



No. 72847

THE COMPLETE
CHOPIN

前奏曲

PRELUDES

Op. 28, Op. 45

[瑞士] 让-雅克·艾热尔丁格 编订

钢 琴

中央音乐学院出版社

新评注版

肖邦全集

净版

前奏曲

作品28号、作品45号

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔瑞士〕让-雅克·艾热尔丁格 编订

殷石 刘黛妮 译

系列丛书编辑

〔英〕约翰·林克 〔英〕吉姆·萨姆森

〔瑞士〕让-雅克·艾热尔丁格 〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基

钢 琴



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

前奏曲/(波)肖邦作曲;(瑞士)艾热尔丁格编订;殷石,刘黛妮译. —北京:中央音乐学院出版社,2016.3

(肖邦全集)

ISBN 978-7-81096-657-3

I. ①前… II. ①肖… ②艾… ③殷… ④刘… III. ①钢琴曲—前奏曲—波兰—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第048369号

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

Revised and corrected 2012

版权所有 翻版必究

QIÁNZÒUQǔ

前奏曲

[波]肖邦作曲 [瑞士]艾热尔丁格编订

殷石 刘黛妮译

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

责任编辑:孙敬慧

责任校对:王东欣

中文排版:孟祥超

开 本:635×927毫米 8开 印张:12

印 刷:北京宏伟双华印刷有限公司

版 次:2016年3月第1版 2016年3月第1次印刷

印 数:1—500册

书 号:ISBN 978-7-81096-657-3

定 价:85.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编:100031

发行部:(010) 66418248 66415711(传真)

FRYDERYK CHOPIN

PRÉLUDES

Op. 28, Op. 45

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par

Jean-Jacques Eigeldinger

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

Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS · ALLE RECHTE VORBEHALTEN

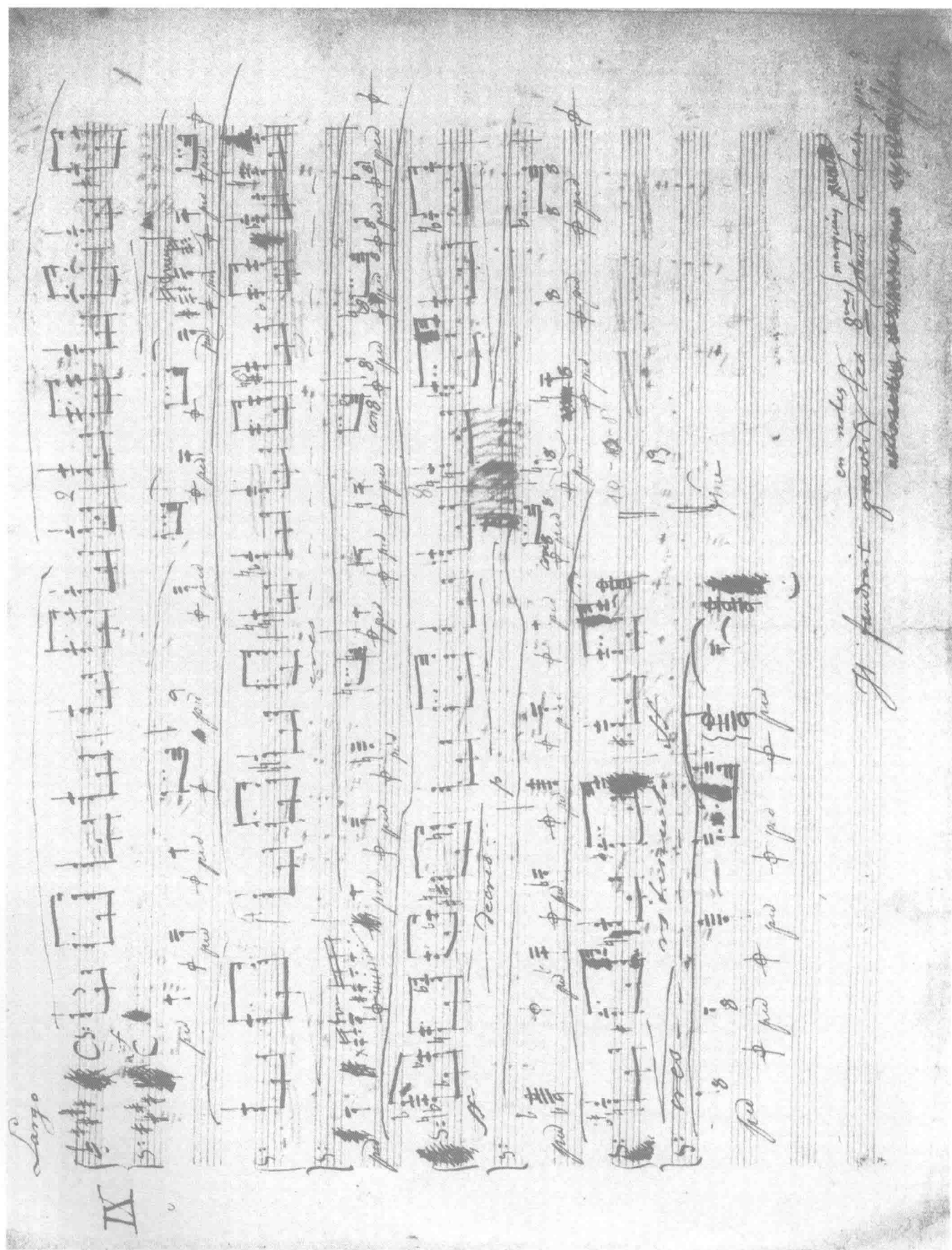
ALL RIGHTS RESERVED

PETERS ÉDITION LTD

A member of the EDITION PETERS GROUP

FRANKFURT/M. · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

原版扉页图片



Prelude Op. 28 No. 9, autograph Stichvorlage (A²). Warsaw, National Library.
(For comments on the notation, see Preface, p. vii).

Prélude op. 28 n° 9, autographe éditorial (A²). Varsovie, Bibliothèque nationale.
(Concernant la notation, voir Préface, p. x).

Prélude op. 28 Nr. 9, autographe Stichvorlage (A²). Warschau, Nationalbibliothek.
(Für einen Kommentar über die Notation siehe Vorwort S. xiii).

中文版前言

前奏曲 作品 28 号

体裁与起源

肖邦作品 28 号的 24 首前奏曲（作于 1839 年）在前奏曲这一历史悠久的体裁发展史上可谓一部具有突破性的重要作品，因为从这部曲集开始，前奏曲这种实用性的体裁就发生了本质变化，它变成一种独立自主的体裁。它滥觞于 15 世纪德国管风琴的改编曲，直至 1810 到 1840 年间大量的此类钢琴曲集，此间键盘前奏曲以及琉特琴等乐器的前奏曲都与即兴和教学密不可分；也就是说，定义这种体裁的是它的功能。记写为乐谱的前奏曲起着样板的作用，它用于展示如何用不同风格进行即兴演奏；它也可以帮助演奏者测试乐器及其音准、建立一个调性、为听众欣赏接下来的乐曲提供准备，并且进行热身。作为教学工具，前奏曲有助于学生掌握各种调式、调性还有转调的艺术。它也促成了一种极为丰富的作曲体裁和风格，它反映并限定了一个个特定的时期及其音乐“流派”。例如，在数量众多的意大利巴洛克托卡塔音乐中，各个段落在“严谨风格”和“幻想风格”之间交替；17 世纪法国琉特琴和羽管键琴作曲家笔下的无小节前奏曲；还有在 J.S. 巴赫时期及以前，德国音乐中成对搭配的前奏曲与赋格。

