

FRYDERYK CHOPIN

WALTZES

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par
Christophe Grabowski

Series Editors: John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger
Editorial Consultant: Christophe Grabowski

Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ALL RIGHTS RESERVED

EDITION PETERS

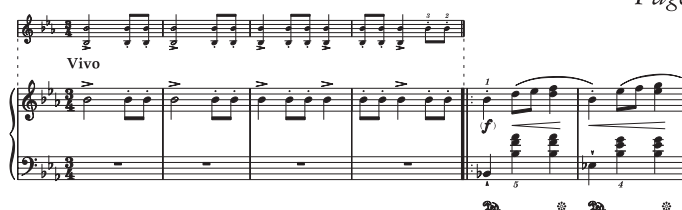
LONDON • FRANKFURT/M. • LEIPZIG • NEW YORK

CONTENTS

Preface.....	v
Préface.....	vii
Vorwort.....	ix

WALTZ OP. 18

Page No.



WALTZ OP. 64 NO. 1

Page No.



WALTZ OP. 34 NO. 1

10



WALTZ OP. 64 NO. 2

44



WALTZ OP. 34 NO. 2

20



WALTZ OP. 64 NO. 3

50



WALTZ OP. 34 NO. 3

26



WALTZ in B minor (composed 1829)

Version based on C¹*



Version based on C²

59

Version based on P

63

WALTZ OP. 42

30



WALTZ in D^b major (composed 1829)

Moderato $\text{♩} = 108$



* Refer to Critical Commentary for source information

WALTZ in E major (composed 1829/30) *Page No.*



WALTZ in A^b major (composed 1835) *Page No.*
Version based on **A¹**



Version based on **A³** (with variants) 85

WALTZ in A^b major (composed 1830)
Version based on **A**



Version based on **G** 73

WALTZ in F minor (composed 1842)
Version based on **A³**



Version based on **A⁵** (with variants) 90
Version based on **P** 92

WALTZ in E minor (composed 1830)



WALTZ in A minor (composed 1847)



WALTZ in G^b major (composed 1832)
Version based on **A¹**



Version based on **A²** 81

APPENDIX

WALTZ OP. 18 (version based on A¹)	96
WALTZ OP. 18 (version based on A²)	101
WALTZ OP. 34 NO. 1 (version based on A¹)	108
WALTZ OP. 64 NO. 1 (version with variants, based on A³)	115
WALTZ OP. 64 NO. 2 (version based on A²)	118

NOTES ON EDITORIAL METHOD AND PRACTICE	123
CRITICAL COMMENTARY	125

Chopin and the waltz

There is evidence to suggest that waltzes featured among Chopin's very first and last compositions alike. He inscribed his earliest waltzes in the album of Countess Izabella Grabowska some time before 1825. That album no longer survives, however, nor do seven waltzes composed between 1826 and 1830 which are known only from the incipits prepared by Chopin's sister Ludwika Jędrzejewicz shortly after the composer's death in 1849. As for his final waltz, which Chopin presented to Katherine Erskine in October 1848, only a reproduction of its title page still exists.

Chopin's lifelong predilection for dance forms is widely recognised, and he would have been especially familiar with the waltz from an early age. Like other European capitals, Warsaw succumbed to the charms of the waltz from 1810 onward, to the extent that more traditional dances were altogether supplanted apart from the mazur and the polonaise. According to Wojciech Tomaszewski, the first waltz to be published in Poland appeared in 1815, the year of the final Congress of Vienna, which conferred noble status upon a once humble dance form. Thereafter every Polish composer – with the exception of Chopin's serious-minded teacher, Józef Elsner – began to write waltzes, their main function remaining purely utilitarian. In short, these waltzes were meant to be danced to, whether at public balls or at the *soirées dansantes* held in private, sometimes domestic settings. It is there that the young Fryderyk heard his first waltzes, and the incipits mentioned above reveal an unpretentious musical style eminently suited to dancing.

