

DE QUELQUES ÉDITIONS DE CHOPIN

Avec accent mis sur les *24 Préludes op. 28*

1860 – 1915 (1932)

Jean-Jacques Eigeldinger

HEMU VAUD VALAIS FRIBOURG

HAUTE ECOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE

2017

INSTITUT DE RECHERCHE EN MUSIQUE ET ARTS DE LA SCÈNE

HAUTE ECOLE SPECIALISEE DE SUISSE OCCIDENTALE

HES-SO DOMAINE MUSIQUE

Hes·SO
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland

HEMU
VAUD VALAIS FRIBOURG

Abréviations utilisées :

EOAL Edition originale allemande (Breitkopf & Härtel [1839])

EOAN Edition originale anglaise (Wessel [1840])

EOF Edition originale française (Catelin [1839])

OXF Edition dite d'Oxford (Ed. Ganche, OUP, 1932)

En 1859/60, Brandus -successeur de M. Schlesinger-, l'éditeur français des dernières compositions de Chopin (op. 59-65) lance une publication intitulée *Edition originale/ Oeuvres complètes pour le piano/ de/ Frédéric Chopin/ seule édition authentique/ sans changements ni additions d'après les épreuves corrigées par l'auteur lui-même*. Paris, **Brandus et Cie**, Editeurs/103, rue de Richelieu [4594].

La législation française alors en vigueur concernant les droits d'auteur stipule leur expiration dix ans après la mort de l'auteur. En pays germaniques et en Pologne, le délai est de trente ans. Voilà qui explique la précaution de Brandus face à la concurrence comme aux contrefaçons nationales. L'édition en question ne fait guère que de procéder à un nouveau tirage à partir des planches du dernier tirage existant de chaque œuvre, prenant soin principalement de préciser : *seule édition authentique/ sans changements ni additions d'après les épreuves corrigées par l'auteur lui-même*. C'est dans ce contexte qu'apparaît pour la première fois la notion d'authenticité en matière d'édition musicale -laquelle ne va pas tarder à devenir un vecteur commercial, tant à Paris qu'à l'étranger. L'autre élément, qui participe de la réclame en même temps de la piété face à des traditions textuelles et interprétatives, consiste à confier la révision du

texte à des disciples ou familiers, directs ou indirects, de Chopin lui-même : c'est l'apparition d'un nom de rédacteur.

C'est ainsi que parallèlement au lancement de Brandus paraissent à Paris trois éditions dues respectivement à Georges MATHIAS (1859), Thomas. D.A. TELLEFSEN (1860) et Antoine-François MARMONTEL (1859/60-). Ex-enfant prodige et longuement élève de Chopin, Mathias (1826-1910) fut à la tête d'une classe de piano pendant plus de trente ans au Conservatoire de Paris, où il eut, entre autres élèves, Raoul Pugno et Isidore Philipp. Son modeste recueil d'*Oeuvres choisies pour piano par F^{ic}. Chopin. Edition revue et corrigée par G. Mathias, élève de Chopin* (Paris, Harand, 1859) ne comporte aucun des Préludes de l'op. 28¹. L'année suivante, c'est au tour d'un autre disciple d'éditer une

1. *Collection/ des/ Œuvres pour le piano/ par/ Frédéric Chopin/ en/ douze livraisons. Publié par /T.D.A. Tellefsen.* Paris, Richault [4361.R.] [1860], 12 vol.

Norvégien établi à Paris, Tellefsen (1823-1874) travailla pendant près de quatre ans avec Chopin, dont il fut proche au point de l'accompagner lors du voyage en Grande-Bretagne dans le sillage de Jane Stirling et d'aider celle-ci dans la préparation d'une version des Oeuvres complètes, établie à partir des partitions annotées -éditions françaises- qui avaient servi aux leçons chez le maître [=exemplaires Stirling à la base de l'édition dite d'Oxford, 1932 -voir plus loin]. Par ailleurs Tellefsen n'a pas terminé son manuscrit d'une méthode de piano, qui devait reprendre et compléter les esquisses laissées par Chopin. Il s'est assurément servi de ces circonstances pour propulser une modeste carrière de concertiste et d'enseignant privé à Paris. On peut en dire autant de son édition en douze volumes, publiés simultanément chez Richault. Les cahiers en sont précédés de cet avertissement :

En entreprenant une nouvelle édition des oeuvres de FRÉDÉRIC CHOPIN, nous avons voulu donner toutes les garanties possibles pour que cette publication soit conforme aux intentions de l'auteur, Monsieur

¹ Les œuvres retenues dans cette anthologie, qui sacrifie au goût du salon, sont : op. 6, 7, 9, 18, 24/1 et 4, 29, 31, 32/1, 34/1-3, *Marche funèbre* de l'op. 35, 43, 55/1-2, 57, 63/1-3.

Tellefsen élève de Chopin, réunissant les qualités nécessaires à en assurer l'exécution, et possédant une collection corrigée de la main de l'auteur, a bien voulu se charger de ce travail, ce qui nous donne l'assurance de ne reproduire, et livrer aux artistes et amateurs qu'une édition correcte, et fidèle des œuvres de ce grand Maître.

Nous espérons aussi rendre service à l'art musical en dégagant cette collection des surcharges et additions que de nos jours on applique contrairement aux intentions des grands compositeurs, et que souvent on défigure par des signes d'expressions contraires à leurs pensées et qu'ils n'ont point voulu dans leurs œuvres.

La Polonaise pour Piano et Violoncelle [op. 3] offre dans notre collection un intérêt spécial, Monsieur Franchomme ayant bien voulu nous donner la partie de Violoncelle telle que sous les yeux et du consentement de Chopin il l'a notée et toujours jouée avec l'auteur. [...]. (Note de l'éditeur)

Pour ce qui est de l'op. 3, cette version reprend la partie de piano de la première édition française (Richault) mais introduit des corrections dans la partie de violoncelle, en particulier dans la coda. Provenant de Chopin et Franchomme, selon Jan Ekier (Edition nationale polonaise, *Works for Piano and Cello*, « Source Commentary », p. 6). Quant à savoir si la « collection corrigée de la main de l'auteur » est celle des partitions ayant servi à Tellefsen (inconnues à ce jour) ou celles de Jane Stirling, c'est ce qu'il est impossible de décider. Tellefsen ne semble pas avoir porté grande attention aux exemplaires Stirling en vue de sa propre édition, à en juger par cette lettre s.d. adressée à un membre de la famille de Jane [Mme Anne D. Houstoun ?] :

« Je vous renvoie cette semaine avec mille remerciements les œuvres de Chopin. Le temps m'a manqué de les examiner, comme j'aurais voulu, mais je n'ose les emporter à Paris, et s'il faut je les retrouverai toujours à Glenbervie »². La chose, avec la lacune qu'elle indique n'a pas échappé à l'acuité d'Édouard Ganche³. Et pourtant, dans le Prélude 20, 3^e mesure, l'édition Tellefsen indique un bémol -petit et gravé après coup- devant le *mi* supérieur de l'accord au 4^e temps ! Or ce bémol figure bel et bien au

² Paris, BnF, Musique, dossiers Ed. Ganche : Vma 43 34 (7).

³ *Voyages avec Frédéric Chopin*, p. 124, note 3.

crayon (Chopin) dans l'exemplaire Stirling, tout comme dans le Prélude 7, mes. 11, le dièse rajouté devant le *ré*, première note de la main droite.

On notera dans le Prélude 13, mes. 32, le *la* dièse modifié en *si* dans le premier accord de main droite, et dans le No 15, mes. 33 et 49, 4^e temps de main gauche, la correction de l'octave *do dièse-do dièse* en sixte *mi-do* dièse.

