

Vorwort

Der Herausgeber einer Urtextausgabe von Werken Chopins sieht sich vor die nicht leichte Aufgabe gestellt, eine Wertung der zahlreichen Quellen vorzunehmen, deren verwickelte Abhängigkeitsverhältnisse nur schwer – wenn überhaupt – zu überblicken sind. Als gewisse Hilfe dabei bietet sich ihm neuerdings das Werk von M. J. E. Brown an: „Chopin – an Index of his Works in chronological Order“, London 1960.

Chopin hat seine Etüden (dasselbe gilt auch für die Walzer, die Mazurken, die Nocturnes usw.) nicht im Sinne von Zyklen konzipiert, sondern die verstreut entstandenen Stücke erst nachträglich zu gattungsgebundenen Gruppen zusammengefasst. So sind die Etüdenreihen op. 10 und op. 25 entstanden.

Die Einzelstücke sind jeweils in längeren Abständen vollendet worden, op. 10 von 1829 bis 1832, op. 25 von 1832 bis 1836, die drei Etüden ohne Opuszahl 1839. Eine ganze Anzahl der einzelnen Kompositionen hat Chopin mehrmals niedergeschrieben und sie dann als Widmungsstücke verschenkt. Infolgedessen gibt es mehrfach autographe Niederschriften eines und desselben Stückes, die voneinander mehr oder minder abweichen. Schon die Schicht der autographen Quellen ist also in sich uneinheitlich.

Auch die Quellenschicht der Kopien ist schwer zu übersehen. Chopins Geschäftssinn war nicht schlecht entwickelt. Er hat viele seiner Werke gleichzeitig in Frankreich, Deutschland und England erscheinen lassen. Die Stichvorlagen für die Verleger hat er wohl hier und da selbst angefertigt, häufig aber durch Kopisten herstellen lassen. Unter diesen zeichnet sich sein Adlatus Julian Fontana durch eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit seiner Handschrift mit der seines Meisters aus. Die einzelnen Kopistenhände zu identifizieren und die Zuverlässigkeit ihrer Abschriften zu beurteilen, muss künftiger Forschung überlassen bleiben. Auf sie dürften jedenfalls die Abweichungen der

in den verschiedenen Ländern veröffentlichten Erstausgaben zurückgehen.

George Sand hat auf Chopins Gewohnheit hingewiesen, seine Werke mit geradezu peinlicher Gewissenhaftigkeit auszuarbeiten. Es sollte aber nicht übersehen werden, dass Chopins sensible Konstitution und außerordentliche improvisatorische Begabung fortdauernd der Einwirkung spontaner und intuitiver Regungen zugänglich blieben. Wenn die handschriftlichen Quellen abweichende Lesarten aufweisen, so dürfen sie gewiss nicht in allen Fällen als Fehler oder Flüchtigkeiten gedeutet werden, sondern können sehr wohl auf andere Notierungen Chopins selbst zurückgehen. Dementsprechend können abweichende Lesarten der Erstausgaben nicht ungeprüft als Fehler oder Unachtsamkeit des Stechers angesehen werden; es bleibt immer möglich, dass als Stichvorlage eine andere, möglicherweise heute nicht zugängliche Quelle gedient hat. Bei so unsicherer Quellenlage ist es so gut wie unmöglich zu entscheiden, inwieweit abweichende Lesarten der Erstausgaben auf bewusste Korrekturen oder Varianten der handschriftlichen Quellen zurückgehen. Dagegen besteht die große Gefahr, aus einem so umfangreichen Quellenmaterial Lesarten mehr nach dem persönlichen Geschmack als nach dem Gesichtspunkt einer einheitlichen Quellengrundlage auszuwählen – eine Gefahr, der Paderewski in der polnischen Gesamtausgabe der Werke Chopins nicht selten erlegen ist. Alle die oben erwähnten Schwierigkeiten in der Quellenlage treffen für die Etüden zu.

Um zu einer annähernd einheitlichen Quellengrundlage zu kommen, hat der Herausgeber versucht, durch Vergleich der, wenn auch nicht immer, so doch ziemlich häufig in den Handschriften vorkommenden Stechereintragungen mit den Erstausgaben herauszufinden, zu welcher Erstausgabe die als Stichvorlage benutzten Handschriften jeweils gehören. Diese Bemühung konnte aus weiter unten zu erörternden Gründen nur zu einem Teilerfolg führen, war aber die einzige sich anbietende Methode der Quellensichtung und -bewertung. Für die Textrevision der vorliegenden Aus-

