

Vorwort

Frédéric Chopins (1810–49) *Berceuse* op. 57 markiert in gewisser Weise den Beginn einer neuen Gattungstradition. Vokale Berceusen, das heißt „Wiegenlieder“, wurden von allen Völkern zu allen Zeiten gesungen. Instrumentale Berceusen sind jedoch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachweisbar. Robert Schumann komponierte vermutlich mit *Kind im Einschlummern* (aus den *Kinderszenen* op. 15, erschienen 1839) sowie dem *Wiegenliedchen* und dem *Schlummerlied* (beide aus *Albumblätter* op. 124, komponiert 1841 bzw. 1843) die ersten Wiegenlieder für Klavier. Chopin war mit seinem 1845 erschienenen Opus 57 der Erste, der ein Instrumentalwerk als „Berceuse“ betitelte. Sie galt vielen nachfolgenden Komponisten als Modell, und so lassen sich im 19. und 20. Jahrhundert zahlreiche Werke finden, die direkt an Chopin anknüpfen, sei es an die Satztechnik – Ostinato-Bass mit figurativer Melodie – oder an die Tonart Des-dur: Franz Liszt, *Berceuse*, 1854/62; Mili A. Balakirew, *Nocturne* Nr. 3, 1901; Max Reger, *Aus meinem Tagebuch* op. 82 Nr. 9, 1904, sowie *Träume am Kamin* op. 143 Nr. 12, 1915 (vgl. Winfried Kirsch, *Musik am Wegekreuz der deutschen Romantik: Chopins Berceuse op. 57*, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Kongressbericht, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr, Tutzing 1996).

Es mag daher überraschen, dass Chopins Werk, das vielen als *die Berceuse* schlechthin gilt, ursprünglich den nüchtern-technischen Arbeitstitel „Variantes“ trug. Chopin bot sie zusammen mit seiner Sonate h-moll op. 58 im Dezember 1844 mit folgenden Worten dem Verleger Maurice Schlesinger an: „Meine Sonate sowie die *Variantes* stehen Ihnen zur Verfügung“ (zitiert nach *Correspondance de Frédéric Chopin*, hrsg. von

Bronislas Édouard Sydow/Suzanne Chainaye/Denise Chainaye, Paris 1953–60, Bd. 3, S. 187; im Original Französisch). Schlesinger wiederum verkündete am 5. Januar 1845: „Chopin ist wieder zurück in Paris. Er bringt eine neue große Sonate und *Variantes* mit“ (*La Revue et Gazette musicale de Paris*, 5. Januar 1845, S. 6; im Original Französisch).

In beiden Fällen ist von „Variantes“ und nicht etwa von „Variations“, einem Zyklus längerer in sich abgeschlossener Variationen, die Rede. Die ungewöhnliche Bezeichnung ist durchaus treffend, denn es handelt sich um eine kleingliedrige Kette teilweise ineinander übergehender kurzer Einheiten, um „Varianten“ eines viertaktigen Melodiemodells. Dies geht besonders anschaulich aus einer Skizze hervor, die zeigt, wie Chopin sein musikalisches Material nahezu schematisch entwickelte (siehe Abbildungen auf S. II der vorliegenden Edition). Oben links notierte er das Thema, darunter in zwei Spalten die zugehörigen „Varianten“, die er jeweils mit einer Ordnungsnummer versah. Die zweite Seite der Skizze bricht mit dem Spaltenaufbau, trennt jedoch auch weiterhin die Varianten deutlich voneinander ab und versieht sie mit einer Zählung. Die Reihenfolge der einzelnen Module änderte Chopin nachträglich – sichtbar an den Korrekturen der Ordnungszahlen. Auch wenn es sich um ein flüchtiges Dokument aus der Werkstatt des Komponisten handelt, ist dennoch das gesamte Material der *Berceuse* in dieser Skizze enthalten (vgl. auch die Analyse der Skizze in Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57 – from Variantes to Berceuse*, in: *Chopin Studies*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 1988, S. 25–40).

