

# Einleitung

## *Chopin und die Form der Polonaise*

Frédéric Chopin (1810–1849) komponierte seine Polonaise As-dur op. 53 in den Jahren 1842 und 1843. Sie bildet in gewissem Sinne den Abschluss seines Polonaisen-Œuvres, das insgesamt 14 Stücke umfasst. Bei der 1845/46 entstandenen Polonaise-Fantaisie op. 61 liegt die Betonung doch stärker auf „Fantaisie“, und sie sprengt in vieler, insbesondere in formaler Hinsicht, den Rahmen eines – wenn auch stilisierten – Tanzes.

Die Polonaise tauchte als stilisierter Tanz in der Kunstmusik bereits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zunächst in Tabulaturen aus Deutschland und Skandinavien auf. Später fand sie auch in Frankreich und schließlich in ganz Europa Verbreitung, um im 18. Jahrhundert gewissermaßen wieder in ihr Ursprungsland Polen zurück zu kehren. Die Namen der Komponisten, von denen Polonaisen überliefert sind, reichen von Lully, Couperin über Telemann und Bach bis Beethoven, Schubert und Weber. Direkte Vorbilder für Chopin waren aber wohl eher die Polonaisen seiner beiden Landsleute Michał Ogiński und Józef Elsner, seines Lehrers. Ihre Stücke weisen meist eine recht einfache, dreiteilige Form (A-B-A) auf, wie sie auch in Chopins frühen Polonaisen bestimmend ist.

Das gilt in erster Linie für die ohne Opuszahl bereits 1817 erschienene Polonaise g-moll (KK IIa/1) sowie die postum veröffentlichten Polonaisen in B-dur, As-dur, gis-moll (KK IVa/1–3), die zu seinen frühesten erhaltenen Kompositionen überhaupt gehören.<sup>1</sup> Die g-moll-Polonaise war gleichzeitig auch das erste Stück Chopins, das im Druck erschien – bei einem der ältesten Warschauer Musikverleger, I. J. Cybulski. Auch die beiden Stücke op. 26 Nr. 1 und 2 aus der Mitte der 1830er

Jahre weisen noch jene dreiteilige Anlage der Frühwerke auf. Danach erweiterte Chopin die Form. In seinen beiden Polonaisen op. 40 fügt er nach dem B- noch einen C-Teil ein, in der mit 326 Takten längsten, op. 44, ist gar mit dem *Tempo di Mazurka* noch ein umfangreicher D-Teil eingeschoben. In der As-dur-Polonaise op. 53 akzentuiert Chopin zwar den D-Teil (T. 121–154) thematisch weniger prägnant. Er lässt aber dem C-Teil (E-dur, T. 81–120) eine Rückführung in das Polonaisen-Thema (T. 155) von 34 Takten folgen, die neues thematisches Material verwendet und sich daher von der Umgebung deutlich abhebt. Zudem stellt Chopin dem Stück eine sechzehntaktige Einleitung voran und verleiht der Polonaise somit eine vielschichtige formale Gestalt. Das Zentrum der Gesamtform bildet zweifellos Teil C, jene E-dur-Episode, die mit ihrer ostinaten Bassfigur dem Werk zu dem Beinamen „Oktaven-Polonaise“ verhalf. Wegen ihres stolz einherschreitenden Hauptthemas wird die Polonaise auch die „Heroische“ genannt. Beide Beinamen stammen jedoch nicht von Chopin.

## *Entstehung und Quellen*

Die Entstehungszeit der Polonaise op. 53 genauer einzugrenzen, ist schwierig. In einem Brief vom 12. Dezember 1842 bot Chopin dem Musikverlag Breitkopf & Härtel drei neue Werke – neben der Polonaise noch die Ballade op. 52 und das Scherzo op. 54 – für insgesamt 1700 Francs zur Inverlagnahme an. Man kann davon ausgehen, dass die drei Stücke zu diesem Zeitpunkt zumindest vorläufig fertig vorlagen. Nach den Berichten von George Sand benutzte Chopin in je-

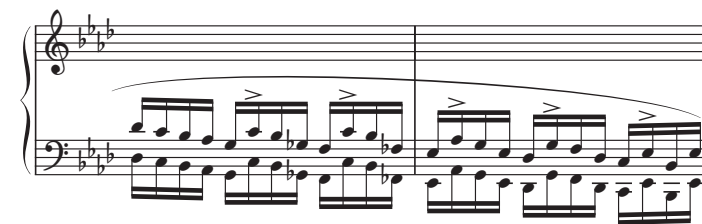
<sup>1</sup> Werknummern nach Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München: G. Henle Verlag 1979.

ner Zeit seine Pariser Aufenthalte nur, um Klavierstunden, gelegentlich auch um Konzerte zu geben. „Was er schuf und schrieb, entstand nur in Nohant“<sup>2</sup> im Berry, wo sich George Sands Sommervilla befand. Nach der gemeinsamen Reise auf die Mittelmeerinsel Mallorca im Winter 1838/39 verbrachte Chopin die Sommermonate der folgenden Jahre auf jenem idyllischen Landsitz, wo er tatsächlich die meisten seiner Werke aus den Jahren 1841 bis 1846 komponierte. 1842 war man im Mai nach Nohant gezogen, und dort hatte Chopin wohl auch die Arbeit an Ballade, Polonaise und Scherzo op. 52–54 noch abgeschlossen, auch wenn er sie Breitkopf erst im Dezember anbot. Er war zwar bereits im September nach Paris zurückgekehrt, doch hatten er und George Sand dort neue (einander gegenüberliegende) Wohnungen am Square d’Orléans bezogen, deren Einrichtung vermutlich einige Zeit in Anspruch nahm und Vorrang vor anderen Aufgaben hatte.

Zur Polonaise op. 53 müssen mehrere, und zwar mindestens vier Manuskripte existiert haben, ein Arbeitsmanuskript und drei weitere Handschriften, die als Stichvorlagen für die drei Erstausgaben von Schlesinger (Paris), Breitkopf (Leipzig) und Wessel (London) dienten. Die in diesem Faksimile wiedergegebene Stichvorlage für Breitkopf ist jedoch die einzige erhaltene handschriftliche Quelle zur As-dur-Polonaise. Ein Skizzenblatt mit den Takten 121–154, das bei der Auktion vom 8./9. Mai 1972 bei Sotheby’s in London zum Verkauf angeboten werden sollte, wurde kurz vor der Auktion, am 3. oder 4. Mai, gestohlen und ist bis heute nicht mehr aufgetaucht. Glücklicherweise hatte man vorher eine Fotokopie angefertigt, die heute im Chopin-Institut in Warschau aufbewahrt wird (F. 1491).

Nach der ersten Kontaktaufnahme mit Breitkopf & Härtel im Dezember 1842 dauerte es noch bis in den Spätsommer des Folgejahres, bis Chopin die neuen Werke so ausgearbeitet hatte, dass er nun die Veröffentlichung in Angriff nehmen konnte. Als erster erhielt offenbar Wessel ein Manuskript. Im August 1843 schickte Chopin ihm eine

Empfangsbestätigung für die eingegangene Honorarzahlung. Breitkopf & Härtel erhielten ihre Stichvorlagen erst einige Wochen später. Mit Brief vom 1. Oktober 1843 bat Chopin seinen Freund Wojciech (genannt Albert) Grzymała, eine Sendung mit einigen Manuskripten nach Leipzig weiterzuleiten, bei denen es sich zweifellos um die Handschriften zu den drei Werken op. 52, 53 und 54 handelte. Der von Chopin unterschriebene Abtretungsschein für Breitkopf ist mit 31. Oktober 1843 datiert. Über die Verhandlungen mit Schlesinger ist nichts bekannt, doch ist zu vermuten, dass auch diese Stichvorlage zwischen August und Oktober entstand. Im Verlauf der Vorbereitungen für den Druck nahm Chopin offenbar in den Vorlagen für die französische und deutsche Erstausgabe gegenüber dem für Wessel bestimmten Manuskript noch Änderungen vor. Die englische Erstausgabe repräsentiert daher ein früheres Textstadium. Ein Beispiel für diese Abweichungen ist das Ende der Überleitungspassage vor der letzten Wiederkehr des Themas (T. 153–154). Die englische Erstausgabe gibt diese beiden Takte folgendermaßen wieder:



<sup>2</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, hrsg. von Martine Reid, Paris: Gallimard 2004, S. 1489.