De fait, les interventions de Tellefsen se limitent à corriger quelques erreurs de gravure dans l'EOF (Catelin/Brandus), dont Richault a repris les planches -sans même rétablir de C barré en tête des Nos 14 et 18.

2. 24/ PRÉLUDES/par/F. CHOPIN. 1^{ère}, 2^e, 3^e et 4^e Série des chefs d'œuvres classiques pour le piano revus, doigtés et accentués par **Marmontel**, professeur au Conservatoire. Paris, Heugel et Cie [H. 3451 ; H. 3452]. [1861]

Antoine-François Marmontel (1816-1898), pianiste, pédagogue et musicographe, a tout connu du piano français, dont il est en quelque sorte la mémoire à travers ses écrits, et la figure officielle de par sa position d'enseignant. Succédant dès 1848 à son maître Zimmerman à la tête d'une classe de piano au Conservatoire de Paris, il occupa ce poste pendant quarante ans et forma à son tour des générations de pianistes. Parmi les plus illustres : Bizet, Planté, d'Indy, Albéniz, Debussy et Diémer qui devait à son tour prendre le relais. Marmontel a dirigé l'énorme publication d'une collection des chefs d'œuvre des grands maîtres, l'*Ecole classique du piano* (Paris, Heugel, 1850-), dont le cinquième volume est entièrement consacré à Chopin. Chaque oeuvre y est précédée d'un très bref commentaire technique et esthétique. Marmontel n'a jamais travaillé avec Chopin mais il l'a souvent entendu et ceci dès 1832. Dans les années 1840 il demeurait Square d'Orléans, dans le voisinage immédiat du maître polonais. Le portrait de Chopin par Delacroix a été en sa possession avant d'être légué au Louvre par les soins de son fils.

L'EOF dans l'un ou l'autre de ses tirages est la source évidente de l'édition Marmontel comme le montrent l'orthographe des deux

premières mesures du No 2, le C au lieu du C barré original (ms.) en tête des Nos 14, 16 et 18, la mesure à 3/2 prescrite en tête du No 13, le *riten.* placé à la mesure 8 dans le No 20, l'absence de *fz* sur le premier *la bémol* grave, mesure 65 dans le No 17, etc.

En quelques endroits Marmontel intervient dans le texte pour imposer une version qui lui est propre : ainsi dans le No 3, un accent *fz* (premier temps, mes.14) et des indications dynamiques (mes. 21-23, 26) ; à la fin du No 4 un *mi* en petite note (fin de l'avant-dernière mes.) au sommet de la main droite, pour introduire à un arpègement complet du dernier accord ; dans le No 7, mes. 3 et 7, main droite, il lie la partie inférieure de la double croche à celle de l'accord du second temps.

Une correction propre à Chopin -et reportée dans les exemplaires annotés de Jane Stirling, Ludwika Jędrzejewicz et Camille Dubois-O'Meara- apparaît dans le No 15, mes. 33 et 49, au dernier temps de la main gauche : la sixte *mi-do dièse* remplace l'octave *do dièse-do dièse* -sans qu'on puisse situer la source du rédacteur, lequel a pu l'entendre jouer ainsi dans les milieux de Chopin à Paris.

En fait l'édition de Marmontel présente un intérêt plutôt modeste : essentiellement celui de compter Chopin dès 1860 parmi les classiques du piano selon les vues d'un pédagogue qui fait autorité dans les milieux institutionnels.

* * *

Comme on l'a indiqué plus haut, selon la législation germanique et polonaise les droits d'auteur tombent dans le domaine public trente ans après la mort du créateur. Il n'est donc pas étonnant de voir se succéder rapidement la sortie d'éditions d'Oeuvres complètes, dernier temps de garantie d'authenticité et d'un souci « critique » . Les rédacteurs en sont principalement soit des disciples directs et familiers de Chopin soit issus de traditions indirectes : Mikuli (Kistner, 1879/80), Bargiel-Brahms-Franchomme-Liszt-Reinecke-Rudorff (Breitkopf & Härtel, 1878-80), Scholtz (Peters, 1879), Kullak (Lienau & Haslinger, 1880), Kleczyński

(Gebethner & Wolff, 1882) ; Klindworth (Jurgenson, 1873-76), lui, appartient aux grands élèves de Liszt.

3. ŒUVRES DE FR. CHOPIN/Revisées/Doigtées et Soigneusement/Corrigées d'après/les éditions/de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig/par/Charles Klindworth /Seule édition authentique. Moscou chez P. Jurgenson [1873-1876]. 6 vol.

Liszt dédicâça au rédacteur l'exemplaire d'une de ses œuvres en ces termes : « A Karl Klindworth, le très consciencieux expert et intelligent annotateur de la meilleure édition qui ait été publiée jusqu'ici des oeuvres de Chopin »⁴. Cette édition a connu une diffusion exceptionnelle en raison du nom de Klindworth comme illustre élève de Liszt mais aussi comme pédagogue actif tant à Berlin qu'à Moscou.

Basée sur le texte d'EOAL (cf. No 21, omission de la mes. 54) avec des interpolations d'EOF (Catelin/Brandus : No 12, rétablissement des mes. 78- 79 ; No 18, C au lieu de C barré), cette édition compte parmi les plus « interventionnistes » de l'époque. Ces interventions se manifestent à divers niveaux. Klindworth réorthographie le texte de Chopin en plus d'un endroit : par souci d'exactitude dans la partie d' « alto » du No 1, entièrement notée avec deux croches liées et double croche au lieu de la croche pointée-double croche originale. De même l'orthographe polyphonique de Chopin dans les deux seules premières mesures du No 2 est-elle étendue à tout le morceau. Dans le No 11 une proposition de tenue à la main droite est explicitée en petites notes aux mesures 3-4, 11-12, 13-14 ; *idem* dans le No 17, mesure 3 (*sol* tenu). Le No 9 fait l'objet d'une altération systématique du rythme croche pointée-double en croche double pointée-triple, mesures 1,2,3,5, 9 et 10 (souci d'éviter l'attaque simultanée de la double croche avec la 3^e croche du triolet ou marque d'interprétation personnelle ?). Dans le No 15 les ornements des mesures 4, 23 et 78, et dans le No 21 mesure 12, les ornements sont réécrits métriquement, comme aussi les traits fulgurants du No 24. Le Prélude 17 modifie tout au long la répartition des notes au centre des

⁴ Cité in Alan Walker, *Franz Liszt 1811-1861*, t. 1, trad. fr. par Hélène Pasquier. Paris, Fayard, 1989, p. 655.

deux mains et en profite pour enrichir d'une note tels accords : mes. 7 (par analogie à 15), 69. Le mètre ambigu au départ du No 13 est modifié en 6/8 (avec en réalité des mesures de 12/8). Des signes d'arpègement interviennent dans les deux dernières mesures du No 4, à la main gauche du No 7, mesure 12, et dans le No 21 sur les accords de 47 et 49. Les modifications, adjonctions et suppressions ne manquent pas dans la dynamique, le phrasé et la pédalisation.

D'une manière générale, hors des seuls Préludes, Christophe Grabowski estime que les modifications apportées par Klindworth dans son édition reflètent les conceptions propres au rédacteur. Zofia Chechlińska, elle, va jusqu'à soutenir qu'elles sont l'expression d'une esthétique néoromantique⁵. Tout aussi intéressant serait-il de les examiner sous l'angle de la facture de piano et de ses acquis dans les années 1870 !

