KLASSIKER DER TONKUNST

CHOPIN

Bärenreiter Stempel.

KLASSIKER DER TONKUNST

HERAUSGEGEBEN VON PROF. **ADOLF PROSNIZ,** PROF. **JULIUS EPSTEIN** U. A. HERVORRAGENDEN MUSIKERN

AUSWAHL DER BESTEN KLAVIERWERKE VON

FR. CHOPIN

MIT EINER EINFÜHRENDEN STUDIE VON DR. **HUGO LEICHTENTRITT,** BIOGRAPHISCHEN DATEN, ZUSAMMENGESTELLT VON **HEDWIG NEUMAYR** U. 28 ABBILDUNGEN, FAKSIMILES U. DGL.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
533

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS ÜBERSETZUNGSRECHT VORBEHALTEN

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN, I., REICHSRATSSTR. 9 LEIPZIG, SEEBURGSTR. 14/20

Inhalt.

	Seite
Einführung in das Schaffen Chopins von Dr. Hugo Leichtentritt	III
Biographische Daten	XIV
Abbildungen	XIX
Valse brillante As dur, Op. 34 Nr. 1	2
Valse As dur, Op. 69 Nr. 1	11
Valse Des dur, Op. 64 Nr. 1 (Minutenwalzer)	14
Valse Cis moll, Op. 64 Nr. 2	18
Grande Valse As dur, Op. 42	24
Mazurkas. Op. 7: Nr. 1 B dur, Nr. 3 F moll, Nr. 4 As dur, Nr. 5 C dur	34
Op. 17: Nr. 1 B dur, Nr. 4 A moll	42
Op. 24: Nr. 3 As dur, Nr. 4 B moll	48
Op. 41: Nr. 2 E moll, Nr. 3 H dur	54
Op. 50 Nr. 3 Cis moll	58
Op. 33: Nr. 1 Gis moll, Nr. 2 D dur, Nr. 3 C dur, Nr. 4 H moll	64
Polonaises. Op. 26 Nr. 1 Cis moll	79
Op. 40 Nr. 1 A dur	85
Op. 40 Nr. 2 C moll	90
Op. 53 As dur	96
Nocturnes. Op. 9 Nr. 2 Es dur	108
Op. 27 Nr. 2 Des dur	111
Op. 15 Nr. 1 F dur	116
Op. 15 Nr. 2 Fis dur	120
Op. 15 Nr. 3 G moll	124
Op. 32 Nr. 1 H dur	128
Op. 37 Nr. 1 G moll	132
Op. 37 Nr. 2 G dur	136
Op. 48 Nr. 1 C moll	142
Op. 62 Nr. 1 H dur	148
Ballades. Op. 47 As dur	154
Op. 23 G moll	165
Scherzi. Op. 20 H moll	179
Op. 31 B moll-Des dur	196
Op. 39 Cis moll	216
Impromptus. Op. 29 As dur	230
Op. 36 Fis dur	237
Préludes. Op. 28: Nr. 3 G dur, Nr. 4 E moll, Nr. 10 Cis moll, Nr. 13 Fis dur, Nr. 15 Des dur, Nr. 17 As dur, Nr. 18 F moll, Nr. 19 Es dur, Nr. 20 C moll, Nr. 21 B dur, Nr. 22 G moll, Nr. 24 D moll	245
Etudes. Op. 10: Nr. 3 E dur	272
Nr. 5 Ges dur	276
Nr. 6 Es moll	280
Nr. 9 F moll	284
Op. 25: Nr. 1 As dur	288
Nr. 6 Gis moll	293
Sonate. Op. 35 B moll	299
Berceuse. Op. 57 Des dur	322

533/m

EINFÜHRUNG IN DAS SCHAFFEN CHOPINS

VON DR. HUGO LEICHTENTRITT.

In der Reihe der großen Tondichter nennt man jetzt nach dem Urteil der ganzen Welt FRÉDÉRIC CHOPIN ohne Widerspruch. Ist sein Reich auch klein, so ist er darin doch groß, ein Eigener, unbesiegt. Seine geschichtliche Stellung ist bedeutsam: Er hat seine Nation in den Bund der großen Musikvölker eingeführt, er hat seinem Instrument, dem Klavier, eine neue Tonsprache entlockt, er hat mit seiner Kunst ganz im allgemeinen für die moderne Musik einen Eckpfeiler errichtet. Diese seine geschichtliche Bedeutung wird womöglich noch übertroffen von seiner rein künstlerischen. Der Zauber seiner Künstlerpersönlichkeit, die Kraft und der Adel seiner Kunst wirken mit unverminderter Frische noch immer weiter. Chopin ist einer der lebendigsten Künstler, anders wie so manche vergangene Größe, die für die Geschichte bedeutsam, für die lebendige Kunst belanglos ist. Sein Licht überstrahlt das aller seiner Mitstrebenden gleichen Alters, wie jetzt, ein Jahrhundert nach seiner Geburt, unverkennbar ist. So edle und reiche Geister, wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, müssen in ihrer Klaviermusik der Chopinschen weichen. Man darf, ohne sich einer Übertreibung schuldig zu machen, Chopin als den Meister des Klaviers schlechthin bezeichnen — nur noch Franz Liszt darf neben ihm genannt werden: Zwei unvergleichliche Kenner des Klaviers, von denen aber keiner den andern irgendwie ersetzen kann.

Was Chopin für die geschichtliche Entwicklung der neueren Musik und für das künstlerische Leben der Gegenwart bedeutet, ist in großen Zügen soeben angedeutet worden. Es seien diese Leitsätze nun des näheren begründet und ausgeführt. Zunächst: Chopin als Bahnbrecher der slavischen Musik.

Mit Chopin beginnt für das nationale Element in der Musik eine neue wichtige Rolle. Man kannte bis dahin eine deutsche, italienische und französische Musik, die anderen Nationen kamen als solche für die Musik noch nicht in Betracht. Wohl hatte sich der nordische Nationalton schon vor 1800 in Dänemark schüchtern emporgewagt; aber was in Kopenhagen die Kunzen, Weyse, Kuhlau erstrebten, drang nicht über die Grenzen des kleinen Landes hinaus. Wohl ist auch von polnischer Musik hier und da die Rede, schon seit gegen 1640 Heinrich Albert aus Königsberg in seine für das deutsche Lied epochemachenden «Arien» einige Lieder und Tänze «nach Art der Pohlen» einmischte, seit in der galanten Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, bei Speröntes' «Singender Muse», bei den öden Berliner Musikern der friderizianischen Zeit, selbst bei J. S. Bach einige steifbeinige «Polonoises» den «Liebhabern» des fremdländischen

Gusto die feurige polnische Musik vortäuschten. Wohl hat ein Beethoven russische Melodien verwendet, haben Haydn und Beethoven schottische Lieder gesetzt. Aber bei all dem handelt es sich nicht um eine nationale Kunst, sondern um Versuche deutscher Musiker, mit fremden Weisen ein paar hübsche Effekte zu erzielen. Als Chopin aufwuchs, gab es schon eine kleine Schule polnischer Komponisten, wie Kurpinski, Oginski, seinen Lehrer Elsner, die aber alle nicht bedeutend genug waren, um sich auch im Ausland Geltung zu verschaffen. Zudem schrieben sie eigentlich im deutschen oder italienischen Stil, nur dünn übertüncht von einem slavischen Lack. Chopins Mission war es, als erster zu entdecken, was die schwermütigen elegischen Weisen des polnischen Volkes, die feurigen Rhythmen der rassigen Volkstänze als Material für eine Kunst großen Stils bedeuten. Mehr als dies: er hat als erster die slavische Seele in der Musik zu ergreifendem, überzeugendem Ausdruck gebracht. Eine neue Welt vom Osten her hielt mit ihm ihren triumphierenden Einzug in die Musik. Die Weltgeschichte der Kunst hatte von nun an mit einem neuen, sehr gewichtigen Faktor zu rechnen. Das Beispiel Chopins machte Schule. Er brach die Bahn für die Russen, für die Skandinavier, die Tschechen. Ein Glinka, Borodine, Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky, Tschaïkowsky wären undenkbar ohne Chopin. Ein Smetana, ein Dvořak, Grieg, Sibelius haben Chopins künstlerischem Erbe unschätzbar Wertvolles zu verdanken. Das Ungarische, Zigeunerische in Liszt wäre ohne Chopin wohl nicht so klar zum Durchbruch gekommen.

Nun zu den Eigentümlichkeiten der Chopinschen Ausdrucksweise.

Die Vollendung der Chopinschen Kunst hat ihre Gründe nicht zum mindesten darin, daß Chopin sich mit vollem Bewußtsein auf ein kleines Gebiet beschränkte. Allen Verlockungen, in Paris Opern zu schreiben, widersetzte er sich standhaft, von der Symphonie und Kammermusik, vom Oratorium hielt er sich fern, und geistliche Musik hat er nie geschrieben: seine Liebe gehörte ausschließlich dem Klavier, wenn man von ein paar Gelegenheitsstücken geringeren Wertes absieht, wie einigen kleinen Liedern, einem Trio, einer Cellosonate. Eine solche weise Beschränkung, eine solche scharfe Selbstkritik und Selbsterkenntnis sind besonders auffallend in einer Zeit, deren Ideal das Universelle in der Kunst war. Alle großen Meister, Jahrzehnte vor Chopin, betätigten sich auf den verschiedensten Feldern. Man denke an die Fülle der Gattungen, die ein Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn pflegten. Chopin war der erste Spezialist des neunzehnten Jahrhunderts, der sich den großen Meistern würdig anreihte. Die anderen Klavierkomponisten, ein Clementi, Hummel, Field, um nur die besten zu nennen, wurden als Komponisten nie für ganz voll genommen; sie galten hauptsächlich als Virtuosen, die auch für ihr Instrument nicht übel komponierten. Das Merkwürdige ist nun, daß Chopin, der aus den Reihen dieser komponierenden Virtuosen hervorging, durch seine überlegenen Leistungen sich der von jenen weit entfernten ersten Klasse der wirklichen großen Meister einreihte. Jedem Spieler wird es auffallen, wie wenig Berührungspunkte selbst die frühesten Chopinschen Stücke mit der Musik eines Haydn, Mozart, Beethoven haben. In seinem op. 1, dem C moll-Rondo, in den Don Juan-Variationen op. 2, den beiden Klavierkonzerten, den frühen Mazurkas, den ersten Nocturnes wird man lange nach Anknüpfungen an die großen Wiener Meister suchen müssen, ehe man einige entdeckt. Viel deutlicher zeigt sich die Verwandtschaft Chopins, was die Schreibart, den Klaviersatz angeht,

mit den Clementi, Cramer, Hummel, Field, auch Weber. Was Chopin als Jüngling bewogen haben mag, sich gerade an diese Komponisten zweiten Ranges anzuschließen, war wohl die Tatsache, daß sein klavieristisches Genie bei diesen Klavierspezialisten besonders interessantes technisches Material sah. Mochten diese Kleinmeister rein musikalisch auch weit hinter den großen Wienern zurückstehen, — rein klavieristisch sind sie jenen bisweilen sogar überlegen. Ihre ganze Art der Erfindung des Satzes war durchaus den Eigentümlichkeiten des Instruments entwachsen. Undenkbar wohl wäre es, daß einer von ihnen eine Äußerung getan hätte ähnlich der Beethovens, der verächtlich ausrief: «Glaubt er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?» Von Clementis Fugen sagt H. v. Bülow, wenn ich nicht irre, irgendwo einmal, ihre Themata seien eingegeben von dem Bilde der sieben breiten weißen und der fünf schmalen schwarzen Tasten, um den Unterschied zwischen Clementis und Bachs Fugen zu charakterisieren. Was hier geringschätzig gemeint ist, hat gleichwohl für den Pianisten ein besonderes Interesse: Diese verschiedenartigen Tasten sind nun einmal das Feld, auf dem die Finger sich zu tummeln haben und darum ist es nicht gleichgültig, wie man sie die Hindernisse des unebenen Terrains nehmen läßt. Mögen immerhin ein Clementi und Hummel in ihrer Phantasie vom Bilde der Tasten abhängig sein: wenn nun ein Klavierkomponist käme, der es verstünde, diese durchaus sachgemäße Art des Satzes zu vereinen mit einer ungebundenen, schrankenlosen Phantasie, einer genialen Erfindungsgabe, müßte dessen Beherrschung des rein Klavieristischen (der Nachdruck liegt auf rein) dabei nicht zu einem besonderen Vorzug werden? Der Künstler, der als erster diese Synthese vollzog, war eben Chopin.

Ein Hauptprinzip seines Satzes ist die Beweglichkeit oder noch deutlicher ausgedrückt: der Mangel an Starrheit. Da der einzelne Klavierton von kurzer Dauer ist, einmal angeschlagen keine weiteren Modifikationen zuläßt, so muß das Klavier immer im Nachteil sein gegenüber der menschlichen Stimme, den Streichinstrumenten, wofern nicht eine große Kunst des Satzes aufgewendet wird, um diese Mängel auszugleichen. Chopin kennt keinen massiven, starren akkordischen Satz, nur eine flüssige, bewegliche, durchbrochene Schreibart. Er hebt die gesangliche Wirkung seiner Kantilene durch die kunstvolle Figuration der Begleitung, die kunstvoll ist nicht so sehr im Sinne der kontrapunktischen Technik, als vielmehr, weil sie der Natur des Instruments wunderbar angemessen ist.

Auf Arpeggio und Skala geht schließlich alle Figuration zurück. Zumal das Arpeggio hat Chopin sehr bereichert, indem er das früher übliche Oktavenarpeggio häufig ersetzte durch das Dezimenarpeggio, überhaupt weitgriffige Figuren der linken Hand mit Vorliebe gab. Auf ausgiebige Hilfe des Pedals ist hierbei immer gerechnet. Aber auf die Dezimenklänge reagiert das Pedal mit ungleich glänzenderer Wirkung. Ein Rauschen, Brausen, eine Fülle des Klanges entsteht dabei, mit der sich das alte klanglich viel trockenere Oktavenarpeggio gar nicht vergleichen kann.

Ein Kennzeichen Chopinschen Klaviersatzes ist, daß Chopin nur darauf bedacht ist, aus der Natur des Instruments heraus zu schreiben. Weder mit der Orgel, noch mit dem Orchester will sein Klavier rivalisieren, es verzichtet darauf, neue Wirkungen zu erzielen aus der Annäherung an andere Klangorgane. Was Chopin schreibt, ist dermaßen klavieristisch, daß durch keine Bearbeitung für

ein anderes Instrument oder für Orchester ein Chopinsches Stück sich auch nur einigermaßen ersetzen läßt. Man muß schon bis auf die alten französischen Clavecinisten, einen Couperin, Rameau und auf Domenico Scarlatti zurückgehen, um eine ähnlich exklusiv klavieristische Musik zu finden. Nicht lockte es Chopin, die schwindelnde Virtuosität eines Paganini auf die Tasten des Klaviers zu bannen, gleich Schumann, Liszt, Brahms, die alle starke Anregungen durch Paganini empfingen. Auch auf Chopin hat der Zauberer Paganini ohne Zweifel starken Eindruck gemacht. Charakteristisch für Chopin ist es nun, wie er mit einem derartigen Einfluß sich abfand. Was ihm Paganini bedeutete, zeigen seine Etüden op. 10 und op. 25. Er bringt aber keinerlei Bearbeitungen Paganinischer Melodien, er paßt dessen technische Motive nicht dem Klavier an, sondern Paganinis Beispiel treibt ihn, noch tiefer in sein eigenes Instrument zu schauen, dessen technische Motive aus sich heraus zu entwickeln. Chopin gehörte zu den größten Bewunderern Bachs. Nichtsdestoweniger hielt er an der Erkenntnis fest, daß dem Klavier der strenge polyphone Stil nicht angemessen sei, daß auf dem Klavier eine verwickelte kontrapunktische Stimmführung auf die Dauer nicht möglich sei, ohne Beeinträchtigung der klanglichen Reize, des eigentlich Klavieristischen. Die Lisztschen Übertragungen von Orgelwerken Bachs hätte er vermutlich prinzipiell abgelehnt. Ebensowenig interessiert ihn der orchestrale Klaviersatz, wie er schon bei Beethoven nicht selten erscheint, auch in einem Stück wie Schuberts «Wanderer»-Phantasie, wie ihn Liszt später mit bewundernswerter Kunst ausbaute; auch die massige Fülle des Brahmsschen Stils hätte ihm wenig zugesagt.

Damit ist nicht gesagt, daß der Chopinsche Stil auf eine seichte Homophonie hinausläuft. Chopin beschränkt sich im allgemeinen auf dasjenige Maß der Polyphonie, das dem Klavier gut möglich ist, nämlich die Dreistimmigkeit: Melodie in der Oberstimme, Baß als Grundlage der Harmonie und Mittelstimme zur Ausfüllung. Diese Dreistimmigkeit jedoch behandelt er so raffiniert, aus jeder der drei Stimmen zieht er so viel Klang und Fülle, daß dem Ohr oft ein vielstimmiger Satz vorgetäuscht wird. Ja bisweilen vermag er sogar mit nur zwei realen Stimmen vermöge der Beweglichkeit des Satzes, der weit gedehnten Figuren und des Pedals eine sehr reiche und volle harmonische Wirkung zu erzielen, wie das As dur-Impromptu op. 29 erweist. Klanggebilde von einer erstaunlichen Freiheit, Kühnheit und Neuartigkeit zieht er aus den drei Stimmen, indem er sie alle drei weit über ihre bisherigen Möglichkeiten hinaus steigert. Den Umfang der melodieführenden Oberstimme in der rechten Hand erweitert er sehr beträchtlich durch die Erfindung weitspannender Figuren, die rasch über einen großen Teil der Klaviatur hingleiten, durch die Einmengung der graziösesten, zartesten Ornamentik. Ähnlich wird der Baß aus seiner früheren Gebundenheit befreit durch neue, weitreichende Baßfiguren, geistreiche und effektvolle Varianten des Arpeggio, durch weitgriffige Akkorde, wie man sie früher nicht gewagt hatte. In die Mittelstimme teilen sich oft die Daumen beider Hände, die er durch raffinierte Satzart für ihre Aufgaben frei macht. Nicht wenig wirkt dabei das Pedal mit, dessen virtuoser Gebrauch die linke Hand entlastet und zu einer bedeutend erhöhten Sprungfähigkeit befähigt. Die Dreistimmigkeit ist natürlich im weitesten Sinne zu verstehen: jede Stimme kann durch einen ganzen Akkord, einen ganzen Chor von Einzeltönen ebensogut vertreten sein, wie durch einen einzigen Ton. Das Vorherrschen der Dreistimmigkeit schließt auch nicht aus, daß gelegentlich real vierstimmig geschrieben wird.

Ein besonderes Raffinement des Chopinschen Satzes ist die Behandlung der Mittelstimmen. Er steigert die rein klangliche und harmonische Wirkung vieler Stellen oft durch ein auffallendes Hervortreten der Mittelstimmen, nicht selten durch dissonierende Töne, die sich von den konsonierenden Akkordtönen der übrigen Stimmen desto schärfer abheben. Man betrachte daraufhin z. B. die letzten Takte des As dur-Prélude op. 28, Nr. 17, das B dur-Prélude Nr. 21 desselben opus, den ersten Teil der Nocturne op. 15, Nr. 1; Schluß der Mazurka op. 17, Nr. 4; viele Stellen der Mazurka op. 24, Nr. 4; ostinate Mittelstimmen, glockenartige Effekte im langsamen Satz der H moll-Sonate op. 58, von Takt 17 an; ähnlich im Scherzo der B moll-Sonate op. 35, von der Stelle: Più lento an. Bei allen diesen Beispielen handelt es sich zumeist um Piano-Effekte, Altstimmen, violenartige Klänge; sie fallen meist dem Daumen, zweiten und dritten Finger der rechten Hand zu. Andere Wirkungen wiederum erzielt Chopin mit den Tenorstimmen, die etwa den Violoncellen, Hörnern, Posaunen des Orchesters entsprechen; sie fallen gewöhnlich der linken Hand zu, sind weniger diskret im Klange, vielmehr auf starkes Hervortreten berechnet. Beispiele dafür sind so zahlreich, daß jeder Spieler sie ohne Mühe finden kann. Sie entsprechen übrigens mehr der älteren Art, Mittelstimmen einzuführen. Geradezu ein Erkennungszeichen, ein Kennwort für Chopins Hand ist eine eigentümliche Art sich windender, schlängelnder Mittelstimme, die über ein paar Töne oft chromatisch hin und hergleiten. Dergleichen findet man z. B. im As dur-Walzer op. 42 zu Anfang, im 2. Prélude des op. 28, in der Etüde op. 10, Nr. 6.

Zu den Eigentümlichkeiten Chopinscher Schreibart gehört auch die Vorliebe für graziöses Ornament, jene leichten Tonguirlanden, jene perlenden Läufe, lächelnden, jauchzenden Triller, schwebenden Akkordketten, die er um seine Melodien zu schlingen liebt. Es ist dies ein Erbstück von den Virtuosen her, die schon immer für dergleichen viel übrig hatten. Hummel und Field sind nicht sparsam damit, schon Mozart liebte es, beim Vortrag seiner Klavierkonzerte besonders die langsamen Sätze improvisierend auszuzieren, ganz zu schweigen von der reichen, allerdings mehr formelhaften Ornamentik der alten Klavieristen und Bachs. Was aber bei den Hummel und Field mehr liebenswürdig kokett gewirkt hatte, das gewinnt bei Chopin eine ganz eigene bezaubernde Anmut, mit einem überlegenen Geschmack weiß Chopin diese Zierate anzubringen und sie stehen ihm wohl an. Das Erbe Chopins hat hier Liszt angetreten, der diese Seite der Chopinschen Kunst noch bewußter weiterbildete.

Das Oktaven-, Terzen- und Sextenspiel entwickelte Chopin beträchtlich über den früheren Stand hinaus. Die Belege dafür bieten am bequemsten die Etüden. Auch die Sprungtechnik hat er weitergebildet. Das Ergebnis aller dieser Fortschritte zusammen ist nun eine erstaunliche Steigerung der Spielfertigkeit. Für die beiden Hände machte Chopin Dinge möglich, die man früher als unausführbar für das Klavier angesehen hätte. Gerade nach dieser Seite hin arbeitete Chopin aufs erfolgreichste dem großen Künstler vor, der die letzten Konsequenzen aus Chopins technischen Errungenschaften zog, nämlich Franz Liszt.

Aber nicht nur rein klavieristisch hat Chopin Bedeutung, er hat auch sonst die musikalische Technik ganz allgemeinhin wesentlich gefördert, durch seine neuartige Harmonik, die für die moderne Kunst von großer Wichtigkeit ist. Er hat in seiner Harmonie eine Menge farbiger Schattierungen, feiner Zwischentöne, die damals ganz neu waren. Mit Schubert beginnt die eigentliche moderne

Harmonik, das heißt die Behandlung der Akkorde auf ihre Farbenwerte hin. Betonten die großen Klassiker gern den Aufbau, das Architektonische, die Linienführung, die Plastik des Vortrags (was nicht ausschließt, daß sie köstliche harmonische Effekte gelegentlich bringen), so suchten die Romantiker eine Annäherung an das Malerische. Als ein Hauptmittel zu diesem Zweck bot sich ihnen die Harmonik dar. Weber fand einige köstliche Farbenklänge, Schubert noch viel mehr, zumal durch die häufige Gegenüberstellung von Dur und Moll, durch die Bereicherung der Modulationskunst, durch den plötzlichen Wechsel entfernter Tonarten, durch die Ausbildung harmonischer Sequenzen. Von Anfang an steht der Harmoniker Chopin schon auf dem Schubertschen Boden. Bald dringt er noch weiter vor. Eine Menge neuer Wirkungen zieht er aus der Chromatik. Er kennt schon das moderne Prinzip, daß in jeder einzelnen Tonart sämtliche nur denkbare Akkorde vorkommen können, daß z. B. ein C dur sämtliche schwarze Tasten verwenden kann, ohne daß es darum aufhört C dur zu sein. Dafür bietet ein gutes Beispiel das vierte Prélude des op. 28, das nicht ein einzigesmal aus der Tonart E moll eigentlich heraus moduliert, nichtsdestoweniger aber die Fülle fremder Akkorde enthält, ein F, B, Es, As, ein Cis, Gis, Dis, Ais in die Tonart E moll hineinmischt. Die sogenannten alterierten Töne, die «stellvertretenden» und «durchgehenden» Akkorde hat vor Chopin niemand so ausgiebig und mit so glücklicher Wirkung verwendet.

Auch das Schweben zwischen verschiedenen Tonarten ist ein charakteristischer Chopinscher Effekt. Man betrachte darauf hin z. B. das zweite Prélude des op. 28, die Mazurkas op. 7, Nr. 2, op. 41, Nr. 2, den ersten Teil der Nocturne op. 37, Nr. 2, wo es in den ersten 30 Takten überhaupt nicht möglich ist die herrschende Tonart zu erkennen, eben weil keine einzige Tonart vorherrscht.

Für eine ganze Reihe von Richard Wagners wirksamsten harmonischen Effekten finden sich bei Chopin Parallelstellen. Man vergleiche etwa Etüde op. 10, Nr. 3, die Takte 46 ff., die Terzenetüde op. 25, Nr. 6 mit gewissen Stellen aus dem Feuerzauber, das Prélude Nr. 2 mit dem Tarnkappenmotiv, die Tristanakkorde des vierten Prélude und der sechsten Etüde des op. 25, den Höhepunkt in der Mitte der Nocturne op. 15, Nr. 3 mit Stellen aus der Gewittermusik zu Anfang der Walküre, die Durchführung des ersten Satzes der B moll-Sonate op. 35 mit dem Vorspiel zum 3. Akt des Siegfried, die letzten 36 Takte der Mazurka op. 50, Nr. 3, die man beinahe notengetreu in den Tristan setzen könnte usw.

Eine Menge neuer harmonischer Wirkungen bringt Chopin zustande durch seine Behandlung der Kadenzen und der Einleitungen zu Beginn eines Stückes. Die Kadenz, zu der sich die Akkordfolgen Unter-, Oberdominante und Tonika zusammenschließen, bereichert er außerordentlich durch Einfügen von fremden, durchgehenden Akkorden, durch Einmischen entfernter Tonarten; er beleuchtet sie dadurch in ganz ungewohnter Weise in seltsamem Farbenspiel. Ähnliche Wirkungen erreicht er auch durch Einschieben von harmonischen Sequenzen in die Kadenz. Als Beispiele dafür seien angeführt die letzten 14 Takte der Barcarolle op. 60 mit dem Hineinspielen des Akkordes g h d eis (= g h d f Dominantenseptakkord von C dur) in die Fis dur-Kadenz; ähnlich am Schluß der Nocturne op. 32 Nr. 1, in der Nocturne op. 62 Nr. 1, neunzehn Takte vor dem Schluß die mit harmonischen Sequenzen reichverzierte Kadenz zur Überleitung in die Hauptfonart H dur, das A dur in der Es moll-Kadenz in der Etüde op. 10, Nr. 6.

