

## Vorwort

Chopin komponierte das Konzert für Klavier und Orchester in e-moll im Jahre 1830, nachdem er das f-moll-Konzert bereits vollendet hatte. Trotzdem wurde es als erstes veröffentlicht und erschien 1833 als Opus 11, während das f-moll-Konzert erst im Jahre 1836 mit der Opuszahl 21 zur Veröffentlichung kam.

Die Herausgabe einer Urtextausgabe eines Konzertes für ein Soloinstrument mit Begleitung des Orchesters stellt den Herausgeber vor ein besonderes Problem, wenn der Orchesterpart nicht in Form einer Partitur, sondern in der bearbeiteten Reduktion für Klavier wiedergegeben wird. Zwei Lösungen dieses Problems bieten sich an. Einmal kann der Herausgeber dem Soloinstrument den für Klavier eingerichteten Orchesterpart unterlegen. Der Grundidee des Urtexts entsprechend wird er in irgendeiner Form deutlich darauf hinweisen, dass es sich hier um eine Bearbeitung handelt. Die zweite Möglichkeit besteht darin, dass sich auf Grund einer besonders günstigen Quellenlage auch die Klavierreduktion des Orchesterparts als Urtext definieren lässt. Dieser zweite Weg erweist sich vor dem Hintergrund eines kurzen historischen Exkurses für beide Klavierkonzerte Chopins als gangbar.

Stellt sich die Quellensituation bei diesem Komponisten häufig durch eine Fülle handschriftlicher und gedruckter Überlieferungen in verwirrender Vielfalt dar, so trifft für das e-moll-Konzert eher das Gegenteil zu. Es ist heute keine handschriftliche oder zeitgenössische gedruckte Partitur verfügbar. Nur der Soloklavierpart mit der Klavierreduktion der Tutti-Stellen des Orchesters und die Orchesterstimmen liegen in der Erstausgabe von 1833 vor.

Die Tatsache, dass für Aufführungen der Chopin-Konzerte zur Zeit ihrer Entstehung Partituren noch fehlten und nur höchst unzuverlässiges Orchestermaterial zur Verfügung stand, scheint darauf hinzudeuten, dass, gemessen an modernen Erfordernissen, in der 1. Hälfte des

19. Jahrhunderts weniger strenge Anforderungen an die Aufführungspraxis gestellt wurden. Große Orchester- und Chorwerke erschienen zunächst fast immer nur in Stimmen und als Klavierauszug und erst nach Jahren in Partiturforn. Die Bearbeiter der Klavierauszüge blieben ungenannt. Dieser Problembereich bietet eine Reihe interessanter Aspekte.

Chopins Interesse an allen das Orchester betreffenden Fragen gilt als nicht sehr ausgeprägt. Dem entspricht der bei K. Kobylańska (Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, München 1979, G. Henle Verlag) mitgeteilte Hinweis von F. Hoesick, dass nicht Chopin selbst, sondern F. Dobrzyński die Orchestrierung der beiden Klavierkonzerte vorgenommen haben soll. Außerdem haben, wie der englische Musikwissenschaftler Gerald Abraham im Chopin Kongressbericht (Warschau 1963) berichtet, Musiker wie Klindworth, Tausig und Balakirew Neuinstrumentierungen und teilweise sogar Neukompositionen geliefert. Während nach landläufiger Ansicht die Arbeit der Komponisten an ihren Orchesterwerken erst dann als abgeschlossen betrachtet wird, wenn sie instrumentiert sind und damit eine den heutigen aufführungspraktischen Bedürfnissen entsprechende Form gefunden haben, hat Chopin die Arbeit an den Klavierkonzerten offenbar in einem früheren Stadium beendet. Indizien deuten auf eine Besonderheit im Schaffensprozess hin: Der Komponist hat die beiden Werke nur in einem System für ein Klavier niedergeschrieben, so dass die selbstständigen Orchesterpartien (also Vor- und Zwischenspiele ohne Soloinstrument) – hier zum Klavierauszug reduziert – nahtlos mit dem Solopart verbunden sind. Es lässt sich hier eine Entwicklungslinie zurückverfolgen bis in die barocke Praxis, in der der Solist eines Instrumentalkonzertes auch die Tutti-Passagen mitspielte. In diesem Sinne hatte Abbé Vogler sogar dafür plädiert, Solokonzerte so zu notieren, dass sie auch „sonatenmäßig“ (also ohne Orchester) gespielt werden könnten. Das f-moll-Konzert liegt handschriftlich in einer solchen „sonatenmäßigen“ Form vor, und zwar als der auto-

graphie Teil einer Partitur, die als Halbautograph bezeichnet wird, da die Orchesterstimmen von fremder Hand geschrieben sind. Die 1836 in Paris und Leipzig erschienenen Erstausgaben geben nur den autographen Teil der Partitur, also den von Chopin selbst „sonatenmäßig“ niedergeschriebenen Klavierpart wieder.

