

## Vorwort

Frédéric Chopins (1810–49) Scherzo b-moll op. 31 ist das zweite Werk jener Gruppe von vier Scherzi, die der Komponist in den Jahren 1835–43 veröffentlichten ließ. Sie werden oft mit den vier Balladen in Zusammenhang gebracht, die im annähernd gleichen Zeitraum (1836–43) erschienen. Scherzi und Balladen sind herausragende Beispiele für Chopins Bestreben, in selbständigen Einzelwerken größere musikalische Formen zu gestalten, die zwar auf dem klassischen Kanon basieren, aber hinsichtlich Ausdruckswelt und Kompositionstechnik neue Wege gehen. In zunehmendem Maße spielen dabei Elemente der Sonatenform eine Rolle, die in Scherzo und Ballade mit anderen Strukturen verschränkt werden. Im Fall des Scherzos Nr. 2 ist es vor allem die motivische Konstruktion, welche die Gattung neu zu definieren scheint. In keinem anderen Scherzo gelingt es Chopin so konsequent, Themen und Motive auseinander abzuleiten und einen zwingenden inneren Zusammenhang zu schaffen. Die durchführungsartige Verarbeitung der Themen hat immer wieder dazu angeregt, das zweite Scherzo im Sinne der Sonatenhauptsatzform zu interpretieren (vgl. etwa Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge 1992, S. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo Op. 31*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 13, Nr. 1, 1991, S. 48–60).

Chopins Scherzo Nr. 2 erschien Ende des Jahres 1837 und damit knapp drei Jahre nach der Veröffentlichung seines ersten Scherzos. Dokumente zur Entstehungsgeschichte sind nicht überliefert; anders als beim Vorgängerwerk gibt es jedoch keinen Grund zur Annahme, die Komposition des b-moll-Scherzos könne deutlich vor dessen Publikationsdatum liegen. Es wird wohl um den Jahreswechsel 1836/37 entstanden sein, zu einer Zeit, in der Chopin außerdem am Impromptu op. 29, den Mazurken op. 30

und den Nocturnes op. 32 arbeitete. Auch neue Etüden stammen aus diesen Monaten, die 1837 als Opus 25 erschienen, im gleichen Jahr wie die genannten Opera. Das Scherzo gehört damit in eine äußerst kreative Schaffensphase, in der Chopin auch einen ersten Gipfel an Popularität erreicht hatte. Er verkehrte in zentralen Kreisen der Pariser Kulturszene und weckte 1837 das Interesse George Sands, mit der er im Folgejahr jene Liaison begann, die seine zweite Lebenshälfte prägen sollte. Das Jahr 1837 markiert zugleich den Zeitpunkt, zu dem Chopin seine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Maria Wodzińska aufgeben musste. Nach einer heimlichen Verlobung auf Probe im Jahr 1836 kühlte sich das Verhältnis zu Beginn des Jahres 1837 von Seiten der Familie Wodziński ab und endete ohne einen ausdrücklichen Schlusspunkt im Frühjahr 1837, kurz bevor die Verlagsverträge für Opus 31 unterzeichnet wurden.

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

*deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig 1930, S. 45).

Breitkopf & Härtel ging jedoch auf Chopins Forderungen ein und blieb auch in den folgenden Jahren Chopins deutscher Hauptverleger. Mit den Partnerverlagen in Frankreich und England wurde Chopin offenbar ebenfalls handelseinig. Belege dafür sind die Verträge und Quittungen von Breitkopf & Härtel über das Honorar von 1.000 Francs vom 9. Juli und 11. September 1837 bzw. der Vertrag mit Wessel, den Chopin während einer England-Reise mit Camille Pleyel am 20. Juli 1837 in London unterzeichnete. Die parallele Publikation in Frankreich, Deutschland und England, die Chopin das Urheberrecht für ganz Europa sicherte und zugleich seinen Profit maximierte, erforderte, jedem der drei Verlage eine gesonderte Vorlage für den Notenstein zur Verfügung zu stellen. Chopin ließ daher zunächst das Autograph von seinem Freund und Sekretär Julian Fontana abschreiben. Diese Kopie sah der Komponist gründlich durch, korrigierte und ergänzte und gab sie anschließend an Breitkopf & Härtel als Vorlage für den Stich. Das weitgehend unkorrigierte Autograph überließ er Maurice Schlesinger in Paris als Stichvorlage. Die englische Erstausgabe wiederum wurde auf Grundlage von Korrekturfahnen der französischen Erstausgabe gestochen. Ein detaillierter Quellenvergleich liefert zahlreiche Belege für diese Abhängigkeiten. Es lässt sich daraus sogar ableiten, dass Chopin zwei Korrekturen für die französische Ausgabe las und Wessel in London für den Stich Fahnen der ersten Korrektur erhielt, die noch nicht die Änderungen der zweiten Durchsicht enthielten. Korrekturlesungen für die deutsche und englische Erstausgabe sind nicht belegt.