gabe ergab sich daraus eine methodologische Überlegung. Ist nämlich eine direkte Abhängigkeit einer Erstausgabe von einer bestimmten Handschrift, die als Stichvorlage gedient hat, nachweisbar oder als wahrscheinlich anzunehmen, so bilden Handschrift und Erstausgabe eine Einheit, und dann sind Abweichungen des Drucks von der Handschrift mutmaßlich als Stichfehler zu deuten. Lässt sich aber eine solche Beziehung zwischen Handschrift und Erstausgabe nicht erkennen, so muss damit gerechnet werden, dass die abweichende Lesart der Erstausgabe vielleicht auf die Fassung einer bisher unbekanntenen Handschrift zurückgeht. Dabei bleibt die Möglichkeit, dass Chopin zwischen Niederschrift und Druck bewusst Korrekturen eingeschaltet haben kann, als konstanter Unsicherheitsfaktor bestehen. Unter diesen Umständen konnte die Frage, welche Quellen dieser Ausgabe zu Grunde gelegt werden sollten, nicht für alle Etüden generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Von den für op. 10 zur Verfügung stehenden Handschriften werden eine frühe Niederschrift von Nr. 2 und die Manuskripte von Nr. 3 bis 12 als Autographe Chopins angesehen, während die Reinschriften von Nr. 1 und 2 möglicherweise von Chopins Schwester angefertigte Kopien darstellen. Nur ein kleinerer Teil dieser Handschriften (Nr. 3, 6, 8, 10) dürfte nach den Stechereintragungen zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe gehören, die 1833 bei M. Schlesinger in Paris (nicht bei Lemoine, wie Paderewski angibt, der offenbar die spätere Auflage benutzte) erschienen ist. Da Chopin für diese Ausgabe sehr sorgfältig Korrektur gelesen hat (vgl. Zofia Lissa: „Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen“, *Fontes Artis Musicae*, 1960, Heft 2), wurde sie als Textgrundlage benutzt, während die Handschriften ergänzend hinzugezogen wurden, besonders dann, wenn ihre Zugehörigkeit zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe als sicher oder doch wahrscheinlich feststand. Die bei Kistner erschienene deutsche Erstausgabe

wurde, wie aus der erwähnten Korrespondenz hervorgeht, in enger Zusammenarbeit mit Schlesinger hergestellt (vielleicht sogar nach Schlesingers Druckbogen?). Zusätzlich zu den vorstehend erwähnten Quellen stand für Nr. 3 ein zweites Autograph aus der Sammlung von R. O. Lehman, New York, zur Verfügung.

Von den heute in Polen befindlichen Handschriften von op. 25 gelten laut mündlicher Auskunft durch Krystyna Kobylańska vom Chopin-Institut, Warschau, nur Nr. 1 und 8 als Autographie, während es sich bei den übrigen Etüden um Abschriften von Fontana und anderen Kopisten handelt. Da sie aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel nach Polen gelangt sind, ist anzunehmen, dass sie wohl als Stichvorlage zu der 1837 bei Breitkopf erschienenen deutschen Erstausgabe gedient haben.

Mit ihr bilden sie eine einheitliche Quellenschicht. Die vom Stecher in den Handschriften vorgenommenen Zeileneinteilungen stimmen bis auf wenige Ausnahmen (Nr. 3, 6, 7) mit der deutschen Erstausgabe überein, die jedoch nur für Nr. 1–6 zur Verfügung stand, für die restlichen Etüden dagegen bisher nirgends auffindbar war. Daher wurde für Nr. 7–12 ein Exemplar benutzt, das, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, einer späteren Auflage angehört (nach 1846) und deshalb nicht als gleichwertige Quelle anzusehen ist. Im Hinblick darauf, dass diese spätere Auflage möglicherweise schon Korrekturen gegenüber der ersten Auflage enthält, durfte dieser 2. Teil der deutschen Erstausgabe ebenso wie die offenbar einer anderen Quellenschicht angehörende französische Erstausgabe des ganzen Opus nur mit Zurückhaltung herangezogen werden. Auch hier konnten zusätzlich noch einige weitere Quellen benutzt werden, und zwar für Nr. 1 ein zweites Autograph, für Nr. 2 ein Autograph und die Takte 1–20 eines zweiten Autographs (die im 2/4-Takt alle Notenwerte um die Hälfte verkürzt), endlich für Nr. 4 die Takte 1–22 eines Autographs.

Die drei Etüden ohne Opuszahl komponierte Chopin für die 1840 bei M. Schlesinger in Paris herausgegebene

„Méthode des Méthodes“ von Moscheles und Fétis (F 1); für sie haben offenbar die hier benutzten Autographie als Stichvorlage gedient. Diese Etüden erschienen außerdem 1841 in einer Sonderausgabe des gleichen Verlages (F 2) und in Berlin bei A. M. Schlesinger im Sammelwerk „Album du Pianiste“.

Innerhalb der angegebenen Grenzen konnte der Herausgeber die Quellenlage aufklären. Weitere Entdeckungen und Berichtigungen bleiben möglich. Die Aufgabe, unter so gearteten Quellenbedingungen einen Urtext herzustellen, verlangte Anpassung an die für jede einzelne Etüde gegebene Lage.