4. FRIEDRICH CHOPIN'S/WERKE. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe/ Band VI./PRAELUDIEN/ für das Pianoforte./ No. 1-24. Preludien. Op. 28. Leipzig, Breitkopf & Härtel [C-VI.1-24.] Ausgegeben 1878. -Herausgegeben von Waldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff. 14 vol.

Cette publication inaugure dans son titre, avec celle de Scholtz, l'apparition de l'adjectif « critique », qui implique un recours aux principes éditoriaux dérivés de la philologie germanique appliquée aux textes de l'Antiquité ; il va cousiner avec le concept, germanique lui aussi, d'*Urtext* -lequel se développe à plein à l'époque de la Seconde Guerre mondiale.

Pour la première fois dans l'histoire de l'édition chopénienne, un *Revisionsbericht*, rédigé par Rudorff, accompagne en supplément les textes musicaux de six groupes d'oeuvres (Ballades, Valses, Nocturnes, Polonaises, Etudes, Mélodies polonaises). Il n'en existe pas pour les *Préludes*, dont la rédaction a été confiée à Liszt (1877). Après avoir refusé l'offre par égard pour l'édition de son disciple Klindworth qu'il juge la meilleure, Liszt renonça aux *Etudes* pour se concentrer sur les seuls

⁵ Bońkowski , p. 120.

Préludes. Il écrit à Breitkopf & Härtel (20 décembre 1877) : « Votre intention étant de ne point publier une édition ‘instructive et critique’ avec commentaires, indications explicatives, doigtés, etc. mais de donner simplement le texte musical aussi correct que possible, je me suis conformé à votre intention. Il m’a fallu seulement collationner les 4 ou 5 éditions précédentes, où les fautes et les équivoques ne manquent guère - voire même dans celle de Paris, pompeusement intitulée ‘originale et seule authentique’ [...] »⁶.

Mariá Eckhardt a montré que Liszt n’a pu se procurer l’autographe et que les éditions compulsées par lui sont vraisemblablement les premières françaises (Catelin et Brandus) et allemandes (Breitkopf et ses retirages), ainsi que Klindworth.

Dans deux cas au moins Liszt suit le texte erroné de l’édition allemande - gravée à partir d’une copie par Fontana de l’autographe - lequel a servi pour la publication française. Il s’agit de l’omission des mes. 78-79 dans le No 12 et, parallèlement, de la mes. 54 dans le No 21 -un saut du même au même de la part du copiste dans les deux cas.

La modification la plus remarquable apportée par Liszt au texte de Chopin est dans l’orthographe du No 1, main droite, mes. 18-20 et 23, où les quintolets de l’original sont rejetés en *ossia* et remplacés dans le texte par des doubles triolets, alors que les quintolets de Chopin explicitent un *rubato* métrique couplé avec le *stretto* demandé.

Le changement en *la dièse* du *si* (autographe, EOF, EOAL, EOAN), mes. 32 dans le premier accord de main droite du No 13 n’est pas redevable à Klindworth. Dans le No 15, mes. 33 et 49, le dernier accord de main gauche est *mi-do dièse*, tandis que l’autographe et les trois premières éditions donnent l’intervalle *do dièse-do dièse*. La correction remonte à Chopin puisqu’elle figure également dans les exemplaires Stirling, Jędzejewicz et Dubois.

Quant à la participation d’Auguste Franchomme (1808-1884) pour la rédaction des œuvres avec violoncelle -également sollicitée par Mikuli dans son édition-, elle se justifie du fait que cet ami de Chopin a

⁶ Mariá Eckhardt, p. 171.

collaboré à la composition du *Grand Duo Concertant sur des thèmes de Robert le Diable*, ainsi qu'à l'ultime Sonate op. 65, dont il est le dédicataire. Créateur de ces œuvres souvent jouées en compagnie de Chopin, il détenait diverses variantes textuelles qui font autorité.

(On pourra noter qu'avec cette édition, Breitkopf & Härtel sont les premiers à préciser la tonalité de chaque morceau).

5. FR. CHOPIN'S / *Sämmtliche Pianoforte-Werke. / Kritisch revidirt*

und mit Fingersatz versehen. / von / Herrmann Scholtz. Band 2 Präludien. Leipzig, Peters [1879]. [6206]

Cette édition due au pianiste et pédagogue Hermann Scholtz (1844-1918), élève entre autres de Hans von Bülow, a compté parmi les plus répandues et a longtemps fait autorité. Scholtz s'est trouvé confronté aux variantes des trois éditions originales (EOF, EOAL, EOAN) mises en comparaison dans leurs premiers tirages. Il relève dans sa substantielle préface : « Chose bien connue, Chopin avait l'habitude, au témoignage de ses élèves, d'apporter en dernière minute des modifications (améliorations) dans ses manuscrits éditoriaux, en sorte que pour un seul et même endroit, on se trouve face à deux, voire trois leçons [différentes]. Dans de pareils cas la préférence est toujours donnée à celles qui se signalent par un plus grand raffinement, que ce soit au niveau mélodique, harmonique, rythmique ou encore pour une conduite des voix plus transparente ». (C'est donc un critère qualitatif plutôt que philologique qui détermine ici le choix).

Scholtz précise avoir eu entre les mains trois volumes de partitions de Chopin [actuellement non localisées], dont un renfermant l'intégralité des Nocturnes, propriété d'une élève, Madame von Heygendorf, née de Könnertitz (Dresde) -au reste dédicataire des *Deux Nocturnes* op. 62. Partitions comportant des corrections, amendements de fautes d'impression et signes dynamiques complémentaires de la main de Chopin. La préface remercie Georges Mathias, rencontré à Paris, d'avoir communiqué son opinion dans quelques cas douteux.

Scholtz déclare enfin avoir eu pour source de base l'autographe de *Préludes* ; en réalité, c'est de la copie de Fontana qu'il s'agit (disparue en 1939-45 ; photographies préservées à l'Institut Frédéric Chopin, Varsovie) -prise pour autographe en raison des similitudes de graphisme, aujourd'hui bien différenciées et établies, entre Chopin et son copiste. Cette copie ayant servi à graver l'EOAL, on ne s'étonnera pas de retrouver chez Scholtz les erreurs de Fontana : notamment les mesures manquantes à la fin des Nos 12 et 21.

6. FR. CHOPIN'S/Pianoforte-Werke/ revidirt und mit Fingersatz versehen/ (zum grössten Theil nach des Autors Notirung) von Carl Mikuli. Band 6 Praeludien. Leipzig, Fr. Kistner [1879/1880]. [5317.5318].

Karol Mikuli (1819-1897) est, parmi les rares élèves « professionnels » (1844-48) de Chopin, celui qui a œuvré le plus activement pour la diffusion de l'œuvre de son maître, comme concertiste mais surtout comme pédagogue et comme éditeur. Figure musicale centrale pendant plus de trente années de la ville de Lwów (actuellement Lviv, Ukraine), il y a transmis, officiellement et en privé, l'héritage dont il se sentait responsable à quantité d'élèves ; les plus fameux sont les pianistes Aleksander Michalowski (1851-1938), Maurycy Rosenthal (1862-1946) et Raoul Koczalski (1885-1948), chacun d'eux ayant à son tour fait école.

Mikuli a entrepris et mené à chef l'immense entreprise de publier seul une édition tenant compte de maintes variantes, corrections, doigtés, etc. provenant des partitions qui avaient servi à quelques-uns de ses condisciples auprès du maître. Il donnait de la sorte un profil nouveau au texte de Chopin, face aux prétentions de Klindworth à être seul « authentique », comme à celles de Breitkopf ou Scholtz d'être « critiques ».

