

## Vorwort

Als „Barkarolen“, von italienisch *barca* (= Boot), bezeichnete man ursprünglich Gesänge venezianischer Gondolieri. Das anfangs nur mündlich überlieferte Genre wurde seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts zunehmend in kunstmusikalische Zusammenhänge, etwa Madrigale, übernommen, bis sich in der europäischen Oper zwischen 1800 und 1850 geradezu eine Barkarolen-Mode entwickelte. Es ist bezeichnend, dass Daniel-François-Esprit Auber eine 1844 uraufgeführte Oper komponierte, die sogar *La Barcarolle* betitelt war. Nach etwa 1850 hatte die Form der Barkarole ihren Zenit überschritten und glitt zunehmend ins Triviale und Operettenhafte ab (zur komplexen Gattungsgeschichte siehe Walter Salmen, *Die Barkarole vor Chopin. Herkunft und Semantik eines musikalischen Genres*, in: *The 2nd international musicological Symposium devoted to the works of Fryderyk Chopin*, Warschau 1989, S. 198–209). Die beim Publikum außerordentlich beliebten Barkarolen waren in der Regel von einem schaukelnden Rhythmus geprägt, über dem sich eine oft in Terzen oder Sexten parallel geführte Kantilene entfaltete. Felix Mendelssohn Bartholdy gehörte mit seinen ab 1832 erschienenen *Venezianischen Gondelliedern* (op. 19 Nr. 6; op. 30 Nr. 6; op. 62 Nr. 5) zu den ersten, die das ursprünglich vokale Genre in anspruchsvoller Weise auf das Soloklavier übertrugen.

Was Frédéric Chopin (1810–49) zur Komposition seiner *Barcarolle* op. 60 anregte, ist nicht bekannt. Möglicherweise verließ sie mitten in einer Schaffenskrise der Sehnsucht nach italienisch-mediterraner Leichtigkeit Ausdruck, wie in jüngster Zeit Artur Szklener spekuliert (vgl. seinen Kommentar zum Faksimile *Fryderyk Chopin, Barkarola Fis-Dur Op. 60*, Warschau 2007, S. 38). An Chopin, dem großen Liebhaber des Belcanto, war die Barkarolen-Mode in der Oper mit Sicherheit nicht spurlos vorübergegangen. Auch der Ve-

nedig-Schwärmerei seiner Zeit wird der Komponist, der die Lagunenstadt übrigens nie mit eigenen Augen sah, in den Pariser Salons begegnet sein. Der Sehnsuchtsort Venedig versinnbildlichte im 19. Jahrhundert eine zwar überwältigende, zugleich aber brüchige, morbide Schönheit. Ob sich Chopin konkret von den literarischen Reiseberichten George Sands (*Lettres d'un voyageur*, Paris 1837) inspirieren ließ, kann man nicht mit Sicherheit sagen, ist aber durchaus denkbar.

Was Chopin auch immer zur Wahl seines Sujets bewog, fest steht, dass die Komposition der *Barcarolle* in eine schwierige Zeit fiel. Seit dem Beginn der Verbindung mit George Sand im Jahr 1838 hatte sich Chopin einen regelmäßigen Jahresrhythmus angewöhnt. Herbst, Winter und Frühjahr verbrachte er in Paris, wo er eine Vielzahl von Schülern unterrichtete; im Sommer fuhr er nach Nohant, auf den Landsitz Sands. Die nötige Atmosphäre und Muße zum Komponieren fand er ausschließlich dort auf dem Land. Dieses Refugium war jedoch ab Mitte der 1840er Jahre durch Konflikte Sands mit ihren beiden Kindern, in die Chopin hineingezogen wurde, zunehmend bedroht. Der Bruch mit Sand und damit verbunden eine schwere Lebens- und Schaffenskrise begannen sich abzuzeichnen. Vor diesem Hintergrund ist der Brief zu verstehen, den Chopin Anfang August 1845 aus Nohant an seine Schwester und deren Mann schrieb: „Ich weiß nicht, wie es kommt, aber ich kann nichts Rechtes tun, und dennoch faulenze ich nicht, krieche nicht von einer Ecke in die andere wie mit Euch [Chopin spielt auf den Besuch seiner Schwester und deren Mann in Paris und Nohant im Sommer 1844 an], sondern hocke ganze Tage und Abende in meinem Zimmer. Ich muss jedoch einige Manuskripte vor der Abreise von hier beenden, denn im Winter kann ich nicht komponieren. Nach Eurer Abreise habe ich nur jene Sonate geschrieben. Jetzt habe ich außer den neuen Mazurken nichts druckfertig, müsste aber“ (*Frédéric Chopin, Briefe*, hrsg. von Krystyna Kobylańska, Frankfurt 1984, S. 237; im