Wann genau Chopin die Arbeit an der *Berceuse* begann, ist ungewiss. Sie wird wohl wie viele seiner Werke während einem der Sommeraufenthalte in Nohant, dem Landgut seiner Lebensgefährtin George Sand, entstanden sein. Im September des Jahres 1843 hatte die befreundete und von Chopin sehr geschätzte Mezzosopranistin Pauline Viardot zusammen mit ihrer 18 Monate

alten Tochter Louisette Nohant einen Besuch abgestattet. Louisette blieb, in der Obhut eines Kindermädchens, einige Zeit dort, und Sand und Chopin müssen von dem Mädchen entzückt gewesen sein. Immer wieder wird daher gemutmaßt, die *Berceuse* sei als Wiegenlied für Louisette entstanden. Tatsächlich befand sich die oben erwähnte Skizze lange im Besitz von Pauline Viardot; darüber hinaus gibt es jedoch keine Anhaltspunkte für diese Behauptung. Ein halbes Jahr später, am 2. Februar 1844, soll Chopin die *Berceuse* in Paris einem Freundeskreis aus fünf polnischen Emigranten zu Gehör gebracht haben (vgl. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, S. 26). Die eigentliche Ausarbeitung des Werks fällt aber vermutlich erst in den Sommer 1844, denn im Dezember dieses Jahres bietet Chopin die *Berceuse* op. 57 zusammen mit der Sonate h-moll op. 58 seinen Verlegern zur Veröffentlichung an (Quittung von Breitkopf & Härtel vom 21. Dezember 1844; vgl. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the international music publishing industry in the first half of the nineteenth century*, in: *Notes*, 1983, Bd. 39, Nr. 4, S. 823 f.).

Möglicherweise fertigte Chopin also während seines fünften Aufenthalts in Nohant zwischen Mai und November 1844 eine erste Reinschrift des Werks an. Diese könnte identisch mit dem erhaltenen Autograph sein, das eine Rohfassung ohne Dynamik- oder Pedalanlagen darstellt und offenbar als Vorlage für mehrere Kopistenabschriften diente. Chopin, der seine Werke fast immer in Frankreich, Deutschland und England parallel im Druck erscheinen ließ, plante vermutlich jedem der drei Verleger eine gesonderte Stichvorlage zukommen zu lassen. Die abschriftliche Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe ist erhalten, die der französischen und englischen Erstausgaben sind verschollen. Weitere Abschriften aus dem gleichen zeitlichen Umfeld sind zwar überliefert, sie dienten jedoch offensichtlich nicht als Stichvorlagen, sondern spiegeln den unfertigen Zustand des Autographs wider (zu den Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Dass Chopin tatsächlich jedem Verleger eine gesonderte Stichvorlage zukommen ließ und nicht etwa den deutschen Verleger anwies, seinen Kollegen Fahnenabzüge für den Stich zur Verfügung zu stellen, lässt sich an den Pedalangaben der Drucke ablesen. Sie sind in allen drei Fällen vergleichsweise eigenständig und lassen auf je unterschiedliche Vorlagen schließen.

Die Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe zeigt, wie Chopin vermutlich in allen drei Fällen vorging. Er ließ den Kopisten die autographe Rohfassung abschreiben und notierte anschließend selbst Pedalisierung, Artikulation und Dynamik. Auch korrigierte er Schreibfehler und revidierte einzelne Passagen. Dieser von Chopin autorisierte Textstand, der deutlich über das Autograph hinausgeht, wurde in der deutschen Erstausgabe gestochen; die Vorlagen für den französischen und den englischen Druck müssen sehr ähnlich gewesen sein, denn bis auf die Pedalisierung sind keine gravierenden Unterschiede festzustellen.

Die drei Erstausgaben mit dem Titel *Berceuse* erschienen 1845 bei Meissonnier (Paris), Breitkopf & Härtel (Leipzig) und Wessel (London). Ursprünglich wollte Chopin sein neues Werk bei Schlesinger (Paris) herausbringen, bei dem er bis auf wenige Ausnahmen alle seine Werke in Frankreich veröffentlicht hatte. Schlesinger begann sich jedoch zu dieser Zeit aus dem Verlagsgeschäft zurückzuziehen – 1846 wurde der Verlag an den leitenden Angestellten Louis Brandus verkauft. Zudem war die Zusammenarbeit mit Schlesinger schon bei den Opera 55 und 56 problematisch, als es um die Terminabsprachen mit den europäischen Partnerverlegern ging. Aus diesen Gründen sah sich Chopin 1845 gezwungen, nach einer Alternative Ausschau zu halten. Auf Meissonnier griff er jedoch nur zögernd zurück, wie schon die Briefe zu den Verhandlungen um Opus 55 und 56 vom 1. und 2. August 1844 belegen (vgl. *Correspondance*). Möglicherweise war er mit Qualität und Honorierung Meissonniers nicht zufrieden. Ab Opus 59 bis zum letzten zu Lebzeiten veröffent-

lichten Opus 65 überließ Chopin seine Werke schließlich Brandus, dem Rechtsnachfolger Schlesingers.

