

## Remarques

*s* = portée supérieure; *i* = portée inférieure; *M* = mesure(s)

### Préludes op. 28

#### Sources

- A Autographe, en-tête: «24. Préludes pour le pianoforte dédiés à son ami J. C. Kessler | par F. Chopin». Copie au propre comportant toutefois de nombreuses corrections de la main de Chopin. En bas, au milieu, de main étrangère «Ad. C (560) & C<sup>ie</sup>» et dans tout le manuscrit de nombreuses autres ratures qui confirment qu'il servit pour la gravure de la première édition française (Fr1). Biblioteka Narodowa, Varsovie, cote: Mus. 93.
- CF Copie de Julian Fontana, d'après A, page de titre: «Vingt-quatre Préludes | pour le Piano | dédiés à son ami | J. C. Kessler | par | F. Chopin.» Passage biffé de main étrangère, remplacé à droite par «M<sup>r</sup>. Camille Pleyel | par son ami». Également de main étrangère «[au milieu:] Op. 28. | [à gauche:] London Wessel & C<sup>i</sup>. | [à droite:] Paris». En haut à droite «6088. | [illisible]» et d'autres inscriptions dans tout le manuscrit, qui confirment que la copie servit pour la gravure de la première édition allemande (Al). Original perdu, photographie aux Archives photographiques de la Société Chopin, Varsovie, cote: F. 503
- Fr1 Première édition française, Paris, Adolphe Catelin et C<sup>ie</sup>, en 2 cahiers (N<sup>o</sup> 1–12 et 13–24). Numéro de plaque de gravure: «Ad. C. (560) et C<sup>ie</sup>», parue en août 1839. Page de titre (pour chaque cahier): «24 | PRÉLUDES | POUR | le Piano, | dédiés à son ami | CAMILLE PLEYEL, | PAR | FRÉD. CHOPIN | [à gauche,

numérotation du cahier laissée en blanc:] \_ Livre. [à droite:] Prix 7.<sup>f</sup> 50. | Divisés en deux Livres | PARIS, chez AD. CATELIN et C<sup>ie</sup>. Editeurs des Compositeurs réunis, Rue Grange Batière, N<sup>o</sup>. 26. | [à gauche:] Londres, chez Wessel et C<sup>o</sup>. [au milieu:] Ad. C. (560) et C<sup>ie</sup>. [à droite:] Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. | [sous la bordure décorative:] Gravé par A. Vialon.» Exemplaire utilisé: Bibliothèque nationale de France, Paris, cote: VM<sup>7</sup>.2463.

- Fr2 Édition corrigée plus tardive du tirage Fr1, parue à l'automne 1839, chez le même éditeur, avec pages de titre identiques. Exemplaire utilisé: Société Chopin, Varsovie, cote: M/176 (fait partie des Recueils Jędrzejewicz).
- Al Première édition allemande, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Numéro de plaque de gravure «6088», paru en septembre 1839. Page de titre: «Vingt-quatre | PRÉLUDES | pour le Piano | dédiés à son ami | J. C. KESSLER | par | FRÉD. CHOPIN. | [à gauche:] Oeuvre 28. [au milieu:] Propriété des Editeurs. [à droite:] Pr. 2 Rthlr. | Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. | Paris, chez Pleyel & C<sup>o</sup>. | 6088. | Enregistré dans l'Archive de l'Union.» Exemplaire utilisé: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, cote: 2 Mus.pr.2590.
- An Première édition anglaise, Londres, Wessel & C<sup>o</sup>, comme Fr1 séparée en deux cahiers. Numéros de plaques de gravure «(W & C<sup>o</sup>. N<sup>o</sup>. 3098)» et «(W & C<sup>o</sup>. N<sup>o</sup>. 3099)», parue début 1840. Réédition sur la base de Fr2. Page de titre: «Book [à la main: «1»] of | Twenty Four | GRAND PRELUDES. | through all Keys. | for the | Piano Forte. | [à gauche:] PERFORMED | BY THE AUTHOR [au milieu:] Dedicated to his Friend. [à droite:] AT THE COURT | OF ST. CLOUD. | Camille Pleyel. | BY |

FRED. CHOPIN. | Copyright of the Publishers. | [à gauche:] OP. [à la main: «28»] [au milieu:] Ent. Sta. Hall. [à droite:] Price 6/-ea. | THIS WORK FORMS BOOK 5. & 6. OF CHOPIN'S GRAND STUDIES. | LONDON. | WESSEL & C<sup>o</sup>. Importers of Foreign Music & Publishers of all the Works of | CHOPIN, KUH-LAU, HUMMEL, & o. | N<sup>o</sup>. 67, Frith Street, Corner of Soho Square. | Paris, Catelin & C<sup>o</sup>. Leipzig, Breitkopff & C<sup>o</sup>» Page de titre du deuxième cahier identique, mais numérotation manuscrite du cahier «2» au lieu de «1» à la première ligne, et ici, numéro d'opus imprimé. Exemplaire utilisé: The British Library, Londres, cote: h.472.(12.).

Je Exemplaire de la sœur de Chopin, Ludwika Jędrzejewicz, avec entre autres des annotations de la main de Chopin. Édition utilisée: Fr2. Société Chopin, Varsovie, cote: M/176.

OD Exemplaire de l'élève de Chopin, Camille O'Meara-Dubois, avec entre autres des annotations de la main de Chopin. Édition utilisée pour le Cahier 1: Brandus, numéro de plaque de gravure: «B. et C<sup>ie</sup>. 4594». Paris, 1846 (texte identique à Fr2). Cahier 2: Bibliothèque nationale de France, Paris, cote: Rés. F. 980<sup>1</sup>.

Sch Exemplaire de Marie de Scherbatoff, avec entre autres des annotations de la main de Chopin. Édition utilisée: Fr2. The Houghton Library, Cambridge, Mass., cote: fMus. C 4555. B 846c.

St Exemplaire de Jane Stirling, avec entre autres des annotations de la main de Chopin. Édition utilisée: Fr2. Bibliothèque nationale de France, Paris, cote: Rés. Vma. 241 (IV, 28, I–II).

#### Au sujet de la réception

Mikuli

*Fr. Chopin's Pianoforte-Werke. Revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größ-ten Theil nach des Autors Notirungen)*

von Carl Mikuli. Band 6. Praeludien. Leipzig, Fr. Kistner. London, Alfred Lengnick & Co. Nouvelle édition, parue 1879.

Scholtz

*Frédéric Chopin: Präludien, Rondos.* Kritisch revidiert von Herrmann Scholtz. Nouvelle édition de Bronislaw v. Pozniak. C. F. Peters. Parue 1948–1950.

Paderewski

*Fryderyk Chopin. Complete Works. I: Preludes for Piano.* Editorial Committee: I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Eighth Edition. Copyright 1949 by Instytut Fryderyka Chopina, printed Cracow 1969.

### Liaison entre les sources

Avant le 22 jan. 1839

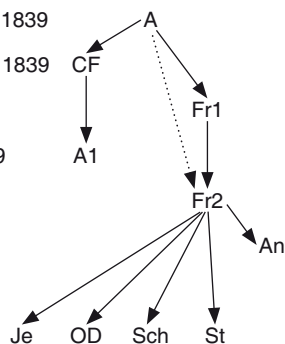
Après le 22 jan. 1839

Août 1839

Septembre 1839

Automne 1839

Début 1840



Nous appuyant sur l'état des sources décrit en détail dans la préface, nous tirons les conséquences suivantes pour la présente édition: La source principale de notre édition est A. CF a la valeur d'une source secondaire dans la mesure où Fontana était familier de l'écriture de Chopin. C'est pourquoi CF peut contribuer à éclaircir certains passages dans lesquels la source A n'est pas évidente. Fr2 est une source secondaire de moindre importance qui peut être consultée dans les passages où l'on trouve quelques rares graves divergences (cf. *Préface*); sinon, elle est laissée de côté, sauf si la lecture a joué une grande influence sur la réception des éditions ultérieures (Paderewski, Scholtz, Mikuli). En ce qui concerne la valeur des sources des exemplaires d'élèves, cf. *Préface* également.

D'autres sources autographes de divers Préludes sont indiquées et évaluées sur place.