Original Polnisch). Bei der Sonate handelt es sich um Chopins Opus 58 in h-moll, bei den Mazurken um die Sammlung Opus 59. Beide Werke erschienen noch im Jahr 1845.

Chopins Worten lässt sich entnehmen, dass er im Sommer 1845 mit der Arbeit an neuen Kompositionen begonnen hatte, ohne jedoch in der Lage zu sein, ihnen eine definitive Gestalt zu verleihen. Zu diesen neuen Werken gehörten die *Barcarolle* op. 60, aber auch die *Polonaise-Fantaisie* op. 61, die *Deux Nocturnes* op. 62 sowie die Sonate für Violoncello und Klavier op. 65.

Bis zum folgenden Sommer 1846 war es Chopin noch immer nicht gelungen, die neuen Werke abzuschließen. In Nohant verfiel er erneut in die gleiche depressive Stimmung wie im Vorjahr und schrieb am 8. Juli an Auguste Franckhonne: „Dass ich Dir nicht schon früher geschrieben habe, liegt nicht daran, dass ich es vergessen hätte, sondern daran, dass ich Dir gleichzeitig meine bemitleidenswerten Manuskripte schicken wollte, die immer noch nicht vollendet sind. [...] Mein Guter, ich versuche mein Möglichstes, um zu arbeiten – aber es will nicht gelingen – und gesetzt den Fall, dass dies so weitergeht, werden meine neuen Werke nicht einmal mehr an Grasmücken-Gezwitscher oder gar zerschlagenes Porzellan erinnern. Ich muss mich damit abfinden“ (*Correspondance de Frédéric Chopin, La Gloire, 1840–1849*, hrsg. von Bronislas Édouard Sydow/Suzanne und Denise Chainaye/Irène Sydow, Paris [1960], S. 237).

Trotz dieser Selbstzweifel schaffte es Chopin im Verlauf des Sommers, endlich drei neue Opera für den Druck vorzubereiten. Im Oktober und November 1846 erschienen die *Barcarolle* op. 60, die *Polonaise-Fantaisie* op. 61 und die *Deux Nocturnes* op. 62 in Frankreich (Brandus), Deutschland (Breitkopf & Härtel) und England (Wessel). In den erhaltenen Verträgen und Verlagsquittungen werden die drei Werke stets gemeinsam genannt, und auch die Daten für die Registrierung der Erstausgaben im Dépôt légal und in Stationers' Hall sind für Opus 60–62 jeweils identisch.

Die gleichzeitige Publikation in drei Ländern erlaubte Chopin, den größtmöglichen finanziellen Gewinn aus dem Verkauf seiner Musik zu schlagen, sich die Rechte für die wichtigsten Länder Europas zu sichern und die Gefahr von Raubdrucken gering zu halten. Allerdings zog dieses Vorgehen einen großen Organisationsaufwand nach sich, da die Erscheinungsdaten koordiniert und geeignete Stichvorlagen bereitgestellt werden mussten. In früheren Jahren hatte Chopin dafür auf Kopisten zurückgegriffen und sich oft damit begnügt, den französischen Verleger die Drucklegung beim englischen Verleger organisieren zu lassen. Aufgrund schlechter Erfahrungen nahm Chopin jedoch ab etwa 1841 alle Fäden selbst in die Hand. Er bereitete zumeist drei autographe Stichvorlagen vor. Dabei legte er Wert darauf, dass die sorgfältiger notierten Manuskripte nach Deutschland und England gingen, da er von dort keine Korrekturfahnen zur Kontrolle zugesandt bekam. Für die französischen Erstausgaben ist in der Regel von einer Autorkorrektur im Fahnenstadium auszugehen.

