ALEXANDER SKRJABIN

AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE

Œuvres choisies pour piano · Selected Piano Works

Herausgegeben von · Editées par · Edited by

Günter Philipp

Band · Volume

IV

MAZURKEN

Mazurkas

Opus 3, 25, 40

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 9077d
Ausgabe Eigentum des Verlages
Vertrieb unter Beachtung der jeweils geltenden urheberrechtlichen
Schutzfrist
Lizenz-Nr. 415-330/219/79 0604/8
Druck: Polydruck - PA Coswig III/21/19
Printed in GDR - DDR M 10,00

VORWORT

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin wurde als Sohn eines Diplomaten und einer Pianistin am 6. Januar 1872 in Moskau geboren. Nach seinem Studium am Moskauer Konservatorium (bei W. I. Safonow, S. I. Tanejew und A. G. Arenski) bereiste er als Pianist das Ausland. 1898 wurde er Dozent für Klavier am Moskauer Konservatorium und ging später wieder ins Ausland, um 1910 endgültig nach Moskau zurückzukehren. Nach 1900 entstanden seine wichtigsten Werke (drei Sinfonien, „Poème de l'extase", „Prométhée", 4. bis 10. Sonate und andere Klavierwerke), die in zunehmendem Maße auf sein kühnes Lebensziel hin ausgerichtet sind: die Schaffung eines „Mysteriums", das alle Künste zu einer großartigen liturgisch-künstlerischen Handlung verbinden und die Menschheit in einem Zustand höchster Ekstase über sich selbst hinaus erheben und erlösen sollte. Der Tod infolge einer Blutvergiftung riß den 43jährigen Meister am 27. April 1915 aus seinen nicht zu verwirklichenden Plänen.

Skrjabin zählt zweifellos zu den genialsten und faszinierendsten Erscheinungen der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts. Seine große Bedeutung als Komponist und sein Einfluß auf die neue Musik wurden lange Zeit verkannt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil man seinen widersprüchlichen subjektiv-idealistischen philosophischen Ideen und Äußerungen ungebührliche Beachtung schenkte, anstatt sich ohne Voreingenommenheit direkt seiner kühnen Musik zuzuwenden. Es ist in der Tat verwunderlich, daß namentlich der Schatz seiner Klavierwerke heute noch bei Interpreten, Pädagogen und Publikum nahezu unbekannt ist, obwohl sie doch zu den schönsten, klanglich farbigsten, erregendsten und dabei in Form und Gehalt vollendetsten Schöpfungen der neueren Klaviermusik gehören. Während sich seine frühen Kompositionen einer größeren Wertschätzung und Beliebtheit erfreuen, wurden die Werke des reifen Meisters oft von Theoretikern einseitig interpretiert und falsch gedeutet. Man sah nicht das Zukunftsträchtige, die Vitalität und den Optimismus seiner Musik und hatte zu wenig Verständnis für die neue Harmonik mit ihren ungewohnten Zusammenklängen (auf der Grundlage des „prometheischen" synthetischen Quartenakkordes c-fis-b-e-a-d) und für das unablässig bewegliche Schweben und Gleiten seiner leuchtkräftigen Tonsprache. Man übersah die vom anfangs häufigen Moll zum später ausschließlichen Dur tendierende Entwicklung seines Schaffens, das in einer unerhörten Evolution der Ausdrucksmittel bis an die Grenze der Atonalität vorstößt.

Skrjabins Klavierwerke erfordern vom Pianisten höchste Sensibilität sowie ungewöhnliche technische und musikalische Tugenden. Vor allem muß er in der Lage sein, den rhythmischen, klangsinnlichen und pedalkünstlerischen Anforderungen gerecht zu werden. Diese Werke erfordern aber auch mit ihrem lebhaften Auf und Ab der Figuren und Melodien besonders oft ein ständiges, rasches Fluktuieren der Aufmerksamkeit des Hörers. Vollzieht der aber diesen anstrengenden Prozeß nicht mit, so verliert er den Kontakt zum Musikablauf. Daß solcherart anspruchsvolle Musik bisher nicht geeignet war, „populär" zu werden, ist verständlich, doch nicht unabänderlich. – Der Interpret wird für sein Spiel daraus die Konsequenz ziehen, die schnellen Tempi nicht zu überziehen. Der Hörer muß „mitkommen" (ohne daß er etwa jede Einzelheit beachten müßte), er braucht ein angemessenes Zeitmaß bei entsprechenden akustischen Verhältnissen ebenso wie ein Gemälde die rechte Entfernung und Beleuchtung.

Der vorliegende 4. Band enthält sämtliche Mazurken Skrjabins. Die als Op. 3 zusammengefaßten Jugendwerke entstanden unter dem Einfluß Chopins, doch zeigen auch sie bereits Eigenständigkeit, Phantasie und kompositorische Meisterschaft. Noch reicher, klangvoller, von höchst ausdrucksstarker Chromatik, Polyphonie und Polyrhythmik (oft in einer Hand) durchsetzt, zeigen sich die neun Mazurken Op. 25, während sich die beiden Stücke Op. 40 durch größere Knappheit und Ökonomie der Mittel auszeichnen. Alle Mazurken sind klaviersatztechnisch fein gearbeitete Tänze, die in ihrem Stimmungs- und Farbenreichtum, in ihrer Sensibilität weit über das Nur-Tänzerische hinausreichen.

Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß sich im Gesamtschaffen des Meisters mannigfache Tänze und tänzerische Züge finden, die allerdings meist keine Verbindung zu bekannten Tanzformen aufweisen.

Die Grundlage für die vorliegende Veröffentlichung bildet die Gesamtausgabe der Klavierwerke Skrjabins im Staatlichen Musikverlag Moskau-Leningrad (Band I 1947, Band II 1948), die ihrerseits auf Autographen und Erstdrucken beruht. Die Fingersätze und andere spieltechnische Hinweise stammen vom Herausgeber.

Der Fingersatz mag hier und da bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich aus der erforderlichen Pedalanwendung und dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand bei größtmöglicher Lockerheit und Elastizität der Glieder. Beispiele hierfür möge der interessierte Spieler den Vorworten zum 2. oder 3. Band unserer Ausgabe entnehmen.

Schließlich muß außer einer nicht zu geringen Spannweite der Hände eine grundlegend erworbene Fingersatz-Automatik und das Wissen um die korrespondierende Abhängigkeit zwischen manuellem Spiel und Pedaleinsatz beim Spieler vorausgesetzt werden. So darf zum Beispiel sehr oft ein vorgeschriebenes Legato n i c h t mit den Fingern ausgeführt werden, wenn gleichzeitig (Binde-) Pedal angewendet wird, sonst gibt es häßliche Klangverschmierungen, oder funktional wichtige Bässe werden vom Pedal nicht erfaßt (zwei allzu häufig vorkommende Fehler, an die sich mancher Spieler schnell gewöhnt, ohne sie noch zu bemerken). Andererseits müssen gewisse Töne manuell länger als notiert gehalten werden, um den Pedaleinsatz aus den eben erwähnten Gründen länger hinauszögern zu können. Diese Auffassung des Herausgebers wird von mancher Seite angefochten, doch gibt Skrjabins eigenes Spiel (mit seinen vielen „klingenden Pausen") neuerdings eine eindeutige Bestätigung derselben, nachdem genaue Rekonstruktionen von Einspielungen auf einem mechanischen Klavier (Pianola „Welte-Mignon" der Firma Welte & Sohn, Freiburg i. Br.) vorgenommen wurden. *)

Auch in diesem Band war es angebracht, manchmal von mehreren Fingersatzmöglichkeiten wenigstens zwei zu notieren, um auch kleineren Händen gerecht zu werden.

Oktaven sowie Parallel- und analoge Stellen wurden im allgemeinen nicht mit Fingersätzen versehen, um das Notenbild nicht zu überladen. Der Spieler möge bei den Oktaven selbst entscheiden, ob er 1 5, 1 4 oder gar 1 3 anwendet; im Fortissimo zieht der Herausgeber zuweilen vor, die Finger 3 und 4, 4 und 5 oder 3, 4 und 5, sich gegenseitig stützend, gleichzeitig zu nehmen.

Auf eine Pedalbezeichnung des Herausgebers wurde verzichtet, einmal weil die verlagsüblichen Zeichen hierfür unzulänglich sind, zum anderen weil die Pedalisierung sehr häufig von der subjektiven Auffassung des Spielers und von den Imponderabilien des Vortrags (Dynamik des Instruments, Akustik des Raumes, Stimmung des Interpreten u. a.) abhängt.

Um das originale Notenbild zu wahren, haben wir von einer Korrektur der orthographischen Notationsfehler abgesehen.

Leipzig, im August 1968 Günter Philipp

*) Anhand der Rollen läßt sich präzise feststellen, wann Pedal und Tasten niedergedrückt und l o s g e l a s s e n wurden. Vgl. A. Skrjabin, Op. 32 Nr. 1: Poème für Klavier. Text der Ausführung durch den Komponisten nach einer Aufzeichnung auf „Welte-Mignon". Übertragung von P. Lobanow. Staatl. Musikverlag, Moskau 1960 (russ.)

AVANT-PROPOS

Alexandre-Nicolaïevitch Scriabine est né à Moscou le 6 janvier 1872 de père diplomate et de mère pianiste. Après ses études au Conservatoire de Moscou, où il fut l'élève de V. I. Safonoff, S. I. Tanéïeff et A. G. Arensky, il se rendit en tournée de pianiste à l'étranger. En 1898 il fut nommé comme professeur de piano au Conservatoire de Moscou et repartit plus tard à l'étranger pour rentrer définitivement à Moscou en 1910. Ses principales œuvres furent créées après 1900, dont 3 symphonies, «Poème de l'extase», «Prométhée», des sonates, de la 4e à la 10e, et autres œuvres pour piano. Sa musique est orientée de façon toujours plus nette vers le but audacieux de sa vie, la création d'un «mystère», réunissant tous les arts en une grandiose action liturgique et artistique, afin d'élever l'humanité au-dessus d'elle-même vers un état de suprême extase et de délivrance. Sa mort, provoquée par un empoisonnement du sang, l'arracha, le 27 avril 1915, à l'âge de 43 ans, à ses plans irréalisables.

Sans aucun doute Scriabine compte parmi les personnalités les plus géniales et fascinantes de la musique du début du siècle. Sa valeur de compositeur et son influence sur la musique nouvelle furent longtemps méconnues. Ceci provenait du fait qu'on attachait trop d'importance à ses idées et propos de philosophe idéaliste, souvent contradictoires et subjectifs, au lieu de s'occuper directement et sans préjugés de sa musique téméraire. Il est en effet étonnant de voir que particulièrement le trésor de ses œuvres pour piano soit aujourd'hui encore presqu'inconnu par les interprètes, pédagogues et le public musical, bien qu'elles comptent parmi les œuvres les plus belles et excitantes de la nouvelle musique de piano par la beauté de leur timbre sonore comme par l'harmonie parfaite de la forme et du contenu. Tandis qu'on faisait assez grand cas de ses premières compositions, les œuvres du maître ayant atteint l'âge mûr ont souvent été mal interprétées et jugées avec partialité par les théoréticiens. On ne vit pas que sa musique dénotait le pressentiment de l'avenir, était pleine de vitalité et d'optimisme, on ne sut pas apprécier la nouvelle harmonie aux sonorités étranges (sur le principe de l'accord «prométhéen» synthétique de quartes ut - fa dièse - si bémol - mi - la - ré), le flottement et glissement inlassables de son langage sonore aux luminosités intenses. On ne vit pas le développement de son œuvre qui passa mineur fréquent de ses débuts au seul majeur qui, par une évolution excessive des moyens d'expression, poussa jusqu'à la limite de l'atonalité.

L'interprétation des pièces de piano de Scriabine exige du pianiste la plus grande sensibilité et des vertus techniques et musicales exceptionnelles. Il faut qu'il soit surtout à même de satisfaire les exigences du rythme et de la sonorité et possède l'art de la pédale. Mais ces œuvres, avec leur va-et-vient vif des figures et des mélodies, exigent également de l'auditeur une attention constante à promptes fluctuations. Si ce dernier ne se soustrait pas à ce procès fatigant, il perd contact avec le fil de la musique. S'il est compréhensible qu'une musique aussi prétentieuse n'ait pas, jusqu'ici, pu devenir «populaire», cet état de chose n'est toutefois pas irrévocable. L'interprète en tirera pour son jeu la conséquence de ne pas

PREFACE

Alexander Nicholaievich Scriabin, the son of a diplomatist and a lady pianist, was born on the 6th of January 1872 in Moscow. When he had finished his studies on the Moscow Conservatoire (with V. I. Safonof, S. I. Taneief and A. G. Arensky) he toured abroad as a pianist. In 1898 he became lecturer and teacher of the piano on the Conservatoire in Moscow and later on was leaving again for abroad whence he returned in 1910 to settle for good in Moscow. After 1900 he created his most important works (three symphonies, "Poème de l'extase", "Prométhée", the 4th until the tenth sonatas and other works for the piano) which were directed, in an ever increasing degree, towards his bold aim in life viz.: the creation of a "mystery" which should unite all the arts to a grand liturgic-artistical action and should uplift and redeem humanity above itself into a condition of the utmost ecstacy. Death, as the consequence of blood-poisoning, tore away the master on April 27th 1915, from his plans never to be realized.