肖邦的前辈们就常常创作名为“前奏曲”的短小钢琴作品，而且这些作品往往都是全部 24 个调组成 1 套的。这些前奏曲有的几乎可以说是改变了形式的终止式而已。有的仅为一页谱纸的篇幅（它们很少能够长过这个规模）。他们通过琶音或和弦以及各式各样的音型来探索乐器的可能性，同时也实现了上面所说的这种体裁的功能；例如胡梅尔、克莱门蒂、（不使用小节线的）克拉默、亨利·赫尔茨、卡尔克布雷纳、莫谢莱斯和约瑟夫·凯斯勒（后者把他 1835 年创作的作品 31 号题献给了肖邦）。在这些人的作品中，只有胡梅尔的前奏曲采用了肖邦作品 28 号中的

调性排列方式。当肖邦年轻的时候，他肯定有机会演奏希曼诺夫斯卡的《20 首练习曲与前奏曲》；后来，在布拉格（1829 年），他对奥古斯特·亚历山大·克伦格尔的 48 首《卡农与赋格》表示赞赏。他还要求他的学生练习克莱门蒂的《用全部大小调写成的前奏曲和练习曲》。

李斯特立刻就洞察到了作品 28 号所具有的开创性，他说：“与这些作品标题所指的那样不同，它们不仅仅是其他作品的引子。它们是具有诗意的前奏曲，就好像当代伟大诗人的诗作一样（拉马丁？）。他在金色的梦中培育灵魂，并将其提升至理想的境地……一切都显得那么清新、富有弹性、发于冲动之中，充满了自由的表情，这些都是天才之作的点。”意即，前奏曲是打上了风格化即兴特征烙印的“诗意的音乐”。舒曼对这套曲集持有限的热情，他写道：“它们是草稿，是练习曲的开头，或者说它们是废墟、鹰的羽毛。全都是无序的而极为混乱的”——这种反应源自“残破的美学”。舒曼自己的创作问题也与这种美学相关。舒曼在巴黎的徒弟埃莱尔也有着相似的观点，他评论道：“肖邦的前奏曲绝佳地勾画了这种体裁的样貌，而且能够有幸体验过这样思想的迸发的人定然是快乐的（他们大部分应该如此）。不过它们中有很多都是用非常类似格言的方式表现出来的，虽然它们都是些极好的格言。”即便它们超出了“袖珍小曲”的概念，但“格言”也显露出了它们轻描淡写和富有自发性的特质。这两种特质是由即兴式的轻快和转瞬的情绪产生出来的。其结果就我们所称的“音乐瞬间”或者“转瞬即逝的乐思”。在瓦尔德摩萨，乔治·桑对其中的即兴性发表了富有洞见的评论，她将其形容为“可怕的或令人心碎的乐思”。据让-约瑟夫·博纳旺蒂尔·洛朗斯所说，肖邦唯一带到马略卡岛上的乐谱就是《平均律钢琴曲集》。肖邦的 24 首前奏曲就处在了巴赫这“48 首”作品和“转瞬即逝的乐思”相交融的十字路口上。而且它也预示着与之齐名的阿尔康（还有他的《48 个动机，素写》）、埃莱尔、布索尼、斯克里亚宾、居伊、拉赫玛尼诺夫和肖

斯塔科维奇的曲集。如果说德彪西的两卷前奏曲将调性体系拓展到了一个新的美学方向上的话,那么奥阿纳的前奏曲(1974年)则彻底摆脱了调性体系,不过他在其24首前奏曲的结尾使用了3个低音D并以此向肖邦致敬。

在看待前奏曲作品28号时,我们不能将其与肖邦和乔治·桑在马略卡岛上度过的传奇时光孤立开来。这套曲集是何时开始下笔的我们尚不清楚,但不会早于1837年或1838年。这些乐曲大部分都是住在马略卡岛之前创作的。1839年1月22日以前,当肖邦创作所需的普莱耶尔立式钢琴运到瓦尔德摩萨以后,他就在那里完成了这套曲集的创作并对其进行修改。而在马略卡岛完成的作品可能是第4、5、7(?)、9、10、14、16和18这几首,这些都是紧接着第2首之后写成的。这套曲集的法国版和英国版的题献人卡米耶·普莱耶尔——德国版的题献人是凯斯勒——也是乐曲的版权所有者。不过他稍后把英国版的版权出售给了韦塞尔。正急需一笔预付款来支付旅费的肖邦把前奏曲卖给普莱耶尔的原因显然是“因为他(普莱耶尔)很喜欢它们”。人们不禁要问这些作品是不是普莱耶尔委托创作的(他声称“这些是我的前奏曲”),尽管其作品号是布赖特科普夫和黑特尔出版社在巴黎的代理人普罗布斯特指定的。

刻板师的手稿乐谱(*Stichvorlage*)是由朱利安·丰塔纳抄写并交送给普莱耶尔的。这一手稿是本版乐谱的主要参考文献。而法国版乐谱的校样则是在肖邦不知情的情况下被丰塔纳做过修改的。英国版的校样刻板是从法国版来的,它可能由莫谢莱斯核对过,其中整版上的指法标记也可能是出自他手下的。

曲式与音乐构思

与巴赫《平均律钢琴曲集》第I集不同,肖邦并没有按照平均律的方式为前奏曲排序,尽管肖邦看似想要使用平均律(他或者是使用等音关系,亦或从第9首开始同时使用)。因此,与卡尔克布雷纳(他盲从巴赫的做法,按照上行半音的方式排列作品)相对的是,肖邦按照大调与其关系小调构成五度圈形式排列。但是不论调性的排列如何,作品28号中有没有

结构上的组织原则呢?若有的话,那么是什么呢?比如说这些前奏曲中并不存在大调速度快、小调速度慢,二者交替排列的规律。在曲集前半部分,最短小的乐曲比后半部分多一倍。后半部分包含有最为复杂的(双主题)的前奏曲,它们中有一首最长的乐曲,还有几首曲集中最慢的乐曲(第13、15、17、21首)。有一位评论家曾经提出将作品28号划分为4个部分,其划分基础是依据其中潜在的奏鸣曲式,并且通过连续的、互相达到平衡的两个临音(也就是二度音)来实现结构意义。还有一位作者发现乐曲中有着一个无处不在的旋律细胞。不过也有人否认这套曲集中有着如此的组织原则,他们更愿意从这种体裁的传统功能来理解肖邦的前奏曲。

然而,有些单独的分区可以根据其创作类型划分为非前奏曲的类别;从这层意义上看,作品28号可以说是位于肖邦大量作品中心位置的一个微观世界。比如,有些乐曲代表了“练习曲”的新类型(第8、12、16、19、24首),它们与“夜曲”型的乐曲交替出现(第12、15、21首)。这些乐曲中有玛祖卡的节奏(第7、10首)、进行曲和赞美诗(第9、20首)、一对挽歌(第4、6首)、一首即兴曲的开头(第11首)、一首风格化的小夜曲式的“浪漫曲”(第17首)、一首器乐宣叙调(第18首)等等。其中主要的作曲原则是单主题式的,它在富有新意的钢琴织体中呈现出来,这与普遍的“无穷动”式的音乐结合在一起。这就使肖邦的风格与巴洛克晚期的音乐美学联合在了一起。这套曲集中甚至还有一首纯粹功能性的前奏曲:第1首前奏曲,它向巴赫表示致敬。不过在《平均律钢琴曲集》的第1首《C大调前奏曲》中,5个黑键一个接一个地参与到音乐中,而肖邦开篇的前奏曲通过位于乐曲中间的半音阶上行的方式使乐曲偏离C大调自然音体系——这简明地暗示了音乐即将发生的事。

