

A Kalmus Classic Edition

Frédéric

CHOPIN

TWENTY-FIVE PRELUDES

Opus 28 and 45

Edited and Fingered by
ED MERTKE

FOR PIANO

K 03332



PREFACE.

This "New Edition of Chopin" has been compiled after a careful comparison of the Parisian original editions of Braudus and Comp., Richault, (Thomas Telefsen), Lemoine, Prilipp, Troupenas, Schlesinger, Schouenberger, Louel and Meissonier with the London original editions of Cocks and Comp., Cramer Addison and Beale, Wessel and Comp. and Ashdown and Parry. This new Edition has also taken into consideration all existing German original editions and the editions of Charles Klindworth, Hermann Scholtz and Charles Mikuli of the year 1880. Arbitrary innovations have throughout been avoided, but it was necessary to correct in some places the mistakes, found in several later German editions: these alterations are made according to the French and English editions and restore the original character of the composer's works. The notes put in parentheses are not to be considered as additions, they are only to show, how some grace-notes (turns, shakes, etc.) should be executed, especially as the composer gives no directions for this.

Chopin had his first piano lessons from *Zwiny*, afterwards *Elsner* in Warschau was his teacher in composition. Later he continued his musical studies alone, is therefore as pianist self-taught, in a manner isolated, it is therefore inadmissible to compare his embellishments with those of other composers; above all, with those of J. S. Bach; the latter not seldom the case. In Bach's works these embellishments are given with the greatest exactitude and must also be exactly performed, but in Chopin the use and execution of the grace-notes are inexact and left to the taste of the performer: even the sign for the passing shake: \sim is often used for the sign of the appoggiatura: \sim . Sometimes the turn is not exactly marked, we find also in Chopin the simple appoggiatura as real appoggiatura, laying the accent on the principal note. We may also find in some places the double-appoggiatura before the shake, not only as appoggiatura of two, but also of one or even of three notes; the following examples will prove our assertion.

Op. 18. Valse, London and Leipsic original editions: (*Vide ex. 1, page 3*). Parisian original edition and C. Mikuli: (*Vide ex. 2*). Manner of performance: (*Vide ex. 3*.)

In the Nocturne Op. 9. No. 2 you find in the edition of Kistner, (Leipsic) and in that of Wessel and Comp. (London) the sign of the passing shake \sim , whilst you find in Braudus and Comp. (Parisian original edition) and also in an old edition of H. Lemoine (Paris) in the same passage the appoggiatura of two notes written out. The same confusion will be found in Op. 5, 32^u, 34^u, 50^u, 58 and in the Valse in E flat. Chopin wished, judging by his own directions that the appoggiatura of two notes should be taken before the note, as it is shown Op. 37, No. 1, bar 6: (*Vide ex. 4*.) It is the same in the Polonaise Op. 22. Allegro bar 31: (*Vide ex. 5*.) The passing shake must also be executed as an appoggiatura \sim in the case of accented notes, e. g. in the Valses, Polonaises, Mazurkas and also in the case of notes of greater value, for instance: (*Vide ex. 6-8*.) It is therefore an exception with Chopin, that the passing shake takes away from the value of the principal note as it was the rule in the ancient manner of embellishment, for instance: (*Vide ex. 9*.) Manner of performance: (*Vide ex. 10*.)

The inexact notation of the turn is also left unchanged in the new edition, but the manner of its execution is shown by the fingering, for instance: (*Vide ex. 11, 12*.) *) The manner of performance in the ancient way: (*Vide ex. 13*.) would sound too hard too old-fashioned and cannot be intended by the composer; the right manner will be: (*Vide ex. 14*.)

The opinion about the performance of the shake, differ the most. When Chopin wishes, that the shake should begin with the upper note, he shows it by writing the shake in full or by the fingering or by an appended note: (*Vide ex. 15-22*.)

There are only a very few places in Chopin's works, in which he shows, that he wishes the shake to begin with the upper note. but that is an exception from the rule, though C. Mikuli, a scholar of Chopin says: "Chopin generally made me begin the shake with the upper note", but these words may also allude to the above-mentioned passages, in which it is left uncertain, on which note the shake has to begin, for which supposition the Edition of C. Mikuli gives a proof, by nearly always marking

the beginning of the shake with the principal note. We could give hundreds of examples to show, that Chopin (as also Hummel, Kalkbrenner and Mendelssohn) intended the shake to begin with the principal note, but Chopin's signs are often easy to be misunderstood.

I. The simple appoggiatura *a*) as beginning of the shake (seldom used): (*Vide ex. 23*;) *b*) as a sign for the continuation of the shake (seldom used): (*Vide ex. 24*;) *c*) as appoggiatura, accentuating the principal note: (*Vide ex. 25-29*.) Such examples are often to be found in Chopin's works; the composer prefers repeating the same note to sustaining it, for instance. (*Vide ex. 30-35*.)