Chopin's two visits to Vienna in 1829 and 1831 seem to have changed his attitude to the waltz. Nevertheless, his unwillingness to accord artistic status to the genre is confirmed by an ironic comment in his letter to Elsner of 29 January 1831, in which he writes that 'waltzes are regarded as works here! and Strauss and Lanner, who play them for dancing to, are hailed as "Kapellmeisters"!'. That did not prevent him from writing a waltz of his own while in Vienna, however, though its existence is known only from a reference in a letter to his family of 22 December 1830. Chopin's letter also contains a significant remark about some of his early mazurkas, which he takes pains to point out were not 'meant for dancing'. Not until he settled in Paris would he think of the waltz in similar terms.

Five waltzes date from the end of the Warsaw period. The A♭ major – the only waltz by Chopin in $\frac{3}{8}$ – has a lively, whirling character which alludes to the utilitarian function of the dance but also to more folk-inspired influences. By contrast, the waltzes in E major, B minor, D♭ major and E minor bear Chopin's personal stamp, the genre's lyrical aspect increasingly being brought to the fore. In the case of the D♭ Waltz, the adolescent Chopin unusually revealed his source of inspiration: the young singer Konstancja Gładkowska, his 'ideal'. When sending the autograph score to his friend and confidant Tytus Woyciechowski, Chopin drew the latter's attention to a bar marked with a cross, the point where the work's emotional expression reached its peak.

Only eight of the twelve waltzes composed after Chopin's establishment in Paris were published during his lifetime. Comparison of the different versions of Op. 18, Op. 34 No. 1, Op. 64 No. 1 and Op. 64 No. 2 clearly reveals his efforts to perfect them. A letter from Auguste Franchomme to Jules Forest reveals the exact moment when Chopin added the coda to the Waltz Op. 18 – namely, the very day on which he completed the copy intended for the publisher (i.e. *Stichvorlage*). The means by which Op. 34 No. 1 reached its final form was similar, the code once again making its first appearance in the definitive version of the score. Close examination of the *Stichvorlage* for Op. 64 No. 1 indicates that the final cascade was likewise added at a very late stage – a stage of enhancement from which the waltzes held back from publication (Nos. 15–18) did not benefit, all four being cast in an identical *da capo* mould.

* I should like to thank Jean-Jacques Eigeldinger and John Rink for their invaluable comments on this introduction.

This group of works belongs to a category of intimate pieces of generally melancholic character. The sole exception is the earliest, in G♭ major, in which the prevailing mood is one of carefree joy laced with tenderness. Chopin presented these waltzes to friends and pupils as a tribute and did not want them to be made more widely available, a point emphasised in a letter to Caroline de Belleville-Oury, to whom one of several manuscripts of the F minor Waltz was presented.

Not a single waltz was styled by Chopin himself as 'grand', 'brilliant' or 'melancholic' – epithets added instead by his publishers and in some cases radically in opposition to their underlying character. Nowhere is the contrast starker and more absurd than in the case of the A minor Waltz Op. 34 No. 2, which, like the other two in the opus, was marketed by Maurice Schlesinger as a *Grande Valse brillante*. Another publisher notorious for inventing fanciful titles – Christian Rudolph Wessel – dubbed Op. 18 'Invitation pour la danse' in a direct reference to Carl Maria von Weber's famous *Aufforderung zum Tanz* Op. 65.

Robert Schumann was one of the first to appreciate the true worth of Chopin's waltzes, which he recognised as outstanding examples of the genre and as projecting the unmistakable originality of all the composer's works. For Schumann, the A♭ Waltz Op. 42 was thoroughly aristocratic in character, a point he underscored by attributing to the fictional Florestan (one of his literary alter egos) the comment that if this waltz were played at a ball, at least half the ladies dancing 'would have to be countesses'.

The waltz before and after Chopin

The middle of the nineteenth century marked the golden age of the waltz, which had progressed spectacularly from its distant folk origins to the aristocratic salon. The oldest waltzes comprise two eight-bar periods, while the next evolutionary stage introduced an extension of these two halves for the sake of greater contrast. The opening section was then repeated, producing a *da capo* form with a central Trio, a type well represented in Chopin's output. An even more developed form can be found in Weber's *Aufforderung zum Tanz*, which consists of a suite of waltzes preceded by an introduction and ending with a coda, a model adopted by Chopin in many of his Paris waltzes.