这24首前奏曲也可以看成是一份目录,它显示了肖邦是如何看待每个调的特性的。第16首和第14首前奏曲所使用的 $\flat$ 小调和 $\flat$ e小调分别都可以让人想起同一时期的作品35号奏鸣曲的调性世界。第13首前奏曲中狂喜般的 $\sharp$ F大调绝对是后来船歌中的调性感觉,而第3首前奏曲中左手散漫不切题的音型是用半

透明的G大调写成的,它在作品22号的“质朴的行板”中就有了预示。第15首中 $\flat D$ 大调/ $\sharp c$ 小调的关系在很多其他作品中都有存在,比如作品27号两首夜曲中,作品26号之1的波罗乃兹舞曲中,还有肖邦去世后发表的作品66号即兴曲。第9首和第17首前奏曲在作品28号中占据了与彼此对称的位置,它们核心位置的转调是围绕着E大调/ $\flat A$ 大调的轴心旋转运动的,与此相同的还有作品53号波罗乃兹舞曲、作品10号第10首练习曲、作品21号波罗乃兹舞曲—幻想曲、作品64号第3首圆舞曲等等。因此这套前奏曲就好像是某种同心镜一样,它反映出了肖邦作品最核心的图景。

前奏曲的演奏

在巴黎(1841、1842、1848年)和英国(1848年)的公共音乐会上,肖邦通常会演奏一些前奏曲中的选曲,但是他从来没有将其作为一套作品演奏过。不过,在他的私人独奏会中可未必如此。1839年10月,莫谢莱斯在他的日记中写道:“肖邦为我演奏了他的练习曲和他最新的作品,前奏曲。”可是,把前奏曲这样的曲集进行“完整的演奏”既不符合当时的时代精神,也更不符合肖邦自己的精神。

这里值得多说几句的是肖邦在作品28号前奏曲中的记谱。第2首前奏曲前两小节的记谱(后来为了方便而进行了简化)体现了这首乐曲的“线性”思维还有演奏它的方式,这也可以适用于曲集的其他乐曲。手稿中的拍号 ♩ 为我们演奏时的速度选择提供了极具价值的参照。在第2首前奏曲中,第18~20小节、第23小节和第25~26小节的五连音[标有“加速的”(stretto)的地方]可以看成是某种记写出来的“自由节奏”。第9首前奏曲的节奏则有更多的问题:手稿(以及丰塔纳的抄稿)把三连音的第3个八分音符和附点八分音符—十六分音符 $\text{♩} \cdot \text{♩}$ 音型对齐,但是3个初版乐谱都是十六分音符写在右边的(在本版乐谱中,后者作为可选的另一种记谱形式印了出来)。但是当丰塔纳的抄本把十六分音符和三连音的最后一个音对齐时,他也彻底将上面的音符的符干分开了(法国版、德国版和英国版乐谱正是这么做的)。

乐谱手稿中老派的记谱方式使用了单独一根符干(不知道是不是为了记谱的方便),它使得八分音符三连音的最后一个音符和十六分音符连在了一起。尽管丰塔纳的抄本也采用了这种对齐的记谱形式,但是他却也彻底地将上方音符的符干分开,就像那3个首版乐谱一样(也就是法国版、德国版和英国版)。此外,这也是本版前奏曲乐谱中印制的方式。手稿中的记谱使得一些评注版乐谱的编辑认定对齐在一起的音符就应该同时弹下去,就像巴洛克音乐中那样,而且他们认为对得不齐的、“精确的”记谱法仅仅是用传统的方式表示同时弹下去而已。那会不会实际的意思完全相反呢?当时匡茨的论著(1752年)和C. P. E. 巴赫的论著(1753年)在这方面就有矛盾,而图尔克的论著(1789年)则表明更喜欢用非同时演奏的方式,前提是演奏者可以做到的话。同样,车尔尼在他的书《新旧钢琴作品演奏艺术》(*Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen*)中明确地提到,在贝多芬钢琴奏鸣曲作品27之2的“月光”奏鸣曲第一乐章中(肖邦对这首作品非常熟悉),“真正的旋律是在第5小节的上声部中开始的,它应被强调出来。十六分音符应该在下方三连音的最后一个音之后弹出来”^①。当作品28号出版的时候,法国和德国的制版师则倾向于不把这两个音对齐,尽管也不是彻底不对齐。车尔尼在其他地方也发出了下面的这段评论,同时还附有谱例:

当“三连音”和这种附点音符段落一起演奏时,附点音符后面的那个音符要在三连音最后一音的后面弹出来。

但是只有在慢乐章才是如此的。快速演奏时,附点音符后面的那个音符要和三连音最后一音同时奏出。^②

① *Die Kunst des Vortrags, Volume 4 of Czerny's Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* [Complete Theoretical and Practical Pianoforte School] Op. 500 (Vienna: A. Diabelli, 1842), p. 51.

② *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* Op. 500. Translated by J. A. Hamilton (London, R. Cocks & Co., 1839 [Volume 1]), ‘10th Lesson: On the Dot’ p. 92.

如果肖邦在手稿上的记谱方式能够确凿地应用于快速的乐段的话（比如，应用在作品 61 号波罗乃兹舞曲—幻想曲中），那么那些慢一些的或者中速的段落又是如何的呢？肖邦为《创世的六日》所创作的第 6 变奏（这是一首集体创作的作品，分别在 1838、1839 年于米兰、1839 年于维也纳和 1841 年于巴黎出版，这部作品是根据一份现已散佚的手稿编订而成的）和第 9 首前奏曲有着同样的问题。它们都是 E 大调的，速度标记为“广板”，拍号为 C ，而且——在每首作品的过程中——都有  这样的音型。在斯特林和耶恩泽维茨抄写的作品 28 号中，第 9 首前奏曲第 8 小节（第 2、3、4 拍）上将两个音符连在一起的铅笔连线记号暗示相互错开的节奏要同时奏响，而且从乐曲开头就应如此。有可能肖邦的学生们对这种老传统的传统足够熟悉了，以至于不需要在乐曲的开头再注明。

学生们的抄本还有很多其他值得注意的注释。在简·斯特林抄写的 14 首前奏曲的页头上，在本来印着快板的地方有一个手写的广板标注。这无疑是与某个特殊的学习阶段有关的，而并不代表这首乐曲存在另一种极度不同的概念。位于最后的“踩延音踏板”的记号是很多肖邦作品结尾都有的一个特点，有时候它也会出现在乐曲中间，比如在第 15 首前奏曲第 81～83 小节中好似宣叙调的地方。如果这里既不是一处疏漏（比如可见作品 45 号前奏曲第 80～82 小节类似的地方），也不是需要忠实照做的“传统”踏板记号的话（如若如此，那么它想要表示的是何种传统呢），那么这里可以理解成是一种“自由处理”的标记。有鉴于此，本版乐谱在这两处不硬性规定如何处理；第 6 首前奏最后几小节也是如此，处理方式留给演奏者自行决定。

总的来说，对于肖邦在他的手稿乐谱中精心标明的踏板记号再怎么细致关注都不为过。弗里德里希·维克曾经在巴黎（1832 年）和莱比锡（1835、1836 年）听过肖邦的演奏。他在 1853 年做出了这样的评论：“你的习惯如此根深蒂固，以至于你自己都不知道自己什么时候、有多么经常地使用踏板了。肖邦，作为一名极具天赋、风度翩翩、敏感细腻的作曲家和演奏家，可以成为你这方面的榜样。他的和声遍布广

泛、十分精美。他的延留音最为大胆、最令人惊奇，基础低音在延留音的运用方面起到了至关重要的作用。这些都肯定需要经常使用踏板来营造精美的和声效果。但是，如果你仔细看看他的草稿、他作品的评注版乐谱的话，你就会从中获得全面的指导，以及正确而良好的踏板使用方式。”^①

扩展阅读

Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, trans. Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

——‘Twenty-four Preludes Op. 28: Genre, Structure, Significance’, in Jim Samson, ed., *Chopin Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 167–193.