II. The turn. *a*) as beginning of the shake: (*Vide ex. 36*;) *b*) as simple appoggiatura with the accent on the principal note (seldom used): (*Vide ex. 37*.) Manner of performance: (*Vide ex. 38*;) *c*) as a turn, accentuating the principal note: (*Vide ex. 39*;) *d*) as an inverted turn (as Chopin indicates it only once in Fantaisie Op. 13: (*Vide ex. 40*), a turn of three notes with the accent on the principal note: (*Vide ex. 41*;) for instance: (*Vide ex. 42* *)), thus: (*Vide ex. 43*.) (What Mikuli says about the shake, applies to this manner of performance; consequently the shake begins on the principal note.)

The appoggiatura $\text{I}\sharp$ and $\text{I}\flat$ as well as $\text{II}\sharp$ are taken from the value of the principal note, all other appoggiatura in the given examples must anticipate the principal note. The turns in the following examples must also precede the principal note or must come in without laying any accent on them and without retarding the time, and the accent must be given to the principal note: (*Vide ex. 44-47*.)

*) This example shows, that the turn in bar 11, 31, 33, 70, 72: (*Vide ex. 48*), shall also anticipate the principal note.

Whether it is advisable to let the grace-notes in similar passages of Chopin's works also anticipate the principal note, may be left to the player's taste; he may experiment with the following examples: (*Vide ex. 49-53*.) The small notes are also used as afternotes; for instance: (*Vide ex. 54*.) (C. Mikuli gives this example in the same way, but he is not consistent in the performance of similar passages.)

It is well known, how Chopin complained of the "arbitrary manner" in which his compositions were performed by the most distinguished masters, notwithstanding that they were his friends. It is still the same with Chopin's works, as may be seen from the Edition of C. Klindworth, called "Seule édition authentique": (*Vide ex. 55-61*.)

*) The tr in the original edition (Scholtz tr) shows, that Chopin wished the shake to begin with the full tone, **) but according to Mikuli the shake begins on the principal note.

(All these modifications are not marked as such and the amateur must take them for authentic readings.)

The comparisons are very interesting, but it would lead us too far, to write more on this subject: the number of these arbitrary alterations is legion.

Passages, of which the original character is doubtful, are to be found in the Polonaise A flat major Op. 53; in the Trio E major we find bar 12: (*Vide ex. 62*), in the Parisian and London original editions; but in the edition of Breitkopf we find: (*Vide ex. 63*), and yet the first reading answers to the rest, compare the rhythmical chords. In the Scherzo B minor Op. 20, the German edition gives bar 54 in the *Molto più lento*, B major: (*Vide ex. 64*), which we find in the London and Parisian original editions in such manner: (*Vide ex. 65*.) Such modifications are always marked in the text.

The fingering of the editor (in Chopin's manner: clear, correct and justifiable) will mostly be practicable, so that the music-master will only be obliged to alter it, if the pupil's hand is of an extraordinary formation and requires therefore another fingering. In the greater part of Chopin's works, the fingering is marked by the composer himself, for instance the greater part of the Etudes Op. 10 and 25, some of the "Variations" Op. 2., part of the "Concert" Op. 11, of the Fantaisie Op. 13, and of the "Rondo Krakowiak" Op. 14; the fingering, marked by Chopin has of course been adapted, only altered in the passages, in which there appear to be some mistakes in the printing. It is very interesting to compare the variations in the fingering of the different editions, concerning the same passages, for instance: (*Vide ex. 66, 67*.)

The signs for the use of the Pedal have been carefully corrected. It being a great mistake, that the sign for the lifting of the Pedal \ast was often not put till after a change in the harmony.

E. M.

VORWORT.

Die vorliegende Ausgabe ist nach genauesten Vergleichen der Pariser Originaldrucke von Brandus & C^{ie}, Richault (Thomas Telefsen), Lemoine, Prilipp, Troupenas, Schlesinger, Schonenberger, Louel und Meissonnier mit den Londoner Originaldrucken von Cocks & C^{ie}, Cramer Addison & Beale, Wessel & C^{ie} und Ashdown & Parry, so wie nach sämtlichen deutschen Originaldrucken (für die gegenwärtige neue Auflage auch unter Berücksichtigung der im Januar 1880 erschienenen Ausgaben der Herren Carl Klindworth, Herrn. Scholtz und Carl Mikuli) besorgt worden. Willkürlichkeiten oder Zusätze wurden nirgendwo vorgenommen, wohl aber ist es nötig gewesen, eine erhebliche Anzahl von korrumpierten Lesarten einiger späteren deutschen Ausgaben nach den französischen und englischen Drucken zu berichtigen und im Original wiederherzustellen. Die in wenigen Fällen vorkommenden eingeklammerten kleinen Noten sind nicht als Zusätze anzusehen; es soll dadurch vielmehr eine praktikable Spielart, oder bei Verzerrungen (wie Doppelschlag, Triller etc.) eine Andeutung für die richtige Art der Ausführung, welche der Komponist häufig als selbstverständlich voraussetzte, gegeben werden.