Entgegen dem Brauch der Urtextausgaben des G. Henle Verlages werden in diesem Band die zahlreichen Originalfingersätze in Normalschrift, die vom Herausgeber hinzugefügten kursiv wiedergegeben. Es wurden aber nicht nur die Fingersätze der Hauptquellen, sondern, mit geringen Ausnahmen, alle überlieferten Fingersatzangaben übernommen, da sich hierin ein wichtiger Hinweis auf die durch den Komponisten inspirierte Ausführung darbietet.

Pedalzeichen – in den Handschriften manchmal recht sorgfältig notiert – werden nur nach den Hauptquellen wiedergegeben, da überhaupt die überlieferte Pedalisierung wohl kaum noch den Gegebenheiten des modernen Klavierspiels (größerer, tragfähigerer Ton der Instrumente, größere Konzertsäle) entsprechen dürfte. Der heutige Spieler wird Pedalwechsel häufiger als angegeben vornehmen und im Konzertsaal manche Stelle mit Pedal spielen müssen, die Chopin selbst noch nicht pedalisiert hat. Die z. T. äußerst lebhaften Tempi erklären sich aus der leichteren Mechanik und der geringeren Klangfülle der damaligen Instrumente.

Soweit die Quellen einigermaßen deutlich zwischen den Formen der Staccato-Zeichen (Punkt und Keil) unterscheiden, wurde versucht, die verschiedenen Zeichen beizubehalten, doch scheinen sie in den Quellen zum Teil recht willkürlich verwendet worden zu sein; viele Stellen bleiben unklar. Bei allzu widerspruchsvollem Gebrauch beider Zeichen innerhalb der gleichen

Etüde wurden Angleichungen vorgenommen.

Dank sei den Persönlichkeiten und Instituten ausgesprochen, die freundlicherweise Fotokopien handschriftlicher Quellen zur Verfügung stellten, nämlich: Alfred Cortot, Paris; Arthur Hedley, London; Chopin-Institut, Warschau; E. Schelling Collection, New York; Sammlung Koch-Floersheim, Aarau (Schweiz). Für Auskünfte und Anregungen mancherlei Art danke ich aufrichtig Krystyna Kobylańska, Warschau; Zofia Lissa, Warschau; Paul Badura-Skoda, Wien; Friedrich Blume, Schlüchtern; Maurice J. E. Brown, Marlborough; V. Fédorov, Paris.

Zur revidierten Ausgabe

Als erster Band der während der letzten zwei Jahrzehnte im G. Henle Verlag herausgegebenen Urtextausgabe der Klavierwerke von Frédéric Chopin erschienen 1963 die Etüden. Textkritische Bemerkungen waren, der bis dahin geübten Verlagspraxis folgend, in das Vorwort einbezogen. Als sich dann im Laufe der Jahre aber herausstellte, dass dieses Verfahren der komplizierten Quellenlage bei Chopin nicht voll gerecht werden konnte, wurden den einzelnen Bänden ausführlichere Kritische Berichte beigelegt. Als letzter Band dieser Reihe der Solo-Klavierwerke erscheinen nun auch die Etüden nach erneuter Überarbeitung mit einem solchen Kritischen Bericht (siehe *Bemerkungen* am Ende des Bandes).

Als der Herausgeber 1960 mit den vorbereitenden Arbeiten begann, fand in Warschau der Erste Internationale Chopin-Kongress statt. Hier hatte er Gelegenheit, mit fast allen für die Beschaffung des notwendigen Quellenmaterials wichtigen Persönlichkeiten und Institutionen Verbindung aufzunehmen. Die durch diese Kontakte gewonnenen Erkenntnisse und Möglichkeiten gestatteten damals schon eine so zuverlässige Handhabung des Quellenapparates, dass auch nach dem Erscheinen des wichtigen Chopin-Werkverzeichnisses (Frédéric Chopin, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis von Kry-

styna Kobylańska, G. Henle Verlag, München, 1979) keine Veranlassung zu einer neuen Standortbestimmung in der Quellenbewertung gegeben war. Deshalb konnte dieser neuen, verbesserten Ausgabe wieder das auch einige Grundfragen der Chopin-Edition behandelnde Vorwort der 1963 erschienenen ersten Ausgabe vorangestellt werden – nur gekürzt im Wesentlichen um eine Anzahl von textkritischen Anmerkungen, die nun zusammen mit den teilweise schon bei der Arbeit an der ersten Ausgabe gewonnenen, aber bisher noch nicht veröffentlichten Erkenntnissen in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes zusammengefasst worden sind. Wenn sich auch die grundlegenden Editionsprinzipien nicht geändert haben, so können sich innerhalb von zwei Jahrzehnten für den Herausgeber doch gewisse Perspektivverschiebungen ergeben, die in dem einen oder anderen Fall zu einer neuen Beurteilung von Quellen- und Textfragen führen. So wurden – allerdings in nur wenigen Fällen – Korrekturen am Notentext vorgenommen. Die neuen Lesarten finden aber ebenso wie die alten in den Quellen ihre Rechtfertigung.