Scriabin belongs doubtlessly to the most ingenious and fascinating phenomena in music at the beginning of our century. His great importance as a composer and his influence on up-to-date music failed to be duly recognized for a long time, probably owing to the fact that people conferred an undue consideration to his contradictory, subjective-idealistic, philosophical ideas and utterances instead of turning directly, without any prejudice, to his bold music. Indeed, it is astounding that especially the treasures of his works for the piano are even until today nearly unknown to his interpreters, pedagogues and the public, although they belong to the most beautiful, most variegated, sonorous, stirring and simultaneously most perfect creations in form and contents of the more recent piano music. While his earlier compositions enjoy a greater appreciation and popularity, the works of the mature master were often partially interpreted and explained by theoreticians. His critics did not perceive his future-divining element, the vitality and optimism of his music, and had too little understanding for the new harmony with its unusual jointly sounds (on the basis of the Promethian, synthetic chord of fourths C - F sharp - B flat - E - A - D) and the incessantly movable soaring and gliding of the illuminating power of his language of sounds. His critics overlooked the tendency in the development of his creations which in the beginning frequently consisted in a minor key, but later on changed into an exclusively major key and which in an unheard-of evolution of the means of expression, pushed forward to the limits of atonality.

Scriabin's works for the piano require from the player the highest degree of sensibility, as well as unusual technical and musical virtues. Above all, he has to be in a situation to come up to the mark of the rhythmic, sound-sensitive and pedal-artistic requirements. These works also demand, with their vivid ups and downs of figures and melodies, especially often a constant, rapid fluctuation and attention of their listener, for if he does not accomplish this strenuous procedure, he will loose his contact with the issue of the music. It is comprehensible that such an exacting music was not apt to become "popular" hitherto, but that does not mean that it

pousser à outrance les temps rapides. Il faut que l'auditeur «suive» sans, pour cela, s'attarder à chaque détail; il lui faut une mesure du temps adaptée aux conditions acoustiques comme il convient de regarder un tableau de la distance et sous l'éclairage appropriés.

Ce quatrième volume contient toutes les mazurkas de Scriabine. Les œuvres du jeune compositeur, réunies dans l'opus 3, furent créées sous l'influence de Chopin, mais dénotent déjà l'originalité, la fantaisie et la maîtrise de la composition qui lui sont propres. Les neuf mazurkas de l'opus 25, plus riches et plus sonores encore, sont imprégnées d'un chromatisme, d'une polyphonie et polyrythmie (souvent dans une main) d'une grande force d'expression, tandis que les deux pièces de l'opus 40 se distinguent par une plus grande concision et économie des moyens musicaux. Toutes les mazurkas sont des danses d'une texture pianistique finement élaborée qui, dans leur riche tonalité, coloration et sensibilité dépassent de loin la danse proprement dite.

Rappelons à cet effet qu'à travers toute l'œuvre du maître l'on trouve des passages qui, par leur style gracieux, rappellent la danse mais qui, généralement, n'ont aucun rapport avec des formes de danse connues.

Cette publication est basée sur les œuvres complètes pour piano de Scriabine des Editions Musicales d'Etat de Moscou et Léningrad (volume I 1947, volume II 1948) qui, elles, sont basées sur des autographes et premières éditions. Le doigté et d'autres notations se référant à la technique du jeu proviennent de l'éditeur.

Le doigté peut, à première vue, surprendre parfois, mais il s'est avéré pratique en vue de la nécessité d'utiliser la pédale et de faire des glissements et sauts du bras et de la main ultra-rapides avec la plus grande souplesse et élasticité. Le pianiste intéressé peut en trouver des exemples dans les préfaces du 2ème et 3ème volume de notre édition.

Il faut enfin que l'interprète, en plus d'un empan considérable, possède l'automatisme du doigté et connaisse à fond l'interdépendance du jeu des mains avec l'action de la pédale. Il y a, par exemple, des cas assez fréquents, où un legato ne peut pas être réalisé avec le doigt si la pédale de liaison est employée simultanément; cela produirait de vilains brouillages du son ou il se peut que des basses fonctionellement importantes ne soient pas saisies par la pédale (deux fautes, hélas, par trop fréquentes auxquelles les joueurs s'habituent facilement, sans même s'en apercevoir). D'autre part certains sons doivent être tenus manuellement plus longtemps que noté, afin de pouvoir retarder l'action de la pédale pour les raisons que nous venons de mentionner. Cette conception de l'éditeur a été attaquée de plusieurs côtés, mais le jeu même de Scriabine (avec ses nombreux «silences sonores») a fourni dernièrement des preuves sûres de la validité de cette conception par des reconstructions exactes des enregistrements sur un piano mécanique (Pianola «Welte-Mignon» de la firme Welte & fils, Fribourg-en-Brisgau).*)

Dans ce tome également il semblait indiqué de noter deux au moins des différentes possibilités du doigté pour tenir compte des joueurs à petites mains.

*) Par les rouleaux l'on voit aisément quand la pédale et les touches ont été pressées et quand elles ont été r e l â c h é e s. Comp. A. Scriabine, op. 32 n° 1: Poème pour piano. Texte de l'exécution par l'auteur selon un enregistrement sur «Welte-Mignon». Transcription de P. Lobanoff. Editions Musicales d'Etat, Moscou 1960 (en langue russe).

cannot be altered. The interpreter must draw the consequence of the fact in his performance viz. not to exaggerate the quick tempi. The listener too has to "follow suit" (that does not mean that he has to observe every isolated note), he needs an appropriate aime-measure with the prevailing acoustic conditions, just as a picture needs the correct distance and light.

The present 4th volume contains a complete collection of Scriabin's Mazurkas. The early works, comprised by Op. 3, were composed under the influence of Chopin, yet even these reveal originality, imagination and compositional mastery. The nine Mazurkas, Op. 25 show an even greater abundance of sound, chromatic, polyphonic and polyrhythmical effects (frequently in one hand), whereas the two pieces of Op. 40 stand out for more sparing means. All the Mazurkas are fine piano-settings of dances, yet greatly exceeding the scope or that form by their wealth of temperament and colour and their delicate sensibility.

It should be recalled in this connection, that the work of this composer as a whole contains a multiplicity of dance elements and features, which, however, are not associated with known dance-forms.

The present publication is based on the edition of the complete works for pianoforte by Scriabin of the State Music Publishers Moscow and Leningrad (vol. I 1947, vol. II 1948), which, for their part, are based on manuscripts and first editions. The fingering and other technical indications are by the editor.

The fingering may appear rather strange at a first glance, yet it has proved its worth in practice, and is explained by the required use of the pedal and the rapid gliding and leaping of arms and hands, with the utmost looseness and clasticity of the limbs. Examples of this may be derived by interested performers from the prefaces to the second or third volume of our edition.

Finally we must be able to take for granted not only a large enough handspan, but also that the player possesses a thorough and fundamental fingering-automatic and the knowledge of the corresponding interdependence between manual playing and the pedal entry. Thus, for example, a prescribed legato must very often not be executed with the fingers when simultaneously a (binding-) pedal is applied, otherwise unpleasant blurrings of the sound will occur, or bass-notes with an important function will not be taken up by the pedal (two mistakes which occur only too often, and to which some players accustom themselves without even noticing them). On the other hand, certain notes must be held longer manually than is given in the notation, so that the entry of the pedal can be retarded as long as possible for the reasons just mentioned. This interpretation of the editor is attacked in some quarters; Scriabin's own playing (with its numerous "resounding rests") has recently given unmistakable confirmation of this interpretation, however, after exact reconstructions were undertaken from recordings on a piano-player (Pianola „Welte-Mignon" of the firm Welte und Sohn, Freiburg im Breisgau).*)

In this volume as well, more than one – at least two – fingering tech-

*) From the rolls it may be precisely ascertained when pedal and keys were pressed down and when r e l e a s e d. Cf. A. Scriabin, op. 32 No. 1: Poem for the Piano. Text of the execution by the composer, according to a recording of "Welte-Mignon", transcribed by P. Lobanov, State Music Publishers, Moscow 1960 (Russian).

Les octaves ainsi que les passages parallèles et analogues n'ont en général pas été pourvues d'un doigté, afin de ne pas surcharger l'image des notes. L'emploi de 1 5, 1 4 ou même 1 3 reste à la discrétion du pianiste. Dans le fortissimo l'editeur préfère parfois l'emploi simultané des doigts 3 et 4, 4 et 5 ou 3, 4 et 5, qui soutiennent l'un l'autre.

L'éditeur a renoncé à porter une notation pour pédale, d'une part parce que les signes habituels à l'édition sont insuffisants, d'autre part parce que l'emploi de la pédale dépend très souvent de l'interprétation subjective du musicien et des impondérables de l'exécution (dynamisme de l'instrument, acoustique de la salle, humeur de l'interprète, etc.).

Pour conserver le caractère original de l'écriture musicale, nous avons renoncé à corriger les nombreuses fautes d'orthographe dans la notation.

Leipzig, août 1968 Günter Philipp

niques have been sometimes indicated to allow adaptation by smaller hands.

Octaves as well as parallel and analogous passages were generally not marked with fingerings, so that the musical notation would not be overburdened. The player may decide himself with the octaves whether to apply 1 5, 1 4, or 1 3; in the fortissimo the editor sometimes prefers to use fingers 3 and 4, 4 and 5, or 3, 4 and 5 simultaneously, the one supporting the other.

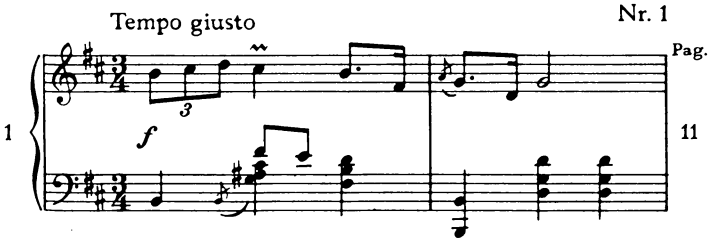
The editor's pedal-markings were dispensed with, first because the signs usually employed by the publishing-houses were inadequate here, and secondly because the use of the pedal is very often dependent on the subjective interpretation of the player and on the imponderables of recitals (the dynamics of the instrument, the acoustics of the room, the mood of the interpreter etc.).

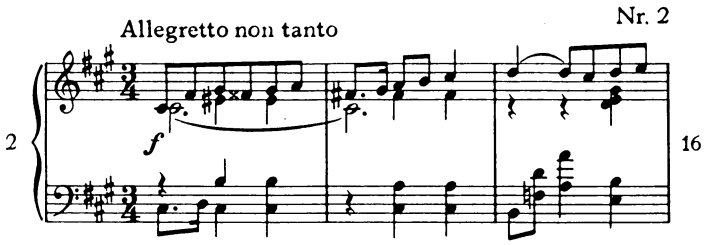
In order to preserve the original musical notation, we have refrained from correcting the orthographical mistakes in the notation.

