

Vorwort

Frédéric Chopins (1810–49) vier Scherzi ließ der Komponist in den Jahren 1835–43 veröffentlichen. Sie werden oft mit den vier Balladen in Zusammenhang gebracht, die im annähernd gleichen Zeitraum (1836–43) erschienen. Scherzi und Balladen sind herausragende Beispiele für Chopins Bestreben, in selbständigen Einzelwerken größere musikalische Formen zu gestalten, die zwar auf dem klassischen Kanon basieren, aber hinsichtlich Ausdruckswelt und Kompositionstechnik neue Wege gehen. In zunehmendem Maße spielen dabei Elemente der Sonatenform eine Rolle, die in Scherzo und Ballade mit anderen Strukturen verschränkt werden. Im Fall des Scherzos Nr. 1 sind es die motivische Konstruktion, aber vor allem der emotionale Gehalt, welche die Gattung neu zu definieren scheinen (vgl. Zofia Chechlińska, *Scherzo as a Genre – Selected Problems*, in: *Chopin Studies* 5, Warschau 1995, S. 165–173; Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's Scherzo in B minor Op. 20. Form and Thematic Process*, in: *Chopin Studies* 5, Warschau 1995, S. 174–189). Die Tonsprache ist nicht wie im klassischen Vorbild von Humor und vom Spiel mit Überraschungseffekten gekennzeichnet, sondern wird zu Gesten von Verzweiflung und dämonischer Energie übersteigert. Robert Schumann fragte sich daher in einer kurzen Rezension des Scherzos h-moll, „wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der ‚Scherz‘ in dunklen Schleiern geht“ (*Neue Zeitschrift für Musik* 2/1835, S. 155 f.).

Im Scherzo Nr. 2 ist es vor allem die motivische Konstruktion, welche die Gattung neu zu definieren scheint. In keinem anderen Scherzo gelingt es Chopin so konsequent, Themen und Motive auseinander abzuleiten und einen zwingenden inneren Zusammenhang zu schaffen. Die durchführungsartige Verarbeitung der Themen hat immer wieder dazu angeregt, das zweite Scherzo im Sinne der Sonatenhauptsatzform

zu interpretieren (vgl. etwa Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge 1992, S. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo Op. 31*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 13, Nr. 1, 1991, S. 48–60).

Die formbildende Kraft des dritten Scherzos ist weniger die motivische Arbeit, sondern vielmehr die Gegenüberstellung zweier verschiedener Klangwelten: der Presto-Teile mit ihren Oktav- und Staccato-Passagen einerseits und der Choral motive andererseits, die jeweils von flirrendem Passagenwerk durchbrochen werden.

Das vierte Scherzo entspricht nach den drei düster-dämonischen Vorgängerwerken am ehesten den Erwartungen an die Gattungstradition. Der luftig-heitere Beginn in E-dur erinnert an den Tonfall der Scherzi Mendelssohns; und auch formal ist das vierte Scherzo trotz seines großen Umfangs mit der klaren ABA-Form neben dem ersten das am stärksten klassisch geprägte. Durchführungsabschnitte innerhalb der A-Teile, in denen Chopin motivisch und harmonisch arbeitet, weisen aber auch hier über die Gattungsgrenzen hinaus.

Scherzo h-moll op. 20

Zur Entstehungsgeschichte des Scherzos Nr. 1 ist über das Publikationsdatum 1835 hinaus nichts bekannt. In der Chopin-Forschung galt es lange Zeit als gesichert, das Werk sei Ende des Jahres 1830 entstanden (vgl. Mieczysław Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999, S. 155 und Anm. 91). Damals befand sich der 20-jährige Komponist in Wien, der Rückweg in die Heimat war seit dem Ausbruch des Warschauer Volksaufstandes abgeschnitten, das Schicksal von Familie und Freunden sowie die eigene Zukunft waren ungewiss. Weihnachten und den Jahreswechsel 1830/31 verbrachte Chopin in einem Zustand zwischen Verzweiflung und Heimweh. Die Musik des Scherzos, insbesondere der Mittelteil, der ein polnisches Weihnachtslied aus dem 17. Jahrhundert zitiert (*Lulajże Jezuniu*, „Schlafe, Je-

sulein“), scheint ein Abbild dieser Gefühlswelt zu sein.

Stilistische Merkmale deuten jedoch eher darauf hin, dass das Scherzo h-moll op. 20 aus der Mitte der 1830er Jahre stammt. Chopin war 1831 in Paris angekommen und hatte in der Folge einige Jahre gebraucht, sich selbst und seine berufliche Existenz neu zu definieren. Vom ursprünglichen Plan, eine Karriere als komponierender Virtuose einzuschlagen, rückte er zunehmend ab, als er bemerkte, dass ihm Auftritte vor großem Publikum nicht lagen. Um das Jahr 1834 hatte sich Chopin schließlich als Klavierlehrer elitärer Adelskreise etabliert, der sich in seinen Kompositionen nun vom brillanten Stil des Frühwerks distanzierte und ernsthaftere und ehrgeizige Ziele verfolgte. Jan Matuzynski, ein Jugendfreund, schreibt in dieser Zeit über Chopin: „Er ist groß und stark geworden, ich habe ihn nicht wiedererkannt. Chopin ist nun der führende Pianist in Paris; er unterrichtet viel, und das zu einem Preis, der bei mindestens 20 Francs liegt. Er hat viel komponiert, und seine Werke sind sehr gefragt“ (*Correspondance de Frédéric Chopin*, hrsg. von Bronislas Édouard Sydow/Suzanne und Denise Chainaye, Bd. II: *L'Ascension. 1831–1840*, Paris 1954, S. 131).

Sowohl das Scherzo Nr. 1 op. 20 als auch die Ballade Nr. 1 op. 23 – über letztere herrscht die gleiche Unsicherheit hinsichtlich ihrer Datierung – scheinen Ausdruck dieses neuen Selbstbewusstseins zu sein. Jim Samson nennt sie deshalb die ersten ausgedehnten Hauptwerke aus Chopins stilistischer Reifezeit (vgl. Samson, *Cambridge Companion*, S. 103). Eine Datierung des Scherzos auf 1833/34, etwa ein Jahr vor seiner Publikation, scheint vor diesem Hintergrund plausibel.

Auch auf dem Musikalienmarkt trat Chopin nun mit großer Souveränität auf. Er wurde von Pariser Verlegern umworben und bereits 1833 von Maurice Schlesinger unter Vertrag genommen. Chopin handelte schon bald ungewöhnlich hohe Honorare für seine Werke aus; er maximierte den Ertrag und sicherte zudem das Copyright, indem

er seine Werke nun parallel in Frankreich, Deutschland und England veröffentlichten ließ. Allein im Jahr 1833 erschienen auf diese Weise seine Opera 6–12, im Folgejahr die Opera 13–18, darunter etliche Kompositionen, die früher entstanden waren, aber erst jetzt für die Publikation vorbereitet wurden. Das Scherzo op. 20 erschien im Februar 1835 bei Maurice Schlesinger in Paris, im Mai 1835 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und im August 1835 bei Wessel in London. Von den wenigen erhaltenen Dokumenten aus der Zeit der Drucklegung verdient ein Verlagsvertrag mit Wessel besondere Aufmerksamkeit: Er umfasst die Opera 18–24 und ist auf November 1833 datiert (vgl. Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources. Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, Diss., Chicago 1982, S. 355). Sollten die betreffenden Werke zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses tatsächlich schon vollendet gewesen sein, könnte das Scherzo h-moll bereits 1833 entstanden sein.

Stichvorlagen oder Korrekturfahnen des h-moll-Scherzos op. 20 sind nicht überliefert. Ein Textvergleich der drei Erstausgaben belegt, dass die Drucke von Breitkopf und Wessel auf dem Stich Schlesingers beruhen. Vermutlich überließ Chopin Schlesinger eine handschriftliche Stichvorlage, und Schlesinger wiederum stellte seinen Partnerverlagen für den Stich Fahnenabzüge zur Verfügung – ein durchaus übliches Vorgehen (vgl. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace, Aspects of the international music publishing industry in the first half of the nineteenth century. Part I: France and England*, in: *Notes*, 1983, Bd. 39, Nr. 3, S. 542 f.). Normalerweise erhielt der Komponist Fahnen des französischen Drucks zur Durchsicht. Die ungewöhnlich hohe Fehlerdichte, die in einer noch 1835 erschienenen Nachauflage nicht behoben wurde, macht es jedoch äußerst unwahrscheinlich, dass Chopin überhaupt eine Fahnenkorrektur las. Auch die deutsche und die englische Erstausgabe sah der Komponist nicht durch. Die dort erfolgten Korrekturen von offensichtlichen Fehlern aus

Schlesingers Druck gehen sicherlich auf die Verlage zurück. Erneute Berichtigungen in späteren Auflagen dieser Drucke fanden vermutlich ebenfalls nicht auf Betreiben Chopins statt: Die meisten Fehler waren durch einen Abgleich der zahlreichen Parallelstellen herauszufiltern; zudem ist nachzuweisen, dass Breitkopf und Wessel in späteren Auflagen ihren Textstand einander anglich. Hauptquelle der vorliegenden Edition ist daher trotz aller Fehler die französische Erstausgabe. Sie allein geht auf das verschollene Autograph Chopins zurück.

Scherzo b-moll op. 31

Chopins Scherzo Nr. 2 erschien Ende des Jahres 1837 und damit knapp drei Jahre nach der Veröffentlichung seines ersten Scherzos. Dokumente zur Entstehungsgeschichte sind nicht überliefert; anders als beim Vorgängerwerk gibt es jedoch keinen Grund zur Annahme, die Komposition des b-moll-Scherzos könne deutlich vor dessen Publikationsdatum liegen. Es wird wohl um den Jahreswechsel 1836/37 entstanden sein, zu einer Zeit, in der Chopin außerdem am Impromptu op. 29, den Mazurken op. 30 und den Nocturnes op. 32 arbeitete. Auch neue Etüden stammen aus diesen Monaten, die 1837 als Opus 25 erschienen, im gleichen Jahr wie die genannten Opera. Das Scherzo gehört damit in eine äußerst kreative Schaffensphase, in der Chopin auch einen ersten Gipfel an Popularität erreicht hatte. Er verkehrte in zentralen Kreisen der Pariser Kulturszene und weckte 1837 das Interesse George Sands, mit der er im Folgejahr jene Liaison begann, die seine zweite Lebenshälfte prägen sollte. Das Jahr 1837 markiert zugleich den Zeitpunkt, zu dem Chopin seine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Maria Wodzińska aufgeben musste. Nach einer heimlichen Verlobung auf Probe im Jahr 1836 kühlte sich das Verhältnis zu Beginn des Jahres 1837 von Seiten der Familie Wodziński ab und endete ohne einen ausdrücklichen Schlusspunkt im Frühjahr 1837, kurz bevor die Verlagsverträge für Opus 31 unterzeichnet wurden.

Aus dieser Zeit emotionaler Umbrüche ging Chopin offenbar mit gestärktem künstlerischem Selbstbewusstsein hervor. Es ist bekannt, dass er im Verlauf der 1830er Jahre immer höhere Honorare für seine Kompositionen verlangen konnte. Seine Verhandlungen zum Verkauf des b-moll-Scherzos stellen in dieser Hinsicht einen gewissen Höhepunkt dar. Wie ungewöhnlich seine Forderungen waren, zeigt ein Brief von Heinrich Albert Probst, dem Pariser Agenten von Breitkopf & Härtel, der seinem Arbeitgeber in Leipzig am 9. Juli 1837 empört berichtete: „Chopin hat noch 3 Werke fertig, wird aber mit jedem theurer, da ihn die deutsch. Verleger von allen Seiten um Manuscripte betteln. Ich habe noch gekauft Impromptu Op. 29, Scherzo Op. 30 [recte 31] 4 Mazurkas Ops. 31 [recte 30] für – erschrecken Sie nicht 1000 Fs [Francs]. Er presierte mich u. ich wollte es nicht gerade darauf ankommen lassen. Er verlangte hart u. fest 1200 Fs. Nun sagen Sie mir offen, ob Sie ferner zu solch unverschämten Bedingungen fortkaufen wollen oder ob Sie ihn in anderen Händen auf eine Weile wissen wollen. Beinahe rate ich dazu“ (zitiert nach Wilhelm Hitzig, *Pariser Briefe. Ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig 1930, S. 45).