Bisweilen bringt Chopin einen Beginn außerhalb der Tonart, in der Art, daß er zu Anfang in überraschender Weise in die Haupttonart hineinmoduliert und so mit dem ersten Eintritt der Tonika eine besonders starke Wirkung erreicht. Manchmal beschränkt er sich auf eine geistvolle Ausnützung der Dominante zu Beginn, wie etwa in dem packenden Anfang der großen As dur-Polonaise op. 53; es kommen aber auch harmonisch verwickeltere Anfänge vor, wie z. B. in der Mazurka op. 24, Nr. 4.

Gerade in den Mazurkas findet man bequem zugänglich eine reiche Auslese der harmonischen Eigentümlichkeiten Chopins, als da sind neue Modulationen, wirksame Orgelpunkte, Einmischen von dissonierenden fremden Tönen in konsonierende Akkorde, besonders in den Mittelstimmen, Springen in ganz entfernte Tonarten ohne Modulation.

Es bleibt noch übrig, von den Formen der Chopinschen Musik im allgemeinen und den hervorragendsten Werken im besonderen kurz zu berichten.

Einen beträchtlichen Raum nehmen unter Chopins Werken die Tänze ein. Keiner der unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen hat sich mit dem Tanz so viel abgegeben wie Chopin. Seine Tat besteht darin, daß er den Tanz der hohen Kunstmusik zuführte. Im Allgemeinen war zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Tanzmusik eine Gebrauchsmusik, ein Genre für sich, mehr eine Handwerkskunst, eine Art Kunstgewerbe. Die großen Meister ließen sich zur eigentlichen Tanzmusik nur ausnahmsweise gelegentlich herab. Etwas ähnliches wie bei Chopin hatte sich schon ein Jahrhundert zuvor zugetragen, als die alten Tänze Allemande Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte usw. durch die Suite der französischen Meister und Bachs der Kunstmusik einverleibt wurden. Doch diese Tänze waren schon längst verklungen, als Chopin erschien. Die einzige Tanzform die bei den Klassikern als sozusagen hoffähig galt, war das Menuett in der Sonate und Symphonie. Die eigentlichen, damals lebendigen Tänze waren aus der hohen Kunst verbannt, bis Schubert den Walzer in einigen kleinen Stücken zu Ehren brachte, bis Weber mit der empfindungs- und phantasievollen «Aufforderung zum Tanz» ein lockendes Beispiel gab. Chopin nahm diese Winke auf und führte im Großen aus, was ein Schubert und Weber im Kleinen angedeutet hatten. Nicht weniger als 42 Mazurkas, 7 Polonaisen, 8 Walzer hat er selbst veröffentlicht, und 30 andere Tänze enthielt sein handschriftlicher Nachlaß.

Die Chopinschen Tänze sind Charakterstücke, die gleichwohl die Eigentümlichkeiten der Tanzweise beibehalten. Sie sind bestimmt von einem aufmerksamen Hörer mit Muße genossen zu werden, sie sind nicht gedacht als Musik, zu deren Klängen man tanzen soll. Für einen solchen Zweck wären sie zu schade, weil dabei ihre zahlreichen Feinheiten erlesener Art verloren gingen; sie wären dazu vielleicht kaum recht geeignet, weil eben gerade diese Feinheiten und Verwicklungen bei Tänzen mehr hinderlich als förderlich sein würden.

In den Mazurkas sind die Rhythmen und Themen den nationalen Tanzweisen so sehr angenähert, das viele der Melodien als polnische Volksweisen gelten könnten. Vielleicht hat Chopin auch manche Themen direkt übernommen. Aber sein Eigentum bleibt die geistvolle Art, wie er diesen Rohstoff veredelte. Ein ländlicher Hauch durchweht viele dieser Stücke. In jungen Jahren liebte es Chopin, die Dörfer zu durchstreifen, dem Tanz der Bauern zuzuschauen. Diese Eindrücke der Jugend haben sein ganzes Leben hindurch nachgewirkt, ohne an Frische merklich einzubüßen. Man sieht die Bauern beim Tanze, Hochzeitsszenen,

Burlesken (wie in op. 17, Nr. 4 z. B., in Polen «kleiner Jude», Zydki genannt), Idyllisches und Erotisches, Landschaftliches, alles findet sich darin. Man hört die Weidenflöte des Hirten, den Dudelsack, die Geige. Über manchen Stücken weht es wie kühle Morgenluft, andere haben den Wirtshausdunst. Aber auch die elegante Salonmazurka in ihrer ganzen Verve fehlt nicht. Da hört man, wie Liszt es ausdrückt, das Klingen der Degen oder das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Klappern von Schmuckstücken. Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tief ernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoß, ein gedämpfter Wirbel wie von weitem herübergeweht. In anderen wieder herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhythmik der slavischen Volkstänze voll ausgenützt und geistreich in eigener Art behandelt*).

Auch die Polonaisen sind durchaus polnisch in Empfindung und Färbung, in Hinsicht dieser Dinge jedoch sehr verschieden von den Mazurkas, weil sie durchaus aristokratisches, ritterliches Gepräge haben, während jene von ländlichem Hauch durchweht sind. Die Polonaisen sind fast durchweg in größeren Maßen angelegt, pompöser, glänzender, voller gesetzt, festlichen Klanges. Es befinden sich darunter einige Hauptstücke der ganzen Chopinschen Kunst. Zumal die große As dur-Polonaise ist zweifellos die Krone der ganzen Gattung. Ihr Glanz und Feuer, ihre Leidenschaftlichkeit, ihre noble Haltung und ihr Elan sind von unwiderstehlicher Wirkung.

Der Chopinsche Walzer ist vielleicht die feinste Blüte der Salonmusik überhaupt. Liebenswürdigkeit, Grazie, Geist, Eleganz führen hier das Wort, Feuer und Leidenschaft schimmern bisweilen hindurch, aber wohl gezügelt von der tadellosen Haltung des Weltmanns. Die wiegende Anmut, die frohe Sinnlichkeit des Wiener Walzers ist wesensverschieden von dieser mondainen Musik für den aristokratischen Salon. Nicht die Bärentatze des Tastenstürmers, sondern wohlgepflegte, zarte Hände, schlanke Finger taugen für die feinen Spitzen dieser Musik, um das Kosen und Flüstern dieser Weisen, ihre glitzernden Läufe mit der rechten Grazie herauszubringen. Nur jemand, der von Jugend auf der französischen Kultur nahe stand, dem später die feinen Formen der französischen Geselligkeit ein Lebensbedürfnis waren, hat diese Walzer schreiben können. Aber auch die slavische Leidenschaft für den Tanz und Freude am Tanz spielt hinein.

Eine bis dahin wenig gepflegte Gattung hat Chopin zu hoher Blüte gebracht, das kleine, nicht tanzmäßige Klavierstück. Einige Muster waren immerhin schon vorhanden, wie Beethovens Bagatellen, die Moments musicaux und Impromptus von Schubert, die Nocturnes von Field. Auch hier baute Chopin aus, was seine Vorgänger mehr als flüchtige Skizze hinterlassen hatten. Der Zahl nach wären an erster Stelle die 19 Nocturnes zu nennen. Es sind dies Stücke voll träumerischem, weichem, romanzenhaftem Klang, meistens in dreiteiliger Liedform: ein langsamer erster Teil, als wirksames Gegenstück*), ein viel bewegterer Mittelsatz und zum Schluß Rückleitung auf den ersten Teil. Genau die Form der alten französischen Lullyschen Ouvertüre, die von den Klassikern in sonatenartigen Kompositionen auch oft für den langsamen Satz verwendet worden ist. Das Neue

*) Es sei dem Verfasser gestattet, diese Charakteristik der Mazurka aus seiner Chopin-Biographie hieher wörtlich zu übernehmen.

bei Chopin liegt nicht in der Form, sondern im Charakter; zuerst zwar merklich den Fieldschen Stücken mit ihrer süßen italienischen Kantilene angenähert, übertreffen die Chopinschen Nocturnes ihr Vorbild doch bald bei weitem, an Mannigfaltigkeit und Intensität des Ausdrucks. Sie variieren das Thema: Nachtstück in einer langen Reihe von Abwandlungen. Es gibt darunter einige feine Salonstücke, die in Bellinischer Melodiensüße schwelgen, wie op. 9, Nr. 2, op. 15, Nr. 2, in diesem Genre eine der vollendetsten Kompositionen; sie macht übrigens in ihrem Mittelsatz einen Abstecher in die hohe Kunst. Wertvoller noch sind einige Naturstimmungen, wie das wundervolle Des dur-Stück op. 27, Nr. 2, ein breiter Nachtgesang: laue, kosende Lüfte des Südens, Mondesglanz. Sehr verschieden davon ist das düstere Nachtstück in Cis moll, op. 27, Nr. 1, mit seinem leidenschaftlichen Aufschwung in der Mitte, dem tröstlichen Ausklang. Ins Heroische spielt op. 48, Nr. 1 hinüber, andere Stücke haben einen elegischen Ton, wie op. 37, Nr. 1, mit dem choralartigen Mittelteil.

In dreiteiliger Liedform wie die Nocturnes sind auch die Impromptus gehalten, nur daß hier umgekehrt der langsame Teil in der Mitte steht, die Außenstücke bewegt sind. Auch dies eine alte Form, die italienische, sogenannte Scarlattische Ouvertüre nach dem Schema: allegro-adagio-allegro. Bei den Klassikern sind die Menuetts und Scherzi der Sonaten in dieser Form gehalten. Ihrem Inhalte nach haben jedoch Chopins Impromptus keinerlei Berührungspunkte mit Menuett oder Scherzo. Schuberts Stücke gleichen Namens ähneln ihnen nicht so sehr in der Form, — die bei Chopin schärfer geprägt ist, die Gegensätze: schnell-getragen stärker betont, — wohl aber im romantischen Wesen der Tonsprache. Nur daß Chopin das Klavier mit noch größerer Freiheit, mit reicherer, stärkerer Wirkung behandelt. Der Preis gebührt wohl dem herrlichen Impromptu in Fis dur op. 36.

Die vierundzwanzig Préludes des op. 28 gewinnen der Form des kleinen Praeludiums ganz neue Seiten ab. Von den Bachschen streng polyphongehaltenen Praeludien sind sie durchaus verschieden. Chopin faßt das Prélude auf als Improvisation, als kleines Vorspiel, wie es ein Künstler wohl kurz hinwirft, um sich vor Beginn eines größeren Vortrags zu sammeln. Dergleichen Arabesken hat Chopin hier stilisiert, und was er schafft, ist etwas durchaus Modernes: Impressionen von einer Schärfe der Charakteristik, einem Charme des Vortrags, einer Überlegenheit der klavieristischen Behandlung, die ihres Gleichen suchen. Die kleinen Préludes zählen zu den kostbarsten Eingebungen Chopins. Ein jedes von ihnen prägt in wenigen Takten seine ganz besondere, von allen anderen verschiedene Stimmung mit erstaunlicher Sicherheit aus. Es finden sich hier Stücke von verwegenem Wurf, wie das gewitterschwüle F moll-Prélude Nr. 18, das wild erregte, wie vor Zorn und Trotz knirschende in G moll (Nr. 22), das gewaltige, pathetische, leidenschaftdurchglühte in D moll (Nr. 24), daneben Idyllisches, wie Nr. 3, 7, Kapriziöses wie Nr. 10, Eingebungen von ergreifend tragischem Ausdruck, wie Nr. 4, 6, 15, die Trauermarschskizze Nr. 20, weiche, träumerische notturnoartige Klänge, wie Nr. 13, 17, 21, kurz die verschiedenartigsten Stimmungen.

Die Scherzi und Balladen sind einander nahe verwandt. Chopins Scherzi haben mit denen Beethovens kaum mehr als den Namen gemeinsam. Beethoven läßt im Scherzo seinem urwüchsigen Humor vollen Lauf; zudem ist das Scherzo bei ihm nur ein Teil einer mehrsätzigen Sonate oder Symphonie.

Chopin bringt das Scherzo als ein selbständiges Stück in ziemlich großen Maßen. Von Scherz ist aber kaum eine Spur bei ihm: überhaupt war das Humorvolle nicht gerade seine starke Seite und höchstens die Mazurkas dürfen gelegentlich auf einen etwas kläglichen Humor Anspruch erheben, wie z. B. jenes fast tragikomische, halb wehklagende, halb lächelnde Stücklein op. 17, Nr. 4. Aber ein leidenschaftlich schäumendes Temperament tobt sich in Chopins Scherzi aus. Op. 20 ist phantastisch, nächtlich düster, bis zur Raserei erregt, gellend: wie ein holdes Traumgebilde nimmt sich der langsame Mittelteil in diesem Toben aus. Op. 31, das B moll-Scherzo zieht seine Wirkungen aus dem dramatischen Dialog zu Anfang, dem Gegensatz zwischen leisem, fast furchtsamem Flüstern und schmetternden triumphalen Klängen aus den breiten lyrischen Gesangsteilen und den spannenden Steigerungen in der Mitte und zum Schluß. «Nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll», schreibt Robert Schumann zutreffend von diesem Stück. Am ehesten kann op. 39 auf die Bezeichnung Scherzo Anspruch machen. Zwar auch hier nichts von Scherz und Humor. Aber die Rhythmen, die geistvolle thematische Arbeit, die Sparsamkeit des thematischen Materials erinnern doch an die großen Beethovenschen Scherzi. Zumal das zweite Thema ist von berückender Klangwirkung: ein glitzernder Schleier aus tausend zarten Fäden von hoch herab über den choralartigen cantus firmus geworfen.

Ähnlich den Scherzi gehören auch die Balladen zu den wertvollsten Schöpfungen Chopins. Sie stellen einen Typ dar, den Chopin ganz neu erfunden hat. Am ehesten könnte man ein Stück wie etwa die bekannte Mozartsche Phantasie in C moll damit vergleichen. Aber Chopins Balladen sind viel romantischer im Ton, viel rhapsodischer. Balladen des polnischen Dichters Mickiewicz sollen Chopin Anregung gegeben haben zu den sonatensatzartigen Phantasien, die er Balladen betitelte. Unverkennbar eingewirkt haben sie auf Liszt (Des dur-Ballade) und Brahms in seinen Balladen op. 10 und den zwei Rhapsodien op. 79. Die beiden Stücke unserer Auswahl tragen den legendenartigen wirklich balladenhaften Ton, der dieser Gattung eigentümlich ist. Von heldenhaftem Kampf und Sieg, von tragischem Untergang und Tod kündet der Sang, doch auch freundliche Episoden, helle Farben sind hineingemischt.

Mehr in die Gruppe der Nocturnes schlagen Stücke wie die zarte, idyllische Berceuse (mit ihrer technisch interessanten Verwendung des basso ostinato) und die glänzende Barcarolle.

In den großen Formen war Chopin weniger glücklich. Dieser Schwäche sich bewußt, hat er sich mit größeren, zyklischen Werken nur wenig abgegeben. In seine frühen Jahre fallen die beiden Klavierkonzerte op. 11 und 21. Ihr thematischer Gehalt ist reich, die klavieristische Behandlung köstlich, doch im Aufbau sind sie verschwommen, ohne rechte Straffheit und Logik, ganz zu schweigen von der durchaus verfehlten Orchesterbegleitung. Die zwei Sonaten op. 35 und 54 gehören in Chopins reifste Jahre. Ihre Stärke liegt nicht im Architektonischen, in der Linienführung, der durchgeistigten Form, wie die Beethovenschen Sonaten sie aufweisen. Eine Chopinsche Sonate ist nicht ein Ganzes, in dem Sinne, daß die einzelnen Sätze einander ergänzen, notwendig zusammengehören, sondern sie zerfällt in mehrere einzelne Stücke, die auch in anderem Zusammenhang sich wohl präsentiert hätten. Betrachtet man die einzelnen Stücke für sich, so muß man sie den besten Werken Chopins zurechnen;

man könnte fast ein jedes von ihnen in die Gruppe der Balladen oder Scherzi, Nocturnes, Préludes versetzen. So sind z. B. balladenartig die ersten Sätze beider Sonaten, der Schlußsatz der H moll-Sonate; den Préludes ordnen sich nicht übel ein der Marche funèbre und der seltsame, dahinhuschende Schlußsatz der B moll-Sonate, als Nocturne könnte das Largo aus op. 54 ohne weiteres passieren und die Scherzi beider Sonaten könnten unter den anderen Scherzi und Impromptus stehen.

Ein paar flüchtige Bemerkungen dieser Art über Chopins Schreibweise, den Inhalt seiner Kunst müssen an dieser Stelle genügen. Ihr Zweck ist erfüllt, wenn sie den Leser anregen, an den Werken des Meisters selbst nachzuprüfen, was Chopin in der Geschichte der Musik, des Klavierspiels bedeutet. Die unmittelbar wirkende Kraft der Chopinschen Musik ist so groß, daß Chopin einen der mächtigsten und lebendigsten Faktoren der heutigen Kunstübung bildet. Dem berückenden Tonzauber seiner Musik kann sich kein musikalisch empfindender Mensch entziehen. Wer aber darüber hinaus sich die Ursachen solcher Wirkungen klarmachen, die inneren Zusammenhänge verstehen möchte, wird Betrachtungen, wie die hier angestellten, nicht als überflüssig empfinden. An solche Leser wenden sich diese Zeilen.

BIOGRAPHISCHE DATEN

1770

Wird Nikolaus Chopin in Nancy geboren.

1787

Nikolaus Chopin reist nach Warschau, um eine Stelle als Hauslehrer bei der Starostin Laczynska zu übernehmen.

1806

Nikolaus Chopin heiratet Justine Krzyzanowska in Zelazowa-Wola in Polen.

1810

Wird am 22. Februar FRIEDRICH CHOPIN in Zelazowa-Wola geboren.

1811—1817 (7 Jahre)

Übersiedlung der Familie Chopin nach Warschau. Der kleine Friedrich kann keine Musik hören, ohne in unstillbares Weinen auszubrechen. Doch zeigt er sehr früh musikalisches Interesse und erhält bald Unterricht bei Albert Zywny, dem einzigen Klavierlehrer, den er je hatte. In diese Zeit fallen auch die ersten Kompositionsversuche. Er macht solche Fortschritte, daß er bereits mit acht Jahren in großen Gesellschaften zum allgemeinen Entzücken vorspielt. Die polnischen Aristokratinnen verwöhnen ihn.

1818 (8 Jahre)

Am 24. Februar spielt Chopin zum erstenmal öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert ein Klavierkonzert von Adalbert Gyrowetz.

1819 (9 Jahre)

Chopin widmet dem Großfürsten Konstantin einen Marsch, den derselbe instrumentieren und bei den Wachtparaden spielen läßt.

Ein Marsch

1820 (10 Jahre)

Beginnt Chopins Unterricht in Kontrapunkt und Komposition etc. bei Franz Elsner.

1821 (11 Jahre)

Hört der systematische Klavierunterricht auf.

Polonaise Gis moll

1823 (13 Jahre)

Eintritt ins Gymnasium.

1824 (14 Jahre)

Verbringt den Sommer in dem Dorf Szafarina in Mazovien, spielt einmal öffentlich unter dem Namen Pinchon ein Konzert von Kalkbrenner und improvisiert zum Entzücken des Publikums. Großes Interesse für polnische Volksmusik. Sein Zeichentalent verwendet er, um Karikaturen seiner Lehrer zu zeichnen.

Variationen
Ein Rondo

1825 (15 Jahre)

Wird wegen seines Klavierspiels sehr gefeiert. Spielt am 27. Mai das F moll-Konzert von Moscheles. Als Kaiser Alexander I. von Rußland nach Warschau kommt, muß Chopin ihm vorspielen und erhält einen kostbaren Diamantring.

Rondo C moll, op. 1
Drei Mazurkas A dur, G dur, B dur

1826 (16 Jahre)

Reise mit Mutter und Schwester nach Bad Reinerz. Dort ein Konzert zugunsten einer armen Witwe. Den Rest des Sommers in Strzyzow, von dort Besuch beim Fürsten Radziwill in Schloß Antonin. Die Sängerin Catalani gibt vier Konzerte in Warschau. Chopin spielt ihr vor und sie ist so entzückt, daß sie ihm eine goldene Uhr schenkt. Nach Vollendung des Gymnasiums tritt Chopin als Elsners Schüler ins Konservatorium in Warschau, das er drei Jahre besucht.

Polonaise B moll (Lebewohl an Wilhelm Kolberg)
Drei Ecossaisen, op. 72, Nr. 3
Polonaise D moll, op. 71, Nr. 1

1827 (17 Jahre)

Vom Land (Szafarina) einen Ausflug nach Danzig. Chopins Schwester Emilia stirbt.

Mazurka A moll, op. 68, Nr. 2
Nocturne E moll, op. 72, Nr. 1
Marche funèbre, op. 72, Nr. 2
Andante dolente
Vierhändige Variationen

1828 (18 Jahre)

Professor Jarocki, der zur Naturforscher-Versammlung nach Berlin fährt, nimmt Chopin mit. Dieser sieht da Spontini, Zelter, Mendelssohn, hört ein Oratorium von Händel und den Freischütz. Auf der Rückreise soll er auf einer Poststation so schön Klavier gespielt haben, daß ihn die Familie des Postmeisters nur ungern und reich beschenkt ziehen läßt. Auf der Rückreise Besuch beim Fürsten Radziwill. Hummel konzertiert in Warschau und begeistert Chopin.

Krakowiak, op. 14
Sonate, op. 4
Variationen über La ci darem la mano aus Don Juan, op. 2
Trio, op. 8 für Klavier, Violine und Violoncell
Polonaisen, op. 71, Nr. 2 und 3
Lieder aus op. 74
Rondo à la Mazur, op. 5
Vier Mazurkas, op. 6

1829 (19 Jahre)

Paganini konzertiert in Warschau, sein Spiel macht tiefen Eindruck auf Chopin. Am 31. Juli Reise Chopins nach Wien. Spielt in zwei Konzerten mit großem Erfolg. Lernt Gyrowetz, Schuppanzigh, Mayseder kennen und ist bei der Wiener Aristokratie sehr warm aufgenommen. Rückreise über Prag und Dresden. Im Herbst Ausflug nach Antonin zum Fürsten Radziwill. Verehrung Chopins für die junge Fürstin und für Alexandra de Moriolles. Chopin findet sein ‚Ideal' in der Sängerin Constanze Gladkowska.

Klavierkonzert F moll, op. 21
Walzer H moll, op. 69, Nr. 2
Walzer Des dur, op. 70, Nr. 3
Walzer Es dur, E dur, As dur, E moll
Introduction et Polonaise brillante für Klavier und Violoncell, op. 3
Mazurka D dur
Rondo für zwei Klaviere C dur, op. 73
Variationen ‚Souvenir de Paganini'

1830 (20 Jahre)

Chopin gibt in Warschau mit großem Erfolg zwei Konzerte, die ihm 5000 fl. tragen. Lernt Henriette Sonntag, die in Warschau konzertiert, kennen. Um sich weiter auszubilden, soll Chopin zwei Jahre nach Wien, Italien und Paris gehen. Schwerer Abschied von Warschau. Am 2. November Abreise. 9. November spielt Chopin in Breslau in einem Konzert. Reist über Dresden und Prag. Am 1. Dezember in Wien, wo er keine so günstige Aufnahme findet wie das erstemal. Die Nachricht vom Aufstand in Polen erschüttert ihn tief.

Klavierkonzert E moll, op. 11
Drei Nocturnes, op. 9
Bolero, op. 19
Scherzo op. 20
Mazurka, op. 68, Nr. 1, C dur, Nr. 3, F dur
Walzer Es dur, op. 18, op. 70, Nr. 3, Des dur
Lieder

1831 (21 Jahre)

In Wien Verkehr mit Malfatti, Czerny, dann Thalberg, Slavik etc. Im Juli gibt Chopin ein schlecht besuchtes Konzert. Abreise nach München, wo er unter großem Beifall sein E moll-Konzert im philharmonischen Konzert spielt. In Stuttgart erfährt er die Einnahme von Warschau (Revolutionsetude). Im Herbst in Paris. Bekannt mit Cherubini, Rossini, Kalkbrenner, Baillot etc. Befreundet mit Liszt, Hiller, Mendelssohn, Franchomme. Chopin will bei Kalkbrenner Klavierstunden nehmen, doch da ihn derselbe verpflichten will, drei Jahre sein Schüler zu bleiben, zerschlägt sich die Sache.

Der größte Teil der polnischen Lieder, op. 74
Etude (Revolutionsetude) C moll
Drei Nocturnes, op. 15
Phantasie über polnische Lieder, op. 13
Ballade G moll, op. 23
Vier Mazurkas, op. 24
Préludes A moll und D moll aus op. 28

1832 (22 Jahre)

26. Februar eine Aufführung, bei der er mit Kalkbrenner ein Konzert für zwei Klaviere mit Begleitung von vier Klavieren spielt. Sehr wenig Publikum. Im Anfang findet Chopin in Paris nur wenig Anklang, so daß er den Plan faßt, nach Amerika zu gehen, doch führt ihn Fürst Radziwill bei Rothschild ein. Hier erregt er durch sein Klavierspiel allgemeine Begeisterung, erhält viele Stunden in den ersten Häusern und wird bald allgemein so gefeiert, daß er den Plan, Paris zu verlassen, aufgibt. Lernt Field kennen. Mit Mendelssohn, der seine Sommernachtstraumouvertüre in Paris aufführt, befreundet.

Mazurka D dur
Andante spianato und große Polonaise Es dur, op. 22

1833 (23 Jahre)

Chopin wird in Paris modern. Er spielt in vielen Konzerten, so in einem vom Fürsten an der Moskwa arrangierten Wohltätigkeitskonzert, in einem Konzert zugunsten des Fräulein Smithon (der späteren Frau Berlioz) mit Liszt gemeinsam. Am 15. Dezember mit Liszt und Hiller das Tripelkonzert von Bach. Freundschaft mit Bellini.

Variations brillantes sur le Rondo: Je vends des Scapulaires, op. 12
Grand Duo concertante pour Violoncelle et Piano sur un thème de Robert le diable
Etudes, op. 10
Mazurka A moll

1834 (24 Jahre)

Chopin wendet sich an Stanislaus Kozmian wegen eines Opernlibrettos. Im Februar gibt Chopin ein Konzert in der italienischen Oper. Trotzdem sich alles dazu drängt, bleibt der erwartete Erfolg aus, da Chopins zartes Spiel in dem großen Raum nicht wirkt. Er tritt daraufhin längere Zeit nicht mehr öffentlich auf, doch wirkt er noch in einem Konzert Berlioz' mit. Im Mai ein Ausflug mit Hiller zum niederrheinischen Musikfest, um Mendelssohn zu treffen. Tieferes Interesse für die schöne Fürstin Potocka.

Rondo Es dur, op. 16

1835 (25 Jahre)

Besucht seine Eltern in Karlsbad, wo der Vater die Kur gebraucht. Trifft in Dresden Maria Wolczynska und deren Familie.

In Leipzig trifft Chopin mit Mendelssohn, Schumann, Clara Wieck etc. zusammen. Rückkehr nach Paris, dort spielt Thalberg eine große Rolle als Klaviervirtuose.