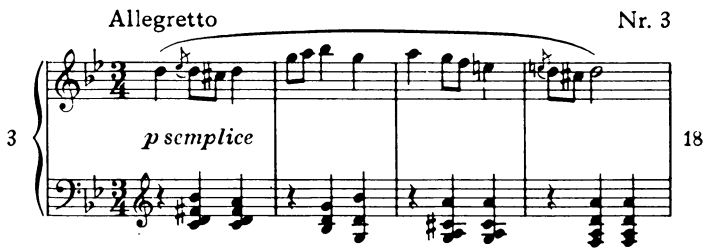
Leipzig, August 1968 Günter Philipp

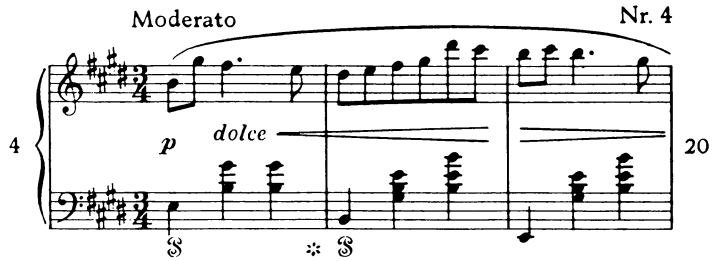
INHALT - TABLE - CONTENTS

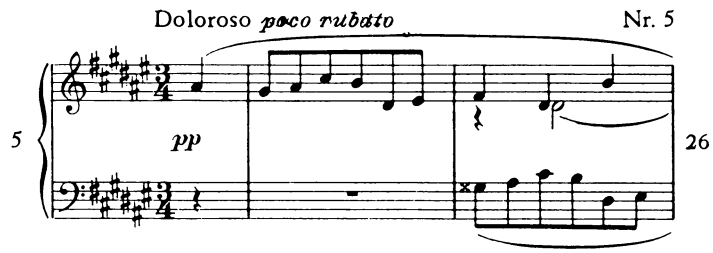
10 MAZURKAS Op. 3

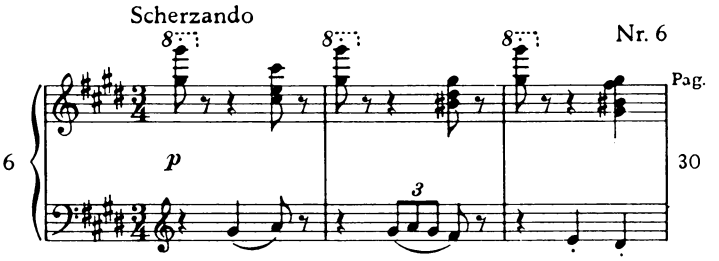


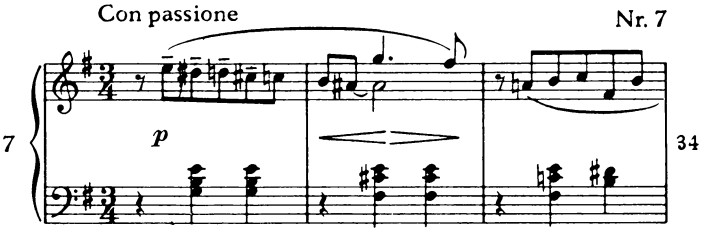


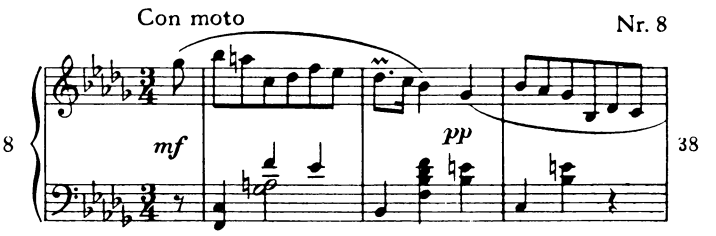


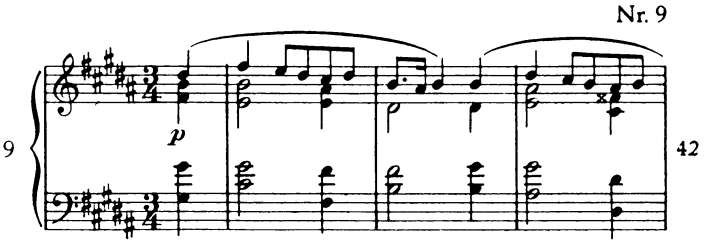


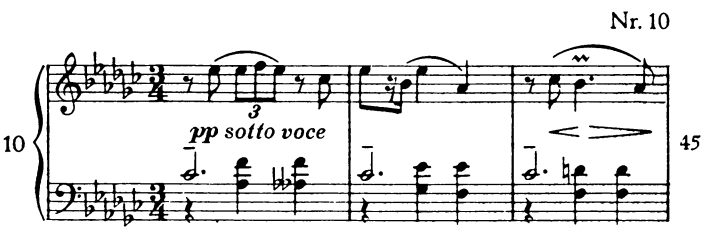




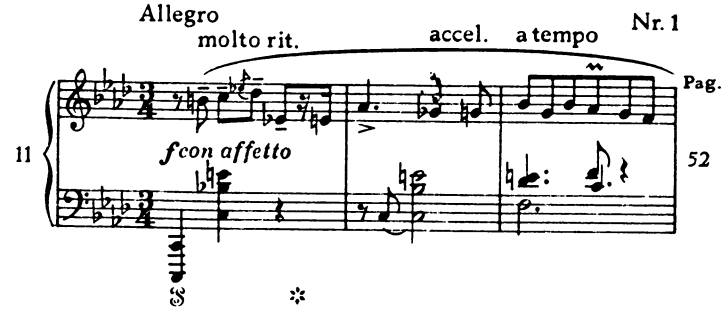


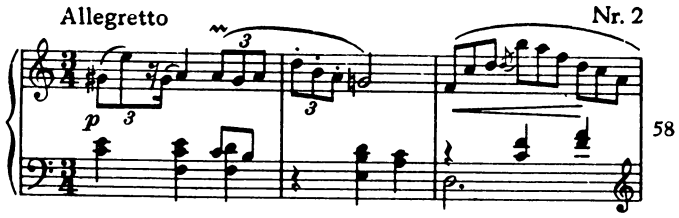


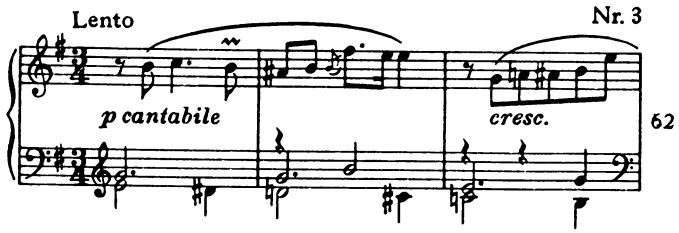


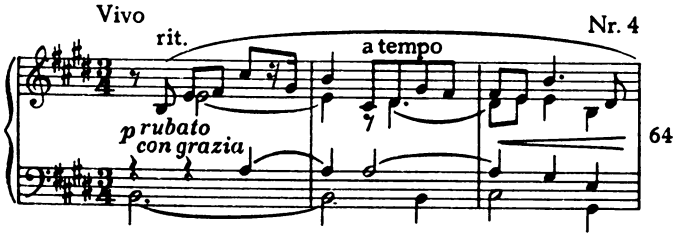


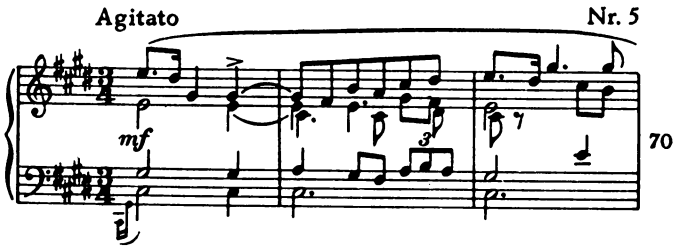
9 MAZURKAS Op. 25

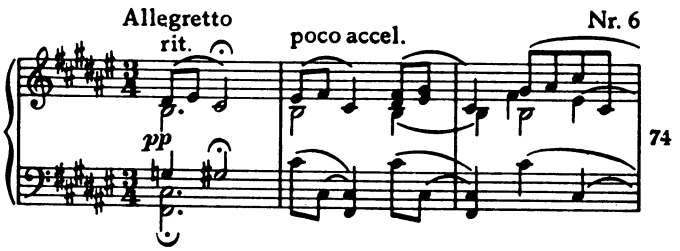


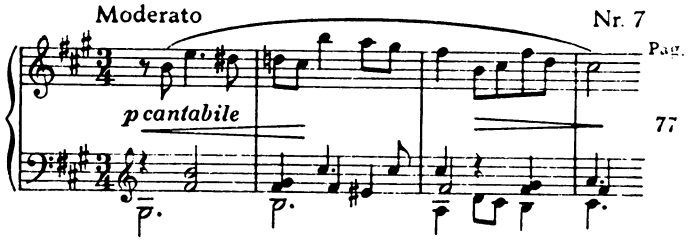


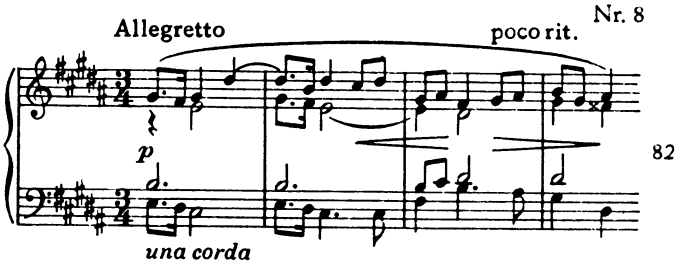


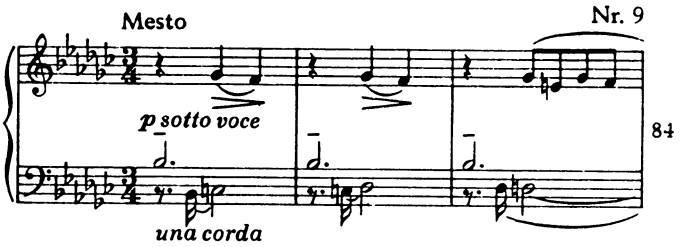




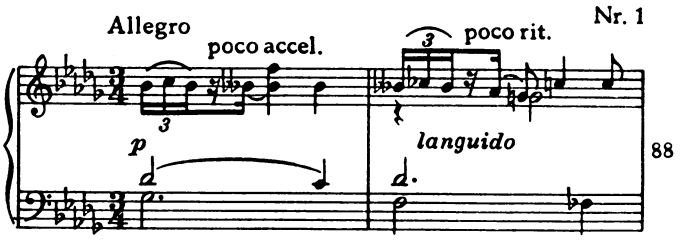


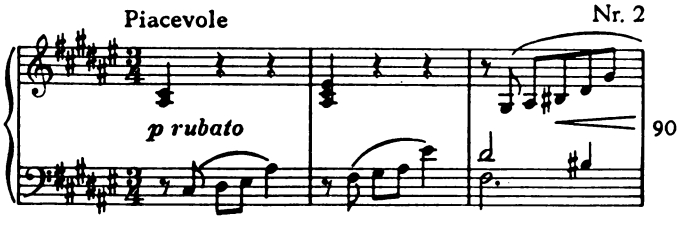






2 MAZURKAS Op. 40



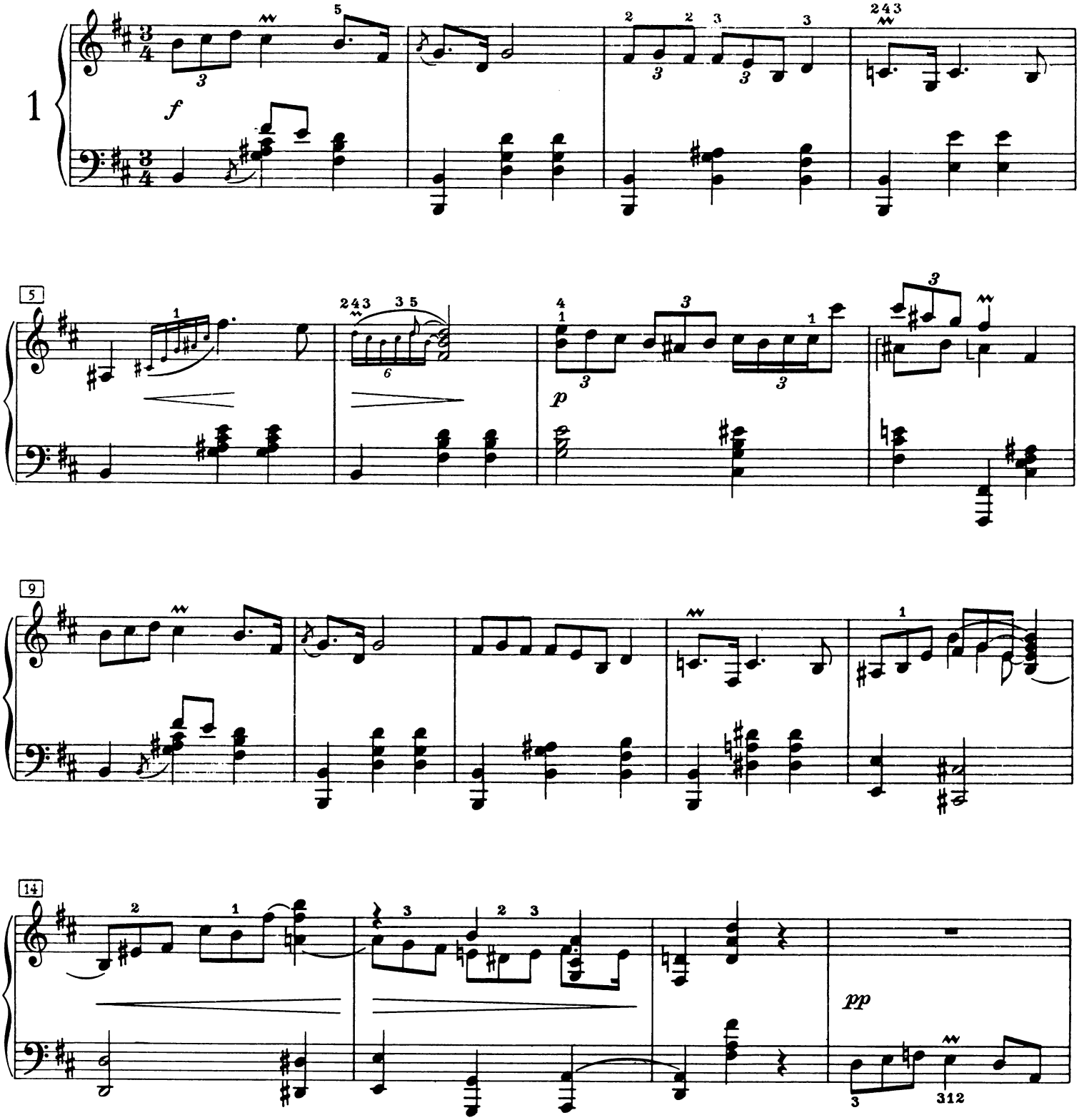


10 MAZURKAS

(1888-1890)