Mit Erscheinen der Erstausgaben war die Arbeit an der *Berceuse* jedoch nicht ganz abgeschlossen. Die 1. Auflage der Ausgabe von Meissonnier wies einige Stichfehler auf, die in einer 2. Auflage aus dem gleichen Jahr korrigiert wurden. An deren Drucklegung war Chopin mit Sicherheit beteiligt, denn sie enthält zahlreiche Ergänzungen, die nur auf den Komponisten zurückgehen können. Diese 2. Auflage der französischen Erstausgabe repräsentiert demnach die Fassung letzter Hand.

Die Widmungsträgerin der *Berceuse*, Élise Gavard (1824–1900), war die Tochter des Pariser Verlegers Charles Gavard, zu dessen Familie Chopin in den 1840er Jahren freundschaftliche Beziehungen pflegte. Zusammen mit ihrem Bruder Charles-René gehörte Élise zum engen Kreis der Vertrauten Chopins nach 1845. Charles-René verfasste viel zitierte Erinnerungen an die letzten Tage im Leben Chopins. Élise war zeitweilig Klavierschülerin des Komponisten, was auch der autographe Text auf einem Widmungsblatt belegt: *A Mademoiselle Elise Gavard | son professeur et ami | Chopin* (Bibliothèque nationale de France, Signatur Ms. 123). Ob dieses undatierte Einzelblatt dem ebenfalls Élise Gavard zugeeigneten Walzer op. post. 70 Nr. 2 oder der *Berceuse* zuzuordnen ist, lässt sich jedoch nicht klären.

Die *Berceuse* gehört zu jenen Werken, die Chopin besonders häufig in Konzerten spielte. Auf seiner Reise durch England und Schottland von April bis November 1848 stand sie immer wieder auf dem Programm. Auch in seinem legendären letzten Pariser Konzert am 16. Februar 1848 brachte er die *Berceuse* zu Gehör. Wie oben bereits angedeutet, führte Chopin sein Werk vermutlich auch schon vor der Veröffentlichung immer wieder im privaten Rahmen vor. Wojciech Nowik nimmt an, die ersten Reaktionen seiner Zuhörer könnten ihn bewogen haben, den Titel von „Variantes“ zu „Berceuse“ zu ändern (vgl. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*,

S. 39). Élise Peruzzi, eine Schülerin Chopins, behauptet jedenfalls, sie sei es gewesen, die das Werk auf den Namen „Berceuse“ getauft habe (vgl. Friedrich Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, London/New York 21890, Bd. 2, S. 339); dies geschah möglicherweise anlässlich einer Vorführung der *Berceuse* durch den Komponisten im kleinen Kreis. Ein solches privates Konzert – und die gleichzeitig vermutlich erste Aufführung der *Berceuse* (siehe oben) – schildert der mit Chopin befreundete polnische Emigrant Bohdan Zaleski in ergreifender Weise: „Chopin kam in unsere Wohnung, blass, zerbrechlich, aber guter Stimmung und in inspirierter Verfassung. Er begrüßte mich herzlich und setzte sich ans Klavier. Es ist unmöglich zu beschreiben, was und wie er spielte. Erstmals in meinem Leben erlebte ich die Schönheit der Musik so intensiv, dass ich in Tränen ausbrach. [...] Er spielte zuerst ein zauberhaftes Prélude, dann ein Wiegenlied, dann eine Mazurka, dann nochmals das Wiegenlied, woraufhin Frau Hoffmann bemerkte: ‚So müssen die Engel in Bethleem gesungen haben‘“ (zitiert nach Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, S. 26).

Zu allen Quellen, zur rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung von späteren Ausgaben der *Berceuse* 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 vom Fryderyk Chopin Institut in Warschau für Auskünfte zu Briefstellen und zur Widmungsträgerin.