Diese Organisation der Drucklegung für Opus 31 spiegelt ein damals durchaus übliches Vorgehen wider – ungewöhnlich ist allerdings, dass Chopin möglicherweise unter Zeitdruck seinem Pariser Verleger ein Autograph zur Verfügung stellte, das in vielen Aspekten

unfertig war. Das beweisen die großflächigen Ergänzungen von Pedal- und Dynamikangaben von Chopins Hand in Fontanas Abschrift des Autographs. Chopin wusste, dass er für die deutsche Erstausgabe keine Fahnenkorrektur lesen würde. Daher war die abschriftliche Stichvorlage für den Komponisten die letzte Chance, an der endgültigen Form des Scherzos, wie es bei Breitkopf & Härtel erscheinen sollte, zu feilen. Bei der französischen Erstausgabe lag der Fall anders. Über die autographe Stichvorlage hinaus sah Chopin hier die Möglichkeit, im Fahnenstadium letzte Hand an sein Werk zu legen. Das Ausmaß der im Autograph fehlenden Zeichen ist allerdings bemerkenswert. Es ist vermutlich der Grund dafür, dass die beiden Fahnenkorrekturen Chopins nicht ausreichten, die französische Erstausgabe auf den Stand der abschriftlichen Stichvorlage zu bringen. Viele Pedalangaben, die Chopin über das Autograph hinaus in Fontanas Abschrift ergänzte, finden sich zwar auch in der französischen Erstausgabe; von den zusätzlichen Dynamikangaben in der Abschrift sind jedoch nur wenige in die Ausgabe Schlesingers eingegangen.

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

Der vorliegenden Edition wurde die von Chopin korrigierte Abschrift Fontanas als Hauptquelle zugrunde gelegt. Zur Bewertung der Erstausgaben, der

Schülerexemplare und der rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung späterer Ausgaben siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition. Zusätzlich steht unter [www.henle.com](http://www.henle.com) ein ausführlicher Bemerkungsteil zum kostenlosen Download zur Verfügung.

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

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt Jan Marisse Huizing für die Gewährung der Einsichtnahme in das Exemplar Schiffmacher.

München, Frühjahr 2017  
Norbert Müllemann

## Preface

The Scherzo in  $\flat\flat$  minor op. 31 by Frédéric Chopin (1810–49) is the second work in the group of four Scherzi that the composer published in the years 1835–43. They are often linked to the four Ballades which were published

more or less within the same time-frame (1836–43). The Scherzi and the Ballades are outstanding examples of Chopin's striving to fashion autonomous single works in larger musical forms, based on the classical canon but which explore new expressive worlds and compositional techniques. Sonata-form elements play an increasingly important role and are interlaced with other structures in the Scherzi and Ballades. In the case of Scherzo no. 2 it is the motivic construction above all which seems to define the genre anew. In no other Scherzo does Chopin succeed so consistently in deriving themes and motifs from each other and creating a compelling inner coherence. The development-like treatment of the themes has frequently prompted scholars to interpret the second Scherzo as a sonata first movement form (cf. for example, Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, 1992, pp. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo Op. 31*, in: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, no. 1, 1991, pp. 48–60).