Alexander Skrjabin
(1872-1915)
Op. 3 Nr. 1

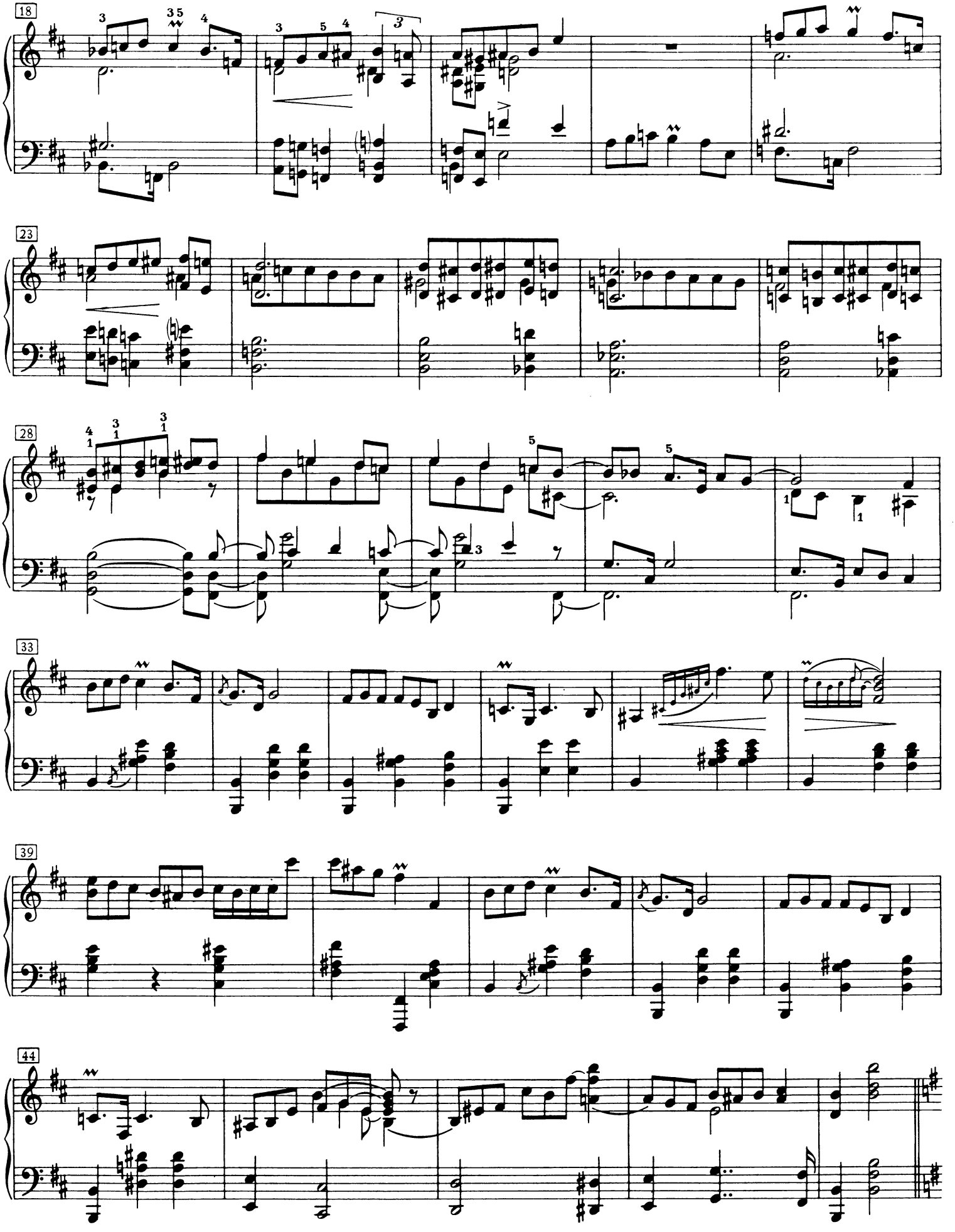
Tempo giusto

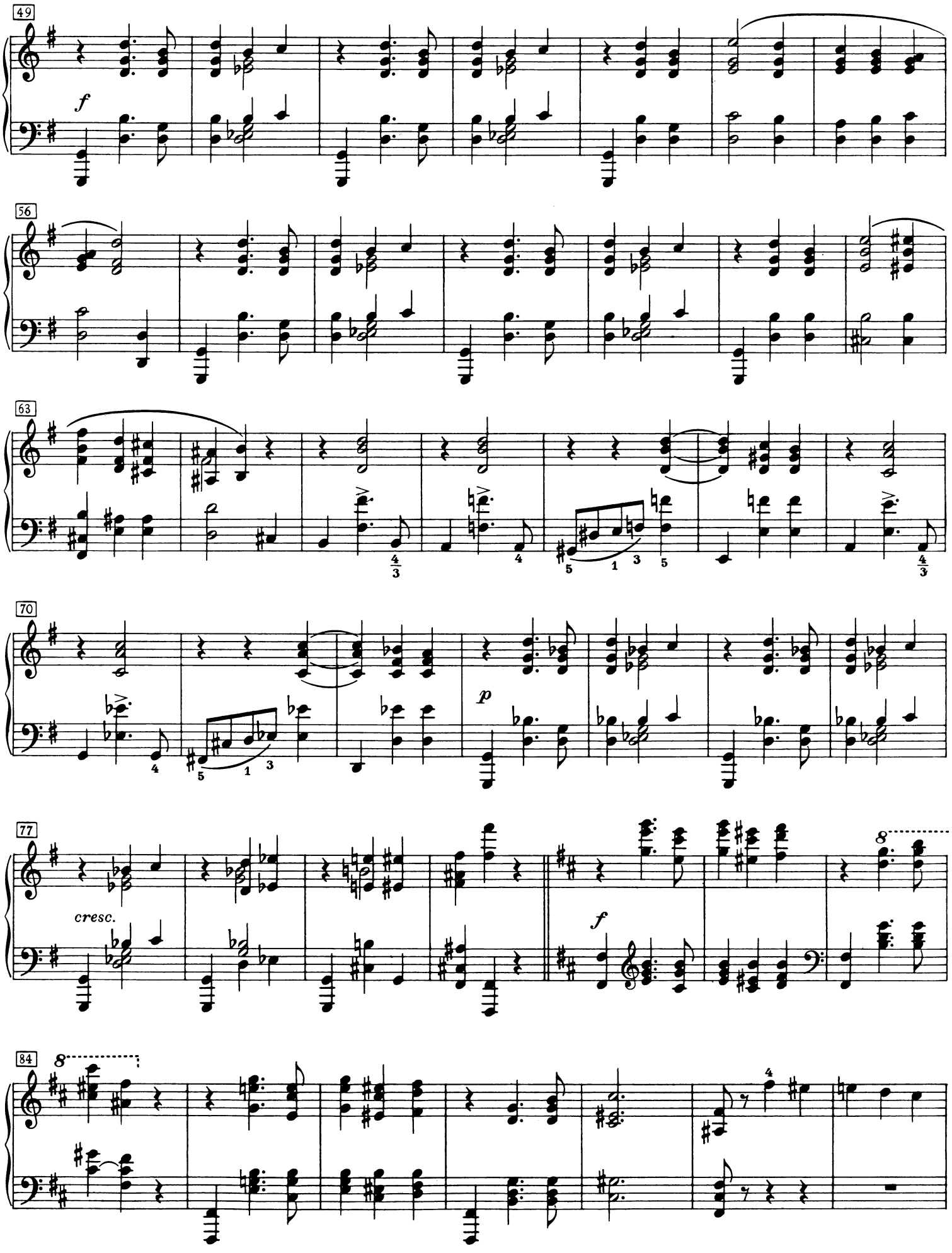


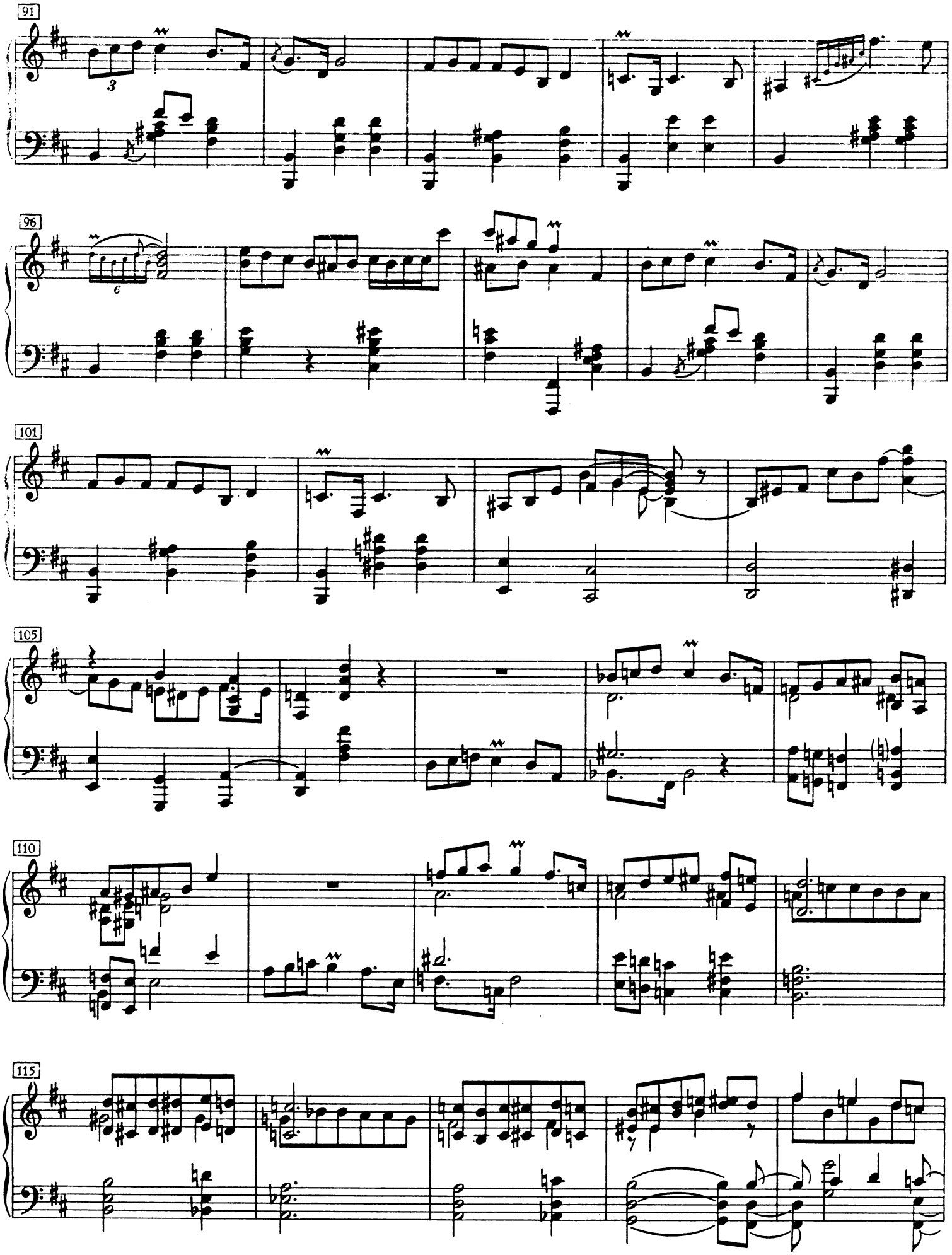
Edition Peters Nr. 9077d

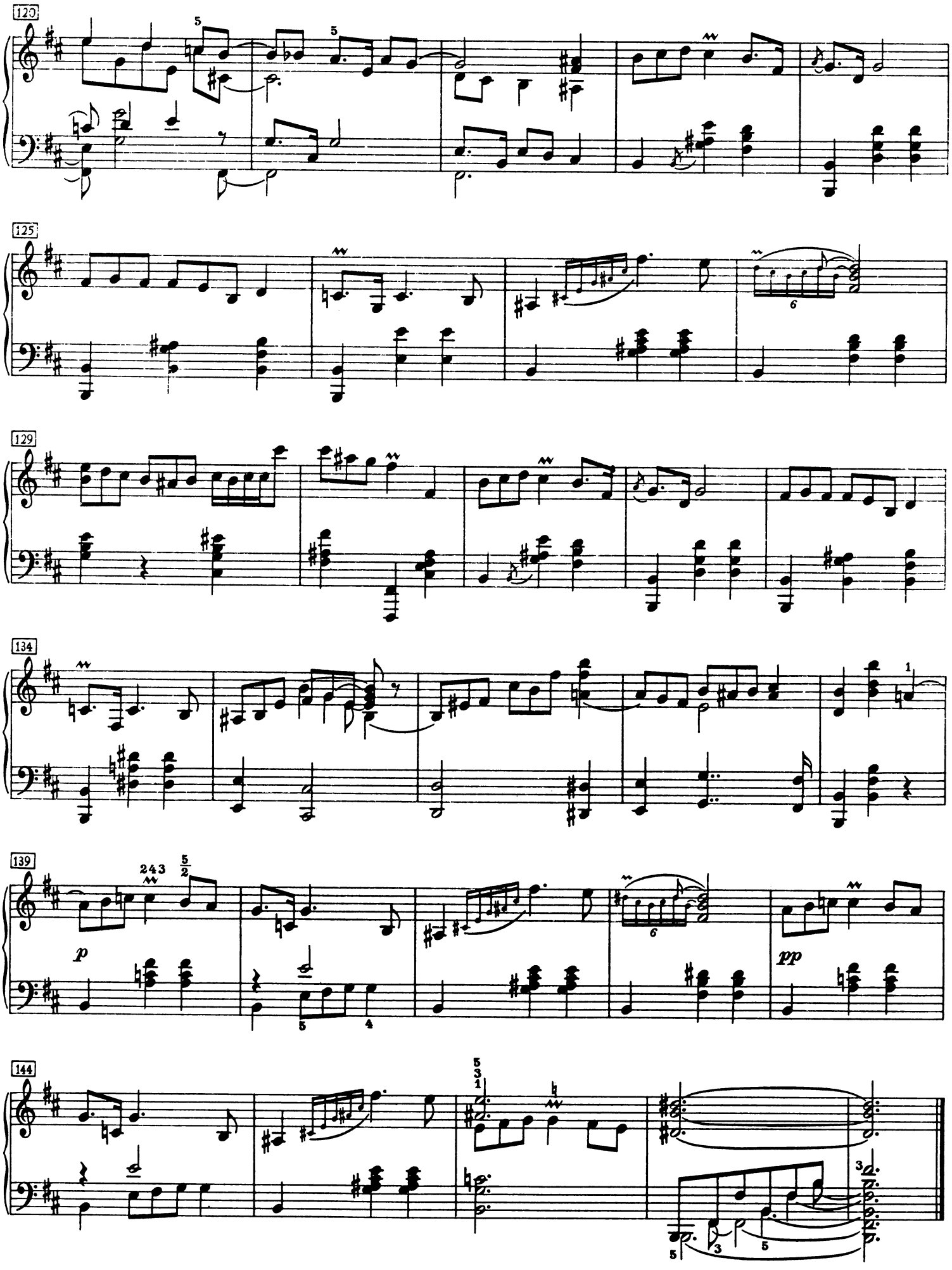
E. P. 12482