München, Frühjahr 2015
Norbert Müllemann

Preface

Frédéric Chopin's (1810–49) *Berceuse* op. 57 symbolises in a way the beginning of a new genre tradition. Vocal “berceuses”, or lullabies, were sung by all peoples at all times. Instrumental berceuses, however, can only be traced back to the beginning of the 19th century. With his *Kind im Einschlummern* (from the *Kinderszenen* op. 15, published in 1839), the *Wiegenliedchen* and the *Schlummerlied* (both from the *Albumblätter* op. 124, written in 1841 and 1843 respectively), Robert Schumann presumably composed the first lullabies for piano. Chopin was the first to assign the title “Berceuse” to an instrumental work with his opus 57 that was published in 1845. Many of Chopin's successors used it as a model, which is why we find many pieces in the 19th and 20th centuries that refer directly to Chopin, whether through their writing – ostinato bass with figurative melody – or the key of D \flat major: Franz Liszt, *Berceuse*, 1854/62; Mili A. Balakirev, *Nocturne* no. 3, 1901; Max Reger, *Aus meinem Tagebuch* op. 82 no. 9, 1904, as well as *Träume am Kamin* op. 143 no. 12, 1915 (cf. Winfried Kirsch, *Musik am Wegekreuz der deutschen Romantik: Chopins Berceuse op. 57*, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Kongressbericht, ed. by Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr, Tutzing, 1996).

It may thus seem surprising that Chopin's work, which many consider to be the very epitome of the berceuse, originally bore the sober, technical working title “Variantes”. In December 1844 Chopin offered it to the publisher Maurice Schlesinger along with his Sonata in b minor op. 58 with the following words: “My Sonata and the *Variantes* are at your disposal” (as cited in *Correspondance de Frédéric Chopin*, ed. by Bronislas Édouard Sydow/Suzanne Chainaye/Denise Chainaye, Paris,

1953–60, vol. 3, p. 187; original in French). Schlesinger, in his turn, announced on 5 January 1845: “Chopin is back in Paris. He's bringing with him a grand new Sonata and *Variantes*” (*La Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 January 1845, p. 6; original in French).

In both cases, the title of the piece reads “Variantes” and not, for example, “Variations”, as referring to a cycle of longer self-contained variations. The unusual designation is very appropriate for it is a chain in small segments of quite short units that sometimes flow into one another, hence “variants” of a four-measure melodic model. This emerges particularly clearly from a sketch that shows how Chopin developed his musical material almost schematically (see reproductions on p. II of the present edition). He notated the theme at the top left, and, below this, in two columns, the corresponding “variants”, to which he assigned an ordinal number each time. The second page of the sketch breaks with the column structure but still clearly distinguishes the variants from one another; they are given numerals. Chopin later altered the sequence of the individual modules, which can be seen from the corrections of the ordinal numbers. Even if this is a hastily written document from the composer's workshop, the entire substance of the *Berceuse* is nevertheless contained in this sketch (cf. also the analysis of the sketch in Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57 – from Variantes to Berceuse*, in: *Chopin Studies*, ed. by Jim Samson, Cambridge, 1988, pp. 25–40).

We do not know exactly when Chopin began his work on the *Berceuse*. As with many of his works, it was probably written during one of his summer holidays in Nohant, at the country estate of his companion George Sand. In September 1843 the mezzo-soprano Pauline Viardot, a friend of Chopin's whom he also greatly admired, paid a visit to him in Nohant with her 18-month-old daughter Louissette. George Sand and Chopin must have been very delighted with the child, who stayed a while in

Nohant in the care of a nanny. It has thus often been assumed that the *Berceuse* was written as a lullaby for Louissette. Indeed, the abovementioned sketch belonged to Pauline Viardot for a long time; however, there is no further evidence for such a claim. Half a year later, on 2 February 1844, Chopin allegedly played the *Berceuse* in Paris to a circle of friends consisting of five Polish émigrés (cf. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, p. 26). The actual elaboration of the work presumably did not take place until summer 1844, since in December of that year Chopin offered the *Berceuse* op. 57 along with the Sonata in b minor op. 58 to his publishers for printing (receipt from Breitkopf & Härtel dated 21 December 1844; cf. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the international music publishing industry in the first half of the nineteenth century*, in: *Notes*, 1983, vol. 39, no. 4, pp. 823 f.).

