

# KONZERT NR. 2

Comtesse Delfina Potocka gewidmet  
Entstanden 1829 · Erschienen 1836

Maestoso ♩. 138

Opus 21

Soloklavier

Klavierauszug

*p legato*

5

*ff >* *p >* *ff >* *p*

*legato*

## Larghetto ♩. 56

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Larghetto" with a quarter note equal to 56 beats per minute.

**System 1 (Measures 56-58):** The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic. The vocal line is silent. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

**System 2 (Measures 59-60):** The piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The vocal line enters in measure 59 with a melodic phrase. The dynamic marking *molto con delicatezza* is present. The piano part includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (\*).

**System 3 (Measures 61-63):** The piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The vocal line continues with a melodic phrase. The dynamic marking *legatiss.* is present. The piano part includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (\*).

## Allegro vivace J. 69

Musical score for the first system of "Allegro vivace J. 69". The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a treble and bass clef for the piano part, and a grand staff for the accompaniment. The tempo is marked "Allegro vivace". The first measure of the piano part is marked with a dynamic of  $\text{fz}$  and the instruction "semplice ma graziosamente". The piano part includes various ornaments and fingerings, such as a first finger ornament in the first measure and a second finger ornament in the second measure. The accompaniment consists of chords and simple melodic lines.

Musical score for the second system of "Allegro vivace J. 69". The score continues from the first system. The piano part features a complex melodic line with many ornaments and fingerings, including a first finger ornament in the first measure and a second finger ornament in the second measure. The accompaniment continues with chords and simple melodic lines.

Musical score for the third system of "Allegro vivace J. 69". The score begins with a measure number of 12. The piano part features a complex melodic line with many ornaments and fingerings, including a first finger ornament in the first measure and a second finger ornament in the second measure. The instruction "fz ben legato" is present. The accompaniment continues with chords and simple melodic lines.

## Vorwort

Chopins Konzert für Klavier und Orchester in f-moll op. 21 wurde im Herbst 1829 komponiert und – nach letzten, im Winter vorgenommenen Verbesserungen – am 17. März 1830 vom Komponisten in Warschau mit großem Erfolg uraufgeführt. Im Sommer dieses Jahres entstand dann das 2. Konzert in e-moll op. 11, das er in seinem Abschiedskonzert am 11. Oktober 1830 in Warschau spielte, bevor er einen Monat später seine Heimat verließ, um über Wien, München und Stuttgart nach Paris zu reisen, wo er im Herbst 1831 mit einer Reihe von zur Veröffentlichung bestimmten Werken in seinem Gepäck eintraf. In der für den Komponisten nicht so angenehmen Zeit des Einlebens, der Eingewöhnung und der Kontaktaufnahme mit wichtigen Persönlichkeiten kam es zu gewissen Turbulenzen, die dazu führten, dass die beiden Konzerte – Chopin selbst bezeichnete das e-moll Konzert nach der Reihenfolge der Entstehung immer als das zweite – in der Folge von

den Verlagen in umgekehrter Ordnung veröffentlicht und dementsprechend bezeichnet wurden. Opus 11 erschien 1833, Opus 21 1836. Auf Grund der von Zofia Lissa in ihrer Abhandlung „Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen“ (Fontes artis musicae, Vol. VII Heft 2, Kassel 1960) dargelegten Erkenntnisse lässt sich folgende Hypothese aufstellen.

Als Chopin im Herbst 1831 mit einer Anzahl fertiger Kompositionen – darunter beide Konzerte – nach Paris kam, dürfte er im Umgang mit Verlegern kaum größere Erfahrungen gehabt haben. Möglicherweise hat er Anfang 1832 Verbindung zu dem Geschäftsmann Aristide Farrenc bekommen, dem er die Verlagsrechte an beiden Konzerten und einigen anderen Werken überließ. Als die kleine Firma Farrenc im Herbst des Jahres offensichtlich in Schwierigkeiten geriet, muss Chopin, der inzwischen mit den Pariser Verhältnissen sicher besser vertraut geworden war, gerne die Gelegenheit ergriffen haben, mit dem renommierten Verleger Maurice Schlesinger wegen der Herausgabe seiner Werke in Geschäftsverbindung zu treten.