Chopin's Scherzo no. 2 was published at the end of 1837, just three years after the publication of his first Scherzo. Documents concerning its genesis have not survived; but unlike the work before it, there is no reason to assume that the  $\flat\flat$  minor Scherzo was written long before its date of publication. It was probably composed around the turn of the year 1836/37, at a time when Chopin was also working on the Impromptu op. 29, the Mazurkas op. 30 and the Nocturnes op. 32. New Etudes also date from these months, and were published as op. 25 in 1837, in the same year as the above-mentioned works. The Scherzo thus dates from a period of great creativity in which Chopin also reached his first peak of popularity. He moved in key circles in the Parisian cultural scene, and in 1837 aroused the interest of George Sand with whom he began a liaison the following year, one which was to greatly influence the second half of his life. 1837 also marked the point at which Chopin had to give up any hope of a future together with Maria Wodzińska. After a secret trial engagement in 1836, the

Wodziński family cooled towards him at the beginning of 1837 and the relationship fizzled out without any definite conclusion in spring 1837, shortly before the publishing contracts for op. 31 were signed.

Chopin evidently emerged from this period of emotional upheavals with a stronger sense of his own artistic self-confidence. It is well-known that during the 1830s he was able to demand increasingly high royalties for his compositions. His negotiations for the sale of the *bb* minor Scherzo mark a particular high point in this respect. How unusual his demands were is shown in a letter by Heinrich Albert Probst, the Paris agent of Breitkopf & Härtel, who reported indignantly to his employer in Leipzig on 9 July 1837: “Chopin has another 3 works ready, but with each one they become more expensive, as the German publishers are begging him for manuscripts from all sides. I have just bought Impromptu op. 29, Scherzo op. 30 [recte 31], 4 Mazurkas op. 31 [recte 30] for – don’t be startled 1,000 Fs [Francs]. He pressed me & I did not want to risk losing them. He drove a hard bargain and demanded 1,200 Fs. Now tell me honestly whether you want to continue purchasing on such outrageous terms, or whether you are happy knowing that he is in other hands for a while. I would almost recommend the latter” (as cited in Wilhelm Hitzig, “*Pariser Briefe*”. *Ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig, 1930, p. 45).

However, Breitkopf & Härtel agreed to Chopin’s demands and remained his main German publisher in the following years. The composer evidently also agreed terms with partner publishers in France and England. This is evidenced by the contracts and receipts from Breitkopf & Härtel regarding the royalty of 1,000 Francs dated 9 July and 11 September 1837, and the contract with Wessel which Chopin signed on 20 July 1837 in London during a trip to England with Camille Pleyel. The simultaneous publication of the work in France,

Germany and England, which secured Europe-wide copyright for Chopin and at the same time maximised his profit, meant that a separate model had to be made available to each of the three publishers for engraving. Thus Chopin initially had the autograph copied by his friend and secretary Julian Fontana. The composer checked this copy thoroughly, corrected and amended it, and then gave it to Breitkopf & Härtel as the copy for engraving. He handed over the largely uncorrected autograph to Maurice Schlesinger in Paris as the engraver’s copy. The English first edition in turn was engraved using proofs of the French first edition. A detailed comparison of the sources reveals numerous instances of these interdependencies. It is even possible to deduce from this that Chopin checked two sets of proofs for the French edition, and that Wessel in London received the first correction for engraving which did not contain the alterations made in the second set of proofs. No documents survive to evidence proof-reading for the German and English first editions.

This organisation of the printing process for op. 31 reflected what was then an absolutely typical process. However, it is unusual that Chopin – possibly because he was pushed for time – provided an autograph manuscript for his Paris publisher that was unfinished in many respects. This is shown by the extensive additions of pedal and dynamic markings in Chopin’s hand in Fontana’s copy of the autograph. Chopin knew that he would not check any proofs for the German first edition. Hence, the manuscript engraver’s copy offered the composer the last chance to work on the final form of the Scherzo as it was to be published by Breitkopf & Härtel. The situation was different with the French first edition. In this case, Chopin saw an opportunity to make his final mark on the work beyond the autograph engraver’s copy – at proof stage. However, the extent of missing markings in the autograph is remarkable. It is presumably the reason that Chopin’s two sets of proofs were insufficient to place the French first edition on an equal footing with Fontana’s manu-

script engraver’s copy. Although many pedal markings which Chopin added beyond autograph stage in Fontana’s copy are indeed to be found in the French first edition, only very few of the additional dynamic markings in the copy were, however, included in the Schlesinger edition.