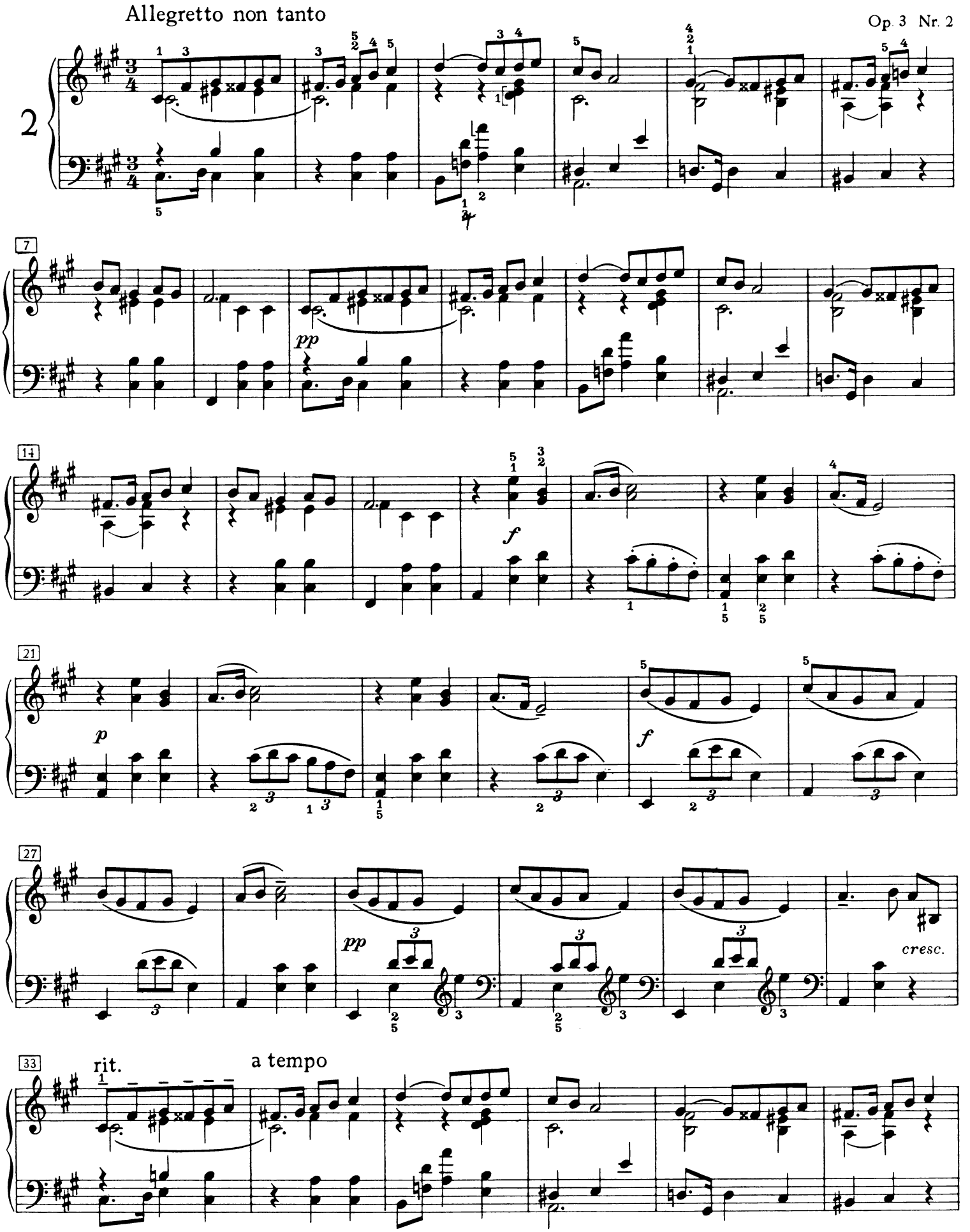
© 1969 by Edition Peters, Leipzig

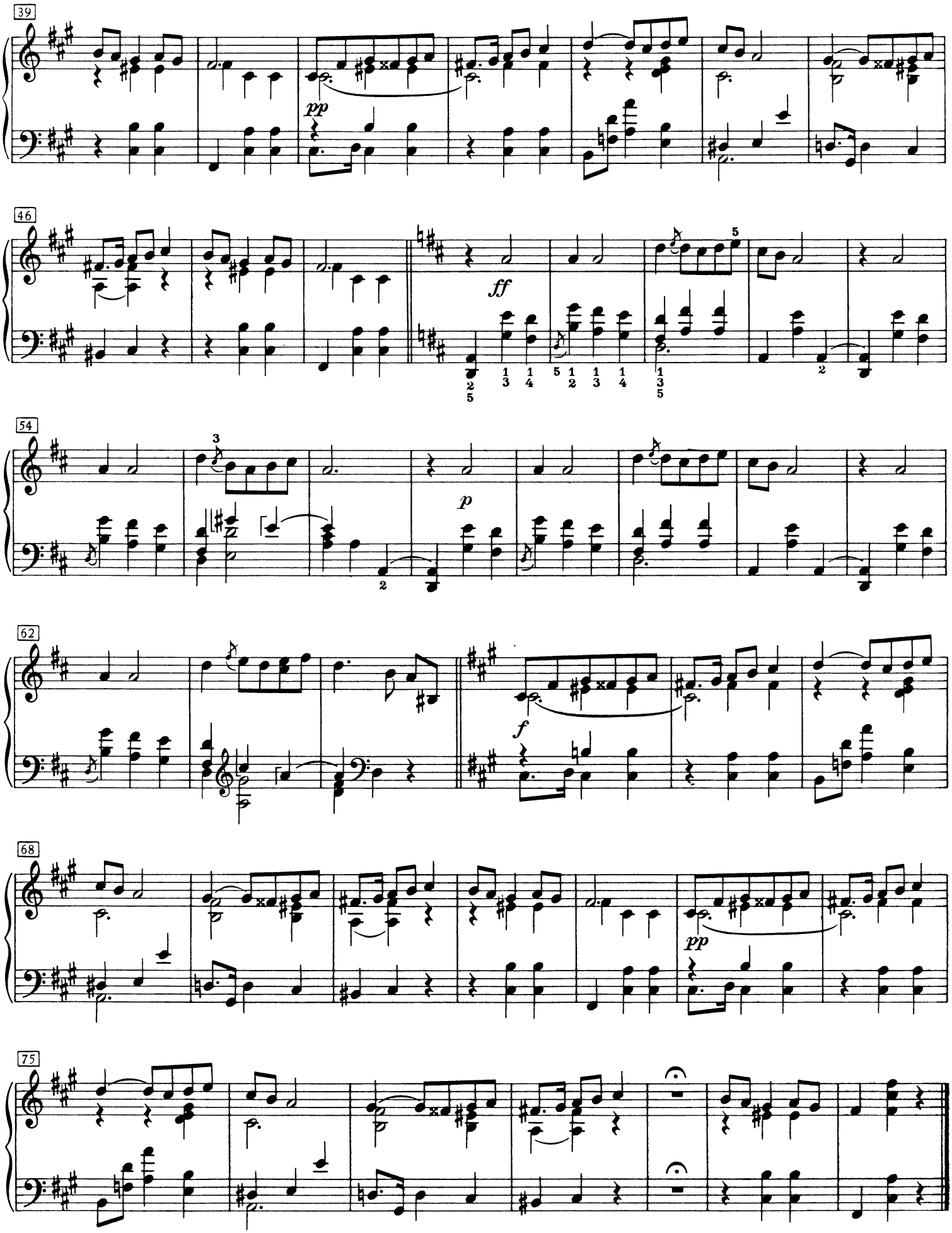



49
f
56
63
70
p
77
cresc.
f
84


91
96
101
105
110
115

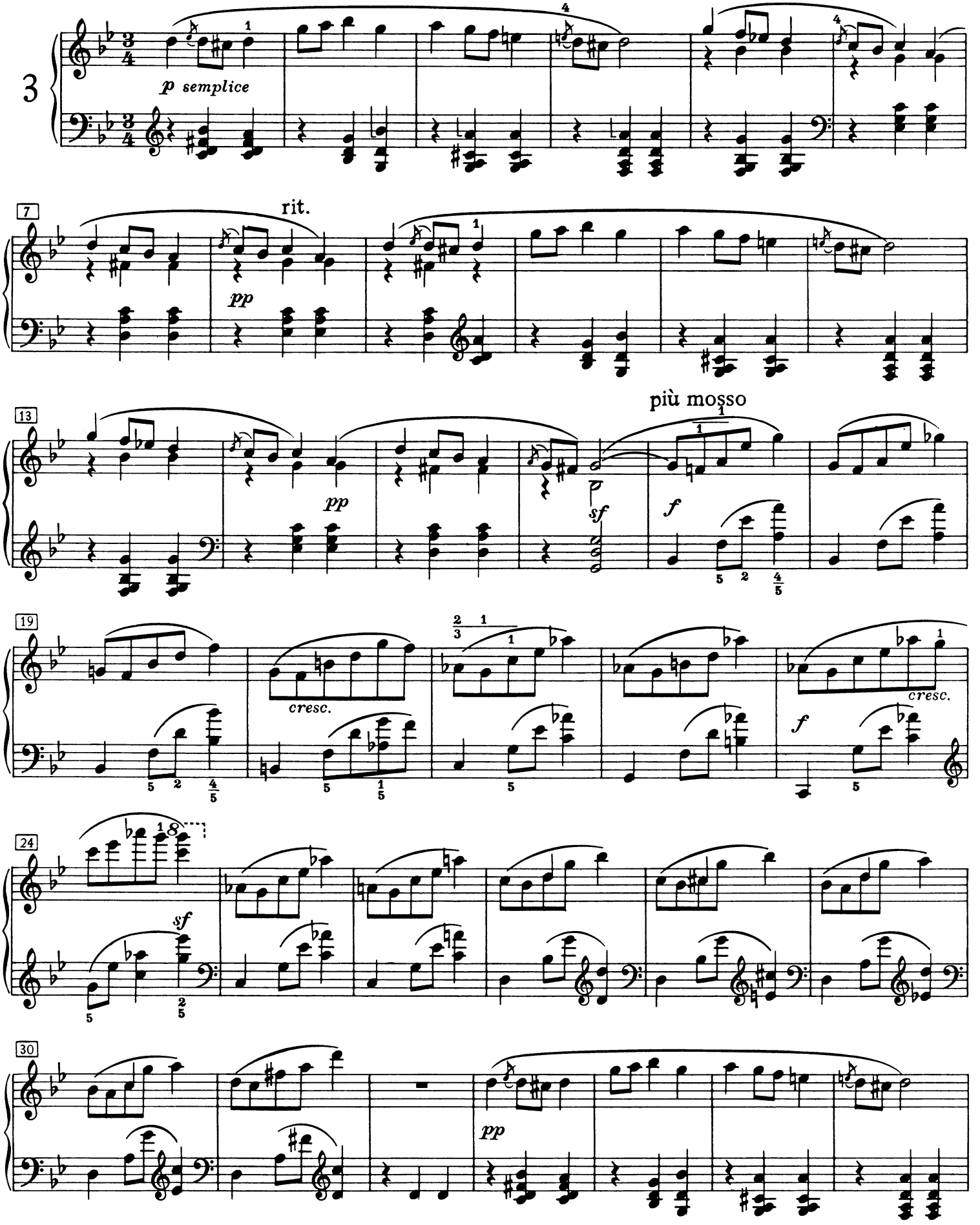

120
125
129
134
139
144
p
pp

