

CHOPIN

Barcarolle pour piano

op. 60

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Wendelin Bitzan

Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis von
Fingering and Notes on Performance Practice by
Hardy Rittner



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11831

INHALT / CONTENTS

Vorwort.....	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	VI
Preface	IX
Notes on Performance Practice	XII
Barcarolle op. 60	2
Critical Commentary	11

Die in dieser Ausgabe angegebenen Links können auf folgendem Weg aufgerufen werden:

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA11831-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ↗ angegeben ist: BA11831-0001.

Die hier für die vorliegende Edition hinterlegten Links werden regelmäßig auf ihre Aktualität überprüft.

Wir freuen uns, wenn Sie uns auf der genannten Website Aktualisierungsbedarf melden.

The links appearing in the texts of the present edition can be accessed as follows:

- Go to <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA11831-" followed by the number indicated after ↗: BA11831-0001.

The links stored here are regularly checked for their validity. Thank you for pointing out any invalid links on the above-mentioned website.

VORWORT

ZU GATTUNG UND ENTSTEHUNG

Mit der *Barcarolle* Fis-Dur op. 60, einem seiner letzten Klavierwerke, erschloss sich Chopin eine neue Gattung: Barkarolen (von ital. *barca*: Boot), die Lieder der venezianischen *gondolieri*, fanden in den 1830er-Jahren Eingang in die Klaviermusik. Die bekanntesten Beispiele sind Mendelssohns *Venetianische Gondellieder* (*Lieder ohne Worte* g-Moll op. 19[b] Nr. 6, 1830; fis-Moll, op. 30 Nr. 6, 1835; a-Moll op. 62 Nr. 5, 1841).¹ Besonders aber in der zeitgenössischen Oper war die Barkarole populär (u. a. Donizetti, *L'elisir d'amore*, 1832; *Marino Faliero*, 1835; Auber, *La muette de Portici*, 1828; *La Barcarolle, ou L'amour et la musique*, 1845). Nicht auszuschließen ist, dass Chopin zudem die gleichfalls in Fis-Dur stehende erste Fassung (S 159/3) der späteren, auf dem venezianischen Lied „La biondina in gondoleta“ basierenden *Gondoliera* (S 162/1) aus Liszts *Venezia e Napoli* kannte (*Supplément aux Années de pèlerinage. Deuxième Année: Italie*, 1838–1840).

Zwei wesentliche Charakteristika der genannten Werke sind auch in Chopins *Barcarolle* evident: ein begleitendes Ostinato im 12/8-Takt (eine frühe Skizze [Sk] notiert noch 6/8) und die charakteristische Melodieführung in Terzparallelen. Ausgehend von der Bassoktave *Cis*₁–*Cis* durchmessen die ersten Takte den Tonraum mit einer opernhafte Eröffnungsgeste, bevor das kantable Hauptthema einsetzt. Die *Barcarolle* ist zwar grob dreiteilig, durch die abschließende Wiederkehr eines Themas aus dem A-Dur-Binnenteil (T. 62ff.) im Anschluss an die Reprise des Hauptteils (T. 93ff.) gewinnt sie jedoch eine zyklische Dramaturgie, die sie als „große“ Klavierkomposition kennzeichnet und neben Chopins Balladen und Scherzi einreicht. Ihre sonatensatzähnliche Prozessualität enthebt sie, trotz des leicht salonhaften Charakters ihrer Themen, der Gefahr, als unterhaltende Komposition missverstanden zu werden.

Die Entstehung der *Barcarolle* erstreckte sich vom Sommer 1845 bis zum Spätsommer 1846. Parallel arbeitete Chopin an der *Polonaise-Fantaisie* op. 61 und den zwei *Nocturnes* op. 62; die Komposition der Werke verzögerte sich jedoch immer wieder. An seinen Freund, den Cellisten Auguste Franchomme, schrieb er am

1 Siehe auch Mendelssohns als *Venetianisches Gondellied* betitelte Vertonung eines Gedichts von Thomas Moore (Nr. 5 der *Sechs Lieder* op. 57, 1842).

