

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 33 (1983)

Artikel: Chopins "Minutenwalzer" : Apologie einer romantischen Miniatur

Autor: Guignard, Silvain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858841>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Chopins «Minutenwalzer»

Apologie einer romantischen Miniatur

Silvain Guignard

Es waren vor allem die Walzer, die Chopin trotz aller Hochschätzung oft das pejorativ verstandene Attribut eines Salonkomponisten einbrachten. Daran hatte er selber nicht wenig Schuld: Von mehreren Walzern verfertigte er verschiedene, voneinander bisweilen stark abweichende Abschriften, die er als nette Aufmerksamkeiten verschenkte. Widmungsempfänger waren ausschliesslich Frauen, was den geplanten Charakter dieser Miniaturen noch unterstreicht; und so fühlten sich Chopin-Biographen immer wieder im Recht, die Walzer bloss mit abfälligen oder bestenfalls nachsichtigen Bemerkungen zu erwähnen. Wie sehr es sich dabei um ein Missverständnis handeln muss, zeigt schon allein die Tatsache, dass Chopin von seinen vermutlich dreissig verfassten Walzern (nach *Kobylańska*) nur acht selber publizierte und mit einer Opuszahl versah. Diese Selektion eines Komponisten vom Range Chopins hätte nie ein Aburteilen der Walzer zulassen dürfen, doch die allgemeine Beliebtheit des Walzers im 19. Jahrhundert verbaute manchem Musikhistoriker¹ die Sicht, wenn er sich mit Chopins Walzern beschäftigte. Oft verwechselte er die Rezeption der Stücke mit deren kompositorischer Qualität. Sogar A. Hedley, dem grosse Verdienste in der Chopin-Forschung zukommen, widmete in seiner Monographie den Walzern nur ein kleines Kapitel und täuschte sich gar in der Anzahl der publizierten Walzer.² Bezeichnenderweise kommt bei ihm der berühmteste Walzer am schlechtesten weg: Er gönnt dem *Minutenwalzer* op. 64,1 lediglich einen halben Satz³, in welchem er ihn als „abgedroschen“ bezeichnet. Diese Geringschätzung weist deutlich auf die oben angesprochene Verwechslung hin, und so soll gerade für den *Minutenwalzer*, wo die „fachmännische“ Ästimierung und die allgemeine Popularität am extremsten divergieren, ein exemplarischer Ausgleich gesucht werden. Mit einer Verteidigung gegen seine Beliebtheit soll diese Miniatur für jene zurückgewonnen werden, die von dieser Musik mehr als ein Amusement erwarten.

Warum ist dieser Walzer so populär geworden?

1. Er besitzt zwei Titel, die einen „Inhalt“ illustrieren und ihn damit dem Rezipienten näherbringen: er heisst *Minutenwalzer*, und *Georges Sand* nannte ihn *Valse du petit chien*.

Chopin mochte keine Titel für seine Werke. Er war zornig über den Londoner Verleger Wessel, der seine Mazurken als *Souvenirs de Pologne*, seine Nocturnes als

Murmures de la Seine, les Soupirs, les Plaintives usw. herausbrachte und dem ersten Walzer op. 18 den Titel *Invitation pour la danse* gab. Der Name *Minutenwalzer*⁴ müsste ihn – falls er ihn gekannt hätte – besonders gestört haben, da er tendenziell etwas Irreführendes über das Tempo aussagt: Alle Erstausgaben⁵ geben zwar „molto vivace“ und „leggiero“ an. Von den erhaltenen Manuskripten trägt aber nur das Basler Autograph KW 850 (Ac)⁶, das der französischen Erstausgabe als Basis diente, diese Bezeichnung. Die anderen handschriftlichen Quellen der BN Paris KW 849 (Ab), des Royal College of Music London KW 852 (Ad) und der Universitätsbibliothek Bonn UB 281/2 besitzen die Tempovorschrift „vivace“, und die Skizze BN Paris KW 849 (Aa) schreibt gar „tempo di valse“ vor. Diese früheste Tempofixierung scheint mir interessant, da sie Chopins Angabe „molto vivace“ interpretieren könnte. Orientiert sich ein Pianist bei seiner Auffassung des „molto vivace“ am „Walzer-tempo“, so wird er das Zeitmass nie so steigern, dass man den sportlichen Ausdruck *Minutenwalzer* assoziieren wird. Der Name *Valse du petit chien* ist bildhafter, da er die Kreiselbewegung, mit der der Walzer beginnt, beschreibt. Inspirationsmoment für diese Rotation dürfte aber weniger ein kleiner Hund gewesen sein⁷, der seinen Schwanz zu fassen sucht, als die schnellste Form der Mazurka – der *Oberek*. Dieser polnische Volkstanz besteht aus raschen Drehbewegungen, denen musikalisch sogenannte „Oberekwellen“ entsprechen, d. h. häufige Sequenzen von gebrochenen Dreiklängen oder Skalenabschnitten. Ein Vergleich mit jener Mazurka, die Chopin ins Album der polnischen Pianistin *M. Szymanowska* schrieb, stützt diese Annahme.