Dieser Organisationsaufwand schlägt sich im Fall der *Barcarolle* plastisch in den überlieferten Briefen nieder. Da sich der Komponist noch immer in Nohant aufhielt, musste er Mittelsmänner in Paris mit diesen Angelegenheiten betrauen. Sein guter Freund, der Cellist Auguste Franchomme, übernahm Botengänge zum Verleger Brandus und zu Jacques Maho, dem Agenten von Breitkopf & Härtel in Paris. Der Bankier Auguste Léo, Widmungsträger der *Polonaise* op. 53, übernahm die Korrespondenz mit Wessel. Beide handelten streng nach den Weisungen, die sie per Brief aus Nohant erhielten. So lässt sich nachvollziehen, dass Chopin die Manuskripte am 30. August 1846 aus Nohant abschickte (Brief an Franchomme mit den Autographen für Brandus und Breitkopf, *Frédéric Chopin, Briefe*, S. 247; Brief an Léo mit dem Autograph für Wessel, *Correspondance* S. 239). Am 13. September äußerte er sich besorgt, dass Brandus und Maho offenbar nicht vor Ort waren, um die Manuskripte ent-

gegenzunehmen. Chopin bangte um das simultane Erscheinungsdatum, da das Manuskript für Wessel vermutlich bereits im Londoner Verlagshaus eingetroffen sei. Er ordnete an, Franchomme solle weiterhin regelmäßig bei den Verlegern vorsprechen. Am 22. September schließlich äußerte er sich erfreut darüber, dass das Publikationsdatum mit Maho ausgehandelt sei, Franchomme solle aber Brandus zur Eile antreiben (beide Briefe siehe *Correspondance*, S. 241–243). Die Ausgabe von Wessel erschien schließlich im Oktober 1846, die Ausgaben in Frankreich und Deutschland einen Monat später, im November 1846.

Die autographen Stichvorlagen für Brandus und Breitkopf & Härtel sind erhalten, nicht aber die für Wessel. Rückschlüsse auf diese verschollene Stichvorlage lassen sich aus der englischen Erstausgabe ziehen, die an einigen Stellen signifikant von den übrigen Quellen abweicht. In welcher Reihenfolge Chopin die drei Autographe niederschrieb, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit rekonstruieren. Ein Textvergleich zwischen den Autographen und der englischen Erstausgabe legt die Vermutung nahe, dass die Stichvorlage für die französische Erstausgabe am Anfang stand und dass die Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe zuletzt niedergeschrieben wurde (zu Einzelheiten siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Von einer Korrekturlesung der französischen Erstausgabe durch Chopin ist auszugehen (Brief an Franchomme vom 30. August 1846: „Bitte ebenfalls Brandus, dass er mir zwei Abzüge schickt, von denen ich einen behalten könnte“, *Frédéric Chopin, Briefe*, S. 247). Die Ausgabe von Brandus weicht an einigen Stellen vom Textstand der Stichvorlage ab – Differenzen, die sich nur durch Eingriffe seitens des Komponisten erklären lassen (siehe *Bemerkungen*). Somit stellt die französische Erstausgabe die Fassung letzter Hand dar. Die Fassungen gemäß der deutschen und englischen Erstausgabe müssen jedoch gleichfalls als authentisch angesehen werden. Zu dieser ungewöhnlich kom-

plexen Quellenlage, zu weiteren Quellen (einer Skizze und den sogenannten Schülerexemplaren) sowie zur rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung von späteren Ausgaben der *Barcarolle* siehe die *Bemerkungen*. Zusätzlich steht im Internet ein ausführlicher Bemerkungsteil zum kostenlosen Download zur Verfügung.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt Zofia Chechlińska vom Chopin-Institut, Warschau, für Auskünfte über den genauen Wortlaut der Briefe Chopins.