8. Juli 1846: „Ich versuche alles, um zu arbeiten – aber es geht nicht.“² Am 30. August schließlich sandte Chopin die Stichvorlagen aller drei Werke durch den befreundeten Maler Eugène Delacroix an Franchomme nach Paris,³ der dort im Auftrag des Komponisten mit den Agenten der Pariser Verlagshäuser sowie mit Jacques Maho, dem Vertreter von Breitkopf & Härtel, in Verbindung stand. Chopin bat Franchomme, Maho möge die für Breitkopf bestimmten Stichvorlagen nicht verändern, weil er, Chopin, die Leipziger Fahnen nicht lesen werde und sein Manuskript deshalb deutlich sein müsse. Außerdem solle ihm sein Pariser Verleger Brandus zwei Korrekturabzüge schicken, von denen er einen behalten wolle.⁴ Am gleichen Tag sandte er auch die Stichvorlage für die englische Erstausgabe an den Mäzen und Bankier Auguste Léo, der den Kontakt mit dem Verleger Wessel in London regelte.⁵ Am 22. September mahnte Chopin Franchomme, Brandus solle die Publikation nicht verschleppen. Mit Widmung an Clotilde von Stockhausen, der Gattin des mit Chopin befreundeten deutschen Diplomaten Bodo Albrecht Freiherr von Stockhausen, erschien die *Barcarolle* – wie die *Polonaise-Fantaisie* und die *Nocturnes* – noch im Herbst 1846 nahezu zeitgleich in London, Paris und Leipzig. Am 19. November des Jahres quittierte Chopin Breitkopf & Härtel die Übertragung der Rechte und den Empfang des Honorars.⁶

REZEPTION

Chopins *Barcarolle* wirkte für die Klaviermusik bis ins frühe 20. Jahrhundert als gattungshistorisches Vorbild. Fauré knüpfte mit seinen 13 *Barcarolles* (op. 26 – op. 116; 1881?–1921) unmittelbar an Chopin an (auch der Schlussteil seiner *Ballade* op. 19 von 1879 weist, neben der Tonart Fis-Dur, deutliche satztechnische Be-

2 *Correspondance de Frédéric Chopin*, Bd. 3: *La gloire, 1840–1849*, hrsg. von Bronislas Édouard u. a., Édition définitive, Paris 1981, S. 237.

3 Delacroix teilte am 12. September 1846 Chopins Lebensgefährtin George Sand mit, dass er die Manuskripte am 31. August Franchomme übergeben habe; Digitalisat zugänglich über: The Fryderyk Chopin Institute. Chopin's Letters: ↗BA9610-0001 (zuletzt aufgerufen: 18. Februar 2020).

4 *Correspondance* (s. Anm. 2), S. 238f.

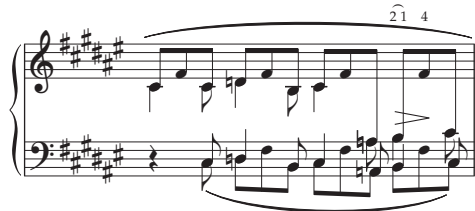
5 Chopin an Léo, 30. August 1846; ebd., S. 239.

6 Chopin an Breitkopf & Härtel, 19. November 1846; ebd., S. 254.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Cantabilità und Cantilenenspiel

Aus dem hoch gesanglichen Charakter der *Barcarolle* leitet sich unmittelbar die wesentlichste interpretatorische Vorgabe ab – am Klavier zu singen wie insbesondere gute Sängerinnen des Belcanto, die Chopin sehr bewunderte. So überrascht es nicht, dass sich zahlreiche ästhetische Übereinstimmungen zwischen der Gesangsschule Manuel Garcías¹ und Chopins Vorstellung eines singenden Klavierspiels feststellen lassen.² Essenzielle Bedeutung kommt dabei dem „Cantilenenspiel“ zu, d. h. dem Aufspüren von Melodien, die in einer latent mehrstimmigen Notation verborgen sein können und deren Töne dann zumeist über die notierte Dauer hinaus ausgehalten und mit größtmöglichem Legato (Überlegato) gespielt werden.³ Sowohl durch die Notwendigkeit des Fingerpedals⁴ als auch mit Blick auf eine dezent zu verfolgende Cantilene empfiehlt sich in T. 38 der *Barcarolle* folgende Ausführung:



Notensbeispiel 1

Die mehrstimmig notierte 10. Note *h/H* könnte in diesem Kontext sowohl eine Hervorhebung als auch eine Dehnung bedeuten.⁵ Als hoch interessantes Exempel für latente Mehrstimmigkeit (in der Mehrstimmigkeit!) erweist sich die Sechzehntelfigur der rechten Hand in

1 *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties, deuxième partie*, Mainz u. a. 1847.

2 Siehe Jeanne Roudet, *Frédéric Chopin, Clara Schumann, and the Singing Piano School*, in: *Ohne Worte. Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music*, hrsg. von William Brooks, Löwen 2014 (= *Collected Writings of the Orpheus Institute* 12), S. 65–107.

3 Zum Cantilenenspiel siehe ausführlicher Hardy Rittner, *Hinweise zur Aufführungspraxis*, in: *Frédéric Chopin, Vingt-quatre Préludes pour le piano op. 28. Prélude pour le piano op. 45*, hrsg. von Christoph Flamm, Kassel u. a. 2016 (Bärenreiter: BA 9610), S. XI–XIII.