It is thus possible that Chopin completed a first fair copy of the work during his fifth stay in Nohant, between May and November 1844. It might be identical with the surviving autograph, which represents a draft without dynamics or pedal markings, and apparently served as a model for several engraver's copies. Chopin almost always had his works printed in parallel editions in France, Germany and England, and was presumably planning to send a special engraver's copy to each of the three publishers. The engraver's material for the German first edition has been transmitted, while those of the French and English first editions are lost. Further copies from the same time period have survived, but they do not seem to have been used by the engravers. They reflect the incomplete state of the autograph (for the sources see the *Comments* at the end of the present edition).

We know that Chopin actually did have a separate engraver's copy sent to each publisher and did not, for example, instruct the German publisher to supply his colleagues with galley proofs for the engraving; this can be seen from the pedal markings in the prints. In all three

cases they are relatively independent and allow us to conclude that they were based each time on different models.

The engraver's copy for the German first edition shows how Chopin presumably proceeded in all three cases. He first had the copyists transcribe the draft of the autograph and then subsequently notated the pedal markings, articulation and dynamics himself. He also corrected writing errors and revised individual passages. This phase of the text, which was authorised by Chopin and which clearly goes beyond that of the autograph, was engraved in the German first edition; the sources for the French and English prints must have been very similar, since save for the pedal markings, no serious differences can be identified.

The three first editions with the title *Berceuse* were published in 1845 by Meissonnier (Paris), Breitkopf & Härtel (Leipzig) and Wessel (London). Chopin had originally wanted to have his new work published by Schlesinger (Paris), who had issued all of Chopin's works in France save for a few exceptions. At that time, however, Schlesinger had begun to withdraw from publishing and in 1846 he sold the firm to the executive employee Louis Brandus. Also, the collaboration with Schlesinger had already become problematic with the opera 55 and 56 in connection with the deadline agreements with the European partner publishers. For these reasons, Chopin saw himself forced to look for an alternative in 1845. He only reluctantly turned to Meissonnier, which is confirmed by the letters pertaining to the negotiations concerning the previous works op. 55 and 56 of 1 and 2 August 1844 (cf. *Correspondance*). It is possible that he was dissatisfied both with Meissonnier's quality and with his remuneration. From opus 59 onwards and including the last opus (65) published during the composer's lifetime, Chopin finally entrusted his works to Brandus, Schlesinger's successor.

Despite the publication of the first editions, work on the *Berceuse* was not entirely finished. The 1st issue of the Meissonnier edition contained a few

engraving errors that were corrected in a 2nd issue of that same year. Chopin was most certainly involved in the printing process of the latter since it contains many additions that can only have been made by the composer. This 2nd issue of the French first edition thus represents Chopin's last authorised version.

The dedicatee of the *Berceuse*, Élise Gavard (1824–1900), was the daughter of the Paris publisher Charles Gavard, with whose family Chopin cultivated friendly relations in the 1840s. Together with her brother Charles-René, Élise belonged to the close circle of Chopin's confidants after 1845. Charles-René penned the often quoted recollections of the last days in Chopin's life. Élise was intermittently taught the piano by the composer, which is confirmed by the autograph text on a dedicatory leaf: *A Mademoiselle Elise Gavard | son professeur et ami | Chopin* (Bibliothèque nationale de France, shelfmark Ms. 123). However, whether this undated single leaf is to be assigned to the Waltz op. post. 70 no. 2, also dedicated to Élise Gavard or to the *Berceuse* cannot be resolved.

The *Berceuse* is one of the works that Chopin played very often in his recitals. It was frequently on the programmes of his concert tour through England and Scotland from April to November 1848. He also played the *Berceuse* at his legendary last recital in Paris on 16 February 1848. As already intimated, Chopin probably performed his work already prior to publication at private venues. Wojciech Nowik speculates that the first reactions of his listeners might have moved him to change the title from "Variantes" to "Berceuse" (cf. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, p. 39). In any event, Élise Peruzzi, a pupil of Chopin's, claimed that it was she who christened the work "Berceuse" (cf. Friedrich Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, London/New York, 2nd 1890, vol. 2, p. 339). This possibly happened on the occasion of a performance of the *Berceuse* by the composer for a small circle of people. Such a private concert – which was at the same time presumably the first perfor-

mance of the *Berceuse* (see above) – was described by the Polish émigré Bohdan Zaleski, who was also a friend of Chopin's, in a moving way: "Chopin came up to us, wan, frail, but in a good mood and inspired; he greeted me warmly and seated himself at the pianoforte. It is impossible to describe what and how he played. For the first time in my life I felt the beauty of music so intensely that I burst into tears. [...] He played first a magical prelude, then a cradle-song, then a mazurka, then the cradle-song again, prompting Mrs Hoffmann to remark, 'Surely this is how the angels sang in Bethlehem'" (English translation cited from Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, p. 26; original in Polish).