Innumerable composers were drawn to the waltz, not least the *Tanzcomponisten* (composers of dance music) who churned out waltzes for the piano by the yard. Most of these are now unknown outside the libraries that hold their yellowing scores. Those of Schubert and Beethoven – which exemplify the first two stages in the waltz's evolution – have survived thanks to their composers' reputations, though it is worth remembering that one of Beethoven's most fascinating compositions, his Thirty-Three Variations Op. 120, is based on a thoroughly banal waltz theme by Anton Diabelli. Among Chopin's contemporaries, only Liszt took the waltz genre into really new territory, raising virtuosity to heights that have never been reached again, notably in his *Mephisto Waltz*. A generation later, Brahms brought an expressive nobility to his Waltzes Op. 39 – a set of sixteen waltzes originally scored for piano four hands and transcribed by the composer himself for piano solo. Fauré's *Valses-Caprices* fail to match the level of inspiration achieved by his nocturnes and barcarolles, whereas scattered flashes of genius colour Saint-Saëns's *Étude en forme de Valse*. Debussy's *La plus que lente*, immortalised by its composer in the form of a piano roll, is more a parody of French sentimentality than a homage to a genre which by the beginning of the twentieth century was already in decline. And yet the essential qualities of the waltz were again to find magisterial expression in Ravel's *Valses nobles et sentimentales*, one of the last examples of a piano waltz and a veritable jewel of the keyboard repertory.

As for orchestral music, pride of place must go to Johann Strauss

Milstein (1953), and Byron Janis (1978); a number also appear in many available Urtexts. The version of the A♭ Waltz Op. 34 No. 1 based on the autograph manuscript within the album of the Thun-Hohenstein sisters has been prepared from poor reproductions which are extremely difficult to decipher. The album itself was lost in the turmoil of the Second World War, and until such time as it resurfaces, no edition of this version of the Waltz can be regarded as definitive, including the one offered here.

Bibliography

CHOMIŃSKI, JÓZEF MICHAŁ and TURLO, TERESA DALILA, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina* (Kraków: PWM, 1990)
EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel: La Baconnière, 1988); trans. Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat as *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, ed. Roy Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopin's Walzer: Eine text- und stilkritische Studie* (Baden-Baden: Koerner, 1986)

KOBYLAŃSKA, KRYSZYNA, *Rękopisy utworów Chopina – Katalog* (Kraków: PWM, 1977)

LENZ, WILHELM von, *Die großen Pianoforte-Virtuosos unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt – Chopin – Tausig – Henselt* (Berlin: Behr, 1972); trans. Jean-Jacques Eigeldinger as *Les grands virtuoses du piano: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Paris: Flammarion, 1995); trans. Madeleine R. Baker as *The Great Piano Virtuosos of Our Time from Personal Acquaintance: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (New York: G. Schirmer, 1899; R1971 and 1983)

RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', in *Chopin w kręgu przyjaciół*, vol. 2 (Warsaw: Neriton, 1996)

SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891); partially trans. Henry Pleasants as *The Musical World of Robert Schumann* (London: Victor Gollancz Ltd, 1965)

TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* (Warsaw: Biblioteka Narodowa, 1992)

Christophe Grabowski

Translated by Stewart Spencer and John Rink

PRÉFACE*

Chopin et la Valse

Si les informations dont nous disposons sont exactes, les valse faisaient partie aussi bien des premières que des dernières œuvres de Chopin. Celles d'avant 1825, contenues dans l'album de la comtesse Izabella Grabowska, semblent définitivement perdues. Sept autres, composées entre 1826 et 1830, ne sont connues que par des incipit confectionnés par Ludwika Jędrzejewicz peu après la mort de son frère. De la dernière valse – offerte par le compositeur à Katherine Erskine en octobre 1848 – seule la reproduction de la page de titre est actuellement accessible.