4 Die fehlenden Pedalindikationen sind grundsätzlich ernst zu nehmen (vgl. unten, Abschnitt „Pedal und Phrasierung“). Exzellente weiterführende Literatur zum Thema Pedal bei Chopin findet sich bei Martin Sehested Hansen, *Brilliant Pedalling. The Pedalling of the style brilliant and its Influence upon the Early Works of Chopin*, Osnabrück 2016.

5 Eine Hervorhebung scheint durch das kurze Diminuendo-Schwellzeichen ohnehin indiziert, allerdings sind Akzente bzw. Schwellzeichen bei Chopin nicht selten eher als Dehnungen zu verstehen. Vgl. dazu unten den Abschnitt „Rubato“.

T. 15 und Parallelstellen. Verschiedene Lesarten sind denkbar, u. a. diese:



Notensbeispiel 2

Hingegen deutet der Liszt-Schüler Karl Klindworth die Stelle wie folgt:⁶



Notensbeispiel 3

Beide Ausführungen sind nicht minder plausibel als die „wörtliche“ Umsetzung des Notentextes, nämlich das Nachzeichnen der melodischen Oberstimme der Sechzehntel-Sexten. Es ist durchaus typisch für Chopin, Stimmverläufen eine gewisse Ambivalenz zu lassen, anzudeuten⁷ und nicht endgültig zu präzisieren. Dadurch ergeben sich zum einen regelmäßig interpretatorische Transferanforderungen, die darin bestehen, herauszufinden, was hinter einer bestimmten Notation steckt oder stecken könnte; zum anderen bietet Chopins Schreibweise damit zugleich Optionen für Varianten, die die musikalische Wiedergabe individualisieren und dazu beitragen, einen Eindruck des Improvisierten hervorzurufen, der auch wiederum charakteristisch für Chopins Spiel war.

Auch Chopins Ornamentik ist dem Prinzip gesanglicher Ausführung unterworfen. Lange wie kurze Vorschläge sind in der Regel auf den Schlag auszuführen,⁸ wie zahlreiche handschriftlich gezogene Verbindungsstriche zwischen linker und rechter Hand in Schülerexemplaren von Chopins Klavierwerken sowie bisweilen auch seine Fingersetzung belegen. Dass der Triller-Nachschlag in T. 26 gemäß dem Exemplar von Camille Dubois (**Fd**) mit den letzten beiden Achtern

6 *Fr. Chopin. Oeuvres complètes, revues, doigtés et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig* par Charles Klindworth, Bd. 3, Berlin [1880], *Barcarolle*, S. 74–81, hier: S. 74.

7 Siehe u. a. Anm. 17 und die entsprechenden Fingersatzvorschläge in T. 7 und 85.

8 Als Beispiel mag T. 16 dienen: Der Vorschlag erfolgt auf der Zeit und erklingt zusammen mit den Akkordtönen *gis*¹ bzw. *cis*².

der linken Hand zusammenfällt, mag aus heutiger Perspektive irritieren, ist aber aus mehreren Gründen überzeugend. Einerseits entspricht dies der grundsätzlichen Beschreibung Karol Mikulis, die, einmal mehr auf italienische Gesangsvorbilder verweisend, ausdrücklich die Bedeutung ruhig auszuführender Trillerenden hervorhebt.⁹ Andererseits sind die Terzen des Nachschlages streng thematisch (vgl. T. 8, Bewegung in Achteln), dessen Ausführung in Achteln also exakt der thematischen Grundbewegung entspricht. Zudem rekurriert der Triller als Variante / Verzierung des Anfangs auf T. 24, wo Chopin an vergleichbarer Stelle (8. und 9. Achtel) keinen Nachschlag notiert, was ebenso denkbar gewesen wäre, sondern zwei Achtel (genauso in T. 84). Anders als ein erster Erklärungsimpuls nahelegen mag, scheint es so doch erheblich unwahrscheinlicher, dass die handschriftlich gezogenen Verbindungsstriche in T. 26 primär als spieltechnische Erleichterung zu interpretieren sind. Die Stelle verdeutlicht, wie problematisch es mitunter ist, dem Notentext wörtlich zu folgen.

Rubato

Chopin verwendete sowohl das *gebundene* als auch das *freie Rubato* (bei ersterem hält die Begleitung streng den Takt, bei letzterem vollziehen sich agogische Freiheiten gleichzeitig in beiden Händen). Die oben besprochene Stelle in T. 15 soll hier erneut als Beispiel dienen, weil sie gleich mehrere Rubato-Implicationen enthält. Eine davon liegt im „langen Akzent“ bzw. Schweller der linken Hand, der, als Betonung überstrapaziert, wenig musikalischen Sinn entfaltet. Viel zwingender stellt sich der Schweller als emphatische Dehnung dar,¹⁰ welche im Sinne einer organischen musikalisch-agogischen Reaktion auf die rechte Hand übergreifen könnte. Eine andere Rubato-Implication liegt in der Figur der rechten Hand selbst: Führt man die Stelle wie in Notenbeispiel 2 aus, so wäre ein drei-

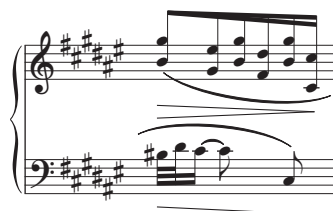
9 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris 1970, nouvelle édition mise à jour, Paris 2006, S. 86.