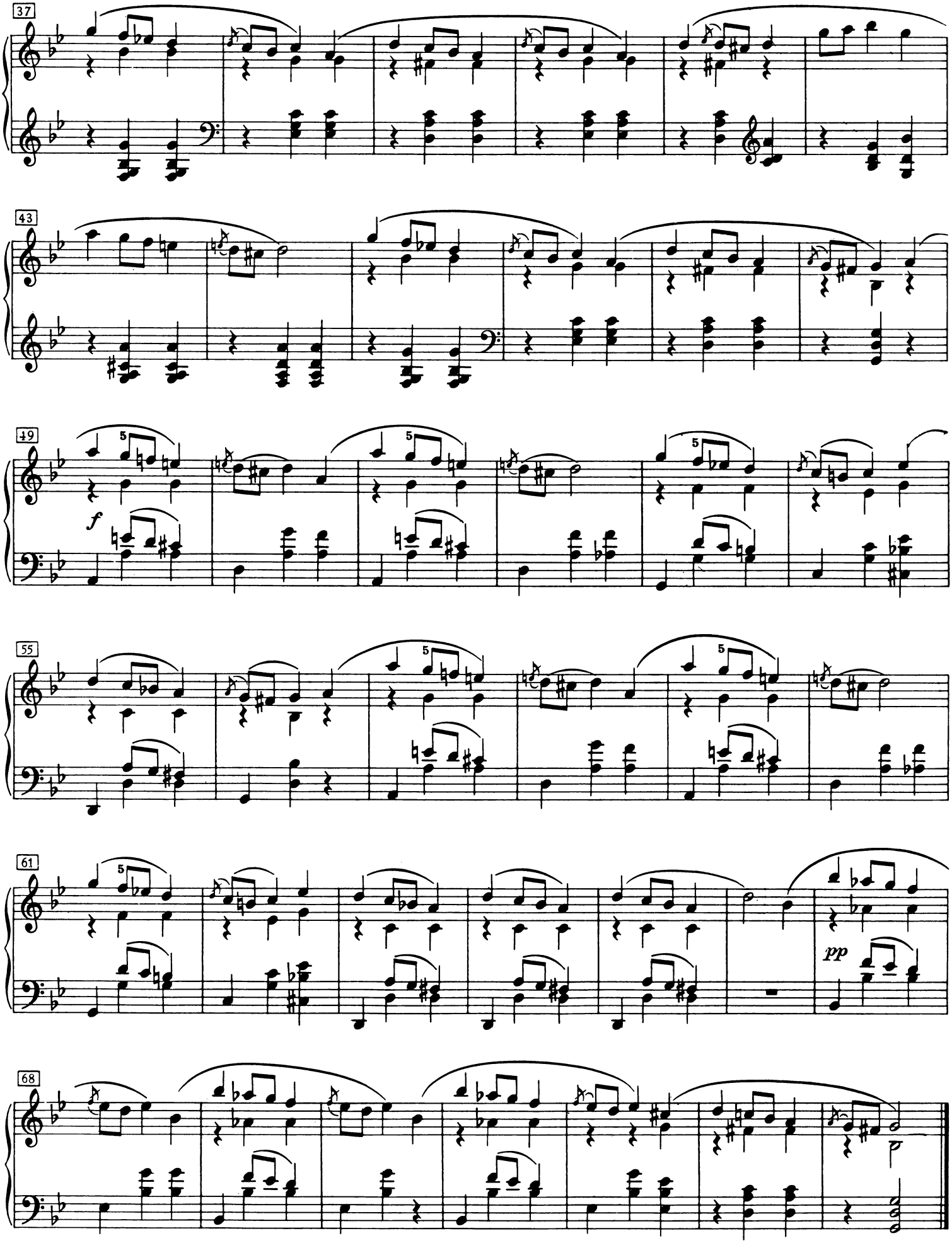

Allegretto non tanto
Op. 3 Nr. 2
2
7
pp
14
f
21
p
f
27
pp
cresc.
33
rit.
a tempo


39
pp
46
ff
54
p
62
f
68
pp
75

Allegretto

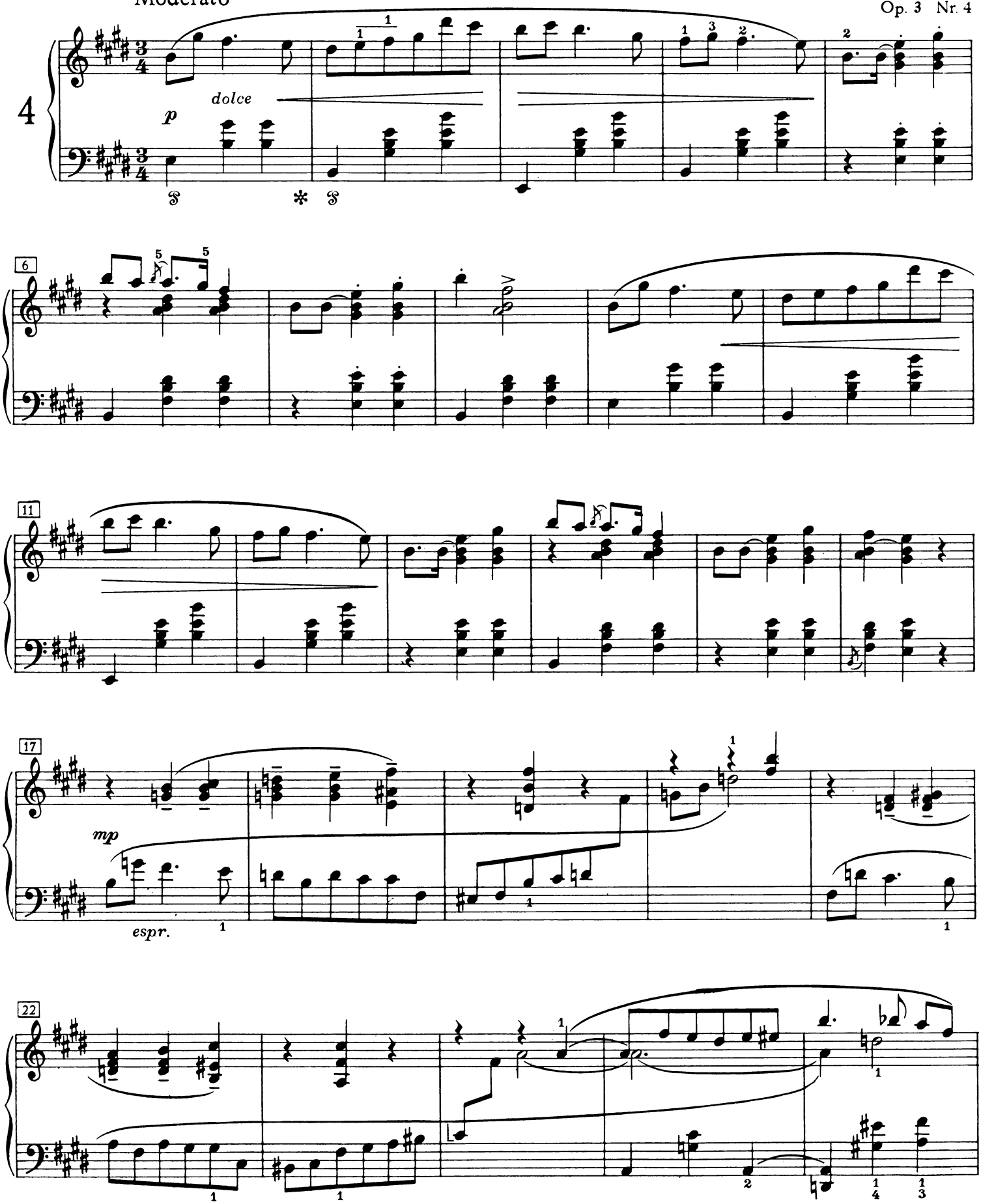
Op. 3 Nr. 3

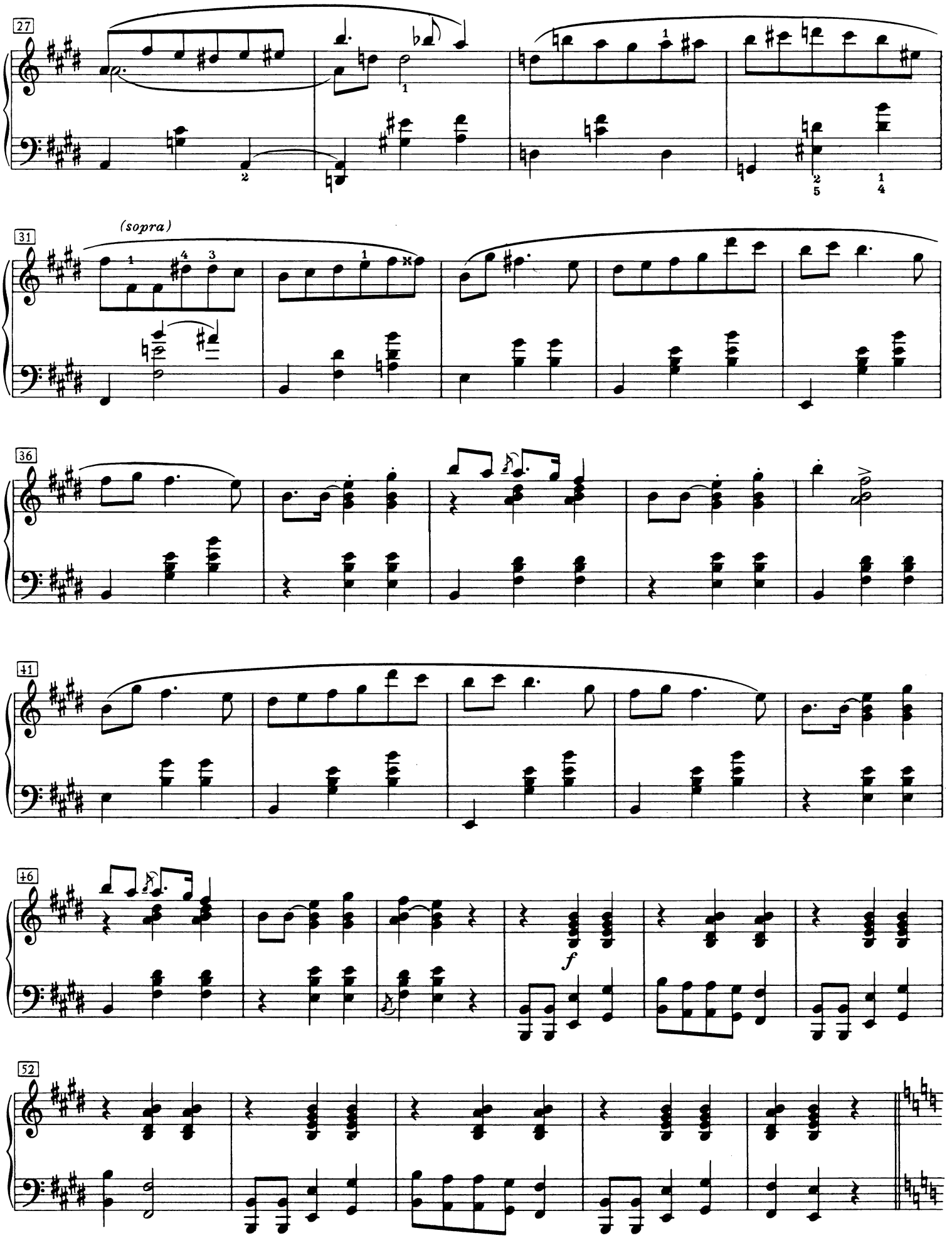