——‘L’achèvement des *Préludes* op. 28 de Chopin. Documents autographes’, *Revue de Musicologie*, 75 (1989), pp. 229–242.

Kallberg, Jeffrey, ‘“Small Forms”: In Defense of the Prelude’, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), pp. 135–156.

前奏曲 作品 45 号

体裁与起源

作品 45 号前奏曲（作于 1841 年）是一部庄重神圣的作品、一首谜一般的诗歌。无论它标题是怎么写的，但它绝对不是作品 28 号前奏曲集的附录或类似“目录”一样的乐曲，也不是它的“25 首前奏曲”。它是一首完全独立的作品，其中的神秘特质显示出了一种高度风格化的，甚至可谓精致玄妙的即兴形式

^① *Piano and Song: How to Teach, How to Learn, and How to Form a Judgment of Musical Performances*, trans. Mary Pickering Nichols (Boston: Lockwood, Brooks, and Co., 1875), pp. 62–63.

——一种“对和谐的追寻”。针对这首乐曲创作和出版情况的探讨有助于我们弄清它的含义。

肖邦的这首前奏曲创作于1841年9月。在一封写给丰塔纳的信中，他将其形容为“转调精当”。而且又补充说让他的朋友可以直接将这部作品交给出版商，无需再操什么心了。这首作品是肖邦为“贝多芬—曲集”提供的献礼之作。这套曲集是维也纳的出版商梅舍蒂委托制作的。它的目的是为在波恩树立的贝多芬雕像筹集资金。其他为这套曲集创作音乐的作曲家还有车尔尼、多勒、亨泽尔特、卡尔克布雷纳、李斯特、门德尔松、莫谢莱斯、陶贝特和塔尔贝格，因此这是一套极具价值的曲集。肖邦最初想要呈送的是波罗乃兹舞曲作品44号，但是出版商觉得这首作品太长了。梅舍蒂提议可以采用之前在《音乐法国》（1841年7月刊）上发表的一首玛祖卡舞曲。但是肖邦又觉得这首作品太过单薄了。最后他们互相妥协，决定采用作品45号。这首作品是施莱辛格为他的《钢琴家的纪念》（1841年12月刊）而委托的一首小作品，他将其作为单独的特刊献给了伊丽莎白·车尔尼舍夫公主。

在某种程度上，前奏曲作品45号可以和几类不同的“转调前奏曲”建立联系。它们要么是接续而成的（比如15世纪德国管风琴改编曲或者阿泰尼昂1530年的《各个调上的前奏曲》），要么是循环形式的（比如17、18世纪的和声迷官，其中有一首是归在巴赫名下的伪作BWV591）。莫扎特也曾经试着创作过“这种从一个调转到另一个调上的前奏曲类型”。而雷哈、克莱门蒂和菲尔德则将其与音阶的练习以及各个调上的其它音型结合在一起。但是贝多芬一方面作有《用所有大调写成的两首前奏曲》作品39号（用严肃的风格写成），另一方面作有“月光”奏鸣曲作品27号之2（这首作品中永不停歇、古怪的 $\sharp c$ 小调是另一个浪漫主义时期的音乐里程碑——舒伯特的“流浪者”所使用的调性）。这两部作品最为紧密地预示着肖邦的作品45号。

在前奏曲作品45号的语境中，肖邦对 $\sharp c$ 小调的使用是经常性的、暗示性的。他把这一调性作为范式化的C大调的变体。 $\sharp c$ 小调与之紧密地接合在一起，而C大调则很典型地成为了这首“循环性”的转调作

品的起始调性和结束调性。这首前奏曲实际上是无主题的：任何出现的旋律碎片都只是琶音和声在起伏运动时的衍生物——甚至不断出现的下行二度音也是从引子中来的。这首前奏曲的“主题”事实上就是这个琶音音型。它充分利用了钢琴延音踏板共振产生的特有的悦耳之声。幻想曲作品49号（在第2段的开头）还有波罗乃兹舞曲—幻想曲作品61号，这两首终极的肖邦风格的即兴音乐都使用了螺旋回传的琶音音型。而且这两首在开头的地方都有级进下行的进行，这与作品45号中的进行相同（它在那十分重要的琶音音型一开始的低音上出现），这也是即兴风格的痕迹。通过观察莫扎特的幻想曲K.397和K.475，我们也可以确认这点。同样车尔尼在他的《钢琴即兴系统导论》作品200号和《前奏曲的艺术》作品300号中也给出了同样的建议。

曲式与音乐设计；前奏曲的演奏

在1842年4月17日的《巴黎音乐报刊文摘》上，莫里斯·布尔热发表了一篇针对作品45号的评论。这篇乐评的开头如下：

赋予演奏以必不可少的统一性的唯一方式就是去了解音乐的结构。若非如此，人们又怎么能够分得清主要的乐思和次要的乐思呢？若要使演奏像一幅油画、若要给演奏赋予深度与广度，那么演奏家就要完全掌握作品的材料布局。即便是组织形式都隐藏在表面的混乱之下的简单的前奏曲也是如此。这首肖邦的 $\sharp c$ 小调前奏曲作品45号是他比较精美的一首作品。基础动机的意义并不在其自身之中：它就是左手演奏的琶音音型，再加上右手星星点点的一些表现性的音符而已。

值得一提的是这样的描述方式在一定程度上借鉴了视觉艺术中的语汇。这首作品的“布局”主要是由不断展开的转调来决定的。转调的进程分为“升调号的方向”和“降调号的方向”——这样的划分使音乐

充满了一种不确定的性质。引子部分（第1～4小节）之后接的是“升号调”的第1段（第5～26小节）。随着这个段落的发展，音乐进行到了下属调上的再呈示部，这与贝多芬的“月光”奏鸣曲是类似的。乐曲的中间段是用“降号调”写成的（第27～50小节）。而后音乐转回A大调。此后紧接着的F大调（第51～62小节）。这些调把从下 $\sharp C$ 音到上方 $\sharp C$ 音的一个八度划分成了若干个大三度，这可以说预示着瓦格纳的和声手法。在几个过渡性的小节（第63～66小节）之后，音乐进行到了一个简化的再现部中（从第67小节到乐曲结尾）。乐曲最后是一段华彩，后面接着一个坚定有力的终止式和一个尾声。在尾声中，那不勒斯六和弦最后一次出现。这首作品的情绪在勃拉姆斯的《间奏曲》《钢琴小品》以及德彪西的《梦幻曲》中也有所昭示。弹这首乐曲有一种无尽而细腻流动感。

在梅舍蒂出版的乐谱中，“随性的华彩段”根据肖邦的指示是用小号字体的音符印刷的（也是本版乐谱的参考文献）。但是在施莱辛格版的乐谱中是用正常大小的音符印刷的——它们一个接一个地展现了和声棱镜中那彩虹般的色彩，或者说展示了肖邦调色盘中的绚丽色彩。也许这首前奏曲是肖邦用自己的方式来响应德拉克鲁瓦关于色彩与光影对抗轮廓与线条的理论。在一段写于1841年1月的文字中（这段文字后来在《印象与回忆》一书中出版），乔治·桑记述了一段关于这个问题的谈话。谈话发生的时候肖邦也在场。在谈话中，德拉克鲁瓦用联觉现象作比较来解释自己的观点。这时肖邦一句话也没说就开始在钢琴上即兴演奏了，然后“渐渐地，那些从我们听觉进入的娴雅的转调慢慢变成了相应的柔和色彩进入我们的眼眸里了”。

梅舍蒂和施莱辛格版的乐谱都是根据现已遗失的（或者去向未知）的手稿乐谱制作的。但它们的踏板记号非常不同。梅舍蒂版的乐谱在第5～6小节以及后面相同的琶音音型处标上了一个“短小的踏板记号”。根据这个记号的指示，延音踏板是在第5小节的第一个八分音符处踩下的，然后在最后一个八分音符处放开。而相反的是，施莱辛格的乐谱中直到第6小节右手进入以后才放开踏板。毫无疑问，这种变化

是故意为之的。这可能是由于使用维也纳的钢琴（格拉夫钢琴）或肖邦尤其珍视的普莱耶尔钢琴的不同造成的。无论如何，这两种不同的踏板标记都应该纳入考虑范畴，并且在用现代钢琴演奏时做一番权衡。

拓展阅读

Eigeldinger, Jean-Jacques, ‘Chopin and “La Note bleue”’: An Interpretation of the Prelude, Op. 45’, *Music and Letters*, 78/2 (1997), pp. 233 – 253.