Mazurkas, op. 67, Nr. 1 und 3

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

1836 (26 Jahre)

Da Chopin Maria Wolczynska in Marienbad weiß, reist er im Juli dorthin. Ist viel mit ihr beisammen und hält um ihre Hand an, wird aber auf später vertröstet, da die Eltern nicht einwilligen wollen. Rückkehr nach Paris mit Zwischenaufenthalt in Leipzig. Bald nachher erhält er die Nachricht, daß sich Maria mit dem Grafen Skarbeck verlobt habe. Chopin lernt George Sand (Frau Dudevant) kennen. Leidenschaft und langjähriges Verhältnis der beiden. Chopin zieht sich vom geselligen Leben zurück, da er bereits sehr kränklich. Freundschaft mit Heinrich Heine. Ein achttägiger Ausflug nach London.

Walzer As dur, op. 69, Nr. 1, F moll
Walzer, op. 70, Nr. 1
Deux Polonaises, op. 26, Cis moll, E dur
Deux Nocturnes, op. 27

1837 (27 Jahre)

Den Sommer über bei George Sand in Nohant.

Variationen über einen Marsch aus den Puritanern
Zwölf Etuden, op. 25
Impromptu As dur, op. 29
Quatre Mazurkas, op. 30
Deux Nocturnes A dur, As dur, op. 32

1838 (28 Jahre)

Den Sommer in Nohant. Da sich Chopins Gesundheitszustand immer mehr verschlimmert, reist er für den Winter mit George Sand auf die Insel Majorka. Zu diesem Zweck verkauft er seine ‚Préludes' um 2000 Francs an den Verleger. In Majorka erkrankt Chopin schwer. Ein heftiger Blutsturz.

Préludes, op. 28
Quatre Mazurkas, op. 33
Trois Valses brillantes, op. 34, As dur, F dur, A moll
Scherzo, op. 31
Polonaises, op. 40, A dur, C moll

1839 (29 Jahre)

Rückreise, nachdem Chopin soweit wieder hergestellt. Längerer Aufenthalt in Marseille, bis Chopin unter Behandlung des berühmten Arztes Dr. Cauvière sich von den Anstrengungen der Seefahrt etwas erholt hat. Dann nach Nohant. Im Herbst Paris. Zieht zu George Sand. Chopin lernt Moscheles kennen und spielt mit ihm zusammen in einem Hofkonzert.

Sonate B moll, op. 35 (mit Trauermarsch)
Deux Nocturnes, op. 37, G moll, G dur
Vier Mazurkas, op. 41, H dur, As dur, Cis moll, E moll
Impromptu, op. 36, Fis dur
Ballade, op. 38, F dur
Scherzo, Cis moll, op. 39

1840 (30 Jahre)

Chopin gibt viele Stunden in den vornehmsten Häusern. Infolge seiner unvernünftigen Lebensweise verschlimmert sich sein Leiden. Den Sommer über in Nohant bei George Sand.

Tarantella As dur, op. 43
Walzer As dur, op. 42

1841 (31 Jahre)

Nach langer Zeit entschließt sich Chopin, wieder ein Konzert zu geben. Am 26. April findet dasselbe mit großem Erfolg statt. Den Sommer in Nohant.

Polonaise, op. 44, Fis moll
Prélude, op. 45, Cis moll
Allegro de Concert, op. 46, As dur

1842 (32 Jahre)

Am 18. Februar gibt Chopin ein Konzert. Der große Erfolg bestimmt ihn, dies jedes Jahr zu wiederholen.

Troisième Ballade, op. 47, As dur
Deux Nocturnes, op. 48, C moll, Fis moll
Fantaisie, op. 49, F moll
Drei Mazurkas, op. 50, G dur, As dur, Cis moll

1843 (33 Jahre)

Trotz der vielen Erfolge und der vielen Stunden ist Chopin fortwährend in Geldverlegenheiten, da er ein sehr elegantes Leben gewöhnt ist. Sommer in Nohant.

Impromptu Ges dur, op. 51
Ballade F moll, op. 52
Polonaise As dur, op. 53
Scherzo, E dur, op. 54
Valse, op. 70, Nr. 2, F moll

1844 (34 Jahre)

Am 3. Mai stirbt Chopins Vater. Chopins Gesundheitszustand wird immer schlechter. Seine Schwester kommt nach Paris, ihn während einer langen Krankheit zu pflegen. Seine Krankheit wirkt auch auf sein Gemüt. Er hat öfter Visionen. Sommer in Nohant.

Deux Nocturnes, op. 55, F moll, Es dur
Trois Mazurkas, op. 56, H dur, C dur, C moll

1845 (35 Jahre)

Chopin sehr kränklich. George Sand ist Chopins überdrüssig. Sommer in Nohant.

Berceuse, op. 57, Des dur
Sonate H moll, op. 58

1846 (36 Jahre)

George Sand veröffentlicht einen Roman ‚Lucrezia Flaviani', in welchem alle Welt die Beschreibung ihres Verhältnisses mit Chopin sieht. Sommer in Nohant.

Drei Mazurkas, op. 59, A moll, As dur, Fis moll
Barcarole, op. 60, Fis dur
Polonaise. Phantasie, op. 61, As dur
Deux Nocturnes, op. 62, H dur, E dur
Mazurka, op. 67, Nr. 4

1847 (37 Jahre)

Bruch mit George Sand. Er verläßt nach einem heftigen Auftritt ihr Haus. Den Sommer über bleibt er in Paris, was ihm sehr schadet.

Trois Mazurkas, op. 63, H dur, F moll, Cis moll
Trois Valses, op. 64, Des dur, Cis moll, Ces dur
Sonate G moll, op. 65 für Violoncell und Klavier
Mazurka, op. 67, Nr. 4

1848 (38 Jahre)

Chopin gibt am 16. Februar sein letztes Konzert. 21. April in London. Bekanntschaft mit Jenny Lind. Er gibt zwei Matineen in London. Am 19. August ein Konzert in Manchester, wofür er 60 Pfund erhält. Am 28. September ein Konzert in Glasgow. Das rauhe Klima in Schottland, wo er längere Zeit bei Stirlings geladen, bekommt ihm sehr schlecht. Er kann nicht mehr komponieren, auch ist sein Klavierspiel sehr schwach. Konzert in Edinburg. Zum letztenmal tritt Chopin bei einem polnischen Fest in London öffentlich auf.

Mazurka, op. 68, Nr. 4, F moll

1849 (39 Jahre)

Rückkehr nach Paris. Verzweiflung Chopins, weil sein Arzt Dr. Molin plötzlich stirbt. Da er weder imstande zu unterrichten, noch zu komponieren, leidet er Geldmangel. Fräulein Stirling schickt ihm, als sie dies hört, 25.000 Francs. Seine Schwester kommt nach Paris, ihn zu pflegen, seine Schüler und Schülerinnen bemühen sich um ihn. Darunter die Fürstin Marcelline Czatoriska, Gutmann etc. Fürstin Delphine Potocka muß ihm noch kurz vor seinem Ende etwas vorsingen. Am 17. Oktober stirbt Chopin. Große Trauerfeier. Meyerbeer dirigiert das Requiem von Mozart. Chopin liegt am Père Lachaise begraben, sein Herz befindet sich in der Heiligenkreuzkirche in Warschau.



Chopins Eltern
Bleistiftzeichnung



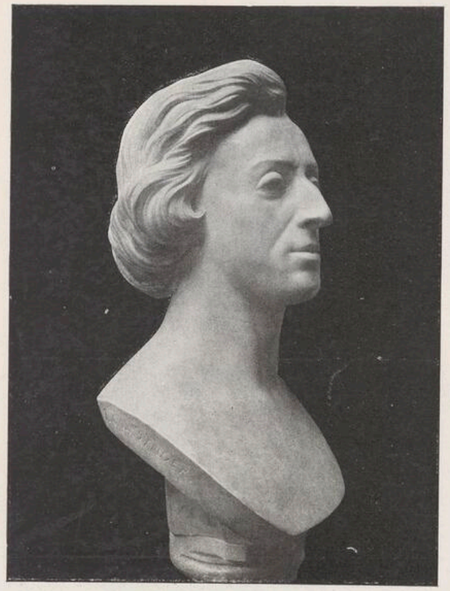
Chopin
Gemälde von Ary Scheffer



Chopin
Gemälde von T. Kwiatkowski



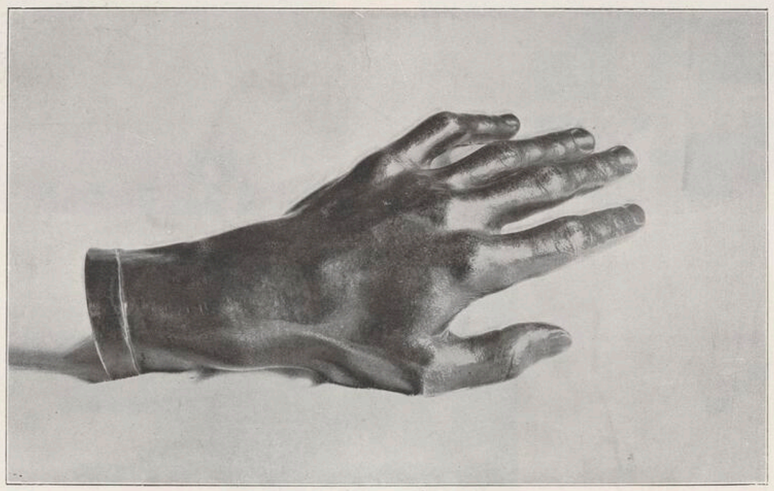
Miniaturmedaillon Chopins
von Bovy



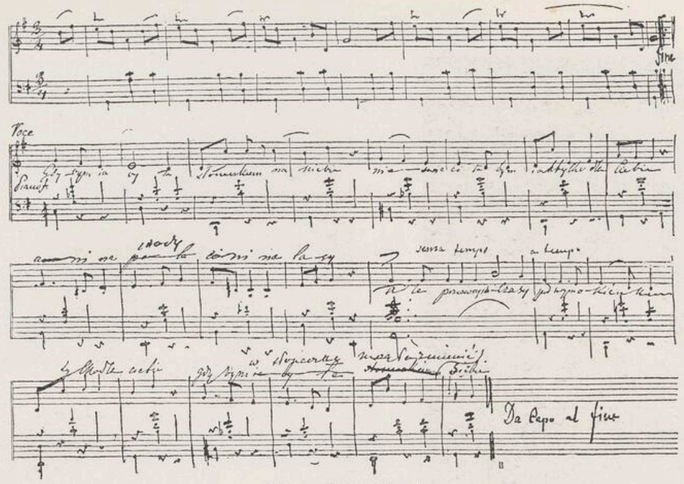
F. Chopin
Marmorbüste von J. Clesinger



F. Chopin
Zeichnung von T. Kwiatkowski



Chopins linke Hand



Chopins Lied: Wunsch

Mayabrechann

Dawno do was nie pisałem bo to tak
em wiecy się spieszi Zem wiecy się nie
do pisania zabrali – i tyle i tyle że zegnam
się z wami. Jak teraz piszę
wam tylko parę słów zebyście wiedzieli
ze odebrali ze mnie wasz list dostał. Miałem
grypę jak cały świat latayscy – i jeszcze
wam teraz. Piszę to dla tego że
myślę zajęty moim Koncertem który
ma być 16 tego miesiąca: Przyjaciele moi
przyszli jednego razu i powiedzieli mi
ze muszę dać koncert, że o nic się nie
mam turbować tylko ustąpić i zagrać – za
tygodnia (a bilety wszystkie za 20 franków)
juz biletów nie ma. Publiczność
zapisuje się na drugi – so którym nie będzie

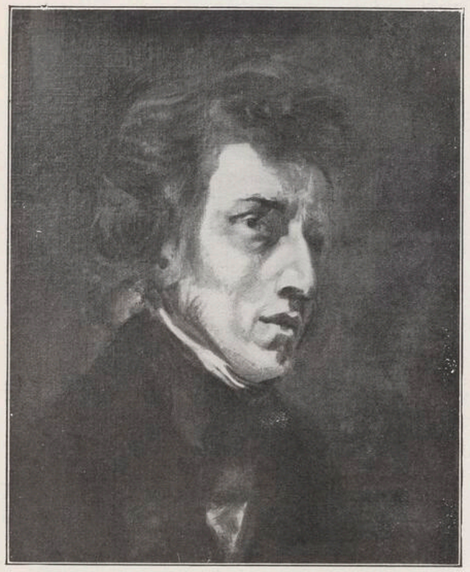
Brief Chopins an seine Eltern



Chopin auf dem Totenbett
Bleistiftskizze von T. Kwiatkowski

Pourrai-je cette fois me satisfaire
je vous conjure de faire
ouvrir mon corps pour ne
pas enterrer vif

Chopins letzte Worte

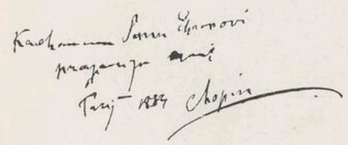


Chopin
Gemälde von Eugène Delacroix

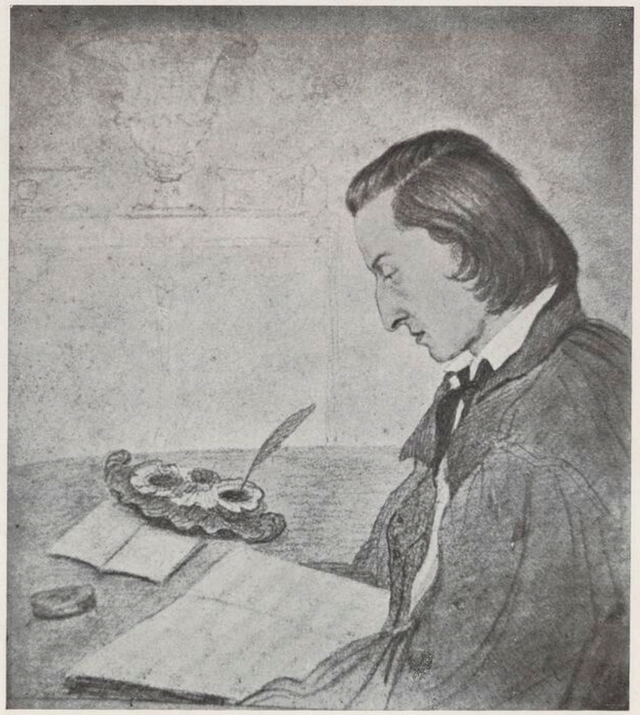


George Sand. Gemälde von Eugène Delacroix





Albumblatt



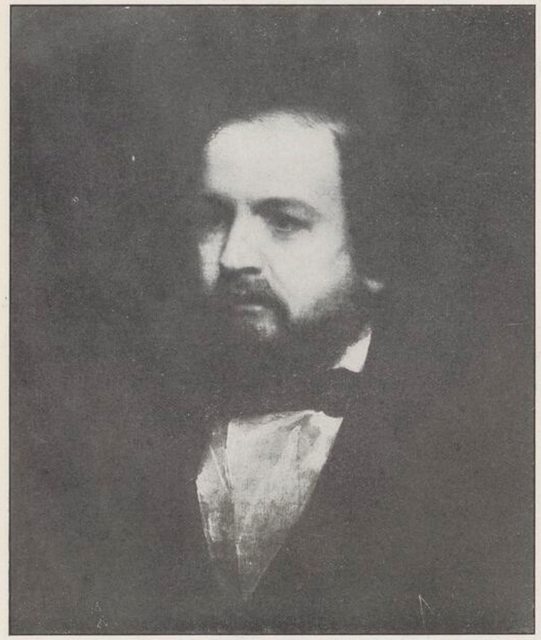
Chopin. Zeichnung von George Sand



F. Chopin Franz Liszt A. Dreyschock S. Thalberg

J. Rosenhain E. Wolff F. Döhler A. Henselt

Freunde Chopins



Ferdinand Hiller
fährt mit Chopin nach Düsseldorf, um Mendelssohn zu besuchen



Mendelssohn



Schumann



Meyerbeer



Henri Herz



Vincenzo Bellini



Rossini



Cherubini
Zeichnung von Jean Ingres



Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten spielt Chopin ein Klavierkonzert von Gyrowetz



Ignaz Moscheles
Stich von Carl Meyer

befreundet mit Chopin



Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner
Lithographie von Formentin

Die Absicht Chopins, bei Kalkbrenner Klavierstunden zu nehmen, scheitert an dessen übertriebenen Forderungen



Hektor Berlioz

U. E. 3922
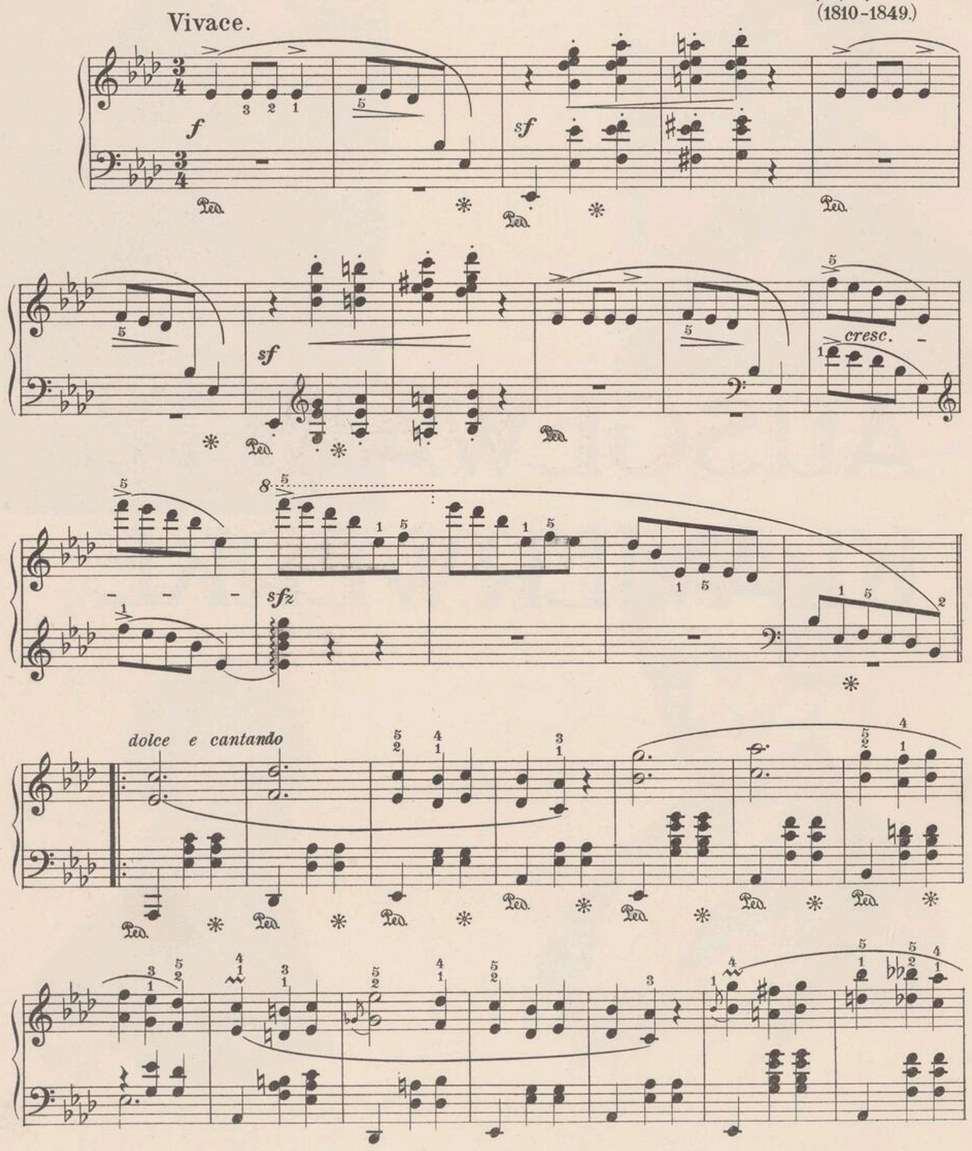
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
1541
533.

AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE
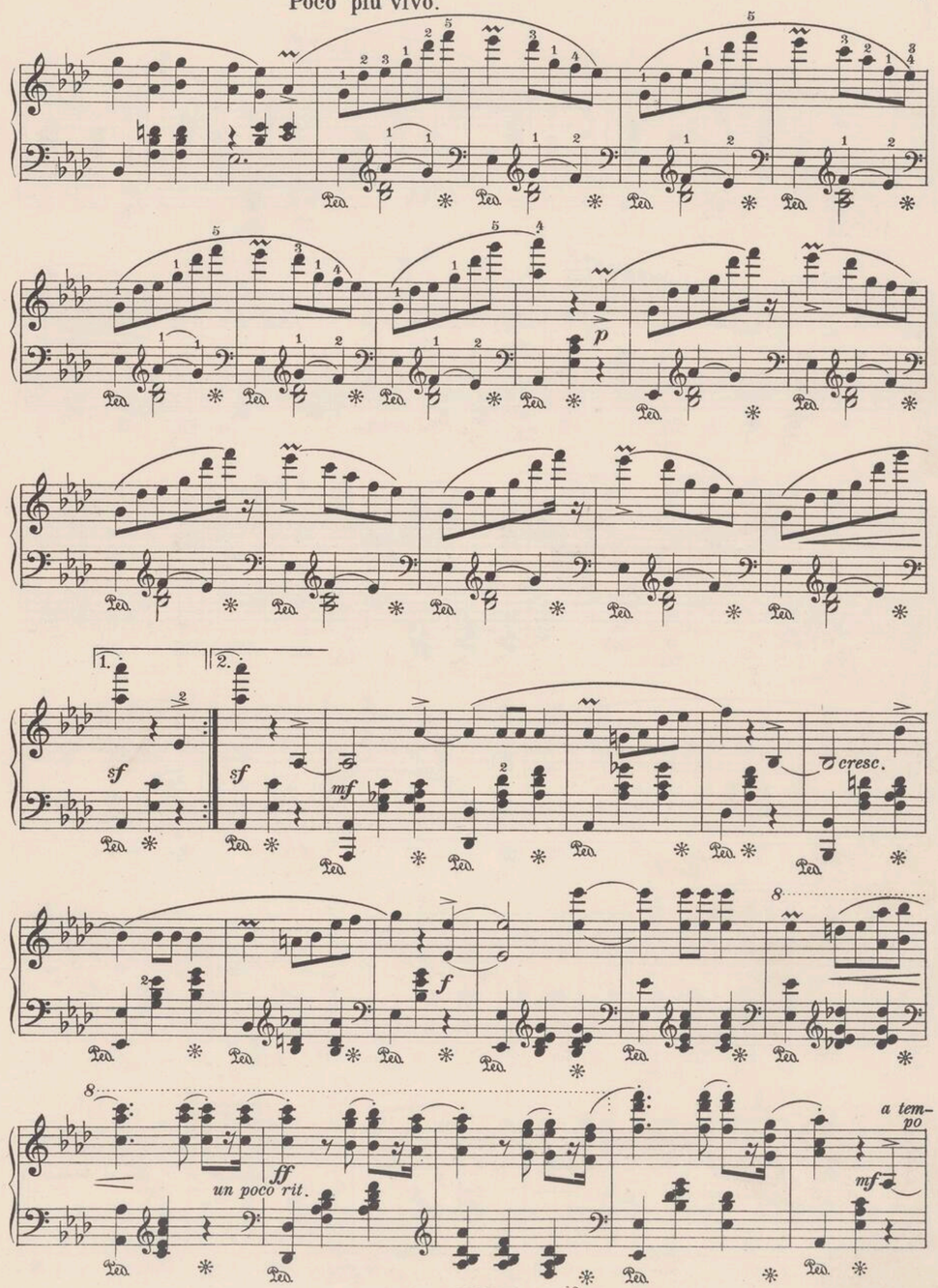
VALSE BRILLANTE.

F. Chopin, Op. 34. № 1.
(1810–1849.)

Vivace.



Poco più vivo.



tr 13 cresc.

tr 13 f

ff un poco largamente p

poco rubato

f

rit. p

f

f risoluto p

p f p p

p

f

Animato.

f

ff

mf

trm

13

cresc.

trm

13

8

f

ff *largamente*

8

Tempo I.

dolce

più vivo

mf

p

sf

mf cresc.

f poco rit.

mf

trm 13 cresc.

trm 13

f ff

Più vivo.

sf p

marcato il basso

poco cresc. dim.

pp poco rit.

p

pp

Più vivo.

dimin.

pp

m.d.

pp

VALSE.

Op. 69, Nº 1. (Oeuvre posthume.)

Lento. (♩ = 138.)

p con espressione

f

p

poco rit.

riten.

a tempo

f

p

poco rit.

riten.

a tempo

animato

mf

riten.

cresc.

a tempo

con forza

f

poco rit.

1.

2. a tempo

riten.

dolce

ten.

ten.

p

poco

a

cresc.

dolce

f.

ff

mf

a piacere

VALSE.

Op. 64, № 1.

Molto vivace.

p leggiero

cresc. *poco*

cresc. *poco*

Poco meno vivo.

p *sostenuto*

mf *a piacere*

dolce

a tempo

p accel.

cresc.

f

p

cresc.

pp

cresc.

a piacere

f

VALSE.

Op. 64, Nº 2.

Tempo giusto.

mf

poco accel.

rit.

a tempo

espressivo

mf

Più mosso.

decresc.

Vivo.

pp

decresc.

Più lento, con sentimento.

mf

dolce

poco riten.

Più mosso.

mf

decresc.

pp

decresc.

mf

Tempo I.

poco accel.

rit.

espressivo

mf

Più mosso.

decresc.

pp

decresc.

Grande Valse.

Op. 42.

Vivace.

tr

p

leggiero

marcato il canto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

pp

Ped. *simile*

tr

p

Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. *

Ped. *simile

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

tr

Ped. * Ped. * Ped. come sopra

cresc.

Poco meno vivo.

mf

cresc.

f

Ped. *

ff

a tempo

leggiero

p

Ped. * Ped. * Ped. *

Sostenuto e poco più lento.

mf

espressivo

cresc.

accelerando

Vivo.

p leggiero

CYLINDER nr. 3 (2)
NTU.:1650
DATA.:
Cykl

Sostenuto e poco più lento.

mf

espressivo

cresc.

accelerando

Vivo.

p leggiero

Tempo I.

p

pp

Vivo.

sostenuto

poco rit.

p leggiero

cresc.

ff

Poco più lento.

dim.

p

cresc.

f

fz

legg.

p

cresc.

p

cresc.

sempre più -

f

fz *p* *leggiero*

simile

cresc. poco a poco -

f

ff

accelerando

f

cresc.

ff

ffz

MAZURKAS.

Op. 7. No 1.

Vivace. (♩= 50.)

lungo

cresc.

ff fz

p scherz.

comodo

lunga

cresc.

ff fz

p

simile

comodo

stretto

p

una corda legato e senza Ped.

tr

a tempo, un poco largamente

poco rall.

tre corde

cresc.

come sopra

lungo

ff fz

p

comodo

pp sotto voce

una corda

rubato

poco rall. a tempo con larghezza

tre corde

cresc.

lungo

ff fz

p scherz.

comodo

1. 2.

Op. 7. № 3.