Rheinberg, Sommer 1983
Ewald Zimmermann

Preface

The editor of an Urtext edition of Chopin's works is faced with the far from simple task of evaluating the numerous original sources, the involved interdependence of which is very difficult to take in at a glance, if at all. Here some assistance is afforded by the recently published work of Maurice J. E. Brown: "Chopin – an Index of his Works in chronological Order", London, 1960.

Chopin did not conceive his studies (and the same is true of the waltzes, mazurkas, nocturnes and so on) in the

sense of cycles, but only later assembled into categories the various pieces composed at different times. The series of studies op. 10 and op. 25 originated in this way.

The individual studies were written occasionally at fairly long intervals: those of op. 10 from 1829 to 1832, of op. 25 from 1832 to 1836, and the three without opus number in 1839. Chopin made several copies of a number of the studies and then presented them as dedicatory works. As a result there are several autograph copies of one and the same piece, each differing more or less from the other. Consequently even the autograph sources in themselves are by no means uniform.

It is also very difficult to collate the different printed editions. Chopin's business sense was by no means badly developed. He had many of his works published simultaneously in France, Germany, and England. Now and then he possibly made the engraver's copy for the publisher himself, though he also often entrusted it to copyists. Among the latter his friend Julian Fontana was notable for the sheerly amazing similarity of his handwriting to that of his master. It must be left to future research to identify the writing of the individual copyists and judge the accuracy of their copies. At any rate the divergencies between the first editions published in the different countries may well be attributable to this.

George Sand has referred to Chopin's habit of composing his works with the most meticulous care. However, it should not be overlooked that his sensitive organism and extraordinary improvisatory gift were constantly susceptible to the influence of spontaneous and intuitive creative impulses. If the manuscript sources present divergent readings, these certainly should not all be interpreted simply as errors or carelessness. They may very well be traceable to other notations by Chopin himself. Hence musical variants between the first editions cannot be regarded offhand as engraver's mistakes, or oversight. There is always the possibility that some other source – one perhaps at present inacces-

sible – may have served as engraver's copy. With such uncertainty as regards the original sources, it is practically impossible to determine in how far divergent readings in the first editions may be due to deliberate corrections or musical variants of the manuscripts. On the other hand, with such extensive source material there is the great danger of personal taste being the guiding factor in the choice of a particular reading rather than uniformity of the original sources – a danger to which Paderewski in the Polish Collected Edition of Chopin's works not infrequently succumbed. All the aforementioned difficulties with respect to the original sources are encountered with the studies.

In order to arrive at an approximately uniform basis of sources, the editor has tried to discover to which first edition the manuscripts employed as engraver's copies actually appertain, by comparing the first editions with the engraver's annotations found, if not always, at least fairly often, in the manuscripts. This endeavour, for the reasons set forth below, was only partially successful, but it was the one feasible mode of collating and evaluating the original sources. This resulted in a methodological procedure for the text revision of the present edition. If, for example, a first edition is manifestly, or presumably, based on a certain manuscript that served as engraver's copy, the manuscript and first edition form a unity and any variants between the edition and the manuscript are to be interpreted probably as typographical errors. However, if there is no evidence of such a relationship between manuscript and first edition, there is every probability that the divergent reading of the first edition is perhaps traceable to the version of a hitherto unknown manuscript. Here the possibility that Chopin may have deliberately made corrections in the manuscript before publication remains a constant of uncertainty. In these circumstances the question which sources should form the basis of the present edition could not be decided for the studies as a whole, but each case had to be considered separately by itself.

Of the available manuscripts for op. 10, an early copy of No. 2 and the manuscripts of Nos. 3–12 could be regarded as Chopin's autographs, while the fair copies of Nos. 1 and 2 were probably made by Chopin's sister. To judge by the engraver's annotations, only a very small portion of these manuscripts (Nos. 3, 6, 8, 10) would seem to appertain to the source material of the French first edition, which was published by Maurice Schlesinger in Paris in 1833 (not by Lemoine, as asserted by Paderewski, who evidently used the later edition). As Chopin corrected the proofs of this edition very carefully (see Zofia Lissa: "Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen" ["Chopin in the Light of his Correspondence with the Music Publishers of his Day"]. *Fontes Artis Musicae*, 1960, No. 2) they have been taken as basis for the present text, with additional reference to the manuscripts, particularly when they definitely, or at least very likely, appertain to the source material of the French first edition. The German first edition by Kistner was produced in close cooperation with Schlesinger, as shown by the above-mentioned correspondence (perhaps even according to Schlesinger's printed sheets?). In addition to the aforesaid sources, there was available for No. 3 a second autograph from the collection of R. O. Lehman, New York.