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

The primary source for the present edition is the Fontana copy corrected by Chopin. For an evaluation of the first editions, the pupils’ copies and the significance of later editions in terms of reception history, see the *Comments* at the end of this edition. In addition, a detailed comments section can be downloaded free of charge from [www.henle.com](http://www.henle.com).

The *bb* minor Scherzo was without doubt one of Chopin’s most popular works even during his lifetime. The composer also used the piece frequently in his piano teaching. Wilhelm von Lenz, who had lessons with Chopin in the 1840s, reported how the composer wanted the opening triplet figure to be interpreted: “‘It has to be a question’, Chopin taught, and it was never enough of a question for him, never sufficiently *piano*, never sufficiently rounded (tom-bé [sic]), as he said, never sufficiently significant (important). It has to be a house of the dead, he once said. [...] Many times I saw Chopin spend a long time on this measure and its repetitions. It is the key to the whole work, one heard

him say” (*Neue Berliner Musikzeitung*, vol. XXVI, no. 37, 11 September 1872, p. 290).

Our heartfelt thanks to the libraries named in the *Comments* for kindly making source material available. We owe special thanks to Jan Marisse Huizing for allowing us to consult Schiffmacher’s copy.

Munich, spring 2017  
Norbert Müllemann

## Préface

Le Scherzo en  $\text{si}\flat$  mineur op. 31 de Frédéric Chopin (1810–49) est le deuxième d’une série de quatre scherzos publiés par le compositeur entre 1835 et 1843. Ces derniers sont souvent associés aux quatre ballades parues quasiment au cours de la même période (1836–43). En effet, si elles restent fondées sur les canons classiques, ces huit œuvres illustrent remarquablement la volonté de Chopin de concevoir au sein d’œuvres indépendantes des plus grandes formes musicales empruntant de nouvelles voies en termes d’univers expressif et de technique de composition. Imbriqués à d’autres éléments structurels, les principes de la forme sonate y prennent une importance grandissante. Dans le cas du Scherzo n° 2, c’est avant tout la construction des motifs qui semble redéfinir les contours du genre. Dans aucun autre scherzo, Chopin ne réussit à faire aussi bien découler les thèmes et les motifs les uns des autres et à créer un lien interne évident. Proche d’un développement, le traitement des thèmes a régulièrement donné lieu à des interprétations de ce deuxième Scherzo relevant de l’esprit de la forme sonate (cf. notamment Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, 1992,

pp. 109–111; Harald Krebs, *Tonal and Formal Dualism in Chopin’s Scherzo Op. 31*, dans: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, n° 1, 1991, pp. 48–60).

Le Scherzo n° 2 de Chopin parut à la fin de l’année 1837, tout juste trois ans après la publication du premier Scherzo. Aucun document relatif à sa genèse n’est parvenu à la postérité; mais contrairement au précédent, rien ne laisse supposer que le Scherzo en  $\text{si}\flat$  mineur ait été achevé longtemps avant sa date de publication. Il aura sans doute vu le jour autour du Nouvel An 1836/37, à un moment où Chopin travaillait également à son Impromptu op. 29, aux Mazurkas op. 30 et aux Nocturnes op. 32. Datent également de ces mois-ci de nouvelles Études portant le numéro d’opus 25 qui parurent en 1837, c’est-à-dire la même année que les œuvres précédemment citées. Le Scherzo est donc issu d’une période particulièrement féconde au cours de laquelle Chopin connut également une première vague de popularité. Il fréquentait alors les principaux cercles culturels parisiens et éveilla en 1837 l’intérêt de George Sand avec laquelle il entama l’année suivante une liaison qui allait marquer toute la seconde partie de sa vie. L’année 1837 correspond aussi au moment où Chopin dut renoncer à un avenir commun avec Maria Wodzińska. Après des fiançailles secrètes en 1836, leur relation se refroidit au début de l’année 1837 de la part de la famille Wodziński et s’interrompit progressivement au printemps 1837, peu de temps avant la signature des contrats pour l’édition de l’op. 31.