Schlesinger ließ aber von Anfang an erkennen, dass Soloklavierwerke wegen der besseren Absatzchancen ihn mehr interessierten als Werke mit Orchester, weshalb er sich auf die Herausgabe nur eines Konzertes beschränken wollte. Die vorher mit Farrenc abgesprochenen Pläne wurden grundlegend geändert, und auf der Veröffentlichungsliste blieb das ein Jahr zuvor komponierte e-moll Konzert, das – als zweites geschrieben – jetzt als erstes im Druck erschien. Wurde diese Entscheidung getroffen, weil das e-moll Konzert das neueste war, oder weil der Komponist das f-moll Konzert im Februar dieses Jahres in einer öffentlichen Veranstaltung in Paris schon bekannt gemacht hatte und der Verleger seinen neuen Schützling in einer möglichst breiten Palette von Werken präsentieren wollte? Diese Frage muss offen bleiben.

Anders als beim e-moll Konzert stellt sich die Quellenlage beim f-moll Konzert dar. Es ist ein so genanntes Halbautograph vorhanden, d. h. eine Partitur, in der die Klavierstimme von Chopin geschrieben ist, die Orchesterstimmen aber einer bis heute noch nicht

eindeutig identifizierten Person – nach F. Hoesick (*Slowacki i Chopin*, Bd. II, Warschau 1932) vielleicht Dobrzynski – zugeschrieben werden können. Die Klavierstimme ist vom ersten bis zum letzten Takt ausgeschrieben, enthält also auch die Klavierreduktion der selbstständigen Orchesterpartien, bei denen das Soloklavier pausiert. Demnach könnte das ganze Werk auch ohne Begleitung, gewissermaßen „sonatenmäßig“ gespielt werden. Entwicklungsgeschichtlich lassen sich damit Linien zurückverfolgen nicht nur zu Abbé Vogler, der verlangt hatte, die Komponisten sollten ihre Konzerte so notieren, dass sie auch „sonatenmäßig“ (also ohne Orchester) gespielt werden können, sondern auch bis zur barocken Aufführungspraxis, in der es üblich war, dass der Solist eines Instrumentalkonzertes die Tuttistellen des Orchesters mitspielte.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entsprach es der zeitgenössischen Editionspraxis durchaus, dass Werke, die zu ihrer Aufführung einen größeren Apparat benötigten, zunächst nur in Stimmen und im Klavierauszug erschienen, während die Partitur oft erst Jahre später veröffentlicht wurde. So zeigen also auch die Erstdrucke des f-moll Konzertes – genau wie die des e-moll Konzertes – den Notentext in einer Form, in der der Solopart des Klaviers in die Klavierreduktion der Orchestervor- und zwischenspiele eingebettet ist. Diese Situation stellt den Herausgeber einer Urtextausgabe vor die schwierige Frage, wie er dem Anspruch des Urtextes gerecht werden kann, wenn der Orchesterpart nicht in Form einer Partitur, sondern als bearbeitete Reduktion für Klavier wiedergegeben werden soll. Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, liegen die selbstständigen Orchesterpartien – also die Passagen, in denen das Klavier pausiert, – in einer von Chopin selbst vorgenommenen Klavierreduktion vor. Für die nun noch fehlende Reduktion der begleitenden Orchesterpartien bietet sich jedoch wie beim e-moll Konzert dank einer günstigen Quellenlage eine befriedigende Lösung an. Hanna Wroblewska-Straus weist in den *Chopin Studies*, Warschau

1990, auf die Existenz einer Klavierbearbeitung des 2. und des 3. Satzes dieses Konzertes hin, die Julian Fontana, Chopins Adlatus, möglicherweise sogar auf Anregung des Komponisten angefertigt hat, weshalb dieser Quelle trotz offensichtlicher Flüchtigkeiten Authentizität nicht abzusprechen wäre. Als quellenmäßig nicht verbürgter Teil dieser Ausgabe hat demnach nur die Klavierreduktion der begleitenden Orchesterpartien des 1. Satzes zu gelten, die der Herausgeber auf der Grundlage einer in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur in eigener Bearbeitung vorlegt.