Chopin änderte die Konzeption dieser Passage grundlegend, indem er nicht mehr die Spitzentöne akzentuierte, sondern den nahezu chromatischen Abstieg in der Unterstimme (siehe Faksimile). Diese Idee kam dem Komponisten möglicherweise sogar erst, nachdem die Vorlagen für die deutsche und französische Erstausgabe niedergeschrieben waren. Platzprobleme im erhaltenen Autograph und auch in der französischen Erstausgabe deuten jedenfalls auf eine nachträgliche Korrektur.

Die zahlreichen Abweichungen zwischen der deutschen Erstausgabe (bzw. dem Autograph) und den französischen und englischen Erstdrucken ergeben allerdings insgesamt ein diffuses Bild, das eine genaue Rekonstruktion der Chronologie aller Quellen nicht zulässt. Vermutlich entstanden die drei Stichvorlagen auf der Grundlage eines Arbeitsmanuskriptes. Chopin griff während der Druckvorbereitung punktuell in den Notentext ein, ohne die Änderungen in alle Stichvorlagen zu übertragen. Dabei nahm er offenbar sich daraus ergebende Abweichungen zwischen den Erstausgaben in Kauf.

### *Das Autograph*

Ein Großteil der Handschriften, die den bei Breitkopf erschienenen Chopin-Erstausgaben zu Grunde lagen, verblieb bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts im Archiv des Verlags, einige Manuskripte wechselten jedoch schon vorher den Besitzer, wurden verkauft oder verschenkt, so auch das Autograph zur Polonaise op. 53 an Clara Schumann, als deren Eigentum es spätestens im Jahr 1880 nachgewiesen ist. Möglicherweise hatte der Verlag es ihr zum 50. Bühnenjubiläum im Jahre 1878 überreicht, aus dessen Anlass im November in Leipzig mehrere feierliche Veranstaltungen stattgefunden hatten.<sup>3</sup> Clara Schumann muss das Stück im Übrigen sehr geschätzt haben. Sie nahm es bereits kurz nach seiner Veröffentlichung als erste und einzige Polonaise Cho-

pins in ihr Repertoire auf. Am 8. März 1929 wurde das Manuskript bei der Auktion Nr. 53 des Berliner Antiquars Leo Liepmannssohn mit dem Hinweis, das Autograph stamme „aus dem Nachlasse von Clara Schumann“, zum Verkauf angeboten. Über das Auktionshaus Breslauer kam es später in die Sammlung von Dannie N. Heineman, die seit 1962 in der Pierpont Morgan Library deponiert ist.

Das Autograph besteht aus drei vierzeiligen Blättern. Die ursprüngliche Struktur des Manuskriptes ist im derzeitigen Zustand nicht mehr zu rekonstruieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um drei Einzelblätter, die in der Vergangenheit bei Restaurierungsarbeiten zusammengebunden wurden. Darauf weist auch das unterschiedliche Format der Blätter hin (Blatt 1: 22x28 cm, Blatt 2: 21,7x28,7 cm, Blatt 3: 22,1x28,1 cm). Im Zuge der Restaurierung wurde das Papier stellenweise verstärkt (besonders deutlich etwa am rechten Rand von S. 3). Chopin verwendete für seine Manuskripte schon seit der späteren Warschauer Zeit – so auch hier – Industriepapier ohne Wasserzeichen. Auf den Seiten 1 und 2 und weniger deutlich auch auf den übrigen Seiten sind vertikale Falzspuren zu erkennen, die darauf hindeuten, dass das Manuskript für den Postversand an den Verlag Breitkopf & Härtel einmal quer gefaltet wurde. Die Seiten 1, 2, 4 und 5 sind, möglicherweise von Chopin, mit Tinte paginiert.

<sup>3</sup> Ein zusammen mit dem Autograph überliefertes Widmungsblatt von Chopin an Clara Schumann hat damit nichts zu tun. Die Widmung lautet: *a M<sup>me</sup> Clara Wieck | par son admirateur | FFChopin | Leipsic 1836* | [von anderer Hand:] *d. 12 Sept-br.*, wurde also sechs Jahre vor der Entstehung der As-dur-Polonaise geschrieben, wahrscheinlich anlässlich jenes Zusammentreffens, bei dem sie Chopin ihre Opera 5, 6 und 7 vorspielte. Berthold Litzmann schrieb dazu (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925, Band I, S. 105): „Mit ihrem Op. 5 [*Quatre Pièces caractéristiques*] unterm Arm, über das er [Chopin] sich besonders entzückt und enthusiastisch geäußert hatte, schied er gerührt, unter Hinterlassung eines Stammbuchblattes.“

Die Pagina auf Seite 3 fehlt – offenbar durch Papierverlust – während die Pagina auf Seite 6 von späterer Hand mit Bleistift ergänzt wurde. Verschiedene Schreibstadien lassen sich im Notentext anhand der Tintenfarbe nicht ausmachen; Chopin verwendete durchgehend dunkelbraune Tinte. Die einzigen Fremdeinträge im Manuskript sind in der linken oberen Ecke auf S. 1 die Angabe der Plattennummer der Breitkopf-Ausgabe (7002), Stechereintragungen (dazu siehe unten), die bereits erwähnte Seitenzahl 6, sowie ein Vermerk am rechten unteren Rand der letzten Seite zum jetzigen Aufbewahrungsort, der Heineman Collection in der Pierpont Morgan Library (*H MS 42*). Der Notentext beginnt gleich auf der ersten Seite – ein Titelblatt war dem Manuskript wohl nie beigelegt. Den gewünschten Wortlaut des Titels schrieb Chopin daher auf den oberen Rand der ersten Notenseite: *Polonaise, pour le piano, dédiée [sic] à Monsieur Auguste Léo, par F Chopin. | Op. 53. | Leipsic Breitkopf et Haertel. Paris Schlesinger. Londres Wessel et Stapleton*. Bis auf einige Zusätze bei den Verlagsangaben gibt der Titel der Breitkopf-Ausgabe genau diese Aufschrift wieder. Die Werkbezeichnung lautet allerdings „Polonoise“ statt „Polonaise“. Der Widmungsträger der Polonaise, der Pariser Bankier Auguste Léo, gehörte seit der Mitte der 1830er Jahre zum Bekanntenkreis Chopins. Léo beriet den Komponisten bei dessen Verhandlungen mit seinen Verlegern und half Chopin in finanziellen Angelegenheiten. Chopin war zudem regelmäßiger Gast im illustren Salon des Ehepaars Léo. Mit der Widmung seiner Polonaise nahm er die Gelegenheit wahr, sich bei Léo zu revanchieren.

