

Chopin

24 Préludes Op.28

UT 50005



肖邦

24首前奏曲 Op.28

Hansen / Demus

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50005

弗雷德里克·肖邦
Frédéric Chopin

24首前奏曲 Op.28
24 Préludes Op

本哈德·汉森根据亲笔手稿及第一版编辑
约各·德姆斯编订指法

Nach dem Autograph und den Erstdrucken herausgegeben von Bernhard Hansen
Fingersätze von Jörg Demus

Edited from the autograph and first editions by Bernhard Hansen
Fingering by Jörg Demus

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

肖邦 24 首前奏曲 Op.28 / (波)肖邦作曲. —上海:上海教育出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5444-2958-0

I. ①肖... II. ①肖... III. ①钢琴—前奏曲—波兰—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 110813 号

责任编辑 范慧英

封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien

肖邦 24 首前奏曲 Op.28

编 订 本哈德·汉森 约各·德姆斯

译 者 李曦微

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 上海书刊印刷有限公司

开 本 960 × 640 1/8

印 张 10

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1-3,000 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2958-0/J·0173

定 价 20.00 元

序

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清明
上海音乐学院附中

译者序

上海教育出版社音乐出版中心热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”,其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比,维也纳原始版的优点是显而易见的,其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子,有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解,用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解,对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性,同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事,其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2010年3月30日

前言

肖邦的 24 首前奏曲分别写于 1836 年后的若干年。其中第 2 首和第 24 首的草稿写于 1831 年;第 7 首和第 17 首可能写于次年;第 4、10 和 21 首于 1838 年 11 月-12 月构思于玛洛尔卡;第 1 首可能是 1839 年 1 月才最后加入的。

根据其标题(24 首钢琴前奏曲,题献给我的朋友 J.C.凯斯勒,F.肖邦),肖邦将其按调性循环排列的《前奏曲》的手抄清稿题献给钢琴家约瑟夫·克里斯托佛·凯斯勒(1800-1872)。德国首版以这份手稿为基础,由布莱特科波夫与哈特尔夫公司于 1839 年 9 月在莱比锡出版。法国(卡特琳,巴黎,1839 年 6 月)和英国的首版(威塞尔,伦敦,1840 年 1 月)则以钢琴家朱里安·丰塔纳(1810-1869)的抄本为依据;两者都题献给巴黎的钢琴家、出版商和乐器制造商卡米尔·普莱耶尔(1788-1855)。

布莱特科波夫与哈特尔夫出版于 1878-1880 年,由李斯特和勃拉姆斯等人编辑的《肖邦作品全集》中大量使用了丰塔纳的抄本(《前奏曲》为第六卷)。华沙的弗雷德里克·肖邦研究所出版的《弗雷德里克·肖邦全集》(卷一,《前奏曲》,1949 年出版;1956 年由 L.布若那斯克和 J.特克津斯基编辑再版,附德文评论)提供了一份对该作品不同读法的概述,同时以 19 世纪后期雨果·里曼的和声理论为依据对一些记谱作了改动。本版本与此相反,以非常精确的手稿为基础;有所改动之处都在评注中加以说明。

“前奏曲”这一标题从 18 世纪后期就被广泛使用于独立的钢琴小品,与“间奏曲”或“小曲”类似,并无确定的结构或者标题音乐与性格小品中那种意义的“内容”。这种体裁特别适合于将自由选择的一些小曲编成组曲。这点可以从它存在了数百年得以证明。