10 Zwar handelt es sich bei besagtem Schwellzeichen nicht um einen Akzent im engen Bedeutungssinn, es fällt aber sehr wohl in eine möglichst weit zu fassende Kategorie der Hervorhebungen, die den Begriff des Akzents mit einschließt, weshalb die Frage des Timings mit zu berücksichtigen ist. Siehe dazu Art. *Accent*, in: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1802, Heidelberg 1964, Sp. 49–54. Des Weiteren beinhaltet das Zeichen wesentlich die Adaption von Gesangspraktiken. Vgl. Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule in III Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauche für Lehrer und Lernende*, Wien 1821, S. 14; Digitalisat zugänglich unter [rBA9610-0002](#) (zuletzt aufgerufen: 18. Februar 2020).

maliges metronomisch uniformes Wiederholen des Hauptmelodietons *dis*² doch ziemlich unsänglich. Des Weiteren erfolgt gemäß Notenbeispiel 2 beim ersten Terzsprung *dis*²–*his*¹ eine Spaltung in zwei melodische Verläufe: in die Linie des repetierten *dis*² und die Abfolge der zweiten, vierten und sechsten oberen Sechzehntelnote. Auch im Hinblick auf die Umsetzung dieses Phänomens liegt eine Dehnung zu Beginn der Figur nahe, für die – wieder – eine exakt gleichmäßige Ausführung aus gesanglicher Sicht abwegig wäre. Das Ergebnis dieser multiperspektivischen Betrachtung führt zu der Konsequenz, dass das Zusammenspiel beider Hände an der Parallelstelle in T. 111 mit den hinzutretenden Vorschlagsnoten in der linken Hand nicht etwa wie in Notenbeispiel 4 ausfallen dürfte, sondern, *Rubato* einschließend, vielmehr wie in Notenbeispiel 5:



Notenbeispiel 4



Notenbeispiel 5

Wird dagegen eine Ausführung im Sinne von Notenbeispiel 3 angestrebt, ist ein genaues Zusammenkommen der Viertelnote *cis*¹ links mit der zweiten Sexte *gis*¹–*eis*² rechts absolut plausibel.

Dynamik

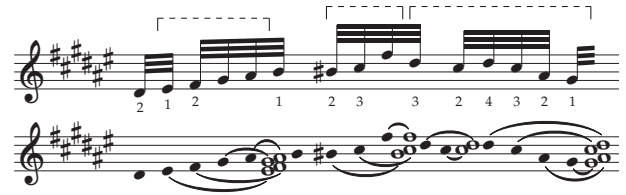
Die dynamischen Bezeichnungen Chopins sind relativ zu sehen, insbesondere *f* und *ff* sollten primär Wärme und gesangliche Intensität vermitteln denn schieres Klangvolumen.¹¹ Bei den akkordischen Stellen (besonders T. 84–109) empfiehlt sich als Unterstützung der Oberstimme eine Klangbalance, die die linke Hand dynamisch abstuft, d. h. zurücknimmt. Dies ist besonders an historischen Flügeln zu beachten, deren Klangstärke im Diskant oft limitiert ist. Die Verwen-

11 Zur Dynamik vgl. auch Rittner, *Hinweise zur Aufführungspraxis* (s. Anm. 3), S. XIV.

dung des Una-corda-Pedals, das Chopin gern nutzte, ist legitim, auch wenn entsprechende Hinweise darauf in seiner Klaviermusik fehlen.¹²