Da das e-moll-Konzert kurz nach dem f-moll-Konzert entstand, wird man davon ausgehen können, dass auch dieses Werk vom Komponisten „sonatenmäßig“ niedergeschrieben wurde und dass die 1833 erschienenen Erstausgaben (ebenfalls Paris und Leipzig) auch dieser Niederschrift entsprechen. Ein dem Herausgeber beim Warschauer Chopin-Symposium im Oktober 1986 zugänglich gemachtes Autograph beweist die Richtigkeit des oben gezogenen Analogieschlusses. Es handelt sich zwar nur um ein verhältnismäßig kurzes Teilautograph, nämlich um die Orchestereinführung des 1. Satzes bis zum Eintritt des Solos, aber es zeigt mit der auf Klavier reduzierten Orchesterpartie die gleiche Anlage wie das f-moll-Konzert, auch wenn Chopin hier für die Niederschrift kein Partitursystem, sondern nur eine Akkolade wie bei einem Soloklavierstück benutzt hat. Da dieses Autograph offensichtlich als Stichvorlage für die französische Erstausgabe gedient hat, kann man davon ausgehen, dass für den Stich auch aller übrigen selbstständigen Orchesterpartien die authentische Klavierreduktion Chopins vorgelegen hat. Vom 2. und 3. Satz des Konzertes gibt es einen Klavierauszug der gesamten Orchesterpartien – also der selbstständigen und der begleitenden – in der Handschrift von Chopins Adlatus Auguste Franchomme. Zwar ist es unbekannt, ob Franchomme hier nur nach Vorlage eine Abschrift oder selbstständig einen Klavierauszug angefertigt hat, aber da diese Quelle aus der unmittelbaren Umgebung Chopins stammt, wird ihr Authentizität nicht abzuspüren sein. Unter Berücksichtigung aller dieser Fakten ergibt sich quellenmäßig nur noch für die Klavierreduktion der begleitenden Orchesterteile des 1. Satzes ein gewisses Defizit. Aber auch hier bietet sich eine

Lösung an. Die Faktur des Orchester-satzes zeigt, dass thematisches Geschehen sich vorwiegend in den selbstständigen Orchesterpartien vollzieht, während in den begleitenden Teilen ganz überwiegend mit breit ausgelegten Akkordsäulen dem solistischen Klavierpart nur ein harmonisches Fundament unterlegt wird. Für die Klavierreduktion dieser eher beiläufigen Orchesterteile konnte auf eine Quelle zurückgegriffen werden, die – erst 1866, also 17 Jahre nach Chopins Tod, veröffentlicht – vielleicht doch noch dem Umfeld von Chopins Schülerschaft zugerechnet werden kann. In diesem Jahr gab der Verlag Kistner in Leipzig eine Neuauflage der 1833 erschienenen Erstausgabe des Konzerts heraus. Mit der gleichen Verlagsnummer und damit etwa zeitgleich erschien ein Klavierauszug des gesamten Orchesterparts ohne den Solopart. Es entspricht vielleicht dem damaligen für Bearbeitungen aller Art offenen Zeitgeist, dass dieser Klavierauszug ad libitum auch mit zwei Klavieren zu spielen ist. Aus dieser Quelle wurde für die vorliegende Ausgabe die Klavierreduktion der begleitenden Teile des Orchesters für den 1. Satz übernommen.

Die *Bemerkungen* am Schluss des Bandes enthalten genaue Angaben über die benutzten Quellen und ihre Fundorte sowie Lesartenvergleiche zum Text der Klaviersolostimme.

Der Chopin-Gesellschaft und Frau Dalila Turlo in Warschau sage ich herzlichen Dank für das freundliche Entgegenkommen, mir für diese Ausgabe einige der eben erwähnten Quellen zugänglich gemacht zu haben.

Rheinberg, Sommer 1989

Ewald Zimmermann

## Preface

The Concerto in e minor for piano and orchestra was composed in 1830 after Chopin had completed his f-minor Con-

certo. Nonetheless, it was the first of the two to be published, appearing in 1833 as op. 11 whereas the f-minor Concerto did not reach print until 1836, when it appeared as op. 21.

