

ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

РЕДАКЦИЯ
ПАДЕРЕВСКИЙ

I

ПРЕЛЮДИИ



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

ФРИДЕРИК ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПО АВТОГРАФАМ И ПЕРВЫМ ИЗДАНИЯМ
С КРИТИЧЕСКИМИ КОММЕНТАРИЯМИ

РЕДАКЦИЯ
ИГНАЦИЙ ЯН ПАДЕРЕВСКИЙ

СОТРУДНИЧЕСТВО
ЛЮДВИК БРОНАРСКИЙ
ЮЗЕФ ТУРЧИНЬСКИЙ

С РЕПРОДУКЦИЯМИ
ПОРТРЕТОВ
И РУКОПИСЕЙ

MCMXLIX

ИНСТИТУТ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА
ПОЛЬСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ФРИДЕРИК ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

I

ПРЕЛЮДИИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

РЕДАКЦИЯ

И. ПАДЕРЕВСКИЙ

Л. БРОНАРСКИЙ

Ю. ТУРЧИНЬСКИЙ

ПЯТНАДЦАТОЕ ИЗДАНИЕ

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

О Ф О Р М Л Е Н И Е -- Л Ю Д В И К Г А Р Д О В С К И Й

COPYRIGHT 1949
BY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
WARSAW POLAND

PRINTED IN POLAND

IFC 1 PWM 231

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ РУССКОГО ПЕРЕВОДА
И. Ф. БЭЛЗА

МАТРИЦЫ НОТ ИЗГОТОВЛЕНЫ
В ПОЛЬСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
ПЕЧАТАНО В ПРЕДПРИЯТИИ № 5
КРАКОВСКИХ ТИПОГРАФИЙ

КРАКОВ — 1972 г.



ЖОРЖ САНД — ЭСКИЗ КАРАНДАШОМ — 1841 Г.

24. Préludes pour le piano, op. 28, n. 24. Hoffmann
par Chopin

Ad. c. (560) fin

Largo

IV

piano

p

Il faudrait y ajouter les six premiers de la page 8. c'est-à-dire, les six premiers de la page 8.

Chopin

IV

PRELUDES

1 **Agitato** *mf* 7

2 **Lento** 8

3 **Vivace** *leggermente* *p* 9

4 **Largo** *espressivo* *p* 11

5 **Molto allegro** 12

6 **Lento assai** *sotto voce* 13

7 **Andantino** *p dolce* 14

8 **Molto agitato** 14

9 **Largo** *f* 18

10 **Molto allegro** *leggero* 19

11 **Vivace** *(p)legato* 20

12 **Presto** *f* *cresc.* 21

13 **Lento** *p* 24

14 **Allegro pesante** 26

15 **Sostenuto** *p* 27

16 **Presto con fuoco** *f* 30

17 **Allegretto** *p* 34

18 **Molto allegro** 38

19 **Vivace** *legato* 40

20 **Largo** *ff* 43

21 **Cantabile** 43

22 **Molto agitato** *f* 46

23 **Moderato** *p delicatiss.* 48

24 **Allegro appassionato** *f* 50

25 **Sostenuto** *p* 54

26 **Presto con leggerezza** *legatiss.* 58

A son ami Camille Pleyel

PRÉLUDES

FR. CHOPIN

Op. 28

1 *mf* **Agitato**

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped. simile*

7 *cresc.*

14 *stretto*

21 *ff* (*dim.*) *p*

28 *pp*

Lento

2

1 *p*

35

2 4

1 3 2 5 1 4

3 1 3

45

5

9

13 *dim.*

45

17 *slentando* *sostenuto*

5 5 34 3 54

1 1 2

Lento *

STP

Vivace

3

1 *leggiermente*

p

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Musical notation system 1. Treble clef: notes 4, 3, 25, 4. Bass clef: notes 16, 2. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 2. Treble clef: notes 5, 4. Bass clef: notes 19. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 3. Treble clef: notes 5, 4, 5. Bass clef: notes 22, 3, 2. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 4. Treble clef: notes 3, 4, 5. Bass clef: notes 25. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 5. Treble clef: notes 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 5, 1, 2, 1. Bass clef: notes 28, p. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 6. Treble clef: notes 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 4, 1, 8, 4, 5, 4. Bass clef: notes 30, dim., 3, 4. Includes slurs, dynamic markings, and a fermata.

Largo

4 *espressivo* *p*

5

9

13 *stretto*

17 *f* *dim.* *p*

21 *smorz.* *pp*

Ped. *

Molto allegro

This musical score is for a piano piece in 3/8 time, marked 'Molto allegro'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Ped.', 'cresc.', 'dim.', and '(p)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 5, 7, 14, 20, 26, and 32 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Andantino

7 *p dolce*

Lev. (*Lev.) * Lev. (*Lev.) *

5

Lev. (*Lev.) * Lev. (*Lev.) * Lev. (*Lev.) *

11

Lev. (*Lev.) * Lev. * Lev. * Lev. (*Lev.)

Molto agitato

8 1

Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. *

3

Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. * Lev. *

5

For. simile

Measures 5 and 6 of a piano piece. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

7

Measures 7 and 8 of the piano piece. The right hand continues with its intricate melodic pattern, and the left hand maintains its accompaniment. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the start of measure 8.

9

cresc.

Measures 9 and 10 of the piano piece. The right hand's melodic line becomes more intense, and the left hand's accompaniment is more active. The key signature changes to one sharp (F#) at the start of measure 10.

11

Measures 11 and 12 of the piano piece. The right hand's melodic line continues with its complex texture, and the left hand's accompaniment remains consistent. The key signature changes to natural (C) at the start of measure 12.

Musical notation for measures 13-14. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 15-16. Measure 15 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The intricate sixteenth-note texture continues in both hands, with the left hand providing a rhythmic foundation.

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked *poco riten.* (poco ritenuto). The right hand's sixteenth-note pattern becomes more sparse and expressive, while the left hand continues with its accompaniment.

Molto agitato e stretto

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked *Molto agitato e stretto*. The right hand's sixteenth-note pattern is highly active and dense. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 20.

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand continues with a very dense sixteenth-note texture. The left hand has a *Ped.* (pedal) marking in measure 21 and ** Ped. ** markings in measure 22, indicating a change in the pedal point.

23 *dim.*

Leg. * *Leg.* *

This system contains measures 23 and 24. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is placed above the right hand in measure 24. The system concludes with a series of *Leg.* (legato) markings and asterisks alternating with the notes.

25

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

This system contains measures 25 and 26. The right hand continues with the sixteenth-note pattern, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with *Leg.* markings and asterisks.

27 *p*

Leg. * *Leg.* *

This system contains measures 27 and 28. The right hand's sixteenth-note pattern is present, and the left hand's eighth-note accompaniment continues. A *p* (piano) dynamic marking is placed at the beginning of measure 27. The system concludes with *Leg.* markings and asterisks.

29 *pp*

Leg. * *Leg.* *

This system contains measures 29 and 30. The right hand's sixteenth-note pattern is present, and the left hand's eighth-note accompaniment continues. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is placed at the beginning of measure 29. The system concludes with *Leg.* markings and asterisks.

31

Leg. * *Leg.* *

This system contains measures 31 and 32. The right hand's sixteenth-note pattern is present, and the left hand's eighth-note accompaniment continues. The system concludes with *Leg.* markings and asterisks, followed by a final chord in the right hand.

Largo

9

1 *f* 3 3 5 5 5 5 1 2 32 1 1

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

3

*Ped. simile 1 3 2 12 3 2 13 1 1 2 * 3 2 12 4 1 1 2

trm *trm* *cresc.*

6

31 4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

p Ped.

8

ff *decresc.* *p*

10

riten. *cresc.* *ff*

Ped.

Molto allegro

8

10

leggiere

And. * *And.* * *And.* * *And.* * *And.* *

3

And. simile

7

And. *

10

14

Vivace

11

1 (p) legato

Ped. * Ped. * Ped.

6

* Ped. * Ped. * Ped. *

11

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

16

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

21

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Presto

12

Musical notation for measures 12-15. The system includes a treble and bass clef. Measure 12 starts with a forte (*f*) dynamic and a piano pedal mark (*Ped.*). Fingerings are indicated above the notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 14. The bass line features a steady accompaniment with a piano pedal mark.

Musical notation for measures 16-19. The system includes a treble and bass clef. Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated above the notes. The bass line features a steady accompaniment with a piano pedal mark.

Musical notation for measures 20-23. The system includes a treble and bass clef. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 21. The bass line features a steady accompaniment with a piano pedal mark.

Musical notation for measures 24-27. The system includes a treble and bass clef. Measure 24 starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated above the notes. The bass line features a steady accompaniment with a piano pedal mark.

Musical notation for measures 28-31. The system includes a treble and bass clef. Measure 28 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated above the notes. The bass line features a steady accompaniment with a piano pedal mark.

21 *ff*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

25

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

29

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

34

ff

Ped. * Ped. *

38

dim. *f* *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

43

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

48 *cresc.*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

This system contains measures 48 through 52. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (3, 4, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Pedal points are indicated by asterisks and the word 'Ped.' below the bass line.

53 *f*

This system contains measures 53 through 57. The right hand has a more active melodic line with frequent ornaments and fingerings (5, 4, 3, 2, 3, 2). The left hand continues with a steady accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.

58

This system contains measures 58 through 63. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (3, 4, 3, 2). The left hand has a simpler accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 63.

64 *Ped.* *

This system contains measures 64 through 69. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (3, 5, 5, 3, 2, 5, 4, 3, 4, 2, 1, 4, 5, 4, 3). The left hand has a simple accompaniment. A pedal point is indicated by an asterisk and the word 'Ped.' below the bass line.

70 *poco riten.* *dim.*

This system contains measures 70 through 75. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (4, 2, 5, 4, 5, 2, 4, 5, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 2). The left hand has a simple accompaniment. A *poco riten.* (poco ritardando) marking is present, followed by a *dim.* (diminuendo) marking.

76 *ff*

This system contains measures 76 through 80. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (4, 5, 4, 3, 5, 4, 1, 4). The left hand has a simple accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present.

Lento

13

13

p

legato

Ped. *

4

Ped. *

7

Ped. *

11

Ped. *

14

(p)

18

(dim.)

Ped. *

Più lento

21 *sostenuto*

Led. * 1 1 1 / 3 3 5 Led. * Led. *

24

Led. * Tempo I

27

Led. * Led. * Led. * Led. *

30

Led. *

33

Led. * Led. * Led. * Led. *

36

(Led.) * Led. * Led. *

Allegro

pesante

14

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro' and the initial character is 'pesante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'ff'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 14, 17, 20, 23, 26, and 29 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Sostenuto

15

15 *p* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

20 Ped. * Ped. *

25 Ped. * Ped. *

30 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

35 Ped. * Ped. *

40 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

28 *sotto voce* *cresc.*

1 2 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4 5

33 *cresc.* *ped.* *

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

38 *ff* *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

43 *p* *ped.* *

48 *cresc.* *ped.* *

53 *ff* *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

58 *p* *f*

5 3 5 2 5 4 5 3 4 5 5 3 4 5 5 3

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

63

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

68

ped. * *ped.* *

73 *dim.* *p*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

78 *smorzando* *slentando f*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

83 *ritenuto* *pp*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Presto con fuoco

16

Musical notation for measures 16-17. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Performance markings include *f*, *Leg.*, and asterisks.

Musical notation for measures 18-19. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand maintains the accompaniment. Performance markings include *Leg.* and asterisks.

Musical notation for measures 20-21. The right hand has a dense melodic texture. The left hand accompaniment includes some chords. Performance marking includes *Leg. simile*.

Musical notation for measures 22-23. The right hand features a melodic line with a *cresc.* marking. The left hand accompaniment is consistent. Performance marking includes *cresc.*

Musical notation for measures 24-25. The right hand has a melodic line with a *bb* marking. The left hand accompaniment includes chords. Performance marking includes *bb*.

15

16

17

ff

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

19

Ped. simile

21

Ped.

23

Ped.

Musical score for measures 25-27. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 8 4, 5 3 4, 4, 1, 1, 1, 1, 5 1 4, 2 3, 4 3 2, 1, 1, 1, 1, 5 1 4, 2 3). The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 28-29. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs, including fingerings like 2 1, 4 1 2 3, 1 4, 2 3, 1 4, 2 1, 2 1, 4 1 2 3, 5 3 4, 2 3, 1 3, 2 4. The left hand accompaniment remains consistent with the previous measures.

Musical score for measures 30-31. Measure 30 is marked *stretto*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 4, 5, 3). The left hand accompaniment consists of chords. Pedal markings are present: Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Musical score for measures 32-33. The right hand features a fast, rhythmic melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 5, 2, 4, 5, 2, 4, 5). The left hand accompaniment includes chords and moving lines with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 2, 3, 4, 2).

Musical score for measures 34-35. The piece is marked *sempre più animato*. The right hand has a very fast, rhythmic melodic line with slurs and fingerings (1 2 1, 1, 1 5 2 3, 1 4, 1 2 1, 1, 1 5 2 3, 1 4). The left hand accompaniment includes chords and moving lines with fingerings (4, 5, 4, 5). Pedal markings are present: Ped. * Ped. * Ped. simile 5.

36

1 1 2 5 4 5 4

4 5 3 5

This system contains measures 36 and 37. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 2, 5, 4, 5, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 5).