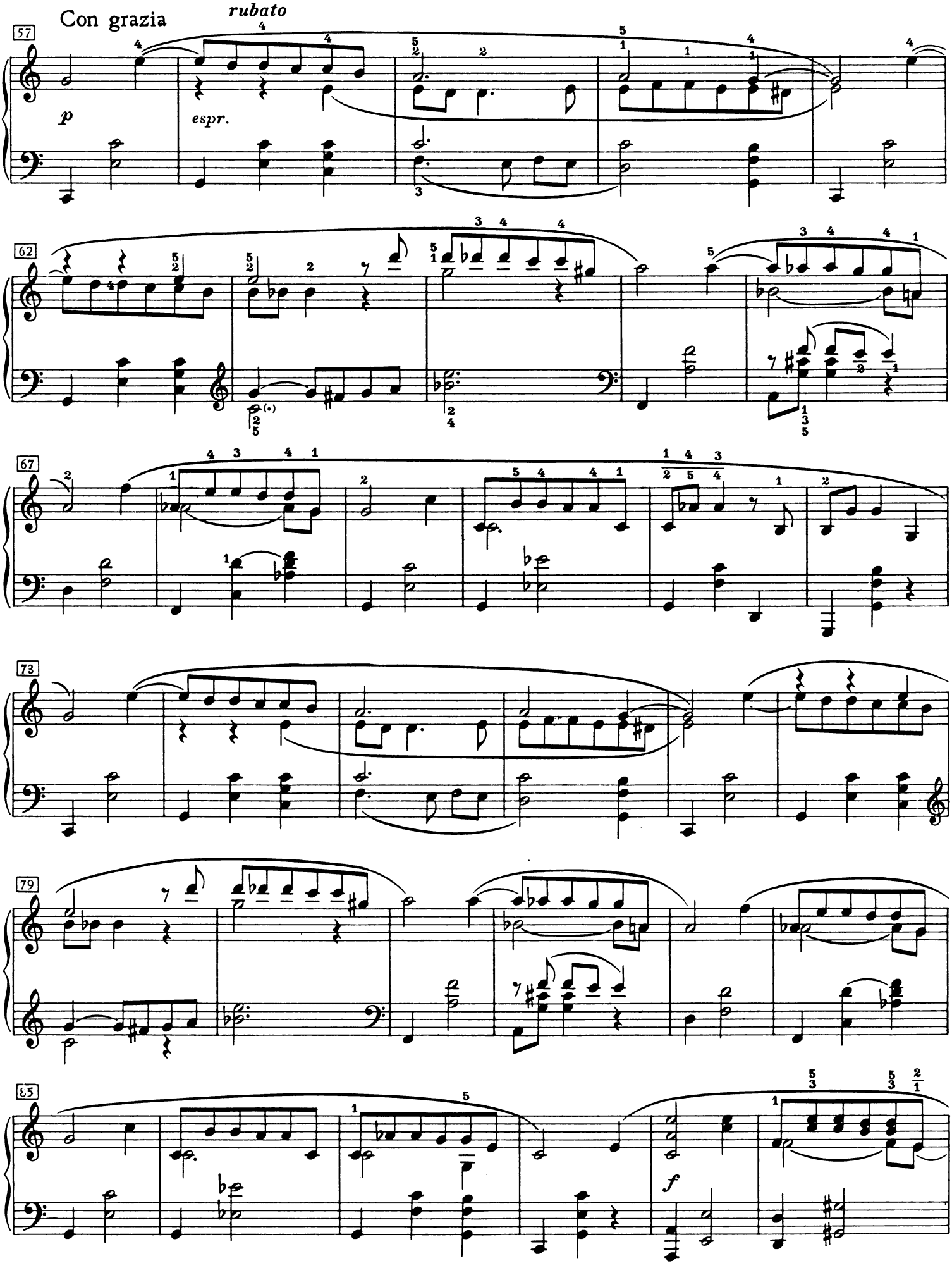

37
43
49
f
55
61
pp
68

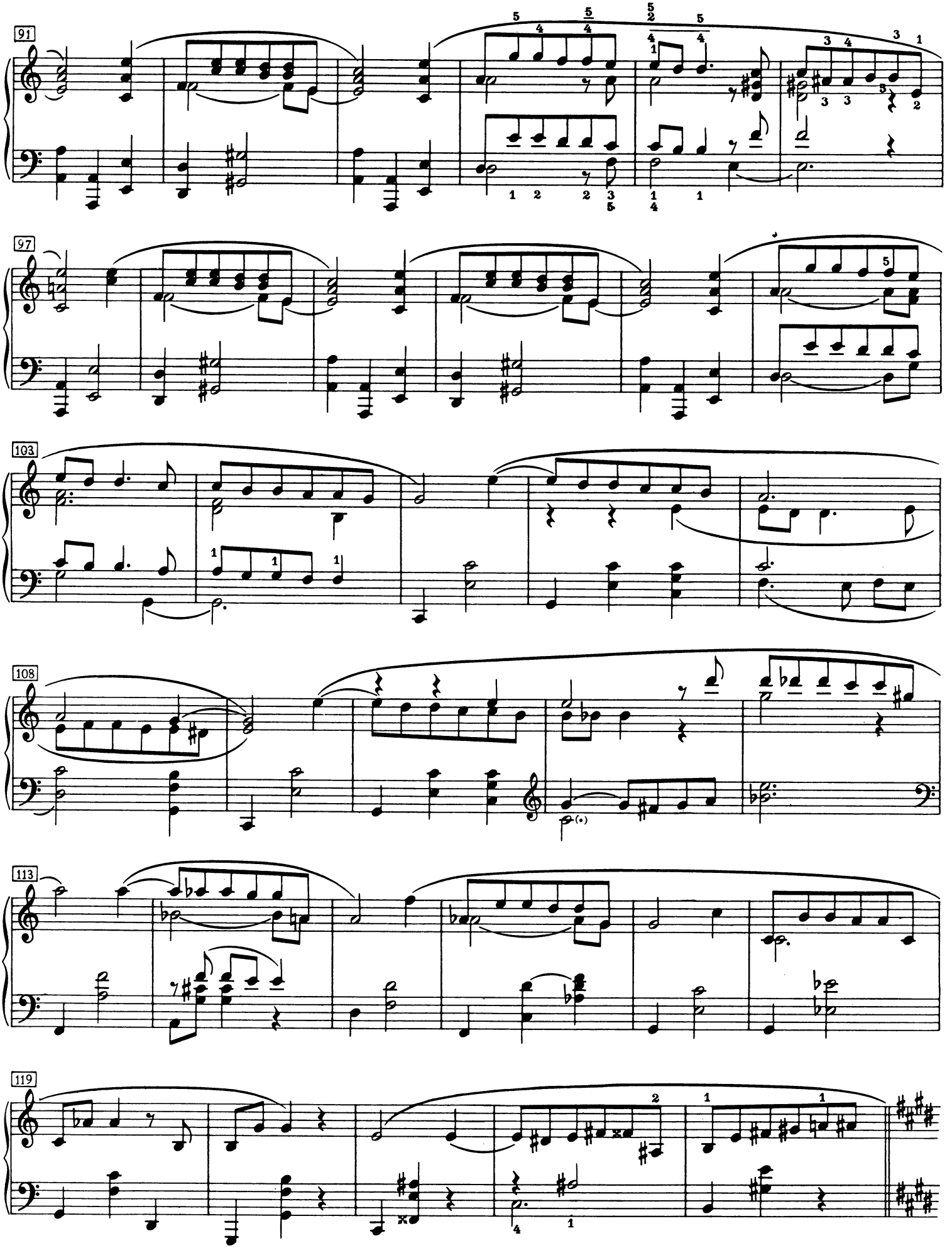
Moderato

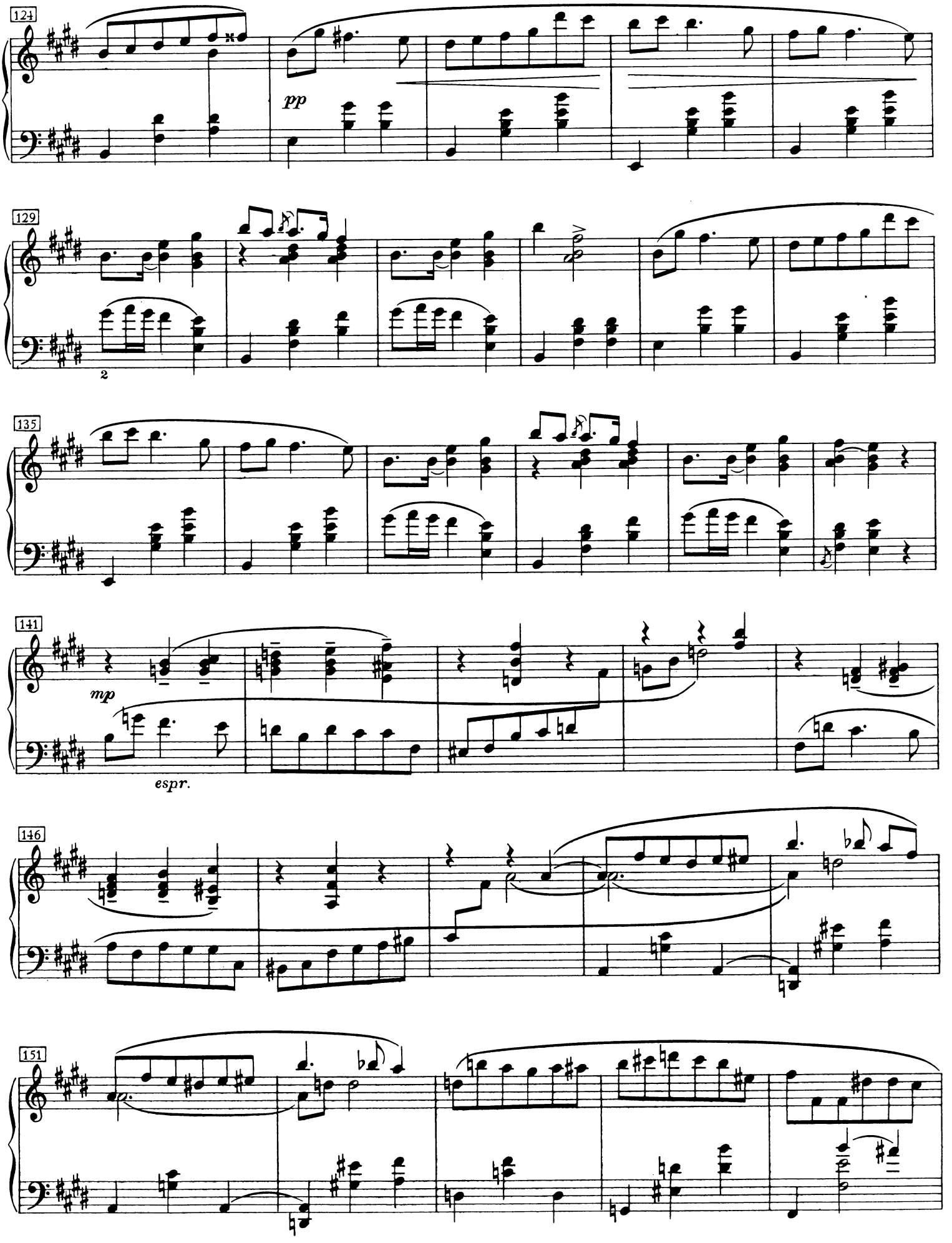
Op. 3 Nr. 4

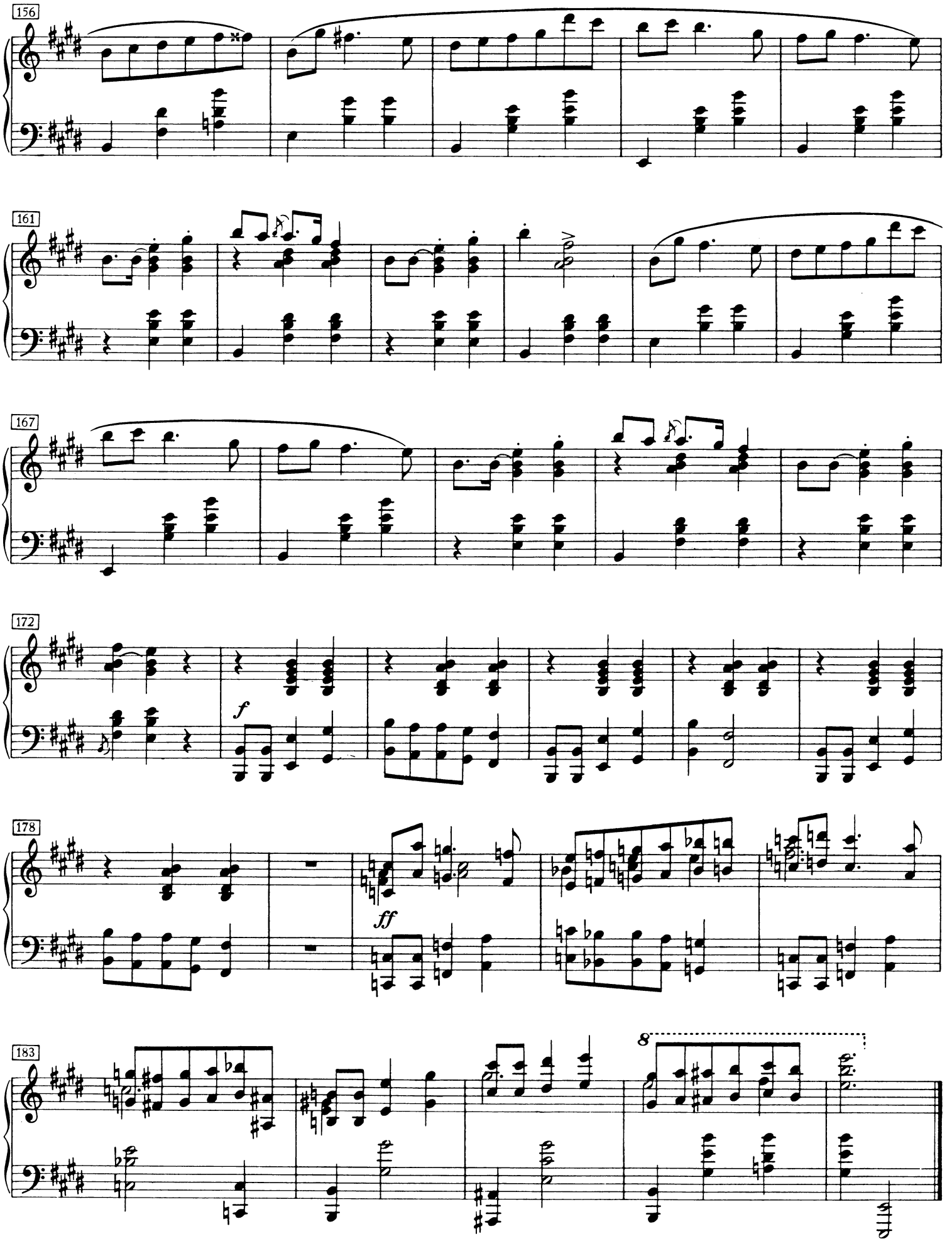



27
(sopra)
31
36
41
46
f
52


Con grazia
rubato
p
espr.
57
62
67
73
79