München, Herbst 2011  
Norbert Müllemann

## Preface

The term “barcarolle”, from the Italian *barca* (= boat), was originally used as a designation for the songs sung by Venetian gondoliers. At first, the transmission of these works was solely oral; but from the beginning of the 17<sup>th</sup> century, the genre began to make ever greater inroads into art music – madrigals, for example. Finally, between 1800 and 1850, a genuine barcarolle vogue reached full blossom in European opera. Daniel-François-Esprit Auber even wrote an opera called *La Barcarolle*, which was premiered in 1844. After attaining its zenith around 1850, the barcarolle form went into a progressive decline and was later encountered mostly in trivial music or operettas (on the complex history of this genre, see Walter Salmen, *Die Barcarolle vor Chopin. Herkunft und Semantik eines musikalischen Genres*, in: *The 2nd international musicological Symposium devoted to the works of Fryderyk Chopin*, Warsaw, 1989, pp. 198–209). Barcarolles, which were very popular, were generally characterised by a lilting rhythm supporting a cantilena

that often unfolded in thirds or sixths in parallel motion. With his *Venezianische Gondellieder* (op. 19 no. 6; op. 30 no. 6; op. 62 no. 5), which began to appear from 1832 onwards, Felix Mendelssohn Bartholdy was one of the first composers to make a sophisticated transfer of this originally vocal genre to the piano solo.

It is not known what inspired Frédéric Chopin (1810–49) to write his *Barcarolle* op. 60. In the midst of a creative crisis, he perhaps found in it a means to convey his longing for Italian, Mediterranean lightness, as has been recently conjectured by Artur Szklener (see his comments in the facsimile *Fryderyk Chopin, Barkarola Fis-Dur Op. 60*, Warsaw, 2007, p. 22). The barcarole fashion in opera had most certainly left its mark on Chopin, a passionate admirer of bel canto. Although he never saw the *Serenissima* with his own eyes, Chopin was most certainly aware of the craze for all things Venetian at this time in the Paris salons. In the 19<sup>th</sup> century, Venice, a place of longing, symbolised an overpowering yet crumbling, morbid beauty. It cannot be determined with certainty whether Chopin was directly inspired by George Sand's literary travel reports (*Lettres d'un voyageur*, Paris, 1837), but it is perfectly plausible.

Whatever may have given Chopin the impulse to choose this subject, it is clear that the composition of the *Barcarolle* fell in a difficult period of the composer's life. Chopin had become used to a recurring yearly rhythm since the beginning of his relationship with George Sand in 1838: he used to spend autumn, winter and spring in Paris, where he had many piano pupils, and the summers at George Sand's country estate in Nohant. Only in the country did he find the requisite atmosphere and leisure to compose. However, from the mid 1840s on, this refuge was increasingly threatened by George Sand's conflicts with her two children, a conflict into which Chopin himself was drawn. Hints of a break-up with George Sand and, in conjunction with this, personal and creative crises came to the fore. The composer's letter from Nohant to his sister and her

husband from the beginning of August 1845 is to be understood against this background: "I don't know why, but I can't seem to do anything properly; yet I am not lazing about, not creeping from one corner to another, as with you [he is alluding to the visit of his sister and her husband in Paris and Nohant in summer 1844], but am spending entire days and evenings in my room. Yet I still have several manuscripts to finish before my departure, for I cannot compose in winter. All I wrote after you left was that sonata. Now, although I should, I have nothing ready to publish other than the new mazurkas (*Frédéric Chopin, Briefe*, ed. by Krystyna Kobylańska, Frankfurt, 1984, p. 237; original in Polish). The Sonata in question is the opus 58 in b minor; the Mazurkas form the collection opus 59. Both works were published within the year 1845.

From Chopin's words we can deduce that he had begun working on new compositions in the summer of 1845, but was not yet ready to give them their definitive form. Among these works were the *Barcarolle* op. 60, as well as the *Polonaise-Fantaisie* op. 61, the *Deux Nocturnes* op. 62 and the Sonata for Violoncello and Piano op. 65.

