part, spread more thinly; in some places the rhythm differs from that of both first editions. Mechetti's edition is probably based on the more carefully-notated autograph.

Presto con leggierezza

The piece in A flat headed *Presto con leggierezza* was not published in Chopin's lifetime. Only the tempo marking appears on the surviving autograph: there is no title, but on the basis of the character of the figuration, the designation "Prelude" suggests itself. The manuscript is dated 18 July 1834. A letter exists from the same year in which Chopin asks Fontana to write out a *Prélude* in A flat (Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 1979, p. 232). The question must remain open as to whether this is actually a reference to the present work or to an early version of op. 28 no. 17. The work was published for the first time in Geneva, in the magazine *Pages d'art*, along with a facsimile of the autograph and with the title *Prélude inédit*. A second, slightly variant edition was published by Verlag Henn in Geneva in 1919.

*

The present publication is a revision of the edition of the *Préludes* published by G. Henle Verlag in 1968 and edited by Ewald Zimmermann. Zimmermann's Chopin editions laid the foundation for the first Urtext editions of Chopin's works. Forty years later, Chopin scholarship is in a different place. There have been important new discoveries in recent times, especially in regard to the importance of first editions as compared with manuscripts, but also in regard to the value of the student copies already mentioned. The present state of scholarship is the basis for our edition.

Furthermore, the revised edition takes account of an aspect of reception history that is of central importance to the tradition of Chopin interpretation. Readings from the circle of Chopin's pupils that have been accepted since the

first historical editions are documented, their origins explained, and corrected where the need arises. Numerous footnotes to the musical text inform the interpreter, and are supplemented by a detailed source-critical apparatus. The most important questions are discussed in the *Comments* at the end of the volume, while a detailed critical commentary is available for review and free download on the Internet at www.henle.de.

To conclude, sincere thanks are given to the libraries mentioned in the *Comments* that made copies of source material available to the editor.

Munich, spring 2007
Norbert Müllemann

Préface

Les anecdotes qui entourent le séjour de Frédéric Chopin et de George Sand à Majorque au cours de l'hiver 1838/39, époque où les *Préludes* op. 28 virent le jour, sont généralement connues. Le début de la maladie pulmonaire de Chopin, les conditions climatiques défavorables sur cette île balayée par les tempêtes, et la tumultueuse relation amoureuse entre Chopin et Sand reflètent, dans le monde sonore inhabituel des *Préludes*, les événements et l'atmosphère de ce séjour majorquin. L'un des exemples les plus célèbres est le *Prélude* dit «de la goutte d'eau» (n° 15), qui, d'après les «Souvenirs» de George Sand, aurait été inspiré par une pluie d'orage (George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. par Martine Reid, Éditions Gallimard 2004, V^{ème} partie, chapitre 12, p. 1474 sq.).

Toutefois, si l'on s'en tient aux indications fournies par les écrits qui nous sont parvenus, il semble que la composition ait été déjà fort avancée lorsque Chopin et George Sand quittent Paris pour Majorque, octobre 1838 – le «Prélude de la goutte d'eau» par exemple était déjà écrit, tout au moins dans une version provisoire (cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *Le prélude «de la goutte d'eau» de Chopin. État de la question et essai d'interprétation*, dans: *Revue de Musicologie* 61 [1975], p. 70–90). Mais la date à laquelle Chopin avait commencé à concevoir ses *Préludes* demeure incertaine. Il est possible qu'elle remonte au début des années 1830 (cf. Gastone Belotti, *Il problema delle date dei Preludi di Chopin*, dans: *Rivista Italiana di Musicologia* 5 [1970], p. 159–215).