Breitkopf & Härtel ging jedoch auf Chopins Forderungen ein und blieb auch in den folgenden Jahren Chopins deutscher Hauptverleger. Mit den Partnerverlagen in Frankreich und England wurde Chopin offenbar ebenfalls handelseinig. Belege dafür sind die Verträge und Quittungen von Breitkopf & Härtel über das Honorar von 1.000 Francs vom 9. Juli und 11. September 1837 bzw. der Vertrag mit Wessel, den Chopin während einer England-Reise mit Camille Pleyel am 20. Juli 1837 in London unterzeichnete. Die parallele Publikation in Frankreich, Deutschland und England, die Chopin das Urheberrecht für ganz Europa sicherte und zugleich seinen Profit maximierte, erforderte, jedem der drei Verlage eine gesonderte Vorlage für den Notenstich zur

Verfügung zu stellen. Chopin ließ daher zunächst das Autograph von seinem Freund und Sekretär Julian Fontana abschreiben. Diese Kopie sah der Komponist gründlich durch, korrigierte und ergänzte und gab sie anschließend an Breitkopf & Härtel als Vorlage für den Stich. Das weitgehend unkorrigierte Autograph überließ er Maurice Schlesinger in Paris als Stichvorlage. Die englische Erstausgabe wiederum wurde auf Grundlage von Korrekturfahnen der französischen Erstausgabe gestochen. Ein detaillierter Quellenvergleich liefert zahlreiche Belege für diese Abhängigkeiten. Es lässt sich daraus sogar ableiten, dass Chopin zwei Korrekturen für die französische Ausgabe las und Wessel in London für den Stich Fahnen der ersten Korrektur erhielt, die noch nicht die Änderungen der zweiten Durchsicht enthielten. Korrekturlesungen für die deutsche und englische Erstausgabe sind nicht belegt.

Diese Organisation der Drucklegung für Opus 31 spiegelt ein damals durchaus übliches Vorgehen wider – ungewöhnlich ist allerdings, dass Chopin möglicherweise unter Zeitdruck seinem Pariser Verleger ein Autograph zur Verfügung stellte, das in vielen Aspekten unfertig war. Das beweisen die großflächigen Ergänzungen von Pedal- und Dynamikangaben von Chopins Hand in Fontanas Abschrift des Autographs. Chopin wusste, dass er für die deutsche Erstausgabe keine Fahnenkorrektur lesen würde. Daher war die abschriftliche Stichvorlage für den Komponisten die letzte Chance, an der endgültigen Form des Scherzos, wie es bei Breitkopf & Härtel erscheinen sollte, zu feilen. Bei der französischen Erstausgabe lag der Fall anders. Über die autographe Stichvorlage hinaus sah Chopin hier die Möglichkeit, im Fahnenstadium letzte Hand an sein Werk zu legen. Das Ausmaß der im Autograph fehlenden Zeichen ist allerdings bemerkenswert. Es ist vermutlich der Grund dafür, dass die beiden Fahnenkorrekturen Chopins nicht ausreichten, die französische Erstausgabe auf den Stand der abschriftlichen Stichvorlage zu bringen. Viele Pedalangaben, die Chopin über das Autograph hinaus in Fontanas Abschrift ergänzte, finden

sich zwar auch in der französischen Erstausgabe; von den zusätzlichen Dynamikangaben in der Abschrift sind jedoch nur wenige in die Ausgabe Schlesingers eingegangen.

Es ist möglich, daraus zu schließen, die sparsame Bezeichnung im autorisierten Pariser Druck sei Absicht Chopins gewesen. Überzeugende Hinweise auf ein eigenständiges Konzept hinsichtlich der Dynamik sind aber nicht auszumachen (siehe die entsprechenden Fußnoten im Notentext). Aus dieser Sachlage ergibt sich die widersprüchliche Situation, dass die französische Erstausgabe – obwohl chronologisch die Fassung letzter Hand – als Quelle weniger ausgefeilt ist als die von Chopin korrigierte Abschrift Fontanas. Dies ist umso erstaunlicher, als der Pariser Druck dort erschien, wo Chopin nicht nur seinen Lebensmittelpunkt gewählt hatte, sondern auch als Klavierlehrer immer wieder sein b-moll-Scherzo unterrichtete, und zwar auf der Basis der französischen Erstausgabe. Der vorliegenden Edition wurde die von Chopin korrigierte Abschrift Fontanas als Hauptquelle zugrunde gelegt.

Das b-moll-Scherzo gehörte zweifellos bereits zu Lebzeiten zu den populärsten Werken Chopins. Auch in seinem Klavierunterricht verwendete der Komponist das Stück häufig. Wilhelm von Lenz, der in den 1840er Jahren bei Chopin studierte, berichtet, wie der Komponist die eröffnende Triolenfigur verstanden wissen wollte: „Eine Frage muss es sein“, lehrte Chopin, und es war ihm nie genug Frage, nie piano genug, nie genug gewölbt (*tombé* [sic]), wie er sagte, nie bedeutsam (*important*) genug. Ein Todtenhaus muss es sein, sagte er einmal. [...] ich habe Chopin lange und immer wieder an diesem Tact und seinen Wiederholungen verweilen sehen. Es ist das der Schlüssel zum Ganzen, hörte man ihn sagen“ (*Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. XXVI, Nr. 37, 11. September 1872, S. 290).

Scherzo cis-moll op. 39

Entstanden ist das Scherzo cis-moll offenbar während Chopins Mallorca-Auf-

enthalt im Winter 1838/39. Der Komponist hatte sich für die Zeit auf der Balearen-Insel vorgenommen, eine Reihe neuer Werke fertigzustellen, darunter die *Préludes* op. 28, die er seinem Verleger Camille Pleyel schon lange versprochen hatte. Der Erlös aus dem Verkauf dieser Kompositionen sollte helfen, die Mallorca-Reise zu finanzieren, die er sich zunächst nur mit Hilfe von Vorschüssen und Krediten leisten konnte. Chopins desolater Gesundheitszustand hielt ihn jedoch lange Zeit von der Arbeit ab. Zudem wartete er dringend auf die Lieferung eines Klaviers, das ihm Camille Pleyel nach Mallorca hatte schicken lassen und ohne das er seine Kompositionen nicht abschließen konnte. Ende Dezember 1838 kam das Klavier schließlich an, und zu Beginn des Jahres 1839 gelang es Chopin, die Arbeit zügig aufzunehmen und seine Werke eines nach dem anderen zu beenden. Am 22. Januar ist erstmals vom Scherzo cis-moll die Rede, das er seinem Freund Julian Fontana zusammen mit den *Polonaisen* op. 40 und der *Ballade F-dur* op. 39 in einem Brief ankündigte, mit dem er die Stichvorlage der *Préludes* op. 28 nach Paris schickte. Im zeitgleich verfassten Brief an Camille Pleyel, der diese neuen Werke verlegen sollte, forderte Chopin für das Scherzo 1.500 Francs und schreibt in Bezug auf die zu erwartenden neuen Kompositionen: „Dies wird über Sie hereinstürzen, wenn Sie es wünschen, von Monat zu Monat, bis zur Ankunft des Autors selbst, der Ihnen mehr sagen wird, als er zu schreiben weiß“ (*Correspondance*, Bd. II, S. 292).

Es ist verwunderlich, dass in den Folgemonaten vom Scherzo nicht mehr die Rede ist. Im März 1839 – Chopin ist inzwischen nicht mehr auf Mallorca, sondern erholt sich von einem neuerlichen gesundheitlichen Rückfall in Marseille – erwähnt er in einem Brief abermals die *Ballade* und die *Polonaisen*. Offensichtlich war Chopin nicht dazu gekommen, das Scherzo fertigzustellen, und es sollte bis zum Ende des Jahres 1839 dauern, bis der Komponist das Werk erneut zum Verkauf anbot, nun jedoch schon unter Berücksichtigung der für ihn üblichen parallelen Pub-

likation in Frankreich, England und Deutschland. Vom 31. Oktober 1839 datiert ein Vertrag mit Chopins Londoner Verleger Wessel, der die Ballade, das Scherzo und die Polonaisen betrifft (vgl. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, Nr. 3, S. 554). Erst am 14. Dezember schreibt er an Breitkopf & Härtel in Leipzig und bietet das Scherzo nun in einem größeren Verbund an: Neben der Ballade und den Polonaisen sind die Sonate b-moll op. 35, die Mazurken op. 41, die Nocturnes op. 37 und das Impromptu op. 36 Teil der Verhandlungen (vgl. *Correspondance*, Bd. II, S. 376). Unter diesen Voraussetzungen ist es verwunderlich, dass es noch ein ganzes Jahr dauerte, bis das Scherzo cis-moll schließlich im Oktober (England, Deutschland) und im Dezember 1840 (Frankreich) im Druck erschien.

Alles deutet darauf hin, dass es vor allem Konflikte mit seinen französischen und deutschen Verlegern waren, die dem Erscheinen des Scherzos im Weg standen. Dabei ging es um zu hohe Honorarforderungen von Seiten Chopins, denen die Verlage nicht mehr entgegenkommen wollten. Die Verhandlungen lassen sich anhand des Briefwechsels zwischen Breitkopf & Härtel und deren Pariser Agenten Heinrich Albert Probst nachvollziehen. Chopin wird darin als „unverschämt“ bezeichnet, weil er Preise verlange, die „über alle Vernunft“ gingen. Zur Rechtfertigung führt Chopin laut Probst an, „er sey krank [...], da er keine Stunden geben könne, so müßten ihm seine Werke den Unterhalt geben“. Dennoch war die Verlagsseite offenbar nicht bereit, die ursprünglich anvisierten 1.500 Francs allein für das Scherzo zu bezahlen. Probst war zunehmend der Ansicht, die Qualität der neuen Werke rechtfertige die hohen Preise keineswegs mehr, weil sie „noch düsterer als die früheren“ seien und „wenig Beifall“ finden würden; sie seien „auf die bekannte Art hingeworfene Bischen, wie Sie [gemeint ist Breitkopf] schon bessere haben. Mein Rath ist, ihn laufen zu lassen“, so fasst Probst seine Meinung über Chopin zusammen.

Chopin nahm in dieser verfahrenen Situation als letzten Versuch direkt Kon-

takt mit dem Verleger auf, indes mit wenig Erfolg. Erst im Januar 1840 einigte man sich schließlich auf einen Preis von 2.500 Francs für das Paket der Opera 35–41 (alle Zitate nach Hitzig, „*Pariser Briefe*“, S. 65, 69, 71).