Allegro. (♩= 54.)

pp sotto voce
m.d.
legato

smorz.

p con anima

con forza

rubato

con forza
cresc.

p *stretto*

dolce

p stretto
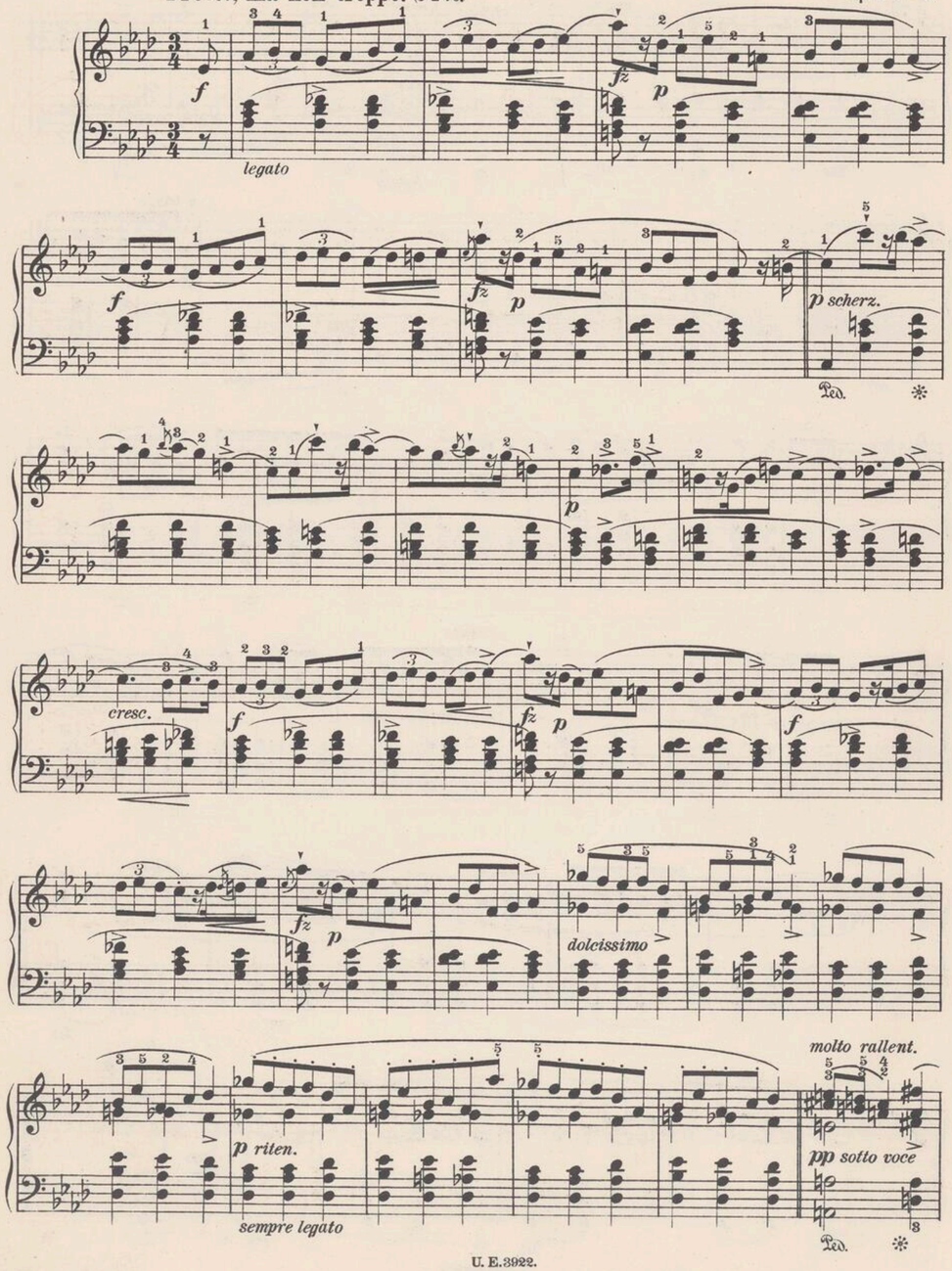
dolce

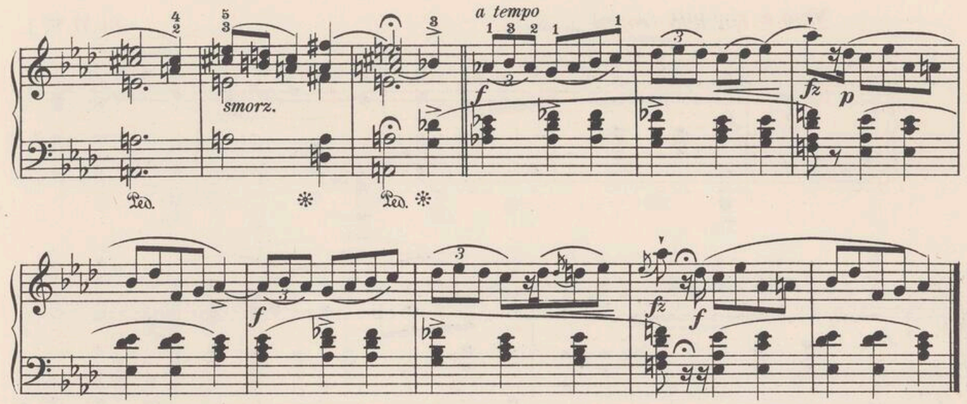
fz

Più tranquillo.
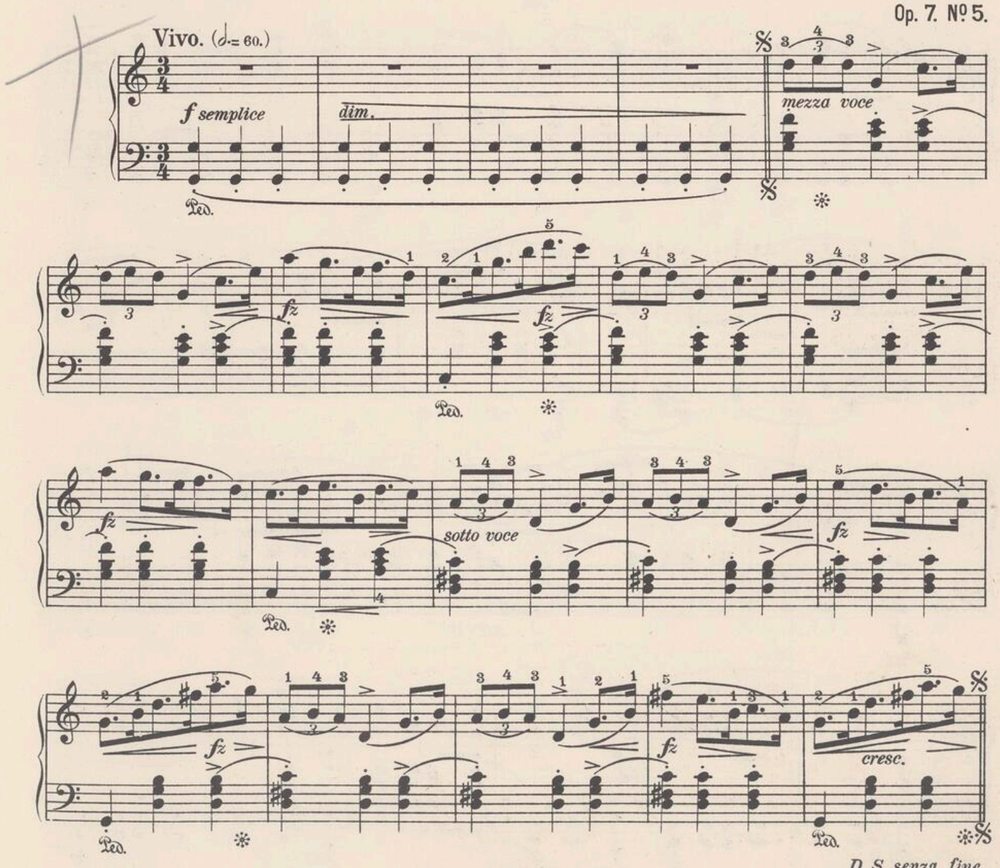
Presto, ma non troppo. (♩= 76.)

Op. 7. Nº 4.





Op. 7. Nº 5.



D. S. senza fine.

Vivo e risoluto. (♩= 160.)

Op. 17. Nº 1.

Lento, ma non troppo. (♩= 152.)

pp *sotto voce* *espress.*

ten. *p*

pp *delicatissimo* *una corda*

ten. *tre corde* *ten.*

a piacere

ten. *una corda* *tre corde*

un poco più vivo

poco riten. *a tempo*

una corda

ten. *tre corde* *ten.*

dolce

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * dolce simile

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

lungo

ff

ten.

p

ten.

Ped. *

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

ten.

Ped. * Ped. * Ped. *

con abbandono

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sotto voce

una corda

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
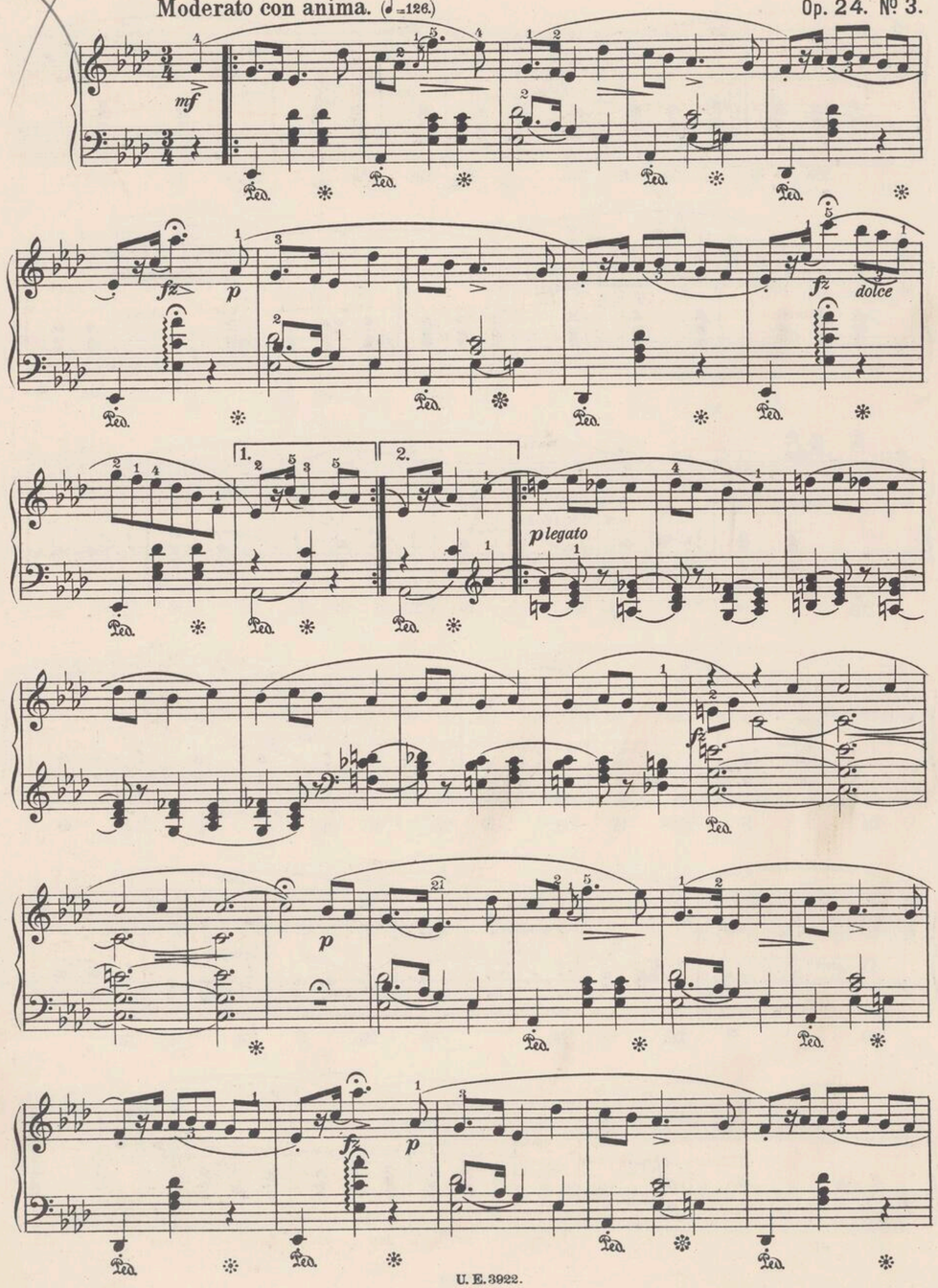
sempre più p
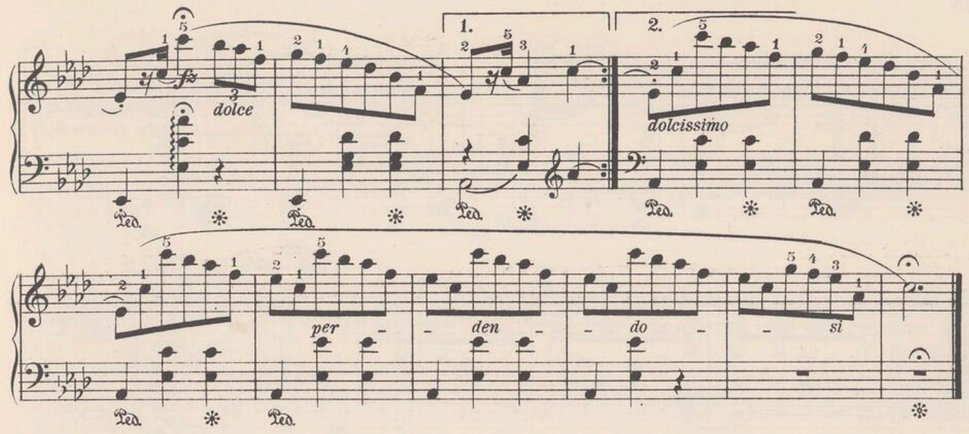
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

calando
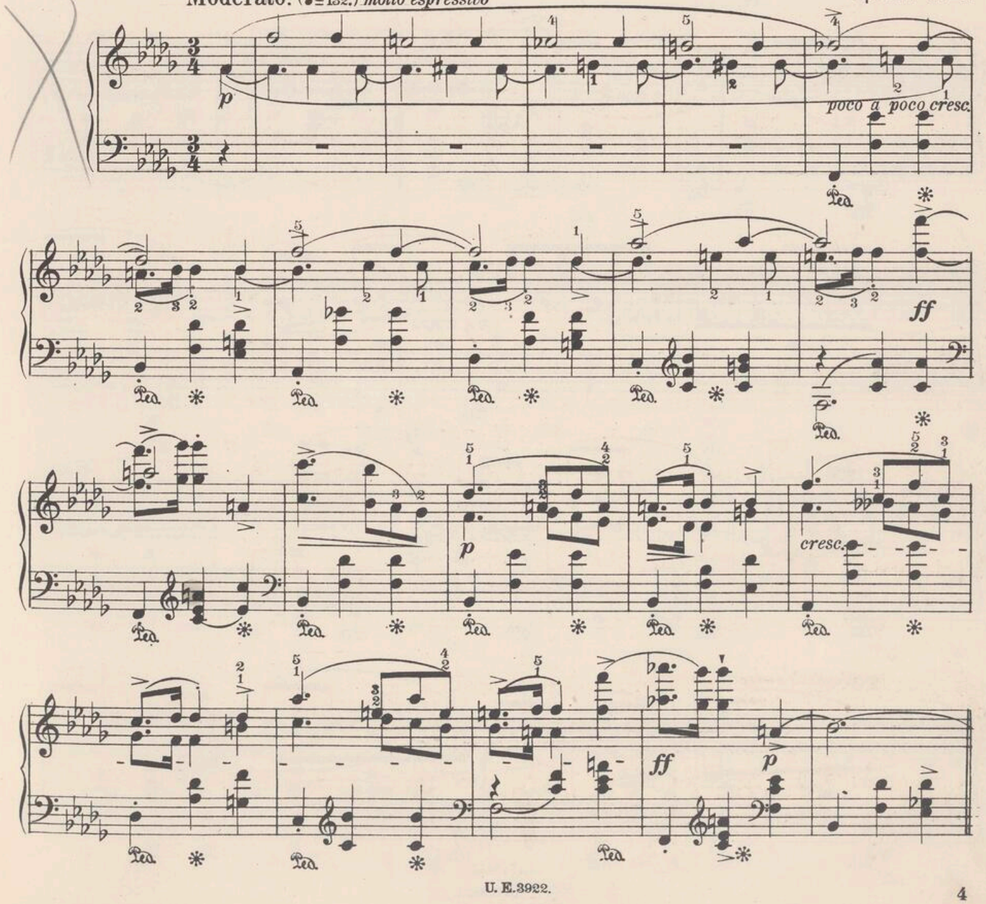
per - - den - - - do - - - si

Moderato con anima. (♩=126.) Op. 24. № 3.





Moderato. (♩=132.) *molto espressivo* Op. 24. № 4.



dolce

scherzando

f

dimin.

accelerando

ritenuto

p a tempo

cresc.

ff

più agitato e stretto

p

cresc.

ff

p

1.

2.

p

legato

sotto voce

una corda

tre corde

con anima

1.

2.

p

f

pp

f

dolcissimo

pp

riten. cresc.

ff a tempo

pp *con forza* *ff*

sotto voce *tr* *pp*

cresc. *ff*

accelerando *dimin.* *riten.* *a tempo* *p*

cresc. *ff*

più agitato e stretto *p* *cresc.*

ff *dim.*

p

riten. *calando* *dimin.* *pp* *una corda*

pp *mancando* *pp*

sempre rallent. *smorzando* *fzp* *marcato*

Andantino. (♩=104.) Op. 41. Nº 2.

p *espressivo*

f

marcato

p

cresc.

f

sostenuto

ff

decresc.

rallent.

Animato. (♩. =66)

con spirito

poco cresc.

misurato

cresc.

dimin.

Moderato. (♩=132.)

Op. 50. № 3.

mezza voce

p

decisa

f

p

sostenuto

mf

più p

tranquillo

pp

p mezza voce

sostenuto

dim.

dolce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

f

Ped. * Ped. * Ped.

p

Ped.

p

Ped.

f

Ped. * Ped. * Ped.

p

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

mf

più p

fz

Ped.

dim.

cre

scen

fz p

do

fz p

cre

scen

do

f

fz dim.

più p

slentando

ff

Op. 33. № 1.

Mesto. (♩ = 116.)

p

Ped.

appassionato

f

p

dim.

f

rit.

a tempo

p

dim.

p

Vivace. (♩ = 69.)

Op. 33. № 2.

f

pp

una corda

tre corde

f

pp

una corda

ff

tre corde

rit.

a tempo

p

tre corde

f

cresc.

fz

ff

f

poco più p

1.

2.

poco rit.

a tempo

f

una corda

tre corde

f

pp

una corda

tre corde

ff

pp

una corda

accelerando

p

smorzando

8va

Semplice. (♩= 144.)

Op. 33. № 3.

p *affabile*

poco rit. *a tempo*

f

dolce

ritenuto

p

poco rit. *a tempo*

allargando

Mesto. (♩=132.)

Op. 33. № 4.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

mf dim.

Ped. *

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sotto voce

una corda

dimin.

misterioso

tre corde

p

Ped. * Ped. *

f

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

dim.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sotto voce

una corda

dim.

risoluto

f

tre corde

Ped. *

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sf

sf

poco rall.

Ped. * Ped. *

p *con dolore*

f *mf* *dim.*

p

sotto voce *una corda* *dim.*

p *tre corde*

f *mf*

dim. *p*

sotto voce *una corda*

dimin.

risoluto *f* *tre corde* *fz* *fz* *fz*

sf *sf* *poco rit.*

con espressione

p *sf*

dolcissimo

sf

dolciss.

déciso

con spirito

sempre f

pp

senza colore
una corda

poco rit.

tre corde

a tempo

p cantante

f

mf

dim.

p

sotto voce

una corda

dim.

misterioso
più p

mf

tre corde

POLONAISES.

Allegro appassionato. Op. 26. № 1.

ff

fff

f

con anima

sf

ten.

p stretto

poco riten.

pp

espressivo

ff fff f

sf ten.

p stretto poco riten. pp espressivo

sotto voce cresc. p

cresc. mf sf sempre cresc. sf

sf ff poco rit. p soavemente

dimin.

ritard. a tempo

pp cresc. fz con forza

ten.

p stretto

riten.

pp espressivo

Meno mosso.

con anima

semplice

riten. *a tempo* *senza rigore*

dolciss.

dim.

ten.

poco rubato

poco rit.

indeciso

molto espressivo

dolce

cresc.

ben legato

riten.

cresc.

largamente

dim.

dim.

3 riten.

a tempo

senza rigore

doleiss.

ten.

poco rubato

indeciso

poco rit.

molto rit.

Op. 40. № 1.

Allegro con brio.

un poco rubato

accentuato

poco rit.

a tempo

largamente

2da volta.

ff energico

mf

più f

fff

p cresc.

f p fz

f tr

tr

fz riten.

a tempo

ff

mf

più f

fff

p cresc.

f p fz

f

Ped. Ped. Ped.

ffz

Ped. Ped.

un poco rubato

Ped. Ped. Ped.

Ped.

ffz

Ped.

accentuato

Ped. Ped.

poco rit.

f a tempo

Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped.
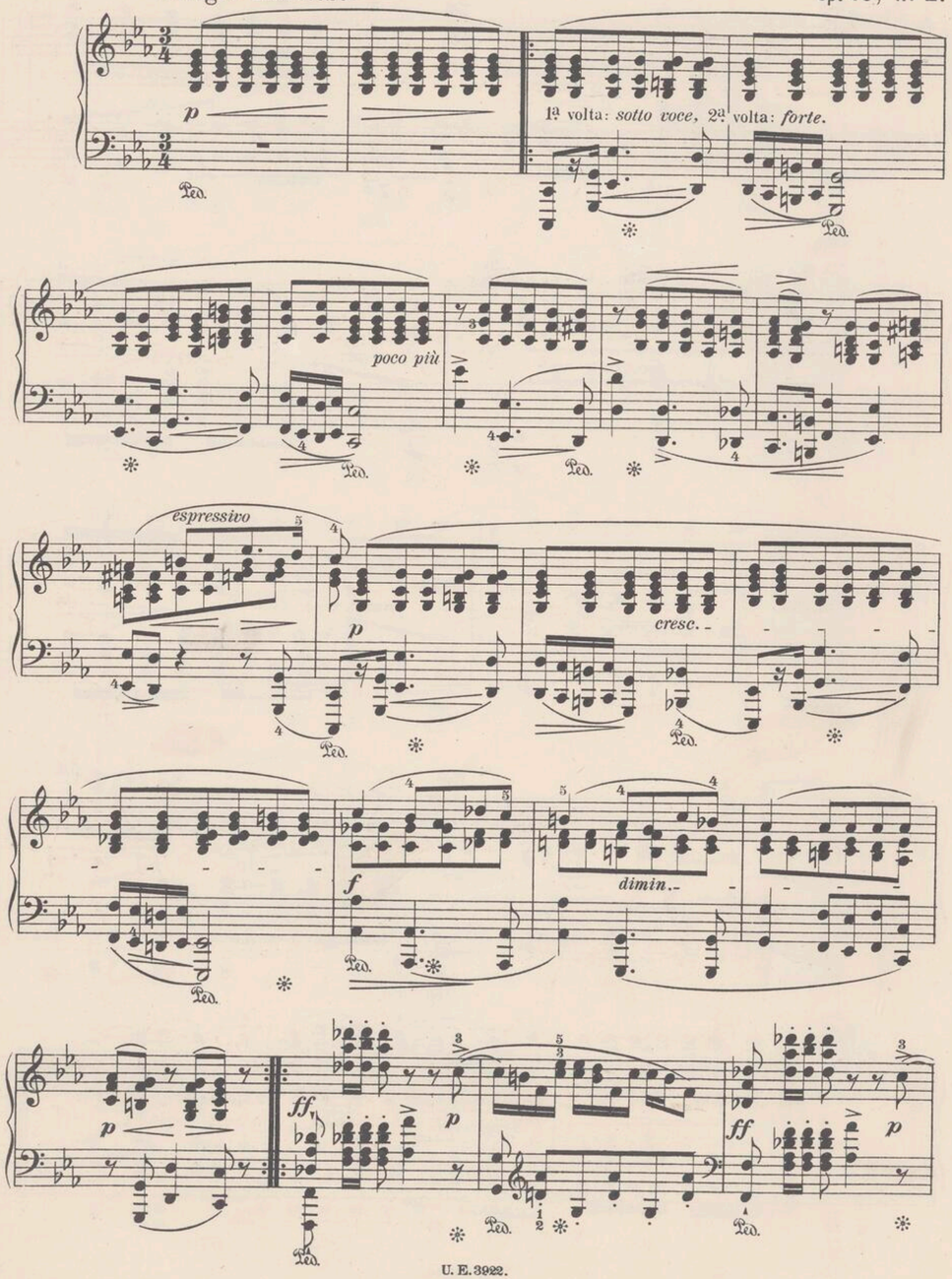
ffz
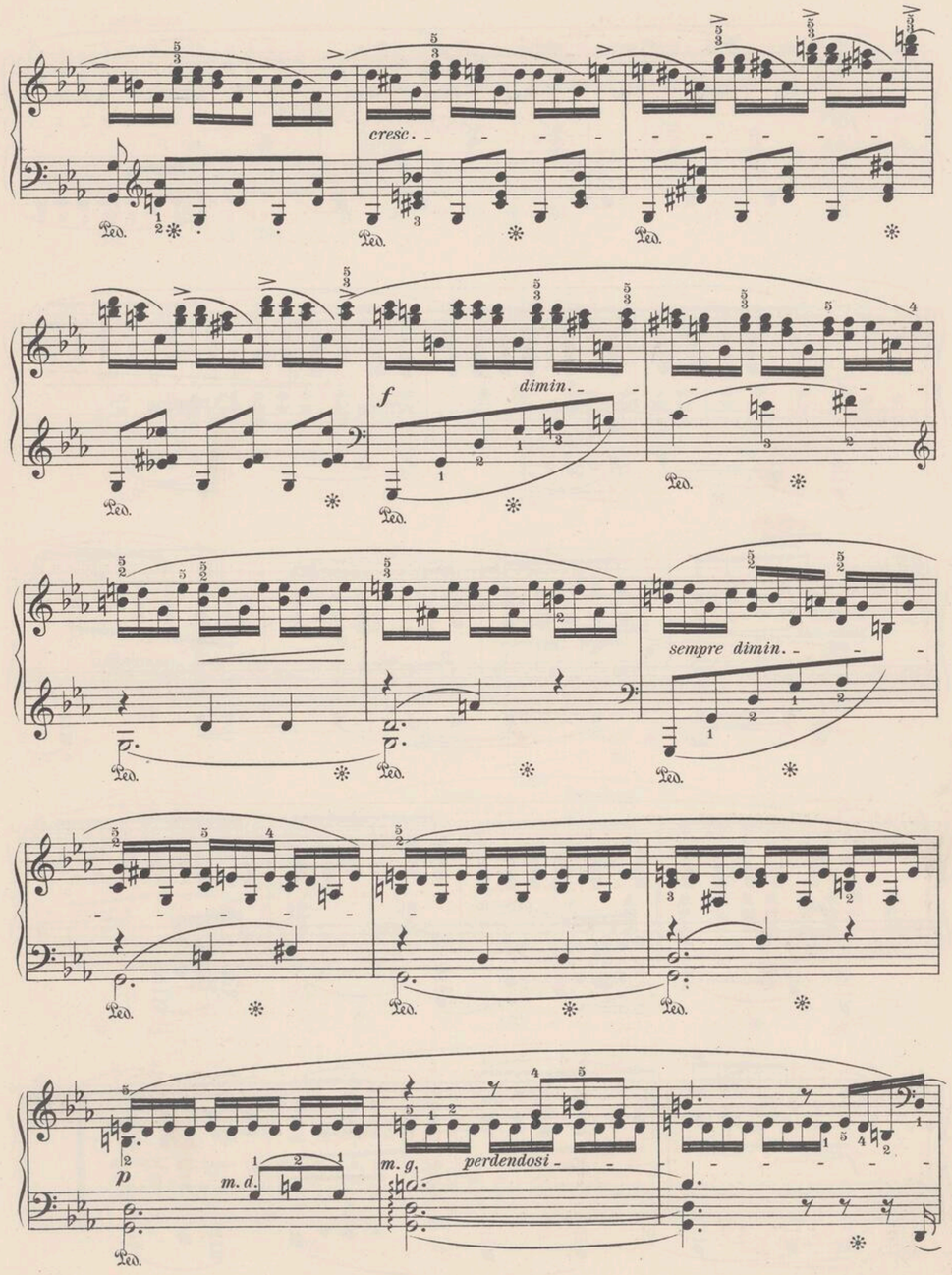
Ped. Ped. Ped.

largamente

Ped. Ped. Ped.