Pedal und Phrasierung

In der *Barcarolle* stoßen wir auf ein Höchstmaß minutiös kalkulierter sowohl pedalisierter als auch nicht pedalisierter Klangkonstellationen, die, genau wie die detaillierte Phrasierung, sämtlich sinnvoll umsetzbar sind, gleichgültig, ob am historischen oder modernen Flügel.¹³ In T. 40–47 ist von der Voraussetzung eines reichlich zum Einsatz kommenden Fingerpedals mittels Überlegato auszugehen. Einmal mehr lohnt hier ein Blick in die Klindworth-Ausgabe.¹⁴ Im Falle trockener Akustik darf das rechte Pedal subtil als Hilfe herangezogen werden, jedoch nicht so, dass es Chopins Idee eines prinzipiell nicht pedaliert wirkenden Klangbildes widerspricht. Aufgrund des größeren Obertonreichtums historischer Flügel lässt sich die mögliche Pedaldifferenzierung am Schluss – kein Pedal bei der Zweiunddreißigstelstelle in T. 113! – auf Instrumenten der Zeit leichter und schlüssiger umsetzen denn am modernen Pendant. Als klanglich sehr hilfreich für die Gestaltung schneller Legato-Tonfolgen ohne Pedal erweist sich der seinerzeit avantgardistisch anmutende Rat des Chopin-Schülers Joseph Schiffmacher, Nachbaröne in „Paketen“ zusammengefasst liegenezulassen.¹⁵ Nicht zuletzt in Abhängigkeit des Fingersatzes ergeben sich mehrere Optionen der Ausführung. Eine davon lautet:



Notenbeispiel 6

Fingersatz

Zu den besonderen Charakteristika von Chopins Fingersätzen finden sich etliche Erkenntnisse.¹⁶ Die hier vorgeschlagenen Fingersätze verfolgen stets das Ziel einer bestmöglichen Realisierung der vorgeschriebenen Phrasierung und des kantablen Spiels sowohl mit als auch – deutlich schwieriger und selten zu hören – ohne Pedal. Regelmäßig kommt es so vor allem zu stummen Fingerwechseln¹⁷ und Rutschfingersätzen, insbesondere wenn das rechte Pedal nicht als „Behelfslegato“ eingesetzt werden soll. Dass es den einen, allein richtigen Fingersatz nicht gibt, ist selbstredend. Wichtig scheint mir vor allem, dass Fingersätze eine klangliche Idee verfolgen, wobei das vom Komponisten Beabsichtigte von höchster Priorität ist. Im Zweifel sollten kreative Eigenlösungen bei der Fingersetzung den Vorzug vor dem pauschalen Ausweichen auf das Pedal erhalten, um die feinsinnigen Differenzierungsebenen des Chopin’schen Individualstils nicht zu nivellieren.

Freiburg, März 2020
Hardy Rittner

12 Vgl. auch Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (s. Anm. 9), S. 85.

13 Unabhängig davon koexistieren bei Chopin oft mehrere, in ihrer Wertigkeit gleichberechtigte Varianten als Ausdruck vielfältiger interpretatorischer Möglichkeiten.

14 *Chopin. Oeuvres complètes* (s. Anm. 6), S. 76, T. 40–47.

15 Aline Tasset, *Notes sans geste*, in: dies., *La main et l’âme au piano d’après Schiffmacher*, Paris [1908], S. 64–85. Schiffmachers Methode ist zudem die einzige klanglich überzeugende Lösung der auf unterschiedlichen Quellen basierenden Pedal-Problematik in Chopins *Prélude* op. 45. Vgl. Rittner, *Hinweise zur Aufführungspraxis* (s. Anm. 3), S. XV (Anm. 39).

16 Vgl. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (s. Anm. 9), S. 54–62, 70–73; Roudet, *The Singing Piano School* (s. Anm. 2), S. 71–74; Rittner, *Hinweise zur Aufführungspraxis* (s. Anm. 3), S. XVI.

17 In T. 7 und 85 (jeweils 4. Achtel rechts) z. B. deutet Chopin nur an. Der Ton *cis*² ist melodisch ambivalent und könnte, wie notiert, in das folgende *fis*¹ überführen oder auch, das *fis*¹ als nicht zwingend melodisch wertend, mehr als Viertel gedacht sein, die melodisch zum *h*¹ (6. Achtel) geht. In diesem Fall sowie gegebenenfalls Fingerpedal annehmend, bietet der stumme Fingerwechsel auf *cis*² die meisten klanglichen Optionen.

PREFACE

GENRE AND GENESIS

With the *Barcarolle* in F-sharp major op. 60, one of his last works for piano, Chopin explored a new form: barcarolles (from the Italian *barca*: boat), songs of the Venetian *gondolieri*, found their way into piano music in the 1830s. The most famous examples are Mendelssohn's *Venetianische Gondellieder* (*Lieder ohne Worte* G minor op. 19[b] No. 6, 1830; F-sharp minor op. 30 No. 6, 1835; A minor op. 62 No. 5, 1841).¹ The barcarolle was particularly popular in opera of the time (for example, Donizetti: *L'elisir d'amore*, 1832; *Marino Faliero*, 1835; Auber: *La muette de Portici*, 1828; *La Barcarolle, ou L'amour et la musique*, 1845). It cannot be excluded that Chopin was also familiar with the first version (S 159/3), also in F-sharp major, of what would later become *Gondoliera* (S 162/1) from Liszt's *Venezia e Napoli* (*Supplément aux Années de pèlerinage. Deuxième Année: Italie*, 1838–1840), based on the Venetian song “La biondina in gondoleta”.