Rink, John, ‘Chopin’s Improvisatory Music: Style, Structure, Aesthetic’, *Ostinato rigore*, No. 15 (2000), pp. 7 – 17.

让-雅克·埃热尔丁格

（翻译：殷石）

英文版前言

PREFACE

PRÉLUDES OP. 28

Genre and genesis

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

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

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

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

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

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

Form and design

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

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

The twenty-four Preludes can also be seen as a kind of catalogue of the characteristics each key held for Chopin. The B $\flat$ minor and E $\flat$ minor respectively of Nos. 16 and 14 evoke the tonal world of the contemporary Sonata Op. 35. The ecstatic F $\sharp$ major in No. 13 is certainly that of the later Barcarolle, while the discursive left-hand figuration in No. 3, set in a translucent G major, is anticipated in the *Andante spianato* Op. 22. The D $\flat$ major/C $\sharp$ minor relationship of No. 15 informs a number of works, such as the two Nocturnes Op. 27, the Polonaise Op. 26 No. 1 and the posthumous Impromptu Op. 66. The pivotal modulations of Nos. 9 and 17 – preludes which occupy symmetrical positions in Op. 28 – revolve around the polar axes of E major/A $\flat$ major, as in the Polonaise Op. 53, the Etude Op. 10 No. 10, the Polonaise-Fantasy Op. 61, the Waltz Op. 64 No. 3 and so on. Thus the Preludes constitute a kind of concentric mirror reflecting the quintessential image of Chopin's works.

Performing the Preludes

At his public concerts in Paris (1841, 1842, 1848) and Britain (1848), Chopin usually played a selection of his Preludes, but he never played them as a set. That may not have been true of his private recitals, however. In October 1839, Moscheles noted in his diary that 'Chopin played me his Etudes and his most recent work, the Preludes'. Nevertheless, the 'complete performance' of such collections as the Preludes was alien both to the spirit of the time and to that of Chopin in particular.

Chopin's notation in the Preludes Op. 28 deserves a few comments. The notation of the first two bars of No. 2 (later simplified for the sake of convenience) reflects the *linear* conception of the music and the means of performing it, which applies by extension to other numbers of the set. The time signature in the autograph, C , offers valuable insight into performance tempo. In No. 1, the quintuplets of bars 18–20 (*stretto*), 23 and 25–26 can be considered a form of written-out *rubato*. More problematic is the rhythmic interpretation of No. 9: the autograph (likewise Fontana's copy thereof) aligns the third quaver of the triplet with the semiquaver of the dotted quaver–semiquaver figure , whereas the three first editions displace the semiquaver to the right (this notation is reproduced as a variant in this edition). But while Fontana's copy aligns the semiquaver with the last note of the triplet, it systematically separates the stems of the upper notes (as do the first French, German and English editions). The old-fashioned notation of the autograph uses a single stem which (for reasons of notational convenience?) tends to join the last triplet quaver to the semiquaver. Even though it too features this simultaneous notation, Fontana's copy systematically isolates the stem of the upper notes, as do the three first editions (French, German and English). Furthermore, that is how the notation has been reproduced in this edition of the Prelude. The notation in the autograph has led the editors of several critical editions to conclude that the joined notes should be played simultaneously, as in Baroque practice, and to regard the misaligned, 'mathematical' notation as merely a conventional device to indicate a simultaneous attack. Unless it means precisely the opposite? The contemporaneous treatises of Quantz (1752) and of C. P. E. Bach (1753) disagreed on the matter, while Türk (1789) indicated a preference for the non-simultaneous attack, provided that the performer was capable of it. Likewise, in his *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* [The Art of Performing Older and Newer Piano Compositions], Czerny specified that in the first movement of Beethoven's 'Moonlight' Sonata Op. 27 No. 2 (which was well known to Chopin), 'the real melody begins in bar 5 in the upper part, which should be emphasized. The semiquaver is to be played after the final note of the triplets underneath'.¹ At the time that Op. 28 was published, engravers in both France and Germany tended not to align the two note values, though not systematically. Elsewhere, Czerny provides the following remarks, accompanied by music examples:

When *Triplets* are to be played against such passages of dotted notes, the note which follows the dot must be played *after* the last note of the triplet.

This is the case only however in slow movements. In very quick times, the note which follows the dot must be played with the third note of the triplet.²

If Chopin's autograph notation applies without question to passages in quick tempo (for example, the coda of the Polonaise-Fantasy Op. 61), what about slower or moderately paced sections? Chopin's Variation 6 of *Hexameron* (a collaborative work published in Milan (1838/1839), Vienna (1839) and Paris (1841), edited on the basis of a manuscript now lost) poses much the same problem as the ninth Prelude, sharing with it the key of E major, the *Largo* tempo marking, the time signature C and – during the course of each piece – the figure . In the Stirling and Jędrzejewicz copies of Op. 28, the pencil mark joining the two notes in bar 8 of No. 9 (beats 2, 3 and 4) suggests that the differentiated rhythms should be played simultaneously from the beginning of the piece. It may be that this old-fashioned convention was sufficiently well known to Chopin's young pupils that no clarification was needed at the beginning of the piece.

The student copies contain many other annotations of interest. The handwritten *Largo* inscribed at the top of No. 14 in Jane Stirling's copy, in place of the printed *Allegro*, doubtless relates to a particular phase of study; it does not imply a radically different conception of the piece. The final 'open pedal' marking, so characteristic of the ending of many of Chopin's compositions, sometimes appears in the course of a piece, as in the recitative-like bars 81–83 of No. 15. If this is neither an oversight (see the analogous case in the Prelude Op. 45, bars 80–82) nor a 'traditional' pedal marking to be taken literally (if so, what tradition is being evoked?), then it could be understood as a kind of *ad libitum*. For this reason, the present edition does not impose a solution in these two instances; as with the last bars of No. 6, the matter is left to the performer's discretion.

In general, one can never pay enough attention to the meticulous pedal markings that Chopin habitually indicated in his *Stichvorlagen*. Friedrich Wieck, who heard Chopin play in Paris (1832) and Leipzig (1835, 1836), remarked in 1853: 'your habit is so deeply rooted that you no longer know when and how often you use the pedal. Chopin, that highly gifted, elegant, sensitive composer and performer, may serve as a model for you here. His widely dispersed, artistic harmonies, with the boldest and most striking suspensions, for which the fundamental bass [*Grundbass*] is essential, certainly require the frequent use of the pedal for fine harmonic effect. But, if you examine and observe the minute, critical directions in his compositions, you can obtain from him complete instruction for the nice and correct use of the pedal'.³

² *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* Op. 500. Translated by J. A. Hamilton (London, R. Cocks & Co., 1839 [Volume 1]), '10th Lesson: On the Dot' p. 92.