Eigenartigerweise enthält die Handschrift keinen Eigentumsstempel von Breitkopf & Härtel. Dass sie jedoch als Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe diente, ist unstrittig. So enthält sie eine komplette Einteilung für den Notenstich, d. h. mit Bleistift eingetragene Ziffern, die das Ende der einzelnen Zeilen und der Doppelseiten markieren und ausnahmslos mit dem Zeilen- und Seitenfall von Breitkopfs Ausgabe übereinstimmen. Für den Zeilenfall sind fortlaufende Ziffern

von 1 bis 8 angegeben, für den Seitenfall jeweils nur das Ende der rechten Seiten, beginnend mit 3 und im Folgenden jeweils die Doppelseiten als 4/5, 6/7 usw. Ein ursprünglicher, abweichender Einteilungsversuch, möglicherweise von einem noch ungeübten Notenstecher vorgenommen und statt Ziffern Zeichen wie  $\otimes$  oder  $\times$  verwendend, wurde wieder gestrichen.

In seiner Präzision und Klarheit kann das Manuskript als charakteristisch für Chopins Reinschriften gelten. So teilt er etwa den Raum auf den Notenseiten wohlüberlegt auf; es ist sicher kein Zufall, dass die Seiten 2, 3 und 6 jeweils mit dem Polonaisen-Thema beginnen. Chopin versuchte offenbar, musikalische Zäsuren mit dem Seitenfall in Übereinstimmung zu bringen. Um dies zu erreichen fügte er etwa am rechten unteren Rand der 1. Seite zwei Takte auf nachgezogenen Rastralen ein und konnte somit T. 33, die Wiederaufnahme des Themas im *ff* auf den Beginn von S. 2 platzieren.<sup>4</sup> Auch die Aufteilung einer jeden Manuskriptseite ist typisch für Chopin: Zwischen den Akkoladen ließ er jeweils ein System frei, um genügend Raum für eventuelle Korrekturen zu haben, so etwa auf S. 2, T. 42, 49 und 63 sowie S. 5, T. 139. Der letztgenannte Takt illustriert zudem Chopins akribische Art und Weise, verworfene Erstfassungen auszustreichen und dabei die ursprüngliche Lesart nahezu unlesbar zu machen.

Korrektur gelesen hat Chopin für die deutsche Ausgabe wie üblich nicht, da er sich bei Breitkopf auf eine sorgfältige und korrekte Arbeit verlassen konnte und seine Handschrift sehr sauber und gut leserlich war. Das Autograph zur Polonaise op. 53 enthält denn auch nur an we-

<sup>4</sup> Dies könnte allerdings auch mit dem Vorgang des Abschreibens zusammenhängen. Chopin kopierte von einer Vorlage; möglicherweise übersah er dabei die beiden Takte und musste sie daher nachträglich einfügen.

nigen Stellen Korrekturen, die jeweils Zeugnis ablegen von Chopins feinem Klangsinn und davon, wie sorgfältig er feinste Details der Artikulation oder Pedalbezeichnung ausarbeitete (siehe etwa die Korrekturen der Pedalisierung in den Takten 121–123). Trotzdem sind im Autograph kleinere Fehler zu beobachten, die sich in die Breitkopf-Ausgabe fortsetzen. Sowohl im Autograph als auch im Druck steht gleich im ersten Takt vor dem *e* im zweiten Akkord kein  $\flat$ , ein Versehen, das Chopin offenbar erst beim Korrekturlesen für den französischen Erstdruck bemerkte und dort verbessern ließ. Andererseits enthält Breitkopfs Erstdruck eine Reihe von Fehlern, die zum Teil auf Lesefehler der Stecher, zum Teil aber auch auf kleinere Ungenauigkeiten in Chopins Autograph zurückzuführen sind. Sie zeigen, wie wichtig es ist, Details der Erstdrucke zu hinterfragen und anhand des Autographs zu überprüfen. Einige Beispiele:

Am Übergang von T. 38 zu 39 (unteres System) und 50 zu 51 (unteres und oberes System) fehlen bei Breitkopf Halte- bzw. Legatobögen. Der Grund dafür ist im Autograph zu finden, wo Chopin zwar den Bogenbeginn notierte, nach Zeilenwechsel aber jeweils die Fortsetzung vergaß.

Schwerwiegender ist ein Fehler der deutschen Erstausgabe in T. 58 und 59. Chopins Schrift war sehr zierlich, die Notenköpfe sehr klein, sodass er auch Akkordtöne im Sekundabstand meist senkrecht statt schräg übereinander notierte. In den beiden genannten Takten las der Stecher das letzte Achtel im unteren System falsch und stach statt der Sekunde *f/g* die Terz *f/as*. Die Ausgaben von Schlesinger und Wessel notieren jeweils *f/g*; vergleicht man die Stelle jedoch mit der unmittelbar folgenden Wiederholung der vier Takte, so könnte man durchaus versucht sein, die Breitkopfsche Lesart für die richtige zu halten. Erst die Kenntnis des Autographs entlarvt den Fehler und bestätigt das *g*, das der für Chopin typischen, changierenden Harmonik letzten Endes auch besser entspricht.

Ähnlich wichtig ist das Autograph für die Beurteilung einer anderen Stelle, an der die gedruckten Quellen voneinander abweichen – T. 148–151. In der englischen Erstausgabe ist dort jeweils vor der Unterterz des ersten Akkords der linken Hand ein  $\flat$  notiert. Nun wechselt ab T. 144 die Harmonik am Taktbeginn zwischen c-moll und C-dur (jeweils *es* bzw. *e<sup>1</sup>*). In der verschollenen Stichvorlage, so kann man angesichts der Lesart der englischen Ausgabe vermuten, wurde dieser Wechsel ab T. 148 zugunsten eines vier Takte lang wiederholten C-dur aufgegeben:



Die deutsche Erstausgabe entspricht mit den Noten  $\flat e$  in der linken Hand der englischen Erstausgabe. Im Autograph steht das  $\flat$  nur in T. 149 und 151; in T. 150 scheint ursprünglich ein  $\flat$  notiert gewesen, dann aber wieder gestrichen worden zu sein. Man kann wohl davon ausgehen, dass Chopin bei der Niederschrift zunächst noch die ursprüngliche Konzeption des über vier Takte wiederholten Dur im Sinn hatte (das  $\flat$  in T. 148 hätte er unter dieser Prämisse vergessen zu no-

tieren), dann aber umdachte und das  $\flat$  in T. 150 strich, sodass sich der taktweise Wechsel zwischen c-moll und C-dur nun bis T. 151 fortsetzte. So gibt auch die französische Erstausgabe die Stelle wieder:



Ohne das Autograph wäre eine Entscheidung zwischen den abweichenden Lesarten nur schwer zu treffen. Vor allem die darin vorgenommene Streichung des Vorzeichens in T. 150, bestätigt die Version der Schlesinger-Ausgabe als die von Chopin letztlich gewünschte. Unbeantwortet bleibt dabei freilich die Frage, warum der Stecher der Breitkopf-Ausgabe gleich in zwei Takten von seiner Vorlage abwich.

Unser Dank gilt der Pierpont Morgan Library für die Zustimmung zu diesem Faksimile und die Bereitstellung hochauflösender Reproduktionsvorlagen anlässlich Frédéric Chopins 200. Geburtstag im Jahre 2010. Insbesondere Frances Barulich, der Kuratorin der Musikabteilung, sei herzlich für die exzellente Zusammenarbeit gedankt.