Two essential characteristics of the works mentioned above are also evident in Chopin's *Barcarolle*: an accompanying ostinato in 12/8 time (however, an early sketch [Sk] is notated in 6/8) and the typical melodic line in parallel thirds. Starting from the bass octave C₁–C₂, the opening bars define the tonal space with an opera-like gesture before the cantabile main theme begins. Although the *barcarolle* is roughly in three parts, it gains a cyclical dramaturgy through the final recurrence of a theme from the A major middle section (mm. 62ff.) following the recapitulation of the main theme (mm. 93ff.). This feature identifies it as a “grand” piano composition which earns a place among Chopin's ballads and scherzos. Despite the themes having a slightly salon-like character, the formal outline reminiscent of the sonata form prevents the composition from being misunderstood as light entertainment.

The genesis of the *Barcarolle* extended from summer 1845 to late summer 1846. At the same time, Chopin worked on the *Polonaise-Fantaisie* op. 61 and the two nocturnes op. 62. However, the composition of the pieces was repeatedly delayed. On July 8, 1846, he wrote to his friend, the cellist Auguste Franchomme:

1 See also Mendelssohn's setting of a poem by Thomas Moore titled *Venetianisches Gondellied* (No. 5 of the *Sechs Lieder* op. 57, 1842).

“I try anything to be able to work – but I can't.”² Eventually on August 30, Chopin sent the engraver's copies of all three works through his friend, the painter Eugène Delacroix, to Franchomme in Paris³ who was to meet on the composer's behalf with agents of the Parisian publishing houses as well as with Jacques Maho, the representative from Breitkopf & Härtel. At Chopin's request, Franchomme was to ask Maho not to change anything in his copies intended for Breitkopf as Chopin would not be reviewing the proofs from Leipzig and therefore his manuscript needed to be unambiguous. In addition his Parisian publisher Brandus should send him two proofs one of which he wished to keep for himself.⁴ On the same day, he sent an engraver's copy for the English first edition to the patron and banker Auguste Léo, who managed his contact with the publisher Wessel in London.⁵ On September 22, Chopin admonished Franchomme, that Brandus should not delay the publication. With a dedication to Clotilde von Stockhausen, the wife of Chopin's friend, the German diplomat Baron Bodo Albrecht von Stockhausen, the *Barcarolle* – as well as the *Polonaise-Fantaisie* and the *Nocturnes* – was published in Fall 1846 almost simultaneously in London, Paris and Leipzig. On November 19 of that year, Chopin sent confirmation of the assignment of the rights and the receipt of his payment to Breitkopf & Härtel.⁶

RECEPTION

Chopin's *Barcarolle* served as a genre-historical model for piano music until the early 20th century. With his 13 *Barcarolles* (op. 26 – op. 116; 1881?–1921) Fauré tied in directly with Chopin (even the ending of the *Balade* op. 19 of 1879 shows, in addition to the tonality of F-sharp major, a distinct influence in terms of writ-

2 *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 3: *La gloire, 1840–1849*, ed. Bronislas Édouard and others, Édition définitive (Paris, 1981), p. 237.

3 Delacroix told Chopin's partner George Sand on September 12, 1846 that he gave Franchomme the manuscripts on August 31; digital copy accessible at: The Fryderyk Chopin Institute. Chopin's Letters: ↗BA9610-0001 (last accessed: February 18, 2020).

4 *Correspondance* (see note 2), pp. 238f.

5 Chopin to Léo, August 30, 1846; *ibid.*, p. 239.

6 Chopin to Breitkopf & Härtel, November 19, 1846; *ibid.*, p. 254.

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Cantabilità and Cantilena

The most important interpretative guideline comes directly from the highly vocal character of the *Barcarolle* itself – the piano should sing, especially as good *bel canto* singers so admired by Chopin. It is not surprising, therefore, to find numerous aesthetic similarities between Manuel García’s treatise on singing¹ and Chopin’s ideal of lyrical piano playing.² This lends particular importance to the “cantilena style” which is of essential importance in this context, bringing forth melodies that might be hidden in latent polyphonic writing and whose notes then usually are sustained beyond the notated duration by playing with the greatest possible legato (*legatissimo*).³ Both because of the necessity of finger pedaling⁴ and with a view to a cantilena that can be followed discreetly, the following performance in m. 38 of the *Barcarolle* is recommended:



Example 1

In this regard, the polyphonically notated note *b/B* on beat 10 could imply both an emphasis and a lengthening.⁵ A highly interesting example of latent polyphony (within a polyphonic texture!) is the sixteenth-note figure in the right hand in m. 15 and parallel passages. Various readings are possible, for example:

1 *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties, deuxième partie* (Mainz, etc., 1847).