Chopin, der den ersten Klavierunterricht von Zwiny, dann Kompositionsunterricht von Elsner in Warschau erhielt — später jedoch für sich selbst weiter studierte, ist demnach als Pianist Autodidakt und steht in seiner Weise isoliert da, so dass das Vergleichen der Verzerrungen desselben mit denen anderer Komponisten als durchaus unzulässig erscheinen dürfte; am allerwenigsten mit J. S. Bach, was hier bemerkt sei, da es nicht selten mit Vorliebe geschieht. Während die Bach'schen Vortragszeichen peinlichst genau angegeben und zu beobachten sind, findet man bei Chopin eine vielmals ungenaue, gustose Verwendung und Behandlung derselben: — das Zeichen des Pralltrillers w oftmals mit dem des Schnellers w verwechselt; den Doppelschlag nicht selten ungenau notiert; den einfachen Vorschlag vor dem Triller als wirklichen, die Hauptnote akzentuierenden Vorschlag ebensowohl wie als betonte, den Trilleranfang bezeichnende Note; den Doppelvorschlag vor dem Triller als Vorschlag nicht nur von zwei, sondern auch von einer, ja oft sogar (in Verwechslung desselben mit dem umgekehrten Doppelschlag) als Vorschlag von drei Noten. Als Beweis mögen Beispiele dienen:

Op. 18. Valse. Londoner u. Leipziger Originaldrucke. Pariser Originaldruck u. C. Mikuli. Ausführung.

Im Nocturne Op. 9 N^o 2 findet man bei Kistner Leipzig und Wessel & C^{ie} London das Pralltrillerzeichen w , im Pariser Originaldruck von Brandus & C^{ie} und einer alten Ausgabe von H. Lemoine Paris den ausgeschriebenen Schneller; gleiche Verwech-

lung zeigen Op. 5, 323, 342, 503, 53 u. Valse Em. Diese Schneller wollte Chopin laut eigener Bezeichnung im Noct. Op. 37 N^o 1 Takt 6

Polonaise Op. 22 Allegro Takt 34 vorausgenommen wissen. Gleichermassen würden Pralltriller bei markierten Noten (z. B. in den Walzern, Polonaisen, Mazurkas), sowie bei Noten von längerer Dauer als Schneller zu spielen sein; z. B.

Op. 29. Impromptu. Op. 20. Scherzo.

Op. 34. N^o 1. Valse.

Bei Chopin ist sonach die Regel der alten Ornamentik, dass der Pralltriller in den Wert der Hauptnote gehöre, zur Ausnahme geworden; z. B. Ausführung.

Die ungenaue Notierung des Doppelschlages ist in dieser Ausgabe nicht verändert, wohl aber dessen Ausführung durch Fingersatz bezeichnet worden: z. B. *) Die Ausführung in alter Weise würde entschie-

den zu hart, zu altfränkisch klingen, kann sonach vom Autor nicht beabsichtigt sein; das Richtige ergibt sich von selbst.

Am meisten übergieren die Meinungen über Ausführung der Triller. Wollte Chopin den Trilleranfang mit Oberton, so hat er denselben durch vorhergehende Ausschreibung, durch Fingersatz oder durch Zusatznote angedeutet:

Op. 16. Rondo. Op. 25 N^o 3. Etude. Op. 46. Allegro de Concert.

Op. 61. Polonaise - Fantaisie.

Op. 11. Konzert. Op. 60. Barcarolle. Op. 46. Allegro de Concert. Op. 13. Fant. Airs polonais.

Es dürften dies die einzigen Fälle sein, wo Chopin ausdrücklich den Trilleranfang mit dem Oberton wünscht, indem er die Ausführung der Stelle selbst vorschrieb; in der Tat bilden diese (noch einige wenige andere hinzugerechnet) die Ausnahme von der Regel. Herr C. Mikuli, ein Schüler Chopins, schreibt zwar: „Triller liess er meist mit der oberen Hilfsnote beginnen,“ — doch kann dies nur beziehungsweise der oben bereits erwähnten inkonsequenten und ungenauen Notierung resp. Verwendung der Vorschlagsnoten verstanden werden, wofür die Mikuli-Ausgabe, welche durch Fingersatz bei fast allen Trillern den Anfang mit Hauptton bezeichnet, selbst einen unanfechtbaren Beweis giebt. Aus Hunderten von Beispielen wird ersichtlich, dass Chopin (gleich Hummel, Kalkbrenner, Mendelssohn) im Wesentlichen den Trilleranfang mit Hauptton wollte, dabei jedoch öfters missverständliche Bezeichnungen gebrauchte.