### Au sujet de l'édition

En général, nous avons suivi la source A. Les erreurs d'écriture évidentes, en particulier en ce qui concerne les altérations, ont été corrigées sans autre forme de procès ou adaptées à la pratique courante de nos jours. L'indication de rappel d'altérations suit la pratique courante de nos jours. L'indication de triollets suit la source A (en ce qui concerne le seul cas problématique, voir remarque concernant le N° 1). La restitution des hampes, barres transversales, appoggiatures ainsi que la répartition des accords ou des parties sur les deux portées suit en règle générale la source A; mais là où la clarté de la typographie est mise en cause (p.ex. N° 10, 18), nous suivons les règles de la gravure musicale moderne. Tous les autres ajouts du responsable d'édition sont indiqués entre parenthèses dans le texte. Les crochets marquent les ajouts faits à partir des sources secondaires, et sont commentés dans les notes en bas de page ou dans les remarques individuelles.

Doigtés: Dans la source A, Chopin n'a noté que peu de doigtés (N° 7, M 11; N° 16, M 22–23, 41). Par ailleurs, de nombreux doigtés se trouvent dans les exemplaires d'élèves, mais leur authenticité est en partie douteuse (cf. *Préface*). Même s'il pouvait être prouvé qu'ils sont de la main de Chopin, ils s'adaptent naturellement aux besoins et aux capacités d'une élève bien déterminée. Nous indiquons ces doigtés dans le texte musical en caractères italiques. Si les indications de doigtés de différents exemplaires d'élèves sont identiques, nous les restituons comme une seule et même indication de doigtés. Lorsqu'il y a des divergences, nous notons les propositions alternatives entre parenthèses. Les sources sur lesquelles s'appuient les différents doigtés sont indiquées dans les remarques concernant les différents morceaux.

### Remarques individuelles

#### N° 1

1 s: Signes de liaison ici et dans tout le morceau selon la source A; les signes

de liaison au-dessus de la portée supérieure sont de toute évidence des signes de phrasé qui englobent chaque mesure complète. Exceptions (M 1, 21, 24, 27): ici, Chopin note des signes de liaison scindés, qui peuvent être compris comme des liaisons par groupes ou des signes de legato. La source Fr note toutefois à ces mesures des signes de liaison sur toute la mesure, contrairement à ce qui est le cas dans la source A. Les signes de liaison par groupes ne sont pas atypiques pour Chopin, mais on ne les rencontre que dans le N° 1 de l'op. 28. La source CF comporte des signes de liaison irréguliers, qui commencent toutefois à la 1<sup>ère</sup> note de la portée supérieure; la source Al note les signes de liaison de manière suivie à partir de la 1<sup>ère</sup> note de la portée supérieure (sauf aux mesures avec des triollets-3); la source Fr note comme dans A à partir du ♯; dans toutes les sources, signes de liaison sur chaque mesure aux M 29–32. Chez Paderewski, Mikuli, Scholtz comme CF et Al. 13–15: Position de \* selon A. Dans toutes les autres sources et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz, M 13–14 \* à la fin de la mesure. Pédale raccourcie ici sans doute à cause des dissonances marquées; par la suite (p. ex. M 16), pédalisation graduée, mais non suivie; M 15 pédale incertaine dans A, sans doute sur toute la mesure.

29–32: \* selon A et CF; dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz \* à la fin de la mesure.

34: Dans Fr on trouve un *mi* supplémentaire, sans doute du fait de l'épaisseur de la ligne supplémentaire dans la source A.

#### N° 2

Source complémentaire: Esquisse (S<sub>2/4</sub>) pour N° 2 et 4 (Société Chopin, Varsovie, cote: F. 1743). Datée «Palma 28 9<sup>bra</sup>». Notation complète de la main droite dans une version définitive (sans signes de liaison). Main gauche incomplète, mais position des hampes pour deux voix dès le début, et en outre à la

mesure M 8; à partir de la M 11, notation simplifiée comme dans la version définitive.

1: Source An et chez Paderewski **C** au lieu de **♯**.

Source A **p** plutôt en bas, donc pour la main gauche seulement; de même dans la source Fr et chez Mikuli. M 3 s chez Mikuli **mf**.

5 s: Dans CF, Al et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz ici et M 10, 17, 20 **♯**; dans la source St **♯** est barré (supprimé?) aux M 17, 20.

7–8 i: Séries de liaisons selon source A.

11: **<** dans A tout d'abord entre les portées, plus tard barré et placé au-dessus des portées. La position de ce signe n'est pas claire du fait des nombreuses corrections, peut-être dès la dernière note de la M 10 et seulement jusqu'à la 3<sup>ème</sup> note de la M 11. Notre lecture suit CF et Fr2. Chez Scholtz **<** sur 2<sup>ème</sup>–3<sup>ème</sup> note et **>** sur la 4<sup>ème</sup> note. Cf. aussi remarque M 16.

16: Dans A et CF **<** entre les portées; *dim.* à partir de la M 13 au-dessus des portées. Dans Fr *dim.* à partir de la M 13 entre les portées, M 16 en plus **<** sur toute la durée de la mesure; également chez Mikuli. Source Al **>** sur *fa*<sup>1</sup> au lieu de **<**; de même chez Scholtz. La lecture de A et CF fait penser que le signe concerne la main gauche; cf. remarque sur M 11. Sans doute Chopin fait-il une différence dans l'autographe de ce morceau entre les signes de dynamique pour la main droite et pour la main gauche.

21–22: Source A *sostenuto* exactement à partir du deuxième temps de la M 21 jusqu'au premier temps de la M 22, ne concerne sans doute que ces trois accords.

### N° 3

Source complémentaire: Copie de Fontana (CF<sub>3</sub>) portant le titre «3.<sup>me</sup> Prelude de Chopin», «Moderato» (au lieu de *Vivace*), s'appuyant sans doute sur une version primitive de N° 3 notée séparément (cf. reproduction dans *Appendice*). Société Chopin, Varsovie, cote: M/340. Doigtés en italiques selon St et OD.

17 s: Rythme des deux dernières notes selon A. Dans CF, par erreur **♯** **♯**, dans Al modifié en **♯** **♯**; de même chez Mikuli et Scholtz.

31: Dans CF<sub>3</sub> (cf. annexe), CF *cresc.* au lieu de *dim.*

### N° 4

Source complémentaire: Esquisse (S<sub>2/4</sub>), cf. N° 2. Main gauche en abrégé.

Doigtés en italiques selon St, Je, OD.

12 s: Dans S<sub>2/4</sub> 1<sup>ère</sup> note **♯***fa*<sup>♯1</sup> au lieu de **♯***sol*<sup>1</sup>–**♯***fa*<sup>♯1</sup>.

16 s: Dans S<sub>2/4</sub> 5<sup>ème</sup>–6<sup>ème</sup> note **♯** au lieu de **♯**.

17 i: Signe de liaison selon Fr. Dans A le signe de liaison à partir de la M 16 n'est pas continué (changement de ligne); M 16, signe de liaison dépassant largement la barre de mesure. Dans CF, fin du signe de liaison à la M 15, signe de liaison M 17 à partir de la 1<sup>ère</sup> note.

24 i: Signe de liaison selon A. Dans les autres sources et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz, jusqu'à la M 25.

### N° 5

13–16, 29–32 s: Dans A, hampes des noires difficilement visibles du fait des corrections; notées tout d'abord **♯** à la 3<sup>ème</sup>/5<sup>ème</sup> note, puis modifiée en **♯** à la 3<sup>ème</sup> note.

16 s: Dans CF répétition erronée de M 14, donc également dans Al **♯** avant la dernière note.

17–19 i: Dans A la position du signe de pédale n'est pas claire: M 18 **♯** sans doute sur la 4<sup>ème</sup> note seulement, M 19 sur la 1<sup>ère</sup> note. Nous procédons comme aux M 1–4.

30 i: Pédale sur 3<sup>ème</sup>–4<sup>ème</sup> note selon Fr; pas dans A; cf. également M 31–32.

### N° 6

Doigtés en italiques selon St, Je. Doigtés divergents dans St entre parenthèses.

1–2, 3–4, 5, 10, 23–24 i: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli **<** ou **>** sur toute la mesure.

13 i: Chez Je **pp** au troisième temps.

16–17 i: *sostenuto* selon A, peut-être seulement sur les 1<sup>ère</sup>–4<sup>ème</sup> notes M 17. Positions divergentes selon les

sources: dans CF, Al et chez Scholtz, commence sur le troisième temps de M 16, dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, sur le premier temps de M 17 (mais entre les portées). Dans St, indication peu claire, *sostenuto* repoussé sans doute au deuxième temps M 17 (*Fa*<sup>♯</sup> main gauche).