Chopin still had not managed to complete the new works by the summer of 1846. In Nohant, he again slipped into the same depressive mood as in the previous year. On 8 July he wrote to Auguste Franchomme: "If I have not written you earlier, then not because I have forgotten to, but because I wanted to send you my pitiful and still unfinished manuscripts at the same time. [...] I am doing my utmost to work, dear friend, but have no success; and if this continues unabated, my new works will evoke neither the chirping of warblers or even broken china. I must resign myself to this" (*Correspondance de Frédéric Chopin, La Gloire, 1840–1849*, ed. by Bronislas Édouard Sydow/Suzanne and Denise Chainaye/Irène Sydow, Paris [1960], p. 237).

Despite these self-doubts, Chopin did at last manage to prepare three new works for publication during the course of the summer. The *Barcarolle* op. 60,

the *Polonaise-Fantaisie* op. 61 and the *Deux Nocturnes* op. 62 were published in October and November 1846 in France (Brandus), Germany (Breitkopf & Härtel) and England (Wessel). The three works are always mentioned together in the extant contracts and publishers' receipts, and the registration dates of the first editions in the *Dépôt légal* and in Stationers' Hall are identical for the opera 60–62.

The simultaneous publication in three countries allowed Chopin to reap the greatest profit from the sale of his music, to secure the rights for the most important European countries, and to minimise the danger of pirate editions. However, this procedure entailed a great deal of organisational efforts, since the dates of publication had to be coordinated, and the appropriate engraver's copies had to be prepared. In earlier years, Chopin had turned to copyists for this task, and often contented himself with letting the French publisher organise the printing by the English publisher. But after having some bad experiences, Chopin took these matters into his own hands from about 1841. He generally prepared three autograph engraver's copies, taking care to ensure that the more meticulously notated manuscripts were sent to Germany and England, since he did not obtain galley proofs for correction from there. With respect to the French first editions, it can be assumed that he corrected the galley proofs in the proof stage.

In the case of the *Barcarolle*, this organisational red tape can be clearly seen in the surviving correspondence. Since the composer was still in Nohant, he had to entrust these tasks to intermediaries in Paris. His good friend, the cellist Auguste Franchomme, took on the deliveries to the publisher Brandus and to Jacques Maho, Breitkopf & Härtel's agent in Paris. The banker Auguste Léo, the dedicatee of the *Polonaise* op. 53, assumed the correspondence with Wessel. Both men acted strictly according to the instructions that they had received by letter from Nohant. Thus one can see that Chopin sent the manuscripts from Nohant on 30 August 1846 (letter to

Franchomme with the autographs for Brandus and Breitkopf, *Frédéric Chopin, Briefe*, p. 247; letter to Léo with the autograph for Wessel, *Correspondance*, p. 239). On 13 September Chopin expressed some discomfort upon learning that Brandus and Maho had apparently not been there to accept the manuscripts. Chopin was nervous about the simultaneous date of publication, since the manuscript for Wessel had presumably already arrived at the publishers' in London. He instructed Franchomme to keep in touch regularly with the publishers. Finally, on 22 September, he wrote saying that he was happy that the publication date had been negotiated with Maho, but he also requested that Franchomme spur Brandus on to make haste (for both letters see *Correspondance*, pp. 241–243). The Wessel edition was finally released in October 1846, and the French and German editions one month later in November 1846.

The autograph engraver's copies for the Brandus and Breitkopf & Härtel editions have survived, but not the one for Wessel. Conclusions about this lost engraver's copy can be drawn from the English first edition, which diverges significantly from the other sources in several passages. It is not possible to reconstruct with any certainty the sequence in which Chopin penned his three autographs. A comparison of the musical texts of the autographs and the English first edition suggests that the engraver's copy for the French first edition was the first, and that the engraver's copy for the German first edition was the last to be written (for details see the *Comments* at the end of the present edition).