Berlin, Frühjahr 2010  
Ernst Hertrich



# Introduction

## *Chopin and the Polonaise Form*

Frédéric Chopin (1810–1849) wrote his Polonaise in  $A\flat$  major op. 53 in the years 1842 and 1843. To a certain extent, it marks the close of his polonaise oeuvre, which comprises 14 pieces. The Polonaise-Fantaisie op. 61, written in 1845/46, places the accent more conspicuously on “Fantaisie” and goes beyond the scope of a dance, albeit a stylized one, in many ways, especially formally.

The polonaise made its first appearance as a stylized dance in art music at the end of the 16<sup>th</sup> century, first in tablatures from Germany and Scandinavia. Later it spread through France and finally the rest of Europe before returning, so to speak, to its native Poland in the 18<sup>th</sup> century. The composers who wrote polonaises that have come down to us today range from Lully, Couperin, Telemann and Bach to Beethoven, Schubert and Weber. It is believed that Chopin’s direct models in this genre were the works of his two fellow Poles Michał Ogiński and Józef Elsner, his teacher. Their pieces generally feature a very simple three-part form (A-B-A) which Chopin adopted in his early polonaises as well.

This applies above all to the Polonaise in g minor (KK IIa/1) published in 1817 without an opus number, as well as the posthumously published Polonaises in  $B\flat$  major,  $A\flat$  major and  $g\sharp$  minor (KK IVa/1–3), which rank among Chopin’s earliest surviving works.<sup>1</sup> The g minor Polonaise was also Chopin’s first piece to appear in print; it was published by one of the oldest Warsaw music publishers, I. J. Cybulski. The two pieces op. 26 nos. 1 and 2 from the mid 1830s are also cast in the three-part structure of the early works. Chopin expanded the form after these pieces. In his two Polonaises op. 40, he added a C section after the

B section, and in op. 44 – whose 326 measures make it the longest – he even inserted a lengthy D section called *Tempo di Mazurka*. In his  $A\flat$  major Polonaise op. 53, the composer did not thematically accentuate the D section (M. 121–154) as forcefully as in op. 44. Nevertheless, he followed up the C section (in E major, M. 81–120) with a 34-measure-long return to the polonaise theme (M. 155); this section uses new thematic material and thus clearly stands out from its surroundings. Moreover, Chopin opens the piece with a 16-measure introduction, thus endowing the Polonaise with a multi-layered form. The centre of the overall form is without a doubt section C, the E major episode whose ostinato bass figure helped secure the piece’s nickname “Octave Polonaise.” Thanks to the purposeful stride of its main theme, the Polonaise is also called the “Heroic.” However, neither appellation stems from Chopin.

## *Origin and Sources*

It is difficult to narrow down the time of origin of the Polonaise op. 53. In a letter dated 12 December 1842, Chopin offered three new works – the Polonaise, the Ballade op. 52 and the Scherzo op. 54 – for altogether 1,700 francs to the music publisher Breitkopf & Härtel. The three pieces were presumably at least provisionally finished at that time. According to George Sand, Chopin used his stays in Paris during these years only to give piano lessons and occasional recitals. “What he created and wrote was done only in Nohant”<sup>2</sup> in the Berry region, the

<sup>1</sup> Work numbers from Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, G. Henle Verlag, 1979.

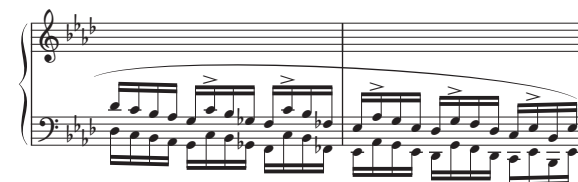
<sup>2</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, ed. by Martine Reid, Paris: Gallimard, 2004, p. 1489.

location of George Sand's summer villa. After their trip together to the Mediterranean island of Majorca in winter 1838/39, Chopin spent the summer months of the following years at Sand's idyllic country estate, where he actually did compose most of his works of the years 1841 to 1846. In 1842 he and Sand left for Nohant in May, and Chopin most likely completed his work on the Ballade, Polonaise and Scherzo opp. 52–54 there, even if he did not offer them to Breitkopf until December. He returned to Paris in September, but since he and George Sand took up new lodgings (facing each other) on the Square d'Orléans, he no doubt spent a certain amount of time furnishing it, an occupation that took precedence over other tasks.

Several manuscripts – at least four – of the Polonaise op. 53 must have existed: one working manuscript and three others which served as engraver's copies for the three first editions by Schlesinger (Paris), Breitkopf (Leipzig) and Wessel (London). However, the sole extant manuscript source for the *Ab* major Polonaise is the Breitkopf engraver's copy reproduced in this facsimile. A sketch leaf containing measures 121–154, which was to be sold at auction by Sotheby's in London on 8/9 May 1972, was stolen shortly before the auction, on 3 or 4 May, and has not reappeared since. Fortunately, a photocopy was made beforehand; it is preserved today at the Chopin Institute in Warsaw (F. 1491).

After Chopin's first contact with Breitkopf & Härtel in December 1842, it took until late summer 1843 before Chopin had elaborated the new works to the extent that he was able to contemplate their publication. Wessel seems to have been the first to obtain a manuscript. In August 1843 Chopin sent him an acknowledgment for the payment of the fee. Breitkopf & Härtel only received its engraver's copy a few weeks later. In a letter dated 1 October 1843, Chopin asked his friend Wojciech (called Albert) Grzymała to forward a package containing several manuscripts to Leipzig; these were no doubt the manu-

scripts of the three works opp. 52, 53 and 54. Chopin signed the declaration of assignment for Breitkopf on 31 October 1843. Nothing is known about his negotiations with Schlesinger, but it is likely that this engraver's copy was also produced between August and October. While preparing the print, Chopin seems to have made some changes in the masters for the French and German first editions that were not included in the manuscript for Wessel. This means that the English first edition thus represents an earlier stage of the musical text. One example of these discrepancies is the end of the transition passage before the final return of the theme (M. 153–154). The English first edition notates these two measures as follows:



Chopin fundamentally altered the concept of this passage: instead of accentuating the highest notes, he stressed the nearly chromatic descent in the lower part (see facsimile). This idea possibly came to the composer only after the master manuscripts for the German and French first editions had been produced. At all events, problems of space in the surviving autograph and in the French first edition point to a subsequent correction.

On the whole, however, the many divergences between the German first edition (and the autograph) and the French and English first prints yield a diffuse picture that does not allow an exact reconstruction of the chronology of all the sources. The three engraver's copies were presumably made on the basis of a working manuscript. Chopin made certain interventions in the music text while preparing the material for



printing, but without transferring these changes into all of the engraver's copies. He thus seems to have taken for granted the resulting divergences among the first editions.

### *The Autograph*

Many of the manuscripts on which Breitkopf based its Chopin first editions remained in the publisher's archives until the 1930s, although a few manuscripts had already changed ownership before that time, being either sold or gifted. Among them was the autograph of the Polonaise op. 53, which was ascertainably gifted to Clara Schumann by 1880 at the latest. It is possible that the publisher had given it to her on the 50<sup>th</sup> anniversary of her concert debut in 1878, for which several festive events had been held in Leipzig that November.<sup>3</sup> Incidentally, Clara Schumann must have held the piece in high esteem. She included it in her repertoire shortly after its publication, as the first and sole polonaise of Chopin's. On 8 March 1929 the manuscript was put up for sale at Auction no. 53 of the Berlin antiquarian bookseller Leo Liepmannsohn with a notice that the autograph came "from the estate of Clara Schumann". By way of the Breslauer auction house, it later found its way into the collection of Dannie N. Heineman, which has been deposited at the Pierpont Morgan Library since 1962.