Outre la prédilection que Chopin montre pour les formes dansantes, la valse est sans doute l'une de celles qui lui ont été plus particulièrement familières dès son enfance. Il est à rappeler que dans les années 1810, Varsovie, comme d'autres capitales européennes, succombe au charme de la valse qui, peu à peu, y supplante les danses traditionnelles ; seuls le *mazur* et la *polonaise* lui résistent. D'après la bibliographie de Wojciech Tomaszewski, la première valse imprimée dans la patrie de Chopin le fut en 1815 (l'année de clôture du Congrès de Vienne – événement qui apporta à cette danse ses titres de noblesse). À partir de cette date, tous les compositeurs polonais, exception faite du très sérieux Józef Elsner, se sont mis à écrire au rythme de la valse dont le rôle premier – purement utilitaire – était de faire danser : aux bals ou au cours de soirées dansantes données dans un cadre privé, voire familial. Ainsi l'entendra également le jeune Frédéric. Les incipit évoqués ci-dessus manifestent une musique sans prétention, destinée tout simplement à danser.

Les deux séjours à Vienne modifieront son regard sur cette danse. Cependant, comme le montre l'ironie de cette citation extraite de la lettre du 29 janvier 1831 à Elsner « ici les valse sont considérées comme des œuvres et on appelle 'chefs d'orchestre' Strauss et Lanner qui les jouent pour faire danser ! », Chopin ne lui accorde toujours pas de statut artistique ; ce qui ne l'empêche pas, pour autant, d'en composer une, précisément dans cette ville. Il annonce la création de cette valse, qui nous est inconnue, dans la lettre du 22 décembre 1830 à sa famille, où l'on relève une remarque significative concernant les mazurkas : celles qu'il vient d'écrire ne sont plus « faites pour être dansées ». Le même changement d'optique s'opérera pour les valse, plus tard, seulement à Paris.

Cinq valse datent de la période d'entre 1829 et 1830. Celle en La bémol majeur (l'unique à être notée à $\frac{3}{8}$) – virevoltante et

* Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Jean-Jacques Eigeldinger et à John Rink pour leurs précieuses remarques concernant ce texte.

pleine d'entrain, évoquant par son caractère les danses populaires – est encore profondément ancrée dans la fonction utilitaire. En revanche, les valse en Mi majeur, en Si mineur, en Ré bémol majeur et en Mi mineur sont déjà empreintes d'un cachet plus personnel ; le côté lyrique commence à y être davantage mis en valeur. Pour l'une d'entre elles, fait très rare, le jeune adolescent dévoile sa source d'inspiration : l'idéal personnifié par la jeune cantatrice Konstancja Gładkowska. Dans la lettre qui accompagne le manuscrit de la valse en Ré bémol, il attire l'attention de son ami et confidant Tytus Woyciechowski sur une mesure marquée d'une croix – endroit où l'effusion des sentiments devrait atteindre son sommet.

Seules huit des douze valse composées après l'installation de Chopin à Paris ont été publiées par lui. La comparaison entre les différentes versions des opus 18, 34 n° 1, 64 n° 1 & 2, donne une image précise du progrès accompli dans leur perfectionnement. Un passage de la correspondance d'Auguste Franchomme à Jules Forest, nous renseigne sur le moment exact du rajout de la coda dans l'opus 18, effectué seulement le jour de l'achèvement du manuscrit éditorial. Le processus de maturation de la seconde composition citée a été très semblable, puisque la coda n'apparaît que dans sa version définitive. Un regard attentif sur le manuscrit éditorial de la Valse op. 64 n° 1 suffit pour constater l'addition très tardive du trait final en gamme – genre d'améliorations qui ne sera jamais introduit dans les quatre valse non retenues pour la publication (n° 15–18), épousant toutes une immuable forme *da capo*. Ces dernières appartiennent à une catégorie d'œuvres intimes de caractère mélancolique, à l'exception de la plus ancienne d'entre elles (en Sol bémol majeur) où la joyeuse insouciance agrémentée d'une pointe de douceur règne encore sans partage. Le compositeur les offrait en hommage à des amis et élèves, et ne souhaitait pas leur divulgation. Il le précisa clairement dans une lettre à Caroline de Belleville-Oury – une des destinataires du manuscrit de la valse en Fa mineur.