³ *Piano and Song: How to Teach, How to Learn, and How to Form a Judgment of Musical Performances*, trans. Mary Pickering Nichols (Boston: Lockwood, Brooks, and Co., 1875), pp. 62–63.

Further reading

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, trans. Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

— 'Twenty-four Preludes Op. 28: Genre, Structure, Significance', in Jim Samson, ed., *Chopin Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 167–93.

— 'L'achèvement des *Préludes* op. 28 de Chopin. Documents autographes', *Revue de Musicologie*, 75 (1989), pp. 229–42.

KALLBERG, JEFFREY, "'Small Forms': In Defense of the Prelude", *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), pp. 135–56.

¹ *Die Kunst des Vortrags*, Volume 4 of Czerny's *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* [Complete Theoretical and Practical Pianoforte School] Op. 500 (Vienna: A. Diabelli, 1842), p. 51.

PRÉLUDE OP. 45

Genre and genesis

The Prelude Op. 45 (1841) is a work of solemn, enigmatic poetry. Despite its title, it is by no means a twenty-fifth prelude, an appendix or a 'table of contents' belonging to the Op. 28 set. Rather, it is an entirely separate work whose cryptic nature suggests a highly stylized, even sophisticated form of improvisation – a type of *ricercata armonica*. A discussion of the circumstances surrounding its composition and publication will help clarify its meaning.

Chopin composed the Prelude at the end of September 1841, describing it in a letter to Fontana as 'well modulated' (*dobrze modulowany*) and adding that his friend could forward it to the publisher without further ado. The piece was Chopin's contribution to the *Album-Beethoven* that the Viennese publisher Mechetti had commissioned as a way of funding the Beethoven monument in Bonn. The other contributors were Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert and Thalberg, and it was therefore an important collection. Chopin initially thought of submitting the Polonaise Op. 44, but the publisher found it too long. Mechetti then suggested a mazurka which had previously been published in *La France musicale* (July 1841), but Chopin considered it too slight. They reached a compromise with Op. 45, which M. Schlesinger had commissioned as a short piece for his *Keepsake des pianistes* (December 1841), also publishing it in a separate edition dedicated to Princess Elisabeth Tchernischeff.

To a certain extent the Prelude Op. 45 can be linked to different kinds of modulating prelude, which traditionally were either sequential in construction (as in fifteenth-century German organ tablatures and Attaignant's *Prélude sur chacun ton* of 1530) or circular (as in the harmonic labyrinths of the seventeenth and eighteenth centuries, among them one spuriously attributed to Bach, BWV 591). Mozart, too, tried his hand at a 'The kind of Prelude which passes from one key into another', while Reicha, Clementi and Field combined it with the study of scales and other figuration in all the keys. But it is Beethoven who most closely anticipates Chopin's Op. 45, on the one hand with his *Zwei Praeludien durch alle Dur-Tonarten* Op. 39 (which are serious in style), and on the other hand with the 'Moonlight' Sonata Op. 27 No. 2 (whose restless, erratic C# minor is the key of another Romantic musical landmark, Schubert's 'Der Wanderer').

Used frequently and suggestively by Chopin, the key of C# minor appears in the context of the Prelude Op. 45 as a 'variant' of the paradigmatic C major, to which it is immediately adjacent and which typically serves as the beginning and end points of 'circular' modulatory pieces. The Prelude is practically athematic: any melodic fragment that appears is the outgrowth of an arpeggiated harmony at the peak of its wave-like motion – even if the recurrent descending second also derives from the introduction. The 'theme' of the Prelude is in fact the arpeggiated pattern, which makes full use of the pianistic euphony arising from the pedal's sustained resonance. The ultimate stylized improvisations by Chopin – the Fantasy Op. 49 (at the beginning of the second section) and the Polonaise-Fantasy Op. 61 – employ similar spiralling arpeggiations, and both also feature descending stepwise progressions at the opening, which, like the one in Op. 45 (launched in the bass at the start of the all-important arpeggio pattern), represent yet another trace of improvisation. This is confirmed by a glance at Mozart's Fantasies K. 397 and K. 475, likewise the advice given by Czerny in his *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* [Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte] Op. 200 and his *Die Kunst des Präludierens* [The Art of Preluding] Op. 300.

Form and design; performing the Prelude

Maurice Bourges published a review of Op. 45 in the *Revue et Gazette musicale de Paris* on 17 April 1842, and it opens as follows:

Knowledge of the structure [*plan*] is the sole means of giving a performance a sense of indispensable unity. Without that, how could one make clear the difference between the essential ideas and subsidiary ones? To make one's playing a kind of painting, to give it perspective and depth, one must take full possession of the work's material plan, even when it is a simple prelude in which the organization is hidden beneath apparent disorder. This [prelude] in C# minor, Chopin's Op. 45, is one of his finer works. The basic motif is not much in itself: it is an arpeggiated shape given to the left hand, and over which the right hand tosses some expressive notes here and there.

It is worth noting the extent to which these observations borrow vocabulary from the visual arts. The 'plan' of the work is essentially determined by the unfolding modulations, the progression of which divides between the 'sharp side' and 'flat side' – this division imbuing the music with a speculative character. The introduction (bars 1–4) gives way to a 'sharpened' first section (bars 5–26) featuring what amounts to a re-exposition in the subdominant, as in the first movement of Beethoven's 'Moonlight' Sonata. The middle section is devoted to flat keys (bars 27–50) until A major returns, immediately followed by F major (bars 51–62). These keys divide the octave from C# to C# into major thirds, a harbinger of Wagnerian harmony. Four transitional bars (63–66) lead to an abbreviated reprise (bar 67 to the end) flowing into the cadenza, followed by a powerful cadential affirmation and a coda where the Neapolitan sixth enters for the last time. The mood of the piece hints at Brahms's *Intermezzi* and *Klavierstücke*, also the *Rêverie* of the young Debussy, but with an infinitely subtle fluidity.

The *cadenza a piacere* – which, according to Chopin's instructions, was to be printed in small notes in Mechetti's edition (the source of the present text) but in notes of normal size in Schlesinger's – reveals one by one the rainbow colours of a harmonic prism, or, so to speak, of Chopin's compositional palette. It may be that the Prelude represents a response on Chopin's part to Delacroix's theories on colour and reflection versus contour and line. In a text dated January 1841 (later published in the *Impressions et souvenirs*), George Sand described a conversation on this subject which took place in Chopin's presence, and in which Delacroix explained himself by drawing synaesthetic comparisons. Without saying a word Chopin began to improvise at the piano, and 'little by little our eyes are filled with those soft colours corresponding to the suave modulations taken in by our auditory senses'.

The Mechetti and Schlesinger editions, engraved from lost (or unknown) autograph manuscripts, have very different pedallings. The Mechetti score indicates a 'short pedal' for the arpeggiated figures in bars 5–6 *et seq.*, such that the sustaining pedal is depressed on the first quaver of bar 5 and released on the last. In contrast, Schlesinger's edition delays the release until the right hand enters in bar 6. This variant is undoubtedly intentional, possibly corresponding to the different attributes of the Viennese instruments (Graf) and the Pleyel pianos that Chopin especially prized. In any case, the two different pedallings should be taken into account and weighed up when performing on the modern piano.

Jean-Jacques Eigeldinger
Translated by John Rink and Millan Sachania

Further reading

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, 'Chopin and "La Note bleue": An Interpretation of the Prelude, Op. 45', *Music and Letters*, 78/2 (1997), pp. 233–53.

RINK, JOHN, 'Chopin's Improvisatory Music: Style, Structure, Aesthetic', *Ostinato rigore*, No. 15 (2000), pp. 7–17.