The autograph consists of three sheets, each ruled with 14 staves. The original structure of the manuscript can no longer be reconstructed in the manuscript's present condition. In all likelihood, there were three single sheets which had been bound together when the manuscript underwent a restoration sometime in the past. This is supported by the varying formats of the sheets (sheet 1: 22x28 cm, sheet 2: 21.7x28.7 cm and sheet 3: 22.1x28.1 cm). In the course of the restoration, the paper was sometimes reinforced (this can be seen particularly clearly at the right-hand margin of page 3, for example). Cho-

pin wrote his manuscripts on industrially produced paper without watermarks, a practice he had begun in his later Warsaw years and which also applies to op. 53. On pages 1 and 2 and, albeit less clearly, on the other pages as well, there are traces of a vertical fold which suggest that the manuscript had been folded once in the middle when it was sent to the publisher Breitkopf & Härtel. Pages 1, 2, 4 and 5 are paginated in ink, perhaps by Chopin himself. The number "3" is missing on the third page, apparently through cropping, and on page 6 the page number was added later in lead pencil by another hand. It is not possible to discern any distinct stages of writing in the musical text on the basis of the colour of the ink, as Chopin consistently used dark-brown ink. The only non-autographic entries in the manuscript are the indication of the plate number of the Breitkopf edition (7002) in the upper left-hand corner of page 1, engravers' entries (see below), the aforementioned page number "6" and a note on the lower right-hand margin of the last page concerning the manuscript's present-day location, the Heineman Collection in the Pierpont Morgan Library (*HMS* 42). The musical text begins right away on the first page; the manuscript apparently never bore a title page. Chopin inscribed the desired reading of the title at the top of the first page of music: *Polonaise, pour le piano, dédiée* [sic] *à Monsieur Auguste Léo, par F Chopin. | Op. 53. | Leipsic*

<sup>3</sup> A dedicatory sheet from Chopin to Clara Schumann, transmitted with the autograph, has nothing to do with this. The dedication reads: *a Mme Clara Wieck | par son admirateur | FFChopin | Leipsic 1836* | [in another hand:] *d. 12 Septbr.*; it was thus written six years prior to the composition of the *Ab* major Polonaise, most likely on the occasion when she played him her opera 5, 6 and 7. Berthold Litzmann wrote (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925, vol. I, p. 105): "Moved, and clutching her op. 5 [*Quatre Pièces caractéristiques*], about which he [Chopin] had expressed particular delight and enthusiasm, he wished her farewell and left her a sheet for her album."

*Breitkopf et Haertel. Paris Schlesinger. Londres Wessel et Stapleton.* Apart from a few supplementary indications in the mentions of the publishers, the title of the Breitkopf edition exactly reproduces this heading. However, the designation of the work reads “Polonoise” instead of “Polonaise”. The dedicatee of the Polonoise, the Paris banker Auguste Léo, had belonged to Chopin’s circle of acquaintances since the mid 1830s. Léo advised the composer in his negotiations with his publishers and helped the composer in financial matters. Moreover, Chopin was a regular guest at the illustrious salon presided over by Léo and his wife. By dedicating his Polonoise to Léo, Chopin was, in a way, returning a favour. Curiously, the manuscript was not stamped as being the property of Breitkopf & Härtel. Yet there is absolutely no doubt that it served as the engraver’s copy for the German first edition. It thus contains a complete mark-up for the music engraver, i.e. numbers entered in pencil which mark the end of the individual lines and of the double pages, and which correspond without exception to the disposition of the lines and pages of the Breitkopf edition. The spacing of the lines was laid down with consecutive numbers from 1 to 8; as to the distribution of the pages, only the end of the right-hand pages is indicated, beginning with 3 and continuing with the double pages marked as 4/5, 6/7 etc. An original, but divergent attempt to organize the musical text with signs such as  $\otimes$  or  $\times$  instead of numbers was probably made by an inexperienced music engraver and subsequently deleted.

In its precision and clarity, the manuscript can be regarded as characteristic of Chopin’s fair copies. His organization of the space on the music page is well-considered, and it is certainly not by chance that pages 2, 3 and 6 all begin with the polonoise theme. The composer seems to have endeavoured to bring the musical caesurae into agreement with the organization of the pages. One example of how he achieved this is his addition of two measures on supplementary staves in the lower right-hand margin of the first page, allowing him to begin page 2 with

the reprise of the theme in *ff* at M. 33.<sup>4</sup> The organization of the manuscript pages is also typical of Chopin: he left one staff free between each brace so as to have sufficient space for possible corrections, thus for example on page 2, M. 42, 49 and 63, as well as on page 5, M. 139. The last-cited measure also illustrates Chopin’s meticulous way of crossing out rejected first versions, thus making the original reading virtually illegible.

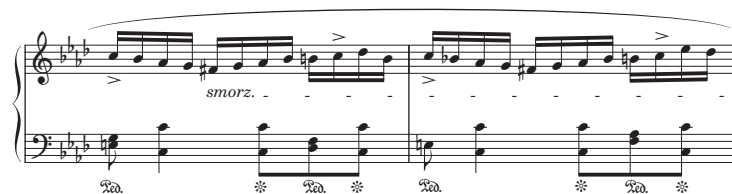
As usual, Chopin did not proofread the German edition, since he could rely on Breitkopf for a careful and correct revision. Moreover, his handwriting was very neat and easy to read. The autograph of the Polonoise op. 53 thus contains only a few occasional corrections; they bear witness to Chopin’s exquisite feel for sonorities and to how meticulously he honed the tiniest details in articulation or pedal markings (see for example the pedal corrections in measures 121–123). Nevertheless, there are still some minor errors in the autograph that made their way into the Breitkopf edition. Both in the autograph and the Breitkopf edition, there is no  $\flat$  before the  $e$  in the second chord of the first measure, an oversight that Chopin seems to have first noticed while proofreading the French first edition, and which he corrected there. The Breitkopf first edition does, however, contain a number of mistakes due in part to reading errors made by the engraver, and in part to minor inaccuracies in Chopin’s autograph. They show us how important it is to question details in the original prints and to compare them with the autograph. A few examples follow.

<sup>4</sup> This might also have to do with the copying process. Chopin transcribed from a source and possibly overlooked the two measures, which meant that he had to insert them later.

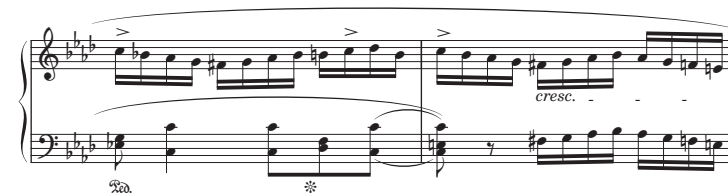
In the Breitkopf print, the ties and slurs are missing at the transition from M. 38 to 39 (lower staff) and 50 to 51 (lower and upper staves). The reason for this can be found in the autograph, where Chopin notated the beginning of the tie or slur, but forgot to extend them after the change of line.

More serious is an error in M. 58 and 59 of the German first edition. Chopin's writing was very delicate, and the note heads very small; at chordal notes occurring at the interval of a second, he was thus able to generally write the notes vertically one above the other, and not obliquely. In the two aforementioned measures, the engraver misread the last eighth note in the lower staff and engraved *f/ab*, a third, instead of *f/g*, a second. The Schlesinger and Wessel editions each notate *f/g*, but if we compare this passage with the repetition of the four measures which immediately follows, one might very well be tempted to consider the Breitkopf reading as the correct one. Only the knowledge of the autograph brings this error to light and confirms the *g*, which is more in keeping with the iridescent harmonies typical of Chopin.