38

2 3 4

4 4 5 4

This system contains measures 38 and 39. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (4, 4, 5, 4).

40

4 3 1 4 4

Ped. * Ped. * Ped. *

This system contains measures 40 and 41. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 1, 4, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (4, 3, 1, 4, 4). Pedal markings are present below the left hand.

42

cresc.

4 4 4 1 4 5 1

This system contains measures 42 and 43. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 1, 4, 5, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 1, 4, 5, 1). A *cresc.* marking is present.

44

8

ff

Ped. * Ped. *

This system contains measures 44 and 45. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (8). A *ff* marking is present. Pedal markings are present below the left hand.

Allegretto

17

Musical score for measures 17-22. The piece is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 4, 5, 2, 3, 5, 3, 2, 5, 4, 3). The left hand provides a steady accompaniment of chords. Pedal markings are indicated as 'Ped.' followed by an asterisk.

Musical score for measures 23-28. The right hand continues with melodic lines and ornaments, including fingerings like 4, 5, 2, 4, 1, 4, 3, 2, 4, 5, 3. The left hand accompaniment remains consistent. Pedal markings are present throughout the system.

Musical score for measures 29-34. The dynamic changes to forte (*f*). The right hand features more complex melodic patterns with ornaments and fingerings such as 2, 4, 5, 4, 3, 4, 5. The left hand accompaniment is dense with chords. Pedal markings are used to sustain the harmonic texture.

Musical score for measures 35-40. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings like 3, 4, 5. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the staff. The left hand accompaniment continues with chords. Pedal markings are present.

Musical score for measures 41-46. The right hand features melodic lines with ornaments and fingerings such as 5, 2, 5, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 5. A '(f) dim.' (forte then diminuendo) marking is placed above the staff. The left hand accompaniment is dense with chords. Pedal markings are used.

25

Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. *

This system contains measures 25 through 28. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 2, 5, 4, 5, 5, 4). The left hand plays a steady accompaniment of chords. The dynamic marking 'Lead.' is repeated with asterisks below the staff.

29

pp

Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. *

This system contains measures 29 through 33. The right hand continues with a melodic line, including a *pp* marking in measure 30. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking 'Lead.' is repeated with asterisks below the staff.

34

cresc. - - - *ff*

Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. *

This system contains measures 34 through 38. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking in measure 34 and a *ff* marking in measure 35. The left hand accompaniment consists of chords. The dynamic marking 'Lead.' is repeated with asterisks below the staff.

39

p

Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. *

This system contains measures 39 through 44. The right hand has a melodic line with a *p* marking in measure 40. The left hand accompaniment consists of chords. The dynamic marking 'Lead.' is repeated with asterisks below the staff.

45

Lead. * Lead. * Lead. * Lead. * Lead. *

This system contains measures 45 through 48. The right hand has a melodic line with fingerings (2, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 2, 4). The left hand accompaniment consists of chords. The dynamic marking 'Lead.' is repeated with asterisks below the staff.

49

3

5

4

2

(f) *dimin.*

ped. * ped. * ped. * ped. *

This system contains measures 49, 50, and 51. Measure 49 features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with chords. Measure 50 continues the bass line with chords. Measure 51 has a dynamic marking of *f* and a *dimin.* marking. Pedal points are indicated by asterisks below the bass line.

52

5

4

2

45

ped. * ped. * ped. * ped. *

This system contains measures 52, 53, and 54. Measure 52 has a dynamic marking of *f*. Measure 53 has a dynamic marking of *dim.*. Measure 54 has a dynamic marking of *f*. Pedal points are indicated by asterisks below the bass line.

55

f

45

3

ped. * ped. * ped. * ped. *

This system contains measures 55, 56, and 57. Measure 55 has a dynamic marking of *f*. Measure 57 has a dynamic marking of *f*. Pedal points are indicated by asterisks below the bass line.

58

45

5

2

3

(dim.)

ped. * ped. * ped. * ped. *

This system contains measures 58, 59, 60, and 61. Measure 58 has a dynamic marking of *f*. Measure 59 has a dynamic marking of *dim.*. Measure 61 has a dynamic marking of *f*. Pedal points are indicated by asterisks below the bass line.

62

pp sotto voce

f

ped. *

This system contains measures 62, 63, and 64. Measure 62 has a dynamic marking of *pp sotto voce*. Measure 64 has a dynamic marking of *f*. Pedal points are indicated by asterisks below the bass line.

66

sf *sf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

71

sf *sf* *sf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

76

sf *sf* *sf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

81

sf *sf* *sf* *sf*

perdendosi

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

86

sf *pp*

(riten.)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Molto allegro

18

Musical notation for measures 18-19. The piece is in C major with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). Measure 18 features a complex rhythmic pattern in the right hand with a slur over the first six notes and a fermata over the seventh. The left hand has a simple accompaniment. Measure 19 continues the right-hand melody with a slur and a fermata. Below the staves, the markings "Ped." and "*" are placed under the first and third measures of the system.

Musical notation for measures 20-21. Measure 20 shows a highly technical right-hand passage with many slurs and fingerings (1-5). The left hand has a steady accompaniment. Measure 21 continues the right-hand passage with a slur and a fermata. Below the staves, the markings "Ped." and "*" are placed under the first and third measures of the system.

Musical notation for measures 22-23. Measure 22 features a right-hand melody with a slur and a fermata. The left hand has a simple accompaniment. Measure 23 continues the right-hand melody with a slur and a fermata. Below the staves, the markings "Ped." and "*" are placed under the first and third measures of the system.

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 features a right-hand melody with a slur and a fermata. The left hand has a simple accompaniment. Measure 25 continues the right-hand melody with a slur and a fermata. Below the staves, the markings "cresc." and "22" are placed under the first and third measures of the system. At the bottom of the page, there are two sets of fingerings: "1 5 3 2 5 3 1" and "22 1 5 3 2 5 1".

Vivace
legato

19

4 3 5 2 5 2 4 5 5 5 5 5 3 5 1 3 5 1 3 5

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4 5 4 4 5 4 1 3 5 1 2 5 4 5 5

Ped. * Ped.

4 3 5 5 4 5 4 2 2 4 2 2 2 2 2

* Ped. * Ped.

4 4 4 4 3 5 2 5

Ped. * Ped.

5 2 3 5 3 5 2 3 5 3 5

Ped. * Ped.

25

cresc.

Ped. * Ped.

30

p)

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

35

Ped. * Ped.

40

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

44

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Musical score for measures 48-52. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present below the bass staff.

48

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Musical score for measures 53-57. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present below the bass staff.

53

ped. * *ped.* *

Musical score for measures 58-61. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present below the bass staff.

58

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Musical score for measures 62-65. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present below the bass staff. A *cresc.* marking is present in the right hand.

62

ped. * *ped.* *

Musical score for measures 66-70. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present below the bass staff. A *dim.* marking is present in the right hand, and a *ff* marking is present in the left hand.

66

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Largo

20

1

ff

(Ped.*Ped.*Ped. *Ped.*Ped.*Ped.*Ped.*Ped. *Ped. simile)

5

p

riten.

Ped.

a tempo

9

pp

riten.

cresc.

Ped. *

Cantabile

21

1

Ped. *

5

Ped. *

Musical score system 1 (measures 9-13). The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a complex accompaniment with many beamed notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the lower staff. Measure numbers 9, 10, 11, 12, and 13 are visible.

Musical score system 2 (measures 14-18). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamics like 'dim.' and 'f'. The lower staff has a complex accompaniment. Fingerings and pedal markings are present. Measure numbers 14, 15, 16, 17, and 18 are visible.

Musical score system 3 (measures 19-23). The system consists of two staves. The upper staff features a series of chords with slurs. The lower staff has a complex accompaniment. A 'Ped.' marking is at the beginning. Measure numbers 19, 20, 21, 22, and 23 are visible.

Musical score system 4 (measures 24-28). The system consists of two staves. The upper staff has a series of chords with slurs and a 'pp' dynamic marking. The lower staff has a complex accompaniment. An asterisk is at the end. Measure numbers 24, 25, 26, 27, and 28 are visible.

Musical score system 5 (measures 29-33). The system consists of two staves. The upper staff has a series of chords with slurs. The lower staff has a complex accompaniment. A 'cresc.' marking is present. Fingerings and a 'Ped.' marking are at the end. Measure numbers 29, 30, 31, 32, and 33 are visible.

Molto agitato

22

f

4

8

12

cresc.

16

ff

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

20

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Pedal markings are present below the bass staff.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

24

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Pedal markings are present below the bass staff. A dynamic marking of *ff* is placed above the right staff.

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

28

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Pedal markings are present below the bass staff. The instruction *più animato* is written above the right staff.

più animato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

32

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Pedal markings are present below the bass staff.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

36

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Pedal markings are present below the bass staff. Dynamic markings include *cresc.*, *(sf)*, and *ff*.

cresc. *(sf)* *ff*

Ped. * Ped. * Ped. *

Moderato

23

System 1: Treble clef, C major, 4/4 time. The right hand plays a descending eighth-note scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1. The left hand has a whole rest followed by a half note chord (F, C) with a trill. Pedal markings: Ped. (under the first measure), * Ped. (under the second measure), * (under the third measure).

System 2: Treble clef, C major, 4/4 time. The right hand continues the descending eighth-note scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 1. The left hand has a whole rest followed by a half note chord (F, C) with a trill. Pedal markings: Ped. (under the first measure), * (under the second measure), Ped. (under the third measure), * (under the fourth measure), Ped. (under the fifth measure), * (under the sixth measure).

System 3: Treble clef, C major, 4/4 time. The right hand continues the descending eighth-note scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 1. The left hand has a whole rest followed by a half note chord (F, C) with a trill. Pedal markings: Ped. (under the first measure), * (under the second measure), Ped. (under the third measure), * (under the fourth measure).

System 4: Treble clef, C major, 4/4 time. The right hand continues the descending eighth-note scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 1. The left hand has a whole rest followed by a half note chord (F, C) with a trill. Pedal markings: Ped. (under the first measure), * (under the second measure), Ped. (under the third measure), * (under the fourth measure), Ped. (under the fifth measure), * (under the sixth measure).

System 5: Treble clef, C major, 4/4 time. The right hand continues the descending eighth-note scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 1. The left hand has a whole rest followed by a half note chord (F, C) with a trill. Pedal markings: Ped. (under the first measure), * (under the second measure), Ped. (under the third measure), * (under the fourth measure).

18 *sempre f*

21

25

28

31

31 34
Ped. * Ped. * Ped. *

37
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

41
35 con forza
cresc.
Ped. * Ped. *

45
p
Ped. * Ped. *

49
f
cresc.
Ped. * Ped. *

53
ff
Ped. * Ped.

56

* Ped.

58

* Ped. *

61

fff stretto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

65

sempre ff

Ped. * Ped. * Ped.

68

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

72

stretto

fff

Ped. * Ped. *

PRÉLUDE

Sostenuto

Op.45

25

p (m.d.) *sempre legato*

1 2 1 3 4 5 2 1

Ped. *

7

(m.s.)

Ped. * Ped. 5 4 5 Ped. *

12

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

17

Ped. * Ped. * Ped. *

21

Ped. * Ped. * Ped. *

26 (cresc.)

* Ped. * Ped. * Ped. *

30

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

34 pp

Ped. * Ped. *

38

* Ped. * Ped. *

42

* Ped. * Ped. *

46

* Ped. * Ped. *

51
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

55
cresc. Ped. * Ped. * Ped. *

59
dim. Ped. *

63
cresc. m.d. Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

67
p Ped. * Ped. *

71
Ped. * Ped. *

75

ritenuto

Ped. * Ped. *

Cadenza

80

p leggierissimo

Ped. * Ped. * Ped. *

91

f

Ped. *

95

p

Ped. * Ped. * Ped. *

99

smorz.

Ped. * Ped. * Ped. *

A mon ami Pierre Wolff

PRÉLUDE

Presto con leggerezza

26

legatiss.

*Ped. * Ped. Ped. simile*

21 *cresc.* *cresc.*

25

29 *ff* *diminuendo e ritenuto*

(a tempo) 33 *p* *sempre*

37 *accelerando e smorzando* *pp* *con pedale*

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В процессе работы над настоящим изданием редакционная коллегия стремилась установить такой текст произведений Шопена, который возможно полно выражал бы замыслы автора. В связи с этим, настоящее издание основано прежде всего на рукописях Шопена, авторизованных копиях и первых оригинальных изданиях. Одновременно редакционная коллегия считалась с тем, что рукопись Шопена, даже такая, на которой основано первое издание, не всегда является окончательной версией произведения, т. к. Шопен вплоть до момента издания изменял детали в своих произведениях, о чем свидетельствуют не только высказывания его современников, но и встречающиеся различия между рукописями и оригинальными изданиями; эти расхождения ни в коем случае нельзя объяснять упущениями гравера либо своеволием издателей. Несомненно, рукописи представляют собой основной материал для проверки текста Шопена, однако отыскать рукопись либо исследовать ее оказывалось зачастую невозможным. Для сравнения редакционная коллегия пользовалась также более новыми изданиями.

Если в тексте имеются варианты, либо нет возможности точно установить, какая версия является подлинной и окончательной, или возникают сомнения относительно мелодических, ритмических и гармонических подробностей, то все эти случаи тщательно рассмотрены в комментариях.