Dans une lettre à vocation publicitaire, le Maestro Liszt déclare à l'éditeur Kistner : « Je trouve très judicieuse votre observation selon laquelle il convient de tenir compte par l'impression des changements, améliorations et petits compléments manuscrits des compositeurs. L'authenticité présumée des éditions qui s'autorecommandent relève toujours d'un cas particulier... Quoi qu'il en soit, Monsieur Carl Mikuli,

élève et ami de Chopin, est particulièrement désigné pour l'entreprise des éditions Kistner »⁷.

La préface de Mikuli, témoignage fondamental, mentionne les sources consultées : les partitions de l'EOF annotées par Chopin lors de ses leçons à Mikuli, plus les notes prises par lui au cours de leçons données par Chopin à d'autres élèves, ainsi que les cahiers annotés de Delfina Potocka, de la princesse Marcelina Czartoryska et de Friederike Streicher-Müller [tous inconnus à ce jour]. Mikuli mentionne encore Mmes Dubois-O'Meara et Rubio-Kologrivoff comme celles de disciples auprès de qui il a pris conseil dans certains cas. Enfin, Ferdinand Hiller et Auguste Franchomme sont nommés pour ce qui concerne la musique de chambre⁸.

Les doigtés indiqués ne sont pas uniquement ceux de Chopin mais aussi ceux propres à Mikuli. Le principal reproche qui peut être adressé à cette édition est de ne pas comporter de commentaire critique et de ne pas avoir différencié typographiquement les données provenant des exemplaires annotés. L'EOF, source première, ainsi qu'EOAL, ont été également consultées comme en témoigne la double dédicace reproduite en tête de l'op. 28 -à Camille Pleyel (EOF) et à J.C. Kessler (EOAL). Le texte de Mikuli n'en représente pas moins un jalon irremplaçable dans le processus éditorial de Chopin : l'édition dite de Paderewski (rédaction Ludwik Bronarski) en tient largement compte tout au long.

Exemples des choix de Mikuli : dans les Nos 2 (mes. 12 et 17) et 4 (mes. 11 et 19) les appoggiatures en petites notes sont barrées. Le No 9, mesure 8, sont décalées comme pour un duolet les deux premières croches au sommet de la main droite. No 12, elles sont décalées de manière à former un duolet. Une note infrapaginale signale les deux mesures manquantes (78-79) dans « plusieurs éditions ». Nos 14 et 18, au départ un C remplace le C barré original. Le No 21 reproduit le texte erroné d'EOAL en supprimant la mes. 54.

⁷ Encart dans les *Signale für die musikalische Welt*, mars 1880, p. 333.

⁸ Voir à ce sujet Hellmut Federhofer, « Der Chopinschüler Carl Mikuli in Rom und Graz », *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965* (Leipzig, Peters, 1966), p. 84-96.

7. FRIEDRICH CHOPIN/*Klavier-Werke. Ausgabe von Theodor Kullak.* Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde, u. Leipzig. Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien. *24 Praeludien* op. 28 [1880] [S. 7287].

Theodor Kullak (1818-1882), pianiste, compositeur et surtout pédagogue, n'appartient pas à l'entourage de Chopin, formé qu'il a été par Taubert, puis Czerny (par Dehn et Sechter pour la théorie et la composition). Il devait fonder le Conservatoire Stern à Berlin ; Liszt et Bülow l'ont compté parmi les plus distingués professeurs de piano de son temps.

L'édition Kullak des Préludes ne se veut pas critique mais pratique, obéissant avant tout à un souci pédagogique. Sa brève introduction établit en effet un classement des pièces en rapport avec leur ordre de difficulté, des plus faciles (Nos 4, 6, 7, 9, 15, 20) aux plus difficiles (nos 8, 12, 16, 24) en passant par trois stades intermédiaires. Le texte de base est celui de Breitkopf/Liszt, augmentée de variantes extraites de Klindworth et Mikuli, que le rédacteur prend soin de signaler. Quelques très brefs conseils d'exécution figurent en pied de page, notamment pour l'exécution des ornements. Sa proposition d'une facilité d'exécution dans le No 2 pour la main gauche (note supérieure rattachée à la droite) lui est-elle propre ? Chose étonnante, elle figure déjà dans la copie de ce Prélude par George Sand (localisation actuelle inconnue). Il arrive à Kullak, auteur des doigtés, de modifier (utilement ?) l'orthographe de Chopin dans la main gauche du No 15, mesures 1-8 et similaires) et plus souvent d'« enrichir » ou de préciser la pédalisation originale.

8. FRÉDÉRIC CHOPIN/*Œuvres de Piano./ Edition nouvelle revue, corrigée et doigtée/ par/ Jean Kleczyński/ avec variantes provenant de l'auteur lui-même et communiquées par ses meilleurs élèves.* Vol. VII. /Préludes et Scherzos. Warszawa, Gebethner et Wolff [1882]. [G.344.W.1].

Les éditions Gebethner et Wolff à Varsovie n'ont pas publié moins de quatre éditions de Chopin en l'espace de vingt ans (1863-1882). Celle qui porte le nom de Kleczyński est la quatrième, reprenant pour l'essentiel les planches de la deuxième (1873) -basée essentiellement sur EOAL-

avec maintes interpolations : adjonctions et variantes issues d'une compilation d'EOF, de l'édition de Mikuli largement mise à contribution et d'éléments communiqués par quelques-uns des « meilleurs élèves » de Chopin (dont la princesse M. Czartoryska). La plupart d'entre eux sont indiqués à titre d'*ossia* au-dessus ou au-dessous du texte principal. En pied de page figurent quelques suggestions pour la réalisation d'arpèges, etc. Si le texte du No 12, mes.74-fin, est conforme à EOF (autographe), en revanche dans le No 21 la mes. 54 manque sans explication (EOAL) - le rédacteur l'aura-t-il considérée comme une redondance inutile de la précédente ?

Pianiste, pédagogue, compositeur, Jan Kleczyński (1837-1895) a joué un rôle important en Pologne comme critique et musicographe. Lors d'un long séjour à Paris (1859-1866) -où il travailla avec Marmontel-, il recueillit maints éléments de l'enseignement de Chopin auprès de trois importants élèves : la princesse Marcelina Czartoryska, Mme Camille Dubois-O'Meara et Georges Mathias -qui tous les trois l'honorent d'une préface- mais également de Fontana et Zofia Zaleska-Rosengardt. Il a été le premier à repenser les bases techniques et stylistiques du jeu et de l'enseignement du maître pour en dégager une synthèse dans deux opuscules : *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres* (1880) et *Chopin's grössere Werke [...] Wie sie verstanden werden sollen* (1898). C'est aussi l'époque de son édition. Kleczyński fut à Varsovie le premier professeur de piano de Wanda Landowska enfant.

9. FR. CHOPIN/ Préludes & Rondos [all.]/Edition revue, doigtée et nuancée/ d'après les traditions originales/ par/ M. Raoul Pugno/Professeur honoraire au Conservatoire de Paris. Vienne-Leipzig, Universal-Edition [1902] [U.E. 348 1582].

Raoul Pugno (1852-1914) a été pendant six mois l'élève de G. Mathias au Conservatoire de Paris, le temps d'y obtenir en 1866 un premier prix de piano décerné à l'unanimité. C'est passé la quarantaine que sa carrière de virtuose poète dans Chopin a pris un envol international, contexte où Universal-Edition lui confie la rédaction d'une édition.