Similarly, the autograph is also important for the evaluation of another passage at which the printed sources diverge, M. 148–151. In the English first edition, a  $\sharp$  is notated before each lower third in the first chord of the left hand. Starting in M. 144, however, the harmony hovers between c minor and C major (*eb/e<sup>1</sup>* respectively) at the beginning of the measure. In the missing engraver's copy – as one can surmise on the basis of the reading in the English edition – this alternation was abandoned at M. 148 in favour of a repeated C major over a stretch of four measures:



The German first edition corresponds to the English edition with the notes  $\sharp e$  in the left hand. In the autograph, the  $\sharp$  is found only in M. 149 and 151; in M. 150 a  $\sharp$  seems to have been notated at first, but later deleted. It is possible that Chopin, while writing down the piece, still had the original idea of the repeated major mode for four measures in mind (should this be the case, he would then have forgotten to notate the  $\sharp$  in M. 148), but then reconsidered and crossed out the  $\sharp$  in M. 150, which resulted in the continuation of the measurewise alternation between c minor and C major up to M. 151. This is how the French first edition reproduces this passage:



Without the autograph, it would be difficult to make a choice between the divergent readings. Especially the deletion of the accidental at M. 150 in the autograph confirms the version in the Schlesinger edition as the one ultimately favoured by Chopin. Of course, we will never know why the engraver of the Breitkopf edition diverged from his master source in no fewer than two measures.

We wish to extend our cordial thanks to the Pierpont Morgan Library for allowing us to publish this facsimile in honour of Frédéric Chopin's

200<sup>th</sup> birthday in 2010, and for supplying us with high-resolution reproduction sources. My very special thanks go out to Frances Barulich, the curator of the music division, for her outstanding collaboration.

Berlin, spring 2010  
Ernst Herttrich

# Introduction

## *Chopin et la polonaise*

Frédéric Chopin (1810–1849) a composé sa Polonaise en  $\text{Lab}$  majeur op. 53 entre 1842 et 1843. Cette œuvre constitue en quelque sorte l'aboutissement de son travail sur les polonaises, qui sont au nombre de 14. La Polonaise-Fantaisie op. 61 écrite en 1845–1846 met davantage l'accent sur la «fantaisie». À de nombreux points de vue, et notamment en ce qui concerne la forme, elle fait éclater le cadre de la danse – même stylisée.

La polonaise est apparue dans la musique savante dès la fin du 16<sup>e</sup> siècle sous la forme d'une danse stylisée, dans les tablatures allemandes et scandinaves. Elle se répandit ensuite en France et finalement dans toute l'Europe, avant de retourner au 18<sup>e</sup> siècle en Pologne, son pays d'origine en quelque sorte. Les compositeurs qui nous ont légué des polonaises vont de Lully et Couperin en passant par Telemann et Bach à Beethoven, Schubert et Weber. Cependant, Chopin s'est davantage inspiré des polonaises de ses deux compatriotes, Michał Ogiński et Józef Elsner, son professeur. Leurs compositions témoignent le plus souvent d'une forme tripartite assez simple (A-B-A), telle qu'on la trouve également dans les premières polonaises de Chopin.

C'est le cas en particulier de la Polonaise sans numéro d'opus en sol mineur (KK IIa/1) parue déjà en 1817, ainsi que des Polonaises en  $\text{Sib}$  majeur,  $\text{Lab}$  majeur et  $\text{sol}\sharp$  mineur (KK IVa/1–3) publiées après la mort de Chopin, qui appartiennent d'ailleurs à ses œuvres conservées les plus précoces.<sup>1</sup> La Polonaise en sol mineur fut aussi la première de ses œuvres à être éditée – chez l'un des éditeurs les plus anciens de Varsovie, I. J. Cybulski. Datées du milieu des années 1830, les deux pièces op. 26 n<sup>o</sup> 1 et 2 présentent également la forme tripartite des premières œuvres.

Par la suite, Chopin élargit la forme. Dans ses deux polonaises op. 40, il introduit une partie C après la partie B; et la Polonaise op. 44, la plus longue avec ses 326 mesures, comprend même une partie D marquée *Tempo di Mazurka*. Il est vrai que dans la Polonaise en  $\text{Lab}$  majeur op. 53, le matériau thématique de la partie D (M. 121 à 154) paraît moins marquant, mais Chopin fait suivre en revanche la partie C (Mi majeur, M. 81 à 120) d'un retour au thème de la polonaise (M. 155) de 34 mesures utilisant un nouveau matériau thématique et se démarquant de ce fait nettement de ce qui l'entoure. De plus, Chopin fait précéder la pièce d'une introduction de seize mesures, conférant ainsi à cette polonaise une structure formelle complexe. La partie C, formée du célèbre épisode en Mi majeur qui, avec son motif de basse en ostinato, a contribué à la faire connaître sous le nom de polonaise «aux octaves», constitue indubitablement le centre de la forme générale. À cause de son thème principal au caractère conquérant, cette polonaise est également dite «héroïque». Cependant, aucune de ces appellations n'est de Chopin lui-même.

## *Genèse et sources*

Il est difficile de déterminer avec exactitude la période à laquelle a été écrite la Polonaise op. 53. Dans une lettre du 12 décembre 1842, Chopin propose aux éditions Breitkopf & Härtel la publication de trois nouvelles œuvres – outre la Polonaise, la Ballade op. 52 et le Scherzo op. 54 – pour 1700 francs en tout. On peut en déduire que ces trois œuvres étaient achevées à cette date, au moins provisoirement. Selon les

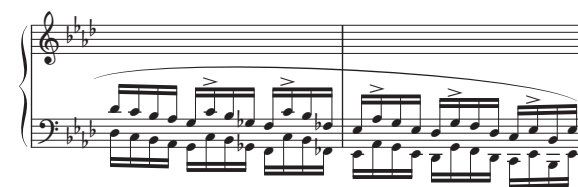
<sup>1</sup> Numérotation des œuvres selon Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, G. Henle Verlag, 1979.

écrits de George Sand, Chopin se rendait à Paris à cette époque, uniquement pour donner des cours de piano, parfois aussi des concerts. «Ce n'est qu'à Nohant qu'il créait et écrivait»,<sup>2</sup> dans le Berry où se situait la résidence d'été de George Sand. Après un séjour commun sur l'île méditerranéenne de Majorque à l'hiver 1838/1839, Chopin passa les étés suivants dans cette idyllique propriété de campagne, où il composa effectivement la plupart de ses œuvres entre 1841 et 1846. En 1842, le couple s'était installé à Nohant dès le mois de mai, et c'est là que Chopin a sans doute mis la dernière touche à la Ballade, à la Polonaise et au Scherzo op. 52–54, même s'il ne les a proposés à Breitkopf qu'en décembre. Il était pourtant retourné à Paris dès septembre pour un séjour que George Sand et lui avaient mis à profit pour prendre possession de leurs nouveaux appartements (situés l'un en face de l'autre) sur le square d'Orléans, et dont l'aménagement avait sans doute demandé un certain temps et pris le pas sur d'autres tâches.

Il semble qu'il ait existé plusieurs manuscrits de la Polonaise op. 53, en tout cas au moins quatre: un manuscrit de travail et trois autres autographes qui ont servi de modèles de gravure aux premières éditions de Schlesinger (Paris), Breitkopf (Leipzig) et Wessel (Londres). Le modèle de gravure établi pour Breitkopf et reproduit dans ce fac-similé est cependant la seule source autographe conservée de la Polonaise en *Lab* majeur. Une esquisse comportant les M. 121 à 154, qui devait être mise aux enchères chez Sotheby's à Londres lors de la vente des 8 et 9 mai 1972, a été volée peu de temps avant, le 3 ou le 4 mai, n'est pas réapparue à ce jour. Heureusement, une photocopie, actuellement conservée à l'Institut Chopin de Varsovie (F. 1491), en avait été faite auparavant.