Chopin n'a qualifié aucune de ses valse de *grande*, de *brillante* ou de *mélancolique* ; ces adjectifs viennent des éditeurs et tels d'entre eux sont même en opposition totale avec le caractère de l'opus 34 no 2 qui, comme les deux autres pièces du même opus, a été baptisée *Grande Valse brillante* par Maurice Schlesinger. Christian Rudolph Wessel – connu pour son habitude d'inventer des titres fantaisistes – a nommé l'opus 18 *Invitation pour la danse* – en souvenir de la célèbre *Aufforderung zum Tanz* op. 65 de Carl Maria von Weber.

il nous a semblé préférable d'accorder la priorité aux autographes de Chopin, plutôt que de recourir aux versions publiées par Julian Fontana, qui, depuis 1855 et pratiquement jusqu'à nos jours, constituent une référence incontournable pour la quasi-totalité des éditions critiques. Dans la nôtre, excepté un cas unique – la Valse en Ré bémol majeur, pour laquelle aucun manuscrit n'a été conservé –, l'édition de Fontana est considérée comme une source secondaire et n'est citée que si elle comporte des variantes susceptibles d'être authentiques et n'apparaissant nulle part ailleurs.

Une autre particularité de la présente publication réside dans l'exploitation des sources. Constitué souvent de plusieurs autographes reflétant des étapes décisives de la création, ce corpus mérite une place très supérieure à celle que lui est accordée dans la plupart des éditions modernes. Contrairement à une opinion encore répandue, ces documents ne sont pas destinés uniquement aux musicologues ; ils apportent des connaissances qui s'avèrent aussi très utiles aux interprètes en quête d'une interprétation respectueuse des intentions du compositeur. En livrant une image fascinante de l'évolution de l'œuvre dans ses moindres détails, ils montrent une face plus humaine du créateur dans sa recherche incessante de perfection – précision dans l'écriture – qui, toujours, est riche d'enseignements.

La quantité importante des versions impose une sélection et une organisation :

- Opus 18, 34 n° 1 et 64 n° 1 & 2 : les versions antérieures à celles livrées aux éditeurs sont situées dans l'Annexe. La séparation entre les deux catégories nous a paru nécessaire. Pour la première pièce de l'opus 64, les variantes provenant des trois autographes ont été réunies dans une version de synthèse, afin de faciliter la comparaison entre les sources
- les différentes versions des valse parues après 1849 se succèdent dans le corpus principal du volume. Faute de connaître les préférences du compositeur, ces versions doivent être considérées comme équivalentes. L'interprète est libre de choisir celle d'entre elles qui lui convient le mieux. Pour deux œuvres : Valses en La bémol majeur et en Fa mineur, dont les sources sont en nombre élevé, la démarche éditoriale a été similaire

à celle décrite pour l'opus 64 n° 1. Une troisième version est proposée pour deux valse (en Si mineur et en Fa mineur) ; elle comporte le texte provenant de la première édition polonaise (1852) qui se fonde sur un manuscrit aujourd'hui perdu

Plusieurs de ces versions ont été divulguées par Edouard Ganche (1930), Alicja Simon (1949), Heinrich Neuhaus et Yakov Milstein (1953), Byron Janis (1978) ; la plupart des éditions Urtext n'en proposent qu'un choix limité. La lecture du texte de la Valse en La bémol majeur op. 34 n° 1 d'après le manuscrit de 1835, inclus dans l'album des sœurs Thun Hohenstein, s'avère particulièrement difficile en raison de la qualité insuffisante des reproductions mises au service des chercheurs. Avant que ce document perdu dans la tourmente de la seconde guerre mondiale ne soit retrouvé, aucune édition de cette version, y compris la nôtre, ne pourra être qualifiée de définitive.

Bibliographie

- CHOMIŃSKI, JÓZEF MICHAŁ et TURŁO, TERESA DALILA, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina* (Kraków : PWM, 1990)
- EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Chopin vu par ses élèves* (Paris : Fayard, 2006)
- GUIGNARD, SILVAIN, *Frédéric Chopins Walzer. Eine text- und stilkritische Studie* (Baden-Baden : Koerner, 1986)
- KOBYLAŃSKA, KRYSZYNA, *Rękopisy utworów Chopina – Katalog* (Kraków : PWM, 1977)
- VON LENZ, WILHELM, *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1995)
- RUHLMANN, SOPHIE, 'Chopin – Franchomme', *Chopin w kręgu przyjaciół*, vol. II (Warszawa : Neriton, 1996)
- SCHUMANN, ROBERT, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1891)
- TOMASZEWSKI, WOJCIECH, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* (Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1992)