Beispiel 1



2. Der Walzer ist kurz und damit für klavierspielende Dilettanten in Reichweite.

Die Kürze unterstreicht die Präensionslosigkeit des Walzers, doch dies sollte ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Im Gegenteil: Chopins Bescheidung auf die Miniatur ist seine bedeutende Leistung innerhalb der Gattung, da er die grosse pianistische Geste mit der Kleinform versöhnt.

Schubert war es, der als erster in seinen Ländlern, Deutschen und Walzern den spezifischen Walzerton auf dem Klavier fand. Seine Tänze tragen bereits den Keim der ganzen Walzerästhetik des Jahrhunderts in sich. Die Kategorisierung in „*valse nobles*“ und „*valse sentimentales*“ setzt bei seinen Schöpfungen an und zieht sich bis in unser Jahrhundert hinein. Dabei ist erstaunlich, wie einfach er seine Gebilde formte. Sie bleiben aphoristisch mit ihren Acht- und Sechzehn-Taktern in schlichter

AB- oder ABA-Form. Selten wird ein grösserer Verband dieser Einheiten angestrebt, und so war es *C. M. v. Weber* vorbehalten, in seiner *Aufforderung zum Tanz* eine historisch wegweisende Grossform zu erfinden. Er schuf in diesem op. 65 ein rondo-ähnliches Gebilde, wo mehrere Walzer in wohlüberlegten Kontrasten aneinandergereiht und mit Binnenreprise und durchführungshaften Überleitungs-Passagen zum ersten Konzertwalzer aus dem Geiste des Tanzes heraus geformt wurde. Diese grosszügige Konzeption verlangte direkt nach aufwendigeren pianistischen Mitteln als jene, die *Schubert* verwendete. Weitschweifige Achtel-Girlanden, die man „brillante, ma grazioso“ spielen soll, gefüllte Oktaven, vollgriffige Begleit-Akkorde fordern die technischen Fähigkeiten eines Pianisten weit stärker, als die extravertiertesten unter *Schuberts* „*valse nobles*“. Aber auch der innige Mittelteil – mit „wiegend“ überschrieben – verlässt mit seinem melodischen Bogen von 32 Takten und einem Ambitus einer Tredezime die Intimität von *Schuberts* sentimental Walzern. Illustrieren könnte man den Unterschied dieser Melodie-Gesten mit dem Vergleich ihres sozialen Korrelats: *Schuberts* Walzer sind für gesellige Zusammenkünfte unter Freunden gedacht. Sie assoziieren ein Biedermeier-Zimmer, dessen Länge mit vier Walzerdrehungen (d. h. einer Walzerstrophe von acht Takten) abgemessen werden kann. *Webers* Tanzpoem lässt dagegen, wie seine programmatische Erklärung⁸ andeutet, an einen grossen Ballsaal denken, wo mondäne Festlichkeit herrscht. Nicht zufällig führt ein direkter Weg von *Webers* Einleitung in op. 65 zu den sinfonischen Introduktionen der *Strauss*-Walzer.

Wo ist in diesem Bezugsrahmen Chopins Walzer anzusiedeln? Die einfachste und in dieser Beziehung auch richtige Antwort ist: im „Salon“, nämlich dort, wo die grosse Gesellschaft ihre privaten Zirkel hält. Op. 64,1 ist wohl die perfekte Synthese von weltmännischer Geste und intimmem Ausdrucksverhalten.