Après la première prise de contact avec Breitkopf & Härtel en décembre 1842, il fallut encore attendre jusqu'à la fin de l'été de l'année suivante que Chopin ait terminé de retravailler ses nouvelles œuvres et leur donne une forme qu'il juge acceptable pour leur publication. Visiblement, c'est Wessel qui le premier reçut un manuscrit. Chopin lui a

adressé en août 1843 un reçu pour les honoraires perçus. Breitkopf & Härtel reçurent leur modèle de gravure seulement quelques semaines plus tard. Dans une lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1843, Chopin prie son ami Wojciech (dit Albert) Grzymała, de transmettre à Leipzig un pli comportant quelques manuscrits, à n'en pas douter les manuscrits des trois œuvres op. 52, 53 et 54. Le document de cession signé par Chopin en faveur de Breitkopf est daté du 31 octobre 1843. On ne sait rien des négociations avec Schlesinger, mais il est probable que ce modèle de gravure a également été réalisé entre août et octobre. Visiblement, Chopin avait entrepris de nouvelles modifications par rapport au manuscrit envoyé à Wessel sur les modèles des éditions allemande et française au cours des travaux préparatoires pour leur impression. C'est pourquoi la première édition anglaise représente un stade antérieur de la partition. La fin du passage de transition avant le dernier retour du thème (M. 153–154) illustre bien ces différences. Dans la première édition anglaise, ces deux mesures se présentent de la manière suivante:



Chopin a modifié fondamentalement la conception de ce passage en n'accentuant plus les notes aigües, mais plutôt la descente quasi chromatique de la voix inférieure (voir fac-similé). Cette idée n'est sans doute venue au compositeur qu'après avoir réalisé les modèles de gravure des éditions allemande et française. Des problèmes de place dans le ma-

<sup>2</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. par Martine Reid, Paris: Gallimard 2004, p. 1489.



manuscrit conservé ainsi que dans la première édition française indiquent en tout cas qu'il s'agit d'une correction apportée *a posteriori*.

Les nombreuses divergences entre la première édition allemande (voire le manuscrit autographe) et les premières éditions française et anglaise nous livrent une image diffuse qui ne permet pas de reconstituer exactement la chronologie des différentes sources. Il semble que les trois modèles destinés à la gravure sont tirés d'un même manuscrit de travail. Au cours de la préparation en vue de l'impression, Chopin a ensuite procédé ponctuellement à des interventions dans la partition, sans reporter systématiquement les modifications dans chaque modèle de gravure. Ce faisant, il était visiblement prêt à accepter les divergences qui en découlaient entre les premières éditions.

### *Le manuscrit autographe*

Une grande partie des manuscrits ayant servi à la publication des premières éditions des œuvres de Chopin chez Breitkopf est restée dans les archives de cette maison jusque dans les années 30 du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, certains d'entre eux ont changé de propriétaire bien plus tôt, ont été vendus ou offerts. C'est le cas du manuscrit autographe de la Polonaise op. 53, dont la propriété par Clara Schumann, à qui il avait été offert, est attestée au plus tard en 1880. Il est possible que la maison d'édition lui en ait fait cadeau à l'occasion de ses 50 ans de carrière en 1878, qui donnèrent lieu à plusieurs manifestations festives en novembre à Leipzig.<sup>3</sup> Il semble que Clara Schumann ait beaucoup apprécié cette pièce. Elle l'avait intégrée à son répertoire très peu de temps après sa parution, première et unique polonaise de Chopin à y figurer. Le 8 mars 1929, le manuscrit portant la mention «issu de la succession de Clara Schumann» a été mis à la vente lors de la vente aux enchères n° 53 de l'antiquaire berlinois Leo Liepmannsohn. Par l'intermédiaire de la salle des ventes Breslauer, le manuscrit entra ensuite dans la col-

lection de Dannie N. Heineman appartenant depuis 1962 au fonds de la Pierpont Morgan Library.

Le manuscrit autographe comprend trois feuillets de quatorze lignes chacun. Il n'est plus possible de reconstituer la structure initiale du manuscrit dans son état actuel. Selon toute vraisemblance, il s'agissait de trois feuillets séparés, reliés ensuite au cours de travaux de restauration. Le format différent des pages semble également aller en ce sens (feuillet 1: 22 x 28 cm, feuillet 2: 21,7 x 28,7 cm, feuillet 3: 22,1 x 28,1 cm). Au cours de la restauration, le papier a été renforcé par endroits (de manière particulièrement apparente sur le bord droit de la page 3). Chopin utilisait pour ses manuscrits du papier industriel sans filigrane depuis ses dernières années varsoviennes – donc également pour cette polonaise. Sur les pages 1 et 2, et de manière moins apparente sur les autres pages, on distingue des traces de pliure verticale qui indiquent que le manuscrit a été plié en deux pour être envoyé par la poste aux éditions Breitkopf & Härtel. Les pages 1, 2, 4 et 5 sont paginées à l'encre, peut-être par Chopin lui-même. La pagination de la page 3 est manquante – visiblement par perte de papier – tandis que la pagination de la page 6 a été complétée ultérieurement par un tiers au crayon. La couleur de l'encre ne permet pas de distinguer les différents stades d'écriture dans

<sup>3</sup> Une dédicace de Chopin à Clara Schumann parvenue à la postérité en même temps que le manuscrit autographe est pourtant sans lien avec ce dernier. La dédicace est la suivante: *a M<sup>me</sup> Clara Wieck | par son admirateur | FFChopin | Leipsic 1836* [d'une autre main:] *d. 12 Septbr.*; elle a donc été écrite six ans avant la composition de la Polonaise en la majeur, sans doute à l'occasion d'une rencontre lors de laquelle elle aurait joué pour Chopin ses opus 5, 6 et 7. Berthold Litzmann écrit à ce sujet (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Leipsic, Breitkopf & Härtel, 1925, vol. I, p. 105): «Avec son opus 5 [*Quatre Pièces caractéristiques*] sous le bras, au sujet duquel il [Chopin] s'était montré particulièrement enthousiaste et élogieux, il se retira ému, laissant un témoignage dans son 'Stammbuch'».

la partition: Chopin a utilisé de l'encre brun foncé du début à la fin. L'indication du numéro de plaque de l'édition Breitkopf (7002) dans le coin supérieur gauche de la page 1, quelques inscriptions des graveurs (à ce sujet, voir plus bas), la pagination de la page 6 déjà évoquée, ainsi qu'une annotation sur le bord inférieur droit de la dernière page en lien avec le lieu de conservation actuel – la collection Heineman à la Pierpont Morgan Library (*HMS* 42) – constituent les seuls ajouts de main étrangère au manuscrit. La partition commence dès la première page – le manuscrit n'a semble-t-il jamais comporté de page de titre. C'est la raison pour laquelle Chopin a écrit ce qu'il souhaitait y voir figurer sur le bord supérieur de la première page de la partition: *Polonaise, pour le piano, dédiée* [sic] *à Monsieur Auguste Léo, par F. Chopin.* | *Op. 53.* | *Leipsic Breitkopf et Haertel. Paris Schlesinger. Londres Wessel et Stapleton.* Hormis quelques ajouts relatifs aux mentions d'édition, le titre de l'édition Breitkopf reproduit exactement cet intitulé. La pièce est d'ailleurs désignée par le terme de «Polonoise» au lieu de «Polonaise». Le banquier parisien Auguste Léo, dédicataire de cette polonoise, appartenait depuis le milieu des années 1830 au cercle des relations de Chopin. Léo conseillait Chopin lors des négociations avec ses éditeurs et l'aida financièrement en certaines occasions. Chopin était également régulièrement invité aux illustres salons tenus par le couple Léo. Avec la dédicace de sa polonoise, il saisit l'occasion de rendre hommage à Léo.