Allegro maestoso. Op. 40, Nº 2.





pp cresc.

mf

poco più dimin. espressivo

p cresc.

f dimin. p

sostenuto

p espress. pp un poco

indeciso

mf dim. dolce

poco cresc. mf

dimin. p

ff p molto legato

ff p cresc.

f dimin.

slentando a tempo

p espress. pp

indeciso mf

dim. dolce poco cresc. mf

dimin. p cresc.

ff

f cresc.

grandioso

rit.

ff lungo fff

Maestoso.

Op. 53.

cresc.

poco rit.

un poco largamente

molto

accentuato

più f

con brio

poco rit.

cresc.

ff

tr

Ped.

tr

ff

8

f

più f

marcato

con brio

ff

fz

cresc. molto

sostenuto

f

più f

cresc.

e rit.

Largamente.

ff

più f

marcato

con brio

ff

pp

sotto voce

m. s.

sempre staccato

poco a poco cresc.

f molto cresc.

ff

Ped. *

pp

fz

Ped. * m.s.

sotto voce

simile

poco a poco cresc.

f molto cresc.

con molta espressione

ff *f*

f

sf *p* *spianato*

poco cresc. *p*

tr *tr* *tr*

mf

6 poco cresc.6 *6* *mf* *poco rit.*

sf *sf* *sf* *dimin.*

sf *sf* *sf* *smorzando* *e poco accel.*

cresc.

largamente

ff

ff

f

più f

marcato

con brio

ff

poco rit.

brillante

sempre f

sf

sf

ff

ff

ffz

NOCTURNES.

Andante. (♪=132.) Op. 9. № 2.

espress. dolce

p

cresc.

cresc.

p

pp

poco ritard.

a tempo

f

poco rall.

fz p

simile

cresc.

p

p

f

poco rall.

a tempo

fz p

p

a piacere

p *poco rubato* *sempre* *pp* *dolciss.*

pp

p

con forza *stretto*

f

ff senza tempo *p* *cresc.*

a tempo

f *dim.* *rallent. e smorz.* *pp* *ppp*

Lento sostenuto. (♩.= 50)

p *dolce* *sempre legato*

fz

espressivo

cresc. *f*

un poco agitato

con forza

cresc.

f

p

f

fz

pp

mf

a tempo

ritenuto

dolce

una corda

tre corde

leggieriss.

senza rigore

dolce

una corda

tre corde

cresc.

allargando

cresc.

fz

fz

stretto

fz

f

rit.

a tempo

fcon grandezza

fz

Ped.

f

tr

cresc.

Ped.

8

48

con forza

Ped.

con anima

Ped.

con forza

fz *cresc.*

appassionato

f

Ped.

fz

grandioso

ritard.

a tempo

dolciss.

Ped.

una corda sino al Fine.

dimin.

p

Ped.

dolciss.

Ped.

dim.

calando

Ped.

smorzando

dolciss. e dim.

pp

Ped.

Andante cantabile. (♩= 69.)

Op. 15. № 1.

p *semplice e tranquillo*

sempre legato

dolciss.

poco cresc. e riten.

dim.

a tempo *delacatiss.*

p

dolciss.

p

smorz.

Con fuoco. (♩= 84.)

f

fz

cresc.

ff

fz

dim.

pp e poco riten.

a tempo

cresc.

dim.

Con fuoco.

cresc.

molto marcato

mf sempre legato *pp* *mf*

Tempo I. (♩= 69.)

dimin. *rallent. e calando* *sotto voce*

una corda

tre corde

poco cresc. e riten. dim. *dolciss.* *a tempo*

dolciss.

dim. e rall. *smorzando*

Larghetto.(♩= 40.)

Op. 15. № 2.

p sostenuto

tr

leggiero

senza rigore

con forza

poco cresc.

tr

dolciss.

p

pp e poco riten.

cresc.

con forza

string.

m. s.

riten.

Doppio movimento.

sotto voce

cresc.

misurato

fz

cresc.

ff

decresc.

più dimin.

sf

pp

dimin.
molto rallentando

smorz.

dolce
pp

Tempo I.

leggierissimo

a piacere

con forza

fz

tr

dim. e rall.

una corda

a tempo

pp fz

sempre dimin.

poco rit.

Op. 15. № 3.

Lento. (♩.= 60.)

p languido e rubato *f* *dimin.* *p*

f *dimin.* *poco ritenuto* *p*

a tempo

f *dimin.* *p*

leggiero *f*

dimin. *dim. ritenuto* *a tempo* *sotto voce* *fz* *una corda*

fz

sostenuto *fz*

cresc. *ed.* *acceler.* *tre corde*

f *fz riten.* *fz* *dimin.*

rallent.

pp

a tempo

religioso

p

sotto voce
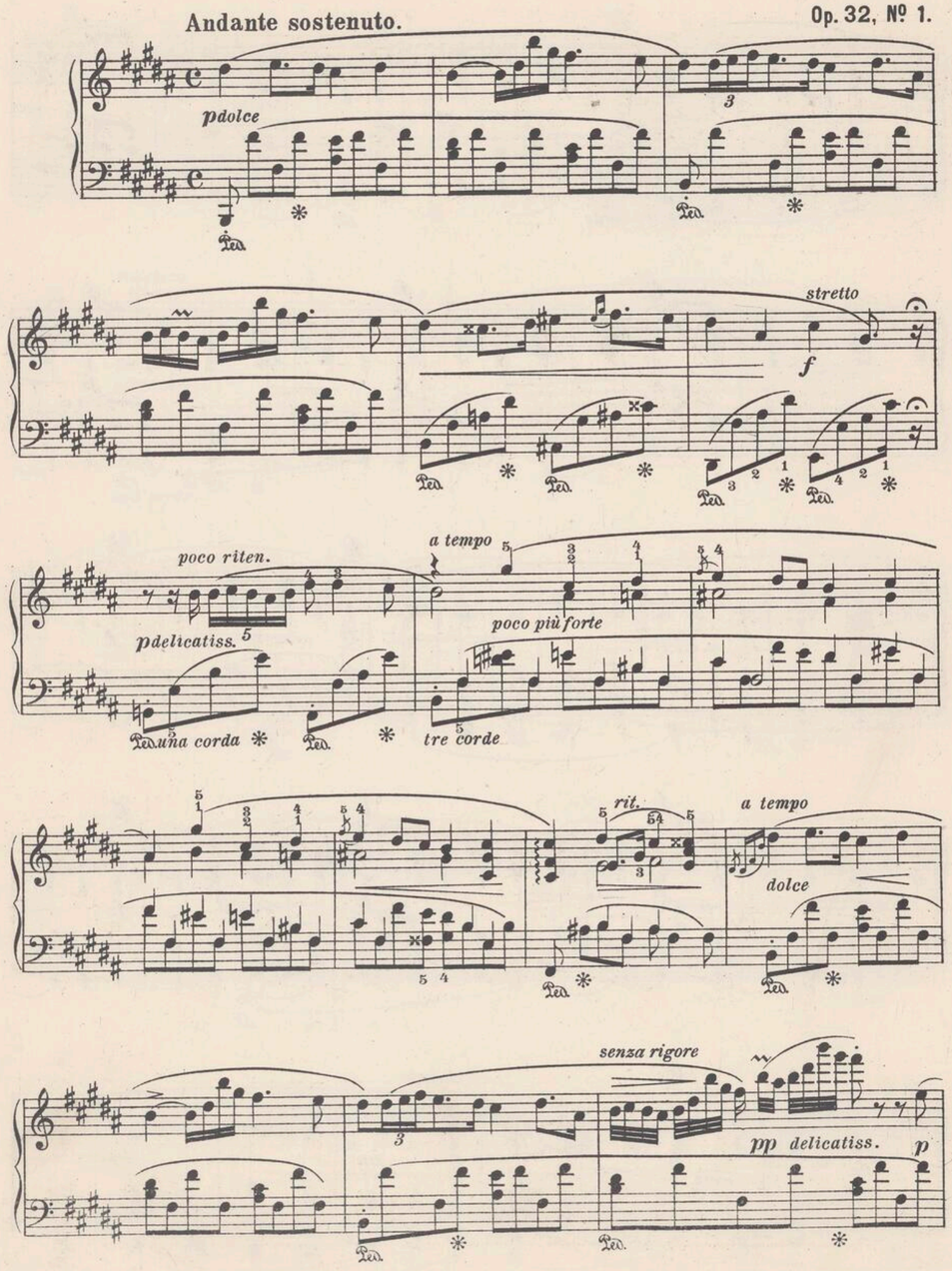
una corda

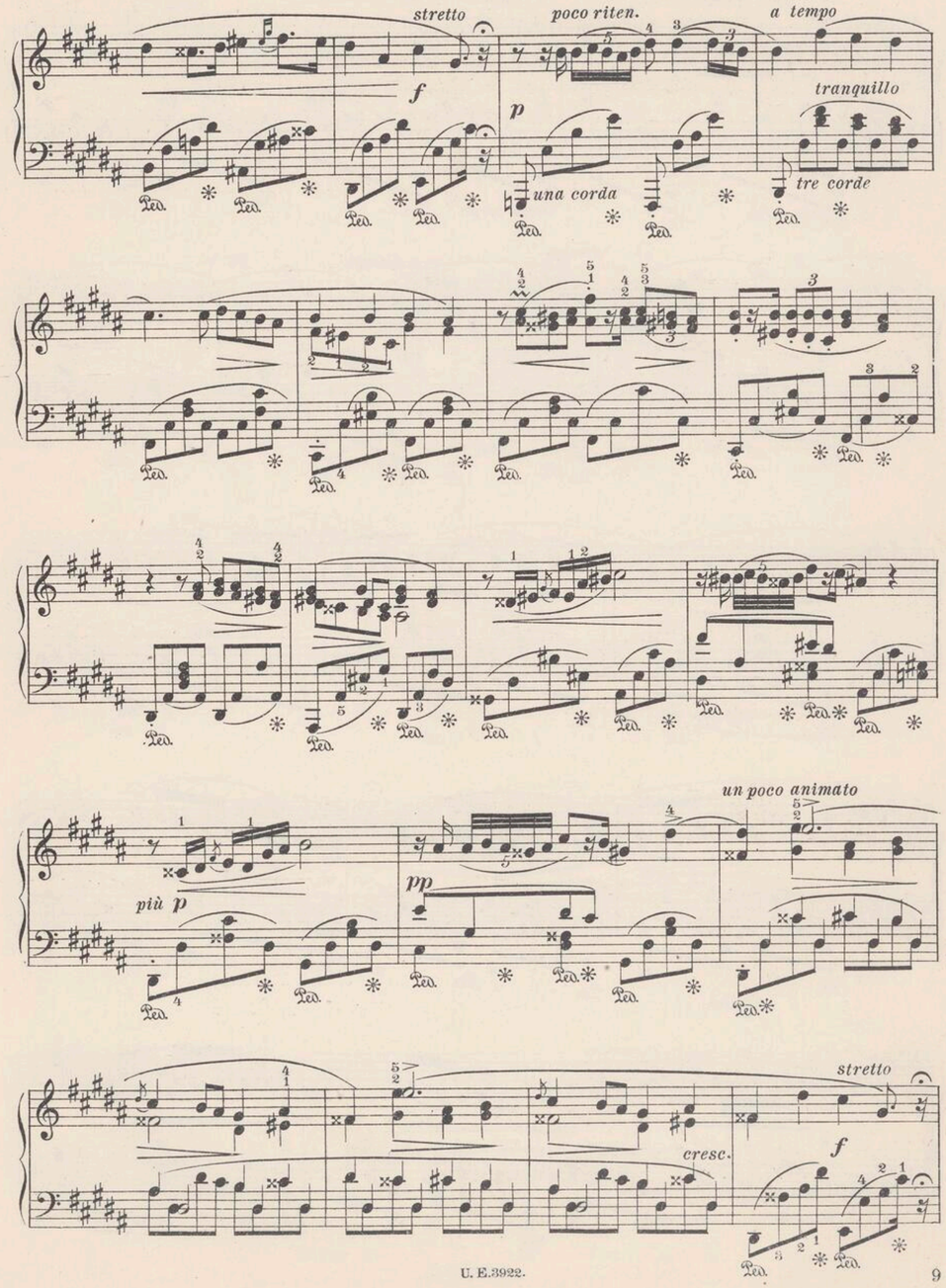
tre corde

m. d. pp

ritenuto

Andante sostenuto. Op. 32, № 1.





poco ritenuto

a tempo

una corda

tre corde

rit.

a tempo

dim. m. s.

più

pp

animato

cresc.

stretto

poco riten.

a tempo

una corda

tre corde

m. s.

rit e dim.

pp

una corda

(a piacere)

tre corde

p recitativo

Adagio.

Andante sostenuto.

Op. 37, № 1.

p *con malinconia*

f *p* *tr*

cresc.

dimin. *con abbandono*

f

ff *p* *p* *tr*

cresc.

dimin.

pp *p* *una corda*

p *tre corde*

p religiosamente

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * *sempre* Ped.

p

una corda

p

tre corde

pp

dimin. e poco ritard.

sempre Ped.

a tempo

mf *pp*

p *con duolo*

Ped. * Ped. * Ped. *

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p

cresc.

Ped. * Ped. *

dimin.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mf

p

una corda

Ped. * Ped. * Ped. *

pp

riten.

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Andantino.

Op. 37. № 2.

dolce
p

pp

misterioso

dimin.

p

sostenuto

simile

simile

poco accel.

cresc.

dim.

tranquillo

pp

simile

cresc.

a tempo

f

mf

p

poco cresc.

calmato

dim.

p sostenuto

simile

poco accel.

cresc.

tranquillo

dim.

pp

simile

più f

cresc.

simile

f

p

calmato

pp

pp

Lento.

con molto sentimento

mezza voce

molto marcato il basso

p

patetico

cresc.

f

ten.

fieramente

Poco più lento.

ten.

sotto voce

una corda

sempre p

poco cresc.

tre corde

dim.

pp cresc.

p cresc.

p cresc.

mf p cresc.

p cresc.

p cresc.

f cresc. cresc.

molto cresc.

ff tr ritenuto

a tempo

ff poco rit.

a tempo

sempre ff

riten. fz acceler. p

Doppio movimento.

pp agitato

pp

cresc.

p

mf

sempre marc. il basso

fz

cresc.

cresc.

f

con tutta la forza

ten.

ten.

ten.

ff ritenuto

dim. e rallent.

pp

una corda

Andante.

f *p dolce legato*

espressivo *poco cresc.*

poco rubato *m. s.*

sempre legato *poco accel.*

con abbandono *rit.*

dim. *una corda* *pp*

f *rall.* *a tempo* *fp* *tre corde*

dolce

sostenuto e dolce

p

cresc.

poco più mosso

dim.

dolciss.

calmato

cresc.

f

marcato il basso

p

dimin.

pp

languido

cresc.

Poco più lento.

dim.

p dolce

poco rallent.

a tempo

Tempo I.

pp *rallent. dim.*

una corda

p *rubato*

tre cordè

cresc.

riten.

dimin.

languidamente

a tempo

p

pp

una corda

calando

largamente

p

smorz.

tre corde

BALLADE.

Op. 47.

Allegretto con grazia.

mp

senza rigore

f

p

f

poco

dim.

p

poco cresc.

ten.

dim.

mf

ten.

cresc.

f

dimin.

una corda

p

dolce

tre corde

poco mosso

cresc.

p

serio

pp

graziosamente

mezza voce, senza rit.

espressivo

cresc.

mf

ten.

cresc.

ff

sonante

f

poco a poco decresc.

sf

dim.

p

cresc.

f

p

senza rit.

semplice

marcato il basso

tempo

dim. poco rit.

dolce

con leggierezza

mf

dim.

cresc.

sostenuto

poco rit.

mf

cresc.

p

senza rit.

semplice

marcato il basso

p mezza voce

legato

cresc.

marc.

un poco largamente

molto cresc.

ff

ffz

fz

dim.

p

smorz.

sotto voce

pp

poco cresc.

cresc.

sempre cresc.

fortissimo, con grandezza

ff

allargando

stretto

ffz meno f cresc.

Più mosso.

poco rit.

ff sempre

tr

Ballade.

Op. 23.

Largo.

f pesante

dim. quasi

p recitativo

Moderato.

espr. p dolce

poco cresc.

dim.

p

una corda

cresc.

tre corde

marcato

tr

rtt.

f

ritenuto

dim.

delicatamente

a tempo

p

agitato

f

sempre più mosso

più f

poco a poco meno f

con vigore

ff

calando

smorz.

Meno mosso.

sotto voce

dim. e riten.

pp

con tenerezza

poco rubato

rit.

mf

sempre pp

semplicemente

poco più f

sempre dimin. e rallent.

m.d.

m.g.

a tempo

sotto voce

pp

p

cresc.

fz

sempre cresc.

rit.

a tempo, ma un poco largemente

molto cresc.

ff

ff

con calore

poco rit.

ffz vivamente

dimin.

più animato

p

cresc.

mf

più vivo

senza rit.

p *scherzando, con spirito*

cresc.

ff

leggiermente

fz *p*

fz

sempre forte

un poco di larghezza

ff

fz

ff

con forza

br

senza rigore

f

ten.

ten.

sempre f

fieramente

meno forte

riten.

dim. e più rallent.

Meno mosso.

sotto voce

pp sempre

cresc.

fz

p

fz

cresc.

fz

sempre cresc.

fz

molto cresc.

appassionato

il più forte possibile

poco ritenuto

Presto con fuoco.

fz *ff* *fz*

cresc.

ff

strepitoso

mf

cresc.

fz

con forza

fz

p riten.

accel.

f

fz

fz

p riten.

fff poco ritenuto

accelerando

Scherzo 1.

Op. 20.

Presto con fuoco. (𝅗𝅥.=120.)

ff

fz

fz p

fz p

cresc.

fz

fz p

fz p

fz

cresc.

fz

f

mf

fz

f

cresc.

fz

Ped.

ff

riten.

p

f

dimin.

e più

Agitato.

sotto voce

poco cresc.

più cresc.

dimin.

poco

a poco

più cresc.

ff e

sempre

più animato

8

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8

fff strepitoso

Ped.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

fz>p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

fz>p fz cresc. fz

fz>p fz>p fz

8

cresc.

fz

f

mf

fz

f

cresc.

fz

Ped.

ff riten.

p

Ped.

f fz

dimin. e più riten.

p

Ped. Ped.

1

Agitato.

sotto voce

poco cresc.

più

cresc.

dimin.

p

poco

a

poco

cresc.

più cresc.

ff

e

sempre

più animato

fz

fff

brillante

fz>p

fz

cresc.

fz

fz p fz p fz cresc.

fz f mf

fz f

cresc. fz

ff riten. p f

f dimin. più riten.

Ped. ✻

p calando

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.

Molto più lento. (♩ = 108.)

sotto voce e ben legato

✻ Ped. ✻ Ped. ✻ una corda

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

riten. a tempo p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ tre corde

espressivo

poco a poco cresc.

con anima

f

fz

p

dimin.

riten.

a tempo

sempre p

una corda

riten.

a tempo

poco a poco cresc.

p

tre corde

con anima

f

simile

p

dim.

riten.

a tempo

pp

una corda

sempre

dimin. e

rallent.

ff

riten.

pp

ff pp smorz.

tre corde

Tempo I.

p molto con fuoco

cresc.

fz

cresc.

fz

mf

fz

f

cresc.

ff

riten.

p

f

dimin.

e più riten.

p

Agitato.

1

sotto voce

poco cresc.

più cresc.

dimin.

p

poco

a poco

cresc.

più cresc.

ff e sempre

più animato

fff strepitoso

cresc.

cresc.

riten.

f *f* *dimin..*

e più *riten.* *p* *rallent.*

a tempo ed accel.

cresc.. *f*

risoluto e sempre più animato

fz *f* *sempre cresc.*

ff

fff

con brio

cresc..

fz

fff

Scherzo II.

Op. 31.

Presto. (♩. = 92.)

sotto voce

una corda

tre corde

poco accel.

a tempo

una corda

tre corde

una corda

tre corde

una corda

tre corde

poco accel.

a tempo

a tempo

poco riten.

a tempo
con anima

cresc.

passionato

f *dolce*

cresc.

più cresc.

ff

sotto voce

una corda *tre corde*

pp *una corda* *tre corde*

poco accel.

poco rubato

a tempo

pp

una corda

tre corde

ff

poco accel.

a tempo

ff

tr

m.g.

p

pp

poco riten.

a tempo
con anima

p

cresc.

f

dolce

con passione

cresc.

più cresc.

ff

sostenuto e più lento

sotto voce

una corda

semplice

p

delicatissimo

a piacere

pp

slentando

pespr.

tre corde

legato *simile*

legato

poco rit. *a tempo*

p leggiero

f *cresc. ed animato*

ff

CYLINDER nr. 3
NTU.:1650
DATA.:
Cykl

con

a piacere

legato *simile*

legato

poco rit. *a tempo*

p leggiero

f *cresc. ed animato*

ff *fz* *fz*

una corda *mf sostenuto* *con*

sentimento *p semplice*

delicatissimo

a piacere

pp

slentando

p espress.

tre corde

legato

simile

poco rit. - - - - - - a tempo

p leggiero

cresc. ed animato

ff

fz

sempre f

m.g.

sempre *f*

Ped.

marcato

agitato

fz *mf*

più f

cresc.

ff

p

cresc.

ffz

sempre con fuoco

ff

poco a poco decresc.

sempre dimin.

e calando

una corda

lento

smorz.

pp

a tempo

sotto voce

ff

tre corde

una corda

poco accel.

a tempo

fz

a tempo

ff

tr

m.g.

Ped.

p

poco riten.

pp

a tempo

con anima

cresc.

f

dolce

cresc.

più cresc.

p

un poco allargando

passionato

molto cresc.

a tempo

ff

ff

fp poco a poco cresc.

Più mosso.

fz

f

stretto e cresc.

ff strepitoso

marc.

sempre

marc.

più mosso

ff

Scherzo III.

Op. 39.

Presto con fuoco. (♩.=126.)

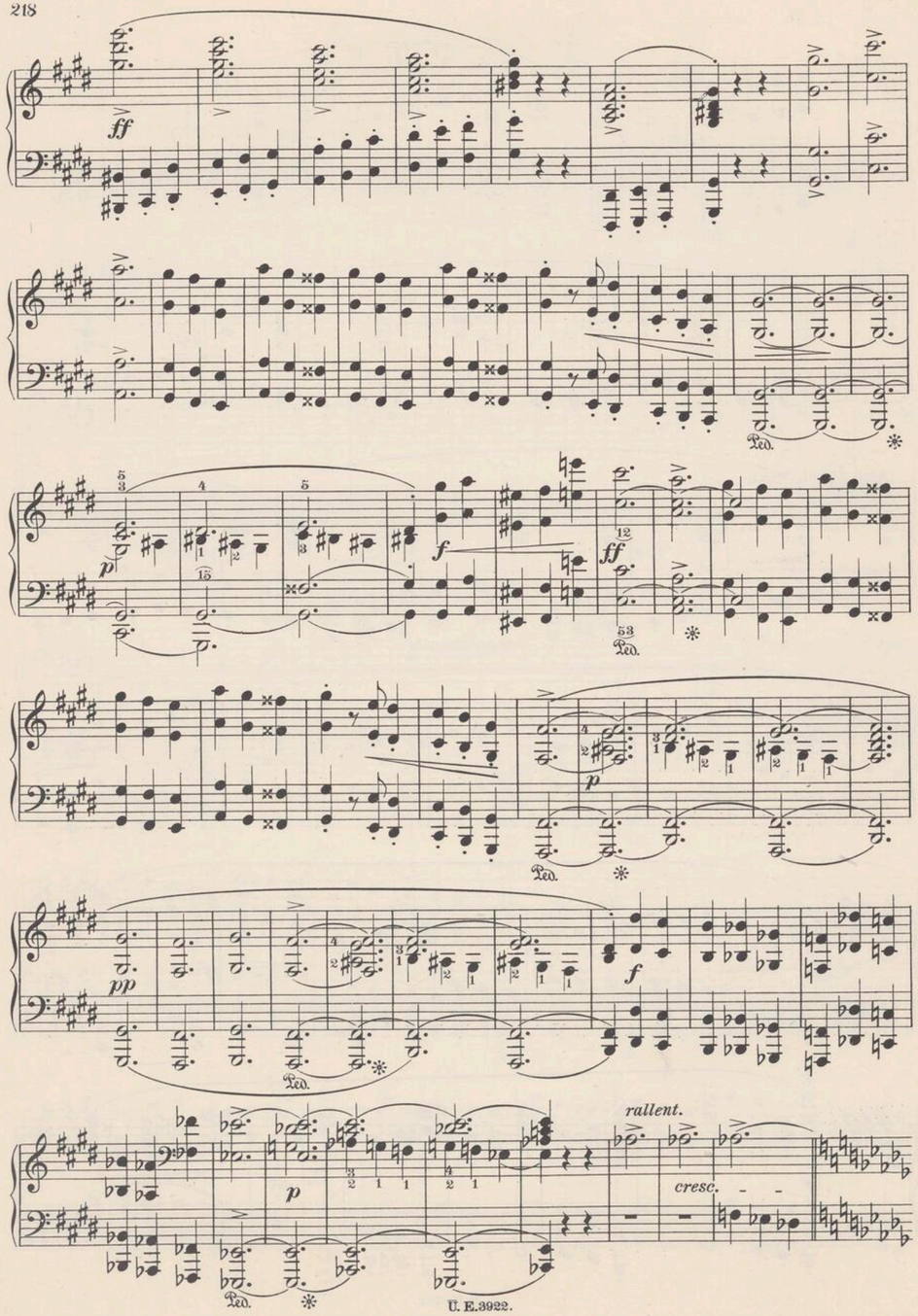
risoluto

ten.
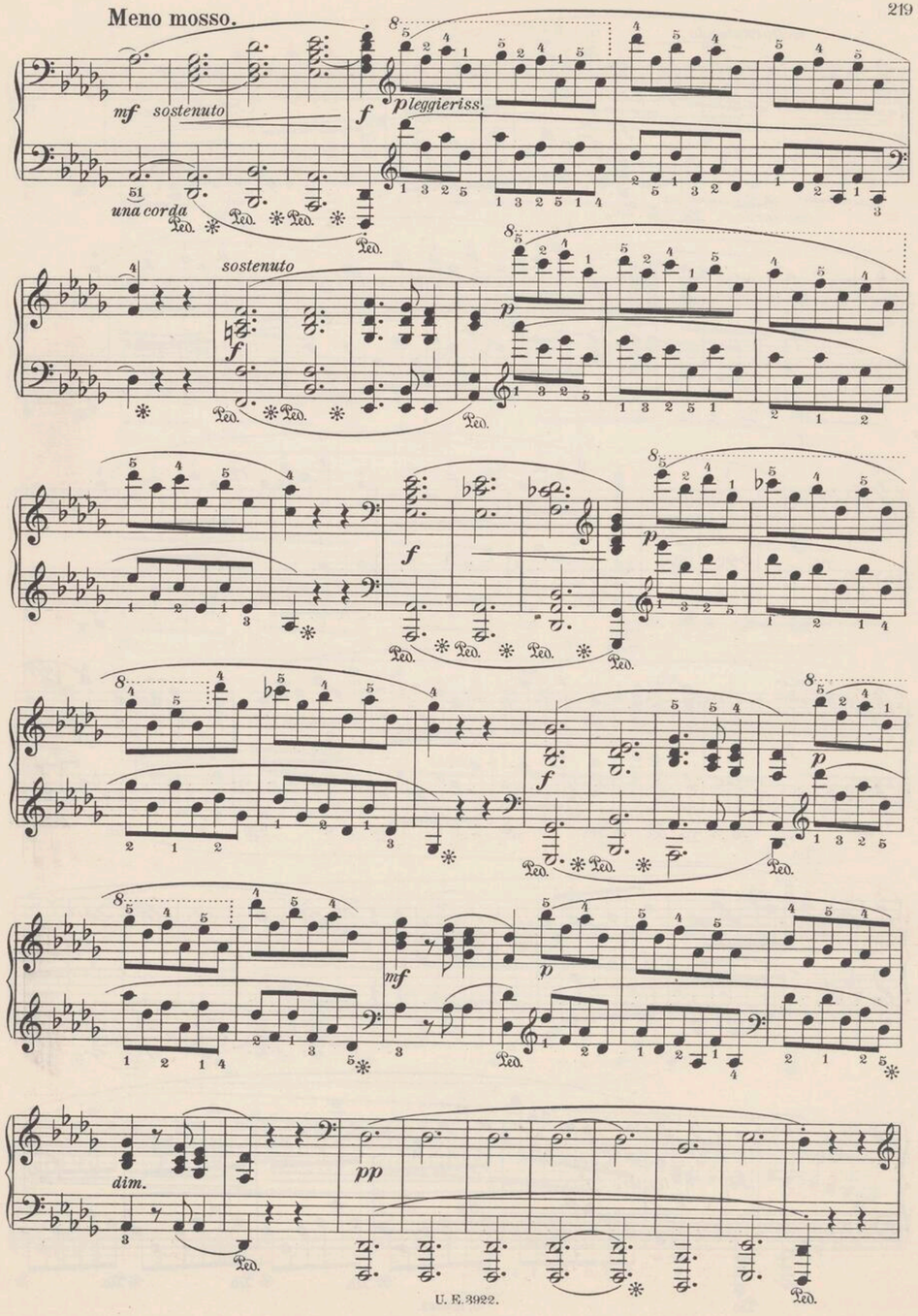
sostenuto

cresc.

sempre staccato


ff
Ped.
p
f
ff
pp
rallent.
cresc.