For all sources and for the historical significance of later editions of the *Berceuse* for the work's reception, see the *Comments*. In addition, there is a detailed comment section that can be downloaded free-of-charge at www.henle.com.

We wish to extend our cordial thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for the source material put at our disposal. Our particular thanks go to Zofia Chechlińska of the Fryderyk Chopin Institute in Warsaw for information on passages of letters and on the dedicatee.

Munich, spring 2015
Norbert Müllemann

Préface

La *Berceuse* op. 57 de Frédéric Chopin (1810–49) marque d'une certaine manière le début d'un genre nouveau. Les berceuses pour voix – littéralement «chants de berceau» –, furent chantées par tous les peuples et de tout temps. Les berceuses instrumentales ne sont

toutefois attestées que depuis le début du XIX^e siècle. Avec *Kind im Einschlummern* (*Kinderszenen* op. 15, paru en 1839) ainsi que *Wiegenliedchen* et *Schlummerlied* (*Albumblätter* op. 124, composés respectivement en 1841 et 1843), Schumann composa vraisemblablement les premières berceuses pour piano. Avec son op. 57 paru en 1845, Chopin fut le premier à avoir donné le titre de «Berceuse» à une œuvre instrumentale. Elle servit ensuite de modèle à de nombreux compositeurs et c'est ainsi qu'on trouve au XIX^e et au XX^e siècle de nombreuses œuvres directement inspirées par Chopin, tant au plan de la technique d'écriture – basse obstinée et mélodie ornée – que de la tonalité de Ré♭ majeur: Franz Liszt, *Berceuse*, 1854/62; Mili A. Balakirev, *Nocturne* n° 3, 1901; Max Reger, *Aus meinem Tagebuch* op. 82 n° 9, 1904, ainsi que *Träume am Kamin* op. 143 n° 12, 1915 (cf. Winfried Kirsch, *Musik am Wegekreuz der deutschen Romantik: Chopins Berceuse op. 57*, dans: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Kongressbericht, éd. par Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr, Tutzing, 1996).

Il est, de ce fait, surprenant que l'œuvre de Chopin, que beaucoup de gens considèrent comme étant *la* berceuse par excellence, ait initialement porté le titre de travail relativement banal de «Variantes». Chopin la proposa à l'éditeur Maurice Schlesinger en même temps que sa Sonate en si mineur op. 58 en décembre 1844 en ces termes: «Ma Sonate ainsi que les *Variantes* sont à votre disposition» (cité d'après *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. par Bronislas Édouard Sydow/Suzanne Chainaye/Denise Chainaye, Paris, 1953–60, vol. 3, p. 187). Schlesinger annonce à son tour le 5 janvier 1845: «Chopin est de retour à Paris; il rapporte une nouvelle grande Sonate et des *variantes*» (*La Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 janvier 1845, p. 6).

On parle, dans les deux cas, de «Variantes» et non point de «Variations», lesquelles représentent un cycle de va-

riations d'une certaine envergure formant chacune un ensemble cohérent. Cette appellation inhabituelle est parfaitement pertinente car il s'agit d'une série finement segmentée de brèves unités qui s'interpénètrent, à savoir de «variantes» d'un modèle mélodique de quatre mesures. Cela est particulièrement visible à l'observation d'une esquisse qui montre que Chopin a développé son matériau musical de manière quasiment systématique (voir les reproductions p. II de la présente édition). En haut à gauche il a noté le thème, en dessous sur deux colonnes respectivement les «variantes» auxquelles il a affecté un numéro d'ordre. La deuxième page de l'esquisse rompt avec la disposition en colonnes, mais sépare toutefois par la suite les variantes les unes des autres, dotées d'une numérotation en chiffres arabes. Chopin modifia ultérieurement l'ordre de succession des divers modules ainsi qu'en témoignent les corrections apportées à la numérotation. Même s'il s'agit d'un document sommaire issu de l'atelier du compositeur, cette esquisse renferme cependant l'ensemble du matériau de la *Berceuse* (cf. aussi l'analyse de l'esquisse dans Wojciech Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57 – from Variantes to Berceuse*, dans: *Chopin Studies*, éd. par Jim Samson, Cambridge, 1988, pp. 25–40).