19 s: 2<sup>ème</sup> accord peu clair dans A, sans doute plutôt avec *fa*<sup>♯1</sup>; cf. aussi M 15. Dans les autres sources et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz avec *sol*<sup>1</sup>, sans doute par analogie erronée avec M 16 ou M 20.

20 i: Dans Al et chez Scholtz *sostenuto* à partir de la 3<sup>ème</sup> note (chez Mikuli à partir de la 1<sup>ère</sup> note M 21), sans doute par analogie avec M 16–17.

22–23 i: Dans St signe de tenue peut-être biffé. Dans Je doigté 5 pour les deux notes *Si*<sub>1</sub>. Peut-être l'indication au crayon dans St est-elle un **pp** extrêmement mal lisible, comme plus haut M 21 et 22.

### N° 7

Doigtés en italiques selon OD.

7 s: Signe de tenue chez Mikuli et Scholtz, contrairement aux sources.

12 s: [*I* pour la tierce *la*<sup>♯1</sup>/*do*<sup>♯2</sup> selon A.

13 s: Dans A et Fr pas de **♯** avant *la*<sup>1</sup>; complété dans St, OD.

15 i: Dans CF, Al et chez Mikuli et Scholtz, par erreur avec *mi*.

### N° 8

1, 2, 25, 26 i: Dans Fr et chez Mikuli **>** court sur la 1<sup>ère</sup> note au lieu de forme longue.

4 s: Dans A et CF sans **♯** avant la 4<sup>ème</sup> note du quatrième temps; complété dans Fr.

6, 20 s: *fa*<sup>♯2</sup> chez Paderewski, contrairement à toutes les sources.

9 i: *sol* sans doute du fait du contexte harmonique: rapport parallèle au 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> temps M 9 et 10.

11: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz *cresc.* à partir de M 9 continué jusqu'à **<** M 12.

13 s: Dans A et Fr1 au troisième temps sans **♯** avant la 3<sup>ème</sup> note et sans **b** avant la 6<sup>ème</sup> note; dans Fr2 seul **♯** est complété. Dans An et chez Paderew-

ski, Mikuli, Scholtz on trouve les deux altérations.

15–16, 17–20, 23–24, 25–26 s: Fin du signe de liaison peu clair dans A du fait du changement de ligne, mais ouvert à droite à la fin de la ligne.

17 s: Dans toutes les sources, 3<sup>ème</sup> note du deuxième temps *si*<sup>1</sup> au lieu de *lab*<sup>1</sup>; mais cf. M 15, 16, 18.

19 s: Dans toutes les sources sans  $\flat$  avant la 6<sup>ème</sup> note au 4<sup>ème</sup> temps; mais cf. M 1, 5.

21 s: Dans A sans  $\sharp$  à la 4<sup>ème</sup> note au 3<sup>ème</sup> temps, complété dans Fr2.

23 s: Dans A sans  $\flat$  à la 4<sup>ème</sup> note au 3<sup>ème</sup> temps; dans Fr et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz, avec  $\flat$ . M 24 au même passage, *re*<sup>2</sup>, mais ici contexte harmonique différent.

26 i: Dans Fr et chez Mikuli et Scholtz  $\gg$  à la 1<sup>ère</sup> note de chacun des quatre temps. Dans A sur deux et quatre pas de  $\gg$ , mais signe de répétition à la portée supérieure, qui ne remplace toutefois pas  $\gg$  ici (M 25, la source A note un signe de répétition sur deux et quatre et en plus  $\gg$ ).

## N° 9

Doigtés en italiques selon St.

Rythme: Dans A, Chopin note toute la voix supérieure y compris M 9–12 en rythme pointé simple  $\text{♪} \cdot \text{♪}$ , mais les  $\text{♪}$  tombent toujours verticalement sur les 3<sup>èmes</sup>  $\text{♪}$  des triolets de la voix médiane (et ont même souvent une hampe commune):  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ . Il note aussi dans la même

verticale toutes les  $\text{♪}$  de la voix de basse. Le fait que Chopin ait donc choisi trois manières si différentes de noter le rythme dans la verticale pourrait faire penser à une faute d'attention. Il s'en remettait peut-être aux graveurs pour procéder à la répartition rythmique selon les règles de la typographie. Les graveurs de Fr et Al ont donc positionné les  $\text{♪}$  de la voix supérieure nettement derrière les 3<sup>èmes</sup>  $\text{♪}$  des triolets et les  $\text{♪}$  derrière les  $\text{♪}$ .

Mais cette allégation et les analyses des sources Fr et Al ne correspondent pas aux modifications rythmiques effectuées par Chopin dans une révision de la source A  $\text{♪} \cdot \text{♪}$  à cinq passages dans la

voix supérieure M 9–12 et un autre passage dans les basses M 11: il y note la  $\text{♪}$  derrière les 3<sup>èmes</sup>  $\text{♪}$  des triolets. D'une part, il est possible que Chopin, en procédant aux modifications dans la source A, ait d'une part pensé qu'il était inutile de modifier le rythme à d'autres endroits, et s'en soit remis à la notation différenciée du rythme selon les règles de gravure dans les premières éditions, ce qui fut effectivement réalisé. Mais d'autre part, il est possible que Chopin n'ait souhaité noter que les  $\text{♪}$  derrière les 3<sup>èmes</sup>  $\text{♪}$  des triolets, tandis que les  $\text{♪}$  devaient être placées verticalement sur la dernière note du triolet, soulignant ainsi que ces notes devaient résonner simultanément. Mais dans ce cas, les graveurs n'auraient pas compris le souhait de Chopin et reproduit une autre situation. On peut interpréter comme indice du désir de simultanéité sonore la notation des traits qui, dans St et Je, relient les  $\text{♪}$  aux 3<sup>èmes</sup>  $\text{♪}$  des triolets à la M 8. Mais nous ignorons pourquoi cela ne se produit qu'à cette mesure, quelle personne les a notées ainsi et si cela est dû véritablement à la volonté de Chopin. L'étude des sources des *Préludes* (même en tenant compte des ouvrages théoriques des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles) ne peut, à notre avis, en aucun cas apporter une réponse catégorique à ce problème fondamental.

Si l'on regarde les autographes et les premières éditions d'autres œuvres de Chopin, cette allégation est confirmée: Dans la *Fantaisie-Polonaise* op. 61, M 254seq., Chopin note dans les deux autographes qui nous sont parvenus le rythme comme dans la source A. Les graveurs des premières éditions ont interprété cela différemment: la première édition allemande fait se succéder les notes, la première édition française note comme dans la source A. Il ne semble pas y avoir de réglementation uniforme dans ce cas. Les M 268–271 de la *Fantaisie-Polonaise* tendent toutefois à prouver que ces notes devaient résonner simultanément car le dernier accord des groupes de triolets est toujours à l'octave

, et qu'il est

donc peu probable qu'une différenciation rythmique soit souhaitée ici.

Dans la *Fantaisie* op. 49, M 77seq., la notation rythmique est également peu claire. Chopin écrit non seulement

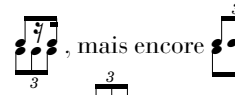
, mais encore  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ . De plus il note la

figure  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$  de la M 78 au passage para-

llèle M 245  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ . Les têtes des dernières

notes sont toujours l'une au-dessus de l'autre dans la verticale. Les graveurs des premières éditions reproduisent ces passages de manière non uniforme.

La notation  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$  se retrouve dans le

*Nocturne* op. 48 N° 1. Ici, il faut sans contester lire  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ . Cette forme nous

ramène à la problématique de l'op. 28 N° 9. La notation  $\text{♪} \cdot \text{♪}$  dans la voix supérieure sur le premier temps M 8 pose un problème supplémentaire. Dans A, la 1<sup>ère</sup>  $\text{♪}$  était initialement pointée (double?). Mais Chopin a barré le point (la 2<sup>ème</sup>  $\text{♪}$  n'avait pas de crochet). La notation  $\text{♪} \cdot \text{♪}$  est donc voulue. Toutes les sources suivent en cela A, la 2<sup>ème</sup>  $\text{♪}$  de la voix supérieure doit être notée dans la verticale de la dernière  $\text{♪}$  du triolet. Seul Mikuli situe la 2<sup>ème</sup>  $\text{♪}$  avant les  $\text{♪}$  des triolets.

En résumé il faut noter que la question de savoir si les  $\text{♪}$  doivent résonner simultanément avec les  $\text{♪}$  des triolets ne peut être résolue avec certitude. D'après notre appréciation des sources, nous restituons donc la graphie selon la source A. Il est possible d'envisager une interprétation différenciée des formes

$\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ ,  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ ,  $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$ .