Au plus tard à l'automne 1838, peu avant le départ pour Majorque, l'état d'avancement du travail au *Préludes* est en tout cas arrivé à un tel point que Chopin entre en relation avec ses éditeurs, au sujet de leur impression. Une des raisons de cette entreprise tenait à la nécessité de financer ce voyage à Majorque. La correspondance de Chopin met en lumière tout un réseau de plans établis par le compositeur pour pouvoir contribuer aux frais de ce voyage. Il reçut de l'éditeur et facteur de pianos Ignaz Pleyel une avance sur la publication des *Préludes* et prit en outre deux crédits. Pour rembourser ces crédits, il écrivit après son retour en France une lettre à Julian Fontana – un de ses amis d'enfance à Varsovie, qui avait également émigré à Paris et lui servait ici de factotum – lettre dans laquelle il exposait divers scénarios pour vendre le plus avantageusement possible les œuvres terminées pendant le séjour à Majorque. «Va chez Schlesinger et dis-lui que je lui donne pour la France et l'Angleterre la *Ballade* [op. 38] pour 800 francs (car il n'en donnerait pas mille), et pour 1500 francs les *Polonaises* [op. 40] pour l'Allemagne, l'Angleterre et la France. S'il n'accepte pas, je veux bien les lui laisser pour 1400, pour 1300 ou même 1200 francs. Si d'autre part, Schlesinger [...] te parle des *Préludes* et de Pleyel, dis-lui qu'ils lui étaient promis depuis long-

temps car, avant mon départ, il avait demandé comme une faveur de pouvoir les éditer.» (Lettre du 12 mars 1839, dans: *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. par Bronislas Édouard Sydow / Suzanne et Denise Chainaye, Paris 1953–1960.)

Au début du séjour à Majorque – il y arrive le 8 novembre 1838 en compagnie de George Sand – Chopin est certain de pouvoir rapidement mener à terme la composition des *Préludes* et des autres œuvres: «Dis à Pleyel qu'il recevra bientôt les manuscrits» (Lettre à Fontana, début novembre 1838, citée d'après *Frédéric Chopin. Briefe*, éd. par Krystyna Kobylańska, Berlin 1983; les autres citations de lettres sont également tirées de cette édition). Il est impossible de savoir avec certitude quel était à cette époque l'état d'avancement des différentes pièces de l'op. 28. Pour quelques rares préludes, il est possible de donner une datation approximative: des copies de versions préliminaires des numéros 3 et 17 prouvent sans aucun doute que ces deux pièces, tout au moins, étaient provisoirement terminées avant ce voyage. Par contre, il est fort probable que les *Préludes* numéros 2 et 4 ne virent le jour qu'à Majorque: une feuille d'esquisse avec une première version des deux œuvres est datée «Palma, 28^{9bre} [novembre]». En ce qui concerne la datation des autres pièces, nous en sommes réduits à des spéculations et à des témoignages dont la valeur n'est guère évidente. Jean-Jacques Eigeldinger (*L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes*, dans: *Revue de Musicologie* 75 [1989], p. 229–242) a tenté de reconstituer une chronologie, en s'appuyant sur trois documents qui reflètent probablement l'état d'avancement de la composition lors de l'arrivée de Chopin à Majorque. Selon lui, les *Préludes* 2, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 et 18 auraient été composés totalement à Majorque. Les autres pièces – donc près des deux tiers de l'œuvre – étaient soit terminées, soit ne devaient plus être soumises qu'à une dernière révision.

Pleyel avait promis à Chopin de mettre à sa disposition un piano pour toute la durée de son séjour à Majorque; il