Ähnliche Konflikte muss es auch mit den französischen Verlegern gegeben haben, denn von Maurice Schlesinger hatte sich Chopin 1839 getrennt und anschließend seine Hoffnungen in Camille Pleyel gesetzt, der jedoch noch während der Drucklegung der Préludes op. 28 mit Chopin brach. Der Komponist geriet nun unter massiven Zeitdruck, denn das Scherzo und die übrigen Werke waren Anfang 1840 sowohl bei Wessel als auch bei Breitkopf & Härtel bereits in Produktion. Er musste schnell handeln und fand in Troupenas einen neuen französischen Verleger, bei dem es allerdings galt, schmerzliche Kompromisse einzugehen: Troupenas unterbot das Honorar Breitkopf & Härtels nochmals deutlich und stellte seine Ausgaben, vermutlich unter anderem wegen des enormen Zeitdrucks, mit äußerst geringer Sorgfalt her. Die Stichfehler in jenen Drucken, auch dem des Scherzos, sind eklatant, und viele erschienen in geringem zeitlichen Abstand in mindestens einer korrigierten Nachauflage (vgl. Christophe Grabowski/John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's first editions*, Cambridge 2010, S. xli). Trotz ihrer mangelhaften Qualität muss die französische Erstausgabe als letzte von Chopin durchgesehene Quelle gelten. Die Erstausgaben von Breitkopf & Härtel und Wessel sind deutlich sorgfältiger produziert, weisen jedoch an vielen Stellen signifikante Varianten auf. Das Scherzo cis-moll ist somit in drei Quellensträngen überliefert, die jeweils als autorisiert gelten müssen, eine Ausgangslage, welche die Edition des Werks vor große Schwierigkeiten stellt.

Das Scherzo cis-moll ist Chopins Schüler Adolf Gutmann gewidmet. Offensichtlich zählte dieser zu Chopins ausgesprochenen Lieblingsschülern (vgl. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris 2006, S. 215 ff.), obwohl die Gegensätze zwischen dem schwächtigen Lehrer und dem vor Kraft

strotzenden Schüler nicht größer hätten sein können. Fest steht, dass Chopins Bewunderung für Gutmann im übrigen Schülerkreis Neid und Missgunst heraufbeschwörte. So berichtet ein weiterer Schüler, Wilhelm von Lenz: „Damals lebte in Paris ein Pianist, *Gutmann* mit Namen, ein roher Geselle am Piano, aber mit blühender Gesundheit und herkulischen Knochen. Durch diese seine physische Ausstattung imponierte er Chopin [...]. *Gutmann* lobte Chopin als *den* Pianisten, der ihm seine Kompositionen am meisten zu Dank spiele. [...] Das Scherzo in Cis-moll, op. 39, ist *Gutmann* dediziert, seiner Klopffechterfaust wahrscheinlich der Akkord im Bass zuge-dacht, den keine linke Hand nehmen kann (dis, fis, h, dis, fis (Octave des ersten fis) 6. Takt), am wenigsten die Hand von Chopin, der darüber auf seinem leichtgehenden *schmaltastigen* Pleyel hinwegarpeggerte. Nur *Gutmann* schlug damit ein Loch in einen Tisch. Ich habe ihn gehört bei Chopin, er spielte wie ein Lasträger“ (von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, S. 47 f.). Doch es muss Spekulation bleiben, ob Chopin bei der Komposition der klanggewaltigen Eröffnung des Scherzos wirklich den kraftvollen Zugriff seines Lieblingsschülers im Sinne hatte.

Scherzo E-dur op. 54

Das Scherzo Nr. 4 entstand offenbar parallel zur vierten Ballade f-moll op. 52 und zur Polonaise As-dur op. 53. Diese drei großen Werke, zweifellos Höhepunkte der mittleren Schaffensperiode Chopins, bilden auch publikationsgeschichtlich eine Einheit: Chopin bot sie im Verbund seinen Verlegern zum Druck an, und sie erschienen zeitgleich Ende 1843 / Anfang 1844 in Frankreich, Deutschland und England.

Die eigentliche kompositorische Arbeit am Scherzo E-dur fand vermutlich während der Sommermonate 1842 und 1843 in Nohant statt, dem Landgut von Chopins Lebensgefährtin George Sand. Chopin hatte sich in jenen Jahren angewöhnt, von Herbst bis ins Frühjahr in Paris zu wohnen und zu unterrichten;

die Sommermonate von ungefähr Mai bis September verbrachte er hingegen 1839, 1841–46 in Nohant und nutzte dort die Zeit, um zu komponieren und um neue Werke für die Veröffentlichung vorzubereiten. Die Sommer 1842 und 1843 waren offenbar von großer Harmonie gekennzeichnet; Künstlerfreunde wie Eugène Delacroix und Pauline Viardot statteten dem Paar in Nohant Besuche ab und trugen zu einer inspirierenden Atmosphäre bei, in der Chopin schöpferisch tätig sein konnte. Im Sommer 1842 beschäftigte sich Chopin nicht nur mit den drei genannten großen Werken, sondern außerdem mit den Mazurken op. 50 und dem Impromptu Ges-dur op. 51. Reif für die Veröffentlichung war allerdings nach der Rückkehr nach Paris offenbar nur der Zyklus der drei Mazurken op. 50, denn sie erschienen im Herbst 1842 bereits im Druck.

Ob die übrigen vier Werke noch nicht den letzten Schliff erhalten hatten oder ob sie lediglich aus organisatorischen Gründen liegenblieben, lässt sich nicht sagen. Für die von Chopin praktizierte simultane Publikation in Frankreich, Deutschland und England war es in jener Zeit üblich, jeweils eine eigene Stichvorlage an die drei Verleger zu schicken. Von jedem Werk mussten demnach zwei Abschriften hergestellt werden, ein nicht zu unterschätzender zeitlicher Aufwand. Chopins Lieblingskopisten – Julian Fontana und Auguste Franchomme – waren offenbar nicht greifbar; vielleicht wollte Chopin aber auch die Notation seiner Musik nicht mehr aus der Hand geben, um größtmögliche Kontrolle über seine Werke zu behalten. Aus welchem Grund auch immer, Chopin schrieb für Ballade, Scherzo und Polonaise jeweils drei autographe Stichvorlagen nieder. Dieser Arbeitsaufwand könnte dazu beigetragen haben, dass die Früchte des Sommers 1842 doch nicht so bald in Druck gingen, wie dies unter anderen Umständen geschehen wäre. Vom 15. Dezember desselben Jahres ist immerhin ein Brief erhalten, in dem Chopin seinem deutschen Verleger Breitkopf & Härtel die drei Werke bereits zur Veröffentlichung in Aussicht stellte: „Wenn Ihnen

mein Scherzo, meine Ballade und meine Polonaise zusagen, dann wollen Sie bitte so freundlich sein, mir mit der nächsten Post zu schreiben und mir den Zeitpunkt anzugeben, wann ich sie Ihnen schicken soll“ (*Frédéric Chopin. Briefe*, hrsg. von Krystyna Kobylańska, aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Caesar Rymarowicz, Frankfurt am Main 1984, S. 206).

Nach dieser ersten überlieferten Erwähnung des Scherzos wird es wieder still um die neuen Werke. Das Impromptu, nicht Teil der erwähnten Verhandlungen mit Breitkopf & Härtel, erschien im Sommer 1843, bevor Chopin erneut nach Nohant aufbrach. Es ist unklar, ob Chopin in den folgenden Wochen an den Opera 52, 53, 54 noch tiefgreifende kompositorische Änderungen vornahm oder ob er sich lediglich um das Abschreiben kümmerte. Im August 1843 kehrte er offenbar ganz unerwartet für wenige Tage nach Paris zurück, um – so George Sand in einem Brief an eine Freundin – seinen Verleger zu treffen und mit ihm Geschäftsangelegenheiten zu besprechen (vgl. *Correspondance*, Bd. III: *La Gloire. 1840–1849*, Paris 1960, S. 135). Dieser laut Sand „plötzliche“ Besuch lässt auf eine gewisse Dringlichkeit schließen, mit der Chopin endlich das Erscheinen der drei neuen Werke auf den Weg bringen wollte. Die Stücke müssen zu diesem Zeitpunkt schon sehr konkrete Gestalt angenommen haben, denn aus diesen Augusttagen datiert eine Quittung des englischen Verlegers Wessel, der die Inverlagnahme der Opera 52–54 sowie 55 und 56 belegt, die Rechteübertragung für England und Irland regelt und die Honorarzahlgung bestätigt (vgl. Kallberg, *The Chopin Sources*, S. 366). Es ist zu vermuten, dass Chopin damals auch mit seinem französischen Verleger Schlesinger die Verträge für jene drei Werke unterzeichnete. Womöglich übergab Chopin außerdem bei diesem Treffen die drei autographen Stichvorlagen für die französische Erstausgabe, denn eine spätere Sendung aus Nohant ist nicht dokumentiert. Zurück in Nohant bereitete Chopin die Stichvorlagen für Wessel und Breitkopf & Härtel vor. Am

15. oder 16. Oktober schließlich schickte er an seinen Freund Wojciech (genannt Albert) Grzymała die Autographe der Opera 52–54 für den deutschen Verleger in Leipzig und bat ihn: „Sei so freundlich und wirf sie ein auf der Post, wenn Du vorbeigehst. Meine Manuskripte sind nichts wert, aber es würde mich viel Arbeit kosten, wenn sie verloren gingen“ (*Frédéric Chopin. Briefe*, S. 208). Vermutlich gleichzeitig ging eine Sendung aus Nohant an den ihm freundschaftlich verbundenen Bankier und Mäzen Auguste Léo in Paris, welche die Autographe der gleichen Werke für den Londoner Verleger Wessel enthielt. Wie Grzymała wurde auch Léo gebeten, die Autographe auf die Post zu geben und an den eigentlichen Adressaten weiterzuleiten.

Nachdem die Stichvorlagen fertiggestellt und abgesandt waren, ging alles sehr schnell. Am 31. Oktober 1843 unterschrieb Chopin einen Vertrag mit Breitkopf & Härtel, der den Verkauf und die Rechteübertragung für alle Länder außer Frankreich und England regelte sowie als Honorarquittung für die Werke op. 52–54 fungierte (vgl. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, Nr. 4, S. 823). Die Erstausgaben der drei Werke erschienen in Deutschland bereits im November, in Frankreich im Dezember. Wessel in London zog erst im März 1844 mit der englischen Erstausgabe nach.

Auch wenn alle Indizien dafür sprechen, dass Chopin sein viertes Scherzo in drei Autographen notierte, die als Stichvorlagen jeweils an die drei Erstverleger gingen, ist nur eine dieser Handschriften, nämlich die Vorlage für die deutsche Erstausgabe, erhalten. Aus der französischen und englischen Erstausgabe sind jedoch Rückschlüsse möglich, was Chopin in den verschollenen Autographen notierte. Ein genauer Vergleich der Quellen lässt vermuten, dass die Vorlage für die englische Erstausgabe das älteste Autograph war (zu allen Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Korrekturlesungen der deutschen und englischen Erstausgaben durch den Komponisten sind nicht anzunehmen. Die fran-

zösische Erstausgabe hingegen dürfte von Chopin überprüft worden sein; darauf deuten ergänzte Dynamikangaben, die in den übrigen Quellen fehlen und nur auf den Komponisten zurückgehen können.

Trotz dieser Unterschiede sind alle drei Erstausgaben als autorisiert zu betrachten. Da die Überlieferung in den gedruckten Quellen jedoch insgesamt sehr unzuverlässig ist, wurde für die vorliegende Edition das sehr sauber notierte erhaltene Autograph zur deutschen Erstausgabe als Hauptquelle zugrunde gelegt. Eine ausführliche Begründung für diese Entscheidung findet sich im Abschnitt *Zur Edition* in den *Bemerkungen*.

Zu allen Quellen, zur Bedeutung der Schülerexemplare, zur rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung späterer Ausgaben und zum editorischen Vorgehen siehe die *Bemerkungen*. Zusätzlich steht unter www.henle.com 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 und Marcin Konik für Auskünfte zu Briefen und Jan Marisse Huijing für die Gewährung der Einsichtnahme in das Exemplar Schiffmacher.