Chopin sortit de cette période de grands bouleversements émotionnels avec une conscience manifestement renforcée de sa valeur artistique. Ainsi est-il avéré qu’au cours des années 1830, il put se permettre de demander des honoraires toujours plus élevés pour ses compositions. Ses négociations pour la vente du Scherzo en  $\text{si}\flat$  mineur constituent à cet égard une sorte de point culminant. Le caractère inhabituel de ses prétentions ressort d’une lettre indignée d’Heinrich Albert Probst adressée le 9 juillet 1837 à la maison mère de Breitkopf & Härtel à Leipzig dont il était l’agent

parisien: «Chopin a achevé trois nouvelles œuvres, mais il devient de plus en plus cher, car les éditeurs allemands le sollicitent de toutes parts pour ses manuscrits. J’ai encore acheté l’Impromptu op. 29, le Scherzo op. 30 [en réalité 31], 4 Mazurkas op. 31 [30] pour – ne vous effrayez pas, 1.000 Fs [francs]. Il était pressant et je ne voulais pas prendre de risques. Il réclamait haut et fort 1.200 Fs. À présent, dites-moi ouvertement si vous souhaitez à l’avenir acheter dans des conditions aussi éhontées ou si vous préférez le voir passer pour un temps dans d’autres mains. J’en viendrais presque à vous le conseiller» (cité d’après Wilhelm Hitzig, *„Pariser Briefe“. Ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833–1840*, dans: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929 / 1930*, Leipzig, 1930, p. 45).

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

détaillée des sources fournit de nombreuses preuves de cette interdépendance. On peut même en déduire que Chopin effectua deux corrections pour l'édition française et que Wessel à Londres travailla à partir des épreuves consécutives à la première correction qui ne comportaient pas encore les modifications de la 2<sup>e</sup> relecture. Les relectures des premières éditions allemande et anglaise ne sont pas documentées.

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

d'épreuves réalisées par Chopin ne suffirent pas à mettre la première édition française au niveau de la copie à graver réalisée par Fontana. Si l'on retrouve dans la première édition française de nombreuses indications de pédale ajoutées par Chopin dans cette copie, ce n'est pas le cas des indications de dynamique supplémentaires qui ne sont que peu présentes dans l'édition de Schlesinger.

Il serait possible d'en déduire que l'économie de signes de l'édition parisienne autorisée était volontaire de la part de Chopin. Pour autant, rien n'indique de manière convaincante l'existence d'une volonté spécifique de cette nature quant à la dynamique (voir les notes de bas de page correspondantes dans la partition). Il en ressort une situation contradictoire dans laquelle la première édition française, bien qu'elle soit chronologiquement la version de dernière main, constitue une source moins aboutie que la copie de Fontana corrigée par Chopin. Cette situation est d'autant plus surprenante que l'édition parisienne parut en un lieu élu par Chopin pour y vivre et où il travailla aussi régulièrement son Scherzo en *si* mineur avec ses élèves, précisément sur la base de la première édition française.

La présente édition repose sur la copie de Fontana corrigée par Chopin qui a servi de source principale. Davantage de précisions relatives à l'évaluation des premières éditions, des exemplaires d'élèves et à la signification des éditions ultérieures au regard de l'histoire de la

réception de l'œuvre figurent dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de l'édition. Des notes détaillées en français sont également téléchargeables gratuitement sur notre site [www.henle.com](http://www.henle.com).

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

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Remarques* pour l'aimable mise à disposition des sources. Nous remercions tout particulièrement Jan Marisse Huizing de nous avoir donné accès à l'exemplaire de Schiffmacher.

Munich, printemps 2017  
Norbert Müllemann