I. Der einfache Vorschlag *a)* als Trilleranfang (selten)  *b)* als Andeutung für Weiterführung des Trillers (selten)  *c)* als die Hauptnote akzentuierender Vorschlag 

Op. 7. N^o 1. Mazurka. Op. 24. N^o 4. Mazurka. Op. 24. N^o 2. Mazurka. Op. 53. Polonaise.

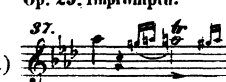




Derartige Fälle kommen öfters vor; Chopin liebt es überhaupt, die Wiederholung desselben Tones mitunter einer Bindung vorzuziehen, z. B.

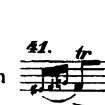

Op. 2. Var. V. Op. 29. Op. 59. N^o 2. Op. 32. N^o 2. Op. 72. Op. 58.




II. Der Doppelvorschlag *a)* als Trilleranfang  *b)* als die Hauptnote akzentuierender einfacher Vor-

schlag (selten)  Ausführung  *c)* als die Hauptnote akzentuierender Doppelvorschlag 

a) im Sinne eines umgekehrten Doppelschlages (wie Chopin ein einziges mal in Fant. Op. 13 selbst andeutet) als die

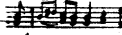
Hauptnote akzentuierender Vorschlag von drei Noten  z. B. 

**)* also  (Die oben erwähnte Trillernotiz der Mikuli-Ausgabe ist auf diese Art der Ausführung zu beziehen: — wie man sieht Trilleranfang mit Hauptton!)

Die Vorschläge I *a)* und *b)* sowie II *a)* gehören in den Wert der Hauptnote; alle übrigen Vorschläge in den obigen Beispielen müssen antizipiert werden. Die Doppelvorschläge in den folgenden Beispielen sind ebenfalls voranzunehmen oder unbetont und ohne Tempoverzögerung zwischenein zu spielen, der Akzent auf die Hauptnote zu legen.

Mazurka A moll. Op. 44. Polonaise. Op. 71. N^o 2. Mazurka. Op. 30. N^o 2. Mazurka.



**)* Hierin liegt eine Andeutung, dass auch die Doppelvorschläge in Takt 41, 43, 33, 70, 72:  voranzunehmen sind.

Ob und inwieweit diese Vorausnahme der Verzierung auch bei anderen gleichartigen Stellen Chopin'scher Werke statthaft ist, wird dem guten Geschnack des Spielers überlassen bleiben müssen; er möge sich an einigen Beispielen versuchen:

Op. 44. Krakowiak. Op. 13. Fantaisie. Op. 33. N^o 2. Mazurka.



Op. 56. N^o 1. Mazurka. Op. 60. Barcarolle.



Die kleinen Noten kommen auch als Nachschläge vor; s. **)* im folgenden Beispiel:

CONTENTS

	Page
No. 1, Op. 28, <i>C major</i>	2
No. 2, Op. 28, <i>A minor</i>	2
No. 3, Op. 28, <i>G major</i>	3
No. 4, Op. 28, <i>E minor</i>	4
No. 5, Op. 28, <i>D major</i>	4
No. 6, Op. 28, <i>B minor</i>	5
No. 7, Op. 28, <i>A major</i>	5
No. 8, Op. 28, <i>F# minor</i>	6
No. 9, Op. 28, <i>E major</i>	8
No. 10, Op. 28, <i>C# minor</i>	8
No. 11, Op. 28, <i>B major</i>	9
No. 12, Op. 28, <i>G# minor</i>	10
No. 13, Op. 28, <i>F# major</i>	12
No. 14, Op. 28, <i>Eb minor</i>	13
No. 15, Op. 28, <i>Db major</i>	14
No. 16, Op. 28, <i>Bb major</i>	16
No. 17, Op. 28, <i>Ab major</i>	18
No. 18, Op. 28, <i>F minor</i>	21
No. 19, Op. 28, <i>Eb major</i>	22
No. 20, Op. 28, <i>C minor</i>	24
No. 21, Op. 28, <i>Bb major</i>	24
No. 22, Op. 28, <i>G minor</i>	26
No. 23, Op. 28, <i>F major</i>	27
No. 24, Op. 28, <i>D minor</i>	28
No. 25, Op. 45, <i>C# minor</i>	30