München, 2016–2018
Norbert Mülleemann

Preface

Frédéric Chopin (1810–49) published the group of four Scherzi in the years 1835–43. They are often linked to the four Ballades which were published

more or less within the same timeframe (1836–43). The Scherzi and the Ballades are outstanding examples of Chopin's striving to fashion autonomous single works in larger musical forms based on the classical canon but which explore new expressive worlds and composition techniques. Sonata-form elements play an increasingly important role in the Scherzi and Ballades, which are interlaced with other structures. In the case of Scherzo no. 1 the genre itself seems to be reinvigorated by the motivic interplay, but above all by its emotional range (cf. Zofia Chechlińska, *Scherzo as a Genre – Selected Problems*, in: *Chopin Studies* 5, Warsaw, 1995, pp. 165–173; Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's Scherzo in B minor Op. 20. Form and Thematic Process*, in: *Chopin Studies* 5, Warsaw, 1995, pp. 174–189). The musical idiom is not characterised by humour or a play with surprise effects, as in the classical model, but is exaggerated into gestures of despair and demonic energy. In a brief review of the Scherzo in b minor, Robert Schumann asked himself "how is earnestness to dress if jokes go about in dark veils?" (*Neue Zeitschrift für Musik* 2/1835, pp. 155 f.).

In the Scherzo no. 2 it is the motivic construction above all which seems to define the genre anew. In no other Scherzo does Chopin succeed so consistently in deriving themes and motifs from each other and creating a compelling inner coherence. The development-like treatment of the themes has frequently prompted scholars to interpret the second Scherzo as a sonata first movement form (cf. for example, Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, 1992, pp. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo Op. 31*, in: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, no.1, 1991, pp. 48–60).

The form of the third Scherzo is determined less by its motivic work than by its juxtaposition of two different sound-worlds: that of the presto sections with their octaves and staccato passages, and the chorale motives that are disrupted by shimmering passage work.

The fourth Scherzo best meets the traditional expectations of the genre when compared with its three demonic and gloomy predecessors. Its airy and cheerful opening in E major is reminiscent of Mendelssohn's scherzi. Formally, the fourth Scherzo is – alongside the first – also the most classically marked, having a clear A-B-A structure in spite of its large dimensions. However, within the A sections are periods of motivic and harmonic development in which Chopin moves beyond the boundaries of the genre.

Scherzo in b minor op. 20

As to the genesis of the Scherzo no. 1, nothing more than the publication date 1835 is known. In Chopin research it had long been considered as authoritative that the piece had been written at the end of the year 1830 (cf. Mieczysław Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber, 1999, p. 155 and note 91). The 20-year-old composer was in Vienna at that time and unable to travel home since the outbreak of the people's revolt in Warsaw. The fate of his family and friends was uncertain, as was his own future. Chopin spent Christmas and New Year 1830/31 in a state of despair and homesickness. The music of the Scherzo, in particular that of the middle section, which quotes a 17th-century Polish Christmas carol (*Lulajże Jezuniu*, "Sleep, little Jesus"), seems to illustrate this emotional world.

Nevertheless, stylistic characteristics suggest that the Scherzo in b minor was in fact composed in the mid-1830s. Chopin had arrived in Paris in 1831 and set about redefining himself and his professional existence. He soon rejected his original plan – a career as a composing virtuoso – when he realised that he did not enjoy appearances before large audiences. By the year 1834, he had finally established himself as a piano teacher to the elite circles of the nobility, and, in his own works, had distanced himself from his brilliant early style to pursue more serious and ambitious goals. Chopin's childhood friend Jan Matuszynski wrote about the

composer at this time: “He has become tall and strong; I didn’t recognise him. Chopin is now the leading pianist in Paris. He teaches a great deal and commands an honorarium of no less than 20 francs. He has composed much and his works are in high demand” (*Correspondance de Frédéric Chopin*, ed. by Bronislas Édouard Sydow/Suzanne and Denise Chainaye, vol. II: *L’Ascension. 1831–1840*, Paris, 1954, p. 131).

The Scherzo no. 1 op. 20 and the Ballade no. 1 op. 23 – there is the same uncertainty concerning the dating of the latter – appear to be an expression of this new self-awareness. This is why Jim Samson calls them the first major works of Chopin’s period of stylistic maturity (cf. Samson, *Cambridge Companion*, p. 103). Against this background, the dating of the Scherzo to 1833/34, about a year before its publication, seems perfectly plausible.

Chopin now presented himself on the musical marketplace with great self-assurance. He was already being courted by Paris publishers, and was offered a contract from Maurice Schlesinger as early as 1833. Shortly thereafter, the composer began negotiating uncommonly high fees for his works; he maximised his income and, moreover, secured the copyrights by having his works published contemporaneously in France, Germany and England. In this fashion he published his opera 6–12 in the year 1833, and his opera 13–18 the following year, including a number of works that had been written earlier but were only now prepared for publication. The Scherzo op. 20 was published by Maurice Schlesinger in Paris in February 1835, by Breitkopf & Härtel in Leipzig in May 1835, and by Wessel in London in August 1835. Among the few extant documents from the time of printing, a publisher’s contract with Wessel deserves particular attention: it covers the opera 18–24 and is dated November 1833 (cf. Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources. Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, Diss., Chicago, 1982, p. 355). In the event that the works in question had already been completed when

the contract was signed, the Scherzo in b minor might very well have been composed already in 1833.

Engraver’s copies or galley proofs of the b minor Scherzo op. 20 have not survived. A textual comparison of the first three editions confirms that the prints of Breitkopf and Wessel were based on Schlesinger’s engraving. Chopin presumably gave Schlesinger a manuscript engraver’s copy and, in his turn, Schlesinger made the galley proofs available to his partner publishers for the engraving – a very common procedure at that time (cf. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace, Aspects of the international music publishing industry in the first half of the nineteenth century. Part I: France and England*, in: *Notes*, 1983, vol. 39, no. 3, pp. 542 f.). Normally, the composer obtained proofs of the French print for revision. However, the uncommonly high number of errors that had not been eliminated in a reprint published in 1835 makes it seem extremely improbable that Chopin even read the proofs at all. The German and English first editions were not examined by the composer either, and the corrections of obvious errors of Schlesinger’s print were no doubt made by the publishing houses. New corrections in later printings were presumably also not the work of Chopin: most of the errors were filtered out through a comparison of the many parallel passages; moreover, it is proven that Breitkopf and Wessel compared their texts for later issues. Thus, in spite of all the errors, the primary source of the present edition remains the French first edition, which is the only one based on Chopin’s lost autograph.

Scherzo in b♭ minor op. 31

Chopin’s Scherzo no. 2 was published at the end of 1837, just three years after the publication of his first Scherzo. Documents concerning its genesis have not survived; but unlike the work before it, there is no reason to assume that the b♭ minor Scherzo was written long before its date of publication. It was probably composed around the turn

of the year 1836/37, at a time when Chopin was also working on the Impromptu op. 29, the Mazurkas op. 30 and the Nocturnes op. 32. New Etudes also date from these months, and were published as op. 25 in 1837, in the same year as the above-mentioned works. The Scherzo thus dates from a period of great creativity in which Chopin also reached his first peak of popularity. He moved in key circles in the Parisian cultural scene, and in 1837 aroused the interest of George Sand with whom he began a liaison the following year, one which was to greatly influence the second half of his life. 1837 also marked the point at which Chopin had to give up any hope of a future together with Maria Wodzińska. After a secret trial engagement in 1836, the Wodziński family cooled towards him at the beginning of 1837 and the relationship fizzled out without any definite conclusion in spring 1837, shortly before the publishing contracts for op. 31 were signed.

Chopin evidently emerged from this period of emotional upheavals with a stronger sense of his own artistic self-confidence. It is well-known that during the 1830s he was able to demand increasingly high royalties for his compositions. His negotiations for the sale of the b♭ minor Scherzo mark a particular high point in this respect. How unusual his demands were is shown in a letter by Heinrich Albert Probst, the Paris agent of Breitkopf & Härtel, who reported indignantly to his employer in Leipzig on 9 July 1837: “Chopin has another 3 works ready, but with each one they become more expensive, as the German publishers are begging him for manuscripts from all sides. I have just bought Impromptu op. 29, Scherzo op. 30 [recte 31], 4 Mazurkas op. 31 [recte 30] for – don’t be startled 1,000 Fs [Francs]. He pressed me & I did not want to risk losing them. He drove a hard bargain and demanded 1,200 Fs. Now tell me honestly whether you want to continue purchasing on such outrageous terms, or whether you are happy knowing that he is in other hands for a while. I would almost recommend the latter” (as cited in Wilhelm Hitzig, “Pa-

riser Briefe”. *Ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig, 1930, p. 45).

However, Breitkopf & Härtel agreed to Chopin’s demands and remained his main German publisher in the following years. The composer evidently also agreed terms with partner publishers in France and England. This is evidenced by the contracts and receipts from Breitkopf & Härtel regarding the royalty of 1,000 Francs dated 9 July and 11 September 1837, and the contract with Wessel which Chopin signed on 20 July 1837 in London during a trip to England with Camille Pleyel. The simultaneous publication of the work in France, Germany and England, which secured Europe-wide copyright for Chopin and at the same time maximised his profit, meant that a separate model had to be made available to each of the three publishers for engraving. Thus Chopin initially had the autograph copied by his friend and secretary Julian Fontana. The composer checked this copy thoroughly, corrected and amended it, and then gave it to Breitkopf & Härtel as the copy for engraving. He handed over the largely uncorrected autograph to Maurice Schlesinger in Paris as the engraver’s copy. The English first edition in turn was engraved using proofs of the French first edition. A detailed comparison of the sources reveals numerous instances of these interdependencies. It is even possible to deduce from this that Chopin checked two sets of proofs for the French edition, and that Wessel in London received the first correction for engraving which did not contain the alterations made in the second set of proofs. No documents survive to evidence proof-reading for the German and English first editions.

This organisation of the printing process for op. 31 reflected what was then an absolutely typical process. However, it is unusual that Chopin – possibly because he was pushed for time – provided an autograph manuscript for his Paris publisher that was unfinished in many respects. This is shown by the extensive

additions of pedal and dynamic markings in Chopin’s hand in Fontana’s copy of the autograph. Chopin knew that he would not check any proofs for the German first edition. Hence, the manuscript engraver’s copy offered the composer the last chance to work on the final form of the Scherzo as it was to be published by Breitkopf & Härtel. The situation was different with the French first edition. In this case, Chopin saw an opportunity to make his final mark on the work beyond the autograph engraver’s copy – at proof stage. However, the extent of missing markings in the autograph is remarkable. It is presumably the reason that Chopin’s two sets of proofs were insufficient to place the French first edition on an equal footing with Fontana’s manuscript engraver’s copy. Although many pedal markings which Chopin added beyond autograph stage in Fontana’s copy are indeed to be found in the French first edition, only very few of the additional dynamic markings in the copy were, however, included in the Schlesinger edition.

It is possible to conclude from this that the sparse nature of the markings in the authorised Paris printed edition were intentional on Chopin’s part. However, there is no convincing evidence of an independent approach to the dynamics (see the corresponding footnotes in the musical text). This results in the contradictory situation that the French first edition, although it is chronologically the last version, was less fully worked out as a source than the Fontana copy corrected by Chopin. This is all the more surprising as the Paris printed edition was published in the city which Chopin had chosen not only as his main place of residence, but where he frequently taught his *bb* minor Scherzo as a piano teacher, using the French first edition. The primary source for the present edition is the Fontana copy corrected by Chopin.