Outre les doigtés et une pédaliation souvent propre au rédacteur, le texte de Pugno modifie jusqu'aux indications de tempo et de caractère en tête des morceaux : No 9, *Largo e grave* ; No 13, *Lento e con grand' espressione* ; No 15, section centrale, *Poco più animato* ; No 16, mesure 1, *rubato*. Les signes agogiques, dynamiques et expressifs se multiplient : ainsi dans le No 24, les traits marqués *con brio* (mes. 14), *con impeto* (mes. 17), *impetuoso* (mes. 32), *con audacia* (mes. 55), *fff brillante* (mes. 74), etc.

La **reproduction ci-jointe** du No 6 donne une idée des interventions de Pugno dans le texte de Chopin. Attestés par les corrections d'exemplaires d'élèves, dans le No 7, mes. 11, le dièse devant le *ré* de m. d. (Stirling ; Dubois) et dans le No 20, mes. 3, le bémol devant le *mi* au sommet du dernier accord (Stirling) proviennent-ils de la « tradition » enseignée par Mathias ? Apparemment non, car I. Philipp, fidèle disciple de Mathias, récuse fortement le bémol dans sa notice sur les Préludes (voir ci-après sous 9).

Résultant d'une compilation de sources, l'édition de Pugno présente avant tout un caractère pratique où se multiplient les interventions du rédacteur. Elle reflète donc les choix interprétatifs du pianiste bien plus qu'elle ne vaudrait par un souci de fidélité éditoriale. A ce titre, elle constitue une illustration parfaite des publications suspendues au nom d'un virtuose illustre qui fleurissent au tournant des années 1900.

En 1909 sont publiées *Les Leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin*. Il s'agit d'une édition commentée comportant des conseils d'interprétation dans des notes infrapaginales, qui apparaissent au gré du déroulement de morceaux choisis (op. 45, 34/1, 26/1, 57, 10/12, 17/4, 23, 15/2). A ce premier volume font suite *Les Quatorze Valses* (1912). Le principe en sera repris assez littéralement par Alfred Cortot dans ses Editions de travail, dès le recueil des *Études* op. 10 et 25 (1915).

10. *Edition populaire Ricordi/ Œuvres classiques pour piano/ revues et annotées par/ Benjamin Cesi - Sigismon Cesi – Luca Fumagalli – Alexandre Longo/ Ernest Marciano – Bruno Mugellini. / Edition française revue par I. Philipp, Professeur au Conservatoire National de Musique/Préface de Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire National de Musique. /*

COMPOSITIONS/ DE/ F.F. CHOPIN/ Revises par Benjamin Cesi. Milan, G. Ricordi & Cie (1901/02) [113002].

Il est pratiquement impossible d'établir ce qui revient à Cesi ou à Philipp dans cette édition des plus hybrides. La base du texte semble issue de Breitkopf & Härtel étant donné l'absence des deux mesures en fin de No 12 et de la mesure 54 en fin de No 21. Ici et là l'orthographe de Chopin a été modifiée : No 1, arpèges de main droite repris de Klindworth. ; No 15 les petites notes (mes. 4, 11, 15, 17, 23, 79) sont intégrées au flux mélodique, avec des valeurs mesurées. Les C barrés au départ des Nos 2 et 4 sont remplacés par un C. Le chant du No 17, mesure 3, débute sur un *si* au lieu du *sol* original. Toute la pédalisation de Chopin est remplacée par une « ligne de pédale », selon un système en cours dans plusieurs publications italiennes du XXe siècle (Ricordi, Curci).

Pour populaire qu'elle se veuille, cette édition est impraticable. Elle n'a été retenue ici qu'en raison du nom d'Isidore Philipp (1863-1958), ancien élève de Georges Mathias au Conservatoire de Paris. Aussi bien son bref commentaire imprimé en tête du cahier, « Les Préludes de Chopin », est-il seul à présenter quelque intérêt de par les allusions aux paroles et souvenirs de Mathias.

11. Fr. CHOPIN /Pianoforte-Werke/ herausgegeben von Ignaz Friedman. Leipzig, Breitkopf & Härtel [1913] [E.B. 3818].

Breitkopf & Härtel, qui avait publié trente ans plus tôt la première édition critique de l'œuvre de Chopin, sans doigtés autres que ceux de l'auteur, sollicite à la veille de la première guerre mondiale une nouvelle rédaction auprès du pianiste, compositeur et pédagogue polonais Ignacy Friedman (1882-1948), brillant soliste, ancien élève de Leschetizky. On lit dans l'Avant-propos : « A la demande des éditeurs Breitkopf & Härtel, j'ai rédigé cette nouvelle édition de l'ensemble des œuvres de Chopin, en majeure partie d'après les manuscrits autographes et, à défaut de ceux-ci, d'après les éditions originales ou les plus anciennes ».

Tout comme la seule dédicace à J. C. Kessler, l'absence des mesures 78-79 à la fin du No 12 et de la mes. 54 à la fin du No 21 donnent à penser

que la base du texte de Friedman est, soit la copie manuscrite de Fontana, alors en possession de Breitkopf (aujourd'hui disparue : voir plus haut) -autrement dit la même source que celle utilisée par Scholtz-, soit un tirage de l'EOAL réalisé à partir de cette copie.

L'Avant-propos poursuit : « Pour ce qui est du texte, on sait combien de variantes diverses les différentes éditions offrent souvent d'un seul et même passage. Ces différences proviennent tantôt des changements que l'auteur apportait à ses œuvres au cours de la gravure, sans les reporter sur l'autographe ou sur ses copies (un grand nombre d'œuvres paraissaient simultanément à Leipzig, à Paris et à Londres, et l'on établissait une copie pour chacune de ces villes), tantôt de corrections, d'ornements que Chopin indiquait différemment à différents élèves, au cours de ses leçons [...]. Mais les variantes sont aussi le fait d'élèves directs ou indirects de Chopin qui, sans la moindre autorisation, les lancèrent comme autant de 'variantes de l'auteur' ». Donc, au courant du processus éditorial de Chopin dans sa généralité, Friedman a connaissance de l'édition Scholtz – à qui s'adresse éventuellement cette dernière allusion, sans exclure les publications de Mikuli ou Kleczyński.

Pour ce qui est de son texte, le rédacteur emprunte à Liszt l'idée de donner en *ossia* les quintolets originaux de Chopin dans le No 1 ; il précise bécarre entre parenthèses au-dessus du *mi* litigieux du Prélude 20, dernier accord de la 3^e mesure. Une version « lisztienne » en octaves alternées entre les deux mains *con tutta forza* est proposée en *ossia* dans le traits final du No 16. L'édition donne aussi l'idée de l'articulation du pianiste avec les points qui surmontent les accords/notes répétés de main gauche au départ du No 4 et du No 15, mais surtout dans la répétition obstinée du *sol dièse* de la section centrale de ce No 15.

Nouveauté par rapport aux précédentes éditions examinées ici : chaque Prélude est accompagné d'une indication métronomique, Friedman n'hésitant pas occasionnellement à préciser un tempo ou un caractère qui lui est propre : No 11, *poco pastorale* ; No 18 *Allegro molto, sempre con passione* ; No 19 *armonioso* ; ou un élément agogique dans la déclamation : No 22, *allargando* pour les deux dernières mesures. Autre nouveauté, la modification constante et très poussée de la pédalisation originale et les prescriptions de demi-pédale (?) dans la vibration de maintes sonorités,

notamment dans les mesures finales (Nos 3, 6, 9, 13, 15, 17). Friedman s'en autorise à partir du constat suivant : « Presque toutes [les éditions antérieures], selon moi, s'en tiennent trop à des indications vieilles de pédale [...]. La fabrication des pianos a fait, depuis Chopin, d'énormes progrès, -et c'est à peine qu'on le remarque aux indications de pédale de la plupart des éditions » (Avant-propos).