According to the verbal statement of Krystyna Kobylańska of the Chopin Institute, Warsaw, only Nos. 1 and 8 of the present Polish manuscripts of op. 25 are autographs, while the manuscripts of the remaining studies are copies made by Fontana or other copyists. Since these Polish sources stemmed from the archives of Breitkopf & Härtel, they presumably served as engraver's copy for the German first edition published by Breitkopf in 1837. With this they form a uniform source. The staff divisions made by the engraver in the manuscripts agree, with few exceptions (Nos. 3, 6, 7) with the German first edition, which however was available only for Nos. 1–6. Nothing has been found to date for the remaining studies. Therefore, for

Nos. 7–12 a copy was used which, as shown by the title page, appertains to a later edition (after 1846) and for this reason cannot be regarded as equally authoritative. In consideration of the fact that this later edition may possibly incorporate corrections made subsequently in the first, this Part II of the German first edition as well as the French first edition of the entire opus, which was manifestly based on other source material, can only be consulted with reservations. Here too reference was made to several other sources in addition to the above, viz: a second autograph of No. 1, an autograph of No. 2, and bars 1–20 of a second autograph (which, in 2/4 time, halves all note values), and finally bars 1–22 of an autograph of No. 4.

Chopin composed the three studies without opus number for the "Methode des Méthodes" by Moscheles and Fétis (F 1), published by Maurice Schlesinger in Paris in 1840. For these, the autographs used here evidently served as engraver's copy. Moreover these studies appeared in a special edition brought out by the same publisher in 1841 (F 2) and in Berlin in A. M. Schlesinger's collection: "Album du Pianiste".

The editor was able to clarify the position of the original sources within the aforesaid limits. Further discoveries and emendations are still possible. The task of bringing out an Urtext edition under such conditions demands adaptation to the circumstances of each individual study.

Contrary to the usual practice of the Urtext editions of the G. Henle Verlag, the very numerous original fingerings are given in this volume in ordinary type, those added by the editor, in italics. Not only the fingerings of the principal sources have been preserved, but with few exceptions all traditional fingerings also, since they represent an important guide to the performance envisaged by the composer.

Pedal markings, which are often very carefully indicated in the autographs, are taken only from the principal sources since the original pedalling would scarcely meet the demands of modern

pianoforte playing (greater and more sonorous tone of the instruments, larger concert halls). Today the player must change the pedal oftener than indicated in the sources, and in the concert hall he will play many passages with pedal which Chopin himself had not yet marked. The sometimes very rapid tempo is explained by the lighter action and thinner tone of the instruments of that day.

In so far as the sources make any clear distinction between the form of the staccato marks (dot and wedge), the editor has endeavoured to retain the different markings. However, they seem at times to be very capriciously employed in the original sources; in many places the intention is not clear. Where the usage of the two in the same study is far too contradictory, the marks have been assimilated.

The editor wishes to thank the following persons and institutes for generously making available to him photostatic copies of manuscript sources, viz: Alfred Cortot, Paris; Arthur Hedley, London; Chopin Institute, Warsaw; Ernest Schelling Collection, New York; Koch-Floersheim Collection, Aarau, Switzerland. For information and suggestions of various kinds, his sincere gratitude is due to Krystyna Kobylańska and Zofia Lissa, Warsaw; Paul Badora-Skoda, Vienna; Friedrich Blume, Schlüchtern, Germany; Maurice J. E. Brown, Marlborough, England; and Vladimir Fédorov, Paris.

Notes on the revised edition

The first volume in the Henle urtext edition of Frédéric Chopin's Pianoforte Works – the Etudes – originally appeared in 1963. Corresponding to the practice of publishing then prevailing, critical remarks were included in the Preface. As years went by, however, it became evident that this process was incapable of doing justice to the complex network of sources linked with Chopin's works. In the course of editing the remaining volumes, a process that has been going on for twenty years, comprehensive Critical Reports began to ap-

pear in the form of supplements to the individual volumes. As the final volume in this series of solo pianoforte works, the Etudes have now been brought out in the form of a revised and improved edition, this time also accompanied by a Critical Report (see *Comments* at the end of this volume).