4 s: Dans A pas de  $\flat$  avant *la* au 3<sup>ème</sup> temps, *la*<sup>#</sup> est possible au 3<sup>ème</sup> temps, mais pas au 4<sup>ème</sup>; il s'agit sans doute d'une erreur de Chopin.

8, 11: Dans A on trouve *decresc. / cresc.* tout comme  $\gg / \ll$ ; probablement pour différencier la dynamique dans la main droite et la main gauche. M 8 ainsi dans CF également; dans Fr signe seulement sur *decresc.* M 11 sans ce signe dans toutes les sources, sauf A. De même Paderew-

ski, Mikuli et Scholtz simplifient-ils également. Nous suivons A.

12 s: Dans Fr et chez Mikuli sans signe de tenue *si-si*.

### N° 10

6–7 s: Dans A, Fr, Al et chez Mikuli signe de liaison seulement jusqu'à la fin de la M 6.

7: Dans toutes les sources, point de prolongation jusqu'à la note *sol*<sup>#</sup>, sans doute une erreur d'écriture dans la source A.

8: Longueur du signe de liaison à la voix supérieure selon CF, pas clair dans A, dans Fr et Al et chez Paderewski, Mikuli, Scholtz, jusqu'au 3<sup>ème</sup> temps; la fin octavée parle pour CF (parallèlement à M 16) et  $\text{♩}$  au lieu de  $\text{♪}$  à la basse (cf. M 4, 12).

10–11 s: Dans CF, Fr, Al et chez Mikuli signe de liaison seulement jusqu'à la fin de la M 10 (à cause de la M 11 corrigée dans A).

18: 2<sup>ème</sup> accord peut net dans A déjà. Mais plutôt *fa*<sup>#</sup>.

### N° 11

Doigtés en italiques selon Sch, OD.

1: Paderewski et Mikuli complètent un *p*, contrairement à toutes les sources, sans doute suite à une mauvaise lecture *f* à la M 21 (cf. remarque).

16–17 s: Dans A signe de liaison avant le changement de ligne, peut-être seulement jusqu'à la fin de la M 16, pas clair dans CF également.

21: Appoggiature notée  $\text{♩}$  dans CF, Al et chez Scholtz. Mikuli note *Si*  $\text{♩}$  avec liaison au lieu de *ré*<sup>#1</sup>; Fr interprète par erreur l'appoggiature et le signe de liaison comme *f*; *f* également chez Mikuli et Scholtz.

24 i: Dans A sans  $\text{♩}$  sur la première moitié de la mesure, seulement  $\text{♩}$ .

25–26: Dans A, sans doute signes de liaison scindés aux deux portées après M 25 (changement de ligne), comme chez Paderewski et Scholtz.

### N° 12

1 i: Dans A position de  $\text{♩}$  peu claire:

après correction effectuée par Chopin à la 3<sup>ème</sup> octave inférieure,  $\text{♩}$  se trouve devant la troisième octave. Mais si Chopin avait noté la pédalisation avant correction, le signe de suppression de la pédale se trouvait exactement au-dessous de la troisième octave. Nous uniformisons avec M 2–4.

4 i: A et CF ne sont pas écrites en toutes notes (signe de répétition à la M 3); il n'est pas clair si le signe  $\text{>}$  de la M 3 est valable; dans Fr et Al et chez Mikuli, sans  $\text{>}$ ; nous notons  $\text{>}$  comme aux M 9–12. De même M 44.

4–5 s: Signes de liaison ici et dans tout le morceau selon A.

8 s: Peu clair dans A, signe de liaison à partir de la 1<sup>ère</sup> ou 2<sup>ème</sup> croche. CF et Al ainsi que Mikuli continuent les signes de liaison à partir de la M 7.

9–10 i: Pas d'indication de pédale, comme dans A. Al et Paderewski, Mikuli, Scholtz mettent une pédale aux M 1–2.

12 s: Signe de liaison comme dans A; dans Al et chez Scholtz jusqu'à la dernière croche; dans An et chez Paderewski, Mikuli, jusqu'à la troisième croche avant la fin.

13: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, signe de liaison dès la dernière note de la M 12.

21–22 s: A et CF notent en plus du signe de liaison de la voix médiane un signe de liaison d'une mesure entière à partir de *si*<sup>1</sup>. Probablement s'agit-il d'une erreur de Chopin: probablement ajouta-t-il les signes de liaison sur toute la mesure au-dessus de la portée supérieure, et oublia qu'il y avait déjà un signe de liaison sur la voix médiane à la M 21. Mais le signe de liaison supérieur pourrait être interprété comme un *tenuto*, et en même temps le double signe de liaison peut être considéré comme un signe de legato et de phrasé. Al et Mikuli, Scholtz mettent un signe de tenue *si*<sup>1</sup>–*si*<sup>1</sup>, et M 25 *la*<sup>1</sup>–*la*<sup>1</sup>.

23 s: A l'origine, il n'y avait de  $\text{♩}$  avant le *do*<sup>#2</sup> dans aucune source. Dans CF,  $\text{♩}$  a été ajouté d'une main étrangère. Mikuli et Scholtz notent  $\text{♩}$ , probablement à cause du *do*<sup>1</sup> de la mesure suivante. Mais il n'y a pas d'analogie di-

recte avec la M 27, puisque la M 27 s'oriente sur le majeur et non pas, comme la M 23, sur le mineur. Un rapport de dominante entre les M 23 et 24 et les M 27 et 28 rendrait plausible *do*<sup>2</sup>, mais il est peu probable que Chopin ait oublié de noter un  $\text{♩}$ .

30 s, dernière croche: Illisible dans A avant l'octave, altérations barrées. CF et Fr tout d'abord sans altération,  $\text{♩}$  ajouté de main inconnue dans CF. Al note  $\text{♩}$  avant *ré*<sup>1</sup>. Paderewski, Mikuli et Scholtz notent une octave *ré*<sup>#1</sup>/*ré*<sup>#2</sup>. L'environnement en mi mineur et la dernière croche de la M 32 parlent pour *ré*<sup>#</sup>, mais par ailleurs le développement harmonique de la M 31 ramène à ut majeur; on n'arrive définitivement en mi mineur qu'à la M 33, ce qui rend probable un *ré* à la M 30.

32 i: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, pas de signe de tenue *fa*<sup>#</sup>–*fa*<sup>#</sup>.

36 s: Dans A, dernier temps, peu clair, correction, mais probablement sans *fa*<sup>#2</sup>  $\text{♩}$ . CF, Al notent *fa*<sup>#2</sup>, mais pas Fr. Paderewski, Mikuli et Scholtz notent *fa*<sup>#2</sup>.

53–57: Il n'est pas clair dans A s'il y a  $\text{>}$  ou  $\text{>>}$  sur chaque premier temps; à l'origine, M 53–54,  $\text{>>}$  du 2<sup>ème</sup> au 3<sup>ème</sup> temps; barré et remplacé par des signes plus courts sur le 1<sup>er</sup> temps. Alors,  $\text{>}$  aux M 54–57; peut-être  $\text{>}$  à partir de la M 55 seulement.

64 i: Dans A, CF, pas d'indication de pédale. Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, pédale sur toute la mesure.

68 s: Dans A signe de liaison jusqu'à la barre de mesure seulement; dans CF seulement jusqu'à la dernière note de la mesure. Sans doute comme M 72/73.

70 i: Première octave chez Paderewski et Mikuli *Sol*<sup>#</sup>/*sol*<sup>#</sup>, par analogie à la M 66. Correction (multiple?) illisible dans A, lecture définitive incontestablement *Mi/mi*.

78–79: Ces deux mesures manquent dans CF, Al et chez Scholtz: il n'est pas certain s'il s'agit d'un oubli de Fontana ou d'une modification volontaire. Mikuli: «Certaines éditions omettent ces 2 mesures à l'authenticité prouvée».

## N° 13

Doigtés en italiques selon OD.