Динамические и агогические знаки указаны согласно рукописям либо первым изданиям, и неоднократно восполнены знаками, имеющимися в идентичных или аналогичных фрагментах. Прочие уточнения взяты в скобки.

Подлинная шопеновская аппликатура, которая, кстати сказать, довольно редко встречается в рукописях и первых изданиях, приведена в точности в комментариях.

Что касается педализации, то в рукописях Шопена она большей частью обозначена тщательно, а подчас даже крайне детально, причем нередко приводит к совершенно новым пианистическим эффектам (напр., в начале Полонеза-Фантазии). Там, где педализация Шопеном не обозначена, она либо так проста, что подразумевается сама собой, либо, наоборот, столь утонченна, что ее обозначение было бы невозможным или требовало бы слишком сложной записи. Впрочем, педализация — это область весьма индивидуальной и тонкой трактовки и зависит от многих факторов, как: инструмент, туше исполнителя, темп, акустика зала и пр. Поэтому редакционная коллегия, согласно общему принципу, принятому для настоящего издания, считала правильным сохра-

нить в основном педализацию, указанную в рукописях и первых изданиях, ретушируя ее лишь в тех случаях, когда это было необходимо, ввиду несравненно большей интенсивности звука современных роялей, или если, при сравнении точно повторенных либо аналогичных фрагментов, педализация оказывалась непоследовательной, а также, если просто ошибки или неточности требовали поправок и дополнений.

Ввиду того, что лигатура в рукописях Шопена не вполне ясна, а лиги в оригинальных изданиях разнятся между собой, расположение лиг в настоящем издании иногда изменено в направлении лучшей ориентации, облегченного понимания и надлежащего исполнения данного фрагмента. В основном, однако, соблюдена фразировка Шопена.

Некоторые модификации коснулись и самой нотной картины, где редакционная коллегия ввела кое-где отклонения от подлинного текста, устраняя недостатки, особенно частые в области знаков альтерации, и исправляя попутно гармоническую орфографию. В расстановке нот введены изменения, могущие способствовать ясности графического рисунка, помочь уловить намерение композитора и предохранить исполнителя от колебаний и заблуждений. Но и здесь редакционная коллегия, в противоположность прежним издателям, ограничивалась лишь совершенно необходимыми отклонениями от нотации рукописей и первых изданий, сохраняя в записи аналогичных отрывков варианты, встречающиеся у Шопена довольно часто, как в начертании, так и в самом содержании. Во всяком случае, все более значительные модификации шопеновской записи ясно указаны в комментариях к отдельным выпускам.

В заключение несколько специальных замечаний относительно орнаментики. В мелизмах соблюдена подлинная нотация Шопена. Если данный мелизм имеет разные формы в рукописях и оригинальных изданиях, об этом сказано в комментарии. Если же исполнение данного мелизма вызывает сомнения, в комментарии указан наиболее соответственный способ исполнения. Самым трудным представляется вопрос, как начинать трель. В этом отношении следует придерживаться нижеуказанных правил:

1) Если главной ноте трели предшествует форшлаг, состоящий из одной верхней ноты:

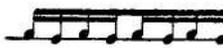


либо из ряда нот, из которых последняя является

верхней секундой главного звука:



то трель следует начинать всегда с верхней ноты.

г. е.  и т. д. В особенности при записи трели: , исполнение с повторе-

нием главного звука:  и т. д. было бы неправильным. Некоторые издатели, для ясности, ставят еще верхний форшлаг перед ос-

новной нотой такой трели: 

2) Если главной ноте трели предшествует форшлаг на той же ступени: , трель следует начинать всегда с главной ноты, без ее повторения:  и т. д., следовательно исполнение  и т. д. — ошибочно.

3) Если трель выступает без форшлага, способ ее исполнения не обозначен. И. П. Данн, в своем очерке *Ornamentation in the Works of Fred. Chopin* (Лондон 1921, стр. 1) указывает, что в таких случаях трель следует начинать, как правило, с главной ноты, т. е. таким же образом, как трель

в вышеприведенном виде: . Этот принцип,

противоречащий распространенному мнению, якобы трель всегда следует начинать с верхней ноты, подтверждается фактом, что в нотации Шопена, в одном и том же повторяющемся фрагменте, трель либо выступает с форшлагом на ступени главной ноты, либо без форшлага, и наоборот. Например, в автографе первой части Сонаты си минор в т. 52 трель записана без форшлага, в то время как аналогичная трель в репризе снабжена кроме главной ноты форшлагом на той же ступени. Нет никакого основания предполагать, что исполнение трели в обоих случаях не совпадает. Данн добавляет (там же, стр. 24), что трель, лишенную форшлага на ступени главной ноты, можно иногда начинать тоже с верхней ноты, поскольку такое исполнение не в ущерб мелодической линии. Итак, следует заключить, что, в сомнительных случаях, трель нужно начинать таким образом, чтобы она возможно плавно и естественно сливалась с предыдущими звуками, без повторений главной ноты, упомянутых в пп. 1-ом и 2-ом.

4) Некоторая трудность связана с тем, что Шопен для обозначения мордента (\sim) пользуется иногда знаком трели (*tr*). В автографе Баллады ля бемоль мажор, в т. 3 указан знак мордента, в то время как в т. 39, в идентичном фрагменте и в том же месте поставлен знак трели (*tr*). (См. также Bronisława Wójcik-Keurgulian *Melodyka Chopina*, Львов, 1930, стр. 56). Это может быть обосновано тем соображением, что мордент является кратчайшей формой трели, практически же трель в быстром темпе, в силу недостатка времени, должна ограничиться формой мордента. Случаи, когда знак *tr* обозначает мордент, указаны в комментариях.

5) Если завершение трели точно не указано, трель следует заканчивать главной нотой после верхней вспомогательной.

6) В заключение следует напомнить, что все мелизмы (трели, форшлаг, группетто, арпеджио и др.) должны быть исполняемы согласно классическим нормам, т. е. за счет длительности главной ноты. Например,  исполняется таким образом:

 либо так: 

Собственноручные пометки Шопена в текстах его произведений, на экземплярах г-жи Дюбуа, хранящихся в Библиотеке парижской консерватории (см. E. Ganche *Dans le souvenir de F. Chopin*, Париж 1925, стр. 205 и след.), ясно определяют способ исполнения Шопеном орнаментов в ритмическом отношении. Между прочим, Шопен этими пометками подчеркнул, что первую ноту мелизма в скрипичном ключе следует ударять одновременно с басовой нотой, соответствующей главной ноте мелизма. Напр., в Ноктюрне оп. 37 № 1 и в Этюде оп. 10 № 3:



В последнем случае соль диез¹ форшлага следует взять одновременно не только с басовым ми, но и с соль диез среднего голоса в скрипичном ключе.

КОММЕНТАРИИ

Условные сокращения: P_1 — автограф для Прелюдий ор. 28. P_2 — копия автографа. ФИ — оригинальное французское издание (А. Катлэн и К°, Париж, для ор. 28; М. Шлезингер, Париж, для ор. 45). НИ — оригинальное немецкое издание (Брейткопф и Гертель, Лейпциг для ор. 28; П. Мекетти, Вена, для ор. 45). АИ — оригинальное английское издание (Вессель и К°, Лондон, изд. № 3098, для ор. 28).

Настоящее издание Прелюдий основано на автографе, его копии и на трех подлинных изданиях. Из позднейших изданий были учтены, главным образом, следующие: Микули (Ф. Кистнер, Лейпциг, изд. №№ 5317, 5318), Клиндворта (Ботэ и Бок, Берлин, изд. № 12262) и полное критическое издание Брейткопфа и Гертеля (Лейпциг), том VI.

Автограф Шопена (P_1), хранящийся в Национальной библиотеке в Варшаве, является чистовым экземпляром, имеющим, однако, много помазок и исправлений; некоторые из них приведены в комментариях к отдельным Прелюдиям. Нотное письмо обнаруживает все характерные черты Шопеновской записи. P_1 послужила основой для ФИ. Ее репродукция составляет первую тетрадь автографов — факсимиле Шопена в издании Польского музыкального издательства в Кракове, 1951 г.

На копии автографа (P_2) опирается НИ и издание Германа Шольца (Edition Peters). Эта рукопись подготовлена очень старательно и, в общем, весьма точно. Хотя нотное письмо, по своему характеру, близко Шопеновскому, но, при более тщательном исследовании, обнаруживает яркие отличительные черты. В то время как Шопен в своих рукописях, даже раннего периода, имел обыкновение ставить не только верхние, но и нижние штили с правой стороны головок, в P_2 все нижние штили помещены с левой стороны. Кроме того, Шопен ставил акколады одним росчерком, а в P_2 они сделаны в два приема. Таким же нотным почерком (в данном случае таковой принадлежит Фонтане) выполнена рукопись Ноктюрнов ор. 48, находящаяся в Национальной библиотеке в Варшаве и отличающаяся еще одной особенностью записи, совершенно чуждой Шопеновской: обе нотные системы соединены одной сплошной тактовой чертой. У Шопена, наоборот, такты верхней и нижней системы отделяются короткими чертами. Вообще, нотация P_2 более последовательна и закончена чем Шопеновская; в ней меньше зачеркиваний, которыми избилуют неоднократно даже чистовые экземпляры автографов Шопена, например P_1 , о чем упоминалось выше.

Примечательным является следующий факт: в P_1 над первой Прелюдией Шопен собственноручно

поместил титул: *24 Préludes pour le pianoforte dédiés à son ami J. C. Kessler par F. Chopin*. В P_2 надпись имеется на титульном листе: *Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiés à son ami J. C. Kessler par F. Chopin*. Под этим заголовком, написанным переписчиком, сделана пометка иным почерком: *Op. 28. London, Wessel et Cie. Paris* (издательство не указано). Тем же почерком, вместо зачеркнутых в титуле слов *son ami J. C. Kessler par*, написано: *Mr. Camille Pleyel par son ami*.

Так как известно, что ФИ в конечном итоге посвящено Плейелю, а НИ — Кесслеру, то, судя по посвящениям на рукописях, можно было бы предполагать, что P_1 легло в основу немецкого издания, а P_2 — французского. Однако, несомненно, P_1 является прототипом ФИ, а P_2 — НИ, доказательством чего служит, прежде всего, то обстоятельство, что ФИ соответствует P_1 , а НИ — P_2 , включая все подробности, которыми P_2 отличается от P_1 ; эти расхождения учтены ниже в комментариях. Затем пометки гравера в P_1 совпадают с распланировкой Прелюдий по страницам и со строчным распределением тактов в ФИ, тогда как такие же пометки в P_2 в точности соответствуют НИ. Далее, пометка на первой странице P_1 *Ad C/560/ & Cie*, сделанная чужим почерком и изображающая инициалы фирмы А. Катлэн и К° и ее порядковый издательский номер находятся в ФИ на каждой странице Прелюдий. Точно так же № 6088, поставленный на титульном листе P_2 (с указанием *Hochformat*, т. е. действительного формата НИ) повторяется в нем внизу каждой страницы. Следует отметить, что Шопен, посылая Фонтане Прелюдии из Вальдемозы 22 января 1839 г. (а не 12 января; см. А. Hedley *Chopin*, Лондон 1947, стр. 80; в польском издании 1949 г., стр. 101), поручил ему отдать автограф Плейелю, а копию, которую должен был снять Фонтана либо Вольф (срвн. тоже письмо от 7 марта 1839 г.), переслать в Германию. Установленные выше факты доказывают, что все было выполнено согласно указаниям Шопена.

Помещенные в обоих P посвящения и вводимые в них изменения свидетельствуют, казалось бы, о том, что Шопен первоначально намеревался посвятить оба издания Кесслеру, а потом оба, или по крайней мере немецкое издание, Плейелю. В результате Шопен посвятил ФИ Плейелю, имевшему на это, как известно, особое право, а НИ — Кесслеру. В частности, это один из редких случаев посвящения Шопеном двух изданий его произведения разным лицам. У него были для этого, как видно, особые причины, касаться которых мы здесь не будем.

АИ посвящено, как и ФИ, Плейелю. Из ком-

ментариев этого издания к отдельным Прелюдиям можно легко убедиться в том, что АИ принадлежит к той же группе, к которой принадлежат P_1 и ФИ, и, весьма возможно, что ФИ было положено в основу АИ.

К немногочисленным индивидуальным чертам АИ следует отнести: аппликатуру Прелюдий соль мажор и фа мажор (см. ниже), а также нотацию форшлагов мелкими шестнадцатыми в тех местах, где в ФИ мелкие перечеркнутые восьмые.

Форшлагги в Прелюдиях заслуживают более подробного рассмотрения. В автографе выступают три различные формы форшлаггов, а именно: мелкая четвертная, мелкая восьмая и мелкая перечеркнутая восьмая. Исследование этих трех видов форшлаггов показывает, что форшлагги в виде четвертных и неперечеркнутых восьмых Шопен применяет: 1) перед основными нотами большей длительности (Прелюдии: ре мажор, т. послед.; фа диес минор, т. послед.; си мажор, т. 21; фа диес мажор, тт. 7 и 9; ре бемоль мажор, тт. 39 и 55; соль минор, т. послед.); 2) в том случае, когда главная нота принадлежит аккорду (Прелюдия ля мажор, т. 15 и примеры, приведенные в п. 1); 3) в кантилене при медленном темпе (Прелюдии: ля минор, тт. 5, 10, 17 и 20; ми минор, тт. 11 и 19; ре бемоль мажор, т. 4; си бемоль мажор, т. 2). Но бывают исключения, например, в P_1 в последнем такте Прелюдии си бемоль минор находится перечеркнутая форшлагжная восьмая, несмотря на то, что здесь аккорд и главная нота большой длительности, а в т. 7 Прелюдии си минор две перечеркнутые форшлагжные восьмые при медленном темпе.