When, in 1960, the editor commenced with the preparatory work, this coincided with the First International Chopin Congress being held in Warsaw, on which occasion he had the opportunity of establishing contact with almost all notable personalities and institutions responsible for the procurement of the necessary source material. The knowledge and potential scope resulting from these relations made it possible, even then, to handle the sources with such a degree of certitude and conviction that there is no inducement to deviate from the points of determination then applied to their evaluation, not even after the publication, meanwhile effected, of Kobylańska's monumental Catalog of Chopin's Works (Frédéric Chopin, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis von Krystyna Kobylańska, G. Henle Verlag, München, 1979). For that reason it has been possible to precede the Preface to this new, revised edition by the original Preface to the first edition appearing in 1963 which treats several fundamental issues of the Chopin Edition. The critical remarks given in the original Preface have merely been removed and transferred to the appendix together with revised critical remarks resulting from knowledge partly gained in the course of work on the first edition but hitherto unpublished. Although the basic principles of editing have remained unchanged, an editor is nevertheless confronted with certain revised perspectives during a span of two decades which lead to issues relating to sources and musical texts being rated in a new light. Thus corrections – though few – have been made to the musical text. In this respect it may be added that new readings are equally as justified in the sources as older ones.

Rheinberg, summer 1983
Ewald Zimmermann

Préface

L'éditeur d'un texte original des œuvres de Chopin se trouve devant la tâche peu facile de reconnaître la valeur de nombreuses sources dont les rapports mutuels présentent une telle confusion qu'un discernement est difficile, sinon impossible. Il pourra trouver, il est vrai, un certain appui dans l'ouvrage, qui vient de paraître, de M. J. E. Brown: «Chopin – an Index of his Works in chronological Order», Londres, 1960.

Ce n'est pas précisément sous la forme de cycle que Chopin a conçu ses Études (non plus que ses Valses, Mazurkas, Nocturnes etc.), mais il a réuni ultérieurement, en groupes de même style, les morceaux écrits séparément. C'est ainsi que sont nées les séries d'Études op. 10 et op. 25.

Des intervalles assez fréquents entre la composition de chaque morceau ont retardé l'achèvement des 2 séries: op. 10 de 1829–1832, op. 25 de 1832–1836, les 3 Études sans numéro d'opus en 1839. Chopin a écrit plusieurs fois un grand nombre de ses compositions détachées pour ensuite les donner avec sa dédicace. De ce fait, il existe plusieurs autographes du même morceau qui varient plus ou moins entr'eux, ce qui produit une succession de sources autographes légèrement dissemblables entr'elles.

Il en est de même pour les très nombreuses copies dont l'identification est difficile à établir. Chopin avait un sens commercial assez développé. Il avait fait paraître simultanément en France, en Allemagne et en Angleterre beaucoup de ses compositions. Par-ci, par-là, il a écrit lui-même les manuscrits destinés aux éditeurs et souvent aussi il les a confiés à des copistes. Parmi ceux-ci, on remarquera son aide Julian Fontana dont l'écriture avait une ressemblance frappante avec celle du maître. Il faudra laisser le soin aux recherches futures d'identifier les différentes mains des copistes et de juger de l'authenticité de leur travail. Les variantes entre les pre-

mières éditions parues dans les différents pays pourraient y être attribuées.

George Sand a fait allusion à l'habitude qu'avait Chopin de travailler avec minutie à ses œuvres. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que la sensibilité de sa constitution et son extraordinaire don d'improvisation étaient soumis à des réactions spontanées et à des impulsions intuitives. Si les sources manuscrites montrent entr'elles des versions différentes, il ne faut pas toujours les attribuer à une faute ou à une inadvertance, car elles peuvent provenir d'autres notations de Chopin. De même qu'on ne peut dire a priori si les variantes entre les premières éditions sont une faute ou une inadvertance du graveur. Il est toujours possible qu'une autre source, à présent inaccessible, ait servi de base à la gravure. Dans l'incertitude où l'on se trouve devant l'état des sources, il est pour ainsi dire impossible de savoir jusqu'à quel point les écarts entre les premières éditions reposent sur des corrections voulues ou sur les variantes des manuscrits. Par contre, lorsqu'on se trouve devant un si volumineux matériel de sources, il y a grand danger qu'on soit tenté de choisir une version qui corresponde plutôt au goût personnel qu'à celle solidement basée sur des sources cohérentes. Paderewski dans son édition complète des œuvres de Chopin, parue en Pologne, n'a pas toujours échappé à ce danger. Toutes les difficultés mentionnées plus haut, rencontrées par la situation des sources, sont valables pour les Études.