On ignore précisément la date à laquelle Chopin a commencé à travailler à la *Berceuse*. Comme bon nombre de ses œuvres elle a sans doute vu le jour lors d'un séjour estival à Nohant, dans la propriété de George Sand, la compagne du compositeur. En septembre 1843, Pauline Viardot, l'amie et mezzo-soprano très appréciée de Chopin, s'était rendue à Nohant en compagnie de sa fille Louise, alors âgée de 18 mois. Louise y séjourna quelque temps sous la surveillance d'une nurse, et George Sand et Chopin ont dû être ravis de la présence de cette petite fille. C'est pourquoi on suppose toujours que la *Berceuse* aurait été composée pour bercer Louise. En effet, l'esquisse évoquée plus haut a été longtemps la possession de Pauline Viardot, mais aucune preuve ne permet d'étayer cette affirmation. Six

mois plus tard, le 2 février 1844, Chopin aurait fait entendre la *Berceuse* à Paris à un cercle d'amis formé de cinq émigrés polonais (cf. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, p. 26). La véritable élaboration de l'œuvre n'eut lieu probablement qu'au cours de l'été 1844, car au mois de décembre de cette année-là Chopin propose la *Berceuse* op. 57 et la Sonate en si mineur op. 58 à ses éditeurs pour publication (reçu de Breitkopf & Härtel du 21 décembre 1844; cf. Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the international music publishing industry in the first half of the nineteenth century*, dans: *Notes*, 1983, vol. 39, n° 4, pp. 823 s.).

Chopin pourrait donc avoir réalisé une première mise au propre de l'œuvre durant son cinquième séjour à Nohant entre mai et novembre 1844. Celle-ci pourrait être identique avec l'autographe conservé qui représente une version brute sans indications de nuances ou de pédale et qui servit de modèle à plusieurs copies professionnelles. Chopin, qui publiait presque toujours ses œuvres simultanément en France, en Allemagne et en Angleterre envisageait probablement de faire parvenir à chacun des trois éditeurs une copie à graver. La copie destinée au graveur de la première édition allemande est conservée, tandis que celles des premières éditions française et anglaise sont perdues. On possède certes d'autres copies de la même période qui, apparemment, ne semblent pas avoir servi de copies à graver, mais reflètent l'état inachevé de l'autographe (pour les sources voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Les indications de pédale des éditions imprimées indiquent que Chopin a effectivement adressé à chaque éditeur une copie à graver particulière et n'a pas donné d'instructions aux éditeurs allemands, comme par exemple, de mettre des épreuves à disposition des collègues français et anglais. Dans les trois cas, ces indications sont singulières et suggèrent l'existence de trois modèles différents.

La copie à graver pour la première édition allemande montre comment

Chopin a probablement procédé dans chacun des trois cas. Il a fait exécuter une copie à partir de la version brute autographe et a noté ensuite lui-même les indications de pédale, d'articulation et d'intensité. Il a également corrigé des erreurs de copie et révisé certains passages. Cet état du texte autorisé par Chopin et qui va nettement au-delà de l'autographe, fut gravé dans la première édition allemande; les modèles des éditions française et anglaise ont dû être très semblables, car, à l'exception des indications de pédale, on n'observe aucune variante majeure.

Les trois premières éditions parurent en 1845 sous le titre *Berceuse* chez Meissonnier (Paris), Breitkopf & Härtel (Leipzig) et Wessel (Londres). Au départ, Chopin voulait éditer sa nouvelle œuvre chez Schlesinger (Paris), son éditeur français, chez lequel il avait publié, à quelques exceptions près, toutes ses œuvres. À cette époque Schlesinger commençait toutefois à se retirer du monde de l'édition – en 1846 il vendit la maison à son employé Louis Brandus. En outre la collaboration avec Schlesinger avait déjà été problématique avec les op. 55 et 56 alors qu'il s'agissait d'arrêter les dates de publication en concertation avec les éditeurs partenaires européens. Ces raisons conduisirent Chopin à se mettre en 1845 à la recherche d'une alternative. Il se tourna vers Meissonnier non sans quelques hésitations dont témoignent les lettres des 1^{er} et 2 août 1844 relatives aux négociations relatives aux œuvres antérieures 55 et 56 (cf. *Correspondance*). Il n'était probablement pas satisfait de la qualité du travail effectué par Meissonnier et des honoraires que ce dernier lui versait. À partir de l'op. 59 jusqu'à l'op. 65, le dernier publié de son vivant, Chopin enfin confia ses œuvres à Brandus, le successeur en droit de Schlesinger.