前奏曲(或引唱)的功能从中世纪后期起就是用来导入某种模式的(格里高利)合唱曲,后来作为加在合唱曲的声乐部分、器乐部分或赋格曲之

前的一段音乐,用固定调律的键盘乐器演奏。此后,随着键盘乐器个性化演奏的出现,前奏曲也成为独立的键盘乐器音乐体裁(最早见于 1448 年亚当·伊勒波夫的管风琴谱中)。它们类似托卡塔,技巧好的演奏者可以根据它们即兴演奏。那些为练习用的前奏曲集经常明显地将常用调性按某种顺序排列。弗朗索瓦·库普兰的键盘乐器教材中收入了一组八首前奏曲(1716 年),作为“使手指更灵巧”的练习曲,另一方面又用它们作为组曲的前奏,供那些不愿意即兴演奏的人使用。它的调性为 C 大调、D 小调、G 小调、F 大调、A 大调、B 小调、 $\flat$ B 大调和 E 小调。后来的作曲家多以调性顺序为原则编排他们的非功能性的室内乐曲集。最著名的范例是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的两部“十二平均律键盘乐曲”(1722 年和 1744 年),每部包括 24 首前奏曲与赋格,用所有的大小调。他的二部和三部创意曲在他为威廉·弗莱德曼准备的笔记本中称为“前奏曲与幻想曲”,是一本初级程度的练习曲,只用了 15 个最常见的调性。

1775 年以后,随着为提高手指的灵活性而写的练习日益成为学习键盘乐器演奏的独立而重要的手段,练习曲作为一种体裁诞生了。使用的名称有“练习曲集”、“前奏曲集”或“随想曲集”,同样常按某种顺序使用所有的调性。从肖邦的《练习曲》Op.10 和 Op.25 以后,作曲家更常采用五度关系循环而非较早时期的半音顺序。这两套练习曲也包括了最重要的调性,按关系大小调的对比排列(例如 Op.10 的 1-2、3-4、5-6、9-10、11-12)。

肖邦的《前奏曲》具有一些练习曲的性质,但是更为突出的是个性小品那种诗意和亲切感人的特征。比如“玛祖卡”(第 7 首)、“无词歌”(第 5 和第 9 首)以及“夜曲”(第 13、15 和 17 首)就是这一类型的代表。不过肖邦远远超越了时尚的多愁善感和梦幻的风格,特别是 No.18 表现出戏剧性的情境,类似 F 小调钢琴协奏曲中的“小广板”。不少前奏曲与肖邦

的其他作品有着引人注目的关系,从“情调”到音型的类似。例如第3首和“平稳的行板与辉煌的大波兰舞曲”Op.22中“平稳的行板”。第21首与练习曲Op.10的第8首;第22首与G小调叙事曲的尾声;第10首与#C小调叙事曲中的“合唱主题”的音型;第14首与bB小调奏鸣曲的尾声(五度关系)。

即便上述联系更多的是引起共鸣和理解而非“证据的陈述”,但它们肯定有助于理解这些曲子的个性(涉及到表现、速度和力度),进而有益于鉴赏这些可以视为肖邦钢琴作品的缩影,有逻辑循环关系的小曲。

本哈德·汉森

VORWORT

Chopin komponierte die *Préludes* unzusammenhängend seit 1836; die Entwürfe von No. 2 und No. 24 gehen bis auf das Jahr 1831 zurück. Ihnen folgten zeitlich wahrscheinlich No. 7 und No. 17; weitere *Préludes* entstanden im November-Dezember 1838 auf Mallorca (No. 4, 10 und 21); wohl im Januar 1839 kam als letztes No. 1 hinzu.

Chopin widmete die Reinschrift der *Préludes* in der zyklischen Anordnung (MS) laut Titel (*24 Préludes pour le piano forte dédiés à son ami J. C. Kessler par F. Chopin*) dem Pianisten Joseph Christoph Keßler (1800—1872). Nach diesem Manuskript erschien im September 1839 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die deutsche Erstausgabe. Die französische Erstausgabe (Juni 1839 bei Catelin in Paris) geht ebenso wie die englische Erstausgabe (Januar 1840 bei Wessel in London) auf eine Abschrift des Pianisten Julian Fontana (1810—1869) zurück; beide sind dem Pariser Pianisten, Verleger und Instrumentenbauer Camille Pleyel (1788 bis 1855) gewidmet.

Weitgehend auf dieser Abschrift Fontanas beruht noch die Gesamtausgabe, die Breitkopf & Härtel (1878—1880 verlegte (*Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, herausgegeben u. a. von Liszt und Brahms; *Préludes* als Band VI). Eine Synopse der vorhandenen Lesarten mit Angleichung der Notation an die harmonische Theorie des späten 19. Jahrhunderts, fußend auf Hugo Riemann, bietet die Ausgabe *Fryderyk Chopin. Sämtliche Werke* des Fryderyk-Chopin-Instituts Warschau (Präludien, Band I, erschienen 1949, mit deutschem Kommentar 1956, von L. Bronarski und J. Turczyński). Die vorliegende Ausgabe geht dagegen auf das sehr sorgfältige MS zurück; Änderungen gegenüber dieser Lesart sind jeweils in den Kritischen Anmerkungen erwähnt.