The *bb* minor Scherzo was without doubt one of Chopin’s most popular works even during his lifetime. The composer also used the piece frequently in his piano teaching. Wilhelm von Lenz, who had lessons with Chopin in

the 1840s, reported how the composer wanted the opening triplet figure to be interpreted: “‘It has to be a question’, Chopin taught, and it was never enough of a question for him, never sufficiently *piano*, never sufficiently rounded (*tombé* [sic]), as he said, never sufficiently significant (important). It has to be a house of the dead, he once said. [...] Many times I saw Chopin spend a long time on this measure and its repetitions. It is the key to the whole work, one heard him say” (*Neue Berliner Musikzeitung*, vol. XXVI, no. 37, 11 September 1872, p. 290).

Scherzo in *c#* minor op. 39

Chopin evidently composed his Scherzo in *c#* minor during his stay on the island of Mallorca in the winter of 1838/39. He had decided to finish a series of new works during his stay on the island, including the *Préludes* op. 28, which he had long promised his publisher Camille Pleyel. The proceeds from the sale of these works were intended to help Chopin finance his stay on Mallorca, which he had initially only been able to afford due to loans and advance payments. But Chopin’s wretched state of health prevented him from working for a long time. Furthermore, he was urgently waiting for the delivery of a piano that Camille Pleyel had arranged to be shipped to Mallorca, and without which he could not finish his compositions. The piano finally arrived in late December 1838, and in early 1839 Chopin succeeded in returning to work. He made rapid progress, finishing one work after another. When Chopin sent the engraver’s copy for the *Préludes* op. 28 to his friend Julian Fontana in Paris, his accompanying letter of 22 January announced the Scherzo in *c#* minor (the first-time he had ever mentioned it) along with the *Polonaises* op. 40 and the *Ballade* in *F* major op. 39. In a letter written on the same day to Camille Pleyel, who was the intended publisher of these new works, Chopin asked for 1,500 francs for the Scherzo, and wrote of his newest forthcoming compositions as follows: “They will come flooding in over you, if you so desire, from one month to

the next, until their author himself arrives, who will have more to say to you than he knows how to write" (*Correspondance*, vol. II, p. 292).

It is surprising that there is no further mention of the Scherzo in the ensuing months. In March 1839, by which time Chopin was no longer on Mallorca but recovering in Marseille from another setback in his health, he again mentions the Ballade and the Polonaises in a letter. It seems clear that Chopin had not yet managed to finish the Scherzo, and it would take him till the end of 1839 before he offered the work for sale again, this time in the manner to which he had become accustomed, with parallel publications planned in France, England and Germany. A contract dated 31 October 1839 exists between Chopin and his London publisher Wessel listing the Ballade, the Scherzo and the Polonaises (cf. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, no. 3, p. 554). But it was only on 14 December that he wrote to Breitkopf & Härtel in Leipzig to offer them the Scherzo, together with a larger number of other works. Now the Ballade, the Polonaises, the Sonata in $b\flat$ minor op. 35, the Mazurkas op. 41, the Nocturnes op. 37 and the Impromptu op. 36 were all up for negotiation (cf. *Correspondance*, vol. II, p. 376). Given these circumstances, it is remarkable that it took another whole year before the Scherzo in $c\sharp$ minor was finally published, in October 1840 (in England and Germany) and in December 1840 (in France).

All the evidence seems to point to conflict with his French and German publishers as the reason for the delay in publishing the Scherzo. Chopin was demanding a fee that was higher than the publishers were now willing to accept. We can trace the course of the negotiations thanks to the correspondence between Breitkopf & Härtel and its Paris agent Heinrich Albert Probst. Chopin is described as being "shameless", because he was demanding prices that were "beyond all reason". According to Probst, Chopin justified his demands by saying "that he is sick [...] and cannot give any lessons, so he has to make a living

from his works". Nevertheless, the publishers were evidently not willing to pay the 1,500 francs for the Scherzo alone as Chopin had originally envisioned. Probst was increasingly of the opinion that the quality of the new works no longer justified these high prices, because they were "even darker than the earlier ones", and would win "little applause". They were, wrote Probst, "tossed-off trifles of the well-known kind of which you [i.e. Breitkopf] already have better ones". He summed up his opinion of the composer in the words: "My advice is to let him go."

With negotiations having stalled, Chopin made a final attempt to achieve a breakthrough by writing directly to the publisher – though with little success. It was not until January 1840 that a fee of 2,500 francs was agreed for the set of opus numbers 35–41 (all quotations taken from Hitzig, "Pariser Briefe", pp. 65, 69, 71).

Chopin must have had similar conflicts with his French publishers, because he had left Maurice Schlesinger in 1839 and subsequently placed his hopes in Camille Pleyel, though he too broke with Chopin while the Préludes op. 28 were being printed. The composer now found himself extremely short of time because the Scherzo and his other works went into production with both Wessel and Breitkopf & Härtel in early 1840. He had to act quickly, and now found a new French publisher in the shape of Troupenas, though he was compelled to accede to painful compromises. Troupenas offered far less money than Breitkopf & Härtel and took very little care when bringing out its editions – presumably not least because of the short space of time at its disposal. There are blatant engraving mistakes in these editions – also in the Scherzo – and many of these editions were published not long afterwards in at least one corrected re-issue (cf. Christophe Grabowski/John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's first editions*, Cambridge, 2010, p. xli). Despite its poor quality, the French first edition has to be regarded as the final source overseen by Chopin himself. The first edi-

tions of Breitkopf & Härtel and Wessel were produced with considerably greater care, but display significant variants in many places. The Scherzo in $c\sharp$ minor has thus been handed down to us in three different source strands, each of which must be regarded as having been authorised by the composer. This is a very difficult starting point for bringing out a new edition of the work.

The Scherzo in $c\sharp$ minor is dedicated to Chopin's student Adolf Gutmann. He was obviously one of Chopin's favourite pupils (cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, 2006, pp. 215 ff.), though there could hardly have been a greater contrast between the frail teacher and his strapping student. We know that Chopin's admiration for Gutmann prompted envy and resentment among his other pupils. Thus another of them, one Wilhelm von Lenz, wrote as follows: "Back then, a pianist lived in Paris called *Gutmann*; a rough fellow at the piano, but blessed with perfect health and Herculean bones. His physical frame impressed Chopin [...]. Chopin praised *Gutmann* as *the* pianist who gave him the most satisfaction when playing his works. [...] The Scherzo in $c\sharp$ minor op. 39 is dedicated to Gutmann, and the chord in the bass was probably meant for his bruiser's fist ($d\sharp, f\sharp, b, d\sharp, f\sharp$ (octave of the first $f\sharp$) in the 6th measure) that no other left hand could play, least of all Chopin's, who arpeggiated it on his *narrow-keyed* Pleyel with the light touch. Only *Gutmann* could drive a hole through a table with it. I heard him at Chopin's, and he played like a heavy labourer" (von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin, 1872, pp. 47 f.). But it must remain speculation as to whether Chopin had indeed imagined the powerful hand of his favourite pupil when he conceived the mighty opening of his Scherzo.

Scherzo in E major op. 54

The Scherzo no. 4 was apparently composed in parallel with the fourth Ballade in f minor op. 52 and the Polonaise in $A\flat$ major op. 53. In terms of publication history, these three large-

scale works, which are undoubtedly high-points of Chopin's middle creative period, form a unit. Chopin offered them as a group to his publishers for printing, and they appeared simultaneously at the end of 1843/beginning of 1844 in France, Germany and England.

Composition of the E major Scherzo presumably occurred in the summers of 1842 and 1843 at Nohant, the property of Chopin's companion George Sand. Chopin had at this time got into the habit of living and teaching in Paris from autumn until spring, while spending the summer months – from around May until September – of 1839 and 1841–46 in Nohant, where he used his time to compose and prepare new works for publication. The summers of 1842 and 1843 were apparently marked by much social harmony; artistic friends including Eugène Delacroix and Pauline Viardot visited Chopin and George Sand in Nohant, contributing to an inspiring atmosphere that enabled the composer to be creative. In summer 1842 he not only worked on the three aforementioned large-scale works, but also on the Mazurkas op. 50 and the Impromptu in G♭ major op. 51. However, it seems that only the op. 50 cycle of three Mazurkas was ready for publication when he returned to Paris, and these already appeared in print in autumn 1842.

Whether the remaining four works had still not received their finishing touches, or whether organisational reasons caused Chopin to keep them back, cannot be determined. Chopin's practice at that time, of publishing simultaneously in France, Germany and England, meant that three engraver's copies had to be sent to the three publishers. This meant that two copies of each work had to be made, a time-consuming procedure that was not to be underestimated. Chopin's preferred copyists – Julian Fontana and Auguste Franchomme – were apparently unavailable; or perhaps Chopin no longer wished to hand over the notation of his music to others, so as to retain maximum control over his works. For whatever reason, the composer himself made three autograph en-

graver's copies of the Ballade, Scherzo and Polonaise. This way of working may account for the fact that the fruits of his compositional labours in summer 1842 were not published as quickly as usual. At all events, in a surviving letter from 15 December of the same year Chopin is already presenting his German publisher Breitkopf & Härtel with news of the three works for publication: "If you accept my Scherzo, my Ballade and my Polonaise, kindly write to me by the next post and give me a date when I should send them to you" (*Frédéric Chopin. Briefe*, ed. by Krystyna Kobylańska, translated into German from Polish and French by Caesar Rymarowicz, Frankfurt am Main, 1984, p. 206).

After this first surviving reference to the Scherzo, things go quiet again regarding the new works. The Impromptu, which was not part of the aforementioned negotiations with Breitkopf & Härtel, was published in summer 1843, before Chopin once more set out for Nohant. It is unclear whether, in the weeks that followed, Chopin was making radical compositional changes to op. 52, 53 and 54, or was simply busy copying them out. In August 1843, apparently completely unexpectedly, he returned to Paris for a few days, in order – according to a letter from George Sand to a friend – to meet his publisher and discuss business matters with him (cf. *Correspondance*, vol. III: *La Gloire. 1840–1849*, Paris, 1960, p. 135). This "sudden" (according to Sand) visit suggests that Chopin felt a certain pressure to finally get his three new works published. The pieces must already at this point have assumed a very concrete form, for from these days in August dates a receipt from his English publisher, Wessel, that records acceptance of op. 52–54, 55 and 56, sets out the transfer of the English and Irish rights, and confirms payment of the honorarium (cf. Kallberg, *The Chopin Sources*, p. 366). It may be supposed that Chopin also signed contracts for the three works with Schlesinger, his French publisher, at that time. Perhaps the composer also handed over the autograph engraver's copies for the French first edition at this

meeting, since there is no surviving documentation of a later mailing from Nohant. Back in Nohant Chopin was preparing the engraver's copies for Wessel and for Breitkopf & Härtel. On 15 or 16 October he finally sent the autographs of op. 52–54 to his friend Wojciech (Albert) Grzymała for the German publisher in Leipzig, asking him to "Be so kind as to drop these in the post when you pass it. My manuscripts are worth nothing, but it would cost me much work if they got lost" (*Frédéric Chopin. Briefe*, p. 208). Presumably at the same time there was a despatch from Nohant to his friend, the banker and patron August Léo in Paris, containing the autographs of the same works for the publisher Wessel in London. As in Grzymała's case, Léo was asked to put the autographs in the post and forward them to the addressees.

After the engraver's copies had been completed and despatched, things moved very quickly. On 31 October 1843 Chopin signed a contract with Breitkopf & Härtel that set out the terms of sale and the transfer of rights for all countries outside France and England as well as serving as the honorarium receipt for op. 52–54 (cf. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, no. 4, p. 823). The first editions of the three works appeared in Germany in November, and in France in December. It took Wessel until March 1844 to bring out the English first edition.