Au sujet de l'indication de la mesure: Diverses étapes de correction dans A concernant le tempo et l'indication de la mesure. *Lento ma non troppo* corrigé en *Lento*.  $\frac{6}{8}$  (ou  $\frac{6}{4}$ ; difficile à déchiffrer), corrigé en  $\frac{3}{2}$ . Chopin a sans doute noté à l'origine une mesure à  $\frac{6}{8}$  (premier accord de la portée supérieure  $\downarrow$  au lieu de  $\downarrow$ ; à la portée inférieure, première moitié de la mesure  $\downarrow$  au lieu de  $\downarrow$ ). Sur la base de cette mesure, il ajouta probablement *non troppo* à *Lento*, pour assurer un tempo fluide. Mais en changeant ensuite la mesure (et par suite la durée des notes) en «alla breve» ( $\frac{3}{2}$ ), cet ajout n'était plus nécessaire. Mais la nouvelle indication de mesure (ternaire) ne correspond pas à la structure rythmique de la pièce (mesure binaire). Toutes les autres sources notent  $\frac{3}{2}$ ; nous notons – comme d'ailleurs les éditions ultérieures – la forme métrique correcte  $\frac{6}{4}$ .

4 s: Dans CF, Al et chez Scholtz par erreur  $\downarrow$  au lieu de  $\circ$ ; dans Al et chez Scholtz, également à la M 12.

4–5 s: Il n'est pas clair dans A si la scission des signes de liaison est la même que dans la portée inférieure (changement de ligne). Fr, Al et Paderewski, Mikuli, Scholtz scindent le signe de liaison, ce qui donne 3 groupes de deux temps aux M 1–6.

6 i: Dans toutes les sources sans  $\sharp$  avant la 10<sup>ème</sup> note.

22–23 i: Place de \* selon A; dans les autres sources et éditions ultérieures à la M 22, plutôt une croche plus tard, M 23 plutôt une croche plus tôt.

28 s: Fin du signe de liaison début M 29 dans A et CF.

31 s: Dans St au 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> temps ajout manuscrit (variante?)



, mais très peu clair. Complément douteux du point de vue musical, signification peu claire. Dans Fr (qui sert de base à St) il n'y a pas de signe de tenue sur  $ré\sharp^2$ .

32 s:  $la\sharp^1$  selon une correction dans St. Dans toutes les autres sources 1<sup>er</sup> accord avec  $si^1$ , de même chez Paderewski, Mikuli et Scholtz. Le passage parallèle M 16 comporte  $la\sharp^1$ .

33–35: Indication de pédale dans A et Fr2 au-dessus de la portée supérieure: sans doute pour indiquer que les notes aiguës de terminaison doivent être tenues avec la pédale.

## N° 14

Dans St indication de tempo *Allegro* barrée et remplacée par *Largo*; probablement pas pour indiquer une modification essentielle de tempo, mais plutôt pour des raisons d'étude. L'indication *pesante* correspond peut-être à une description de caractère ou de sonorité.

1: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, indication de mesure **C**.

5:  $\downarrow$  avant la 9<sup>ème</sup> note aux deux portées dans An seulement, ajouté à la main dans St.

6: Dans A, une altération barrée avant la 11<sup>ème</sup> note; sans doute la note est-elle *do* au lieu de *dob*.

8 s: Deuxième signe non déchiffable dans A: tout d'abord  $\gg$ , après correction peut-être  $\ll$ . Fr note  $\ll$ , CF  $\gg$ ; cf. aussi la dynamique M 7. Chez Paderewski, Mikuli et Scholtz  $\ll$ .

14: Dans A, les deux portées sans altérations, donc *mibb*. Dans CF,  $\flat$  ajouté de main étrangère, chez Paderewski, Mikuli et Scholtz également *mib*. *mib* conduit à un chromatisme parfait à la M 14, dans les notes aiguës: *réb–mibb–mib–fab–fa*.

19: Dans A, point de staccato uniquement à la portée supérieure. La main gauche était à l'origine notée une octave plus haut avec «8» indiqué au-dessous; le staccato est certainement valable pour la main gauche également.

## N° 15

Doigtés en italiques selon St, OD. Doigtés divergents dans OD entre parenthèses.

4–5 s: Signes de liaison scindés selon A; CF, Fr et Al ainsi que Paderewski, Mikuli poursuivent les signes de liaison.

7 i: Dans toutes les sources sans hampe  $\downarrow$  au 4<sup>ème</sup> *lab*; nous uniformisons ici et aux M 22, 78 d'après M 3.

9, 34, 50: Répartition des mains d'après St.

12 i:  $\flat$  avant *do*<sup>1</sup> manque dans A, ajouté à la main dans St et OD.

13 i: Dans A, hampe supplémentaire vers le haut à  $\downarrow$  *mib*<sup>1</sup>; également M 19, hampe supplémentaire à l'origine à  $\downarrow$  *fa*<sup>1</sup>, sans doute barrée ultérieurement.

17 i: Dans A 4<sup>ème</sup> accord peu clair, sans doute sans *mib*<sup>1</sup>; dans CF, Al et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz, avec *mib*<sup>1</sup>, mais pas dans Fr.

19 i: Uniquement dans A hampe  $\downarrow$  vers le haut sur *solb*; dans CF ajoutée d'une main plus tardive. Dans St et OD ici et sur la dernière croche *lab* les hampes  $\downarrow$  vers le haut ont été ajoutées.

21–22:  $\ll$  selon St.

26 s: *p* selon OD.

33, 49 i: Dans A, 4<sup>ème</sup> accord *Do* $\sharp$ /*do* $\sharp$  au lieu de *Mi*/*do* $\sharp$  (également chez Mikuli); dans St, OD et Je corrigé à la main en *Mi*/*do* $\sharp$ .

42–43 i: Dans A, signes de liaison sans doute seulement jusqu'à la fin de la M 42. Cf. aussi M 58–59.

44: *pp* selon OD.

63–64 s: Signes de liaison scindés selon A (changement de ligne). Dans CF, Al et chez Paderewski, Mikuli, signe de liaison continu.

70 s: Dans A, CF et Al 1<sup>er</sup> accord avec *ré* $\sharp^1$  au lieu de *mi*<sup>1</sup>, dans Fr avec *mi*<sup>1</sup>; cf. également M 62. Comme *mi*<sup>1</sup> se trouve dans la source Fr et n'a pas été corrigé dans les exemplaires d'élèves, contrairement aux M 33/49, cette lecture semble avoir été autorisée par Chopin (*mi*<sup>1</sup> également chez Paderewski, Mikuli et Scholtz).

72 s: Dans A et CF, il n'est pas clair s'il y a un nouveau signe de liaison au 1<sup>er</sup> accord après le changement de ligne; dans Al et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz, signe de liaison continu.

78 s: Dans A sans point de prolongation de durée pour *do*<sup>1</sup>; nous uniformisons d'après M 7 et 22.

78–79 s: Scission des signes de liaison comme dans A; cf. toutefois M 3–4, M 22–23.

81 i: Sans \* d'après A; Fr et Paderewski mettent \* à la fin de la M 81.

81–82: Dans Fr et chez Mikuli *f* seulement sur la 2<sup>ème</sup> note M 82.  
87 s: Seulement dans A > ; manque également chez Mikuli et Scholtz.

#### N° 16

7 s: Dans A, CF et Fr 13<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> notes sans *b*. Al note *b* seulement sur la 15<sup>ème</sup> note (ainsi que Scholtz); il faut plus vraisemblablement lire *lab*<sup>3</sup> pour les deux notes, en vertu du contexte musical, cf. aussi M 23.  
12–13 s: Dans A pas de *♯* avant la 12<sup>ème</sup> note.  
14–15 s: Dans CF et chez Paderewski et Scholtz signe de liaison scindé après M 14.  
16 i: *do*<sup>1</sup> manque dans Al et chez Scholtz, ce qui vient sans doute de CF. Dans cette source, il n'est pas clair si la note existe ou non; dans A comme nous l'indiquons.  
17–18 s: Dans CF, Al et chez Scholtz signe de liaison scindé après M 17.  
22–23 s: Doigtés authentiques selon A.  
29 s: 14<sup>ème</sup> note sans *♯* dans A.  
32 i: Signe de liaison 1<sup>er</sup>–2<sup>ème</sup> accord dans A uniquement.  
34–39 i: Pédale selon A; M 38–39 n'est pas uniformisé sur M 34–35.  
38–39 s: Dans A sans *b* sur la 14<sup>ème</sup> note.  
40 i: Staccato sur le 1<sup>er</sup> accord seulement dans A.  
41 s: Doigtés authentiques selon A.