L'enregistrement par Friedman des Préludes No 15 et 19⁹ reflète plutôt fidèlement son édition. Zofia Chechlińska peut généraliser à ce sujet : «Le texte musical de l'édition Friedman ne coïncide pas toujours avec son exécution, mais toutes les indications et conseils ajoutés à son édition sont identiques avec la manière dont lui-même exécute la musique »¹⁰

12. CHOPIN/OEuvres complètes pour piano. Préludes et Rondos. Révision par Claude Debussy. Paris, A. Durand & Fils [1915] [D. & F. 9706].

Aux alentours de 1900 l'éditeur Durand confie la révision des Classiques de sa collection (J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc.) aux plus grands compositeurs français du moment, qui se font ainsi rédacteurs ou réviseurs : Saint-Saëns, Fauré, Dukas, Ravel et bien d'autres. Debussy a choisi Chopin pour qui il entretient de toujours une adoration absolue, manifestée dans sa dernière grande oeuvre pour piano, les *Études*, dédiées à la mémoire du maître polonais. « La musique de Chopin est une des plus belles que l'on ait jamais écrite », affirme-t-il en tête de sa préface générale. Ceci étant, il s'agit aussi pour Debussy et ses collègues d'un travail rémunérateur dans une période difficile, et qui ne doit pas entraver leur créativité de compositeurs.

Dans une phase préparatoire Debussy écrit à son éditeur et ami Jacques Durand : « Décidément les « manuscrits » Chopin me font peur.. ! Comment voulez-vous que *trois* manuscrits qui, certainement, ne sont pas tous de la main de Chopin soient exacts ? Soyez bien persuadé qu'il n'y en a qu'un... et c'est là que le drame commence : Chopin,

⁹ Ignaz Friedman, *Complete Solo Recordings 1923-1936 II*, Pearl IF 2000.

¹⁰ Cité in Bońkowski, p. 216.

impressionnable et nerveux devait *corriger sur épreuves* -quand il en avait le temps, *le pôvre !* »¹¹. Debussy est donc partiellement au courant du processus éditorial chez Chopin et, conscient de sa complexité, il s'en explique ainsi dans sa préface : « La documentation des éditions antérieures s'appuie sur trois manuscrits qui, certainement, ne sont pas tous de la main de Chopin. La présente édition est faite d'après celles qu'il a pu corriger de son vivant [Catelin/Brandus]. En faisant la part du manque de loisirs d'une vie trop brève, et peut-être aussi, la confiance dans la force d'une tradition orale laissée par lui (il eut beaucoup d'élèves... plus qu'on ne lui en a attribué, sans doute) on peut expliquer le peu d'indications des originaux comme les surcharges arbitraires. Nous nous sommes dévotieusement conformés aux sources les plus sûres, mettant entre parenthèses ce qui nous a paru conforme aux expressions de son génie ». Enfin, dans la lettre citée plus haut, il précise : « J'ai assez confiance dans l'édition « Friedmann [*sic*] » [nouvelle éd. Breitkopf & Härtel]¹². Elle est faite avec la connaissance de toutes les éditions antérieures et témoigne d'un goût assez vif pour l'art du Maître. Quant à Scholtz (Peters[*sic*]), c'est un imbécile » (24 février 1914). Mais dix jours plus tard il revient sur son jugement : « Soyez certain que mon intention était bien d'éviter les leçons de Scholtz, Friedmann, et autres redresseurs d'harmonies... J'ai toujours eu en horreur ce genre d'indiscrétions... »¹³.

Aussi bien, le travail éditorial de Debussy résulte-t-il d'une compilation de sources : manuscrits éditoriaux dans quelques cas, EOF(Catelin/Brandus), sans compter telle rédaction mentionnée en note critique (Tellefsen, Marmontel -le professeur de Debussy au Conservatoire-, voire Diémer -un des nombreux élèves de Marmontel et son successeur au Conservatoire- ou révision moderne (Scholtz,

¹¹ *Correspondance*, p. 1877-lettre du 24 février 1915.

⁸ *Correspondance*, p. 1871-lettre du 27 janvier 1915 : « Dans l'avant-propos de Friedmann (Ed. Breitkopf bien supérieure à celle de Peters), l'influence de Chopin sur Wagner y est dénoncée pour la première fois ».

¹³ *Correspondance*, p. 1878 -lettre du 7 mars 1915.27 I 1915)

Friedman). L'argumentation du choix de telle ou telle leçon est parfois dictée par des critères esthétiques et subjectifs plutôt que philologiques (Op. 28 No 12, suppression des mes. 79-80 ; No 21, au contraire, version longue de la fin, mes. 53-57. Voir aussi le commentaire sur le fameux mi bémol, mesure 7 de l'introduction dans la Ballade op. 23.

Pour ce qui est des *Préludes*, mis à part les doigtés et quelques changements dans la pédalisation (raccourcie ou prolongée), le texte est généralement assez fidèle à EOF. Notons au passage un traditionnel (*u.c.*) sous la m. g., mes. 9 du No 20. Les interventions propres au rédacteur Debussy apparaissent le plus souvent entre parenthèses et ont trait essentiellement au mouvement, à l'expression et surtout à la dynamique. A titre d'exemples, dans le No 13 la section centrale *Più lento* est accompagnée d'un (*sostenuto*) (*dolce*). La partie médiane du No 15 est spécifiée (*Un poco più mosso*) avec un (*a Tempo 1^o*) au retour du début, tout comme dans le No 13. *A Tempo* figure sur la fin du No 12 et à deux reprises dans la page finale du No 24. Le No 22 présente un (*Animato*) mesure 31 et un (*Più animato*), mesure 35, etc. On rencontre également ici un *dolce*, là un *più dolce*, ailleurs un *rinforz.* etc. A l'exception des Nos 4 et 20, il n'est pas de Prélude qui ne comporte un, souvent plusieurs *p*, *pp*, *f*, *ff*, *dim.*, *cresc.*, fourchettes rapprochées de *cresc-decresc.* Les Préludes au départ desquels Chopin n'a pas spécifié de signe dynamique en sont pourvus par le rédacteur : No 5 (*p*), No 8 (*p*), No 10 (*p*), No 11 (*mf*), No 14 (*p*), No 16, mes. 2 (*p*), No 18 (*p*). Chose intéressante, l'exceptionnel *mf* de Chopin en tête du No 1 est indiqué entre parenthèses ! Notons enfin que Debussy, qui se refuse à utiliser les signes du C et du C barré, les traduit par 4/4 (Nos 8, 9, 15, 20, 23) et 2/2 (Nos 2, 4, 14, 16, 18).

L'édition de Debussy, qui comporte le mot « révision » dans son titre, revêt de nos jours une valeur quasi « historique » en ce qu'elle transmet pour ainsi dire un reflet graphique de son interprétation. Elle nous intéresse à la lumière de ce que Jacques Durand a pu écrire : « Quand il abordait Chopin, cela tenait du prodige »¹⁴.

¹⁴ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, Paris, Durand, 1924, p. 74.

13. Alfred Cortot/ *Edition de Travail/ des Œuvres de/ CHOPIN/ 24 Préludes* op. 28. Paris, Editions Maurice Senart, 1926.