Formal scheint sich Chopin in Anlage und Dimension eng an das Modell jener Walzer in *Schuberts* op. 127 zu halten, die mit einem Trio versehen sind. Ist *Schubert* aber formal noch der Menuett-Tradition verhaftet – da diese Walzer dem Schema $\parallel: A : \parallel: BA : \parallel: C : \parallel: DC : \parallel$ *da capo* folgen, so ist der Grundriss von Chopins op. 64,1 eigenständiger. Dabei ist für die unterschiedliche Formerfahrung wohl das wichtigste, dass Chopin den Walzer mit einem B-Teil schliesst. Er belässt damit – im Rahmen des Möglichen – die Form offen und fügt sich nicht dem klassizistischen Diktat der Bogenform. Den letzten Lauf in T 121, der eine Oktave höher ansetzend dem Spieler Virtuosen-Freiheit gewährt, dabei als dürftige Schlussmarke zu deuten, scheint mir weniger zutreffend, als in ihm ein Symptom für Grosszügigkeit der Gebärdensprache zu erkennen. Denn dieses Moment überbrückt insgesamt die Enge der Achttakt-Gliederung des Walzers, indem es Übergänge schafft und Vermittlung herstellt: Der viertaktige Triller (T 69) gibt als Rückleitung dem *da capo* neuen Schwung und gerade jenes Mass an Grandezza, das von den Dimensionen des Walzers getragen werden kann. Die Schlusstakte nach den melodischen Höhepunkten im A-Teil (T 10/12/18/20) sind nichts anderes als geringfügig variierte Umspielungen des Tons *es*². Zusätzlich mit einem Praller auf *es*² versehen, vermitteln sie schon in mittlerem Tempo einen Hauch von Brillanz; und so sind es gerade diese Takte, die

den Beginn des B-Teils vorbereiten: Die Takte 21–24 sind ebenfalls bloss Umspielung eines f^2 bzw. eines as^2 . Es dringt also hier ein Element der Faktur direkt in den Prozess der Formbildung hinein – ein Vorgang, dem in manchem anderen Werk Chopins nachzuspüren verlockend scheint.

3. Der Walzer folgt zwei musikalischen Gesten, mit denen Chopins Musik klischeehaft charakterisiert wird: Die Rahmenpartien wirken virtuos, der Mittelteil sentimental.

Der melodische Duktus ist allerdings sehr chopinesk, aber nicht in der Weise, dass er auf ein Klischee zu reduzieren wäre. Beide Gesten erwecken, wie bereits angedeutet, den Eindruck von Einmaligkeit der Erfindung, da die Formelwelt, in der sie Gestalt annehmen, mit grösster Umsicht entwickelt wird. Das Rotationsmotiv, aus dem sich die Rahmenpartien entfalten, kann man aus einer Verzierung ableiten – entweder aus einem Triller auf as^1 , der mit zwei Vorhalten versehen wird, oder aus einer Kombination zweier Triller

Beispiel 2



Diese Ableitung wirkt gesucht, wenn man sie nur am Walzerbeginn prüft, da das erste as^1 in Takt 1 unverziert bleibt. Zwei andere Stellen machen sie aber plausibler: In der Rückleitung Takt 69–72 mündet ein viertaktiger Triller auf as^1 in das Rotationsmodell und lässt dieses als seine organische Fortspinnung empfinden. Der B-Teil setzt in T 21 vor das Rotationsmodell eine Achtelstriole, die man durchaus als ausgeschriebenen Praller interpretieren darf.

Beispiel 3



Dass Chopin vielleicht schon beim Walzerbeginn – beim ersten as^1 in Takt 1 – an einen Triller dachte, verraten die beiden Manuskripte KW 851 (Ab) und KW 852 (Ad). Beide führen in Takt 13, wo der erste Achttakter wiederholt wird, eine Achtelstriole ein:

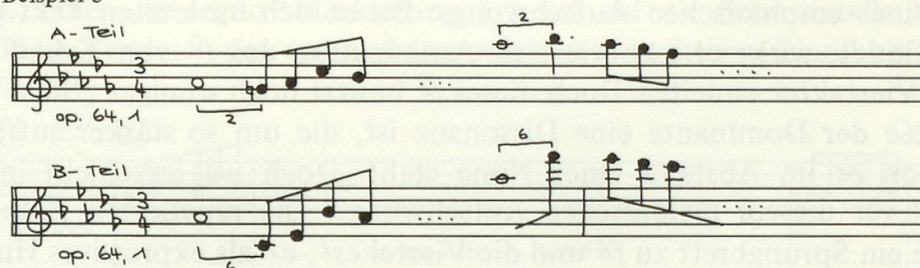
Beispiel 4

T 13



Die Oxford-Edition, die von *Edouard Ganche* nach den Unterrichts-Exemplaren von Chopins schottischer Mäzenenin und Schülerin *Jane W. Stirling* hergestellt wurde, schreibt bereits auf dem ersten *as* ein Trillerzeichen vor, und im Walzerheft von Chopins bester Schülerin *Camille O'Méara-Dubois* trägt dieser Ton gar die handschriftliche Eintragung „tr 4 mesures“.⁹ Es darf deshalb guten Gewissens behauptet werden, dass die Zelle, aus dem sich die Rahmenteile des Des-Dur-Waltzers entspinnen, ein Triller ist. Diese Tatsache gibt den Arabesken des Waltzers seine Tiefe, nicht weil nun für alle übrigen melodischen Gebilde eine motivische Verwandtschaft mit dem Triller oder dem Rotationsmodell nachgewiesen werden könnte, sondern weil der Ton *as*¹ (dessen Triller-Verzierung die origo des Formelwerks darstellt) und seine Oktave *as*² als strenge Ambitus-Achse fungieren: Im A-Teil (T 1–20) unter- und überschreiten die Achtelpassagen diese Grenzen nie mehr als eine Sekunde, und im B-Teil (T 21–36) nie mehr als eine Sexte.

Beispiel 5

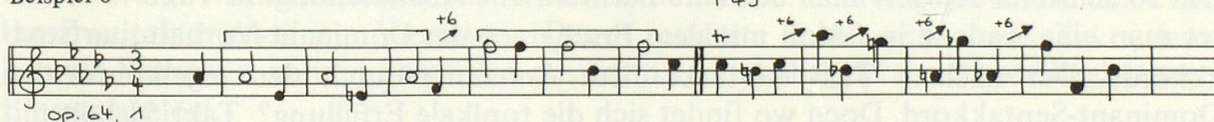


Der Mittelteil richtet sich ebenfalls nach einer, wenn auch anders gearteten intervallischen Disposition. Hier gewinnt die steigende grosse Sexte strukturelle Bedeutung: Sie trennt die Ebenen der repetitierten Halben *as*¹ und *f*² in den Takten 37–42 und ist das Intervall, mit dem der Melodie-Höhepunkt des Mittelteils, das *as*² in Takt 49, angesprungen wird. Von dieser Kulmination führen ebenfalls grosse Sextsprünge chromatisch auf *f*² hinunter.

Beispiel 6

T 37

T 49



Doch damit allein ist die kompositorische Seriosität dieses Kontrastteils noch nicht gegen seine sentimentale Rezeption verteidigt. Ein Blick auf den cis-Moll-Walzer op. 64,2 kann uns den Sinn für die Ausdrucksnuancen schärfen. Dessen Mittelteil steht in Des-Dur und hebt sich damit lichtvoll gegen die Haupttonart ab. Sein melodischer Duktus entspricht ganz dem Nocturne-Typ des „dolce cantabile“: Gleich zu Beginn schwingt sich die Singstimme auf die „süsse“ Terzlage und entspannt sich, die hohen Töne f^2 und es^2 auskostend, im melodischen Abstieg der Takte 68/69. Um diesen belcantistischen Aufschwung in Takt 65 ff. zur vollen Wirkung zu bringen, vermeidet die Begleitung die Walzermarkierung tief-hoch-hoch und bietet nur harmonische Stütze. Diese Phrase lässt sich vergleichen mit den Takten 40 ff. des op. 64,1:



Hat man die Gemeinsamkeiten erkannt, so fällt rasch das Trennende auf: In op. 64,1 glänzt der Spitzenton f^2 nicht als Durterz auf dem Grundton der Tonika, sondern wird von einem Quartsext-Akkord getragen und verliert durch dessen instabilen Charakter an Strahlkraft. Diese Einbusse wird noch verstärkt durch die metrische Stellung seines emphatischen Aufschwungs. Da er sich im letzten Takt eines Viertakters befindet, wirkt er nur wie eine Antizipation des f^2 von Takt 41, das den folgenden Viertakter einleitet. Doch dieses f^2 besitzt noch weniger „Süsse“, da es als *sixte ajoutée* der Dominante eine Dissonanz ist, die um so stärker auffällt, als sie zum Basston es im Abstand einer None steht. Doch was geschieht in den Takten 37–39 vor diesem melodischen Aufschwung? Die repetierten Halben auf as^1 wirken wie ein Sprungbrett zu f^2 und die Viertel es^1 , e^1 als expressives Hinführen zu seiner Unteroktave. Die dominantische Spannung wird durch die Linke unterstrichen, die in Takt 38 die tiefe Eins auslöst und die nachschlagenden Akkorde vom vorangehenden Takt weiterzieht. Entspannung stellt sich dann aber bereits in der Tonika des Taktes 39 ein, der alles andere als Kulmination des Ausdrucks ist. Wird diese pathetische Vorbereitung, die zu früh endet und deren Ziel, der melodische Höhepunkt auf f^2 , durch harmonische Verhältnisse allen Glanzes beraubt wird, nicht Ausdruck von Ironie?

Zu einem ähnlichen Schluss kann man bei der Interpretation der Takte 49 ff. gelangen. Der ganze Walzer steht, wie kein anderer Chopins, nur in einer Tonart.¹⁰ Um so sensibler reagiert man auf eine harmonische Ausweichung. In Takt 49 erwartet man eine Kadenz in f-Moll mit dem Erscheinen des Dominant-Vorhaltquartsextakkords. Der nächste Takt bestärkt diese Annahme durch den regelkonformen Dominant-Septakkord. Doch wo findet sich die tonikale Erfüllung? Takt 51 hält mit

dem ersten und letzten Viertel die Schwebung zwischen F-Dur und f-Moll. Hier, wo sich einmal eine neue Tonart festigen könnte, ist die Verunsicherung des Walzermetrums am grössten. Die Oberstimme nimmt einen portamentohaften Duktus an. Der neu erreichte Spitzenton *as*² wird, mit einer Improvisando-Imitation durch Hemiolen erzeugt, chromatisch auf *f*² hinuntergetragen. In diesem aufgelösten Feld kann eine Tonika nicht Fuss fassen.

Doch Ironie verunsichert nicht nur die sentimentale Gebärde dieses Mittelteils. Schon der Beginn des Walzers ist in mehrerer Hinsicht schillernd: harmonisch durch die falsch klingende Begleitung. Dem Rotationsmodell entspricht ein einziger Ton des Des-Dur-Akkords in der linken Hand, das *as*¹. Viel naheliegender wäre die harmonische Deutung dieser Einspiel-Introduktion in As-Dur oder noch besser in Es-Dur, wo je zwei Töne im Akkord aufgingen. Aber auch metrisch inszeniert Chopin ein Verwirrspiel: Lassen die ersten zwei Takte mit ihrer Figuration noch einen Walzertakt ahnen, so gilt das nicht mehr für die folgenden. Das Rotationsmodell besteht aus vier Achteln, die das 3/4-Metrum negieren. Sie sperren sich aber nicht nur gegen den Walzertakt, sondern wenden sich im Verband auch gegen die Quadrierung, denn der erste Achttakter gliedert sich, wegen der Abkehr vom Rotationsmodell in Takt 2, in 2 + 4 + 2 und nicht in 4 + 4 Takte. Kaschiert wird diese ungewohnte Gruppierung durch den regelhaften Einsatz der Linken in Takt 5. Doch damit gelingt die Korrektur der gestörten Viertakt-Ordnung nicht; vielmehr empfindet man das Eingreifen der Begleitung ins Geschehen als verspätet oder verfrüht.

Diese Behauptung lässt sich auf verschiedene Weise stützen: am besten wohl durch die frühe Fassung KW 849 (Aa). In ihr ist der ganze Achttakter noch quasi vier Takte lang. Eine „dal-segno“-Markierung § weist auf die Schnittstelle hin, die in einem Analogie-Vergleich den später komponierten viertaktigen Einschub freilegt.