法文版前言

PRÉFACE

PRÉLUDES OP. 28

Genre et genèse

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

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

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

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

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

Forme et organisation

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

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

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

de la Sonate op. 35. Le fa dièse extatique du n° 13 est bien celui de la future Barcarolle ; l'*Andante spianato* op. 22 délivrait déjà une formule giratoire de main gauche dans un sol translucide, comme il advient du n° 3. La relation ré bémol majeur–ut dièse mineur (ou l'inverse) du n° 15 régit maintes compositions comme le couple des Nocturnes op. 27, la Polonaise op. 26 n°1 avec son trio, l'Impromptu op. posthume 66 et sa section centrale. Dans leurs modulations cruciales, les n° 9 et 17 – symétriques par leur position respective – s'articulent autour de la polarité axiale mi–la bémol, tout comme la Polonaise op. 53 ou l'étude en la bémol des *Trois Nouvelles Etudes*, voire certaines sections de l'Étude op. 10 n° 10, de la Polonaise-Fantaisie op. 61, de la Valse op. 64 n° 3, etc. On le voit, les Préludes apparaissent comme un miroir concentrique qui renvoie de l'œuvre de Chopin une image quintessenciée.

Exécution des Préludes

Dans ses concerts publics (Paris 1841, 1842, 1848 ; Grande-Bretagne 1848), Chopin a presque toujours joué un bouquet de ses Préludes sans jamais les donner intégralement. Peut-être ceci fut-il le cas en privé ? Moscheles note dans son journal (octobre 1839) : « Chopin m'a joué des Études et sa dernière œuvre, les Préludes ». L'idée d'une exécution intégrale de tels recueils est plutôt étrangère à l'esprit du temps et à celui de l'auteur en particulier.

Voici quelques remarques concernant la notation de Chopin dans l'op. 28. La rédaction des deux mesures initiales du n° 2 (simplifiée ensuite pour commodité de plume) montre le chemin d'une compréhension et d'une exécution *linéaire* de cette musique – donc extensible à bien d'autres morceaux –, le ♩ de l'autographe s'avérant être une indication-clef pour la cadence à adopter dans le mouvement. Dans le n° 1, les quintolets des mesures 18–20 (*stretto*), 23 et 25–26 sont à entendre comme l'expression d'un *rubato* noté de mesure en mesure. C'est un problème délicat que l'interprétation de la notation rythmique du n° 9 : l'autographe (suivi par la copie de Fontana) fait coïncider la troisième croche du triolet avec la double croche du groupe croche pointée–double croche $\text{♩} \text{♩}$ tandis que cette dernière est décalée vers la droite dans les trois éditions originales. Conservatrice, la notation de l'autographe présente une hampe *unique* qui *relie* le plus souvent (par commodité de plume ?) la dernière croche du triolet avec la double croche. Tout en observant cette simultanéité graphique, la copie de Fontana isole systématiquement la hampe des notes supérieures, comme le font aussi les trois premières éditions française, allemande et anglaise. Nous reproduisons ce dernier graphisme dans le texte du Prélude. La notation de l'autographe a conduit plusieurs éditions critiques à conclure à la simultanéité de l'attaque conformément à « la » pratique baroque, considérant la notation décalée, mathématique, comme purement conventionnelle alors pour signifier l'exécution simultanée. A moins que ce ne soit l'inverse ? Les traités contemporains de Quantz (1752) et de C. P. E. Bach (1753) divergent déjà sur ce point ; en 1789, Türk donne sa préférence à la version décalée – si l'on en est capable. Dans sa *Méthode de piano* (1842), Czerny précise quant au mouvement initial de la Sonate op. 27 n° 2 de Beethoven (très familière à Chopin) : « A la 5^e mesure commence à la partie supérieure le chant particulier, lequel doit se produire avec un peu plus d'énergie. La double croche se prend après la dernière note des trios inférieurs »¹. A l'époque de la publication de l'op. 28, les ateliers de gravure, tant à Paris qu'en Allemagne, tendent à décaler les deux valeurs, encore que pas systématiquement. Czerny précise ailleurs, avec exemple musical à l'appui :

Quand les Trios se trouvent combinés avec de tels passages de notes pointées, la note qui suit le point doit être jouée après la dernière note du triolet.

Cependant ceci n'a lieu que dans les mouvements lents. Lorsque la mesure est rapide la note qui suit le point peut être jouée avec la dernière note du triolet »².

Si la notation autographe de Chopin s'applique sans conteste aux tempi rapides (coda de la Polonaise-Fantaisie op. 61, etc.), elle prête à discussion dans les tempi lents et modérés. La variation 6 de Chopin dans *Hexameron*, œuvre collective dont on ne connaît que les éditions milanaise (1838/39), viennoise (1839) et parisienne (1841) remontant à un manuscrit perdu, présente typiquement le même problème que le Prélude n° 9, elle qui est également en mi majeur, marquée *largo* à ♩ avec en outre, en cours de morceau, le groupe $\text{♩} \text{♩}$. Dans les exemplaires Stirling et Jędrzejewicz, le trait de crayon qui relie, à la mesure 8 (temps 2, 3 et 4), la double croche supérieure avec la troisième croche du triolet tend à faire pencher pour une exécution simultanée dès le début : or cette convention d'exécution « conservatrice » était-elle encore si connue des jeunes élèves de Chopin qu'il ne fût pas besoin de le spécifier au départ de la pièce ?

Au chapitre des exemplaires annotés d'élèves, le *Largo* manuscrit qui remplace l'*allegro* imprimé en tête du n° 14 dans la partition de J. Stirling s'applique sans doute à une phase du travail pianistique sans impliquer une conception radicalement alternative du morceau. Enfin l'*open pedal*, si caractéristique de Chopin à la fin de tant de pièces, apparaît, parfois en cours de morceau : ainsi dans les mesures récitatives (mm. 81–83) du n° 15. S'il ne s'agit pas d'un oubli (voir le cas analogue du Prélude op. 45, mm. 80–82) ni d'une pédalisation soi-disant « traditionnelle » (laquelle ?), alors elle prend le sens d'*ad libitum* – raison pourquoi la présente édition a renoncé à prescrire quoi que ce soit dans les deux cas. Il peut en aller de même pour les dernières mesures du n° 6, laissées à la discrétion de l'exécutant.

D'une manière générale, on ne saurait trop attirer l'attention sur la pédalisation marquée minutieusement (le plus souvent) par Chopin dans ses manuscrits éditoriaux. Fr. Wieck – qui l'avait entendu à Paris en 1832, puis à Leipzig en 1835 et 1836 – remarque déjà en 1853 : « Vos habitudes sont si profondément ancrées que vous ne savez plus quand vous utilisez la pédale ni à quelle fréquence. Chopin, ce compositeur et virtuose de génie, élégant et sensible, pourrait ici vous servir de modèle. Ses savantes harmonies, largement disposées et pourvues de retards des plus audacieux et frappants auxquels la note de basse est indispensable, requièrent l'usage fréquent de la pédale en vue de rendre ces beautés harmoniques. Si vous examinez et prenez en compte les indications, minutieuses et délicates, de ses compositions, vous en tirerez un enseignement pour l'usage, tout à la fois beau et correct, de la pédale ».³

² *Méthode complète ou Ecole du Piano* Op. 500 (Paris, Richault, 1838 [Première partie]), « 10^{me} leçon sur le point », p. 78.

³ *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* (Leipzig, Whistling, 1853), p. 31. Ma traduction pour ce passage.

Littérature complémentaire

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Paris : Fayard, 2006, nouvelle édition mise à jour).

— 'Twenty-four Preludes Op. 28: Genre, Structure, Significance', in Jim Samson, éd., *Chopin Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 167–93.

— 'L'achèvement des *Préludes* op. 28 de Chopin. Documents autographes', *Revue de Musicologie*, 75 (1989), p. 229–42.