Für die Edition des f-moll Konzertes, der als Hauptquelle das Halbautograph und weitere im Kritischen Bericht aufgeführte Nebenquellen zu Grunde gelegt wurden, fehlen vergleichbare Angaben, wie sie von Zofia Lissa in der Korrespondenz der Verleger für das e-moll Konzert (s. oben) nachgewiesen wurden. In Frankreich sind beide Konzerte bei Maurice Schlesinger erschienen, in Deutschland aber bei zwei verschiedenen Verlegern, nämlich Fr. Kistner (Opus 11) und Breitkopf & Härtel (Opus 21). In ihrem Katalog (*Chopin Werkverzeichnis*, München 1979) hat Krystyna Kobylańska mitgeteilt, dass das heute bekannte Halbautograph für die Erstausgabe von Schlesinger als Stichvorlage gedient, sich aber auch seit 1836 im Besitz des Hauses Breitkopf & Härtel befunden habe. Wie ist das zu bewerten? Hat das Autograph zunächst bei Schlesinger und danach bei Breitkopf als Stichvorlage gedient? Es fällt aber auf, dass sich in diesem Manuskript keine Stechereintragung findet, die auf eine Benutzung als Stichvorlage hindeutet. Solche Eintragungen waren aber in der Editionspraxis durchaus üblich. Oder könnte es sein, dass Breitkopf dieses Halbautograph erst nach dem Stich des Werkes – aus welchen Gründen auch immer – erworben und dann nur zur Verifizierung des Textes benutzt hat? Oder hat das Autograph überhaupt nur aufführungspraktischen Zwecken gedient? Man wagt diese Frage nicht zu beantworten, auch wenn sie sich bei den

nicht unerheblichen und kaum als reine Stichfehler zu erklärenden Divergenzen zwischen Autograph und Erstausgaben immer wieder stellt. (S. dazu auch: Ewald Zimmermann, *Chopin und sein Orchester*, *Chopin Studies* 3, Warschau 1990.)

Am Schluss des Bandes gibt ein Kritischer Bericht genaue Auskunft über alle benutzten Quellen und ihre Fundorte sowie über **Lesartenvergleiche**.

Allen, die mich bei der Vorbereitung dieser Ausgabe freundlichst unterstützt haben, spreche ich hiermit meinen herzlichen Dank aus, so Prof. Paul Badura-Skoda, der mir einen Einblick in die Fotokopie eines Exemplars der französischen Erstausgabe aus dem Besitz von Chopins Schülerin Camille O'Meara (s. Quellennachweis) ermöglichte, dann aber vor allem der Chopin Gesellschaft in Warschau, mit der mich seit nunmehr drei Jahrzehnten in vertrauensvoller Zusammenarbeit Beziehungen der angenehmsten Art verbinden.

Rheinberg, Sommer 1993

Ewald Zimmermann

## Preface

Chopin's Concerto in f minor op. 21, for piano and orchestra, was written in autumn of 1829 and, after final improvements made that winter, was given its première performance by the composer on 17 March 1830 in Warsaw, with resounding success. In summer of the latter year Chopin completed the Second Concerto in e minor, op. 11, which he performed at his farewell concert of 11 October 1830 in Warsaw before leaving his native country one month later. Travelling by way of Vienna, Munich and Stuttgart, he arrived in Paris in autumn 1831 with a number of works destined for publication in his luggage. While acclimatizing himself to his new environment and establishing contact

with important figures – an unpleasant period for the composer – certain confusions arose that caused the two concertos to be issued and numbered in reverse order by the publishers. (Chopin himself, following the sequence of their composition, always referred to the e-minor work as his second concerto.) Opus 11 was published in 1833, opus 21 in 1836. Based on discoveries presented by Zofia Lissa in her essay “Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen” [Chopin as seen in the light of his correspondence with contemporary publishers] (*Fontes artis musicae*, VII/2, Kassel, 1960), the following hypothesis may be advanced.

By the time Chopin arrived in Paris in autumn 1831 he had a number of finished compositions, including both concertos, but probably little experience in dealing with publishers. Early in 1832 he may possibly have entered into contact with Aristide Farrenc, a businessman to whom he entrusted the publication rights for both concertos and several other pieces. By autumn of that year, when Farrenc’s small enterprise evidently underwent difficulties, Chopin must have become more familiar with circumstances in Paris, and he seized the opportunity to enter into business relations with the renowned publisher Maurice Schlesinger regarding the publication of his works. Schlesinger, however, let it be known from the very beginning that due to their higher turnover he was more interested in works for solo piano than in orchestral works, and he wished to limit himself to the publication of one concerto only. The plans previously agreed upon with Farrenc were fundamentally altered, and Chopin’s year-old Concerto in e minor, the second to be written, remained on his list of publications, becoming the first to appear in print. Was this decision made because the e-minor Concerto was the more recent of the two? Or was it because Chopin had already played the f-minor at a public event in Paris in February of that year and the publisher wanted to present his new protégé with the widest possible selection of his

works? These questions must remain unanswered.