Der Titel *Prélude* hat sich seit dem späten 18. Jahrhundert für selbständige Klavierstücke eingebürgert. Ähnlich wie *Intermezzo* oder *Bagatelle* ist er formal unverbindlich, aber auch nicht im Sinne von Programmusik oder eines Charakterstückes inhaltlich präzisiert. Daß er sich vornehmlich für Zyklen derart freier Stücke findet, hat eine über Jahrhunderte reichende Geschichte.

Die Aufgabe des Präludierens (oder Intonierens) seit dem Spätmittelalter war es, mit einem Tasteninstrument fester Stimmung auf die Tonart eines (gregorianischen) Chorals, später auch auf eine vokale oder instrumentale Choralbearbeitung oder eine Fuge hinzuleiten. Seitdem es eine eigene Spielweise der Tasteninstrumente gibt, wurden für solche Präludien (wie sie zuerst in der Orgeltabulatur des Adam Ileborgh von 1448 überliefert sind) freie klavieristische Spielformeln verwandt, ähnlich denen der Toccata, die der gewandte Spieler jederzeit zur Improvisation bereit hatte. Wo Sammlungen von Präludien für den praktischen Gebrauch angelegt wurden, lag es nahe, sie in der Reihenfolge der gebräuchlichen Tonarten zu ordnen. In seiner Klavierschule *L'Art de toucher le Clavecin* (1716) stellt François Couperin 8 *Préludes* zusammen, einerseits als Übung („um die Finger locker zu machen“), andererseits, um sie seinen Suiten voranzustellen, falls der Spieler nicht improvisieren will. Die Tonarten sind C-Dur, d-Moll, g-Moll, F-Dur, A-Dur, h-Moll, B-Dur und e-Moll. Von hier aus ist die Anordnung nach Tonarten auch in Sammlungen zweckfreier Kammermusik übergegangen; das berühmteste Beispiel sind die beiden Teile des *Wohltemperierten Claviers* von Johann Sebastian Bach (1722 u. 1744) mit zweimal 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten. Seine 2- und 3stimmigen *Inventionen*, im Notenbuch für Wilhelm Friede-

mann auch *Präludien* und *Fantasien* genannt, erfassen als Vorschule nur die 15 geläufigsten Tonarten.

Als seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das technische Üben der Geläufigkeit am Klavier immer mehr zu einem eigenen unerläßlichen Arbeitsgang wurde, entstand die Etüde. Sie wurde ebenfalls gerne — unter Bezeichnungen wie *Suite d'Études*, *Prélude* oder *Caprice* — zyklisch durch alle Tonarten geführt: nunmehr häufiger in der Ordnung des Quintenzirkels statt der chromatischen Reihung von C aus. Auch Chopins *Etüden* Op. 10 und Op. 25 erfassen die wichtigsten Tonarten und sind paarweise angeordnet mit dem Dur-Moll-Gegensatz (z. B. Op. 10, No. 1—2, 3—4, 5—6, 9—10, 11—12).

Chopins *Préludes* haben nur teilweise noch etüdenhafte Züge, dafür umso stärker die des poetischen, intimen Charakterstückes. Der Typ der Mazurka ist vertreten (No. 7), die Art des Lied ohne Worte (No. 5 und 9), der Nocturne (No. 13, 15 und 17); der biedermeierliche Rahmen ist aber weit über-

schritten, vor allem in No. 18, das ebenso wie das *Larghetto* des f-Moll-Klavierkonzertes eine dramatische Szene darstellt. Hier fällt die Verwandtschaft zwischen einzelnen *Préludes* und anderen Chopinschen Klavierwerken auf, die sich auch auf die Ähnlichkeit der „Stimmung“ und die Art der Figuration erstreckt, so etwa zwischen No. 3 und dem *Andante spianato* G-Dur zu der *Es-Dur-Polonaise* zwischen No. 23 und der *Étude* Op. 10, No. 8, zwischen No. 22 und dem Schluß der *g-Moll-Ballade*, zwischen No. 10 und der Figuration des „Choral-themas“ der *cis-Moll-Ballade*, zwischen No. 14 und dem (quintverwandten) *Finale* der *b-Moll-Sonate*.