#### N° 17

Doigté M 86 en italiques selon OD.  
Sources complémentaires:  
A<sub>17</sub>: Dédicace autographe dans l'Album d'Ignaz Moscheles. Titre: «Al<sup>l<sup>ro</sup></sup>» («Al<sup>l<sup>ro</sup></sup>»?) En dessous M 65–72. Signé «Paris 9. Novembre 1839 | de la part de l'ami F Chopin». The British Library, Londres, cote: Music Loan 95.2.  
CF<sub>17</sub>: Copie supplémentaire de Fontana, qui s'appuie sans doute sur une version antérieure du N° 17 notée séparément (cf. reproduction dans *Appendice* de cette édition). Indication de tempo: «Allegretto quasi andantino». Société des Amis de la Musique (Gesellschaft der Musikfreunde), Vienne, sans cote.  
19 s: Accord sur le cinquième temps

dans A, CF, Fr, Al avec *fa*<sup>1</sup> au lieu de *fa*<sup>♯1</sup>; dans toutes les éditions ultérieures et CF<sub>17</sub> *fa*<sup>♯1</sup>. *fa*<sup>1</sup> dans Fr n'a été corrigé dans aucun exemplaire d'élève. M 21 ne peut pas être considérée comme passage parallèle, car le contexte harmonique est différent; de plus *la*<sup>1</sup> comporte > , mais pas *fa*<sup>1</sup> à la M 19.  
24: Dans CF<sub>17</sub> *p* sur le premier temps, chez Scholtz *f*.  
36–42 i: Fr2 ajoute une pédale comme aux M 4–10.  
38 s: Dans A sans points de prolongation de durée sur *mb*<sup>2</sup> et *fa*<sup>2</sup>.  
43 s: Dans A signes d'altération et d'arpège peu clairs; c'est pourquoi Fr note par erreur comme altération *♯* au lieu de *♯* et ne note pas d'arpège; de même chez Mikuli et Scholtz il n'y a pas d'arpège.  
44–45 s, 48–49 s: Uniquement dans CF<sub>17</sub> et chez Paderewski et Mikuli signe de tenue à la voix supérieure, jusqu'à la mesure suivante.  
65 i: Dans A<sub>17</sub>, CF<sub>17</sub>, CF, Al et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz *fz* sur la 1<sup>ère</sup> note (cf. mesures suivantes); mais pas dans A.  
65–66 s: Sans signe de liaison, selon A et A<sub>17</sub>.

#### N° 18

Doigtés en italiques selon OD.  
1: Dans Fr et chez Paderewski *C* au lieu de *♯*.  
1, 2, 5, 6: Dans A signe de liaison pour les accords d'accompagnement en haut seulement, mais valable sans doute pour les deux mains.  
8: Dans A sans *b* à l'avant-dernière note des deux portées.  
8 s: Dans A *cresc.* ne va pas jusqu'à la fin de la mesure, sans doute par manque de place.  
12–13: Dans A s M 12 avant le changement de ligne et de page, signe de liaison ouvert à droite jusqu'à la fin de la mesure (pas de signe de liaison i); M 13 i signe de liaison reprend à la 1<sup>ère</sup> note, s pas clair, pourrait aussi être ouvert sur la gauche. Dans CF et chez Scholtz signe de liaison scindé au passage à la mesure suivante, dans

Fr et chez Paderewski et Mikuli, par contre, signes de liaison jusqu'à la 4<sup>ème</sup> *♯* de M 13.

17: Dans CF, Al et chez Scholtz sans *ff*.

#### N° 19

9–12 i: Fr2 note *♯* au début de M 9 et \* à la fin de M 12.  
41–42 i: Fr2 note *♯* au début de M 41 et \* à la fin de M 42.  
44 s: Dans A sans *♯* avant la dernière note.  
62–63 i: Dans Fr, Al et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz sans *♯*.  
69 i: Dans CF, Fr, Al et chez Paderewski \* sur deuxième temps, dans Fr nouvelle *♯* pour la dernière mesure; chez Mikuli \* sur premier temps M 69, nouvelle *♯* M 70; chez Scholtz *♯* de M 68 au deuxième temps de M 70, nouvelle *♯* pour la dernière mesure.

#### N° 20

Sources complémentaires:

A<sub>B</sub>: Dédicace dans l'Album d'Alfred de Beaubesne, signée «Paris 30 Janvier 1840 | Chopin». Version de neuf mesures (M 1–8, 13). Bibliothèque nationale de France, Paris, cote: W. 24.88.  
A<sub>C</sub>: Dédicace dans l'Album de la Famille Cheremetieff, signée «Paris 20 Mai 1845 F.Chopin». Version de 13 mesures. Bibliothèque nationale de Russie, Moscou, cote: M. 9817.  
C<sub>S</sub>: Copie de George Sand. Version de 13 mesures. Collection particulière.  
Reproduite dans: Krystyna Kobylańska, *Manuscripts of Chopin's Works. Catalogue*, Cracovie 1977, Vol. 2, Addenda, p. 50.  
1: Dans A<sub>C</sub> *f* au lieu de *ff*.  
3: *◀* dans A<sub>B</sub> à partir du quatrième temps M 2, dans A<sub>C</sub> dès le deuxième temps M 2; dans les deux sources entre les deux portées.  
3 s: *mb*<sup>1</sup> à l'accord au quatrième temps selon A<sub>C</sub> (source autographe la plus tardive), C<sub>S</sub> et d'après un ajout manuscrit dans St. Dans A (et CF, Fr, Al), A<sub>B</sub> sans *b*, donc accord avec *mi*<sup>1</sup>. Erreur de Chopin dans A? Parmi les éditions ultérieures, seul Mikuli note *mi*<sup>1</sup>.

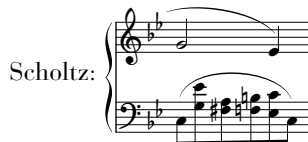
- 4–5 s: Dans A M 4 signe de liaison ouvert à droite avant le changement de ligne, sans doute faut-il lire un signe de liaison continu M 3–8 (comme dans Fr); dans CF comme ici.
- 5 i: Dans A<sub>C</sub> ici et aussi M 9, signe de liaison à partir de la 2<sup>ème</sup> note seulement.
- 7 s: Dans A (et CF) M 9–12 ne sont pas notées entièrement, mais M 5–8 marquées „a“, „b“ etc., et à partir de M 8, quatre mesures sans notes, seulement avec les lettres correspondantes. Dans M 9–12 il y a toutefois les signes de dynamique et la  $\text{rit}$ . Le *ritenuto* noté par Chopin M 7–8 ne se répète pas M 11–12 (dans A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>; pas de *ritenuto*). Al et Scholtz semblent comprendre que *ritenuto* souligne l'effet final et se rapporte donc de se fait à la seule M 11. Le *mb* dans A à la M 7 serait alors une erreur de Chopin. Mais ceci sous-entend que Chopin aurait complété M 9–13 après avoir noté *ritenuto* à la M 7. Mais nous n'avons aucun indice permettant de l'affirmer. Par contre Fr et C<sub>S</sub> notent *ritenuto* à la seule M 7. Nous pensons toutefois que l'absence de la répétition de *ritenuto* à la M 11 est un oubli et donnons donc cette indication tant pour la M 7 que pour la M 11.
- 8 s: Dans A sans  $\text{q}$  avant *ré*<sup>1</sup> au 3<sup>ème</sup> temps; dans A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> avec  $\text{q}$ . De même M 12.
- 8/12 i: Dans A<sub>B</sub> signe de tenue *sol-sol* au 3<sup>ème</sup>–4<sup>ème</sup> temps.
- 9–12: A l'origine ces mesures n'étaient pas prévues; dans A notées comme répétition (cf. remarque M 7). N° 20 avait déjà vu le jour à Paris avant le départ pour Majorque; à la demande de Pleyel, Chopin avait rallongé le morceau des mesures de reprise, d'où la notice dans A au sujet des mesures de reprise: «note pour l'éditeur (de la rue de Rochechouard | petite concession faite à M<sup>t</sup>xxx. | qui a souvent raison.» Dans A<sub>B</sub> Chopin note encore en 1840 la version courte.
- 11–12: Position exacte de *cresc.* et de la  $\text{rit}$  peu claire dans A, puisque les notes ne sont pas écrites. Dans A<sub>C</sub> *cresc.* dès le premier temps de la M 10,

- dans C<sub>S</sub> sur le premier temps M 11, dans A<sub>B</sub> sans *cresc.*
- 12: *f* selon l'ajout manuscrit dans OD.
- 13: Dans A<sub>B</sub> *ff* au lieu de > .

#### N° 21

Doigtés en italiques selon St, Je, OD.