The f-minor Concerto differs from the e-minor with regard to its source material. It exists in a so-called “semi-autograph”, i. e. a score in which the piano part is in Chopin’s hand while the orchestral parts cannot be clearly attributed to any one person (F. Hoesick suggests Dobrzynski in “*Slowacki i Chopin*”, Volume 2, Warsaw, 1932). Being written out from the first bar to the last, the piano part also contains a reduction of those self-contained orchestral passages during which the piano is silent. Accordingly, the entire work may also be played without accompaniment, and hence, in a manner of speaking, as a sonata. This places it in a historical relation to Abbé Vogler, who wanted composers to write down their concertos so as to make them playable as “sonatas” (i.e. without orchestra), and also to performing practices in the baroque period, when it was customary for the soloist in an instrumental concerto to join the orchestra in playing tutti passages.

In the early decades of the nineteenth century it was entirely in keeping with contemporary publishing practice for works requiring larger forces to appear initially in parts and in piano reduction. Often the score was only issued years later. It thus happens that the earliest editions of the f-minor Concerto, like those of the e-minor, offer a musical text with the solo part sandwiched between piano arrangements of the orchestral ritornellos and interludes. This confronts the editor of an urtext edition with the difficult question of how to do justice to the original text when the orchestral part is meant to be reduced for piano rather than reproduced in score. As suggested by the above remarks, the self-contained sections for orchestra – i.e. those passages in which the soloist is silent – exist in a piano reduction prepared by Chopin himself. As with the e-minor Concerto, there is a satisfactory solution for the missing reduction of the orchestral accompaniment, thanks to a fortunate source. Hanna Wroblewska-Straus, in *Chopin Studies* (Warsaw, 1990), draws attention to the existence

of a piano arrangement of the second and third movements of this concerto prepared by Chopin’s amanuensis Julian Fontana, possibly at the behest of the composer, in which case the source must be accorded authority despite its apparent haste. Thus, the only part of this edition not vouchsafed by the sources is the piano reduction of the accompanying orchestral passages in the first movement. The editor offers these in an arrangement prepared by himself from a score issued in the 1860s by Breitkopf & Härtel.

Our edition of the f-minor Concerto takes the semi-autograph as its principal source and draws on additional secondary sources listed in the Critical Report. An edition of this concerto lacks the sort of information that Zofia Lissa discovered in the publishers’ correspondence for the e-minor work (see above). Although both were issued by Maurice Schlesinger in France, the two concertos appeared in Germany from different publishers: F. Kistner (op. 11) and Breitkopf & Härtel (op. 21). In her catalogue of Chopin’s works (Munich, 1979), Krystyna Kobylańska informs us that the same semi-autograph known today to have served as an engraver’s copy for Schlesinger’s first edition was in the possession of the house of Breitkopf & Härtel from 1836. What are we to make of this fact? Was the autograph first put to use by Schlesinger and then by Breitkopf & Härtel? Strikingly, the manuscript contains no engraver’s mark indicating that it served for the engraving. Yet marks of this sort were common practice in publishing. Is it possible that Breitkopf & Härtel obtained this manuscript, for whatever reasons, only after the work had been engraved, and then used it solely to verify the text? Or was the autograph employed for performance purposes only? We hesitate to venture an answer to this question, even though it crops up again and again in the not inconsiderable discrepancies between the autograph and the first editions, discrepancies which resist explanation as simple engraver’s errors. (Further information can be found in Ewald Zimmermann, “Chopin

und sein Orchester" [Chopin and his orchestra], *Chopin Studies*, III, Warsaw, 1990.)

A Critical Report at the end of this volume provides detailed information on all the sources consulted and their locations, as well as a comparison of variant readings.

The editor wishes to offer his heartfelt thanks to all those who were so kind as to offer their assistance in the preparation of this edition, including Professor Paul Badura-Skoda, who made it possible for me to consult a photocopy of the French first edition from the estate of Chopin's pupil Camille O'Meara (see List of Sources), and especially the Chopin Society in Warsaw, with whom I have maintained highly agreeable relations over some three decades of close affiliation.