Beispiel 8

Jeder Musiker, der diesen Walzerbeginn spielt, spürt das raffinierte formale Täuschungsmanöver. Aus der Zeit, in der man sich beim Interpretieren eines musikalischen Textes noch die Freiheit nahm, ihn zu verändern, existiert ein Tondokument, das von kompetenter pianistischer Warte aus diese Empfindung bestätigt: *Sergej Rachmaninow* verlängerte in seiner Aufnahme vom 5. April 1923¹¹ die Introduktion mit drei Wiederholungen des Rotationsmodells, d. h. er komplettierte den zweiten Zweitakter zu einem Viertakter. Damit sonderte er die ersten zwei Takte deutlich als Vorspann ab und überwand das formale Unbehagen, das dieser Begleitungseinsatz auslöst.

Dieser Walzer aus op. 64 greift also in jeder Beziehung anders und weiter als es der durchschnittlich interessierte Dilettant wahrhaben will. Seine Bezeichnungen *Minutenwalzer* und *Valse du petit chien* sind wenig charakteristisch; sie verraten falsche Liebhaber-Mentalität. Seine Dimensionierung, die zur Verniedlichung führte, erweist sich als künstlerisch ernstzunehmende Lösung eines formalen und ästhetischen Problems; und die Ironie in metrischen und harmonischen Details stört nur darum selten die Rezeption, weil sie sehr fein ist.

Eine Notiz von *André Gide* scheint mir zu dieser kleinen Apologie gut zu passen. Über Chopin-Spieler und Chopin-Verständnis schrieb er am 8. Februar 1934 in sein Tagebuch:

„... Sie können ihn nicht spielen. Sie fälschen alles, bis zum Klang seiner Stimme. Sie stürzen sich in eine Chopinsche Dichtung wie Leute, die sich ihrer Sache von vornherein vollständig sicher sind. Dabei wäre Zweifel, Überraschung, Zittern angebracht.“¹²

- 1 Alfred Stenger (*Studien zur Geschichte des Klavierwalzers*, Frankfurt a. M./Bern 1978) hat eine ausführliche Studie vorgelegt, die manche interessante Ansätze aufweist, im Detail aber unbefriedigend bleibt, da eine solide analytische Basis fehlt.
- 2 Arthur Hedley (*Chopin*, Zürich 1950) schreibt von neun, statt acht Walzern – S. 208.
- 3 Ebd., S. 209.
- 4 Von wem der Ausdruck *Minutenwalzer* stammt, ist nicht auszumachen. Die älteste Studie, in der ich ihn erwähnt fand, ist: Hugo Leichtentritt, *Friedrich Chopin*, Berlin 1920, S. 102. In der ersten grossen Chopin-Monographie: Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und Musiker*, Leipzig 1890, fehlt dieser Liebhaber-Titel.
- 5 Brandus, Paris Nr. 4743,1 / Breitkopf & Härtel, Leipzig Nrn. 7715 und 7721 (Kommentar, s. Jan Bogdan Drath, *Waltzes of Fryderyk Chopin: Sources Vol. I*, Texas 1979, S. 184 f.) / Cramer & Beale, London Nr. 4368 / Wessel, London Nr. 6321.
- 6 KW = Krystyna Kobylańska, *Rekopisy utworow Chopina*, Katalog Vol. I, PWM 1977.
In Klammern füge ich jeweils die Bezeichnung der deutschen Fassung des Verzeichnisses an (Krystyna Kobylańska, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979).
- 7 Fr. Niecks tradiert nur diese Anekdote *G. Sands* (Band II, S. 155), und so unterliess es seither kaum ein Biograph, sie weiterzuerzählen.
- 8 Im Widmungsexemplar an seine Braut *Caroline Brandt*.
- 9 Ob der Schriftzug allerdings von Chopin stammt, ist zweifelhaft – s. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1979, S. 224 note 198.
- 10 Nur noch das *Sostenuto* KW 1237 (IV b 10) (Brown Index 133) behält während des ganzen Stücks die Ausgangs-Tonart bei.
- 11 RCA Victor MCV 901.
- 12 Zit. nach Camille Bourniquel, *Frédéric Chopin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Leck/Schlesien 1966, S. 173.

Musikalien

Frédéric Chopin, *Walzer*; Hrsg. Ewald Zimmermann, München (Henle) 1978

Frédéric Chopin, *Mazurken*; Hrsg. Ewald Zimmermann, München (Henle) 1975