Wenn diese Beziehungen auch mehr dem einführenden Verstehen als „Beweisen“ zugänglich sind, tragen sie doch bei zur Erkenntnis des Charakters der Stücke (Ausdruck, Tempo und Dynamik), darüber hinaus aber zum Verständnis dieser zyklisch gebundenen Miniaturen als eines Mikrokosmos des Chopinschen Klavierwerks.

Bernhard Hansen

PREFACE

Chopin composed the *Préludes* at irregular intervals from 1836; the sketches for No. 2 and No. 24 date from the year 1831. No. 7 and No. 17 probably followed them chronologically; further *Préludes* (Nos. 4, 10, and 21) were conceived in Mallorca in November-December 1838; No. 1 was added, as the last one, probably in January 1839.

According to the title ("24 *Préludes pour le piano forte dédiée à son ami J. C. Kessler par F. Chopin*"), Chopin dedicated the fair copy of the *Préludes* in the cyclical order (MS) to the pianist Joseph Christoph Kessler (1800—1872). The German first edition based on this manuscript was published by Breitkopf & Härtel, Leipzig, in September 1839. The French first edition (Catelin, Paris, June 1839) as well as the English first edition (Wessel, London, January 1840) is based on a copy made by the pianist Julian Fontana (1810—1869); both are dedicated to Camille Pleyel (1788—1855), the Parisian pianist, publisher, and instrument builder.

This copy of Fontana's was drawn upon extensively in the Complete Edition, which Breitkopf & Härtel published in 1878—1880 (*Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, edited, among others, by Liszt and Brahms; *Préludes* as Volume VI). A synopsis of diverging readings, with an adaptation of the notation to the harmonic theory of the late 19th century, based on Hugo Riemann, is offered by the edition "*Fryderyk Chopin. The Complete Works*" of the Fryderyk-Chopin-Institute, Warsaw (*Preludes*, Vol. I, published 1949, with German commentary in 1956, edited by L. Bronarski and J. Turczyński). The present edition, on the contrary, is based on the very accurate MS.; alterations to this text are mentioned in the Critical Notes in each case.

The title *Prélude* has been generally adopted, since the late 18th century, for independent piano pieces. Like an *Intermezzo* or *Bagatelle*, it has no definite form, nor are its contents specified, in the sense of programme music or a character piece. Its particular suitability for cycles of free pieces of such a nature is supported by a history reaching back over centuries.

The task of preluding (or intonating) since the late Middle Ages was to lead into the mode of a (Gregorian) chorale, and, later, of a vocal or instrumental working of a chorale, or a fugue, on a keyboard instrument of fixed tuning. Ever since there has been an original manner of playing for keyboard instruments, independent keyboard formulae have been used for such Preludes (as first presented in Adam Ileborgh's organ tablature of 1448), similar to those of the Toccata, which the skilful player always had at his disposal for improvisation. Where collections of Preludes were designed for practical use, it was an obvious procedure to arrange them in the order of the usual keys. François Couperin places 8 Preludes together in his keyboard tutor "*L'art de toucher le Clavecin*" (1716), as an exercise ("to make the fingers more nimble") on the one hand, and to preface his suites in case the player does not want to improvise, on the other hand. The keys are C major, D minor, G minor, F major, A major, B minor, B flat major, and E minor. The arrangement according to keys passed from here into collections of non-functional chamber music; the most famous examples are the two parts of Johann Sebastian Bach's "*Well-tempered Clavier*" (1722 and 1744), each of which contains 24 Preludes and Fugues in all the major and minor keys. His 2- and 3-part *Inventions*, also

called *Preludes* and *Fantasias* in the notebook for Wilhelm Friedemann, encompass as a preparatory exercise only the 15 most common keys.