2 See Jeanne Roudet: “Frédéric Chopin, Clara Schumann, and the Singing Piano School,” *Ohne Worte. Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music*, ed. William Brooks (Leuven, 2014) (= *Collected Writings of the Orpheus Institute* 12), pp. 65–107.

3 Regarding the cantilena style see more detailed Hardy Rittner: “Notes on Performance Practice,” *Frédéric Chopin. Vingt-quatre Préludes pour le piano op. 28. Prélude pour le piano op. 45*, ed. Christoph Flamm (Kassel, etc., 2016, Bärenreiter: BA 9610), pp. XXV–XXVI.

4 The lack of pedal indications must in general be taken seriously (cf. the section below on “Pedaling and Phrasing”). Excellent further literature on Chopin’s use of the pedal can be found at Martin Sehested Hansen: *Brilliant Pedalling. The Pedalling of the style brilliant and its Influence upon the Early Works of Chopin* (Osnabrück, 2016).

5 An emphasis seems to be indicated anyway by the short diminuendo swell mark; however, accents and swell marks are often to be understood as lengthening in Chopin. Cf. the section below on “rubato”.



Example 2

Liszt’s student Karl Klindworth, however, interprets this passage as follows:⁶



Example 3

Both interpretations are no less plausible than the “literal” reading of the notation, namely following the melodic upper voice of the sixteenth-note sixths. It is quite typical for Chopin to treat voice leading with a certain ambivalence, to hint at it⁷ and not to specify it definitively. On the one hand, this regularly results in the necessity of transfers regarding performance, which consist in finding out what a certain notation means or could; on the other hand, Chopin’s writing style also leaves options for variations that encourage individual interpretation and help to create an impression of improvisation, which in turn was characteristic of Chopin’s playing.

Chopin’s ornamentation also adheres to principles of vocal performance. Long and short appoggiaturas are generally to be performed on the beat,⁸ as evidenced in numerous hand-drawn connections between left and right hand in copies of his piano works from his students as well as in his own fingerings. That the trill termination (*Nachschlag*) in m. 26, according to the copy from Camille Dubois (Fd), should happen simultaneously with the last two eighth notes of the left hand may seem surprising from today’s perspective but is conclusive on several grounds. Firstly, this corresponds to Karol Mikuli’s fundamental description, which, again citing the Italian singing style as a model, specifically emphasizes the importance of a

6 *Fr. Chopin. Oeuvres complètes, revues, doigtés et soigneusement corrigées d’après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig par Charles Klindworth*, vol. 3 (Berlin, [1880]), *Barcarolle*: pp. 74–81, at p. 74.

7 See for example note 17 and the corresponding fingering suggestions in mm. 7 and 85.

8 M. 16 may serve as an example: the appoggiatura is played on the beat and sounds together with the chord tones *g#1* and *c#2*.

smooth execution of trill endings.⁹ Secondly, the thirds of the *Nachschlag* are strongly thematic (cf. in m. 8 the movement in eighth notes), whose execution as eighth notes thus corresponds exactly to the basic movement of the theme. In addition, the trill recurs as a variant / ornamentation of the beginning in m. 24 where Chopin, in the comparable passage (8th and 9th eighth notes), does not notate a *Nachschlag*, which might also had been conceivable, but rather two eighth notes (also in m. 84). Contrary to what a first explanatory impulse may suggest, it seems considerably less likely that the handwritten connecting lines in m. 26 are to be interpreted primarily as facilitation of playing. This passage illustrates how problematic it is sometimes to follow the musical text literally.

Rubato

Chopin uses both forms of the *rubato* (“robbed time”): the first requiring the accompaniment to continue strictly in time while the melody is leading or lagging behind, the second allowing agogic freedom in both hands simultaneously. The previously discussed passage in m. 15 shall serve here again as an example as it contains several implications of rubato. One of these is in the “long accent” or swell mark in the left hand, which, overemphasized as an accent, makes little musical sense. Much more convincing is the interpretation of the swell mark as an emphatic lengthening,¹⁰ which could extend to the right hand in the sense of an organic musical-agogic reaction. A second rubato implication lies in the figure of the right hand itself: if the passage is executed as in Example 2, a metronomically uniform repetition of the main melody note $d\sharp^2$ would not be particularly lyrical. Furthermore, according to Example 2, there is a division into two melodic lines at the first leap of a third from $d\sharp^2-b\sharp^1$: the line of the repeated $d\sharp^2$ and the sequence of the second, fourth and sixth upper sixteenth notes. Also,

9 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet with Krycia Osostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge, 1986), p. 59.