Форшлагги перед короткими нотами в быстром темпе имеют, как правило, вид перечеркнутых восьмых (Прелюдии: си мажор, тт. 3 и т. п.; соль диес минор, тт. 21 и т. п.; ля бемоль мажор, т. предпослед.).

Вряд ли можно на основании вышеприведенных фактов сделать заключение, что форшлагги, обозначенные четвертными и неперечеркнутыми восьмыми, Шопен считал долгими, а обозначенные перечеркнутыми восьмыми — короткими. Против такой ритмической дифференциации говорят следующие факты: 1) прежде всего частое применение формы «долгих» форшлаггов перед аккордами, где роль их состоит не только в динамическом усилении аккорда (путем придания ему большей звучности), но и в энергетическом воздействии, которого они лишаются, если их исполнять в качестве долгих. Трудно предположить чтобы, например, в заключительных аккордах Прелюдий ре мажор и соль минор, а также в тт. 39, 55 и т. п. Прелюдии ре бемоль мажор форшлагги должны были быть долгими; они тогда полностью лишились бы присущего им импульса, и тем самым потеряли бы смысл и значение. 2) В связи со сказанным в п. 3, заслуживает внимания тот факт,

что Шопен нотировал более сложные мелизмы в медленном темпе восьмыми, а в быстром — шестнадцатыми. Это обнаруживается в Прелюдии ля бемоль мажор (тт. 43 и 47), где двойные форшлагги (морденты) записаны шестнадцатыми, тогда как в Прелюдии ре бемоль мажор (тт. 11, 15 и 17), где темп значительно медленнее, тройные форшлагги (группетто) нотированы восьмыми. Отсюда явствует, что для Шопена решающим фактором является здесь сама лишь длительность нот, а отнюдь не их отношение к главной ноте. 3) Примечательно, что почти все «долгие» форшлагги, имеющиеся в P_1 , изменены переписчиком, отличающимся большой аккуратностью, в P_2 на «короткие» (вслед за P_2 последовало, разумеется, НИ), за исключением четвертных форшлаггов в Прелюдии фа диес мажор (тт. 7 и 9) и в Прелюдии си бемоль мажор (т. 2). Мало того, Микули и Теллефсен в своих изданиях Прелюдий лишь в исключительных случаях сохранили долгие форшлагги, хотя версия ФИ, точно соответствующая P_1 , была им известна. Нельзя допустить, чтобы Микули и Теллефсен, будучи учениками Шопена, не знали, как следует исполнять столь часто встречающиеся и, можно сказать, важные детали.

В процессе установления в настоящем издании нотного текста, мы, в отношении обозначения форшлаггов, придерживались указаний, почерпнутых из изложенных аналитических рассуждений. Долгие форшлагги сохранены лишь в исключительных случаях. В комментарии, однако, точно отмечены все соответственные отклонения, выступающие как в обоих P , так и в ФИ, НИ и АИ.

1. Прелюдия до мажор ор. 28 № 1

Шопеновское обозначение мелодии в среднем голосе математически неточно. Некоторые издатели (Клиндворт, Бруньоли) устранили эти неточности. Так как обозначение в P_1 , P_2 , ФИ, НИ и АИ является значительно более простым и, несмотря на неточности, в нем исключены недоразумения, мы его здесь сохранили.

Т. 1. В НИ здесь *f*, а не *mf* как в P_1 , ФИ и АИ.

Тт. 29–32. В обоих P здесь лигатура такая же, как и в предыдущих тактах, т. е. фигуры шестнадцатых объединены лигами, вследствие чего эти лиги перекрещиваются с ребрами восьмых до³, связывающими эти ноты в переходах из одного такта в другой. В ФИ и АИ лиги, проведенные над ребрами, теряют должное значение. В НИ вместо верхних лиг проведены нижние, причем лиги, обозначающие связь упомянутых восьмых, помещены неправильно над связывающим ребром, а не между головками нот.

В настоящем издании сохранены, согласно НИ, нижние лиги для среднего голоса в шестнадцатых с добавлением верхних лиг для верхнего голоса.

Т. последний. В ФИ и АИ между самым низким звуком аккорда До и его квинтой находится еще терция Ми, вероятно вследствие ошибочной расшифровки рукописи. В обоих Р и НИ нет этой терции.

2. Прелюдия ля минор ор. 28 № 2

Т. 1. В обоих Р, ФИ и НИ предписано *alla breve*. Несмотря на это, мы сохранили С, которое имеется в АИ, как более уместное и соответствующее предписанному *Lento*.

Тт. 1–2. В обоих Р и НИ эти первые 2 такта записаны следующим образом:



и т. д.

Т. 3. Начиная с этого такта нотация Р₁, Р₂ и НИ сходна с принятой здесь и повторенной по ФИ и АИ с начала произведения. В первом наброске этой Прелюдии (см. *Księga pamiątkowa ku czci prof. dr A. Chybińskiego*, Краков 1930, стр. 101), Шопен записывал сначала бас таким образом:



и т. д.

потом решил использовать вышеприведенную версию НИ, а с третьего такта записывал басовые фигуры так, как мы видим в ФИ, НИ и АИ и почти во всех позднейших изданиях. Самое точное представление взаимоотношений между голосами дала бы следующая запись:



и т. д.

Тт. 5, 10, 17, и 20. В Р₁, ФИ и АИ форшлагги в этих тактах записаны мелкими, неперечеркнутыми восьмыми нотами, в то время как в Р₂ и НИ, а также в изданиях Микули и Теллефсена форшлагги перечеркнуты. Мы принимаем эту форму.

Т. предпоследний. В ФИ перед вторым аккордом нет знака арпеджио.

3. Прелюдия соль мажор ор. 28 № 3

Ниже приводим аппликатуру данную в АИ. В левой руке: Т. 1: 5213 2342 3123 4312. Т. 7: 5214 3452 1234 5212. Т. 8, для первых 9 звуков: 5214 3451 2, и для последних четырех: 5214. Т. 24: 5213 2351 231... Т. 25: 5214 3452 1234 5214. Т. 30, последние 6 нот: 12 3212. Т. 31, с пятой ноты: 5432 14... В правой руке: Т. 28, с пятой ноты: 5415 4321 3... Т. 31, с четвертой ноты: 4 1234 1...

Т. 1. В версии Р₁, Р₂, ФИ, НИ и АИ предписано

alla breve. В некоторых более новых изданиях имеется С.

Тт. 8, 10, и 11. В этих тактах в Р₁ бас сначала был записан октавой выше. Позднее Шопен переместил его октавой ниже. Это объясняет нам нотацию аккордов в скрипичном ключе в тт. 8 и 10: некоторые ноты, принадлежащие к фигурам шестнадцатых, в нотации в вышележащей октаве сплетались с нижними нотами аккордов; вероятно поэтому Шопен записывал соответствующие звуки аккордов как четвертные. Но после перенесения баса октавой ниже это не кажется нужным.

Т. 17. Последняя нота в скрипичном ключе, ре диез², в Р₁, ФИ и АИ — восьмая после четверти с точкой. В Р₂ ре диез² находится над предпоследней шестнадцатой басового ключа и после четвертной ми² с одной точкой, т. е. имеет длительность восьмой, однако с ошибочно добавленным штилем шестнадцатой. В НИ поместили ре диез² над последней шестнадцатой в такте в басовом ключе и прибавили еще одну точку к четвертной ми². Таким образом версия Р₁ здесь изменена. В рукописи этой Прелюдии, которая репродуцирована в труде Вейсмана *F. Chopin* (Берлин, 1912, стр. 15 иллюстраций) не только здесь, но и в тт. 7, 9, 16, 20 и 21 последние ноты в скрипичном ключе — восьмые, а не шестнадцатые, а в тт. 23 и 25 эти ноты даже четвертные. В обоих Р, в ФИ, НИ и АИ все эти ноты — шестнадцатые, за исключением ре диез² в т. 17.

Тт. 17–18. В Р₂, в ФИ, НИ и АИ нет знака *crescendo*.

Т. 23. У Микули и в других более новых изданиях звуки ми¹ - соль¹ связаны с этими самыми звуками в предыдущем такте. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ они не слигованы.

Т. 26. По сходству с т. 24 следует нотировать аккорд таким образом:



принимая во внимание басовую фигуру, которая входит в нижние ноты аккорда, вследствие чего невозможно их выдержать.

Т. 31. В Р₂ и НИ предписано *crescendo* вместо *diminuendo*, как это обозначено в Р₁, ФИ и АИ. В вышеупомянутой рукописи, репродуцированной Вейсманом, находится также *crescendo*.

4. Прелюдия ми минор ор. 28 № 4

Тт. 2–3. В этих тактах мы изменили запись обоих Р, ФИ, НИ и АИ: ре диез¹ вместо ми бемоль¹. Во втором такте — доминантсептаккорд в ми миноре (си-ре диез-фа диез-ля, с первоначальным задержанием ми). В третьем такте этот аккорд вследствие понижения фа диез на

фа — альтерированная субдоминанта в ля минор с давленной секстой (ре - фа - ля - си с основным звуком ре, повышенным на ре диез); во второй половине такта натуральная, неальтерированная форма субдоминанты (ре вместо ре диез), которая в конце такта переходит в уменьшенный септаккорд на седьмой ступени в ля минор (соль диез - си - ре - фа) с вспомогательным звуком до² в скрипичном ключе.

Т. 11. Здесь и в т. 19 в P₁, АИ и ФИ форшла си¹ — перечеркнутая восьмая, однако в P₂ и НИ эта восьмая перечеркнута; мы принимаем версию Микули и более новых изданий. В т. 11 в НИ аккорд во второй половине такта не изменен.

Т. 12. В версии обоих P, ФИ, НИ и АИ лига кончается на последней ноте в скрипичном ключе.

Тт. 14–15. В этих тактах мы изменили запись обоих P, ФИ, НИ и АИ — ми бемоль¹ на ре диез¹, а ля бемоль на соль диез (первая половина т. 15). Это те же аккорды, которые мы видели в тт. 2–3, но с иным сопоставлением составных частей.

Т. 16. Нижний звук в группетто должен быть соль дубль диез, а не соль диез, чего версия обоих P, ФИ, НИ и АИ не учитывает.

Т. 23. Мы изменили запись обоих P, ФИ, НИ и АИ с Си бемоль на Ля диез, т. к. это септаккорд на повышенной четвертой ступени ми минора: ля - до - ми - соль.

5. Прелюдия ре мажор ор. 28 № 5

Тт. 1, 2, 3 и т. п. Шопен, записывая последний звук в скрипичном ключе в качестве восьмой, сделал это потому, что хотел задержать его в начале следующего такта. Это ясно вытекает из повторения тех же фигур в пределах такта. Шопен применил математически неточную, упрощенную нотацию; вполне точная нотация выглядела бы так:



Однако и в первоначальном виде ее значение ясно. В некоторых более новых изданиях в группах по две восьмые встречается сокращение второй ноты до длительности шестнадцатой. Это не имеет основания и несогласно с намерением Шопена.

Тт. 13–15. В обоих P в т. 13 педаль указана от третьей до пятой шестнадцатой, в тт. 14 и 15 одна педаль от первой до третьей шестнадцатой, а другая под двумя последними. В ФИ, НИ и АИ эта педализация повторяется с небольшими изменениями. Мы предписали упрощенную педализацию из-за быстрого темпа.

Т. 16. Перед последней нотой в скрипичном ключе в P₁, ФИ и АИ имеется бекар, а в НИ диез, и лишь в следующем такте имеются бекары перед

обоими ля (которых в предыдущих изданиях нет, ибо они излишни). Версия с ля² в т. 16 удобнее; без него получается «косвенное» звучание. В P₂ текст этого и предыдущего такта обозначен лишь как повторение т. 14.

Тт. 29–32. Знаки педали, которые, впрочем, в обоих P, ФИ, НИ и АИ не вполне точны и непоследовательны, указывают, что в т. 29 педаль нужно менять на первой, третьей и пятой шестнадцатых, а в тт. 30–32 на третьей и шестой, в то время как первые две шестнадцатые в этих тактах находятся на педали еще с предыдущего такта. Мы заменили эту сложную педализацию более простой, более легкой для исполнения в быстром темпе (срвн. комментарий к аналогичным тт. 13–15).

Т. 31. В P₂ и НИ не указано *dimin.* (которое указано в P₁, ФИ и АИ), но продолжено *crescendo*, которое началось в т. 22.

Т. 36. В этом такте в P₂, ФИ, НИ и АИ си бемоль¹ - ля¹ в группе шестнадцатых, в противоположность предыдущим тактам, не выделены как восьмые, очевидно вследствие плохо понятых поправок в P₁, где сначала вместо си бемоль¹ - ля¹, точно так же, как и при переходе из т. 34 в т. 35 были звуки соль¹ - фа диез¹, которые позже были изменены на си бемоль¹ - ля¹.

Т. последний. Форшлаг в P₁, ФИ и АИ не перечеркнут.