The editor of an *Urtext* edition of a solo concerto with orchestral accompaniment faces a particular problem when the orchestral part is published not in score but in a piano reduction. There are two ways of solving this problem. First, the editor can place a piano reduction of the orchestral part beneath the solo part. In keeping with the principles of *Urtext* editions, he will then find a way to indicate clearly that the text represents an arrangement. A second option arises when, due to a favorable situation in the source material, the piano reduction of the orchestral part can itself be defined as an *Urtext*. This second possibility proves to be viable for both of Chopin's piano concertos, as the following brief historical digression shows.

If Chopin's works frequently survive in a tangled confusion of manuscript and printed sources, the opposite may be said to apply to the e-minor Concerto. Today, there is not a single manuscript or contemporary printed source which contains this work in full score. The first edition of 1833 contains only the solo part (with a piano reduction of the orchestral tutti passages) and the instrumental parts for orchestra.

The fact that, at the time they were written, Chopin's concertos were not available in score for performance purposes but only as highly unreliable orchestral material would seem to indicate that, compared with modern requirements, performing practice was less strict in the first half of the nineteenth century than it is today. Large-scale orchestral and choral pieces almost always appeared first in parts and in piano reductions, and only later in full score. The arrangers of piano reductions remained anonymous. This situation leads to a number of interesting problems.

Chopin, it is generally agreed, was never particularly interested in questions relating to the orchestra. This fact is borne out by a remark from F. Hoesick related by K. Kobylańska (Thema-

tisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, Munich: G. Henle Verlag, 1979) that the orchestration of both piano concertos was not the work of Chopin himself but rather of F. Dobrzyński. Moreover, as the English music historian Gerald Abraham pointed out in the proceedings of the 1963 Chopin Congress in Warsaw, musicians such as Klindworth, Tausig and Balakirev have reorchestrated these works and at times even altered their composition. Though it is widely held that an orchestral work is not complete until instrumented by its composer, thereby rendering it suitable for today's performing requirements, Chopin apparently ended his work on the piano concertos at an earlier stage. One peculiarity in his process of composition is evident: the composer wrote down both of these works in a two-stave piano score. As a result, independent orchestral passages (i. e. preludes and interludes without the solo instrument), here reduced to a piano score, merge seamlessly with the solo part. It is possible to trace this practice back to the instrumental concertos of the Baroque age, when the soloist also played along in the tutti passages. In this connection, Abbé Vogler even argued in favor of notating solo concertos so that they could also be played "sonatally", meaning without orchestra. The f-minor Concerto has survived in just such a "sonatal" manuscript, namely as the autograph portion of a score which we might call a "semiautograph" since the orchestral parts are written out in another hand. The first editions, published in 1836 in Paris and Leipzig, only present the autograph portion of the score, i. e. Chopin's own "sonatally" notated piano part.

Since the e-minor Concerto was written shortly after its f-minor counterpart, we can assume that this work too was notated "sonatally" by the composer, and that the first editions of 1833 (likewise published in Paris and Leipzig), were based on this copy. An autograph made available to the editor at the 1986 Chopin Symposium in Warsaw proves that this argument by analogy is correct. To be sure, the autograph contains only

a relatively short fragment of the work, namely the orchestral introduction to the first movement up to the entrance of the soloist; but it is set out in the same way as the f-minor Concerto, with the orchestral part appearing in a piano reduction, even if for his copy Chopin did not use a multi-stave score but merely a two-stave score in the manner of a solo piano piece. This autograph apparently served as the engraver's copy for the French first edition, thereby leading us to conclude that Chopin's authentic piano reduction also served for engraving all the remaining self-contained orchestral passages. A piano reduction of all the orchestral passages, whether self-contained or accompanimental, is available for the second and third movements of the concerto in the hand of Chopin's amanuensis Auguste Franchomme. It is, admittedly, unknown whether Franchomme merely copied from an original or wrote the piano reduction himself. But since this source originated in Chopin's immediate proximity its authenticity is beyond reproach. Altogether, then, the only source which might be said to be lacking is the piano reduction of the orchestral accompaniment passages in the first movement. But here, too, a solution presents itself. The texture of the writing for orchestra shows that thematic manipulation takes place primarily in the independent orchestral passages, while the accompaniment sections are made up for the most part of broadly-conceived chordal blocks that merely provide a harmonic backdrop for the piano solo. It was possible to draw the piano reduction of these somewhat secondary orchestral passages from a source which, though not published until 1866 (seventeen years after Chopin's death), may nevertheless perhaps be attributed to the circle of Chopin's own pupils. In this year the Leipzig publisher Kistner made a reissue of the first edition of 1833. A piano reduction of the entire orchestral part appeared with the same publisher's number, and thus presumably at around the same time. It is, perhaps, indicative of the spirit with which all types of arrangements were received at that time,

that this piano reduction may also be played *ad libitum* on two pianos. For the present edition, the piano reduction of the orchestral accompaniment passages in the first movement was taken from this source.