.Dans la note liminaire de son édition des *Études* op. 10 parues en 1915, premier volume de sa rédaction, Cortot déclare : « Nous nous proposons en faisant paraître cette Edition, de donner en même temps qu' [1] un texte définitif, libéré des traditions douteuses, débarrassé des fautes de gravure superstitieusement respectées des éditions antérieures, [2] une méthode de travail rationnel, basée sur l'analyse réfléchie des difficultés techniques » [nous soulignons].

A vrai dire le langage du point [1] ne diffère guère de celui des éditeurs français dès 1859/60, puis allemands depuis 1879-80 : la garantie de rectitude peut passer pour une réclame publicitaire de qui met son nom sur une nouvelle collection du répertoire romantique de piano. De fait, c'est le point [2] qui importe essentiellement à Alfred Cortot (« Travailler, non seulement le passage difficile, mais la difficulté même qui s'y trouve contenue, en lui restituant son caractère élémentaire »), ceci dans la perspective pédagogique qu'il va mettre en œuvre systématiquement tout au long de ses *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928).

Pour ce qui est de l'établissement du texte, dépourvu de dimension philologique et d'exigence critique, on ne discerne aucune méthode cohérente. Réalisé au coup par coup, au gré des temps et des circonstances, et ceci sur plus de 30 ans. Selon les époques et les oeuvres, Cortot a consulté un autographe, une copie, un fac-similé, une édition ancienne (Tellefsen) ou récente, ici Mikuli, là Oxford (après 1932)¹⁵, etc. Il n'a pas tenu compte des exemplaires annotés de Mme Dubois-O'Meara, pourtant déposés par son maître Diémer dès 1919 à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

¹⁵ Ainsi dans les rééditions subséquentes, Prélude 20, mes. 3, le bémol devant le *mi* de main droite au sommet du dernier accord est-il interpolé à partir de l'édition Ganche.

Pour ce qui est des *Préludes*, quatre ans après sa propre édition, Cortot interroge Ganche pour en connaître, parmi bien d'autres titres, le lieu de conservation de l'autographe -dont il possédera passé 1951 le fac-similé¹⁶. On ignore par ailleurs s'il a procédé seul à l'établissement du texte ou s'il y a été aidé et par qui.

A titre illustratif : les Nos 2, 4, 14 et 18 comportent au départ un C au lieu du C barré. En revanche les mesures erronément absentes dans les Nos 12 et 21 sont rétablies. De rares variantes se trouvent signalées en note sans que la source en soit précisée (Nos 17, 21). Si les changements/adjonctions en fait de dynamique sont généralement précisés, la pédalisation, elle, se voit modifiée sans autre, comme étant le fief du rédacteur-interprète (No 6, fin ; No 16, mes. 2-7). Tel ornement est réalisé en toutes notes dans le corps du texte (No 13, mes. 7).

On le voit, la recherche des sources de Cortot et du processus éditorial suivi par lui s'avère particulièrement ardue et problématique. « S'il affiche un intérêt certain pour les manuscrits, c'est moins à la manière d'un musicologue qu'à la manière d'un archéologue. L'autographe semble être davantage pour le pianiste la trace d'un geste créateur que la définition contraignante d'une œuvre figée dans l'écriture » écrit très justement Inès Taillandier-Guittard dans sa thèse de doctorat (p. 175).

14. *The Oxford Original Edition of/ FREDERIC CHOPIN/ Publiée d'après l'édition originale et les manuscrits/ par/ Edouard Ganche/ Président de la Société Frédéric Chopin à Paris/ PRÉLUDES.* Oxford University Press [1932], 3 vol.

Le musicographe Edouard Ganche (1880-1945) -dont la passion musicale semble avoir été suscitée par un récital de Raoul Pugno- représente la figure majeure de la chopinologie française dans la première moitié du XXe siècle. Président-fondateur de la Société F. Chopin à Paris, auteur de quatre volumes monographiques et de nombreux articles, Ganche avait également réuni une importante collection dédiée

¹⁶ Voir Taillandier-Guittard, p. 171-175.

au compositeur (vendue dans des conditions dramatiques en 1942 et actuellement abritée à Cracovie).

Entré en possession de l'œuvre quasi complet de Chopin dans des exemplaires de l'EOF (7 vol.), annotés de sa main, souvent à l'intention de son élève Jane Stirling -exemplaires qui ont échappé à la vente forcée de la collection-, Ganche se décida à les reproduire « fidèlement » dans l'édition dite d'Oxford (1932). Ceci avec le concours de son épouse, la pianiste Marthe Bouvaist-Ganche (Lyon), et de quelques amis musiciens (Suzanne Demarquez, Georges Migot, Alexandre Tansman) -Ganche ayant, pour sa part, reçu une formation médicale mais nullement musicale ou musicologique. Les originaux, entrés par legs à la Bibliothèque nationale de France en 1979, permettent désormais une vision précise du travail de Ganche. Celui-ci écrit dans sa préface : « Préparée et conservée par Jane Stirling, restée inconnue jusqu'en 1927, cette collection offerte à nous par Mme Anne D. Houston [petite-nièce de J.S.], nous décida d'établir une édition nouvelle de l'œuvre pour piano de Frédéric Chopin. Elle serait absolument conforme à ses manuscrits connus de nous et à cette édition princeps qui passa si longuement entre les mains du compositeur. Nous n'apporterions ni adjonctions ni transformations ».

Si Ganche a considéré -avec une intolérance qui caractérise plusieurs de ses prises de position¹⁷- les exemplaires de Stirling comme la version *ne varietur* de l'œuvre de Chopin (option plus que discutable face à la complexité de la tradition manuscrite et de la filiation des diverses éditions parues du vivant du compositeur -sans même parler des œuvres posthumes), il est bien loin d'en reproduire intégralement et correctement les diverses annotations. *OXF* ne présente aucune différenciation typographique dans la reproduction des doigtés manuscrits ou gravés dans l'EOF ; nulle distinction non plus entre le crayon de Chopin et l'encre ou le crayon de Stirling (voire le crayon de Tellefsen) : « Tous les doigtés sont de Frédéric Chopin » est-il stipulé au

¹⁷ Notamment face à la « corruption » des éditeurs de Chopin, correcteurs d'épreuves, copistes fournisseurs de manuscrits éditoriaux (Fontana) et réviseurs posthumes (Fontana, Tellefsen et surtout Mikuli) -tous également incriminés.

pied de chaque partition. Bien qu'il se défende d'avoir rien ajouté aux sources qu'il mentionne, Ganche interpole dans sa rédaction diverses indications empruntées aux exemplaires Dubois-O'Meara (dont il avait eu connaissance avant d'entrer en possession de la collection Stirling) ; or rien ne signale ces emprunts dans *OXF*. Le crédit absolu qu'il accorde à sa source lui fait adopter ici et là telle leçon relevant d'un parti-pris discutable plutôt que d'un examen scientifique. Aussi bien, cette édition qui a longtemps fait autorité est-elle à manier prudemment.

En conclusion, si l'édition de travail pratique de Cortot pêche par le flottement de ses sources, on dira de Ganche que sa conception d'un *Urtext* s'avère aujourd'hui inappropriée au *Work in Progress* qui caractérise la production de Chopin.

Pour ce qui est du texte des *Préludes*, dans le No 9, mesure 8, une note infrapaginale indique l'exécution simultanée des trois doubles croches de m.d. avec la troisième croche du triolet (*idem* dans l'exemplaire de la sœur de Chopin, Ludwika Jędrzejewicz, Musée Fr. Chopin, Varsovie). Le No 14 porte en tête l'indication de tempo *Largo*, notée dans l'exemplaire Stirling) et présente un bécarre devant les deux *do*, à la 9^e croche. Le No 15, mes. 33 et 49, corrige en sixte *mi-do dièse* l'octave *do dièse -do dièse* (*idem* dans Stirling et Dubois-O'Meara : il pourrait s'agir d'une correction d'auteur. Enfin dans le No 20, mes. 3, un bémol discuté figure devant le *mi* au sommet du dernier accord.