Avec la parution des 1^{er} éditions, la composition de la *Berceuse* n'était

toutefois pas totalement parvenue à son terme. Le 1^{er} tirage de l'édition de Meissonnier présentait quelques fautes de gravure qui furent corrigées dans le 2^e tirage publié la même année. Chopin avait certainement été associé à sa mise sous presse, car il contient de nombreuses additions qui ne peuvent être que le fait du compositeur. Ce 2^e tirage de la première édition française représente donc la version de dernière main.

La dédicataire de la *Berceuse*, Élise Gavard (1824–1900), était la fille de l'éditeur parisien Charles Gavard avec la famille duquel Chopin avait entretenu des relations d'amitié au cours des années 1840. Ensemble avec son frère Charles-René, Élise appartenait au cercle restreint des amis intimes de Chopin après 1845. Charles-René rédigea des souvenirs, souvent cités, des derniers jours de la vie du compositeur. Élise fut un temps l'élève de Chopin, ce dont témoigne aussi le texte autographe sur un feuillet de dédicace: *A Mademoiselle Elise Gavard | son professeur et ami | Chopin* (Bibliothèque nationale de France, cote Ms. 123). On ignore toutefois si ce feuillet non daté se rapporte à la Valse op. posth. 70 n° 2 également dédiée à Élise Gavard ou à la *Berceuse*.

La *Berceuse* fait partie de ces œuvres que Chopin donnait volontiers en concert. Elle apparaît régulièrement au programme de sa tournée de concerts en Angleterre et en Écosse d'avril à novembre 1848. Il fit également entendre la *Berceuse* lors du légendaire dernier concert parisien du 16 février 1848. Comme il a déjà été dit plus haut, Chopin avait probablement joué, encore et toujours, cette œuvre dans un cadre privé avant sa publication. Wojciech Nowik imagine que les premières réactions de ses auditeurs pourraient l'avoir incité à abandonner le titre de «Variantes» pour celui de «Berceuse» (cf. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*,

p. 39). Élise Peruzzi, une élève de Chopin, affirme toutefois que c'était elle qui avait baptisé l'œuvre du nom de «Berceuse» (cf. Friedrich Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, Londres/New York, 2^e 1890, vol. 2, p. 339); ce baptême pourrait avoir eu lieu lors d'une exécution de la *Berceuse* par le compositeur au sein d'un cercle restreint. Bohdan Zaleski, émigré polonais et ami de Chopin, relate d'une façon émouvante un tel concert privé – qui fut aussi peut-être la première exécution de la *Berceuse* (voir plus haut): «Chopin est venu dans notre demeure, pâle, fragile, mais de bonne humeur et inspiré. Il me salua cordialement et s'assit au piano. Il est impossible de décrire ce qu'il joua et comment. Pour la première fois dans ma vie je fus si intensément saisi par la beauté de la musique, que je fondis en larmes. [...] Il joua tout d'abord un envoûtant prélude, puis une berceuse, puis une mazurka, puis une nouvelle fois la berceuse, à la suite de quoi madame Hoffmann fit la remarque: "c'est ainsi que les anges ont dû chanter à Bethlehem"» (cité d'après Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57*, p. 26).

Concernant les sources et l'importance des éditions ultérieures de la *Berceuse* pour l'histoire de la réception de l'œuvre, le lecteur se reportera aux *Bemerkungen* ou *Comments*. Des notes détaillées en français peuvent être téléchargées gratuitement sous www.henle.com.

Nous remercions les bibliothèques citées dans les *Remarques* d'avoir mis aimablement les sources à notre disposition, et, tout particulièrement Zofia Chechlińska de l'Institut Fryderyk Chopin de Varsovie pour les précisions qu'elle nous a fournies concernant certains passages de la correspondance et sur la dédicataire.

Munich, printemps 2015
Norbert Müllemann