6. Прелюдия си минор ор. 28 № 6

Т. 8. В первом аккорде мы изменили фа дубль диез находящееся в обоих P, ФИ, НИ и АИ на соль. Это септаккорд второй ступени си минора до диез - ми - соль - си, с ля диез в качестве задержания к си.

7. Прелюдия ля мажор ор. 28 № 7

Т. 15. На последней доле в басу в P₂ и в НИ точно повторяется предыдущий аккорд, т. е. ми - ля - ми¹. В P₁, ФИ и АИ нет ми. Мы сохраняем эту версию. Форшлаг ля¹ не перечеркнут в P₁, ФИ и АИ.

8. Прелюдия фа диез минор ор. 28 № 8

Тт. 3–4. Основной гармонический ход в этих тактах следующий:



В обоих P, ФИ, НИ и АИ секвенционная последовательность сохранена неточно, что у Шопена бывает очень часто. Вместо аккорда 5а — субдоминанты в ля миноре, ре - фа - ля, с давленной секстой си (II⁷) выступает субдоминанта ре - фа - ля - до с основным тоном, повышенным на ре диез (аккорд 5b). Аккорд же 6а — V⁷,

в ля миноре (ля мажоре) заменен VII⁷ этой тональности (аккорд 6b). Энгармоническая смена аккорда VII⁷ в ля миноре на аккорд VII⁷ в фа диэз миноре (аккорд 7) вводит обратно в тональность фа диэз минор. Из этого следует, что аккорд 5b должен быть записан с ре диэз. Так нотирует его Риман в издании этой Прелюдии (вместе с несколькими другими прелюдиями и этюдами; издательство Штейнгребер, Лейпциг). Однако Шопен поставил в этом месте ми бемоль, чтобы придать аккорду более простую и ясную форму, вследствие чего были нарушены гармонический характер и значение аккорда. Трудно допустить, чтобы для Шопена в нотации в данном случае решающим моментом была динамика, т. е. что он написал ми бемоль, а не ре диэз, имея в виду «тяготение» этой ноты (книзу). В т. 23 Прелюдии ми минор, в т. 17 Прелюдии фа минор и в т. 12 Прелюдии соль диэз минор и т. п. (см. соответственные комментарии) Шопен применяет доминант-септаккорды, хотя это противоречит динамике аккордов и напряжению некоторых их составных частей. Мы применяем здесь нотацию с ре диэз, соответственно изменяя ее в фигурации в скрипичном ключе. (Срвн. тоже комментарий к тт. 7–8).

Т. 6. В этом такте и в соответствующем т. 20 последняя нота во второй группе восьми тридцать вторых в обоих P, ФИ, НИ и АИ — ля². Версия эта кажется очень сомнительной, так как влечет за собой отступление от принципа, последовательно проведенного во всем произведении таким образом, что последние две ноты каждой группы являются октавой. Трудно указать причину отступления от принципа в этом единственном случае. Поэтому мы принимаем версию Микули и некоторых более новых изданий.

Тт. 7–8. Секвенция в этих тактах, с точным повторением первоначальной последовательности, представлялась бы следующим образом:



Шопен, однако, вводит здесь некоторые различия, сходные с оговоренными выше в тт. 3–4:



Аккорды 1b–2b и 7b–8b аналогичны с аккордами 1–2 в т. 3, а аккорды 3b–4b и 5b–6b аналогичны с аккордами 1–2 в т. 4, если во втором аккорде сохранить форму V⁷. Последние два аккорда в т. 8 (аккорды 7b–8b) Шопен нотирует энгармонически, изменяя диэзную тональность на бемольную, ввиду следующей модуляции в си бемоль мажор. Притом, однако, не выражено энгармоническое превращение аккорда 8b соль бе-

моль - си бемоль - ре бемоль - фа бемоль (= V⁷ в до бемоль минор) в альтерацию субдоминантаккорда в си бемоль мажор; обозначение этой перемены было бы слишком сложно. По аналогии с записью первого аккорда в т. 4 (см. выше) Шопен нотирует здесь в аккорде 3b ля бемоль вместо соль диэз; в аккорде 5b — соль бемоль вместо фа диэз. Кроме того Шопен записывает в аккорде 7b соль вместо ля дубль бемоль. Мы приняли здесь, так же как в т. 4, в основном запись Римана.

Тт. 9–10. В основном мы оставляем в скрипичном ключе нотацию Шопена, хотя можно считать, что энгармоническая замена ля на си дубль бемоль в т. 9, а си на до бемоль в т. 10 вводит излишние осложнения. (Риман и Клиндворт не принимают во внимание этой энгармонической перемены). Мы, однако, изменяем в т. 10 фа диэз - ми (12-ая и 13-ая ноты в скрипичном ключе) на соль бемоль - фа бемоль по аналогии с фа бемоль - ми дубль бемоль в т. 9; в басовом ключе в фигуре на второй доле такта мы вводим до диэз, которое у Шопена появляется лишь на третьей доле такта. В записи Шопена шестая басовая нота ре бемоль, а одиннадцатая — до диэз.

Т. 22. Гармоническая основа этого такта — тот же аккорд си диэз - ре диэз - фа диэз - ля, который находится уже во второй половине т. 21. Во второй половине т. 22 звук ре диэз понижается на ре. Шопен изменяет нотацию этого аккорда в первой половине т. 22 и пишет ми бемоль вместо ре диэз, а во всем такте пишет до вместо си диэз. Это альтерированный септаккорд четвертой ступени фа диэз минора, си - ре - фа диэз - ля. Если мы будем рассматривать квартсекстаккорд в начале т. 23, как задержание к до диэз - ми - соль диэз, то можно аккорд в т. 22 принять как уменьшенный септаккорд на VII ступени в до диэз минор с понижением терции ре диэз на ре во второй половине такта. У Римана и Клиндворта принята запись, употребленная нами.

Т. последний. В P₁, ФИ и АИ форшлаг записан четвертными, в P₂ и НИ — перечеркнутыми восьмыми. Принимая долгий форшлаг, Клиндворт предлагает исполнять его вместе с арпеджио аккорда, как указано ниже под а). Так как форшлаг находится после знака арпеджио, более естественным является исполнение, указанное под б). И. П. Данн (*Ornamentation in the Works of F. Chopin*, пример 98) принимает короткий форшлаг и предлагает исполнять его, как указано под с).



9. Прелюдия ми мажор ор. 28 № 9

Мы приняли для этой Прелюдии нотацию указанную в ФИ, НИ и АИ. Однако в обоих Р в первых восьми тактах применена примечательная нотация, отличающаяся от указанной, а именно, все шестнадцатые в верхнем голосе записаны в P_1 и P_2 непосредственно на третьей восьмой триоли нижнего голоса в правой руке, например:



Лишь тридцать вторые в партии правой руки (начиная с т. 9) нотированы в обоих Р после последней ноты соответственной триоли, причем следует заметить, что они перемещены позже, так как Шопен сначала и в т. 9 и в след. записал шестнадцатые, как в предыдущих тактах (м. пр. в т. 9 в P_1 нет вышеупомянутого изменения, очевидно, вследствие недосмотра). Можно сомневаться, явля-

ется ли нотация  в верхнем голосе такой же

самой для Шопена, как  (там, где один голос постоянно движется триолями, Шопен нотирует другие голоса довольно свободно) и не следует ли поэтому играть всю мелодию первых восьми тактов аккордами. Этому противоречит: 1) Начало т. 8, где в первой его части верхний голос имеет две восьмые, вторую из которых надо взять вместе с третьей восьмой нижней триоли. В том, что здесь нет ошибки, нас убеждает в P_1 точка после ля бемоль¹, которая сперва была записана в начале такта, в то время, как на второй доле такта нормальный пунктированный ритм. Очевидно, Шопен с определенной целью отличал эти два ритма в нотации. 2) Факт, что шестнадцатые перемещены за триоли в ФИ, НИ и АИ; Шопен никогда не допустил бы этого, если бы это не было согласно с его намерениями; трудно допустить, чтобы он этого не заметил. По этим то причинам мы сохранили запись ФИ, НИ и АИ и более новых изданий.

Т. 10. В обоих Р, ФИ и НИ третья до¹ — тридцать вторая, а в АИ — шестнадцатая.

Т. 11. По эстетическим соображениям следовало бы придать последней басовой октаве длительность шестнадцатой, а не тридцать второй. Примечательно, что во всех других местах этой Прелюдии, где в партиях обеих рук сходятся пунктированные ритмы, ноты, следующие за пунктированными нотами, имеют иную длительность в верхнем голосе, чем в нижнем, т. е. они не ударяются одновременно. Возможно, что способ нотации т. 11 носит чисто случайный характер.

Т. последний. В обоих Р и НИ си последнего аккорда правой руки слировано с си, взятым прежде. В ФИ и АИ этой лиги нет.

10. Прелюдия до диэз минор ор. 28 № 10

Следуя некоторым более новым изданиям, мы выделили отдельные группы в фигурах шестнадцатых этой Прелюдии, чтобы ярче подчеркнуть ее ритм. В нотации обоих Р, ФИ, НИ и АИ все ноты упомянутых фигур соединены двойными вязками с обозначением триолей.

Т. 8. Мы записали предпоследнюю ноту в нижнем нотоносце половинной, аналогично с тт. 4, 12, 15 и 17. В версии обоих Р, ФИ, НИ и АИ она четвертная.

Т. предпоследний. В P_1 Шопен поставил сначала такую же лигу, как двумя тактами раньше, потом вычеркнул ее и заменил лигой, которая начинается на ля¹ уже в предыдущем такте. ФИ, НИ и АИ повторили эту лигатуру. Несмотря на это, мы сохранили первоначальную лигу, ибо она более обоснована.

Т. последний. В P_2 и НИ предпоследний аккорд в скрипичном ключе соль диэз - си диэз - ми¹.

11. Прелюдия си мажор ор. 28 № 11

В версии обоих Р, ФИ, НИ и АИ в тт. 3, 4, 7, 8, 14, 15 и 16 педаль указана до конца такта, а в тт. 5—6, 19—20 и 25—27 одна педаль на два или три такта.

Т. 21. В обоих Р в скрипичном ключе имеется форшлаг ре диэз¹ перед главной нотой фа диэз². В P_1 форшлаг — мелкая четвертная нота, в P_2 — перечеркнутая восьмая. В P_1 этот форшлаг связан лигой с ре диэз¹ в басовом аккорде, в P_2 этой лиги нет. Очевидно, гравер не понял знаков в P_1 и поместил в ФИ знак *f* (*forte*) вместо форшлага. АИ последовало за ФИ.

12. Прелюдия соль диэз минор ор. 28 № 12

Т. 12. В версии обоих Р, ФИ, НИ и АИ в аккорде этого такта — фа¹, а не ми диэз¹, которого требует значение аккорда; это повышенный основной звук септаккорда четвертой ступени си минора ми - соль - си - ре.

Т. 21—22. Вследствие плохого понимания лиг *legato* в P_2 , звук си¹ в верхнем голосе связан при переходе из одного такта в другой в НИ, и таким же образом связаны оба ля¹ в тт. 25—26. В ФИ и АИ этих лиг нет.

Т. 23. В некоторых более новых изданиях, в том числе и у Микули, записано до² вместо до диэз², которое имеется в ФИ, НИ и АИ (и в издании Теллефсена). Мы сохранили до диэз², несмотря на «перечень» с до¹ в следующем такте. В P_2 карандашом прибавим бекар, несомненно, — чужой рукой.

Т. 24. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ в начале такта в верхнем голосе ля¹ — четвертная. Точно так

же у Микули и Теллефсена. Кажется, однако, что Шопен ошибочно записал четвертную вместо половинной с точкой. Во всяком случае четыремя тактами дальше в аналогичном отрывке P_2 и НИ имеется половинная нота, а в P_1 , ФИ и АИ — половинная с точкой (соль¹). Мы сохранили эту запись, следуя за критическим изданием Брейткопфа и Гертеля, в обоих упомянутых случаях.

Т. 30. В третьем аккорде ля¹ обозначаем четвертной; в обоих Р, ФИ, НИ и АИ это ля записано восьмой. Последняя октава в P_1 , ФИ, НИ и АИ в скрипичном ключе в этом такте ре¹ - ре². У Микули и Теллефсена, а также в критическом издании Брейткопфа и Гертеля — ре диез, и эту версию мы сохраняем, так как весьма возможно, что диезы в P_1 пропущены случайно. В P_2 диезы прибавлены карандашом, вероятно не Шопеном.

Т. 32. В обоих Р и НИ звук фа диез связан во втором и третьем басовых аккордах, однако этой связи нет в ФИ и АИ. Эта связь неуместна и в соответственном т. 30 не применяется.

Т. 34. Мы изменяем запись обоих Р, ФИ, НИ и АИ предпоследней октавы в скрипичном ключе фа дубль диез на соль. Энгармоническое изменение соль на фа дубль диез, которое имеется в вышеупомянутой записи, здесь лишнее, в противоположность изменению ля на соль дубль диез в т. 36, где доминантсептаккорд в ми минор си - ре диез - фа диез - ля меняется на соль дубль диез - си - ре диез - фа диез, т. е. на септаккорд на повышенной четвертой ступени ре диез минора.

Т. 36. В ФИ и АИ нет фа диез² на третьей доле такта.