Pour arriver à se rapprocher d'une base de sources à peu près cohérente, l'éditeur a essayé de faire une comparaison entre les premières éditions et les manuscrits dans lesquels on rencontre fréquemment – mais cependant pas toujours – les remarques des graveurs. De cette façon, on a essayé de savoir à quelle première édition appartient le manuscrit qui a servi de modèle à la gravure. Comme on le verra par les raisons exposées plus loin, ces efforts ne pouvaient réussir qu'en partie, étant la seule méthode qui s'offrait pour examiner et apprécier les sources. La révision du texte de la présente édition résulte d'un raisonne-

ment méthodologique. Lorsqu'il y a preuve que la première édition dépend directement d'un manuscrit déterminé, ayant servi de modèle à la gravure, ou qu'on en présume la possibilité, le manuscrit et la première édition forment dans ce cas une unité et les écarts entre l'impression et le manuscrit sont dus en toute probabilité à une erreur de gravure. Si l'on ne peut reconnaître un tel rapport entre la première édition et le manuscrit, il faut supposer que la version différente de la première édition appartient peut-être au texte d'un manuscrit inconnu jusqu'à présent. Il est toujours possible que Chopin ait introduit volontairement des corrections entre la composition et l'impression, ce qui constitue constamment un facteur d'incertitude. Dans ces conditions, la question de savoir sur quelles sources doit être basée cette édition ne peut être résolue d'une façon générale pour toutes les Études, mais pour chaque cas particulier.

Parmi les manuscrits disponibles pour l'op. 10, on considère un ancien manuscrit de N° 2 et les manuscrits des N°s 3–12 comme autographes des Chopin, tandis que la copie au net des N°s 1 et 2 représente peut-être une copie faite par la sœur de Chopin. Une petite partie de ces manuscrits seulement (N°s 3, 6, 8, 10) appartiendrait, d'après les inscriptions du graveur, au groupe des sources de la première édition française parue à Paris chez Schlesinger en 1833 (pas chez Lemoine, comme le dit Paderewski qui vraisemblablement s'est servi de l'édition ultérieure). Comme pour cette édition Chopin a vérifié avec beaucoup de soins les épreuves (cf. Zofia Lissa: «Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen». *Fontes Artis Musicae*, 1960, 2^e cahier) elle a pu servir de base au texte, tandis que pour compléter, on a consulté les manuscrits, surtout quand leur appartenance au groupe de sources de la première édition française était certaine ou vraisemblable. La première édition allemande parue chez Kistner a été établie en collaboration étroite avec Schlesinger, comme la correspondance mentionnée ci-dessus en témoigne (peut-être même

d'après des feuilles d'impression de Schlesinger?). En plus des sources dont il vient d'être question, on a disposé pour le N° 3 d'un deuxième autographe de la collection de R. O. Lehman, New York.

Parmi les manuscrits de l'op. 25 se trouvant actuellement en Pologne, il n'y a, d'après les renseignements verbaux de Krystyna Kobylańska de l'Institut Chopin à Varsovie, que les N°s 1 et 8 qui sont considérés comme autographes, tandis que pour les autres Études il s'agit de copies de Fontana et d'autres copistes. Étant donné qu'elles sont parvenues en Pologne provenant de l'archive de Breitkopf & Härtel, on peut supposer qu'elles ont servi de base à la première édition allemande parue en 1837 chez Breitkopf avec laquelle elles forment un groupe de sources homogènes.

La distribution des lignes faite par le graveur dans le manuscrit correspond, à part quelques exceptions (N°s 3, 6, 7), à la première édition allemande qui n'existait cependant que pour les N°s 1–6, tandis que pour les autres Études, elle reste jusqu'à présent introuvable. Pour cette raison, on s'est servi pour les N°s 7–12 d'un exemplaire qui appartient, comme il ressort du frontispice, à une édition ultérieure (après 1846) et qui, de ce fait, n'a pas la même valeur comme source. En tenant compte que cette édition ultérieure contient peut-être déjà des corrections que la 1^{re} édition n'a pas, il faut considérer sous toute réserve cette deuxième partie de l'édition allemande, de même que la 1^{re} édition française de l'opus entier appartenant visiblement à un autre groupe de sources. Aussi a-t-on pu se servir en plus de quelques autres sources, c.-à-d. pour N° 1 d'un 2^e autographe, pour N° 2 d'un autographe et pour les mes. 1–20 d'un 2^e autographe (qui dans la mesure 2/4 raccourcit toutes les notes de la moitié de leur valeur), enfin pour le N° 4 les mes. 1–22 d'un autographe.

Chopin composa les trois Études sans numéro d'opus pour la «Méthode des Méthodes» de Moscheles et Fétis (F 1) parue à Paris chez Maurice Schlesinger en 1840; il est vraisemblable que les autographes utilisés ici ont servi de mo-

dèle à la gravure. En outre, ces Études ont paru en 1841 dans une édition spéciale de la même maison (F 2) et à Berlin chez Adolf M. Schlesinger dans le recueil «Album du Pianiste».

L'éditeur a pu tirer au clair l'état des sources dans les limites exposées. D'autres découvertes et rectifications restent possibles. Pour pouvoir établir un «Urtext» basé sur de telles sources, il fallait s'adapter à la situation particulière de chaque Étude.