The *Comments* at the end of this volume contain precise information on the sources consulted and their location, as well as *variora* in the text of the solo piano part.

The editor wishes to thank the Chopin Society and Mrs. Dalila Turlo in Warsaw for graciously making some of the aforementioned sources available for this edition.

Rheinberg, summer 1989  
Ewald Zimmermann

## Préface

Le concerto pour piano et orchestre en mi mineur fut composé en 1830, alors que le concerto en fa mineur avait été achevé auparavant. Il fut quand même publié le premier, et parut en 1833, comme opus 11, tandis que le concerto en fa mineur ne fut publié qu'en 1836, comme opus 21.

L'édition du texte original d'un concerto pour instrument solo avec accompagnement d'orchestre, pose à l'éditeur un problème particulier, quand il renonce à la partition d'orchestre en faveur d'un arrangement, sous la forme d'une réduction pour piano. Deux solutions s'offrent à ce problème. D'une part, l'éditeur peut mettre la réduction pour piano de la partie d'orchestre sur l'instrument soliste. Conformément au principe fondamental du texte original, il mentionnera expressément d'une façon ou d'une autre, qu'il s'agit là d'un arrangement. D'autre part, la deuxième possibilité consiste en ce que, en raison de conditions particulièrement favorables par rapport aux sources, il définisse la réduction pour piano de la partie

d'orchestre comme texte original. Cette deuxième solution est praticable avec les deux concertos pour piano de Chopin, comme va le montrer un bref parcours dans l'histoire.

La situation par rapport aux sources chez ce compositeur, est souvent, en raison de la quantité de sources manuscrites et imprimées, d'une diversité déconcertante. Pour ce qui est du concerto en mi mineur, ce serait plutôt le contraire. Aucune partition, manuscrite ou imprimée contemporaine, n'est à notre disposition. Nous n'avons sous les yeux que la partie de piano solo avec réduction pour piano des passages tutti de l'orchestre, et les parties d'orchestre, dans l'édition originale de 1833.

Il est un fait que, pour les exécutions des concertos de Chopin à l'époque de leur création, les partitions d'orchestre faisaient encore défaut; on n'avait à sa disposition qu'un matériel d'orchestre fort peu précis. Cela semble donner à comprendre que, du début au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, on avait pour la pratique d'exécution, des exigences moins rigoureuses que celles d'aujourd'hui. Les grandes œuvres pour orchestre ou pour chœur furent tout d'abord presque toujours publiées en parties séparées et en réduction pour piano, et seulement après bien des années sous forme de partition d'orchestre. Les arrangeurs des réductions pour piano restaient inconnus. Ce problème offre une série d'aspects intéressants.

Chopin passe pour quelqu'un qui ne s'intéressait pas particulièrement aux questions concernant l'orchestre. Cela se voit confirmé par une notice de F. Hoesick dans l'ouvrage de K. Kobylańska (Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, Munich 1979, G. Henle Verlag), d'après laquelle ce n'est pas Chopin lui-même, mais F. Dobrzyński, qui devrait avoir entrepris l'orchestration des deux concertos pour piano. En outre, comme le relate le musicologue anglais Gerald Abraham dans son rapport du Congrès Chopin (Varsovie, 1963), des musiciens tels que Klindworth, Tausig, et Balakirew, ont réalisé de nouvelles instrumentations, et même, en partie, de nouvelles compositions.