- 4 s: Lecture selon A; le point de prolongation de durée à *sol*<sup>1</sup> a été barré; ensuite,  $\text{z}$  n'a sans doute sciemment pas été ajouté, car *mb*<sup>1</sup> à la dernière croche de la voix inférieure est noté sur la portée supérieure et doit donc être joué de la main droite; ceci est confirmé par les doigtés dans St et OD. Fr note *mb*<sup>1</sup> sur la portée inférieure, mais *sol*<sup>1</sup> sans point de prolongation. Paderewski et Mikuli notent comme Fr, mais complètent le point de prolongation. Dans CF, Al et



- 14–15 i: Dans An et chez Scholtz, signe de liaison jusqu'à la 1<sup>ère</sup> note M 15.
- 16–17 i: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli, signe de liaison jusqu'à la 1<sup>ère</sup> note M 17.
- 28 s: *sol*<sup>1</sup> à la portée supérieure selon A et CF, probablement du fait de la répétition de son, qui peut être obtenue plus facilement par le pouce de la main droite.
- 33–36 s: Signes de liaison selon A; sur les croches, CF ne prolonge pas les signes jusqu'au premier temps de la mesure suivante; dans Fr et chez Scholtz, signes de liaison seulement sur les croches.
- 34 i: Staccato selon A; pas dans Fr ni chez Paderewski, Mikuli et Scholtz.
- 38–39 i: Dans CF, Fr, Al et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz, signe de liaison jusqu'à la 1<sup>ère</sup> note M 39.
- 44 u: Dans A, *mb* peu clair au dernier temps: peut-être  $\text{q}$  comme *mb*<sup>1</sup>. Dans toutes les autres sources  $\text{q}$  ainsi que chez Paderewski, Mikuli et Scholtz.
- 47 i: Dans St hampes vers le haut et une barre transversale aux trois dernières  $\text{q}$ ; indique donc une exécution par la main droite; sans doute en est-il de même à la M 45.

- 49–53 i: Signes de liaison dans A rendus peu clairs par les corrections et le changement de ligne. Dans les autres sources et les éditions ultérieures, graphies non uniformes.

#### N° 22

- 1–12 i: Signes de liaison inconséquents dans A et les autres sources; nous suivons A, sans uniformiser.
- 8 s: Dans A, CF, Al accord  $\text{q}$  au lieu de  $\text{q}$ ; mais les pauses suivantes donnent à l'accord la valeur  $\text{q}$ , il s'agit donc d'une erreur; Scholtz note  $\text{q}$  et change la valeur des pauses en conséquence.
- 17 i: Dans A probablement staccato à la 1<sup>ère</sup> croche. Sur la même page, on trouve de nombreux points de ce genre, sans qu'il soit toujours possible de savoir s'il s'agit de taches dans le papier ou de taches d'encre. Mais ailleurs, le staccato est plus évident, cf. M 16 s.
- 22, 30: Dans A (et CF), M 17–24 notées par les lettres «a»–«h». Répétition M 25–32, mesures vides avec lettres renvoyant aux M 17–24. Al interprète par erreur la lettre «f» aux M 22 et 30 comme *f*; Scholtz repousse *f* après la M 23 et la M 31.
- 35 s: Dans A, hampes peu claires dans le 1<sup>er</sup> accord, peut-être seulement *la*  $\text{q}$
- 35–38: Dans Fr2 et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz signes de liaison comme M 1seq.
- 41: Dans A l'interprétation de l'arpège



Chopin note souvent les arpèges par des arcs verticaux; nous écrivons les deux arcs et les appoggiatures comme dans N° 17, M 47.





Paderewski interprète l'arc inférieur comme une liaison d'appoggiature:



## N° 23

Doigtés en italiques selon OD.

- 2, 6, 10, 18 i: Point de staccato sur la 1<sup>ère</sup> note selon A, manque souvent dans les autres sources et chez Scholtz.
- 13 i: *fa*<sup>1</sup> selon A. Dans CF, la tête de la note est plus grosse que de normale et il n'est pas clair s'il s'agit de *sol*<sup>1</sup> ou de *fa*<sup>1</sup>; ce qui explique la consonance *fa*<sup>1</sup>/*sol*<sup>1</sup> dans AI et chez Mikuli et Scholtz.
- 16 i: Dans Fr et chez Paderewski, Mikuli et Scholtz *sb*<sup>1</sup> noté ♭
- 19–20: Dans CF, AI et chez Scholtz *dim.* sur la 4<sup>ème</sup> mesure M 19 et *smorz.* sur la 2<sup>ème</sup> mesure M 20.
- 20seq. i: Mikuli, Scholtz et Paderewski complètent les signes de liaison: un arc sur 1<sup>ère</sup>–2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup>–4<sup>ème</sup> noire M 20 et un arc à partir du premier temps M 21 jusqu'à M 22.

## N° 24

Doigtés en italiques selon St et OD.

- 6 s: Dans A le signe de liaison commence à la 1<sup>ère</sup> note M 7; sans doute erreur due au changement de ligne, cf. M 24–25.
- 7, 25 s: Appoggiatures selon A. Dans AI et chez Paderewski et Scholtz, durée des notes uniformisée.
- 17, 35 s: Dans A un accent assez long sur la 2<sup>ème</sup> note; dans tout le morceau, la longueur des accents est difficile à différencier; à l'exception de certains cas incontestables, nous marquons les accents > .
- 19–20: Dans A et CF *sempre forte* espacé jusqu'à la fin de la M 20.
- 32 s: Dans A, CF, AI et chez Paderewski et Scholtz < commence plus tard; nous suivons Fr et uniformisons avec M 14, 18.
- 46: Dans Fr *p* seulement à partir de la 1<sup>ère</sup> note de la portée supérieure;

manque de clarté dans A, CF et AI du fait que la portée inférieure n'est pas notée en intégralité mais comporte des signes de répétition; mais il commence sans doute au début de la mesure. Dans les éditions ultérieures, on trouve les deux variantes.

- 51: Dans A signes dynamiques peu clairs: on reconnaît deux *f*, celui de gauche est très mince, celui de droite très large. Sans doute tout d'abord *ff* remplacé par un simple *f* très large; ou un second *f* a été ajouté, et signifie donc *ff*. Dans CF et AI *f*, dans Fr *ff*. Dans les éditions ultérieures, on trouve les deux variantes. L'évolution dynamique rend *f* plus plausible.
- 57–58 s: Dans A le signe de phrasé ne dépasse pas la barre de mesure, ce qui est sans doute un oubli du fait du changement de ligne. Dans Fr et chez Mikuli, le signe de tenue est seulement placé de la 2<sup>ème</sup> à la 3<sup>ème</sup> note M 57.
- 59 s: Dans A, il n'est pas clair s'il s'agit d'un point ou d'un trait de staccato, de même sur la 2<sup>ème</sup> note, peut-être trait au lieu de point.
- 72 s: Dans A et CF position peu claire de l'accent dans la 2<sup>ème</sup> moitié de la mesure: accent court entre 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> accord. Dans Fr, AI et chez Mikuli sans accent. Chez Paderewski et Scholtz accent sur le 1<sup>er</sup> accord.
- 73 i: Dans A sûrement sans point de staccato. Le point à la portée supérieure ne se trouve que dans A. Chez Paderewski et Scholtz il n'y a que celui de la portée supérieure, chez Mikuli il n'y a pas de staccato.

## Prélude op. 45

A Première édition autrichienne dans l'«Album – Beethoven», Vienne, Mechetti, Numéro de plaque de gravure «P. M. N° 3594», paru en novembre 1841. Page de titre: «PRÉLUDE | pour le | PIANO | dédié à Mademoiselle la Princesse | Elisabeth Czernicheff | par | F. Chopin. | Oeuvre

45. | PARIS, chez Maurice Schlesinger». Album avec *Dix Morceaux brillants*. En avril 1843, Mechetti publia avec le même numéro de plaque une réimpression séparée avec une nouvelle page de titre mais un texte musical inchangé. Exemplaire utilisé: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, cote: Mus.pr. 17487.