As the technical exercise of fluency at the keyboard became more and more an independent, essential means of study from the last third of the 18th century, the *Etude* came into existence. Given names such as *Suite d'Etudes*, *Prélude*, or *Caprice*, it was likewise often led cyclically through all the keys; more frequently now in the order of the circle of fifths instead of the chromatic progression from C. Chopin's *Etudes* Op. 10 and Op. 25 also encompass the most important keys and are arranged in pairs with the major-minor contrast (e. g. Op. 10, Nos. 1—2, 3—4, 5—6, 9—10, 11—12).

Chopin's *Préludes* embrace characteristics of the study only in part, and, in their place, all the more intensively, those of the poetic, intimate character piece. The 'Mazurka' (No. 7), 'Song without Words' (Nos. 5 and 9), and 'Nocturne' (Nos. 13, 15 and 17) types are represented; the Biedermeier limits are

exceeded by far, however, particularly in No. 18, which presents a dramatic scene, like the *Larghetto* of the F minor piano concerto. The relationship between individual Preludes and other piano works of Chopin, extending to similarity of "mood" and the type of figuration, is striking, e. g. between No. 3 and the "*Andante spianato*" in G major to the E flat major *Polonaise*, between No. 23 and the *Etude* Op. 10, No. 8, between No. 22 and the end of the G minor *Ballade*, between No. 10 and the figuration of the "chorale theme" in the C sharp minor *Ballade*, between No. 14 and the *Finale* of the B flat minor *Sonata* (fifth relationship).

If these connections are more amenable to sympathetic understanding than "demonstrations of proof", they add, nevertheless, to an understanding of the character of the pieces (as regards expression, tempo, and dynamics), and, moreover, to an appreciation of these cyclically connected miniatures as a microcosm of Chopin's works for piano.

Bernhard Hansen

目 录

前 言	VIII
Vorwort	X
Preface	XII

1. C 大调 / C-Dur / C major 1

Agitato
mf
p * *p* * *p* * *p* *

2. A 小调 / a-Moll / A minor 2

Lento
p

3. G 大调 / G-Dur / G major 3

Vivace
leggeramente

4. E 小调 / e-Moll / E minor 5

Largo
p *espressivo*

5. D 大调 / D-Dur / D major 6

Allegro molto
p * *p* * *p* * *p* *

6. B 小调 / h-Moll / B minor 7

Lento assai
sotto voce

7. A 大调 / A-Dur / A major 8

Andantino
p dolce
p (*sotto*) * *p*

8. #F 小调 / fis-Moll / F sharp minor . . . 8

Molto agitato
p * *p* * *p* * *p* *

9. E 大调 / E-Dur / E major 12

Largo
f
p * *p* * *p* * *p* *

10. #C 小调 / cis-Moll / C sharp minor . . . 13

Allegro molto
8
6
leggero
p * *p* * *p* *

11. B 大调 / H-Dur / B major 14

Vivace
legato
p * *p* * *p* *

12. #G 小调 / gis-Moll / G sharp minor . . . 15

Presto
f *cresc.*
p * *p* * *p* * *p* *

13. #F 大调 / Fis-Dur / F sharp major . . 18



14. bE 小调 / es-Moll / E flat minor . . 20



15. bD 大调 / Des-Dur / D flat major . . 21



16. bB 小调 / b-Moll / B flat minor . . 24



17. bA 大调 / As-Dur / A flat major . . 28



18. F 小调 / f-Moll / F minor 32



19. bE 大调 / Es-Dur / E flat major . . 34



20. C 小调 / c-Moll / C minor 38



21. bB 大调 / B-Dur / B flat major . . 38



22. G 小调 / g-Moll / G minor 42



23. F 大调 / F-Dur / F major 44



24. D 小调 / d-Moll / D minor 46



24首前奏曲 / 24 PRÉLUDES

Opus 28

1831 und 1838/39

Agitato

1 *mf*

7 *cresc.*

14 *stretto*

21 *[ff]* *[dim.]* *p*

28 *[pp]*

The image displays a musical score for a piece titled "Lento". The score is written for piano and features several measures of music. The tempo is marked "Lento". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The score is divided into sections, with measures 2, 5, 9, 13, and 18 indicated. The notation includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.