Meno mosso.


mf sostenuto
una corda
pleggieriss.
f
sostenuto
p
mf
dim.
pp
Ped.

molto cantando

cresc.

tre corde

dim.

leggiero

dimin.

cresc.

sempre sostenuto

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

sostenuto

f *dim.*

sotto voce

p

mf *stretto* *sempre cresc.*

più accelerando

Tempo I.

ff *ten.* *p*

f *ff*

p

p

cresc.

sempre staccato

Meno mosso.

mf sostenuto

f p

f

p

f

p

mf

p

dim.

pp

Più lento.

sotto voce

una corda

espressivo

p

p

pp

smorz.

poco a poco cresc. e

tre corde

più agitato

grandioso

ff

stretto

Tempo I.

con fuoco

f

cresc.

ff

mf

cresc.

f

cresc.

ff

f

strepitoso

ff
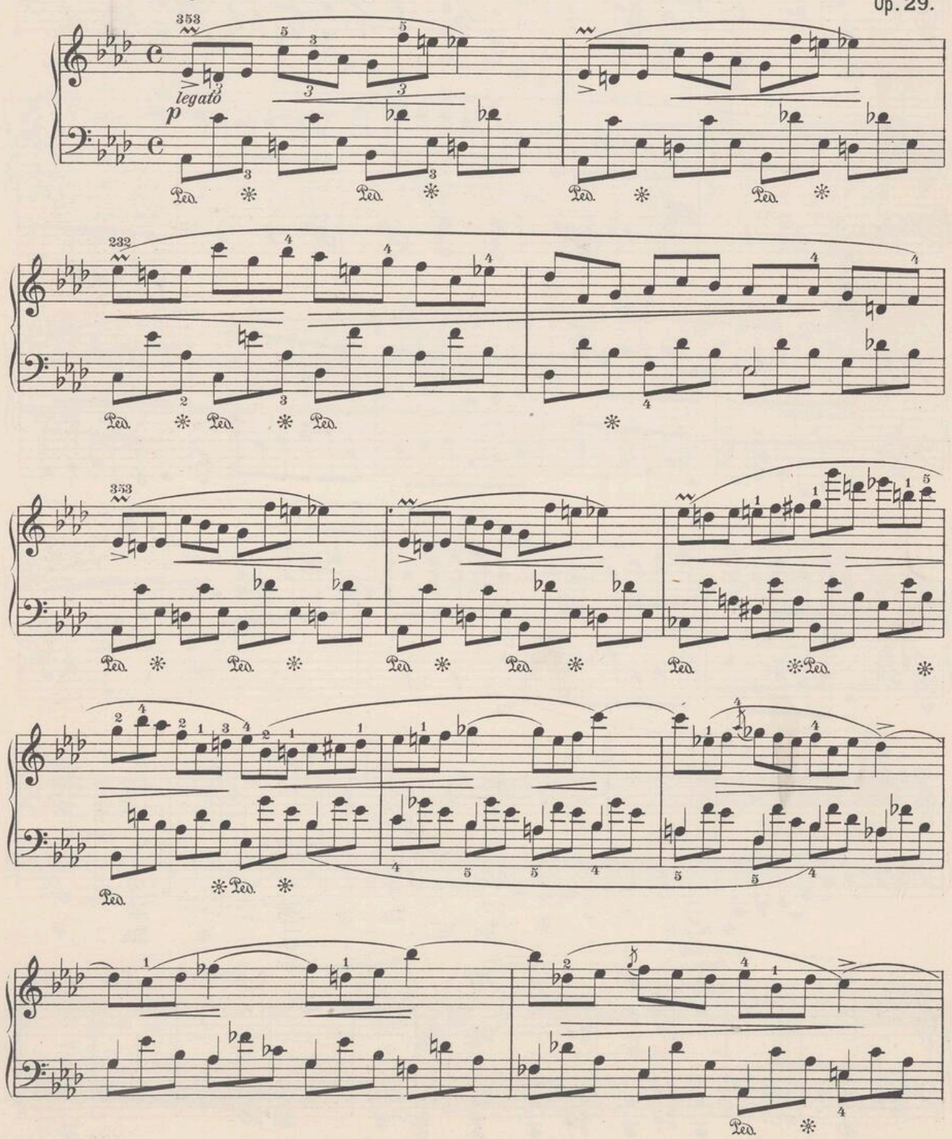
stretto
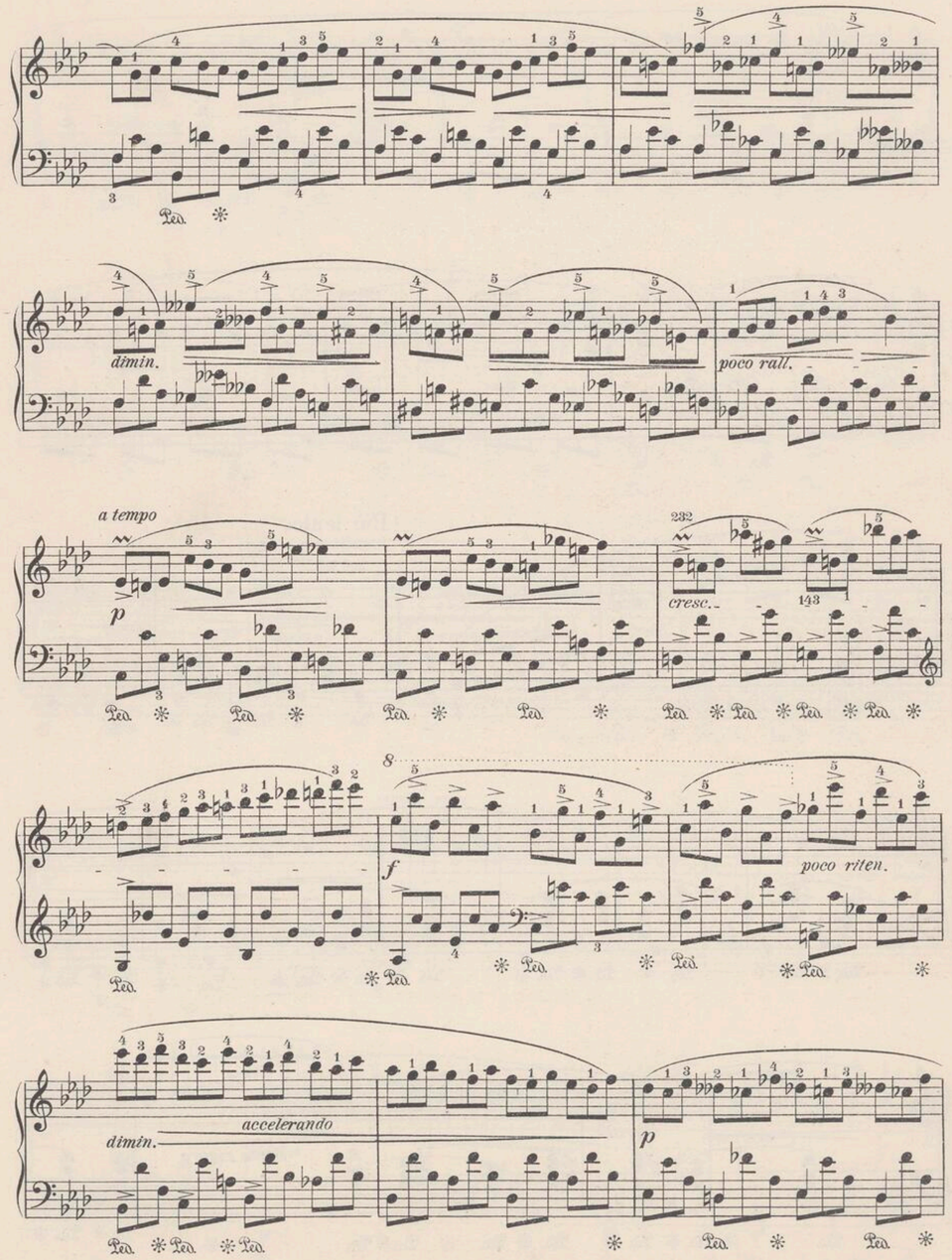
fff

Impromptu 1.

Allegro assai, quasi presto.

Op. 29.





scorrendo

smorz.

p

Più lento.

sostenuto e cantato

f

f

priten.

senza rigore

ten.

f

p

f

p

leggiero

fcresc.

sf

ff

mezza voce

p

dolciss.

con forza

mezza voce

cresc.

rit.

Primo tempo.

legato

dimin.

poco rall.

a tempo

cresc.

poco riten.

accelerando

dimin.

scorrendo

smorzando

sotto voce

calando

Impromptu 2.

Andantino.

Op. 36.

ben cantato

poco rubato

riten.

calmato

a tempo

f sostenuto

cresc.

ff

ff

ff

a tempo
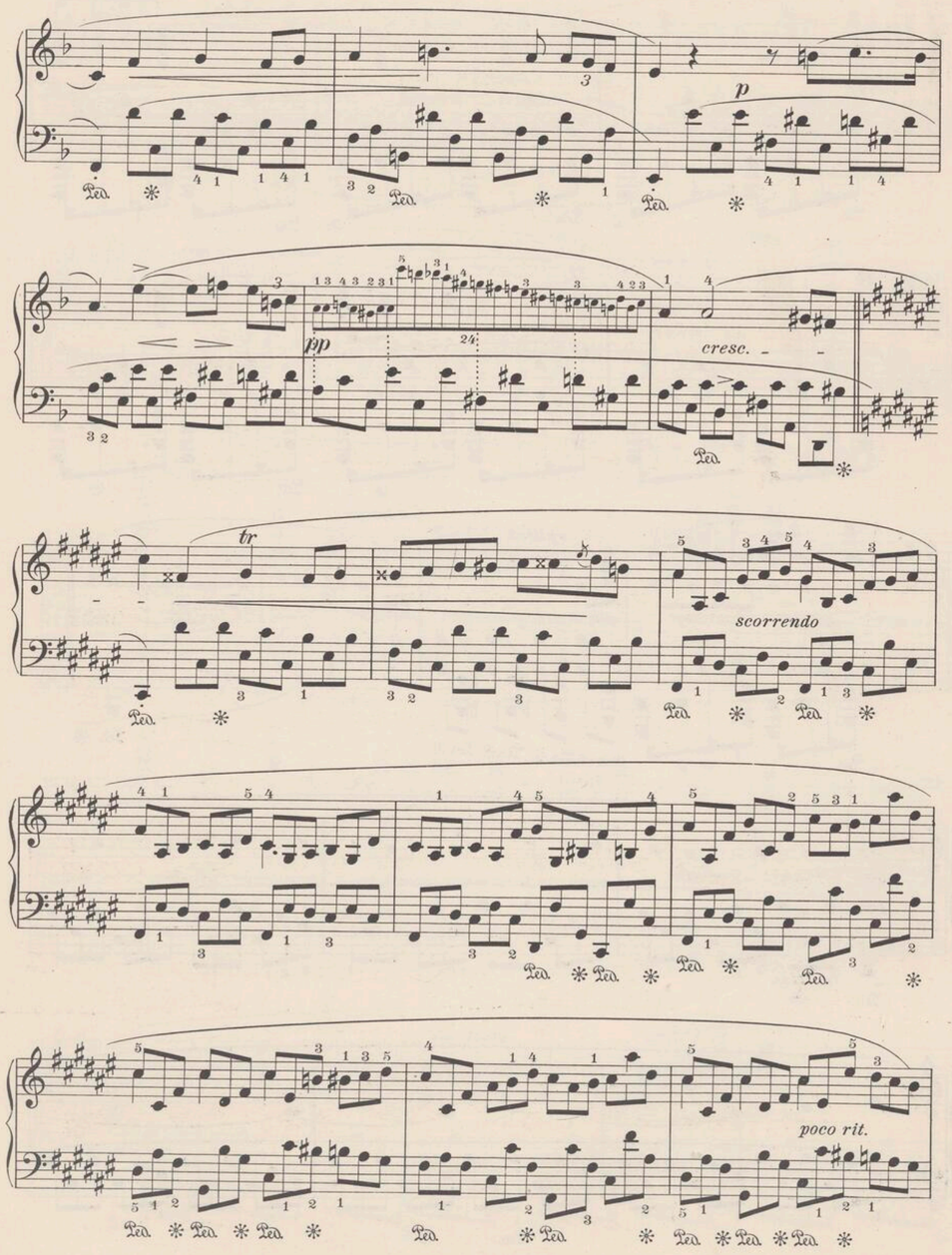
rallent.

più dimin.

p
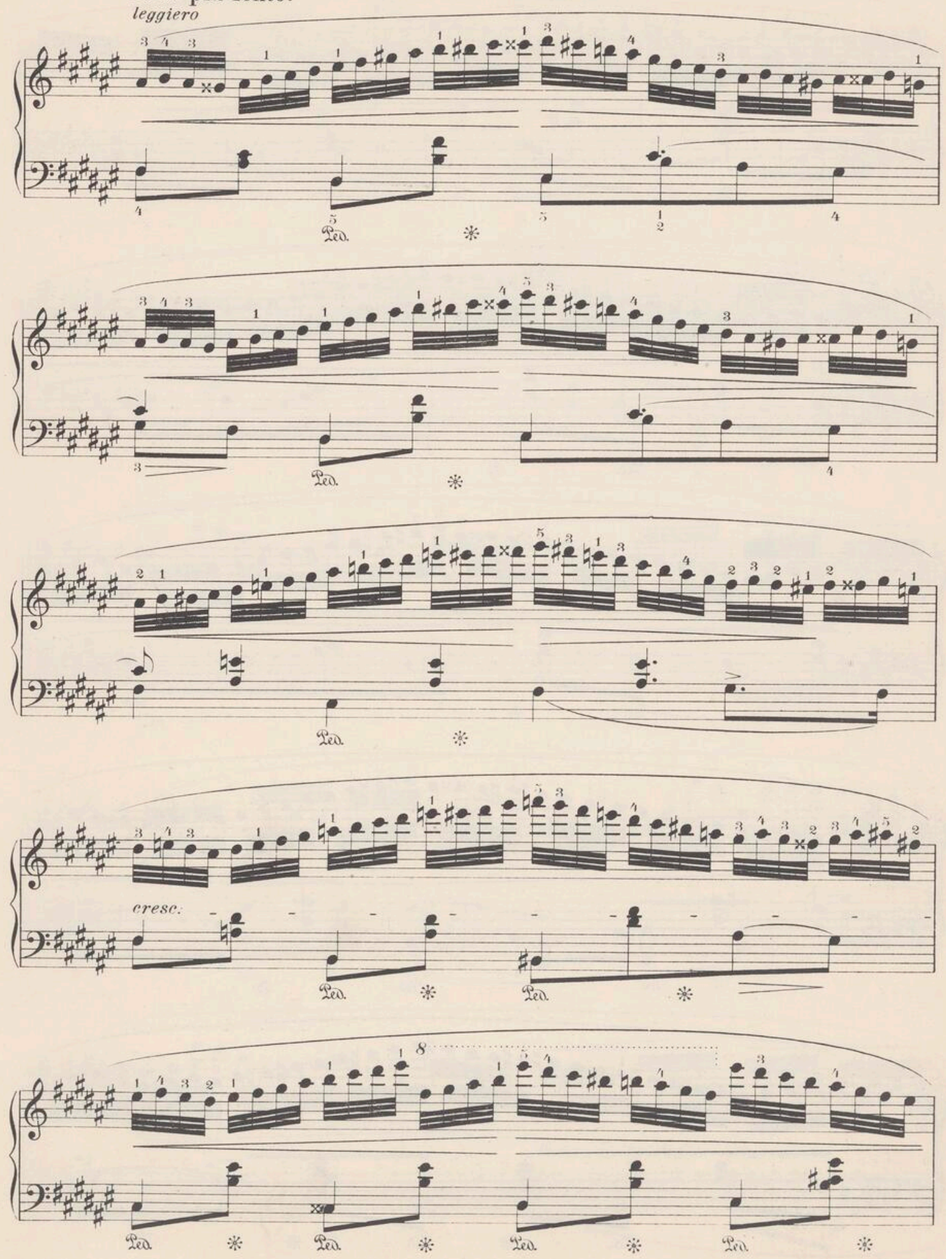
pp
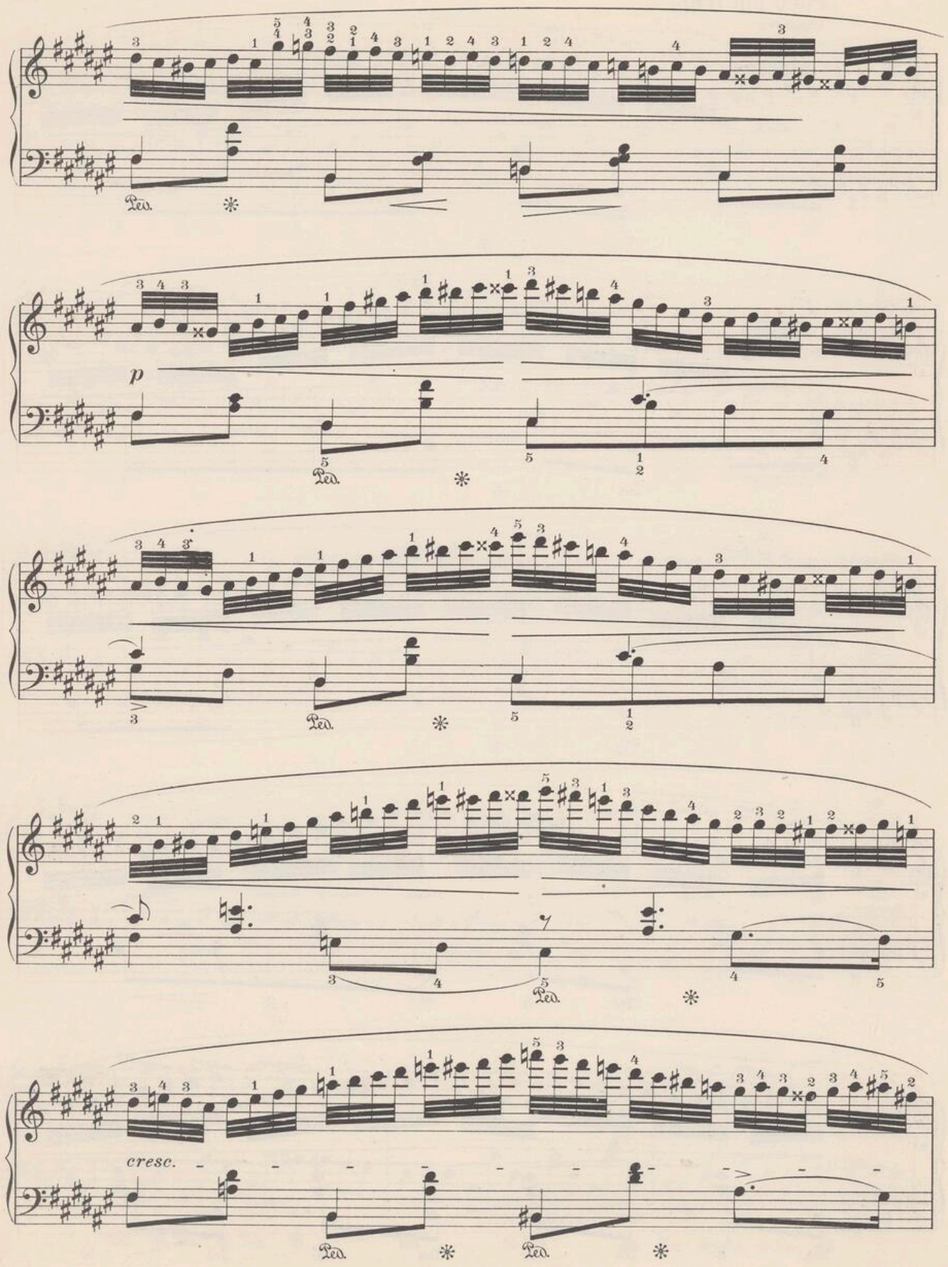
legatiss.
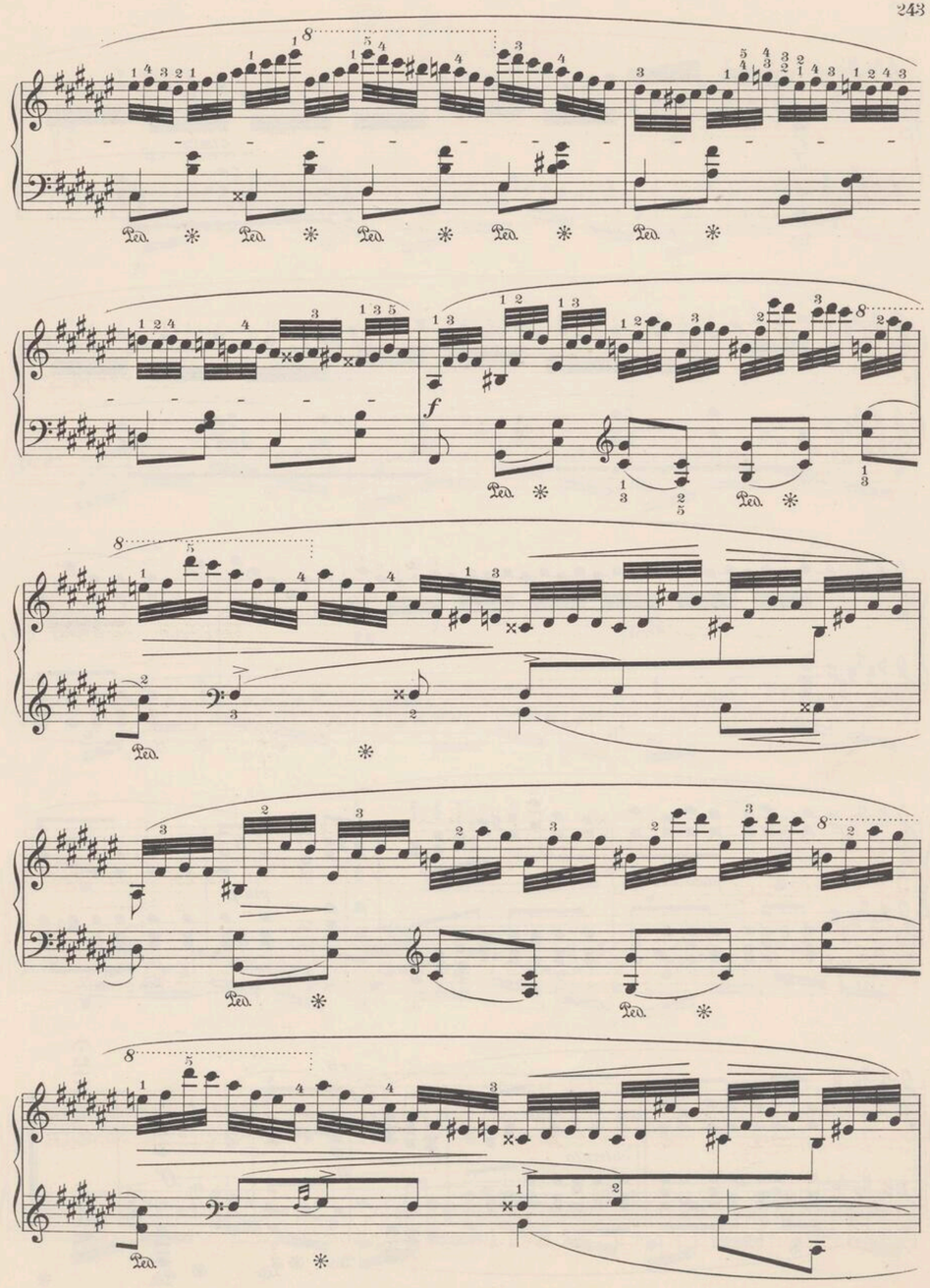


Poco più lento.

leggiero




p
cresc.
Ped.


f
Ped.

f *dimin.*

poco rubato *più p*

calmato *p* *ff* *rit.*

PRÉLUDES.