avait également promis de se charger de la livraison en temps et en heure de cet instrument. Pourtant celle-ci fut sans cesse repoussée. Le 14 décembre, Chopin écrit à Fontana: «Je n'ai appris qu'aujourd'hui qu'on n'a chargé le piano que le 1^{er} décembre sur un bateau de commerce à Marseille. J'espère que le piano passera l'hiver dans le port ou sur le bateau (car ici, personne ne bouge lorsqu'il pleut) [...]. Entre temps, mes manuscrits dorment alors que moi, je ne peux trouver le sommeil; je tousse et attends le printemps ou autre chose, couvert d'emplâtres». Le piano ne devait être livré que fin décembre. Outre ces aléas matériels, c'est aussi la maladie qui empêche le compositeur de travailler. De plus en plus impatient et mécontent, il explique dans ses lettres à Fontana qu'il ne peut pas terminer les *Préludes*: «Mais tout cela a aussi une influence sur les *Préludes* que tu recevras Dieu sait quand» (lettre du 3 décembre 1838), et «Je ne peux t'envoyer les *Préludes* parce qu'ils ne sont pas terminés; je me sens mieux et vais me dépêcher» (lettre du 28 décembre 1838). Dans la même lettre, il décrit de façon évocatrice sa chambre à la Chartreuse de Valdemosa: «A côté du lit, il y a un vieil *intouchable*, sorte de pupitre repliable carré, qui ne me sert guère à écrire, et dessus, un chandelier de plomb (c'est ici un grand luxe) avec une bougie, Bach [Chopin avait emporté à Majorque la partition du *Clavier bien tempéré*], mes gribouillis et autres fourbis musicaux».

Après le jour de l'an 1839, l'état de santé de Chopin s'améliore. Comme il dispose maintenant d'un bon instrument, les *Préludes* sont rapidement menés à leur terme. Le 22 janvier, il écrit à Pleyel: «Je vous envoie enfin mes *Préludes* que j'ai terminés sur votre pianino qui est arrivé dans un état aussi bon que possible malgré la mer, le mauvais temps et la douane de Palma.» Il joint cette lettre et l'autographe des *Préludes* à un envoi adressé à Fontana, dans lequel il lui donne des instructions précises concernant la méthode à suivre pour la publication.

Comme Chopin n'était pas sur place personnellement, l'organisation de cette

édition en France, en Angleterre et en Allemagne reposait entre les mains de Fontana. Pour s'assurer des droits d'auteurs sur la version autorisée dans les principaux pays et se prémunir ainsi le mieux possible contre les versions pirates, Chopin avait pris l'habitude, longtemps auparavant, de faire paraître ses œuvres simultanément dans ces trois pays. Par ailleurs, il pouvait de ce fait tirer le plus grand profit pécuniaire possible de ses compositions. Mais la publication simultanée exigeait une coordination précautionneuse des pourparlers avec les éditeurs. Pour les *Préludes*, Chopin choisit la tactique suivante, que Fontana appliqua consciencieusement: Chopin cédait les droits pour la France et l'Angleterre à l'éditeur français – en l'occurrence à l'intermédiaire Camille Pleyel. Il déléguait de ce fait les pourparlers avec l'éditeur anglais Wessel à Pleyel, qui attesta la cession des droits à Wessel par un reçu daté 1^{er} août 1839 (cf. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century*, dans: *Notes* 39,3 [1983], p. 563). Pleyel reçut l'autographe comme manuscrit de gravure pour l'édition française – l'édition anglaise pouvait être gravée d'après les épreuves de l'édition française. Les droits pour l'Allemagne furent immédiatement cédés à l'éditeur Breitkopf & Härtel – représenté par son agent parisien Heinrich Albert Probst. L'éditeur allemand devait recevoir comme manuscrit pour la gravure une copie de l'autographe, de la main de Fontana (cf. le tableau récapitulatif des liens entre les sources dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume).

La première édition française paraît en août 1839 chez l'éditeur parisien Cotelin, et non pas chez Pleyel, bien que les contrats décisifs aient été passés avec Pleyel. Mais ce dernier semble avoir supervisé l'édition. Deux lettres permettent toutefois de déduire que c'est Fontana qui se chargea de procéder à la correction des épreuves de la première édition française. Ce même mois, Chopin lui rapporte: «Pleyel m'a écrit que tu es très *obligeant*, que tu as corrigé les *Pré-*