Т. 37. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ второе ля диез² записано четвертной. Для голосоведения необходимо, чтобы этот звук был также записан как восьмая (для дальнейшего движения в терциях).

Т. 39. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ в конце этого такта и в начале следующего находится фа дубль диез. Для избежания «переченья», некоторые более новые издания задерживают фа диез в т. 39 и вводят фа дубль диез лишь на второй доле т. 40. Мы сохранили версию обоих Р, ФИ, НИ и АИ, которая имеется также у Микули и в критическом издании Брейткопфа и Гертеля.

Т. 51. Первая нота верхнего голоса в версии обоих Р, ФИ, НИ и АИ — ля¹, а не соль дубль диез¹ (срвн. т. 11, где Шопен сохранил соль дубль диез, хотя там изменение на ля было бы более обоснованным).

Т. 53—57. В записи обоих Р, ФИ, НИ и АИ нет пауз в скрипичном ключе.

Т. 70. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ в начале этого такта в басу октава Ми - ми, как в т. 71. В соответственном месте этого отрывка, который здесь повторяется, находится Соль диез - соль диез (т. 66). В т. 70 Ми - ми вызывает монотонию. По-

этому мы приняли версию Микули. Следует отметить, что Шопен в начале т. 70 вводит октаву Ми - ми, вычеркнув предварительно другую, по всей вероятности, именно Соль диез - соль диез. Возможно, что он ошибся.

Тт. 78—79. Этих двух тактов нет в P_2 и НИ, они имеются в P_1 , ФИ и АИ. Несомненно, что переписчик ошибочно пропустил эти два такта в P_2 .

Т. последний. Пауза в верхнем нотоносце прибавлена нами.

13. Прелюдия фа диез мажор ор. 28 № 13

Т. 1. Оба Р, ФИ, НИ и АИ ошибочно предписывают размер $\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$. В АИ аппликатура в басу 5212135.

Тт. 4 и 12. В P_2 и НИ звук до диез¹ в начале т. 4 — половинная с точкой, а в P_1 , ФИ и АИ — целая нота. В т. 12 в обоих Р, в ФИ и АИ аналогичное до диез¹ целая нота с точкой; в НИ — половинная с точкой. Мы приняли версию НИ как более логичную, рациональную и легкую для исполнения. В своем критическом издании Брейткопф и Гертель приняли ту же версию.

Т. 6. В P_1 , ФИ и АИ записана четвертная пауза в конце такта в скрипичном ключе, может быть из-за последующего арпеджио. В P_2 и НИ аккорд выдержан до конца такта.

Тт. 7 и 9. Мы сохраняем для форшлагов запись обоих Р, ФИ, НИ и АИ, которую приняли также Микули и критическое издание Брейткопфа и Гертеля. В более новых изданиях здесь стоят короткие форшлагги, что, действительно, кажется более обоснованным. Особенно звук ля диез в начале т. 9 неуместен, как долгий форшлаг. Этот звук должен закончить басовую мелодическую линию из т. 8, а получил форму форшлага для того, чтобы подчеркнуть и отделить этот звук от соответственного аккорда; но, приобрет слишком большую ритмическую длительность, он звучал бы слишком сильно за счет главной мелодии, которая здесь возобновляется и именно должна быть ясно подчеркнута.

Т. 22. В некоторых более новых изданиях в начале такта имеется пауза вместо первой восьмой ми диез¹ по аналогии с предыдущим и следующими тактами. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ этой паузы нет.

Т. 32. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ в аккорде в начале такта имеется си¹ вместо ля диез¹. Сравнивая с т. 16, видим, что при точном повторении мелодии должно было быть ля диез. Мы оставили этот вариант Шопена, но возможно, что он случайный. В ФИ и АИ звук ре диез² этого аккорда не связан с тем же звуком в предыдущем такте.

14. Прелюдия ми бемоль минор ор. 28 № 14

Т. 1. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ предписано *Allegro*. Судя по замечанию в оксфордском издании

Т. 75. Нотация второй половины этого такта (в нижнем нотоносце) в обоих Р, ФИ, НИ и АИ следующая:



Возможно, что Шопен предполагал исполнение этой группы только левой рукой.

Т. 76. В Р₂ и НИ нет точек при половинных в басовом ключе (срвн. комментарий к т. 5). В Р₁ и ФИ — половинные с точками. В более новых изданиях в репризе этот такт имеет такую же форму, как в начале произведения. В АИ в этом такте бас такой же, как в т. 5, а в скрипичном ключе под си бемоль¹ (последняя четверть) прибавлена еще терция ре бемоль¹ - фа¹; точно так же и в т. 80.

16. Прелюдия си бемоль минор ор. 28 № 16

В обоих, Р, ФИ, НИ и АИ указана только одна педаль с начала т. 2 до конца т. 4, так же, как и в тт. 5–7, 18–21, 22–23. Одна педаль с начала до конца такта указана также в тт. 8, 24, 25 и 45.

Во всей Прелюдии Шопен проводит лиги тремя способами, в тесной зависимости от аппликатуры, которая, впрочем, в обоих Р, ФИ, НИ и АИ не указана. Фигуры, состоящие из трех восьмых, объединенные одной лигой, должны исполняться одним движением руки не меняя ее положения. Лига над двумя последними восьмыми фигуры обозначает отрыв руки от клавиатуры после первой восьмой. В случае объединения лигой первых двух восьмых, третья должна быть взята отдельным движением руки. Из сказанного следует, что в первых шести тактах произведения (после вступления) вторая восьмая басовых фигур должна быть взята пятым пальцем. Начиная с т. 7 фигуры могут быть исполняемы, преимущественно одним движением руки, причем обе первые восьмые получают аппликатуру 5 4 или 4 5 в зависимости от того, расположен ли первый звук ниже или выше второго. В фигурах тт. 18–24 обе октавы, объединенные лигой, следует ударять одним движением руки.

Т. 1. В обоих Р и НИ предписано *alla breve*; в ФИ и АИ имеется С.

Т. 2. Первые ноты в скрипичном ключе в НИ фа² - ми бемоль² - до² - ре бемоль². В обоих Р, ФИ и АИ находится версия принятая нами здесь, аналогичная с тт. 6 и 22 и точно такая же, как в т. 18, т. е. в начале репризы.

Т. 7. В НИ перед предпоследней нотой в скрипичном ключе имеется бемоль, т. е. следует снова брать ля бемоль после бекара, который находится перед 3-ей нотой в скрипичном ключе. В обоих Р и ФИ нет упомянутого бемоля. В АИ — бемоль, но уже перед 4-ой нотой с конца такта. Мы принимаем эту версию (она принята также

Микули); в ее пользу говорит последний оборот в т. 23, где, несомненно, следует брать два раза ля бемоль (4-ая и 2-ая шестнадцатые с конца такта). Кроме того, возможно, что Шопен считал бекар в начале такта необязательным из-за знака *ottava alta* во второй половине такта. В некоторых более новых изданиях здесь два ля, что не имеет никакого основания. В этом же такте 7-ая и 8-ая шестнадцатые должны согласоваться с нотами в соответственных оборотах тт. 6 и 21 (11-ая и 12-ая шестнадцатые) и т. 23 (7-ая и 8-ая шестнадцатые) — ре³ и ми бемоль³, а не с ре бемоль³ и ре³. Возможно, что Шопен ошибся. Более соответственным кажется, именно, ре бемоль - ре: 1) из-за мелодического рисунка и 2) из-за удобства с технической точки зрения. Клиндворт изменил в т. 23 запись обоих, Р, ФИ, НИ и АИ для согласования с т. 7.

Т. 14. Шопен нотирует второй аккорд в такте с ля вместо с си дубль бемоль, которого требует орфография аккорда, т. к. это уменьшенный септаккорд VII ступени до - ми бемоль - соль бемоль - си дубль бемоль в качестве доминантовой гармонии между двумя ре бемоль - фа - ля бемоль. Оба Р, ФИ, НИ и АИ нотируют 9-ую шестнадцатую в скрипичном ключе до диез⁸. Мы принимаем запись ре бемоль⁸, как более подходящую к тональности ре бемоль мажор (в соответственном месте т. 16 Шопен пишет ля бемоль⁸, а не соль диез⁸).

Т. 16. В НИ нет до¹ на 2-ой восьмой в аккорде в басу.

Т. 17. В НИ в арпеджированном аккорде ми бемоль вместо фа, которое в Р₂ неразборчиво. В Р₁, ФИ и АИ указано фа.

Т. 22. В Р₂ и НИ перед седьмой нотой в скрипичном ключе отсутствует бекар, который обозначен в аналогичном месте т. 6. В Р₁, ФИ и АИ, бекар обозначен и здесь. В Р₂ он добавлен чужим почерком над нотоносцем. На ми бемоль² (третья шестнадцатая с конца такта) указан первый палец в обоих Р. Точно так же в следующем такте на второй шестнадцатой соль бемоль². НИ и АИ предписывают первый палец на предпоследней шестнадцатой в т. 22 и на второй в т. 23.

Т. 23. В НИ перед 3-ей нотой в скрипичном ключе нет бекара, который находится в Р₁, ФИ и АИ (в Р₂ он дописан рукой не Шопена). В обоих Р, ФИ, НИ и АИ нет бемоля перед 9-ой нотой в скрипичном ключе. То же у Микули и Теллефсена. В критическом издании Брейткопфа и Гертеля в этом месте прибавлен бемоль. Звук фа, находящийся лишь в начале т. 24, т. е. в кульминации этого отрывка, значительно более обоснован.

Т. 24. На 2-ой восьмой в басу в НИ октава соль бемоль - соль бемоль¹, а не аккорд ми бемоль - до¹ - соль бемоль¹. В обоих Р и ФИ имеется принятая нами версия.

Т. 27. Последнюю ноту в скрипичном ключе, обозначенную в обоих Р, ФИ, НИ и АИ до бемоль², мы изменили на си¹, согласно с энгармонической заменой, которую вводит Шопен при последней ноте в басу — Соль вместо Ля дубль бемоль.

Т. 28. В нотации обоих Р, ФИ, НИ и АИ 2-ая и 3-я восьмые связаны лигой; 1-ая остается вне лиги. Это значит, что второе фа диэз следует брать 5-м пальцем. Мы сделали более удобное обозначение. Те же замечания относятся к соответствующей фигуре в следующем такте.

Т. 41. Пальцы 1 4 на 3-ей и 4-ой шестнадцатых в скрипичном ключе указаны в обоих Р и АИ.

Т. 46. В ФИ форшлаг не перечеркнут. В обоих Р и НИ обыкновенный форшлаг.

17. Прелюдия ля бемоль мажор ор. 28 № 17

В Gesellschaft der Musikfreunde в Вене находится третья известная нам рукопись этой Прелюдии, представляющая собой тщательную копию, сделанную Фонтаной. Ее нотный текст во многих деталях не совпадает с окончательной версией обоих Р, ФИ, НИ и АИ, и поэтому заслуживает внимания. Эта рукопись, обозначаемая нами Р₃, не содержит вовсе лигатуры и педализации, а динамических знаков в ней очень мало; среди них заслуживает внимания знак *p* в т. 24 (после *cresc.*, начиная с т. 19), вместо позднейшего *dimin.* В Р₃ указан темп *Allegretto quasi andantino*. Наиболее частые различия Р₃ обнаруживаются в построении аккордов и распределении их звуков между правой и левой рукой, а также в «плотности» аккордов, имеющих в Р₃ иногда больше, а иногда меньше звуков, чем в окончательной версии. Например, т. 5 в Р₃ имеет следующий вид:



Основные звуки в басовом ключе в Р₃ записаны часто октавой выше, чем в окончательной версии, напр., первая басовая нота в тт. 27, 29, 31, 59 и 61 и октава в тт. 37, 38, 39 и 40. Орфография Р₃ в нескольких местах иная, чем в окончательной версии, где она более соответственна (напр., в т. 54, см. ниже).

Из более важных и интересных подробностей Р₃ отметим следующие: в т. 19 оба соль диэз¹ в скрипичном ключе связаны, так же, как оба до диэз², при переходе из т. 20 в т. 21. Такт 31-ый повторяется, причем ми², между обоими тактами, слигвано, а первая басовая восьмая в начале повторенного такта — М и. В начале т. 32 в скрипичном ключе ре диэз², которое повторя-

ется лишь в качестве последней восьмой такта, а в левой руке имеется октава Ми - ми. В тт. 32 и 33 в средних голосах верхней системы постоянно ми¹ - си¹. В т. 35 верхний звук первого аккорда до³, а второго — си бемоль¹. В тт. 43 и 47 нет мордента. В начале т. 47 имеется аккорд соль диэз¹ - си¹ - ми диэз² - соль диэз². В т. 50 в басовом ключе на четвертой восьмой повторяется фа диэз - до диэз¹ - фа диэз¹; затем предпоследняя восьмая ми диэз - до диэз¹ - фа диэз¹ и последняя восьмая ми - до диэз¹ - фа диэз¹, а в начале т. 51 лишь верхнее ре диэз. Как мы видим, здесь нет аналогии с тт. 46—47, имеющейся в окончательной версии. Совершенно иной вид имеет т. 54:



В т. 55 фа диэз² - соль², вместо ля бемоль² - ми² (последние две восьмые). В т. 56 в басу первая восьмая такая же, как и все дальнейшие в этом такте, но в скрипичном ключе первая восьмая аккорд ля бемоль¹ - ре² - соль², а вторая — ля бемоль¹ - ре² - ля бемоль² (без мордента). Т. 65 имеет следующую форму:



В тт. 79 и 81 партия скрипичного ключа такова:



(ре бемоль² в начале т. 79 связано с тем же звуком в конце т. 78). Такта 83-го в Р₃ нет вовсе. В т. 84 начальное Ля бемоль в басу записано полунотой с точкой, а затем оно повторяется, имея такую же длительность во всех дальнейших тактах, вплоть до последнего включительно, причем оно постоянно слигвано. В т. 86 партия правой руки записана следующим образом:



Т. 88 начинается в скрипичном ключе полунотой с точкой ля бемоль¹ с нижней секстой — восьмой до¹, которая повторяется до конца такта в ритме восьмых. В продолжение последних двух

тактов повторяется ля бемоль¹, но оно связано и, стало быть, не ударяется.