It is likely that Chopin corrected the proofs of the French first edition (letter to Franchomme of 30 August 1846: "Also ask Brandus to send me two sets of proofs, one of which I can keep", *Frédéric Chopin, Briefe*, p. 247). The Brandus edition differs from the text reading of the engraver's copy in several passages, which can only be explained by interventions made by the composer (see *Comments*). The French first edition thus represents the last authorised version. The versions contained in the

German and English first editions, however, must still be seen as authentic. For information on this uncommonly complex state of the sources, as well as on further sources (a sketch and the so-called pupils' copies) and the significance of later editions of the *Barcarolle* on reception history, see the *Comments*. Moreover, a detailed commentary can be downloaded from the Internet, free of charge.

We wish to extend our warmest thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly putting the source material at our disposal. Our particular thanks go out to Zofia Chechlińska of the Chopin Institute, Warsaw, for information on the exact wording of Chopin's letters.

Munich, autumn 2011  
Norbert Müllemann

## Préface

Le terme «barcarolle», de l'italien *barca* (= bateau), désignait à l'origine les chants des gondoliers vénitiens. Ce genre, issu de la tradition orale, a été repris depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle de plus en plus souvent dans le cadre de la musique savante, par exemple dans le madrigal, avant que ne se développe dans l'opéra européen entre 1800 et 1850 une véritable mode de la barcarolle. Il est significatif que Daniel-François-Esprit Auber ait composé un opéra intitulé *La Barcarolle* qui fut créé en 1844. Après 1850 environ le genre de la barcarolle amorçait son déclin pour tomber progressivement dans l'opérette et la musique plus triviale (sur l'histoire particulièrement complexe de ce genre, voir Walter Salmen, *Die Barkarole vor Chopin. Herkunft und Semantik eines musikalischen Genres*, dans: *The 2nd international musicological Symposium devoted to the works of Fryderyk Chopin*, Varsovie, 1989, pp. 198–209). Particu-

lièrement appréciées du public, les barcarolles étaient généralement composées sur un rythme balançant sur lequel se déployait une cantilène souvent traitée en tierces ou en sixtes parallèles. Avec ses *Venezianische Gondellieder* (op. 19 n° 6; op. 30 n° 6; op. 62 n° 5) Felix Mendelssohn Bartholdy fut l'un des premiers à transposer de manière ambitieuse au piano ce genre à l'origine vocal.

On ignore les raisons qui ont poussé Frédéric Chopin (1810–49) à composer sa *Barcarolle* op. 60. Elle est peut-être l'expression de la nostalgie d'une insouciance italienne et méditerranéenne que le compositeur aurait ressenti au détour d'une crise de création, comme Artur Szklener l'a récemment suggéré dans son commentaire au fac-similé *Fryderyk Chopin, Barkarola Fis-Dur Op. 60*, Varsovie, 2007, p. 30. En grand amateur de belcanto, Chopin n'a certainement pas été insensible à la mode de la barcarolle dans l'opéra. Le compositeur a sans doute aussi rencontré dans les salons parisiens l'engouement pour Venise propre à son temps, alors qu'il ne vit jamais la ville lagune de ses propres yeux. La nostalgie de Venise incarnait au XIX<sup>e</sup> siècle une beauté certes grandiose, mais aussi fragile et morbide. On ne saurait affirmer que Chopin s'est inspiré des récits de voyages de George Sand (*Lettres d'un voyageur*, Paris, 1837), mais on peut parfaitement l'imaginer.