* * *

Areuse, septembre 2017

(revu en janvier 2018)

copyright Jean-Jacques Eigeldinger

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

BOŃKOWSKI Wojciech, *Editions of Chopin's Works in the Nineteenth Century. Aspects of Reception History*. PL Academic Research, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2016.

BROWN Maurice J.E., *Chopin. An Index of his Works in Chronological Order*. Londres, Mac Millan, 1972 (2e éd.)

CHOMIŃSKI Józef M. & TURŁO Teresa D., *Katalog dzieł Fryderyka Chopina / A Catalogue of the Works of Fryderyk Chopin*. Cracovie, Varsovie, PWM-TiFC, 1990.

CHOPIN Frédéric, *Œuvres pour piano. Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur*. Introduction de Jean-Jacques Eigeldinger, préface de Jean-Michel Nectoux. Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

----- The Complete Chopin. A New Critical Edition. *Préludes Op. 28, Op. 45*. Ed. Jean-Jacques Eigeldinger. Londres, Peters Edition, 2003.

CORTOT Alfred, *Aspects de Chopin*. Paris, Albin Michel, 1949.

DEBUSSY Claude, *Correspondance 1872-1918*. Ed. François Lesure et Denis Herlin. Paris, Gallimard, 2005.

DEVRIÈS Annick & LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*. Vol. 2 : de 1820 à 1914. Genève, Minkoff, 1988, 3 vol.

DUFETEL Nicolas, « Franz Liszt et Laura Rappoldi-Kahrer face aux Préludes de Chopin. Enjeux esthétiques et philologiques », in *The Third International Congress Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*. Ed. Irena Poniatowska et al., Varsovie, NiFC (à paraître).

DYBOWSKI Stanislaw, *Słownik pianistów polskich*. Varsovie, Selene, 2003.

ECKHARDT Maria, « Liszt's Contributions to the Breitkopf Chopin Edition », in *New Light on Liszt and his Music. Essays in Honor of Alan Walker's 65th Birthday*. Ed. Michael Saffle et James Deaville. Stuyvesant N.Y. Pendragon Press, 1997, p. 167-180.

EIGELDINGER Jean-Jacques, « Chopin ou l'œuvre en progrès », in *Chopin et son temps/Chopin and his time*. Actes des Rencontres Internationales *harmoniques*, Lausanne 2010. Ed. Vanja Hug et Thomas Steiner. Berne, Peter Lang, 2016, p. 15-31.

----- *Chopin vu par ses élèves*. Paris, Fayard, 2012 (nouvelle éd.).

----- *Frédéric Chopin. Interprétations*. Symposium international, Université de Genève. Etudes réunies par J.-J. E. Genève, Droz, 2005.

----- *Interpréter Chopin*. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005. Ed. J.-J. E. Paris, Cité de la musique, 2006.

----- « Le Prélude en ut mineur op. 28 No 20 de Chopin. Texte – genre – interprétation(s) », *Revue de Musicologie*, tome 100 (2014), no 1, p. 67-97.

----- « Présence de Thomas D.A. Tellefsen dans le corpus annoté des *Œuvres* de Chopin (exemplaire Stirling), *Revue de musicologie*, tome 83 (1997), No 2, p. 247-261.

-----« Twenty-four Preludes op. 28 : genre, structure, signification », in *Chopin Studies*. Ed. Jim Samson. Cambridge University Press, 1988, p. 167-193.

EKIER Jan, “The Final Text or Final Texts of Chopin ? The Problem of Variants”, *Chopin Studies 4* (Varsovie, 1994), p. 144-151.

-----*Chopin. Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Część 1. Zagadnienia edytorskie*. Cracovie, PWM-TiFC, 1974.

GANCHE Edouard, “Les manuscrits et les oeuvres posthumes”, in *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*. Paris, Mercure de France, 1925, p. 211-238.

-----« L’œuvre de Chopin de Chopin dans l’édition d’Oxford », in *Voyages avec Frédéric Chopin*. Paris, Mercure de France, 1934, p.117-146.

www.edouard.ganche@free.fr (consulté en septembre 2017).

GAVOTY Bernard, *Alfred Cortot*. Paris, Buchet/Chastel, 1977.

GRABOWSKI Christophe, « Les éditions des œuvres de Chopin. Critères de choix/Modes d’emplois », *Ostinato rigore*. Revue internationale d’études musicales No 15 (2000), p. 197-121.

-----« Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin », *Revue de musicologie*, tome 82 (1996), No 2, p. 213-243.

-----« Introduction aux éditions françaises de Chopin », in *L’interprétation de Chopin en France*. Ed. Danièle Pistone. Paris, Honoré Champion, 1990, p. 11-30.

-----*L’œuvre de Frédéric Chopin dans l’édition française*. Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 1992 (3 vol. ronéotypés).

----- “The Original French Editions of Fryderyk Chopin’s Music”, *Chopin Studies 4*. (Varsovie, 1994), p. 1-42.

GRABOWSKI Christophe et RINK John, *Annotated Catalogue of Chopin’s First Editions*. Cambridge University Press, 2010.

www.chopinonline@edu-uk. (consulté en août 2017).

KALLBERG Jeffrey, "Are Variants a Problem ? 'Composer's Intentions' in Editing Chopin", *Chopin Studies 3* (Varsovie, 1990), p. 257-267.

----- *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre*.
Cambridge Mss.-Londres, Harvard University Press, 1996.

----- *The Chopin Sources. Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*. Thèse de l'Université de Chicago, 1982 (polycopié).

KLECZYŃSKI Jean, *Chopin's grössere Werke*. Leizig, Breitkopf & Härtel, 1898.

----- *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres*. Paris, Mackar, 1880.

KOBYLAŃSKA Krystyna, *Rękopisy utworów Chopin. Katalog/Manuscripts of Chopin's Works. Catalogue*. Cracovie, PWM, 1977, 2 vol.

----- *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkeverzeichnis*. Trad. Hellmut Stolze, Munich, G. Henle Verlag, 1979.

MARMONTEL (Antoine), *Les Pianistes célèbres*. Paris, Heugel, 1878.

----- *Les Virtuoses célèbres*. Paris, Heugel, 1882.

NECTOUX Jean-Michel & Jean-Jacques EIGELDINGER, « Edouard Ganche et sa collection Chopin », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, No 7 (mars 1983), p. 11-26.

PLATZMAN George W., *Descriptive Catalogue of Early Editions of the Works of Frédéric Chopin in the University of Chicago Library*. Chicago University Library, 2003 (2e éd.).

PUGNO Raoul, *Les leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin*. Paris, Librairie des Annales, 1909.

-----, *Les leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin. Les Quatorze Valses*. Paris, Librairie des Annales, 1912.

RINK John, "Playing with the Chopin Sources", in *Chopin et son temps/ Chopin and his time*. Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne 2010. Ed. Vanja Hug & Thomas Steiner. Berne, Peter Lang, 2016, p. 41-53.

TAILLANDIER-GUITTARD Inès, *Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin*. Thèse de l'Université Jean-Monnet, Saint-Etienne, 2013, HAL.

WOŻNA, Malgorzata, « Jan Kleczyński -pisarz, pedagog, kompozytor », *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, No 3, Varsovie, PWN, 1976, p. 130-323.

* * * * *