Rheinberg, summer 1993

Ewald Zimmermann

## Préface

Le Concerto pour piano et orchestre en fa mineur op. 21 de Chopin fut écrit en 1829 et – après les dernières corrections, entreprises durant l'hiver – créé avec beaucoup de succès par le compositeur, le 17 mars 1830, à Varsovie. C'est à l'été de cette même année qu'il écrivit alors le 2<sup>ème</sup> Concerto en mi mineur op. 11. Il le joua à son concert d'adieu le 11 octobre 1830 avant de quitter un mois plus tard sa patrie pour, passant par Vienne, Munich, et Stuttgart, arriver en automne 1831 à Paris, une série d'œuvres destinées à être publiées dans ses bagages. La période nécessaire à s'acclimater, à s'habituer, et à prendre contact avec des personnalités importantes, peu agréables au compositeur, fut assez agitée. Ceci entraîna que les deux concertos – Chopin lui-même désignant toujours le Concerto en mi mineur comme le deuxième, suivant l'ordre de composition – furent publiés

et désignés par les éditeurs dans l'ordre inverse. L'opus 11 fut publié en 1833, l'opus 21 en 1836. En raison des découvertes de Zofia Lissa, exposées dans son étude «Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen» [«Chopin vu à la lumière de la correspondance des éditeurs de son temps»] (*Fontes artis musicae*. Vol. VII, 2<sup>ème</sup> cahier, Kassel 1960), on peut faire l'hypothèse suivante.

Lorsqu'à l'automne 1831 Chopin arriva à Paris avec un certain nombre de compositions achevées – dont les deux concertos – il est probable qu'il avait à peine quelque expérience dans les rapports avec les éditeurs. Il est peut-être entré début 1832 en relations avec Aristide Farrenc, homme d'affaires, auquel il céda les droits de publication des deux concertos, ainsi que ceux de quelques autres œuvres. Lorsque la petite entreprise Farrenc se trouva manifestement en difficultés à l'automne de cette même année, c'est avec joie que Chopin, sûrement mieux familiarisé entretiens avec la situation à Paris, dut saisir l'occasion d'entrer en relations d'affaires pour la publication de ses œuvres avec le fameux éditeur Maurice Schlesinger. Celui-ci annonça toutefois dès le début que les œuvres pour piano seul l'intéressaient plus que celles avec orchestre, en raison des meilleures chances de vente. C'est pourquoi il voulut s'en tenir à la publication d'un seul concerto. Les projets conçus auparavant avec Farrenc furent fondamentalement modifiés, et c'est le Concerto en mi mineur, composé un an plus tôt, qui fut maintenu sur la liste des publications: écrit le deuxième, il fut alors édité le premier. Cette décision fut-elle prise parce que le Concerto en mi mineur était le plus récent? Ou bien parce que le compositeur avait déjà fait connaître le Concerto en fa mineur en février de la même année au cours d'une manifestation publique à Paris et que l'éditeur voulait présenter son nouveau protégé par un éventail d'œuvres aussi large que possible? La question reste posée.

Pour ce qui est des sources, la situation par rapport au Concerto en fa mineur est différente de celle concernant

celui en mi mineur. Il existe un soi-disant semi-autographe, c'est-à-dire une partition dans laquelle la partie de piano fut écrite par Chopin, alors que les parties d'orchestre peuvent être attribuées à une personne non identifiée avec certitude jusqu'à aujourd'hui – peut-être Dobrzynski, d'après F. Hoëssick (*Slowacki i Chopin*, Vol. II, Varsovie 1932). La partie de piano est entièrement écrite, de la première à la dernière mesure; elle comprend donc également la réduction pour piano des passages d'orchestre indépendants auxquels le piano solo fait une pause. Par conséquent, il serait également possible de jouer l'œuvre entière sans accompagnement, en quelque sorte comme une sonate. Du point de vue de l'évolution, on peut ainsi remonter non seulement à l'Abbé Vogler, qui demandait aux compositeurs de noter leurs concertos de telle façon qu'on pût également les jouer comme une sonate (donc sans orchestre), mais encore jusqu'à la pratique d'exécution de l'époque baroque, à laquelle il était d'usage que le soliste d'un concerto instrumental jouât aussi les passages de tutti avec l'orchestre.