Even though all indications point to Chopin having made three autographs of his fourth Scherzo, with these autographs serving the three publishers as engraver's copies for the first editions, only one of these manuscripts – that for the German first edition – has survived. However, it is possible to draw inferences from the first French and English editions concerning what Chopin wrote in their now-lost autographs. A closer comparison of the sources suggests that the copy for the English first edition was the earliest of the autograph manuscripts (see the *Comments* at the end of the present edition for information on all the sources). Proofreading of the German and English first editions by

the composer should not be assumed. The French first edition, on the other hand, may well have been proofread by him, a possibility indicated by additional dynamic markings that are missing from the other sources and can only have come from the composer himself.

Despite these differences, all three first editions should be regarded as authoritative. Since, however, the version transmitted in the printed sources is very unreliable overall, the very cleanly-notated autograph manuscript for the German first edition is our primary source. A detailed explanation of this decision appears in the section *About this edition* in the *Comments*.

The *Comments* also give information on all the sources, the importance of pupils' copies, the significance of later editions to the work's reception history, and on editorial procedures. An extensive commentary section is also available for download, free of charge, from www.henle.com.

Our thanks to those libraries named in the *Comments* for kindly making source material available to us. Particular thanks to Zofia Chechlińska and Marcin Konik for information on the letters and Jan Marisse Huizing for allowing us to consult Schiffmacher's copy.

Munich, 2016–2018
Norbert Müllemann

Préface

La série de quatre Scherzos de Frédéric Chopin (1810–49) fut publiée par le compositeur entre 1835 et 1843. Ces derniers sont souvent associés aux quatre Ballades parues quasiment au cours de la même période (1836–43). En ef-

fet, si elles restent fondées sur les canons classiques, ces huit œuvres illustrent remarquablement la volonté de Chopin de concevoir au sein d'œuvres indépendantes de grandes formes musicales empruntant de nouvelles voies en termes d'univers expressif et de technique de composition. Les principes de la forme sonate y prennent une importance grandissante, imbriqués à d'autres éléments structurels. Dans le cas du Scherzo n° 1, la construction des motifs, mais aussi et surtout le contenu émotionnel, semblent redéfinir les contours du genre (cf. Zofia Chechlińska, *Scherzo as a Genre – Selected Problems*, dans: *Chopin Studies* 5, Varsovie, 1995, pp. 165–173; Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's Scherzo in B minor Op. 20. Form and Thematic Process*, dans: *Chopin Studies* 5, Varsovie, 1995, pp. 174–189). Contrairement au modèle classique, le langage sonore n'est pas caractérisé ici par de l'humour ou des effets de surprise, mais s'exacerbe dans des gestes de désespoir et d'énergie démoniaque. C'est la raison pour laquelle, dans une courte critique du Scherzo en si mineur, Robert Schumann se demandait «comment devrait se vêtir le sérieux si le "scherzo" se pare déjà de sombres voiles» (*Neue Zeitschrift für Musik* 2/1835, pp. 155 s.).

Dans le Scherzo n° 2, c'est avant tout la construction des motifs qui semble redéfinir les contours du genre. Dans aucun autre scherzo, Chopin ne réussit à faire aussi bien découler les thèmes et les motifs les uns des autres et à créer un lien interne évident. Proche d'un développement, le traitement des thèmes a régulièrement donné lieu à des interprétations de ce deuxième Scherzo relevant de l'esprit de la forme sonate (cf. notamment Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, 1992, pp. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo Op. 31*, dans: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, n° 1, 1991, pp. 48–60).

La puissance formelle du troisième Scherzo réside moins dans le travail des motifs que dans la confrontation de deux univers sonores différents: d'un côté les parties presto avec leurs passages

en octaves et staccato, et de l'autre les motifs de choral, traversés de traits de virtuosité frémissants.

Après les trois œuvres ténébreuses et démoniaques qui le précèdent, le quatrième Scherzo est celui qui correspond le mieux aux attentes de la tradition du genre. Aérien et gai, le début en Mi majeur rappelle le ton des scherzos de Mendelssohn; d'un point de vue formel, malgré sa grande envergure à la claire forme ABA, le quatrième Scherzo est, avec le premier, également celui qui est le plus empreint de classicisme. Cependant, à l'intérieur des parties A, le travail de Chopin sur les motifs et l'harmonie dans les développements dépasse les limites du genre.

Scherzo en si mineur op. 20

Hormis sa date de publication en 1835, on ne sait rien de la genèse du Scherzo n° 1. Les spécialistes de Chopin ont longtemps tenu pour assuré que l'œuvre avait vu le jour à la fin de l'année 1830 (cf. Mieczysław Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber, 1999, p. 155 et ann. 91). Âgé de 20 ans, le compositeur se trouvait alors à Vienne, empêché de rentrer chez lui depuis le début du soulèvement populaire de Varsovie, et incertain du sort de ses amis et de sa famille ainsi que de son propre avenir. Chopin passa le Noël et le Nouvel An 1830/31 dans un état oscillant entre désespoir et mal du pays. La musique du Scherzo, en particulier la partie centrale avec sa citation d'un chant de Noël polonais du XVII^e siècle (*Lulajże Jezuniu*, «Dors, petit Jésus»), paraît refléter ces sentiments.

Les éléments stylistiques semblent toutefois indiquer que le Scherzo en si mineur date en réalité de la moitié des années 1830. Arrivé à Paris en 1831, Chopin avait mis un certain temps à y prendre ses marques et à définir de nouvelles orientations professionnelles. Constatant qu'il n'aimait pas se produire devant un large public, il avait progressivement renoncé à son plan initial d'embrasser une carrière de virtuose compositeur. Vers 1834, il s'établit en tant que professeur de piano auprès des membres de la noblesse et,

sur le plan de la composition, délais-
sa le style brillant de ses œuvres de jeu-
nesse pour se consacrer à des objectifs
plus ambitieux et plus sérieux. À cette
époque, l'un de ses amis de jeunesse,
Jan Matuszynski, le décrivit ainsi: «Il
est devenu grand et fort, je ne le recon-
naissais pas. Chopin est maintenant
le premier pianiste de Paris; il donne
beaucoup de leçons dont le prix n'est
pas inférieur à vingt francs. Il a beau-
coup composé et ses œuvres sont très
recherchées» (*Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. par Bronislas Édou-
ard Sydow/Suzanne et Denise Chai-
naye, vol. II: *L'Ascension. 1831–1840*,
Paris, 1954, p. 131).

Le Scherzo n° 1 op. 20 et la Ballade
n° 1 op. 23 – laquelle fait l'objet de la
même incertitude concernant sa data-
tion – semblent représentatifs de cette
nouvelle conscience de soi. C'est pour-
quoi Jim Samson les appelle les pre-
miers chefs-d'œuvre d'envergure de
la période stylistique de maturité de
Chopin (cf. Samson, *Cambridge Com-
panion*, p. 103). Dans ce contexte, da-
ter le Scherzo de 1833/34, c'est-à-dire
un an avant sa publication, semble
parfaitement plausible.

Chopin aborda la vente de ses œu-
vres avec la même souveraineté. Il fut
très courtisé des éditeurs parisiens et
conclut dès 1833 avec Maurice Schle-
singer. Il négocia rapidement des hono-
raires inhabituellement élevés, maximis-
ant le rendement et protégeant égale-
ment ses droits en publiant désormais
ses œuvres parallèlement en France, en
Allemagne et en Angleterre. La seule
année 1833 vit ainsi la publication de
ses opus 6 à 12 et l'année suivante,
celle des opus 13 à 18, parmi lesquels
des compositions écrites précédemment,
mais préparées à ce moment-là pour
l'édition. Quant au Scherzo op. 20, il
parut à Paris en février 1835 chez Mau-
rice Schlesinger, à Leipzig en mai 1835
chez Breitkopf & Härtel, et à Londres
en août 1835 chez Wessel. Parmi les
rares documents conservés relatifs à la
préparation de ces éditions, un contrat
passé avec Wessel mérite une attention
particulière. Daté de novembre 1833,
il englobe les opus 18 à 24 (cf. Jeffrey

Kallberg, *The Chopin Sources. Variants
and Versions in Later Manuscripts and
Printed Editions*, thèse, Chicago, 1982,
p. 355). Si toutes les œuvres citées dans
ce contrat étaient effectivement achevées
à la date de sa signature, le Scherzo en
si mineur pourrait avoir été composé
dès 1833.

Ni les copies à graver ni les épreuves
du Scherzo en si mineur op. 20 n'ont
été conservées. Une comparaison de la
partition des trois premières éditions
atteste que les versions de Breitkopf et
de Wessel reposent sur l'édition de Schle-
singer. Chopin aura vraisemblablement
remis à Schlesinger une copie à graver
manuscrite dont Schlesinger aurait à son
tour mis des épreuves à la disposition de
ses partenaires – un procédé tout à fait
courant à l'époque (cf. Jeffrey Kallberg,
*Chopin in the Marketplace, Aspects of
the international music publishing in-
dustry in the first half of the nineteenth
century. Part I: France and England*,
dans: *Notes*, 1983, vol. 39, n° 3, pp. 542 s.).
Normalement, le compositeur recevait
des épreuves de l'édition française pour
relecture, mais la densité inhabituelle
d'erreurs relevée dans une réimpression
de 1835 rend une relecture par Chopin
tout à fait improbable. Les premières
éditions allemande et anglaise elles non
plus n'ont pas été revues par le compo-
siteur. La correction des fautes les plus
apparentes de l'édition de Schlesinger
est certainement imputable aux éditeurs.
Des rectifications pratiquées lors de ti-
rages ultérieurs de ces éditions ne sont
vraisemblablement pas non plus à l'ini-
tiative de Chopin: la majorité des fautes
était aisément identifiable par compa-
raison avec les nombreux passages par-
allèles et il est également avéré que
Breitkopf et Wessel ont ajusté leurs par-
titions dans des éditions ultérieures. C'est
pourquoi, malgré les erreurs qu'elle com-
porte, la première édition française reste
la source principale de la présente édi-
tion. Elle est la seule à découler directe-
ment du manuscrit autographe de Cho-
pin aujourd'hui disparu.

Scherzo en si^b mineur op. 31

Le Scherzo n° 2 de Chopin parut à la
fin de l'année 1837, tout juste trois ans

après la publication du premier Scher-
zo. Aucun document relatif à sa genèse
n'est parvenu à la postérité; mais con-
trairement au précédent, rien ne laisse
supposer que le Scherzo en si^b mineur
ait été achevé longtemps avant sa date
de publication. Il aura sans doute vu le
jour autour du Nouvel An 1836/37, à un
moment où Chopin travaillait également
à son Impromptu op. 29, aux Mazurkas
op. 30 et aux Nocturnes op. 32. Datent
également de ces mois-ci de nouvelles
Études portant le numéro d'opus 25 qui
parurent en 1837, c'est-à-dire la même
année que les œuvres précédemment
citées. Le Scherzo est donc issu d'une
période particulièrement féconde au
cours de laquelle Chopin connut égale-
ment une première vague de popularité.
Il fréquentait alors les principaux cer-
cles culturels parisiens et éveilla en 1837
l'intérêt de George Sand avec laquelle
il entama l'année suivante une liaison
qui allait marquer toute la seconde partie
de sa vie. L'année 1837 correspond aussi
au moment où Chopin dut renoncer à
un avenir commun avec Maria Wodziń-
ska. Après des fiançailles secrètes en
1836, leur relation se refroidit au début
de l'année 1837 de la part de la famille
Wodziński et s'interrompit progressive-
ment au printemps 1837, peu de temps
avant la signature des contrats pour
l'édition de l'op. 31.