Christophe Grabowski

VORWORT*

Chopin und der Walzer

Wenn die uns vorliegenden Informationen richtig sind, finden sich Walzer sowohl im Früh- wie auch im Spätwerk von Frédéric Chopin. Die vor 1825 komponierten und im Album der Gräfin Izabella Grabowska enthaltenen Walzer scheinen endgültig verschollen zu sein. Von sieben anderen zwischen 1826 und 1830 komponierten Stücken wissen wir nur durch die von Ludwika Jędrzejewicz kurz nach dem Tod ihres Bruders erstellten Incipits. Vom letzten Walzer, den Chopin Katherine Erskine im Oktober 1848 gewidmet hat, ist nur noch die Nachbildung des Titelblatts vorhanden.

Abgesehen von Chopins Vorliebe für Tanzformen gehörte der Walzer zu den Gattungen, die ihm wohl seit seiner Kindheit ganz besonders vertraut gewesen waren. Schließlich war Warschau um 1810, wie andere europäische Hauptstädte auch, dem Charme des Walzers erlegen, der Schritt für Schritt die traditionellen Tänze verdrängt hatte. Lediglich der Mazur und die *Polonaise* konnten sich dieser Entwicklung widersetzen. Laut der Bibliographie von Wojciech Tomaszewski erschien der erste gedruckte Walzer in Chopins Heimat im Jahre 1815. In diesem Jahr endete auch der Wiener Kongress, durch den der Walzer „geadelt“ worden war. Mit Ausnahme des sehr ernsten Józef Elsner beginnen ab diesem Zeitpunkt alle polnischen Komponisten damit, im Walzer-Rhythmus zu komponieren. Seine wichtigste und ganz am Zweck orientierte Aufgabe dabei ist es, dass man nach ihm tanzen kann: bei

Bällen oder abendlichen Tanzveranstaltungen, die in einem privaten, ja familiären Rahmen stattfinden. Bei einem solchen Anlass wird ihn auch der junge Frédéric kennen gelernt haben. Die oben genannten Incipits jedenfalls verweisen auf eine gänzlich unpräzise Musik, die lediglich dem Tanzvergnügen dienen sollte.

Doch sollte Chopin durch zwei Reisen nach Wien seine Meinung ändern. Zwar gesteht er dem Walzer keinen künstlerischen Wert zu, wie folgendes ironische Zitat aus einem Brief an Elsner vom 29. Januar 1831 zeigt: „Hier werden Walzer als Werke bezeichnet und man nennt Strauss und Lanner, die sie zum Tanz spielen, ‚Kapellmeister‘!“ – was ihn aber nicht daran hindert, genau in dieser Stadt einen Walzer zu komponieren. Über diese, uns unbekannte Komposition informiert er seine Familie in einem Brief vom 22. Dezember 1830. Bezeichnenderweise bemerkt er darin aber auch, dass er seine gerade erst komponierten Mazurken nicht länger als „für den Tanz komponiert“ bezeichnen wolle. Seine Meinung zum Walzer sollte sich zu einem späteren Zeitpunkt, dann aber in Paris, in gleicher Weise ändern.

Fünf Walzer stammen aus der Zeit zwischen 1829 und 1830. Der schwung- und temperamentvolle Walzer in As-Dur (der einzige in einem $\frac{3}{4}$ -Takt) ist in seinem Charakter noch als Volkstanz angelegt und fest in der Funktion als Tanzstück verankert. Im Gegensatz dazu tragen die Walzer in E-Dur, h-Moll, Des-Dur und e-Moll schon eher Chopins persönliche Handschrift, da bei ihnen erstmals das lyrische Element stärker hervorgehoben wird.

* Zu ganz besonderem Dank bin ich Jean-Jacques Eigeldinger und John Rink für ihre wertvollen Textanmerkungen verpflichtet.

GRANDE VALSE BRILLANTE, Op. 18

dédiée à M^{lle} Laura Horsford

ossia
D¹:

Vivo

7

13

19

23

fz *p* *f* *fz* *p* *leggieramente*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

* See Critical Commentary

Edition Peters No. 7575

© Copyright 2006 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London