ludes» (cité d'après *Correspondance*). Fontana, quant à lui, se rappelle, dans une lettre de l'année 1852 adressée à la sœur de Chopin, Ludwika: «Il [Chopin] [...] me demanda de revoir d'abord les manuscrits et de faire ensuite la correction des épreuves, car presque jamais il ne voulait s'occuper de ces petits détails. Quand, en 1839 et 40 [sic], il était en Espagne, il me confia la publication de toutes ses compositions du moment, m'envoyant des manuscrits que jusqu'à présent je possède en entier. Alors je publiai ses préludes» (cité d'après Mieczysław Karłowicz, *Souvenirs inédits de Chopin*, Paris 1904, p. 205). En vertu de ces assertions, il semble hautement improbable que le compositeur ait lui-même supervisé l'impression de la première édition française. Dès l'automne 1839 paraissait toutefois une version corrigée de la première édition. Une réédition si rapide tient sans doute aux tirages extrêmement faibles qui étaient alors couramment pratiqués dans le monde de l'édition. Ce nouveau tirage élimina avant tout les erreurs de gravure de la première édition. Il n'est pas à exclure que Chopin participa à cette nouvelle édition, mais ni le rôle de Chopin, ni celui de Fontana ne sont confirmés par les témoignages épistolaires. Les quelques rares corrections du texte musical ne prouvent pas obligatoirement que le compositeur y ait joué un rôle quelconque: le nouveau tirage ne comporte guère de preuves d'une nouvelle lecture de l'autographe, hormis certaines adjonctions d'indications de pédale, qui s'expliquent par leur contexte, et deux corrections assez peu critiques (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* sur n° 8, mes. 21, et n° 22, M. 35–38).

Les éditions ultérieures en Allemagne et en Angleterre sont mal documentées. Chopin ne contrôla pas l'exactitude de la copie faite par Fontana pour Breitkopf & Härtel – la première édition allemande parut en septembre 1839 sans que le compositeur ni son assistant y aient joué le moindre rôle. De même en ce qui concerne la première édition anglaise chez Wessel (début 1840), nous pouvons exclure qu'aucun des deux n'ait eu son mot à dire, car l'organisation reposait

indubitablement entre les mains de l'éditeur français. Des fautes communes aux deux éditions prouvent que la publication anglaise s'appuyait sur la réédition corrigée de la première édition française, parue à l'automne 1839.

Chopin trancha à Marseille le problème de la dédicace, après avoir quitté Majorque le 13 février 1839. Au début, il avait pensé à Joseph Christoph Kessler, pianiste allemand et pédagogue du piano, dont il avait sans doute fait connaissance à Varsovie et qui avait pour sa part dédié ses *Préludes* op. 31 à Chopin. On retrouve le nom Kessler sur l'autographe et la copie. De Marseille, Chopin annonça toutefois à Fontana que la dédicace devait être à l'adresse de Pleyel (lettre du mois de mars 1839). Mais cette modification ne fut pas transmise à Breitkopf: la première édition allemande parut donc avec une dédicace à Kessler, les éditions française et anglaise étant dédiées à Pleyel.

Outre les manuscrits et les premières éditions, les œuvres de Chopin sont documentées par un autre genre de sources qui transmet des versions autorisées par le compositeur. Il s'agit ici de documents utilisés par Chopin lors de ses leçons de piano, nommés «exemplaires d'élèves» (cf. liste dans les *Bemerkungen* ou *Comments*). Ils contiennent de nombreuses indications manuscrites, notées généralement au crayon pendant les leçons dans l'exemplaire appartenant à l'élève. Il arrive qu'il soit impossible d'identifier à coup sûr la main de Chopin. Pour l'exemplaire de Jane Stirling, par exemple, Jean-Jacques Eigeldinger est parvenu à discerner deux autres mains (cf. son article *Présence de Thomas D. A. Tellefsen dans le corpus annoté des Œuvres de Chopin*, dans: *Revue de Musicologie* 83 [1997], p. 247–261). En ce qui concerne l'origine des notices, il convient de procéder au coup par coup. Elles corrigent des fautes mais proposent aussi des variantes. On y trouve en outre de nombreux ajouts concernant les indications de dynamique, de liaison et de doigtés. Dans ce contexte, nous reconnaissons à l'exemplaire de Stirling une importance considérable, car Chopin savait de toute évidence qu'elle envisa-

geait de publier une «édition complète» sur la base de son propre exemplaire (et il lui fournit dans ce sens certains incipit).