Chopin sortit de cette période de
grands bouleversements émotionnels
avec une conscience manifestement ren-
forcée de sa valeur artistique. Ainsi est-
il avéré qu'au cours des années 1830, il
put se permettre de demander des hono-
raires toujours plus élevés pour ses com-
positions. Ses négociations pour la vente
du Scherzo en si^b mineur constituent à
cet égard une sorte de point culminant.
Le caractère inhabituel de ses préten-
tions ressort d'une lettre indignée d'Hein-
rich Albert Probst adressée le 9 juillet
1837 à la maison mère de Breitkopf &
Härtel à Leipzig dont il était l'agent
parisien: «Chopin a achevé trois nou-
velles œuvres, mais il devient de plus
en plus cher, car les éditeurs allemands
le sollicitent de toutes parts pour ses
manuscrits. J'ai encore acheté l'Impromp-
tu op. 29, le Scherzo op. 30 [en réalité

31], 4 Mazurkas op. 31 [30] pour – ne vous effrayez pas, 1.000 Fs [francs]. Il était pressant et je ne voulais pas prendre de risques. Il réclamait haut et fort 1.200 Fs. À présent, dites-moi ouvertement si vous souhaitez à l'avenir acheter dans des conditions aussi éhontées ou si vous préférez le voir passer pour un temps dans d'autres mains. J'en viendrais presque à vous le conseiller» (cité d'après Wilhelm Hitzig, «*Pari- ser Briefe*». *Ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, dans: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig, 1930, p. 45).

Mais la maison Breitkopf & Härtel accepta les conditions de Chopin et resta son principal éditeur allemand par la suite. Le compositeur appliqua manifestement les mêmes conditions à ses maisons d'édition partenaires en France et en Angleterre. En témoignent les contrats et les reçus de Breitkopf & Härtel concernant les honoraires de 1.000 francs du 9 juillet et du 11 septembre 1837 et le contrat avec Wessel que Chopin signa à Londres le 20 juillet 1837 au cours d'un voyage en Angleterre avec Camille Pleyel. La simultanéité de la publication de l'œuvre en France, en Allemagne et en Angleterre, qui assurait à Chopin les droits d'auteur pour toute l'Europe tout en augmentant ses revenus, nécessitait que chacune des trois maisons d'édition dispose de son propre exemplaire à graver. C'est pourquoi Chopin fit d'abord recopier son manuscrit par son ami et secrétaire Julian Fontana. Cette copie fut soigneusement relue, corrigée et modifiée par le compositeur avant d'être transmise à Breitkopf & Härtel pour gravure tandis que Maurice Schlesinger à Paris reçut le manuscrit autographe dans une large mesure non corrigé en guise de copie à graver. Quant à la première édition anglaise, elle fut gravée sur la base des épreuves de la première édition française. Une comparaison détaillée des sources fournit de nombreuses preuves de cette interdépendance. On peut même en déduire que Chopin effectua deux corrections pour l'édition française et que Wessel à Londres travailla à partir des épreuves con-

sécutives à la première correction qui ne comportaient pas encore les modifications de la 2^e relecture. Les relectures des premières éditions allemande et anglaise ne sont pas documentées.

Cette organisation du processus d'impression de l'op. 31 reflète un procédé courant à l'époque – pour autant, il est inhabituel que, probablement pris par le temps, Chopin ait confié à son éditeur parisien un manuscrit autographe inabouti sur bien des plans. En témoignent les très nombreuses indications de pédale et de dynamique ajoutées de la main de Chopin dans la copie du manuscrit réalisée par Fontana. Chopin savait qu'il ne pourrait relire les épreuves de l'édition allemande. Cette copie devant servir de copie à graver constituait donc pour le compositeur la dernière chance de peaufiner la forme finale du Scherzo telle qu'elle paraîtrait chez Breitkopf & Härtel. Dans le cas de l'édition française, la situation était différente. Au-delà du manuscrit qui allait servir de copie à graver, Chopin y voyait la possibilité d'intervenir encore au moment de la relecture des épreuves. Cependant, la proportion de signes manquants dans le manuscrit autographe est particulièrement importante. C'est sans doute la raison pour laquelle les deux corrections d'épreuves réalisées par Chopin ne suffirent pas à mettre la première édition française au niveau de la copie à graver réalisée par Fontana. Si l'on retrouve dans la première édition française de nombreuses indications de pédale ajoutées par Chopin dans cette copie, ce n'est pas le cas des indications de dynamique supplémentaires qui ne sont que peu présentes dans l'édition de Schlesinger.

Il serait possible d'en déduire que l'économie de signes de l'édition parisienne autorisée était volontaire de la part de Chopin. Pour autant, rien n'indique de manière convaincante l'existence d'une volonté spécifique de cette nature quant à la dynamique (voir les notes de bas de page correspondantes dans la partition). Il en ressort une situation contradictoire dans laquelle la première édition française, bien qu'elle soit chronologiquement la version de dernière main, constitue une source moins

aboutie que la copie de Fontana corrigée par Chopin. Cette situation est d'autant plus surprenante que l'édition parisienne ne parut en un lieu élu par Chopin pour y vivre et où il travailla aussi régulièrement son Scherzo en *si* mineur avec ses élèves, précisément sur la base de la première édition française. La présente édition repose sur la copie de Fontana corrigée par Chopin qui a servi de source principale.

Le Scherzo en *si* mineur compte sans nul doute parmi les œuvres les plus populaires de Chopin, et ce dès son vivant. Il fut d'ailleurs souvent utilisé par Chopin dans le cadre de ses cours de piano. Wilhelm von Lenz, qui fut l'élève de Chopin dans les années 1840, raconte comment le compositeur concevait le motif en triolet du début de l'œuvre: «Ce doit être une question», disait Chopin, et ce n'était jamais assez une question à son goût, jamais suffisamment piano, jamais assez tombé [recte: bombé], comme il disait, ni assez important. Ce doit être une maison des morts, dit-il un jour. [...] J'ai vu Chopin s'attarder longuement et de manière récurrente sur cette mesure et ses reprises. C'est la clé de tout, l'entendait-on dire» (*Neue Berliner Musikzeitung*, XXVI^e année, n^o 37, 11 septembre 1872, p. 290).

Scherzo en *ut* mineur op. 39

Le Scherzo en *ut* mineur fut manifestement composé au cours de l'hiver 1838/39, pendant le séjour de Chopin à Majorque. Le compositeur avait prévu de mettre à profit son séjour dans cette île des Baléares pour composer une série d'œuvres nouvelles, au nombre desquelles les Préludes op. 28 promis depuis longtemps à son éditeur, Camille Pleyel. Les recettes de cette vente devaient compléter le financement du voyage à Majorque que Chopin n'avait pu s'offrir qu'à renfort d'avances et de crédits. Sa santé défaillante l'empêcha pourtant de travailler pendant une longue période. De plus, il attendait impatiemment la livraison d'un piano que Camille Pleyel lui avait fait envoyer à Majorque et sans lequel il ne pouvait achever ses compositions. Le piano arriva finalement fin

décembre 1838, lui permettant de reprendre son travail avec assiduité début 1839 et de terminer ses œuvres les unes après les autres. Le Scherzo en ut \sharp mineur est mentionné pour la première fois le 22 janvier, en même temps que les Polonaises op. 40 et la Ballade en Fa majeur op. 39 qu'il annonce à son ami Julian Fontana dans une lettre accompagnant la copie à graver des Préludes op. 28. Dans la lettre rédigée au même moment adressée à Camille Pleyel qui devait éditer ces œuvres, Chopin demande pour le Scherzo 1.500 francs et écrit concernant les futures nouvelles compositions: «Cela vous arrivera sur le dos si vous le voulez de mois en mois jusqu'à l'arrivée de l'auteur qui vous dira plus qu'il ne sait écrire» (*Correspondance*, vol. II, p. 292).

Il est surprenant que le Scherzo n'ait plus été mentionné au cours des mois suivants. En mars 1839 – entre temps, Chopin avait quitté Majorque et se reposait à Marseille consécutivement à de nouveaux ennuis de santé –, il évoque une nouvelle fois la Ballade et les Polonaises dans une de ses lettres. Il n'était manifestement pas parvenu à terminer le Scherzo à cette date, car il fallut attendre la fin de l'année 1839 pour qu'il le propose à nouveau à la vente, imposant cette fois la condition d'une publication parallèle en France, en Angleterre et en Allemagne ainsi qu'il en avait pris l'habitude. Le contrat signé avec l'éditeur londonien Wessel est daté du 31 octobre 1839 et concerne la Ballade, le Scherzo et la Polonaise (cf. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, n° 3, p. 554). Il n'écrivit à Breitkopf & Härtel à Leipzig que le 14 décembre, proposant le Scherzo en association avec un plus grand nombre d'œuvres: outre la Ballade et les Polonaises, font partie de la négociation la Sonate en si \flat mineur op. 35, les Mazurkas op. 41, les Nocturnes op. 37 et l'Impromptu op. 36 (cf. *Correspondance*, vol. II, p. 376). Dans ces conditions, il est étonnant qu'une année entière se soit écoulée avant que le Scherzo en ut \sharp mineur ne soit finalement publié en octobre (Angleterre et Allemagne) et décembre 1840 (France).

Tout semble indiquer que cette publication tardive du Scherzo soit principalement liée à des conflits avec ses éditeurs allemand et français relatifs au montant des honoraires exigés par Chopin et jugés inacceptables par les éditeurs. Les négociations peuvent être retracées grâce à la correspondance entre la maison d'édition Breitkopf & Härtel et son agent parisien Heinrich Albert Probst. Chopin y est qualifié par ce dernier de «sans gêne», car il réclame des tarifs «au-delà du raisonnable». Selon Probst, Chopin se justifie en faisant valoir «qu'il est malade [...], et n'étant pas en mesure de donner des cours, ce sont ses œuvres qui doivent lui permettre de subvenir à ses besoins». Pour autant, les éditeurs n'étaient manifestement pas prêts à verser les 1.500 francs prévus à l'origine uniquement pour le Scherzo. Probst était de plus en plus persuadé que les prix élevés n'étaient plus justifiés au regard de la qualité des nouvelles œuvres, parce que ces dernières étaient «encore plus sombres que les précédentes» et ne rencontreraient que «peu d'assentiment». Selon lui, il s'agissait de «petites choses jetées sur le papier dans le style que l'on connaît, dont vous [il s'adresse à Breitkopf] en avez déjà de meilleures. Mon conseil est de le laisser courir», ainsi Probst résume-t-il son opinion sur Chopin.

Dernier recours face à cette situation mal engagée, Chopin prit directement contact avec l'éditeur, sans grand succès. Un accord ne fut trouvé qu'en janvier 1840 au prix de 2.500 francs englobant l'ensemble des op. 35 à 41 (toutes les citations d'après Hitzig «*Pariser Briefe*», pp. 65, 69, 71).

Il semble qu'il y ait eu des conflits similaires avec les éditeurs français. Chopin s'était séparé de Maurice Schlesinger en 1839 et avait ensuite placé ses espoirs en Camille Pleyel, lequel rompit avec le compositeur avant même la fin du processus d'impression des Préludes op. 28. Chopin se trouva ainsi soumis à une forte contrainte de temps, car le Scherzo et les autres œuvres étaient déjà en production début 1840, à la fois chez Wessel et chez Breitkopf & Härtel. Il lui fallait agir vite et il trouva en la per-

sonne de Troupenas un nouvel éditeur français, pour lequel il dut cependant se soumettre à de douloureuses concessions: l'éditeur fit une offre nettement inférieure à celle de Breitkopf & Härtel et n'apporta que très peu de soin à son travail, sans doute en partie à cause de la contrainte de temps. Ces éditions comportent des erreurs de gravure flagrantes, y compris celle du Scherzo, et nombre d'entre elles firent d'ailleurs l'objet peu de temps après d'au moins une réédition corrigée (cf. Christophe Grabowski/John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's first editions*, Cambridge, 2010, p. xli). Malgré sa mauvaise qualité, la première édition française doit être considérée comme la dernière source revue par Chopin. Les premières éditions de Breitkopf & Härtel et Wessel ont été produites avec manifestement plus de soin, mais présentent des variantes significatives en de nombreux endroits. Ainsi le Scherzo en ut \sharp mineur est-il parvenu à la postérité dans différentes versions issues de trois faisceaux de sources différents pouvant chacun être considéré comme autorisé. Cette situation de départ pose de grandes difficultés pour l'édition de cette œuvre.