KALLBERG, JEFFREY, "'Small Forms': In Defense of the Prelude", *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), p. 135–56.

¹ *4e Partie de la grande méthode de piano par Ch. Czerny* Op. 500 (Paris, Richault, 1846), p. 38. Traduction française par C. de Charlemagne.

PRÉLUDE OP. 45

Genre et genèse

Le Prélude op. 45 (1841) a la poésie grave d'une énigme. Malgré son titre, il ne constitue certes pas un 25^e prélude, appendice ou table des matières du recueil op. 28. C'est une œuvre à part entière dont le statut cryptique regarde vers un mode d'improvisation hautement stylisé, voire sophistiqué : une sorte de *ricercata armonica*. Les circonstances de composition et de publication peuvent en éclairer le sens.

Le Prélude était achevé fin septembre 1841 et Chopin le qualifie de « bien modulé » (*dobrze modulowany*) dans une lettre à Fontana, ajoutant qu'il peut être envoyé sans crainte à l'éditeur. Il s'agit d'une contribution à l'*Album-Beethoven* dont le Viennois Mechetti entend verser le produit en faveur du monument érigé à Bonn (Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert et Thalberg sont les autres contributeurs). L'occasion est assez solennelle : Chopin avait d'abord pensé à la Polonaise op. 44, jugée trop étendue pour la circonstance ; l'éditeur songe alors à une Mazurka déjà parue dans *La France musicale* (juillet 1841) que l'auteur estime trop mince. D'où le compromis de l'op. 45, commandé par M. Schlesinger comme morceau court pour son *Keepsake des pianistes* (décembre 1841). Le même Schlesinger publie aussi l'œuvre en édition séparée avec dédicace à la princesse Elisabeth Tchernischeff.

Jusqu'à un certain point, l'op. 45 peut se rattacher à diverses traditions du prélude modulant : séquentiel comme dans les tablatures d'orgue allemandes du XV^e siècle et chez Attaignant (*Prélude sur chacun ton*, 1530), ou circulaire comme dans les labyrinthes harmoniques des XVII^e et XVIII^e siècles (pseudo-J. S. Bach BWV 591). Mozart a pratiqué le genre du « *Praeludio* pour passer d'un ton à l'autre » et Reicha, Clementi ou Field ont trouvé là un point de contact avec l'étude circulaire des gammes et autres formules figurées. Mais c'est Beethoven qui fait doublement sens par rapport à Chopin : d'une part avec ses *Zwei Praeludien durch alle Dur-Tonarten* op. 39, en style sévère, et d'autre part avec la « *Mondschein-Sonate* » op. 27 n° 2, dont l'ut dièse mineur est aussi la tonalité mouvante, erratique, du *Wanderer* de Schubert – deux chartes musicales des générations romantiques.

Outre sa fréquence et ses connotations chez Chopin, la tonalité d'ut dièse mineur apparaît dans le contexte du Prélude op. 45 comme une « variante » du paradigmatique ut majeur – juste à côté – par lequel commencent et se terminent les pièces circulaires. L'œuvre est pratiquement athématique : qu'apparaisse une bribe mélodique, elle est toujours une résultante de l'harmonie au sommet de la vague arpégée – même si sa seconde descendante dérive de l'introduction. Le « thème » du Prélude, c'est sa formule d'arpège qui exploite l'euphonie pianistique de la résonance soutenue par la pédale. Stylisations ultimes de l'improvisation chez Chopin, la Fantaisie op. 49 (début de la deuxième section) et la Polonaise-Fantaisie op. 61 reposent également sur ces volutes arpégées. Dans le Prélude, la marche descendante conjointe de la basse dès l'entrée des arpèges offre encore une connotation d'improvisation si l'on s'en réfère aux fantaisies de Mozart (K. 397 et 475) et aux conseils de Czerny dans son *Art d'improviser* op. 200 ou son *Art de préluder* op. 300.

Forme et structure ; Exécution

Un chroniqueur de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (17 avril 1842), Maurice Bourges, écrit en préambule à sa recension du Prélude op. 45 :

« L'intelligence du plan est le seul moyen de donner à l'exécution un caractère d'unité indispensable. Comment sans cela rendrait-on sensible la distinction des idées capitales et des accessoires ? Pour faire de son jeu une sorte de peinture, pour lui donner de la perspective, de la profondeur, il faut absolument posséder le plan matériel de l'œuvre, même quand il s'agit

d'un simple prélude où l'ordonnance se cache sous un désordre apparent. Celui en ut dièse mineur, l'œuvre quarante-cinq de M. Chopin, est une de ses bonnes productions. Le dessin primitif est peu de chose en lui-même : c'est une phrase en style d'arpège confiée à la main gauche, et sur laquelle la main droite jette çà et là quelques notes expressives. »

Notons ici combien ces considérations en appellent au vocabulaire de l'art pictural. Pour ce qui est du « plan » de l'œuvre, c'est la direction des modulations qui en décide essentiellement, selon un partage entre « côté des dièses » et « côté des bémols », partage qui manifeste une composante spéculative. A l'introduction (mm. 1–4) succède une première partie diésée (mm. 5–26) avec un élément de réexposition à la sous-dominante comme dans l'op. 27 n° 2/i de Beethoven. La partie centrale est dévolue aux bémols (mm. 27–50) jusqu'au retour de La, suivi de Fa (mm. 51–62), tonalités qui divisent l'octave d'ut dièse en tierces majeures : on est au seuil de l'harmonie wagnérienne. Quatre mesures de transition (mm. 63–66) amènent une reprise abrégée (m. 67–fin) qui débouche sur la *cadenza*, suivie d'une puissante affirmation cadentielle et d'une coda où entre une dernière fois la sixte napolitaine. Le climat de la pièce regarde en direction du Brahms des *Intermezzi* et *Klavierstücke*, voire même du jeune Debussy de *Rêverie* – mais avec infiniment de subtile mobilité.

Notée sur les instructions de Chopin en petits caractères dans l'édition Mechetti (source de notre texte) et en caractères ordinaires chez Schlesinger, la *cadenza a piacere* fait se succéder maintes couleurs du prisme harmonique : elle est comme la palette du musicien. Qui sait si le Prélude op. 45 n'est pas la réponse de Chopin aux théories de Delacroix sur couleur et reflet versus contour et dessin ? Dans un texte daté de janvier 1841, G. Sand relate une conversation sur ce thème en présence du musicien ; pour se faire comprendre de lui, Delacroix établit des correspondances synesthésiques. Sans mot dire, Chopin se met à improviser au piano : « Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif », note G. Sand (*Impressions et souvenirs*).

Les éditions Mechetti et Schlesinger, gravées chacune sur la base d'un autographe perdu (ou inconnu), divergent notablement quant à la pédalisation. Dans la formule arpégée (mm. 5–6 et similaires), Mechetti prescrit une pédale courte, abaissée sur la première croche de la mesure 5 et relevée sur la dernière ; Schlesinger prolonge le *release* jusqu'à l'arrivée de la main droite, mesure 6. Cette variante est certes intentionnelle et peut-être est-elle à mettre en relation avec les propriétés des instruments viennois (Graf) face à celles des pianos Pleyel chers à l'auteur. L'alternative mérite en tout cas d'être prise en considération sur nos instruments actuels.

Littérature complémentaire

EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, « Chopin and 'La note bleue' : An Interpretation of the Prelude Op. 45 », *Music & Letters* 78 (1997), n° 2, p. 233–253.

RINK, JOHN, 'Chopin's Improvisatory Music: Style, Structure, Aesthetic', *Ostinato rigore*, No. 15 (2000), p. 7–17.

Jean-Jacques Eigeldinger