Prélude op. 45

Le *Prélude* op. 45 semble avoir été commandé par l'éditeur Maurice Schlesinger à Paris. Le 1^{er} octobre 1841, Chopin écrit de Nohant: «J'ai composé un *Prélude en ut dièse mineur* pour Schlesinger, court, comme il le voulait» (cité d'après *Chopin, Briefe*). Parallèlement, le compositeur était en pourparlers avec l'éditeur Mechetti à Vienne, qui avait émis le souhait que Chopin contribue à son *Album Beethoven*. Le bénéfice des ventes de cet album devait servir à financer le projet du Monument à Beethoven à Bonn. Il comporte *Dix Morceaux Brillants* de la plume de Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert, Thalberg et Chopin. Chopin proposa tout d'abord à Mechetti la *Polonaise* op. 44 (lettre du 23 août 1841), que Mechetti publia certes, mais non dans le cadre de cet album. Pour l'*Album*, Mechetti pensait à une pièce plus brève et proposa une Mazurka déjà publiée, mais Chopin pensa qu'elle n'était pas adéquate, car elle était déjà «vieille». C'est pourquoi il finit par proposer le *Prélude* op. 45, qu'il trouvait «bien modulé», et que Mechetti accepta.

Le style d'improvisation propre à cette composition a donné naissance à des spéculations selon lesquelles cette pièce, avec ses modulations extrêmes, aurait été inspirée par des discussions avec le peintre français Eugène Delacroix (1798–1863) sur les théories de l'histoire de l'art. Au début des années 1840, Delacroix fut souvent l'hôte de Chopin et George Sand. Un témoignage de cette amitié nous est livré dans le double portrait que Delacroix fit du couple (voir illustration sur la page en vis-à-vis du titre intérieur de la présente édition). On connaît les discussions entre la femme de lettres, le peintre et le compositeur sur les nouveaux courants dans le domaine des arts, sur la théorie des couleurs et sur le phénomène de la synes-

thésie (cf. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, chapitre 5, p. 72–90, en particulier p. 80seq.). Mais il reste à prouver que le *Prélude* op. 45 soit vraiment une réponse aux réflexions de Delacroix cherchant à évoquer les couleurs par des sonorités, comme le suppose Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin and «La note bleue»: An Interpretation of the Prelude Op. 45*, dans: *Music and Letters* 78,2 [1997], p. 233–253).

Comme nous l'avons évoqué plus haut concernant l'op. 28, Chopin envisageait également une première édition simultanée en France (Schlesinger), Allemagne/Autriche (Mechetti) et en Angleterre (Wessel) pour l'op. 45. Il décida de confier les droits pour la France et l'Angleterre à l'éditeur français (lettre du 5 octobre 1841) pour cette œuvre aussi. Cela signifiait qu'il pouvait se décharger de l'organisation de l'édition en Angleterre. Les premières éditions en France et en Autriche devaient être gravées à partir de manuscrits, l'éditeur anglais Wessel devait, semble-t-il, recevoir les épreuves de la première édition française comme base de sa publication.