Le Scherzo en ut \sharp mineur est dédié à Adolf Gutmann qui était un élève de Chopin et comptait manifestement parmi ses préférés (cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, 2006, pp. 215 ss.), alors même que le contraste entre la stature fluette du maître et son élève débordant de puissance physique ne pouvait être plus grand. Il est avéré que l'admiration de Chopin pour Gutmann suscitait envie et jalousie parmi ses autres élèves. Ainsi l'un d'entre eux, Wilhelm von Lenz, écrit-il: «Autrefois vivait à Paris un pianiste appelé *Gutmann*, tout de rudesse au piano, mais de santé éclatante et de carrure herculéenne. Il en imposait à Chopin par son apparence physique [...]. Chopin vantait Gutmann, le désignant comme *le* pianiste rendant le mieux justice à ses œuvres. [...] Le Scherzo en ut \sharp mineur op. 39 lui est dédié, probablement l'accord de la basse qu'aucune main gauche ne peut embrasser (*ré \sharp , fa \sharp , si, ré \sharp , fa \sharp* (octave du premier *fa \sharp*)

mesure 6), et encore moins celle de Chopin qui l'arpégeait allègrement sur son piano Pleyel à *touches étroites* et légères, est-il taillé pour son battoir de cogueur. *Gutmann* aurait pu percer un trou dans une table en le plaquant. Je l'ai entendu chez Chopin, il jouait comme un portefaix» (von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin, 1872, pp. 47 s.). Reste cependant à savoir si Chopin avait vraiment la poigne puissante de son élève préféré en tête lorsqu'il composa l'impressionnante ouverture du Scherzo.

Scherzo en Mi majeur op. 54

Le Scherzo n° 4 fut manifestement composé parallèlement à la quatrième Ballade en fa mineur op. 52 et à la Polonaise en La♭ majeur op. 53. Ces trois grandes œuvres, à n'en pas douter des sommets de la période créatrice médiane de Chopin, constituent également un tout sur le plan de l'histoire de leur publication: en effet, Chopin les proposa ensemble à ses éditeurs et elles parurent simultanément fin 1843 / début 1844 en France, en Allemagne et en Angleterre.

Il est probable que Chopin travailla à la composition du Scherzo en Mi majeur au cours des deux étés 1842 et 1843 à Nohant, au domaine de George Sand, sa compagne. À cette époque, Chopin avait pris l'habitude de vivre et d'enseigner à Paris de l'automne au printemps et puis de passer les mois d'été à Nohant, entre mai et septembre environ, période qu'il mettait à profit pour composer et préparer de nouvelles œuvres en vue de leur publication. Ce fut le cas en 1839 et de 1841 à 1846. Les étés 1842 et 1843 semblent avoir été marqués par une grande harmonie. Des amis artistes, comme Eugène Delacroix et Pauline Viardot, rendirent visite au couple à Nohant et contribuèrent à la création d'une atmosphère favorable à l'inspiration pour Chopin. Au cours de l'été 1842, Chopin se consacra non seulement aux trois grandes œuvres citées, mais aussi aux Mazurkas op. 50 et à l'Impromptu en Sol♭ majeur op. 51. Toutefois, la seule œuvre prête à être

publiée à son retour à Paris fut manifestement le cycle des Trois Mazurkas op. 50, car il parut dès l'automne 1842.

Il n'a pas été possible de déterminer si les quatre autres œuvres nécessitaient encore quelques retouches ou s'il les laissa de côté uniquement pour des questions d'organisation. En vue de la publication simultanée en France, en Allemagne et en Angleterre, il était d'usage qu'il envoie une copie à chacun des trois éditeurs. Chaque œuvre devait donc faire l'objet de deux copies, ce qui constituait une contrainte de temps non négligeable. Les copistes préférés de Chopin – Julian Fontana et Auguste Franck – n'étaient manifestement pas disponibles à son retour; ou peut-être Chopin ne souhaitait-il plus confier ce travail à d'autres, afin de conserver le plus grand contrôle possible sur sa musique. Quelle qu'en soit la raison, il effectua pour chacune des pièces, Ballade, Scherzo et Polonaise, trois copies à graver manuscrites autographes. Cette somme de travail pourrait ne pas être étrangère au fait que les fruits de l'été 1842 n'aient pas été imprimés aussi rapidement qu'ils auraient pu l'être dans des conditions normales. Quoi qu'il en soit, une lettre du 15 décembre de la même année a été conservée, dans laquelle Chopin annonce à Breitkopf & Härtel, son éditeur allemand, la perspective de la publication des trois œuvres: «Si mon scherzo, ma ballade et ma polonaise vous tentent, soyez assez aimable de m'écrire par retour de courrier et de m'indiquer le moment où je dois vous les envoyer» (*Frédéric Chopin. Briefe*, éd. par Krystyna Kobylańska, traduction du polonais et du français par Caesar Rymarowicz, Frankfurt sur le Main, 1984, p. 206).

Ces nouvelles œuvres ne sont plus mentionnées après cette première mention attestée du Scherzo. L'Impromptu, qui ne faisait pas partie des négociations évoquées avec Breitkopf & Härtel, parut à l'été 1843, avant le nouveau départ de Chopin pour Nohant. Il n'a pu être clairement établi si Chopin apporta encore des modifications importantes aux op. 52, 53 et 54 au cours des semaines suivantes ou s'il s'occupa uni-

quement d'en réaliser les copies. En août 1843, il retourna de manière inattendue à Paris pour un bref séjour de quelques jours afin – selon George Sand dans une lettre à une amie – de rencontrer son éditeur et de parler avec lui d'opportunités commerciales (cf. *Correspondance*, vol. III: *La Gloire. 1840–1849*, Paris, 1960, p. 135). Toujours selon Sand, cette visite intervenue «tout d'un coup» laisse deviner un certain empressement de Chopin à faire publier ses trois nouvelles œuvres. À ce moment-là, celles-ci devaient déjà largement avoir pris forme, car un reçu de l'éditeur anglais Wessel daté de ces journées d'août atteste de la prise en charge des op. 52–54, 55 et 56 pour impression, règle le transfert des droits pour l'Angleterre et l'Irlande et confirme le paiement d'honoraires (cf. Kallberg, *The Chopin Sources*, p. 366). Il est probable que Chopin ait également signé les contrats pour chacune des trois œuvres avec Schlesinger, son éditeur français, à ce moment-là. Peut-être saisit-il également cette occasion pour remettre les trois copies à graver autographes destinées à la première édition française, car aucun envoi depuis Nohant n'a été documenté par la suite. De retour à Nohant, Chopin prépara les copies à graver pour Wessel et Breitkopf & Härtel. Enfin, le 15 ou 16 octobre, il envoya à son ami Wojciech (dit Albert) Grzymala les autographes des op. 52–54 pour l'éditeur allemand à Leipzig le priant: «Sois gentil et glisse-les dans une boîte aux lettres en passant. Mes manuscrits n'ont pas de valeur, mais cela me coûterait beaucoup de travail s'ils venaient à se perdre» (*Frédéric Chopin. Briefe*, p. 208). Un autre envoi parti sans doute simultanément de Nohant à l'adresse de son ami et mécène, le banquier Auguste Léo à Paris, lequel contenait les autographes des mêmes œuvres destinées à l'éditeur londonien Wessel. Tout comme Grzymala, Léo fut prié d'envoyer les manuscrits autographes à leur destinataire définitif par la poste.

Après l'achèvement et l'envoi des copies à graver, tout alla très vite. Le 31 octobre 1843, Chopin signa avec Breitkopf & Härtel un contrat réglant la vente

et les transferts de droits pour tous les pays hormis la France et l'Angleterre et tenant lieu de quittance d'honoraires pour les op. 52–54 (cf. Kallberg, *Chopin in the Marketplace*, n° 4, p. 823). Les premières éditions des trois œuvres parurent en Allemagne dès le mois de novembre, en France en décembre. À Londres, Wessel ne suivit qu'en mars 1844 avec la première édition anglaise.

Même si tous les indices semblent indiquer que Chopin réalisa trois copies autographes de son quatrième Scherzo qui servirent de copies à graver aux trois éditeurs respectifs, seule l'une d'entre elles, celle de la première édition allemande, a été conservée. Les premières éditions française et anglaise permettent cependant de faire certaines déductions par rapport à ce que Chopin avait écrit dans les manuscrits disparus. Une comparaison soigneuse des sources laisse supposer que la copie à graver de l'édition anglaise était le manuscrit le plus

ancien (à propos de toutes les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Il est peu vraisemblable que Chopin ait relu la première édition allemande et la première édition anglaise pour correction. Par contre, la première édition française doit avoir été relue par le compositeur, comme le laisse supposer l'ajout d'indications de dynamique absentes des autres sources et qui ne peuvent être attribuées qu'à lui.

Malgré ces différences, les trois premières éditions doivent être considérées comme autorisées. Toutefois, comme les sources imprimées sont globalement peu fiables, la présente édition utilise comme source principale le manuscrit autographe de la première édition allemande établi avec beaucoup de soin. Cette décision est justifiée en détail dans le paragraphe *Zur Edition* ou *About this edition* dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

Concernant l'ensemble des sources, l'importance des exemplaires d'élèves, l'histoire de la réception des éditions ultérieures et les procédés éditoriaux, se reporter aux *Bemerkungen* ou *Comments*. Des *Remarques* détaillées sont téléchargeables gratuitement sur le site www.henle.com en complément.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Remarques* pour l'aimable mise à disposition des sources. Nous remercions tout particulièrement Zofia Chechlińska et Marcin Konik pour ses informations relatives à certains passages de la correspondance et Jan Marisse Huizing de nous avoir donné accès à l'exemplaire de Schiffmacher.

Munich, 2016–2018
Norbert Müllemann

Liste der in den Fußnoten verwendeten Sigel

Zu einer detaillierten Beschreibung siehe die Quellenaufstellung in den *Bemerkungen*

A	= Autograph	E _F	= Französische Erstausgabe	M	= Ausgabe Mikuli
A _D	= Autograph, Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe	E _D	= Deutsche Erstausgabe	S	= Ausgabe Scholtz
AB	= Abschrift	E _E	= Englische Erstausgabe	P	= Ausgabe Paderewski
		OD	= Schülerexemplare O'Meara-Dubois		

List of sigla used in the footnotes

For a detailed description see the list of sources in the *Comments*

A	= Autograph	F _F	= French first edition	M	= Edition by Mikuli
A _C	= Autograph, engraver's copy for the German first edition	F _G	= German first edition	S	= Edition by Scholtz
C	= Copy	F _E	= English first edition	P	= Edition by Paderewski
		OD	= Pupil's copy O'Meara-Dubois		

Liste des sigles utilisés dans les notes en bas de page

Pour une description détaillée, voir la liste des sources dans les *Remarques*

A	= Autographe	PE _{Fr}	= Première édition française	M	= Édition par Mikuli
A _{Al}	= Autographe, copie à graver pour la première édition allemande	PE _{Al}	= Première édition allemande	S	= Édition par Scholtz
C	= Copie	PE _{AN}	= Première édition anglaise	P	= Édition par Paderewski
		OD	= Exemplaire d'élève O'Meara-Dubois		

Urtextausgabe Broschur / Paperbound Urtext edition: HN 886

Urtextausgabe Leinen / Clothbound Urtext edition: HN 887

Printed in Germany

Ausführlicher Bemerkungsteil / Detailed critical commentary / Commentaire critique détaillé:

www.henle.com



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com