Vivace. Op. 28. Nº 3.

leggiermente *p*

sonoro

Poco meno.

leggiero

dim.

Op. 28. Nº 4.

Largo.

p espressivo

stretto

dim.

smorz.

pp

Molto allegro. Op. 28. Nº 10.

p leggiero

Ped.

poco rit.

Lento e con grand' espressione. Op. 28. Nº 13.

p

legato una corda

p sempre legato

più p

pp

Più lento e molto espressivo.

p sosten.

tre corde

una corda

con abbandono

tre corde

Tempo I.

p

una corda

poco rit.

Sostenuto.

con espressione e semplice

p

Poco più animato.

sotto voce

una corda

p *cresc.*

tre corde

ff

dimin.

p

una corda

p cresc.

tre corde

ff

fz *dimin.*

p

f

dim.

poco rit.

p a tempo

smorzando

slentando f

p

pp

riten.

Allegretto.

Op. 28. № 17.

p

Ped.

f

sempre Ped.

espressivo

p

cresc.

f
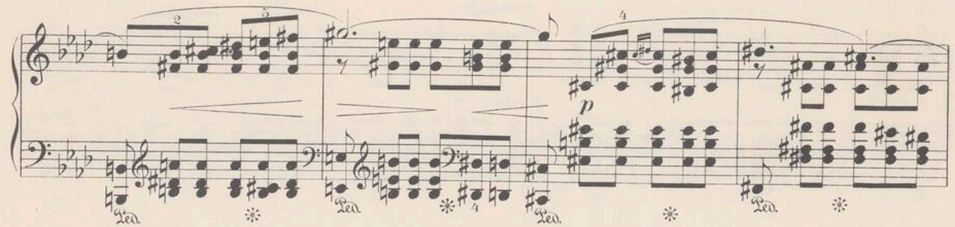
dimin.
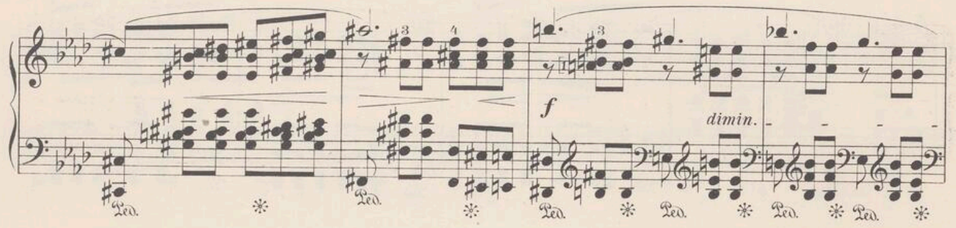
cresc.
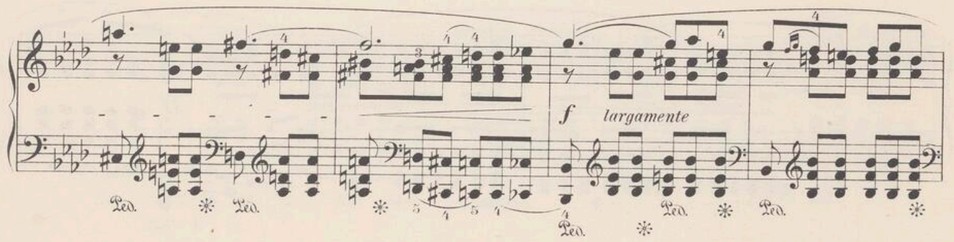
ff
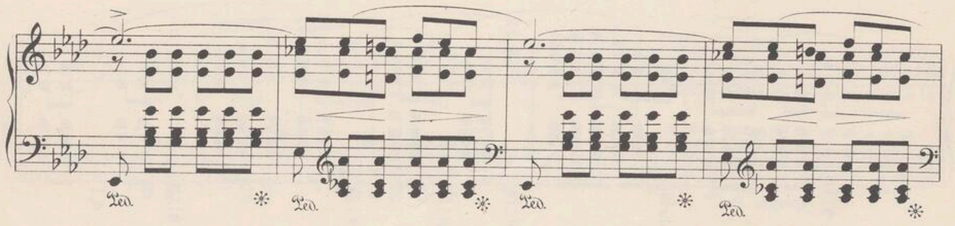
sempre Ped.
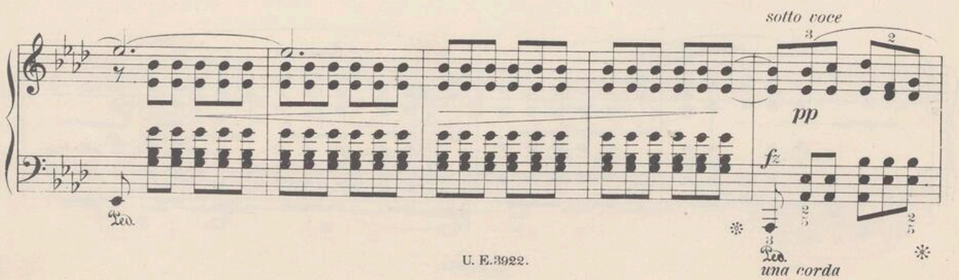
p
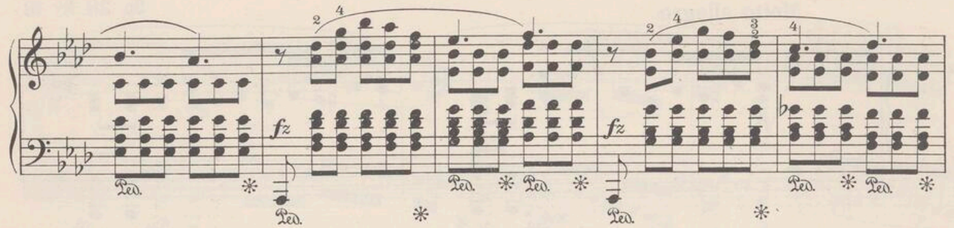

p
Ped.
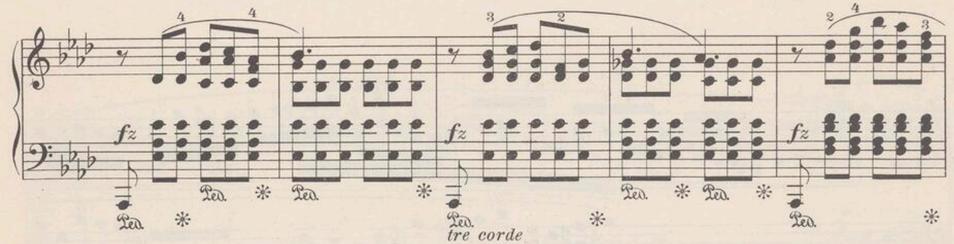

f
dimin.
Ped.
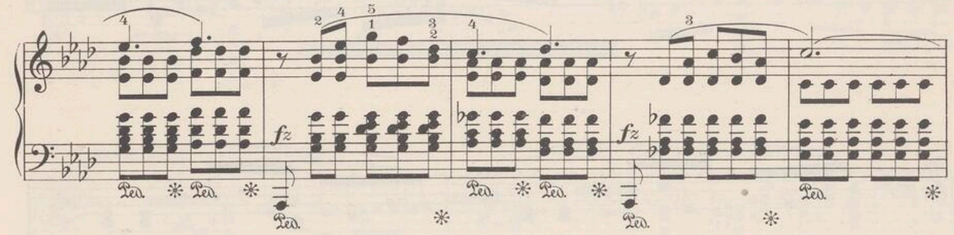

f
largamente
Ped.
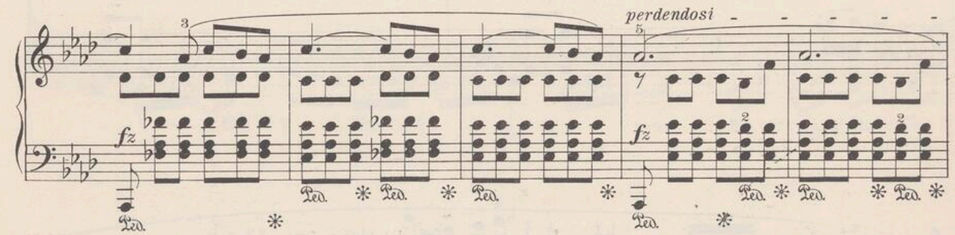

Ped.
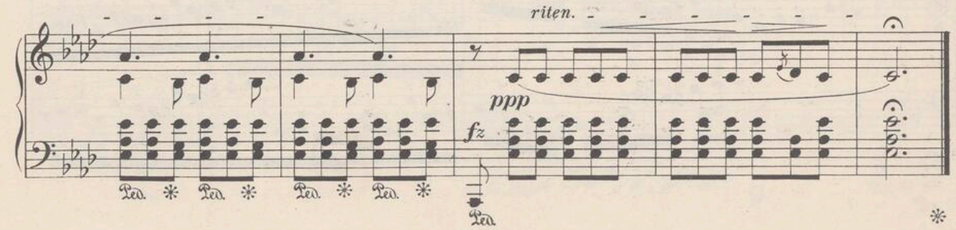

sotto voce
pp
fz
Ped.
una corda


fz
Ped.


fz
Ped.
tre corde
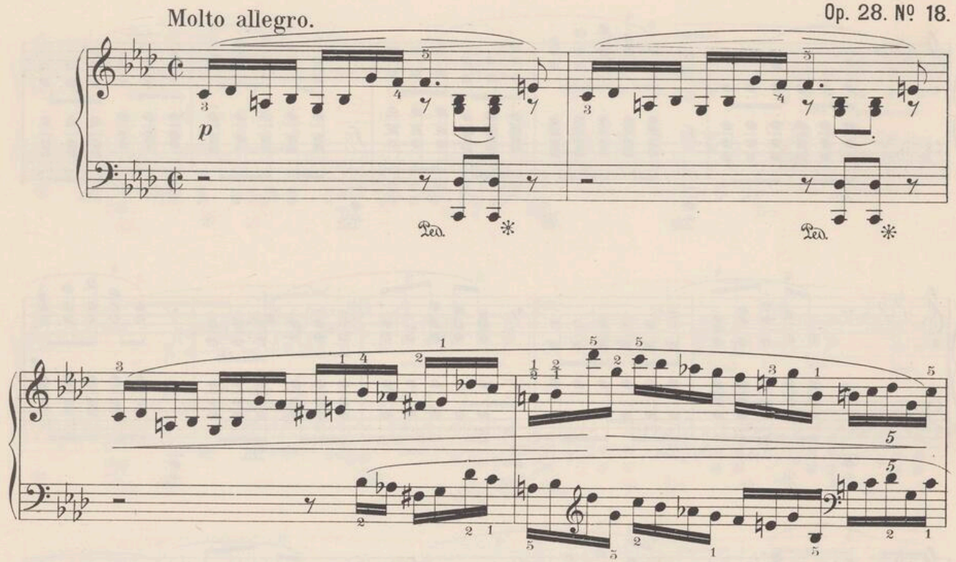

fz
Ped.
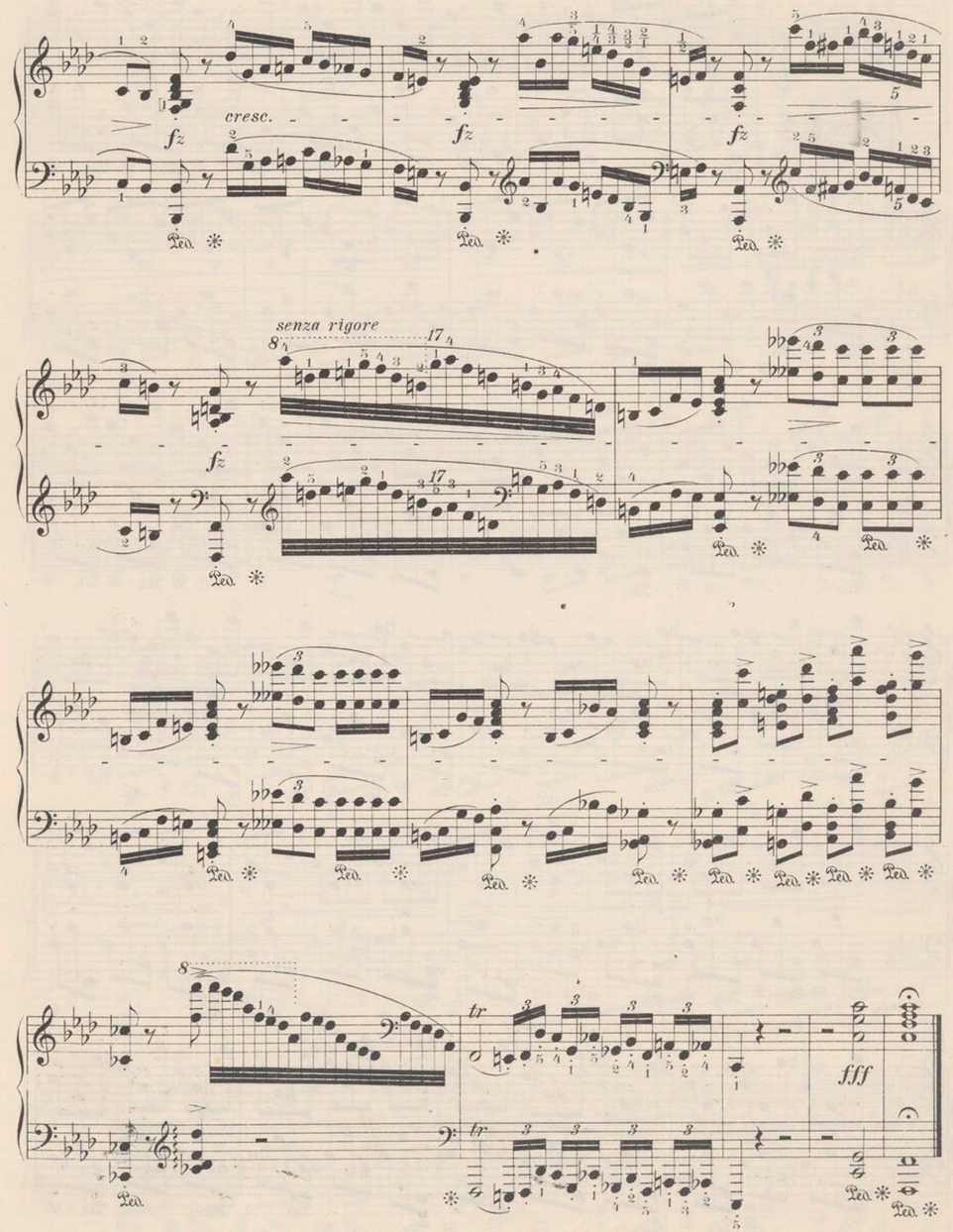

perdendosi
fz
Ped.


riten.
ppp
fz
Ped.

Molto allegro.

Op. 28. № 18.





Vivace.

Op. 28. № 19.
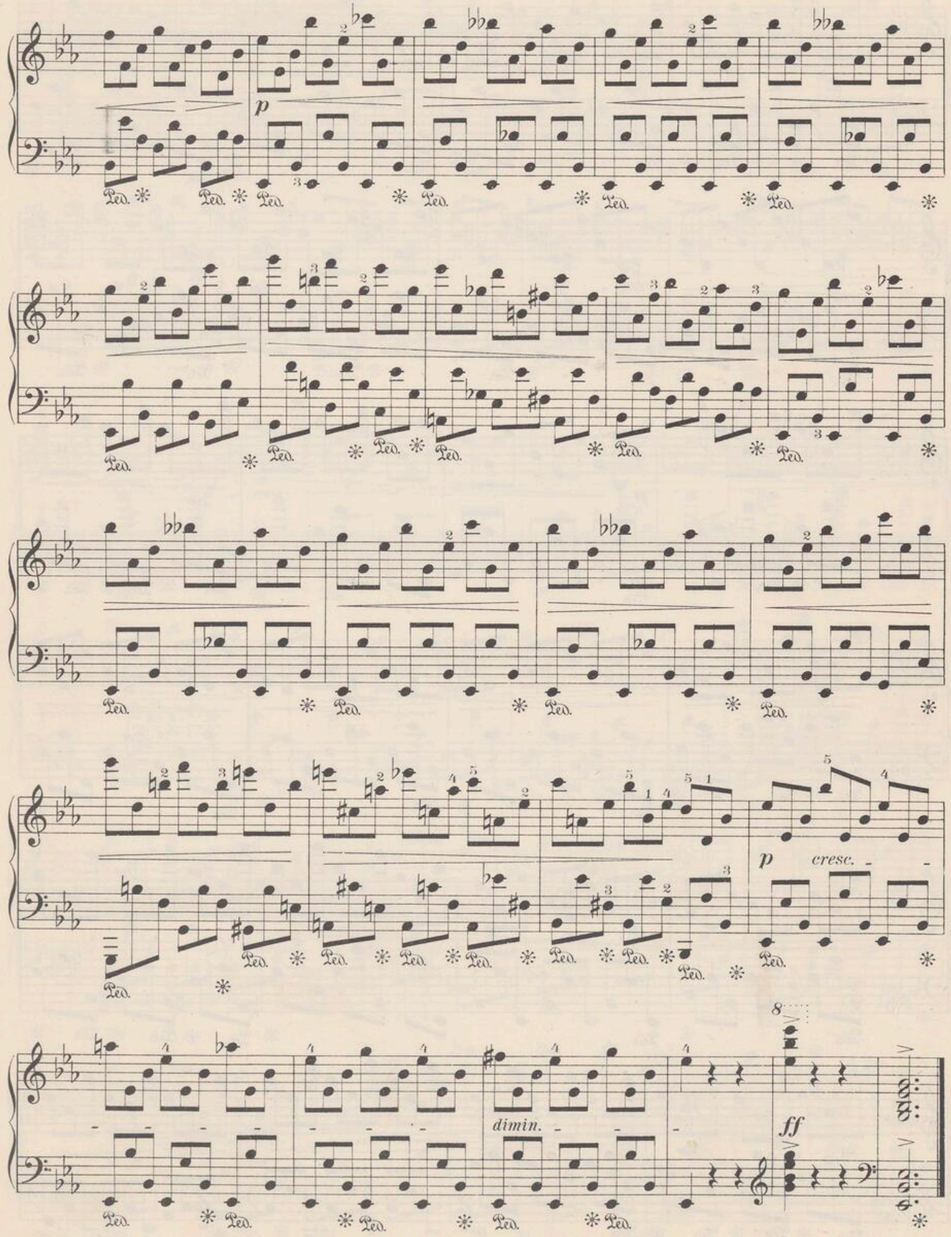
sempre legato

p

cresc.

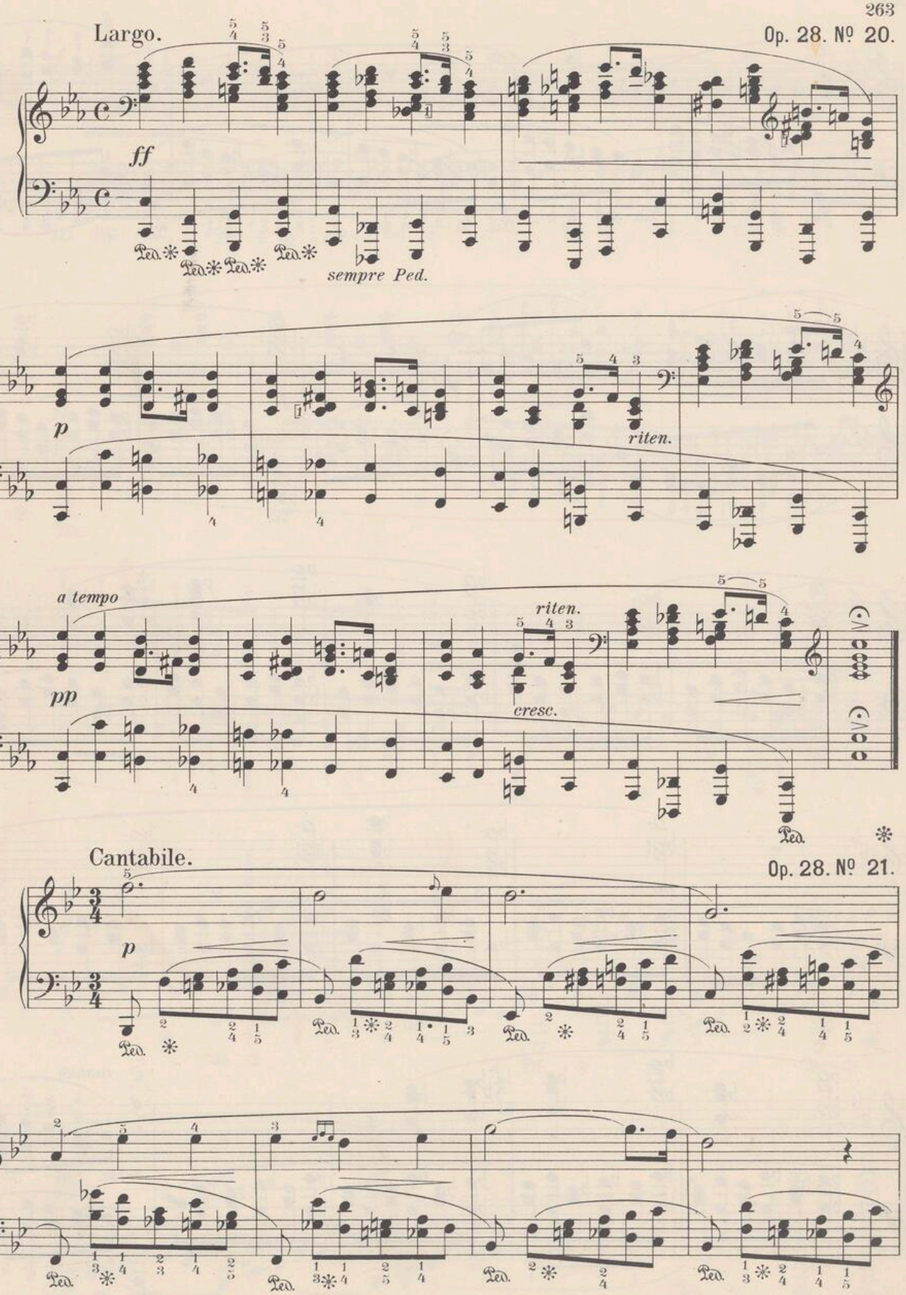
p

cresc.



Largo.

Op. 28. № 20.



Cantabile.

Op. 28. № 21.

Ped. ✻

dim.

f

Ped.

Ped.

pp

una corda

cantato

cresc.

Ped. ✻ *tre corde*

Ped. ✻

ff

Ped.

dimin.

Ped. ✻

Ped. ✻

dolce

Ped. ✻

Ped. ✻

cresc.

f

Ped. ✻

Ped. ✻

Molto agitato.

f

cresc.

vigoroso

ff

f

ff

f

cresc.

ff

ff

Op. 28. № 24.

Allegro appassionato.

f

con brio

fz

con impeto

fz sempre forte

grandioso

f

impetuoso

fz

tr

fz

con forza

cresc.

un poco espressivo

una corda

f

cresc.

tre corde

ff

con audacia

cresc.

fff stretto

sempre ff

stretto

fz

fff brillante

rit. m.g.

Etudes.

Op. 10. № 3.

Lento ma non troppo. (♩=100)

legato *p* *molto Ped.*

poco rit. *a tempo* *cresc.* *stretto* *ten.* *1 riten.* *a tempo* *pp*

cresc.

stretto *cresc.* *con forza* *riten.* *a tempo* *ten.* *ff* *ten.* *sempre legato*

ten. *dim.* *rall.* *pp* *poco più animato* *p*

poco più

cresc. *f* *p* *cresc.*

f *f* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.* *sf* *p* *cresc.*

sf *p* *cre - - - scen - - - do* *ff*

con forza

sempre più

con bravura

cresc.e stretto

a tempo

riten.

cresc.

f

p legatissimo

sempre p

dim.

Tempo I.

smorzando e rallent.

molto ped.

poco cresc.

cresc. e stretto

cresc.

a tempo

f

dimin.

pp

rallent.

smorz.

Vivace. (♩ = 116.)

brillante

Op. 10. № 5.

sempre legato

cresc.

a tempo

poco rall. *pp*

cresc.

poco a poco cresc.

cre-

sempre legatissimo

scen- *-do*

dim.

dim.

sempre legato

cresc.

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cre - scen - do

cre - scen - do

poco rall.

pp delicato

smorz.

a tempo

legato

poco cresc.

p

poco cresc.

f

cre - scen - do

ff.

Andante. (♩. = 69.)

Op. 10. № 6.

con molta espressione

p

sempre legatissimo

cresc.

f

sempre legato

Voce

pesante

cresc.

cresc.

fp

una corda

dolcissimo

legato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

tre corde

m. g.

cresc. poco

stretto e cresc.

poco riten.

smorz.

a tempo

m. g.

m. g.

sosten.

dim.

smorz. e rall.

Op. 10. Nº 9.