10 Although the swell mark in question is not an accent in the strict sense of the term, it does fall within the broadest possible category of accentuation, which includes the concept of accent, which is why it is important to consider the question of timing as well. (See the article “Accent,” Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1802 (Heidelberg, 1964), col. 49–54.) Furthermore, the sign essentially involves the adaptation of singing practices. Cf. Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in III Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauche für Lehrer und Lernende* (Vienna, 1821), p. 14; digital copy accessible at [rBA9610-0002](#) (last accessed: February 18, 2020).

with regard to the realization of this phenomenon, a lengthening at the beginning of the figure is recommended, for which, again, an exactly even execution would be beside the point from a lyrical point of view. The result of this multi-perspective consideration leads to the consequence that the interaction of both hands in the parallel passage in m. 111 with the additional appoggiatura notes in the left hand should not turn out as Example 4, but, including rubato, rather as in Example 5:



Example 4



Example 5

If, on the other hand, an execution as shown in Example 3 is aimed at, then a simultaneity of the quarter note $c\sharp^1$ in the left hand with the second sixth $g\sharp^1-e\sharp^2$ in the right is absolutely plausible.

Dynamics

Chopin’s dynamic markings are to be taken relatively, particularly *f* and *ff* should convey warmth and lyrical intensity rather than sheer volume.¹¹ In chordal passages (most notably in mm. 84–109), the support of the upper voice recommends a balanced sound which dynamically gradates the left hand, i. e. takes it back. This is especially the case on historical grand pianos that frequently have a limited volume in the discant. Employing the *una-corda* pedal, which Chopin liked to use, is legitimate even if corresponding references to it are lacking in his piano music.¹²

Pedaling and Phrasing

In the *Barcarolle* we see a maximum of meticulously calculated sound constellations, both pedaled and non-pedaled, that, just like the detailed phrasing, can all be sensibly and realized, whether on the historical or

11 Regarding dynamics, cf. also Rittner: „Notes on Performance Practice“ (see note 3), p. XXVII.

12 Cf. Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher* (see note 9), p. 58.

modern grand piano.¹³ In mm. 40–47 a richly used finger pedal may be assumed by means of *legatissimo* (*Überlegato*). Once again it is worth taking a look at the Klindworth edition.¹⁴ In the case of dry acoustics, the right pedal can be subtly used as an aid, but not in such a way that it contradicts Chopin’s idea of a texture that, in principle, should not sound pedaled. Due to the greater wealth of overtones of historical grand pianos, the possible pedal differentiation at the end – no pedal at the thirty-second note passage in m. 113! – can be implemented more easily and convincingly on instruments of the time than on their modern counterparts. The suggestion, almost avant-garde at the time, from Chopin’s student Joseph Schiffmacher to let neighboring tones sustain together in “packages” can be very helpful for the tonal shaping of rapid legato passages without pedal.¹⁵ Not least depending on the fingering, there are several options for the performance. One such option is:



Example 6

13 Regardless, with Chopin we frequently find several variants of equal importance as an expression of diverse interpretive possibilities.

14 *Chopin. Oeuvres complètes* (see note 6), p. 76, mm. 40–47.

15 Aline Tasset: “Notes sans geste,” *idem: La main et l’âme au piano d’après Schiffmacher* (Paris, [1908]), pp. 64–85. In terms of sound, Schiffmacher’s method also offers the only convincing solution to the pedal problems caused by differing sources in Chopin’s *Prélude* op. 45. Cf. Rittner: “Notes on Performance Practice” (see note 3), p. XXIX (note 39).

Fingering

There are many findings regarding the unique characteristics of Chopin’s fingerings.¹⁶ The fingerings suggested here always have the goal of the best possible realization of the given phrasing and cantabile playing with and – much more difficult and less often heard – without pedal. This regularly leads to silent finger changes¹⁷ or finger sliding, particularly when the right pedal is not to be used as an “auxiliary legato”. It is taken for granted that there is no single correct set of fingerings. Above all, it seems to me to be important that fingerings pursue a tonal idea, whereby what the composer intended is of the highest priority. When in doubt, creative, personal solutions to fingering problems should take precedent over simply resorting to the pedal, in order to preserve the subtle levels of differentiation of Chopin’s individual style.

Freiburg, March 2020
 Hardy Rittner
 (translated by Tom Lynn)

16 Cf. Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher* (see note 9), pp. 36–41, 46–49; Roudet: “The Singing Piano School” (see note 2), pp. 71–74; Rittner: “Notes on Performance Practice” (see note 3), p. XXIX.

17 In mm. 7 and 85 (each time the fourth eighth note in the right hand), for example, Chopin only implies. The note $c\sharp^2$ is melodically ambivalent and could either, as notated, lead into the following $f\sharp^1$ or, taking the $f\sharp^1$ as not necessarily melodically essential, could be seen more as a quarter note that leads melodically to b^1 (sixth eighth note). In this case, and assuming finger pedal if necessary, the silent finger change on $c\sharp^2$ offers the most options regarding sound.