Alors que, d'un avis général, on considère le travail des compositeurs à leurs œuvres pour orchestre comme achevé, lorsqu'ils en ont terminé l'instrumentation, leur donnant ainsi une forme correspondant aux besoins de la pratique d'exécution actuelle, Chopin a arrêté le travail à ses concertos pour piano à une phase antérieure. Quelques indices nous montrent une particularité dans le processus de création: le compositeur a écrit ces deux œuvres uniquement sur les deux portées du piano; ce qui fait que les passages d'orchestre indépendants (c'est-à-dire les passages sans l'instrument soliste) – ici sous la forme d'une réduction pour piano – sont joints directement aux parties de solo. Cette pratique remonte à l'époque baroque, à laquelle le soliste d'un concerto jouait également les passages tutti. Et c'est en abondant dans ce sens, que l'abbé Vogler avait même plaidé pour que l'on notât les concertos de cette façon, afin de pouvoir les jouer comme une sonate (c'est-à-dire sans orchestre). Il existe un manuscrit du concerto en fa mineur à la «façon d'une sonate»; il s'agit de la partie autographe d'une partition d'orchestre, elle-même qualifiée de semi-autographe, car les parties d'instruments sont d'une autre main. Les premières éditions, parues à Paris et à Leipzig en 1836, ne donnent que la partie autographe de la partition, par conséquent, que la partie de piano à la «façon d'une sonate», écrite par Chopin lui-même.

Comme le concerto en mi mineur fut composé peu après celui en fa mineur, on peut supposer que le compositeur écrivit cette œuvre également à la «façon d'une sonate», et que les premières éditions de 1833 (parues également à Paris et à Leipzig), correspondaient de

même au manuscrit. A l'occasion du Symposium Chopin de Varsovie en octobre 1986, l'éditeur a pu avoir accès à un manuscrit autographe, prouvant le bien-fondé de la conclusion par analogie faite ci-dessus. Il est vrai qu'il ne s'agit seulement que d'un court fragment de l'autographe, à savoir, de l'introduction par l'orchestre du premier mouvement, jusqu'à l'entrée du solo; mais il montre, avec la réduction pour piano de la partie d'orchestre, la même disposition que le concerto en fa mineur, bien que Chopin n'ait utilisé ici qu'une accolade, comme dans un morceau pour piano seul, et non pas une partition complète. Comme ce manuscrit a manifestement servi pour la gravure de la première édition française, on peut supposer que c'est la réduction pour piano authentique de Chopin, qui a aussi servi à la gravure de toutes les autres parties indépendantes de l'orchestre. Quant aux 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements du concerto, il existe un manuscrit du disciple de Chopin, Auguste Franchomme, comprenant l'ensemble des parties d'orchestre – indépendantes ou d'accompagnement. Certes, on ne sait si Franchomme s'est contenté là de copier sur un modèle, ou bien s'il a réalisé lui-même une réduction pour piano. Mais, comme cette source nous parvient de l'entourage immédiat de Chopin, on ne saurait contester son authenticité. Prenant en compte tous ces faits, nous ne trouvons plus, en ce qui concerne les sources, qu'un seul déficit, à propos des passages d'accompagnement de l'orchestre du premier mouvement. Mais là encore, une solution s'offre à nous. La facture de la partie d'orchestre montre que les développements thématiques se trouvent surtout dans les passages indépendants de

l'orchestre, alors que presque toujours, dans les passages d'accompagnement, il ne s'agit que d'amples colonnes d'accords, constituant un fondement harmonique à la partie de piano solo. Pour la réduction de ces passages d'orchestre plutôt accessoires, on a pu remonter à une source – publiée seulement en 1866, c'est-à-dire 17 ans après la mort de Chopin – que l'on peut toutefois peut-être encore attribuer à l'entourage d'élèves de Chopin. Cette année là, les éditions Kistner, à Leipzig, publièrent une réimpression de la première édition du concerto, parue en 1833. Une réduction pour piano de l'ensemble des parties d'orchestre, sans la partie de solo, parut sous le même numéro de référence, et donc, par conséquent, à peu près à la même époque. Le fait de pouvoir ad libitum jouer également sur deux pianos cette réduction, satisfait probablement à l'esprit du temps d'alors, ouvert aux arrangements de toutes sortes. Pour la présente édition, c'est cette source qui a servi à la réalisation de la réduction pour piano des passages d'accompagnement de l'orchestre dans le premier mouvement.

Les *Bemerkungen/Comments* à la fin du volume, comprennent des données exactes concernant les sources utilisées et leur origine, ainsi que des comparaisons de variantes du texte de la partie de piano solo.

Je remercie sincèrement la société Chopin et Madame Dalila Turlo à Varsovie, de leur bienveillante affabilité, ainsi que de m'avoir permis l'accès, pour cette édition, à quelques-unes des sources mentionnées ci-dessus.

Rheinberg, été 1989  
Ewald Zimmermann