Dans ce volume, les nombreux doigtés originaux sont rendus en écriture ordinaire et ceux de l'éditeur en italique, contrairement à l'habitude des Editions G. Henle dans leurs textes originaux. On a pris non seulement les doigtés des sources principales, mais à part quelques rares exceptions, toutes les indications transmises, ce qui offre un indice important pour l'exécution telle que le compositeur l'a pensée.

Les signes de pédale, notés parfois avec soin dans les manuscrits, ne sont rendus que d'après les sources principales, car en général, l'emploi des pédales tel qu'il a été transmis ne correspond plus aux exigences pianistiques modernes (instruments à sonorité plus forte et de plus grande portée, salles de concert plus vastes). Le joueur actuel devra changer de pédales plus souvent que ce n'est indiqué et au concert il devra jouer avec pédales certains endroits où Chopin ne les avait pas encore notées. Les tempi, en partie excessivement vifs, s'expliquent par le mécanisme plus léger et la moindre sonorité des instruments d'autrefois.

Pour autant que les sources permettent de faire une distinction tant soit peu intelligible des formes de signes de staccato (points et *keile*), on s'est efforcé de les conserver, cependant que dans les sources ils paraissent être employés souvent au hasard et que beaucoup d'entr'eux restent indistincts. Lorsque dans la même étude l'emploi de ces deux signes paraît par trop contradictoire, on a procédé à leur coordination.

J'adresse mes remerciements aux personnes et aux instituts qui ont mis aimablement les photocopies des sources manuscrites à notre disposition, c.-à-d.

à Alfred Cortot, Paris; Arthur Hedley, Londres; Institut Chopin, Varsovie; Collection E. Schelling, New York; Collection Koch-Floersheim, Aarau (Suisse). J'exprime également mes sentiments de gratitude à Krystyna Kobylańska, Varsovie, Zofia Lissa, Varsovie, et à Paul Badura-Skoda, Vienne, Friedrich Blume, Schlüchtern, Maurice J. E. Brown, Marlborough, V. Fédorov, Paris, pour les renseignements et suggestions de toute sorte qu'ils m'ont donnés.

Édition révisée

En 1963, G. Henle publiait les études de Chopin. Il s'agissait du premier volume d'une série qui, étalée sur les deux dernières décennies, devait rassembler sous la forme d'éditions critiques l'ensemble de l'œuvre pour piano de Frédéric Chopin. Conformément à l'usage jusque-là pratiqué en matière d'édition musicale chez Henle, les annotations critiques étaient à l'époque intégrées dans la Préface. Il s'est avéré par la suite qu'une telle façon de procéder ne pouvait en aucun cas rendre suffisamment compte de la complexité des sources de l'œuvre de Chopin, et les volumes suivants ont

ainsi comporté, à part, un Commentaire critique détaillé. Le dernier volume de cette série relative aux œuvres pour piano solo de Chopin reprend après révision complète du texte les études publiées initialement, et comporte en sus un tel Commentaire critique (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume).

Alors même que, en 1960, l'éditeur entamait ses travaux préparatoires, se déroulait à Varsovie le Premier Congrès International Chopin. L'éditeur de la série eut ainsi l'occasion d'établir des contacts fructueux avec la quasi totalité des institutions et personnalités déterminantes pour la réunion des sources nécessaires. Les informations et possibilités ainsi acquises permirent d'emblée une analyse et un classement tellement fiables des sources qu'il ne fut nullement nécessaire ultérieurement, même après parution de l'important catalogue thématique et bibliographique des œuvres de Chopin (Frédéric Chopin, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* von Krystyna Kobylańska, G. Henle Verlag, München, 1979), de procéder à une nouvelle appréciation des sources. De ce fait, il a été possible de réutiliser pour cette nouvelle édition révisée la

préface de la première édition de 1963, celle-ci traitant un certain nombre de questions fondamentales relatives à l'édition des œuvres de Chopin. Ladite préface a été toutefois amputée de quelques remarques critiques qui, regroupées à la fin du volume avec diverses autres données non encore publiées, mais en partie déjà acquises lors de l'élaboration de la première édition, constituent maintenant le Commentaire critique (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). Bien que les principes d'édition fondamentaux n'aient pas été modifiés, il va de soi qu'après deux décennies, l'éditeur a nécessairement connu certains légers changements de perspective, qui ont pu l'amener dans tel ou tel cas à réviser en partie son appréciation concernant les sources ou le texte. C'est ainsi que dans quelques cas, d'ailleurs très limités, le texte musical a fait l'objet de corrections. Les nouvelles lectures cependant, de même que les anciennes, trouvent leur pleine justification dans les sources.

Rheinberg, été 1983
Ewald Zimmermann

Urtextausgabe Broschur/Paperbound Urtext edition: HN 124

Urtextausgabe Leinen/Clothbound Urtext edition: HN 229

Studienedition zu HN 124/Study score for HN 124: HN 9124

Printed in Germany