- Fr1 Première édition française, Paris, Schlesinger, in: *Keepsake des pianistes*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 12 décembre 1841. Impression en trois pages. En-tête: «PRÉLUDE | Par F. CHOPIN». Exemplaire utilisé: The British Library, Londres, cote: g.442.d.d.(2).
- Fr2 Nouvelle gravure chez Schlesinger, Paris, édition séparée, numéro de plaque de gravure: «M. S. 3518.», parue en 1841. Impression en sept pages: Titre: «Prélude | pour | LE PIANO | dédié à Mademoiselle | La Princesse Elisabeth Tchernischeff | ET COMPOSÉ PAR | F. CHOPIN | [à gauche:] Op. 45. | [à droite:] Prix. 6<sup>f</sup>. | [au milieu:] Paris, MAURICE SCHLESINGER, Editeur | Rue Richelieu, 97. | Vienne, chez Mechetti – M. S. 3518 – Londres, chez Wessel et Cie. | Propriété des Editeurs.» Exemplaire utilisé: Société Chopin, Varsovie, cote: M/176 (fait partie des Recueils Jędrzejewicz). D'après le catalogue d'œuvres (Józef Michał Chomiński, Teresa Dalila Turło: «A Catalogue of the Works of Frederick Chopin», Cracovie et Varsovie 1990), l'édition séparée Fr2 parut fin novembre 1841, donc avant Fr1. Certaines corrections indiquent toutefois que Fr2 essaie d'améliorer Fr1 (cf. p. ex. ♯ M 26/27 s).
- An Première édition anglaise, Londres, Wessel, numéro de plaque de gravure «W & S. N° 5297.», parue en janvier 1842. Nouvelle gravure sur la base de Fr2. Page de titre: «GRAND PRELUDE, | Composed by | FREDERIC

CHOPIN. | OP: 45. | LONDON, WESSEL & STAPLETON, Music Sellers to Her Majesty, H. R. H. The Duchess of Kent, & c. 67, Frith St. Soho Square». Exemplaire utilisé: Bodleian Library, Oxford, cote: Mus. Inst. III. 51. (26).

Je Exemplaire de la sœur de Chopin, Ludwika Jędrzejewicz, avec annotations autographes de Chopin. Exemplaire de base: Fr2. Société Chopin, Varsovie, cote: M/176.

Au sujet de la réception, voir les justifications de l'Op. 28.

Pour les raisons évoquées dans la préface, A a servi de source principale à notre édition. Nous indiquons en notes de bas de page les variantes importantes de Fr1/2 qui sont dues à l'inattention du graveur de A ou à une autre étape du travail de composition. Nombre de nouvelles lectures dans Fr: hauteur des sons et rythme ont été reprises dans des éditions ultérieures qui se sont appuyées sur Fr1 comme source principale.

Pédalisation: Dans Fr1/2, la pédalisation est concordante; A donne plus de changements de pédale. Les deux variantes sont sans doute authentiques. A la M 6 et dans toutes les mesures correspondantes (M 8, 10 etc.), Fr1/2 note \* toujours une demi-mesure plus tard (à l'octave de la main droite). Les autres divergences sont indiquées en note de bas de page.

#### Au sujet de l'édition

Nous avons généralement noté selon A. Les erreurs de gravure évidentes, surtout en ce qui concerne les altérations, ont été corrigées sans commentaire ou adaptées aux règles de la typographie moderne. L'utilisation de rappels d'altérations a été précautionneusement adaptée à la pratique moderne. La direction des hampes, barres, appoggiatures et la répartition des voix sur les deux portées suit généralement A. Tous les autres ajouts du responsable d'édition sont indiqués entre parenthèses dans le texte musical.

#### Remarques individuelles

- 4 s: Dans Fr1/2 pas de point de prolongation de durée pour *sol*<sup>#</sup>.
- 6 s: Les hampes des octaves ne sont pas uniformes selon les sources, ici et p. ex. M 8 etc. Il semble que Chopin ait noté à deux voix dans les autographes perdus. Nous uniformisons selon la version qui se rencontre le plus souvent au début et par la suite dans A.
- 6-7: Dans Fr1/2 >> dès le deuxième temps M 6.
- 9 s: Dans Fr1/2 sans appoggiature ni arpegge.
- 16 s: Dans Fr2 *la*<sup>1</sup> au 1<sup>er</sup> accord  $\circ$ ; cf. aussi note *fa*<sup>#2</sup> M 52 s.
- 18 i: Dans Fr1/2 sans  $\natural$  avant *sol*.
- 18-19 s: Dans Fr1/2 et chez Mikuli et Paderewski sans signe de tenue.
- 22 s: Dans Fr1/2, 3<sup>ème</sup>-4<sup>ème</sup> notes par erreur *sol*<sup>#1</sup>-*la*<sup>1</sup>; dans Je, corrigé en *la*<sup>1</sup>-*si*<sup>1</sup>.
- 26-27 s: Dans Fr1 les  $\natural$  manquent avant les *sol*<sup>2</sup>. Rajoutés dans Fr2.
- 28 i: Dans Fr1/2 sans pédale.
- 31-32: Dans A *f* seulement sur le premier temps M 32; probablement par inattention du graveur. Nous suivons la lecture plus plausible de Fr1/2.
- 33-35: Dans Fr1/2 sans *cresc.*, mais << à partir de M 34 jusqu'au premier temps de M 35.
- 35: Dans Fr1/2 et chez Mikuli *p* sans >> .
- i: Dans Fr1/2 sans changement de pédale au milieu de la mesure.
- 36: *pp* selon Fr1/2. Dans A sans doute par erreur, à nouveau *p*.
- 48 s: Dans Fr1/2 à la voix supérieure  $\natural$  au lieu de  $\flat$ ; nous suivons A, car dans Fr1  $\flat$  est repoussée sur la droite, à la place d'une  $\natural$ ; sans doute le manuscrit ayant servi à la gravure était-il peu clair.
- 51 s: Arpegge selon Fr1/2.
- 52 s:  $\circ$  *fa*<sup>#2</sup> au 1<sup>er</sup> accord selon toutes les sources.
- i: Chiffres des doigtés en italiques selon toutes les sources, donc probablement également dans les deux manuscrits autographes.
- 52-60 i: Dans Fr1/2 pas de pédalisation.
- 55: Dans Fr1/2 *cresc.* seulement à partir de la 2<sup>ème</sup> moitié de la mesure;

puis signes de répétition jusqu'à la fin de la M 58.

57-58 i: Dans Fr1/2 signe de liaison scindé à la limite de la mesure.

60: Dans Fr1/2 *dim.* seulement à partir de la 2<sup>ème</sup> moitié de la mesure.

62-63 i: Signes de liaison dans Fr1/2 et chez Mikuli, Scholtz et Paderewski:



Chez Scholtz et Paderewski, les signes de liaison sont scindés en outre à la 1<sup>ère</sup> M 63.

63: Dans Fr1/2 *cresc.* seulement à la 2<sup>ème</sup> moitié de la mesure, puis signes de continuation dans Fr1 jusqu'à la moitié de la M 66; dans Fr2 jusqu'à la fin de la M 64.

63-65: Dans Fr1/2 sans > .

67: Dans Fr1/2 et chez Mikuli et Paderewski *p* dès le premier temps.

67-68 i: Dans Fr1/2 pédale à partir du premier temps M 67 jusqu'au deuxième temps M 68.

77-78: Dans Fr1/2 et chez Mikuli et Paderewski *ritenuto* dès la 2<sup>ème</sup> moitié de la M 77.

78: Dans Fr1/2 et chez Mikuli et Paderewski sans *f*.

79: *Cadenza*: Dans Fr1/2, pas en petits caractères et sans *a piacere*. Dans Fr2 pas de *dim.* sur les deux derniers groupes de croches. Mikuli note aussi *Cadenza* en caractères de taille normale.

83: Dans Fr1/2 et chez Mikuli >> jusqu'au début de la M 84 au lieu de > .

85-86: Dans Fr1/2 et chez Mikuli et Paderewski >> jusqu'au milieu de la M 86.

87-88: Dans Fr1 >> unique; dans Fr2 et A, séparation sans doute du fait du changement de ligne.

#### Presto con leggerezza KK IVb N° 7

Autographe (The Moldenhauer Archives, Library of Congress, Washington) en 2 pages, au-dessous du texte musical, signature et date: «Paris, 18 Juillet 1834 [plus loin à droite:]

A mon Ami P. Wolff [au-dessous:]  
FF Chopin». Date difficilement lisible,  
on pourrait lire également «10» au lieu  
de «18». L'autographe ne comporte  
qu'une indication de tempo mais pas de  
titre.

22–24 s: Signes de liaison selon l'auto-  
graphe; probablement les arcs plus  
courts devraient-ils remplacer les  
plus longs.

32 s: Voix supérieure selon l'auto-  
graphe; dans l'Op. 28 également

la structure à deux voix est souvent  
rendue de manière libre.

Munich, printemps 2007  
Norbert Müllemann