Т. 5. В НИ 3-я нота верхнего голоса фа², а не соль², но в басовом ключе в последних трех восьмых нет звука ля бемоль.

Т. 11. В P₁, P₂, ФИ, АИ и НИ 4-ая восьмая в скрипичном ключе только октава ре бемоль¹ - ре бемоль². Прибавляем соль¹, как в т. 35.

Тт. 19–34. В этом отрывке мы систематически отделяли мелодию от аккомпанемента, так же, как и в тт. 43–62.

Тт. 20 и 22. В нотации P₁, P₂, ФИ, НИ и АИ нет лиг в басу, так же, как и в тт. 44, 46, 48 и 50.

Т. 43. Арпеджированный аккорд с двойным форшлагом в начале второй половины такта надо исполнять следующим образом:



Аналогично и в т. 47.

Тт. 44–45 и 48–49. В P₁, P₂, ФИ и НИ звуки си¹ и до диез² не связаны. Это отсутствие лиг следует приписать, по всей вероятности, невниманию Шопена. Связь в этих местах кажется вполне естественной и даже необходимой для поддержки характерного движения всего произведения. Она обозначена в P₃ и в АИ. В более новых изданиях, начиная с издания Микули, вышеупомянутые звуки тоже слигованы.

Т. 69. В более новых изданиях этот такт изменен; он звучит так же, как т. 77. Мы оставили версию P₁, P₂, ФИ, НИ и АИ.

Тт. 86–87. Вместо четвертных с точками в верхнем голосе ФИ, НИ и АИ имеются четвертные (следует заметить, что в P₁ и P₂ т. 87 указан лишь как повторение предыдущего). В некоторых более новых изданиях прибавлены паузы восьмые после четвертных ля бемоль¹. Кажется, что это не согласно с намерениями Шопена. Мы принимаем нотацию АИ, Микули и критического издания Брейткопфа и Гертеля.

18. Прелюдия фа минор ор. 28 № 18

Т. 1. В обоих P и НИ предписан темп *alla breve*. В ФИ и АИ — C.

Т. 8. В НИ и АИ в этом такте — нотация тридцать вторыми, в обоих P и ФИ — шестнадцатыми. В обоих P, ФИ и НИ не возобновлен бемоль перед предпоследней шестнадцатой, а в АИ соответствующий бемоль обозначен.

Т. 12. Пассаж во 2-ой половине такта нотирован в обоих P и ФИ шестнадцатыми, в НИ и АИ — тридцать вторыми, что более соответствует 17-ти нотам, приходящимся на две четверти.

Т. 17. Мы изменили орфографию в аккорде этого такта с до бемоль на си. Это аналогичный случай с вышеприведенным в Прелюдии ми минор,

т. 23: применение аккорда S⁷ с повышенной прямой т. е. здесь си (вместо си бемоль) — ре бемоль - фа - ля бемоль. В аналогичном аккорде в конце Прелюдии соль минор (т. 39) в обоих P, ФИ, НИ и АИ надлежащая орфография.

19. Прелюдия ми бемоль мажор ор. 28 № 19

В P₁ и ФИ в тт. 18, 19, 20, 28 и 61 предписана педаль в продолжение каждого из этих тактов; педаль не меняется и на третьей доле т. 63 и на второй т. 64.

Т. 1. В обоих P, ФИ, АИ и НИ 3-я нота в скрипичном ключе — ми бемоль¹, а не соль¹. Однако, в следующем такте, в той же самой группе, повторяющейся октавой выше, в обоих P, ФИ и НИ 3-я нота — соль². Нельзя предположить, чтобы Шопен в первом случае хотел избежать удвоения терции аккорда, так как во втором случае обе терции берутся одновременно. К тому же в т. 9, который является точным повторением т. 1, в соответственном месте имеется соль¹, а не ми бемоль¹ в обоих P, ФИ, АИ и НИ. Итак, следует полагать, что ми бемоль¹ в т. 1 является ошибкой. Если ошибка эта находится также и в первом такте репризы (т. 33), то это следствие того, что Шопен в рукописи, по обыкновению, не выписывал реприз, но, поскольку это было возможно, обозначал их сокращенно. У Теллефсена в обоих упомянутых местах соль¹.

Т. 32. В P₁ в скрипичном ключе находится лига, которой не заметил переписчик в P₂ и гравёр в ФИ. Мы повторили эту лигу и прибавили соответствующую лигу в басу. Прибавим кстат, что Шопен сначала записал в P₁ в первых восьми тактах в скрипичном ключе такие же лиги, т. е. соединяющие две последние восьмые одной триоли и первую восьмую следующей триоли. В конце концов, однако, Шопен их вычеркнул.

Т. 49. Предпоследняя нота в басу нотирована в обоих P, ФИ, АИ и НИ как соль, а не как си бемоль. Восемью тактами дальше, при повторении этого отрывка, соответственная нота си бемоль, а не соль. Мы принимаем эту версию и в т. 49, как более подходящую, так как соль ведет за собой удвоение терции в аккорде. Эта же версия принята критическим изданием Брейткопфа и Гертеля.

Тт. 53 и 61. В НИ в басовом ключе последняя триоль является точным повторением предыдущей. Мы сохраняем версию обоих P, ФИ и АИ.

Т. 55. Аккорд этого такта ля - до - ми бемоль - соль бемоль разрешается в т. 56 в си бемоль - ре - фа - ля бемоль. В обоих P, ФИ, НИ и АИ сначала соль бемоль (третья нота в скрипичном и басовом ключах), а потом фа диез (там же шестая и девятая ноты). Вслед за Риманом мы приняли везде соль бемоль.

Т. 63. Последняя нота 2-ой и 3-ей триолей в басовом ключе имеет в обоих Р четвертной штиль, чтоб подчеркнуть хроматическую последовательность, которая в следующем такте доходит до ля бемоль, а начинается с ми (последняя нота в басу в т. 62), которое в Р₁ также имеет четвертной штиль.

Тт. 68–69. В обоих Р, ФИ НИ и АИ лига имеется только в скрипичном ключе.

20. Прелюдия до минор ор. 28 № 20

Т. 3. В записи обоих Р, ФИ, НИ и АИ перед последней верхней нотой в правой руке нет бемоля. Этот знак, прибавленный якобы самим Шопеном в экземпляре его ученицы (см. комментарий к оксфордскому изданию), несомненно, отвечает его намерению. В издании Теллефсена тоже добавлен бемоль. Звук ми бемоль кажется более соответственным, т. к. мажорная тоника, введенная уже в т. 3 этого короткого, но столь патетического произведения, является здесь слишком ярким гармоническим средством.

Повидимому, Шопен забыл здесь восстановить ми бемоль после ми во втором аккорде такта.

Т. 11. В НИ указано не *crescendo*, а *ritenuto*, которого нет в ФИ. В АИ есть и *crescendo*, и *ritenuto*. В обоих Р и ФИ *ritenuto* в т. 7. Так как тт. 9–12 обозначены буквами а в с d в обоих Р, как повторение тт. 5–8, следовательно, нужно повторить *ritenuto* т. 7, с прибавленным в т. 11 *crescendo*. Интересна следующая подробность: в начале т. 9 (который, как мы уже отметили, обозначен в Р₁ вместе с тремя следующими тактами, как повторение 4-х предыдущих) Шопен поместил звездочку в качестве ссылки и внизу страницы в форме примечания написал: *note pour l'éditeur (de la rue de Rochechouard), petite concession faite à Mr XX qui a souvent raison*. Из этих слов следует, что повторение тт. 5–8 прибавлено по совету какого-то знакомого. Нет сомнения, что с этими словами Шопен обращался к Плейелю. В письме от 28 марта 1839 г. к Э. Каню, которое Шопен написал из Марселя, указан адрес Плейеля и К°, Rue de Rochechouard 20, а в письме к Плейелю от 22 января 1839 года он называет его своим издателем. Известно, что Плейель купил Прелюдии, но Шопен знал, что он передаст их публикацию нотному издательству (Плейель и К° была фабрикой роялей). Поэтому, во избежание недоразумений, Шопен прибавил адрес Плейеля.

21. Прелюдия си бемоль мажор ор. 28 № 21

Повторяем ниже аппликатуру предписанную в АИ. Там, где мы не даем более подробных указаний, нумерация начинается от 2-ой восьмой

в такте. Пауза в скобках (–) обозначает, что в АИ нет цифр.

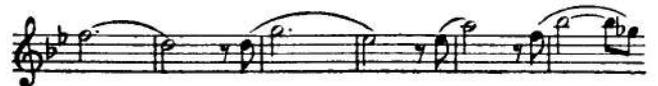
Правая рука. Тт. 13–14: как у нас. Т. 33: $\frac{3555}{11211}$. Т. 35: $\frac{34}{121}$ (–). Т. 38: $\frac{34}{112}$ (–). Т. 41: как у нас, но с $\frac{5}{1}$ на 2-ой восьмой такта. Т. 42: как у нас, но с $\frac{5}{2}$ на 2-ой восьмой такта. Т. 44: три последние восьмые $\frac{45(5)}{123}$.

Левая рука. Тт. 1–2, 4–6, 10, 17, 33, 38, 43 – как у нас. Т. 3: $\frac{211}{3454}$ (–). Т. 9: $\frac{1211}{23455}$. Т. 12: $\frac{(1211)}{3454}$ (–). Т. 13: $\frac{12112}{45353}$. Т. 14, с 1-ой восьмой: $\frac{112112}{534315}$. Т. 25 с 1-ой восьмой: $\frac{12}{53}$ (–) $\frac{212}{453}$. Т. 26, 2-ая и 3-я восьмая: $\frac{(21)}{45}$. Т. 35: $\frac{211}{34545}$. Т. 37: $\frac{12}{234}$. Т. 41: $\frac{12112}{45454}$. Т. 42: как у нас, но с $\frac{5}{1}$ на 1-ой и 5-ой восьмой. Т. 44, с 1-ой восьмой: $\frac{11211}{553434}$. Т. 46: $\frac{11212}{3454}$. Т. 53, три последние восьмые: 121. Т. 55, три последние восьмые: 15 (–). Т. 56, первые две восьмые: 2 4.

Т. 4. В Р₁ звук соль¹ в начале такта в скрипичном ключе имел длительность полуноты с точкой; впоследствии, однако, точка была вычеркнута. Шопен поместил ми бемоль¹, последнюю восьмую басовой фигуры в верхнем нотоносце (то же в т. 12), желая, видно, включить это ми бемоль¹ ради облегчения исполнения в партию правой руки (тот же звук на второй восьмой тт. 4 и 12 Шопен поместил над нижним нотоносцем, ибо там его можно легко взять с секстой соль левой рукой). Переписчик принял последнее ми бемоль¹ в т. 4 как принадлежащее мелодии и ошибочно придал ему длительность четвертной. Такая нотация перешла затем в НИ и АИ. В ФИ запись правильная, принятая Микули и Теллефсеном. Мы приняли ее тоже.

Т. 23. В НИ в скрипичном ключе нет звука ля бемоль² ни в форшлаге, ни в главной ноте.

Тт. 33 и след. Мы повторяем в этих тактах лиги в скрипичном ключе согласно с Р₁. В Р₂ эти лиги повторены неточно, а еще более неточно они повторены в ФИ и НИ. Однако они лучше всего выделяют мелодию, которая здесь воспринимается как сопровождающая.



Т. 44. Запись сексты соль бемоль - ми бемоль¹ (предпоследняя восьмая в такте) мы повторяем согласно с Р₂. В Р₁ она неясна. В ФИ, НИ и АИ четвертной звук ми бемоль¹ не связан с нижним соль бемоль штилем восьмой.

Тт. 46 и 48. Предпоследние ноты в скрипичном ключе – секста ми бемоль¹ - до² нотирована в Р₂ таким образом, что только верхняя нота до² имеет штиль четвертной, а обе ноты связаны штилем восьмой. В НИ нотация повторена в т. 46, а в т. 48 отдельно записано до² как четвертная, а ми бемоль¹ как восьмая. В ФИ и АИ последняя нотация имеется в обоих тактах. Согласно с Р₁, обе ноты четвертные.

Т. 50–52. В скрипичном ключе при октаве соль - соль¹ в тт. 50 и 52, а при фа - си бемоль - фа¹ в т. 51 в записи обоих Р, ФИ, НИ и АИ нет точек после половинных, вероятно преднамеренно. Мы принимаем запись Микули и критического издания Брейткопфа и Гертеля.