Les deux autographes qui, d'après une lettre du 6 octobre 1841, servirent de manuscrit pour la gravure des premières éditions en France et en Autriche, ne nous sont pas parvenus. Nous n'avons pas non plus d'indication prouvant que Chopin ait procédé aux corrections des épreuves des premières éditions; le grand nombre d'erreurs qu'elles contiennent semble prouver le contraire. La première édition française a été publiée dans le *Keepsake des pianistes*, annexe de la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 12 décembre 1841. Cette édition comporte un nombre anormalement élevé d'erreurs. En 1841 parut une nouvelle gravure séparée de la composition, chez Schlesinger également, qui cherchait à éliminer les erreurs de gravure de la première édition, mais en y ajoutant de nouvelles fautes. Il est possible que l'autographe que Chopin envoya à Schlesinger ait été noté sans grand soin.

La première édition anglaise parut en janvier 1842. Les erreurs communes

aux deux éditions prouvent que la version anglaise fut effectuée d'après le *Keepsake des pianistes*.

L'édition dans l'*Album Beethoven* chez Mechetti, parue à Vienne en novembre 1841, fut effectuée avec une plus grande rigueur que l'édition de Schlesinger. En dehors du nombre d'erreurs réduit, elle semble constituer un autre stade de la composition. Les indications de pédale sont sciemment plus parcimonieuses que dans l'édition française, ce qui pourrait prouver qu'elles avaient été modifiées sur le manuscrit utilisé pour la gravure. Les accords sont en partie plus légers; à certains endroits, les indications rythmiques divergent dans les deux premières éditions. L'édition de Mechetti utilisa de toute évidence un autographe établi avec plus de soin.

Presto con leggerezza

La composition en la bémol majeur qui porte le titre *Presto con leggerezza* n'a pas été publiée du vivant de Chopin. L'autographe qui nous est parvenu comporte seulement une indication de tempo, mais pas de titre. Toutefois, du fait de ses caractéristiques figuratives, on pense tout de suite à un *Prélude*. Le manuscrit est daté du 18 juillet 1834. Il existe une lettre de la même année dans laquelle Chopin propose à Fontana de copier un *Prélude* en la bémol majeur (Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich 1979, p. 232). Mais il est impossible de savoir s'il est fait allusion ici à cette composition ou à une version antérieure de l'op. 28 n° 17. Elle fut publiée pour la première fois en août 1918 dans la revue *Pages d'art*, à Genève, avec un fac-similé de l'autographe, sous le titre *Prélude inédit*. Une deuxième édition, qui diverge par quelques rares détails, parut aux éditions Henn à Genève.

*

La présente publication constitue une version revue et corrigée de celle d'Ewald Zimmermann, parue en 1968 au G. Henle Verlag. Les éditions

d'œuvres de Chopin de Zimmermann ont fait date, en son temps, en tant que premières éditions «Urtext» des œuvres de Chopin. Quarante ans plus tard, la recherche musicologique sur Chopin a franchi de nouvelles étapes. Elle est récemment parvenue à de nouvelles conclusions de première importance en ce qui concerne plus particulièrement le rôle des premières éditions par rapport aux manuscrits autographes, et aussi en ce qui concerne le rôle des «exemplaires d'élèves» dont nous avons parlé plus haut. Notre édition s'appuie sur l'état actuel de nos connaissances dans le domaine de la recherche musicologique.

Notre édition revue et corrigée tient en outre compte des aspects dévoilés par l'histoire de la réception des œuvres de Chopin, qui sont primordiales en ce qui concerne la tradition de l'interprétation des œuvres de ce compositeur. Les différentes lectures, qui s'étaient imposées depuis les premières éditions historiques publiées dans l'entourage des élèves de Chopin, sont étudiées, explicitées par leur contexte historique, et éventuellement corrigées. De nombreuses notes en bas de page du texte musical informent les interprètes et sont complétées par un important appareil critique des sources: Les principales questions sont discutées

dans les *Bemerkungen* et *Comments* à la fin du volume, un commentaire critique détaillé peut être consulté sur Internet à l'adresse www.henle.de et téléchargé gratuitement.

Nous remercions, pour conclure, les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen / Comments*, qui ont mis à notre disposition les copies des sources nécessaires.

Munich, printemps 2007
Norbert Müllemann