Quelles que soient les motivations de Chopin dans le choix de son sujet, il est certain que la *Barcarolle* vit le jour au cours d'une période difficile. Depuis le début de sa relation avec George Sand en 1838, Chopin s'était habitué à un rythme annuel régulier. Il passait l'automne, l'hiver et le printemps à Paris où il enseignait à un grand nombre d'élèves; l'été, il se rendait à Nohant, à la maison de campagne de George Sand. C'est exclusivement là qu'il trouvait une atmosphère et l'inspiration favorables à la composition. Toutefois, depuis le milieu des années 1840, ce havre de paix était de plus en plus menacé par les conflits entre George Sand et ses deux enfants, dans lesquels Chopin se trouvait impliqué. La rupture avec George Sand et la douloureuse crise existentielle

et créatrice qui s'ensuivit commençaient à poindre. C'est dans ce contexte qu'il convient de restituer la lettre que Chopin écrit début août 1845 de Nohant à sa sœur et son mari: «Je ne sais pas ce qui arrive, mais je ne peux rien faire de bon, et pourtant je ne paresse pas, ne vais pas me cacher d'un coin à l'autre, comme avec vous [Chopin fait allusion à la visite de sa sœur et de son mari à Paris et à Nohant au cours de l'été 1844], mais je passe des jours et des soirs entiers dans ma chambre. Je dois cependant encore terminer quelques manuscrits avant de quitter cet endroit, car en hiver je ne peux pas composer. Après votre départ je n'ai plus écrit que cette sonate-là. À présent, à l'exception des nouvelles mazurkas, je n'ai plus rien à mettre sous presse, et pourtant je devrais» (*Frédéric Chopin, Briefe*, éd. par Krystyna Kobylańska, Francfort-sur-le-Main, 1984, p. 237; texte original en polonais). La Sonate en question est l'opus 58 en si mineur, quant aux Mazurkas, il s'agit de la collection de l'opus 59. Les œuvres parurent encore en 1845.

Ces quelques lignes indiquent qu'au cours de l'été 1845 Chopin avait commencé à travailler à de nouvelles compositions, sans être toutefois en mesure de leur donner une forme définitive. Parmi ces œuvres nouvelles figuraient la *Barcarolle* op. 60, mais aussi la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, les *Deux Nocturnes* op. 62, ainsi que la Sonate pour violoncelle et piano op. 65.

Jusqu'à l'été 1846 Chopin n'était toujours pas parvenu à terminer les nouvelles œuvres. À Nohant, il succomba à nouveau à l'ambiance dépressive qu'il avait connue l'année précédente et écrivit le 8 juillet à Auguste Franchomme «Si je ne t'ai pas écrit plus tôt, ce n'est pas faute d'y avoir pensé mais faute d'avoir voulu t'envoyer en même temps mes pauvres manuscrits, qui ne sont pas encore terminés. [...] Mon bon, je fais tout mon possible pour travailler – mais cela ne va pas – et pourvu que cela continue, mes nouvelles productions ne pourront plus faire penser ni aux gazouillements des fauvettes ni même à la porcelaine cassée. Il faut me résigner» (*Correspondance de Frédéric*

*Chopin, La Gloire, 1840–1849*, éd. par Bronislas Édouard Sydow/Suzanne et Denise Chainaye/Irène Sydow, Paris [1960], p. 237).

En dépit de ces doutes sur lui-même Chopin parvint en définitive, au cours de cet été, à préparer trois nouveaux opus pour l'imprimerie. En octobre et novembre 1846 parurent la *Barcarolle* op. 60, la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 et les *Deux Nocturnes* op. 62 en France (Brandus), en Allemagne (Breitkopf & Härtel) et en Angleterre (Wessel). Dans les contrats conservés et les reçus des éditeurs les trois œuvres sont toujours citées ensemble. De même, les premières éditions des opus 60–62 portent les mêmes dates d'enregistrement au dépôt légal et au Stationers' Hall.

La publication simultanée dans les trois pays permit à Chopin de réaliser un gain financier maximal avec la vente de sa musique, d'acquiescer les droits pour les pays les plus importants d'Europe et de réduire le risque d'éditions pirates. Toutefois, ce procédé exigeait de gros investissements en matière d'organisation car les dates de publication devaient être coordonnées et des copies à graver appropriées devaient être mises à la disposition des éditeurs. Par le passé, Chopin avait eu recours pour cela à des copistes et s'était souvent contenté de confier aux éditeurs français le soin d'organiser la mise sous presse chez les éditeurs anglais. En raison de mauvaises expériences, Chopin entreprit vers 1841 de s'occuper lui-même de toutes ces affaires. Il préparait en général trois copies autographes destinées aux graveurs. Ce faisant, il veillait à ce que les manuscrits notés plus soigneusement fussent envoyés en Allemagne et en Angleterre car il ne pouvait obtenir d'épreuves de la part de ces éditeurs. On peut considérer qu'en règle générale, les premières éditions françaises furent précédées d'une correction d'épreuves autographe.