Étonnamment, le manuscrit ne porte pas le tampon de Breitkopf & Härtel. Il est cependant incontestable qu'il a servi de modèle pour la première édition allemande. Ainsi, il comprend une répartition complète en prévision de la gravure, sous la forme de chiffres notés au crayon marquant la fin des lignes et des doubles pages, qui correspondent sans exception à la mise en page de l'édition Breitkopf. Pour l'alignement, les chiffres se succèdent de 1 à 8. Quant aux pages, seule la fin de la page de droite est indiquée, en commençant par 3 puis 4/5, 6/7 etc. pour les doubles pages suivantes. Une tentative différente de répartition, en-

treprise peut-être par un graveur non expérimenté, utilisant des signes comme ⊗ ou × au lieu des chiffres, a été effacée.

La précision et la clarté du manuscrit sont caractéristiques des copies au propre rendues par Chopin. Ainsi, répartissait-il l'espace sur les pages des partitions de manière très réfléchie. Ce n'est certainement pas un hasard si les pages 2, 3 et 6 commencent chacune par le thème de la polonoise. Chopin souhaitait visiblement faire coïncider la mise en page avec les césures musicales. Afin d'y parvenir, il a par exemple reporté au bord inférieur droit de la première page deux mesures sur des portées tracées après coup, afin de pouvoir ainsi placer la M. 33 et la reprise du thème en *ff* au début de la page 2.<sup>4</sup> Même la répartition générale des pages du manuscrit est caractéristique de Chopin: il laissait à chaque fois une portée libre entre les accolades afin d'avoir suffisamment d'espace pour d'éventuelles corrections. Par exemple p. 2, M. 42, 49 et 63 et p. 5, M. 139. Cette dernière mesure illustre en outre la manière méticuleuse dont Chopin effaçait les versions primitives rejetées, rendant ainsi la version d'origine quasiment illisible.

Comme à son habitude, Chopin n'a pas effectué de relecture pour l'édition allemande, car son écriture était très propre et bien lisible, et parce qu'il savait pouvoir compter chez Breitkopf sur un travail soigneux et correct. Le manuscrit autographe de la Polonoise op. 53 comprend d'ailleurs peu de corrections, qui témoignent à chaque fois d'un sens subtil des sonorités et de la minutie avec laquelle il s'attachait aux moindres détails d'articulation ou d'indications de pédale (voir par exemple les corrections pour la «pédalisation» aux M. 121–123). Malgré tout, on peut constater quelques erreurs mineures dans le manus-

<sup>4</sup> Il pourrait cependant également y avoir un lien avec le processus de copie. Chopin copiait d'après un modèle; peut-être dans un premier temps a-t-il oublié ces deux mesures et s'est-il vu contraint de les rajouter par la suite.

crit, reproduites dans l'édition Breitkopf. Aussi bien dans le manuscrit autographe que dans l'édition Breitkopf, il n'y a pas de  $\flat$  avant le *mi* au deuxième accord de la première mesure, erreur que Chopin n'a visiblement remarquée qu'au moment de sa relecture pour l'édition française et qu'il fit corriger à ce moment-là. Par ailleurs, la première édition de Breitkopf comporte une série d'erreurs, imputables en partie à des fautes de lecture du graveur, mais également à quelques imprécisions dans le manuscrit de Chopin. Ces erreurs montrent à quel point il est important de s'intéresser aux détails des premières éditions et de procéder à des vérifications à l'aide du manuscrit. En voici quelques exemples:

Lors de la transition entre les M. 38 et 39 (portée inférieure) et 50 à 51 (portées inférieure et supérieure), des signes de liaison de durée et de phrasé manquent chez Breitkopf. La raison à cela se trouve dans le manuscrit, où Chopin a effectivement noté ces liaisons, mais oublié de les prolonger après le changement de ligne.

Une erreur plus importante figure dans la première édition allemande aux M. 58 et 59. L'écriture de Chopin était très fine, les têtes des notes très petites, si bien que la plupart du temps, dans les accords, il notait les intervalles de seconde verticalement au lieu de les écrire en biais. Dans les deux mesures citées, le graveur s'est trompé en lisant la dernière croche de la portée inférieure et a gravé une tierce, *fa/lab*, au lieu d'une seconde, *fa/sol*. Les éditions de Schlesinger et de Wessel notent toutes deux *fa/sol*, mais si l'on fait le rapprochement avec la répétition suivant immédiatement des quatre mesures, on pourrait être tenté de considérer la version de Breitkopf comme la bonne. Seule la connaissance du manuscrit autographe permet de débusquer l'erreur et confirme qu'il s'agit bien d'un *sol*, l'harmonie constamment changeante correspondant aussi mieux à l'écriture de Chopin.

Le manuscrit autographe est également important pour départager une autre divergence entre les sources imprimées – M. 148–151. Dans

la première édition anglaise on trouve à chaque fois le signe  $\flat$  avant la tierce inférieure du premier accord de la main gauche. Mais à partir de la M. 144, la tonalité alterne entre ut mineur et Ut majeur (avec *mib* resp. *mi*<sup>1</sup>) au début de chaque mesure. Au vu de la version proposée par l'édition anglaise, on peut imaginer que dans le modèle de gravure disparu, cette alternance a été abandonnée à partir de la M. 148 en faveur d'un Ut majeur répété pendant quatre mesures:



Les notes  $\flat mi$  à la main gauche figurent aussi bien dans la première édition allemande que la première édition anglaise. Dans le manuscrit autographe, le  $\flat$  n'apparaît qu'aux M. 149 et 151. À la M. 150, il semble qu'il y ait eu d'abord un  $\flat$  qui aurait ensuite été effacé. On peut donc en déduire qu'en recopiant, Chopin avait encore en tête la version originelle reprenant le mode majeur sur quatre mesures (dans ces conditions, il aurait oublié de noter le  $\flat$  à la M. 148), mais qu'il changea ensuite d'avis et effaça le  $\flat$  à la M. 150, si bien que l'alternance, par mesure, entre ut mineur et Ut majeur ne se prolonge pas au-delà de la

M. 151. C'est d'ailleurs ainsi que la première édition française propose ce passage:



Il serait trop difficile de trancher entre les différentes versions sans l'aide du manuscrit autographe. La suppression de l'altération accidentelle à la M. 150 confirme avant tout la version de l'édition Schlesinger comme étant la dernière souhaitée par Chopin. La question de savoir pourquoi le graveur de l'édition Breitkopf s'est éloigné de son modèle pour deux mesures restera toutefois sans réponse.

Nous adressons nos remerciements à la Pierpont Morgan Library pour avoir donné son accord à la publication de ce fac-similé et mis à notre disposition des supports d'excellente qualité pour sa reproduction à l'occasion du 200<sup>e</sup> anniversaire de la naissance Frédéric Chopin en 2010. Nous remercions en particulier Frances Barulich, conservatrice du département musique, pour son excellente collaboration.

Berlin, printemps 2010  
Ernst Hertrich