Т. 54. Этого такта нет в Р₂ и НИ, но он имеется в Р₁, ФИ и АИ. Переписчик случайно пропустил один такт: этот недосмотр понятен, ибо мы имеем здесь точное повторение такта.

22. Прелюдия соль минор ор. 28 № 22

В Р₂ и НИ это произведение нотировано таким образом, что в первом аккорде такта, после паузы восьмой, обычно только верхний звук записан четвертной, другие звуки — восьмыми. Начиная с т. 13, это относится также и ко второму аккорду. Однако в ФИ и АИ в аккордах правой руки всегда выделены верхние звуки как четвертные, а нижние как восьмые. В Р₁ часто неточная нотация — и еще чаще неясная, вследствие того, что Шопен по обыкновению писал верхние и нижние штили с правой стороны нотных головок. В вышеупомянутых аккордах, иногда трудно разобрать, где кончается штиль четвертной, а где начинается штиль восьмой. Возможно, что Шопен считал все ноты этих аккордов четвертными; практически они действительно так исполняются, вследствие быстрого темпа. Возможно, однако, что он применил именно ту нотацию, которую и мы приняли в нашем издании, ибо она лучше всего выражает взаимоотношение звуков. Клиндворт применил ее в своем издании и нотировал все четвертные звуки в правой руке на 2-ой и 5-ой долях такта, за исключением первого аккорда в тт. 2 и т. п., где нижний звук не имеет соответственного во втором аккорде. При помощи такой нотации получается логическая последовательность голосов и правильная форма, которой нет в ФИ, НИ и АИ. ФИ и АИ, например, нотируют в первом такте:



Здесь первое ля — восьмая, хотя оно должно быть связано со следующим ля, появляющимся двумя восьмыми дальше. Тот факт, что Клиндворт отделяет нижний звук в аккордах на 4-ой восьмой такта, имеет второстепенное значение, как конец хода самостоятельно развивающегося нижнего голоса. В нотации обоих Р, ФИ, НИ и АИ все звуки этих аккордов находятся на общих штилях. Мы приняли нотацию Клиндворта.

Тт. 5–8. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ в этих тактах лиги в басовом ключе начинаются с первой ноты такта, а кончаются на последней (в т. 8 на предпоследней).

Т. 8. Аккорд в скрипичном ключе нотирован ошибочно в обоих Р и НИ четвертными (паузы на пяти восьмых), в ФИ и АИ он нотирован, правильно, восьмыми.

Т. 15. В обоих Р, ФИ, НИ и АИ во втором аккорде этого такта соль бемоль¹. Фа диез¹ более соответствует его разрешению.

Тт. 35–38. В обоих Р и НИ нет лиг между четвертными звуками ля - до¹ в т. 35, звуками ми бемоль¹ в тт. 36, 37 и ми бемоль² в т. 38. По аналогии с т. 1 и следующим, эти лиги нужны и они прибавлены в ФИ и АИ.

Т. последний. Форшлаг обозначен в Р₁ как неперечеркнутая восьмая, в ФИ как мелкая четвертная, в Р₂, АИ и НИ как перечеркнутая восьмая. В НИ знак арпеджио охватывает полный аккорд, а в Р₁, ФИ и АИ, а также у Микули лишь аккорд в скрипичном ключе.

23. Прелюдия фа мажор ор. 28 № 23

Приводим здесь аппликатуру, предписанную в АИ. Паузы в скобках (—) обозначают, что нет соответствующих цифр в АИ:

Правая рука. 1: (— — —) 12154 3213 21 (— —). Т. 2, последние четыре шестнадцатые: 1253. Т. 3, шестнадцатые 3–6: 12 13. Т. 4: (— —) 12 1241 2 (— —) 2 1 (— —) 5. Т. 5, шестнадцатые 1–6: 4213 21. Т. 6, шестнадцатые 11–13: 12 1. Т. 7, шестнадцатые 1–7: 5312 13⁵. Т. 8: 5 (— —) 1 2 (—) 1 (—) (— —) 2 1. Т. 11, шестнадцатые 2–3: 12. Т. 12: 5 (— —) 1 2 (— — —) (— — —) 14 (— —). Т. 13: 5 (— —) 1 2154 3213 21 (— —). Т. 14: (—) 213 21 (—) 4 321 (—) (— — —). Т. 15, шестнадцатые 8–14: 4 3213 21. Такт предпоследний, шестнадцатые 1–7: 5421 (— —) 1.

Левая рука. Т. 2, трель: 4313. Т. 3, первая половина такта: (—) 32 1³. Т. 4, начиная с ля: 1513 14 23 1. Т. 7, первая половина такта: (—) 32 1³. Т. предпоследний, шестнадцатые: 3 214 (—) 1212 4123.

Т. 13. В ФИ и АИ вторая нота в левой руке фа¹. В НИ и у Микули при фа¹ еще секунда соль¹. В Р₂ это место неясно. В Р₁ одно фа¹, причем какая-то иная нота зачеркнута.

Т. 14. В обоих Р, ФИ и НИ два раза децимный скачок соль² - си³. Может быть, Шопен хотел избежать удвоения ведущей ноты. Скачок на октаву си² - си³, который имеется в АИ, кажется здесь более естественным и последовательным в связи с фигурацией этого такта и двух соседних тактов. Кроме того он пианистически более удобный, поэтому его приняли некоторые более новые издания.

Т. 15. Если Шопен не задерживает первой ноты до¹ в левой руке на протяжении всего такта, то это, вероятно, из-за трудности взять все ноты этого аккорда одной рукой; следовало, однако, увеличить длительность до², если это сделано по отношению

к си бемоль¹ в следующем такте. Более целесообразной была бы следующая запись:



Т. 16. Мы приняли здесь в начале такта в левой руке упрощенную нотацию ФИ и АИ. Но в обоих Р и НИ звук до¹ — четвертная, звук соль¹ — половинная, звук си бемоль¹ — целая нота (в НИ нет звука фа², несомненно по недосмотру, вызванному имеющимся здесь зачеркиванием в Р₂). Значит, согласно Шопену, звуки следует выдерживать возможно долго, поскольку это допускают условия:



Звук ля² в левой руке — восьмая, а не четвертная, из-за фигурации в верхнем нотоносце, которая не допускает длительного задерживания этого звука. Звук соль², т. е. первую шестнадцатую в последней группе в правой руке, можно понимать как разрешение предыдущего диссонирующего ля²; в таком случае следует этот звук подчеркнуть легким нажимом.

24. Прелюдия ре минор ор. 28 № 24

В тт. 5, 9, 10, 23, 27, 28, 67 и 71 Шопен придерживался в скрипичном ключе прежней нотации, применяя половинную, как в такте 4. В версии обоих Р, ФИ, НИ и АИ нет новой педали в тт. 9, 26, 27, 45, 49 и 59.

Т. 5. В НИ последняя нота в скрипичном ключе ля¹, а не си бемоль¹. Мы приняли версию обоих Р, ФИ и АИ. То же замечание относится *mutatis mutandis* к звуку фа¹ в т. 23. В НИ вместо этого фа¹ имеется ми¹.

Т. 7. Форшлагги в этом такте нотированы в обоих Р и ФИ мелкими восьмыми, в НИ и АИ — шестнадцатыми. В соответственном месте аналогичного отрывка (т. 25) во всех упомянутых версиях — шестнадцатые.

Т. 10. Трель в этом такте, как снабженную форшлагом, следует начинать с верхней ноты. То же самое касается, конечно, и т. 28. Наоборот, трель в тт. 12 и 30 следует, несомненно, начинать с главной ноты, хотя Шопен этого ясно не указывает, так как в мелодии верхний звук находится непосредственно перед звуком, снабженным знаком трели. Таким же образом и в тт. 16 и 34 следует начинать трель с главной ноты.

Т. 17. Вторая нота в скрипичном ключе в Р₂ и НИ — четвертная, в Р₁, ФИ и АИ — восьмая. Соответственная нота в аналогичном отрывке (т. 35) во всех упомянутых изданиях — восьмая. Аппликатура пассажа в АИ (5) 43214.

Т. 31. В Р₂ и НИ вторая и седьмая ноты в басу Ре, а не Фа. В Р₁, ФИ и АИ имеется версия, аналогичная с т. 13. (Н. В. в т. 13 Шопен сначала записал в Р₁ в соответственном месте Соль, а позднее изменили его на Си бемоль).

Т. 34. По аналогии с т. 16 следовало бы писать Ля диез вместо Фа диез на второй шестнадцатой в басовом ключе. Таким образом, аккорд был бы более полным. Мы, однако, оставили запись обоих Р, ФИ, НИ и АИ. Так как версия т. 16 была установлена после поправок и изменений, возможно, что Шопен забыл изменить аналогичную версию т. 34.

Т. 42. В АИ вторая нота в басовых группах — ми бемоль (вместо Ля бемоль).

Т. 56. Мы изменили запись 11-ой терции в скрипичном ключе с ля диез¹ - до диез² на си бемоль¹ — ре бемоль², согласно с пятой и семнадцатой терциями в предыдущем такте.

Т. 66. Аппликатура пассажа в АИ: (5) 432 154 (32) 15 (432) 15.

Т. 70. В Р₂ и НИ в начале такта одно фа⁴, вместо октавы фа³ - фа⁴. В Р₁, ФИ и АИ октава, как в т. 66.

Т. 74. Аппликатура пассажа в АИ: 43215.

25. Прелюдия до диез минор ор. 45

Шопен не знал, как следует написать правильно фамилию в посвящении (см. письмо к Фонтане, октябрь 1841). В НИ фамилия написана Chernicheff, — так подписывалась княжна по французски (см. М. Karłowicz *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, стр. 270 и 333). В ФИ, однако, фамилия записана Tschernischeff, т. е. в соответствии с немецкой транскрипцией.

Т. 1. У Микули здесь нет *alla breve*.

Тт. 5 и след. Более новые издания при помощи соответственных лиг пытаются выделить голоса, которые в этом произведении взаимно противоплагаются, перекрещиваются, а иногда сплетаются с собой: первый из этих голосов, после двухтактного хода восьмыми, оканчивается в т. 7 апподжиатурой и его разрешением (ре диез² - до диез²), а второй на фоне этой нежной ткани развивается октавами в широком ритме. Графические осложнения не дают возможности провести точный и ясный раздел. Мы сохраняем фразировку ФИ, в котором лиги размещены согласно с фигурационным разделом в обеих руках. Но, следуя за Клиндвортом и другими, мы систематически подчеркнули линию упомянутой мелодии в октавах. В ФИ она не всегда выражена ясно.

Т. 9. В НИ, у Микули и в других более новых изданиях перед первым аккордом в скрипичном ключе стоит форшлаг ля диез¹, согласно с формой этого такта в репризе (т. 71). В ФИ нет форшлага. Наоборот, в т. 13 перед аккордом есть

форшлаг, которого нет в репризе (т. 75). К таким деталям Шопен не относился ригористично.

Тт. 16, 35, 43, 52, 56 и 59. Звуки, которые мы здесь в начале тактов нотуем половинными или половинными с точками, в ФИ нотированы целыми. В НИ только в т. 52 — целая нота.

Тт. 27—63. Для упрощения мы не пишем ключевых знаков. В записи обоих Р, ФИ и НИ все время имеются знаки тональности до диэз минор.

Т. 48. В ФИ последняя нота в скрипичном ключе до³ — восьмая. В НИ, в критическом издании Брейткопфа и Гертеля и у Микули — шестнадцатая.

Т. 52. Последняя нота в басу в критическом издании Брейткопфа и Гертеля, у Клиндворта и др. — фа диэз¹, а не ля¹, как в ФИ и НИ.

Тт. 67 и 71. Некоторые издания, в том числе и критическое издание Брейткопфа и Гертеля, нотуют первую ноту в скрипичном ключе либо первый аккорд этих тактов, как четверть с точкой, а вторую ноту либо второй аккорд как восьмую (срвн. тт. 5 и 9), следуя за НИ. В ФИ две четверти (срвн. т. 43). У Микули тоже две четверти только в т. 67.

Cadenza, второй нотоносец. В записи обоих Р, ФИ и НИ в аккорде 7 в скрипичном ключе ля бемоль¹, а не соль диэз¹, которое имеется в 5-ом аккорде и повторениях этого аккорда (аккорды 8 и 9). Мы записываем соль диэз в 7-ом аккорде и меняем в предыдущем аккорде соль¹, записанное в обоих Р, ФИ и НИ, на фа дубль диэз¹.

26. Прелюдия ля бемоль мажор (без № окупа)

Автограф этого произведения является частной собственностью и находится в Женеве. Он репродуцирован в женевском журнале «Pages d'Art» в августе 1918 г. вместе с первым изданием этой Прелюдии. В рукописи в посвящении имя Вольфа обозначено только буквой П.

Тт. 38—40. В рукописи и в первом печатном издании 7-ая нота в басу — до¹. Однако в отдельном издании этой Прелюдии, выпущенном издательством Генн в Женеве, эта нота ошибочно записана си бемоль, в то время как в т. 37 в этом месте находится до¹. Бруньоли в своем издании Прелюдий принял эту ошибочную запись и в соответствии с ней изменил и в т. 37 до¹ на си бемоль.

Д-Р ЛЮДВИК БРОНАРСКИЙ
Фрейбург (Швейцария)

ПРОФ. ЮЗЕФ ТУРЧИНЬСКИЙ
Морж