Cette dépense en matière d'organisation est documentée de manière exemplaire dans le cas de la *Barcarolle* par les lettres conservées. Comme le compositeur résidait encore à Nohant, il devait confier ces tâches à des intermédiaires

parisiens. Son bon ami, le violoncelliste Auguste Franchomme, fit des démarches auprès de l'éditeur Brandus et de Jacques Maho, l'agent de Breitkopf & Härtel à Paris. Le banquier Auguste Léo, dédicataire de la Polonaise op. 53, s'occupait de la correspondance avec Wessel. Les deux agissaient selon de strictes instructions qu'ils recevaient par lettre de Nohant. On peut donc ainsi reconstituer que Chopin envoya les manuscrits le 30 août 1846 de Nohant (lettre à Franchomme jointe aux autographes pour Brandus et Breitkopf, *Frédéric Chopin Briefe*, p. 247; lettre à Léo jointe à l'autographe pour Wessel, *Correspondance*, p. 239). Le 13 septembre, il s'alarme de ce que Brandus et Maho n'étaient pas en mesure de réceptionner les manuscrits. Chopin s'inquiétait de la date d'édition simultanée, étant donné que le manuscrit pour Wessel était déjà probablement parvenu à la maison d'édition londonienne. Il ordonna que Franchomme poursuive régulièrement ses démarches auprès des éditeurs. Le 22 septembre enfin, il se dit réjoui de savoir que la date de publication avait été fixée avec Maho, mais Franchomme devait pousser Brandus à agir vite (voir ces deux lettres dans *Correspondance*, pp. 241–243). L'édition de Wessel parut en définitive en octobre 1846 et les éditions française et allemande un mois plus tard, en novembre 1846.

Les copies à graver autographes qui ont servi à Brandus et à Breitkopf & Härtel sont conservées, mais non celle destinée à Wessel. La première édition anglaise permet toutefois de se donner une idée de cette copie perdue qui, à certains endroits, diverge de manière significative des autres sources. L'ordre dans lequel Chopin a recopié les trois autographes ne peut être reconstruit avec une certitude absolue. Une comparaison entre les textes des copies autographes et celui de l'édition anglaise suggère que la copie à graver de la première édition française vient en premier et que le modèle de la première édition allemande a été copié en dernier (pour plus de détails, voir les *Remarques* à la fin de la présente édition).

On sait que Chopin a relu les épreuves de la première édition française

(lettre à Franchomme du 30 août 1846: «Prie aussi Brandus de m'envoyer deux épreuves, dont je pourrai garder une» (*Correspondance*, p. 238). L'édition de Brandus diverge à certains endroits de l'état du texte du modèle et ces divergences ne peuvent s'expliquer que par des interventions de la part du compositeur (voir les *Remarques*). La première édition française présente ainsi la version de dernière main. Les versions correspondant aux premières éditions alle-

mande et anglaise doivent cependant être considérées comme étant tout aussi authentiques. En ce qui concerne cet ensemble de sources exceptionnellement complexe, d'autres sources (une esquisse et les exemplaires d'élèves) ainsi que la signification des éditions ultérieures de la *Barcarolle* pour l'histoire de la réception de cette œuvre, voir les *Remarques*. On trouvera par ailleurs sur internet un exhaustif corpus d'observations en téléchargement gratuit.

Nous remercions vivement les bibliothèques citées dans les *Remarques* qui ont aimablement mis les sources à notre disposition. Nous remercions tout particulièrement Zofia Chechlińska de l'Institut Chopin de Varsovie pour les renseignements concernant les formulations exactes des lettres de Chopin.

Munich, automne 2011  
Norbert Müllemann