Allegro, molto agitato. (♩ = 96.)

p *cresc.* *con forza*

legatissimo

ritard. *a tempo*

cresc. *s tto voce*

sempre legatissimo

p *cresc.*

f *fz* *p*

cresc. *sempre* *stretto e più f*

accelerando *cresc.*

ff *f* *pp*

stretto *pp* *appassionato*

f *f*

pp *f* *poco rallent.* *pp*

a tempo

p sempre agitato

sempre legato

con forza

f

fz

p cresc.

p cre – – scen – – do

e stretto

p sempre più cresc. ed accelerando

sf

p sotto voce

pp

p

ten.

smorz.

pp

f

pp

riten.

ff

pp

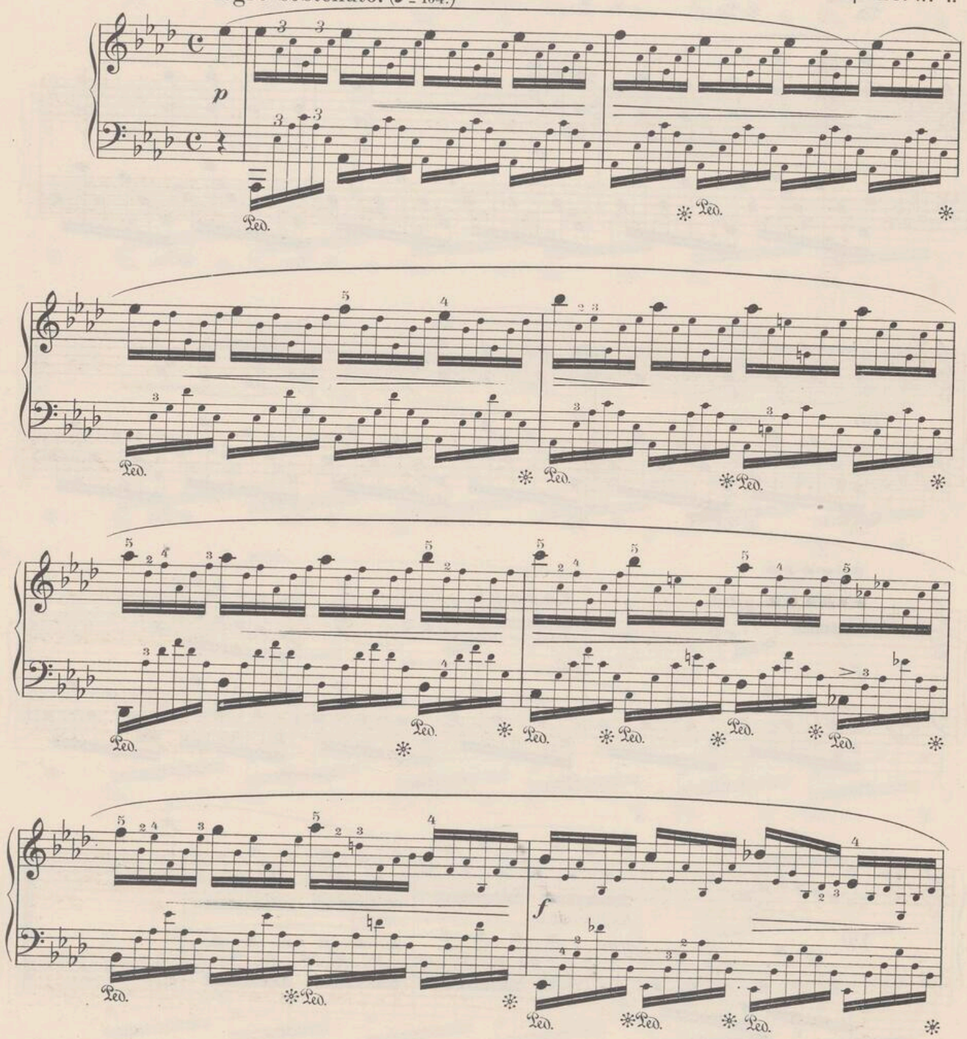
leggierissimo
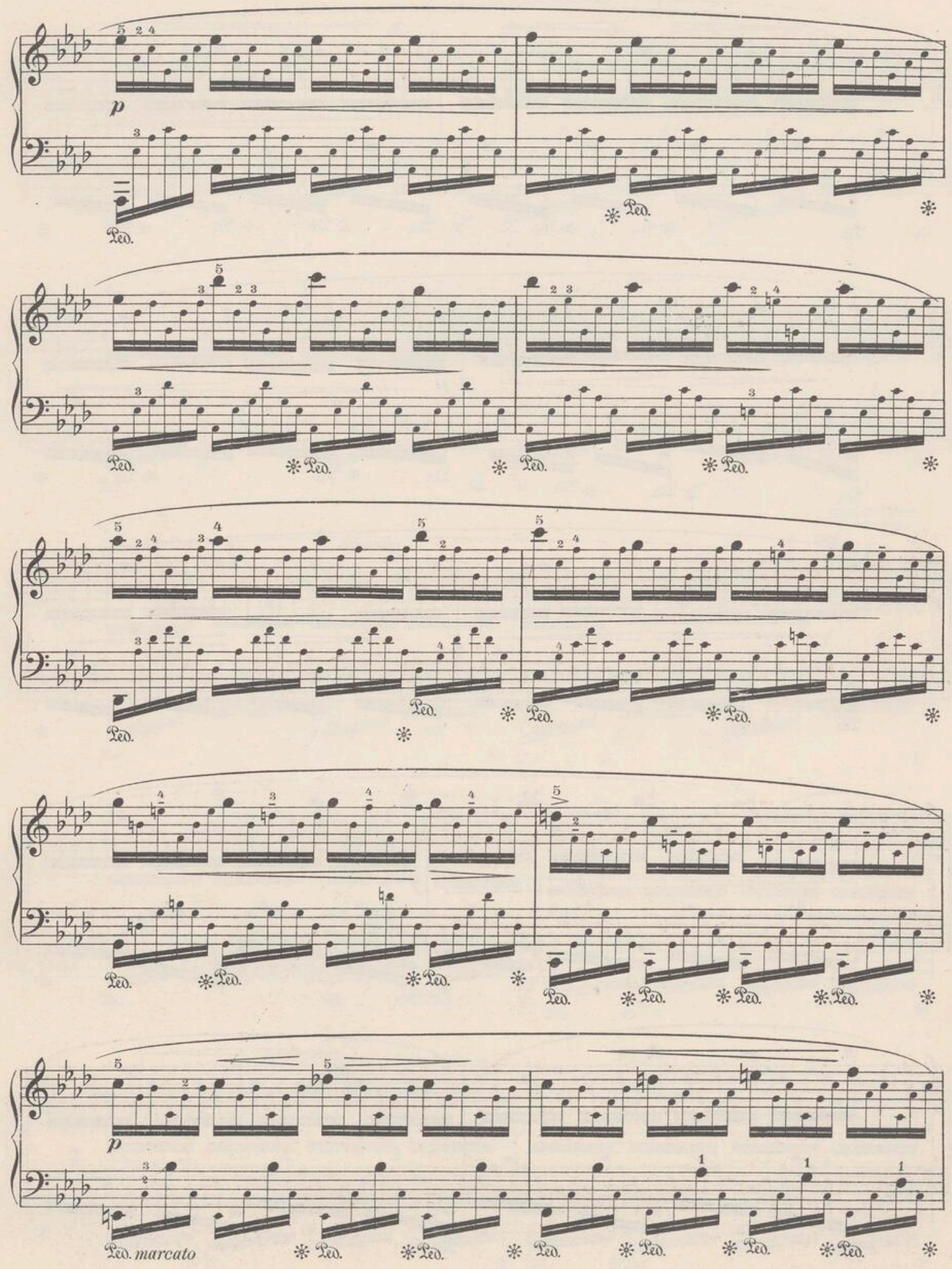
ppp

smorz.

Etudes.

Allegro sostenuto. (♩ = 104.) Op. 25. № 1.





ritenuto

p

cresc.

f

p *cresc.*

appassionato

f

fzp

pp

dimin.

smorzando

leggierissimo

pp

ppp

tr

Allegro. (♩ = 69.)

Op. 25. № 6.

sotto voce

p

f

Ped. * Ped. * Ped. *

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. *

f

Ped. * Ped. *
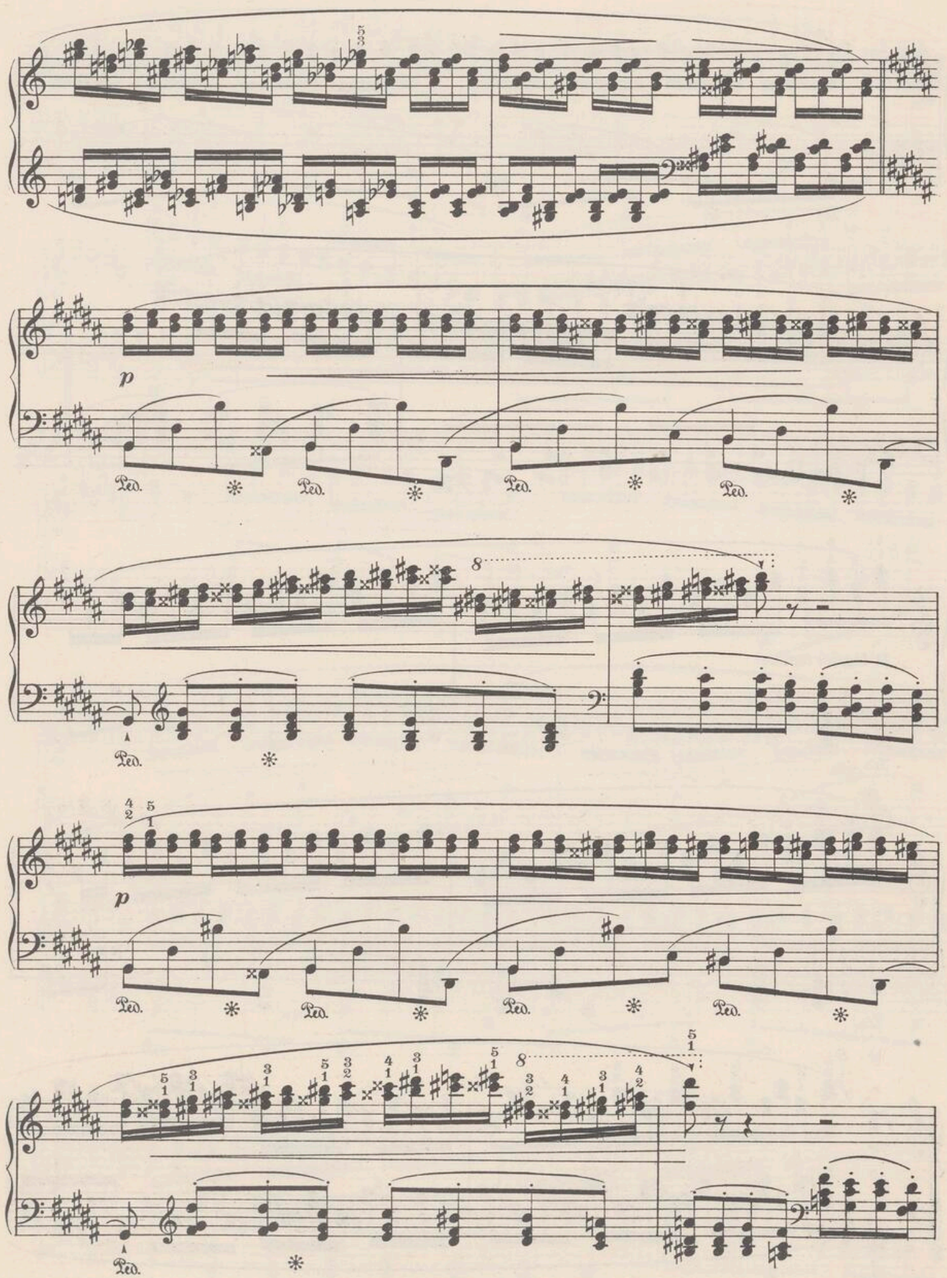
p leggierissimo
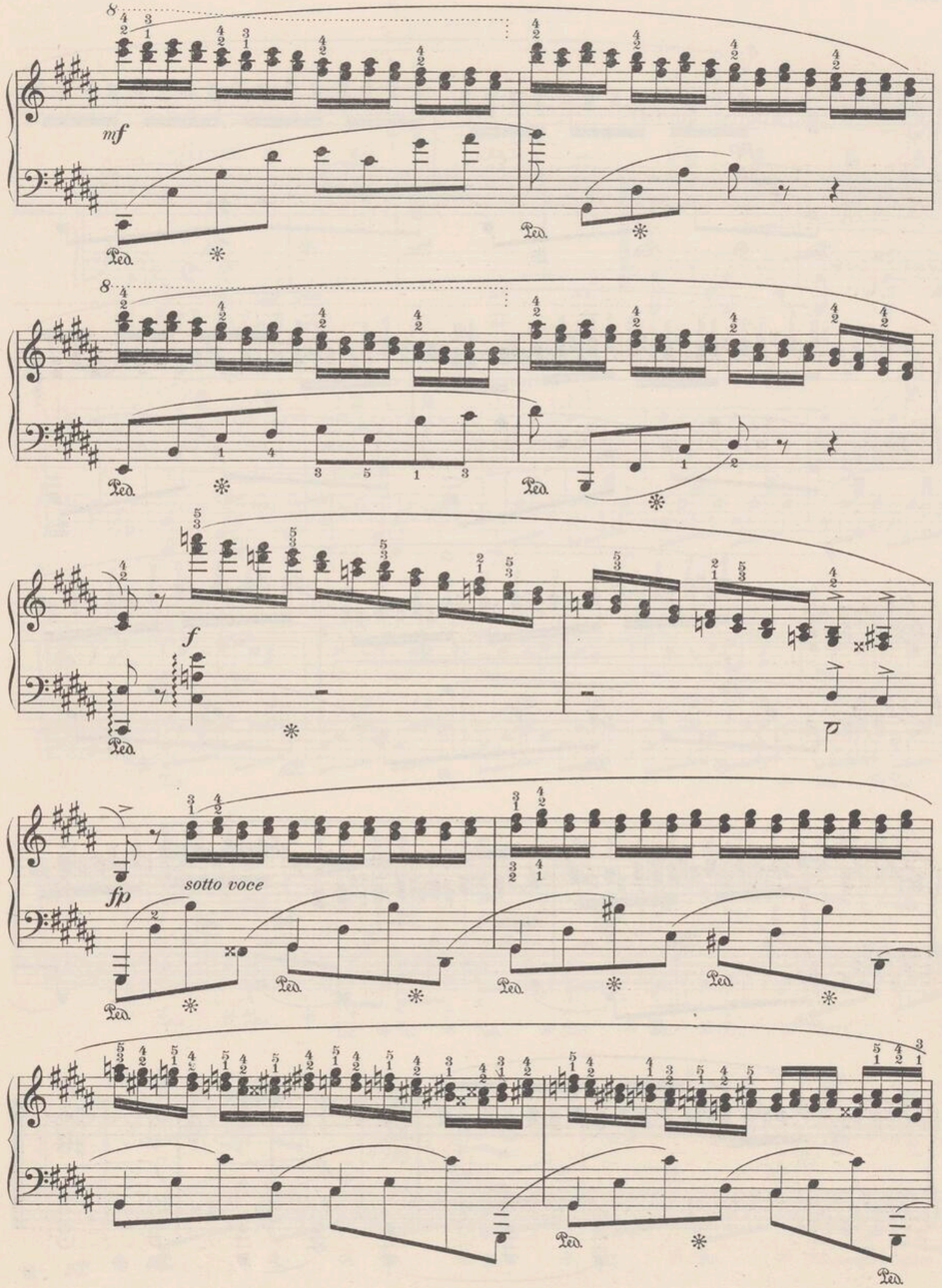
Ped. *

Ped. *

f

Ped. *


p
Ped.
8
p
Ped.
8
Ped.


8
mf
Ped.
8
Ped.
f
Ped.
p
fp
sotto voce
Ped.
Ped.
Ped.

pp

Ped.

f

dimin.

Lento.

p

f

Sonate.

Op. 35.

Grave.

Doppio movimento.

molto agitato

cresc.

sempre legato

cresc.

Secco

sostenuto e molto

ff

p

cantato

mf

cresc.

8

f con calore

ff

Poco rubato

fz mf

p

cresc.

stretto

f

cresc.

con impeto

ff

1. 2.

a tempo

rit.

una corda

p

sotto voce

lungo

espressivo

p

pp

tre corde

una corda

pp

lungo

espress.

string.

p

cresc.

CYLINDER nr. 3
NTU.:1650
DATA.:
Cykl

Poco rubato

fz mf

p

cresc.

stretto

f

Ped.

con impeto

ff

Ped.

1. 2.

a tempo

rit. una corda p

sotto voce

lungo

Ped.

espressivo

p

pp

Ped. Ped.

tre corde

una corda

pp

lungo

espress.

string.

p

tre corde Ped.

p

cresc.

marcato il canto

f

p

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

molto marcato

cresc.

impetuoso

ff

stretto

ff

cresc.

poco ritard.

a tempo
sostenuto

p

cresc.

con passione

stretto

poco rit. - - - *a tempo*

a piacere

cresc.

stretto

impetuoso

stretto

stringendo

(8bassa)

SCHERZO.

con bravura

Più lento.

dolce e cantato

una corda

più f

tre corde

cresc.

una corda

poco cresc.

tre corde

espressivo

più forte

una corda

tre corde

accelerando

cresc.

Tempo I.

con bravura

mf

Ped. * Ped. *

ff

Ped. * Ped. * Ped.

aimin.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

rallent. lento

p

una corda

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

smorzando

pp

smorz.

* Ped. * Ped. * pp Ped. *

Lento.

p una corda

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * segue

sempre piano

fz fz tre f corde

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sempre tr tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p ff f

una corda tre corde Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

sempre f tr tr p

Ped. * Ped. * Ped. * una corda

pp con anima

tr

tre corde

cresc.

pp

una corda

1.

2.

p

segue

sempre piano

fz

fz

tre corde

f

sempre f

p

ff

una corda

tre corde

f

sempre f

pp allargando al fine.

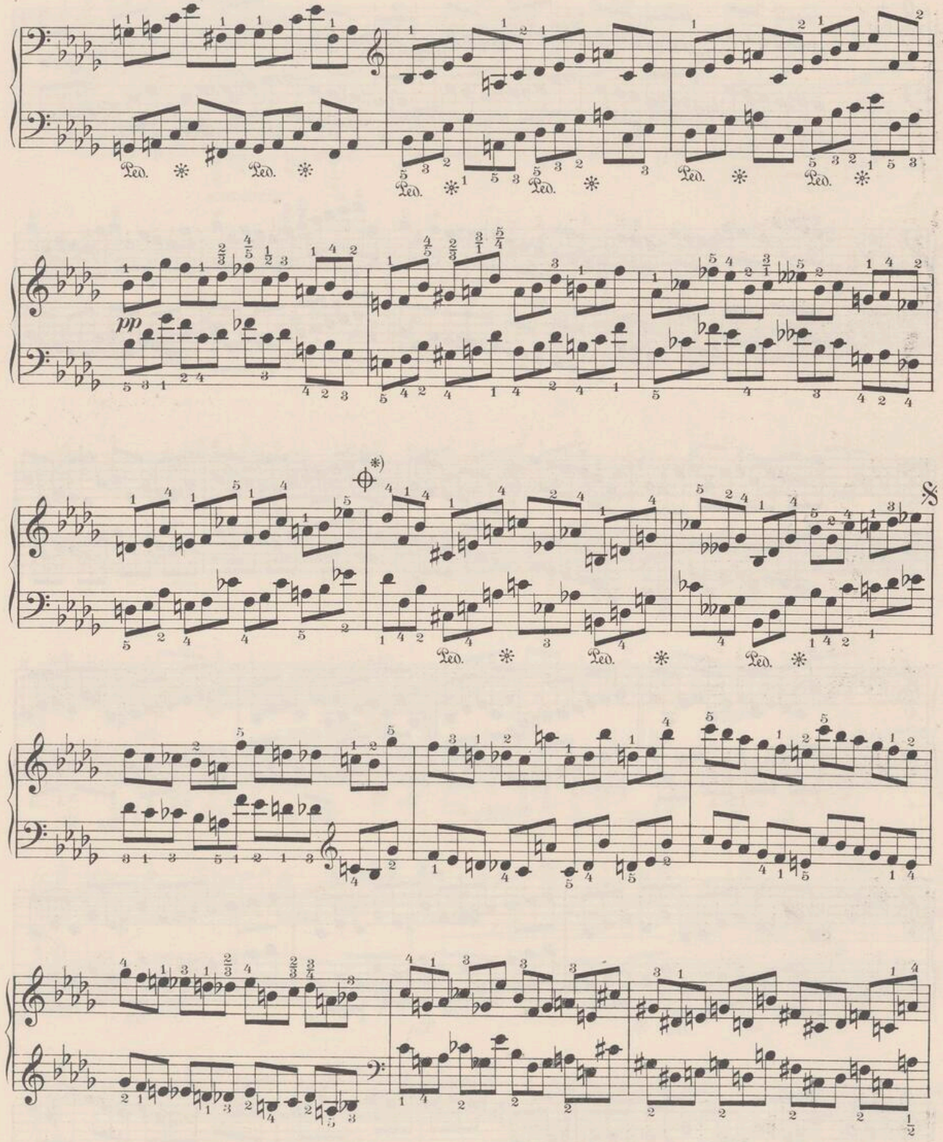
una corda

FINALE.

Presto.

sotto voce e legato
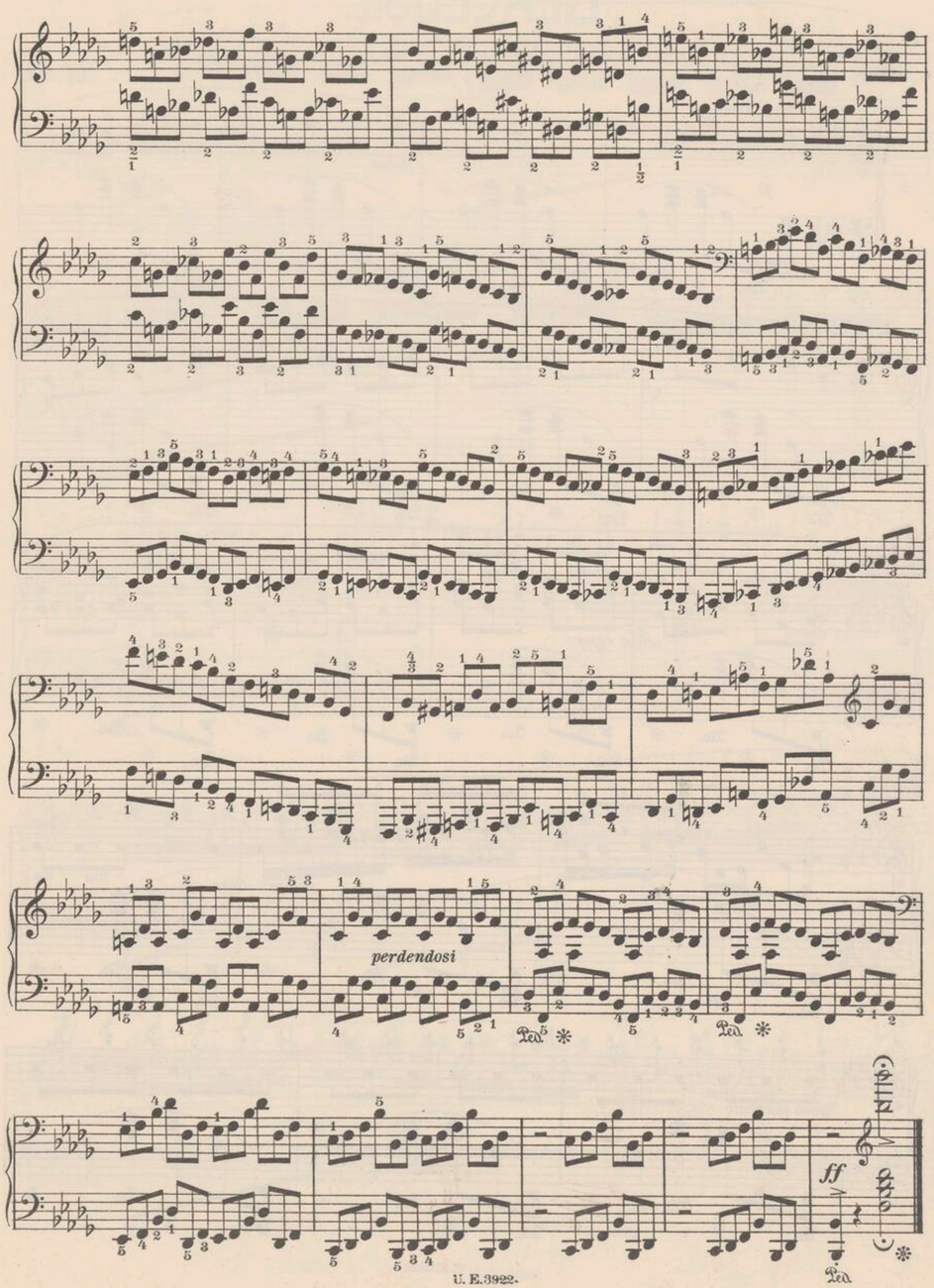
una corda



*) Die beiden Tacte zwischen 𝄫 und 𝄋 fehlen in der ersten Ausgabe (französische Ausgabe Richault) sind aber in der von Liszt revidierten Ausgabe (Breitkopf & Härtel) enthalten.

*) *Les deux mesures du 𝄫 au 𝄋 n'ont pas paru dans la première édition (édition française Richault) mais existent dans l'édition Breitkopf & Härtel, revue par Liszt.*

*) In the first edition (The french edition Richault) the two bars between 𝄫 & 𝄋 are missing, they are to be found though in the edition revised by Liszt (Breitkopf & Härtel).



Berceuse.

Op. 57.

Andante.

una corda

dolce

senza rigore

sempre dolce

ma un

poco marcato

tr

senza rigore

leggiermente

espressivo

a piacere

volteggiando

sostenuto

poco cresc.

con molto sentimento

dimin.

sempre piano.

Die bedeutendsten Werke der Klavierliteratur, die den Grundstock einer jeden Musikbibliothek bilden, liegen vereint vor in der neuen Sammelausgabe

KLASSIKER DER TONKUNST

ACHT PRACHTBÄNDE

herausgegeben unter Mitwirkung von PROF. ADOLF PROSNIZ, PROF. JULIUS EPSTEIN und anderen hervorragenden Musikern.

Bd. I. **JOHANN SEBASTIAN BACH.** Einführende Studie von DR. ALBERT SCHWEITZER, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 32 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVIII und 329 (zusammen 357 Seiten)
U. E. 3920 . . . . . Mk. 6.—

Bd. II. **LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Einführende Studie von DR. THOMAS-SAN-GALLI, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 42 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXX und 325 (zusammen 355 Seiten)
U. E. 3921 . . . . . Mk. 6.—

Bd. III. **FRIEDRICH CHOPIN.** Einführende Studie von DR. HUGO LEICHTENTRITT, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 28 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVI und 327 (zusammen 353 Seiten)
U. E. 3922 . . . . . Mk. 6.—

Bd. IV. **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL UND JOSEPH HAYDN.** Einführende Studien von DR. RICHARD BATKA, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 68 Abbildungen, Faksimiles etc.
LVI und 299 (zusammen 355 Seiten)
U. E. 3923 . . . . . Mk. 6.—

Bd. V. **FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY UND CARL MARIA VON WEBER.** Einführende Studien von DR. LEOPOLD SCHMIDT, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 51 Abbildungen, Faksimiles etc.
XLVI und 305 (zusammen 351 Seiten)
U. E. 3924 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VI. **WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Einführende Studie von DR. KARL STORCK, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 35 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXXIV und 327 (zusammen 361 Seiten)
U. E. 3925 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VII. **FRANZ SCHUBERT.** Einführende Studie von PAUL BEKKER, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 33 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXIV und 329 (zusammen 353 Seiten)
U. E. 3926 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VIII. **ROBERT SCHUMANN.** Einführende Studie von DR. RICHARD BATKA, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 30 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVIII und 326 (zusammen 354 Seiten)
U. E. 3927 . . . . . Mk. 6.—

VERLAG DER UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN-LEIPZIG.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA 157

BIBLIOTEKA

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
533/n

Bärenreiter Stempel.

KLASSIKER DER TONKUNST

HERAUSGEGEBEN VON PROF. **ADOLF PROSNIZ,** PROF. **JULIUS EPSTEIN** U. A. HERVORRAGENDEN MUSIKERN

AUSWAHL DER BESTEN
KLAVIERWERKE VON

FR. CHOPIN

MIT EINER EINFÜHRENDEN STUDIE VON
DR. **HUGO LEICHTENTRITT,** BIOGRAPHISCHEN
DATEN, ZUSAMMENGESTELLT VON **HEDWIG**
NEUMAYR U. 28 ABBILDUNGEN, FAKSIMILES U. DGL.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
533

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS ÜBERSETZUNGSRECHT

UNIVERSAL-EDITION
WIEN, I., REICHSRATSSTR. 9 LEIPZIG, SEEBU