Durant les premières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle, il était entièrement conforme à l'usage des éditions d'alors que les œuvres nécessitant pour leur exécution une formation assez importante paraissent tout d'abord seulement sous forme de parties séparées et d'une réduction pour piano, la partition n'étant souvent publiée qu'après plusieurs années. De cette manière, le texte musical apparaît dans les premières impressions du Concerto en fa mineur – exactement de même que dans celles du Concerto en mi mineur – de telle sorte que la partie de solo du piano est encastrée dans la réduction pour piano des prologues et épisodes de l'orchestre. Cette situation met l'éditeur d'une édition de la version originale en présence d'une question difficile: comment pouvoir satisfaire à la prétention de la version originale, quand la partie d'orchestre doit être reproduite non sous forme de partition, mais sous forme d'une réduction pour piano arrangée? Comme il ressort de l'exposé ci-dessus, les passages d'or-

chestre indépendants – c'est-à-dire les passages durant lesquels le piano fait une pause – existent sous forme d'une réduction pour piano réalisée par Chopin même. Pour ce qui est de la réduction des passages d'accompagnement de l'orchestre, faisant toujours défaut, une solution satisfaisante s'offre toutefois, de même que pour le Concerto en mi mineur, grâce à des circonstances favorables concernant les sources. Hanna Wroblewska-Straus évoque dans les *Chopin Studies*, Varsovie 1990, l'existence d'un arrangement pour piano des 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements de ce concerto, réalisé par Julian Fontana, l'adlatu de Chopin, peut-être même à l'instigation du compositeur. Voilà pourquoi on ne saurait contester l'authenticité de cette source, malgré la présence de fautes d'inattention évidentes. Par conséquent, seule la réduction pour piano des passages d'accompagnement de l'orchestre du 1<sup>er</sup> mouvement sera considérée dans cette édition comme partie non garantie par rapport aux sources. La transcription de l'éditeur présentée ici a pour base une partition parue vers 1860 chez Breitkopf & Härtel.

Pour ce qui est de l'édition du Concerto en fa mineur, des données comparables à celles qu'indique Zofia Lissa dans la correspondance des éditeurs

pour le Concerto en mi mineur (voir plus haut), nous font défaut. Le semi-autographe en tant que source principale, ainsi que d'autres sources secondaires dont il est fait mention dans le compte rendu critique, ont servi de base à cette édition. En France, les deux concertos ont paru chez Maurice Schlesinger; mais en Allemagne, chez deux éditeurs différents, à savoir: Fr. Kistner (opus 11) et Breitkopf & Härtel (opus 21). Krystyna Kobylańska fait savoir dans son catalogue (*Chopin Werkverzeichnis*, Munich 1979) que le semi-autographe connu aujourd'hui a servi de modèle à l'édition princeps de Schlesinger, mais aussi qu'il était en possession de la maison Breitkopf & Härtel depuis 1836. Comment estimer ceci? Est-ce que cet autographe a d'abord servi de modèle à la gravure chez Schlesinger, puis ensuite chez Breitkopf? Il est toutefois frappant que l'on ne trouve dans ce manuscrit aucune inscription de graveur pouvant servir d'indice quant à son utilisation comme modèle à la gravure. Pourtant, de telles inscriptions étaient tout à fait d'usage dans la pratique de l'édition. Ou bien est-il possible que Breitkopf n'ait acquis ce semi-autographe que postérieurement à la gravure de l'œuvre – quelle qu'en soit la raison – et ne s'en soit servi que pour vérifier le tex-

te? Ou est-ce que l'autographe n'a après tout eu comme objet que de servir pour la pratique d'exécution? On n'ose pas répondre à cette question, bien qu'elle se pose toujours de nouveau, en raison des divergences non insignifiantes, et ne pouvant guère être interprétées comme de pures erreurs de gravure, entre l'autographe et les éditions originales. (Voir également à ce sujet: Ewald Zimmermann, *Chopin und sein Orchester*, *Chopin Studies* 3, Varsovie 1990).

Un compte rendu critique en fin de volume donnera des renseignements précis sur toutes les sources utilisées et les endroits où elles se trouvent, ainsi que sur les comparaisons de variantes.

J'exprime ici mes sincères remerciements à tous ceux qui m'ont aidé de façon bienveillante dans la préparation de cette édition, tel que le Professeur Paul Badura-Skoda, m'ayant permis l'accès à une photocopie d'un exemplaire de l'édition française originale provenant de l'élève de Chopin Camille O'Meara (voir la nomenclature des sources), et surtout la Société Chopin de Varsovie, à laquelle me lient depuis maintenant trois décennies de confiante coopération des rapports de la plus agréables espèce.

Rheinberg, été 1993  
Ewald Zimmermann