85
f

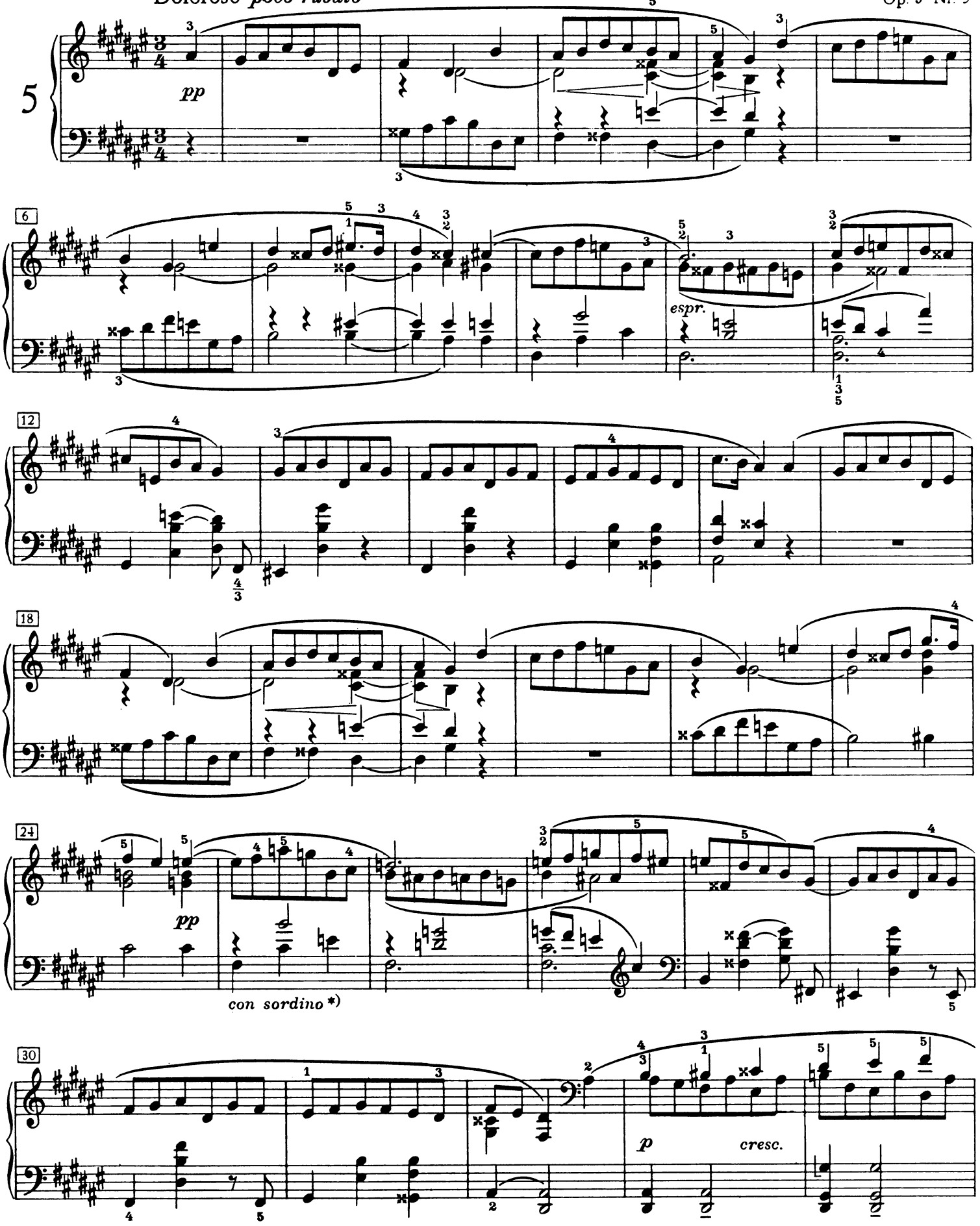

91
97
103
108
113
119


124
pp
129
2
135
141
mp
espr.
146
151


156
161
167
172
f
178
ff
183
8

Doloroso *poco rubato*

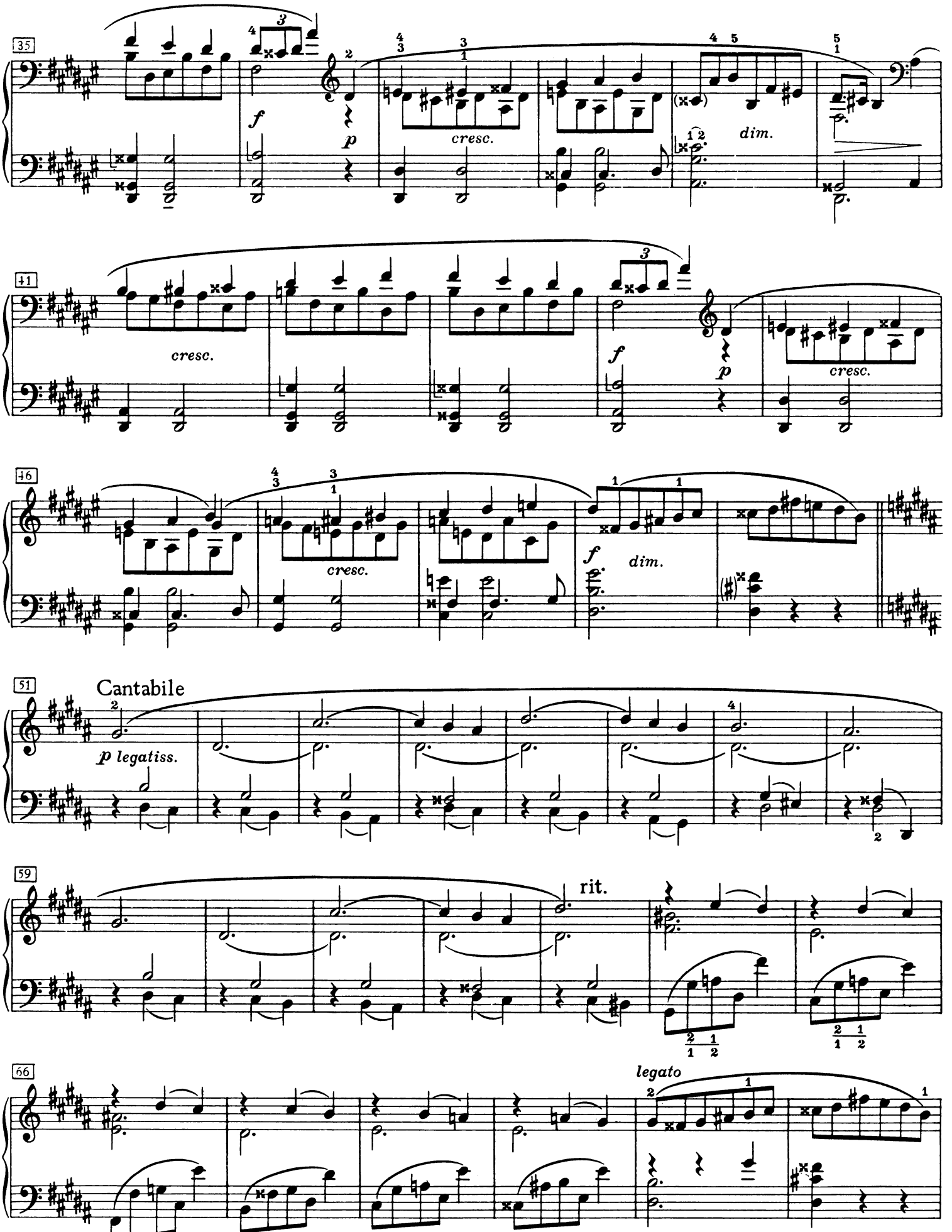
Op. 3 Nr. 5

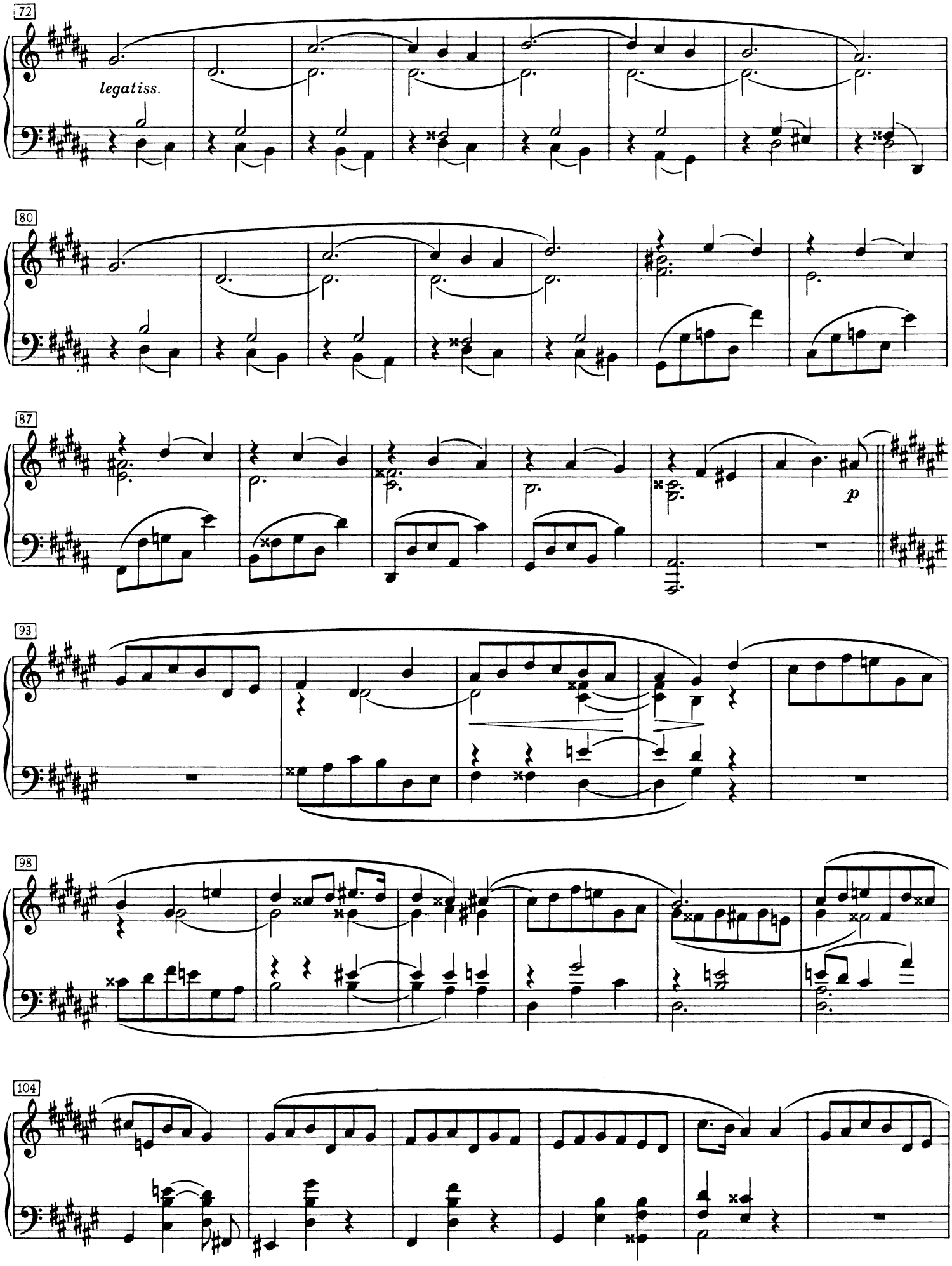


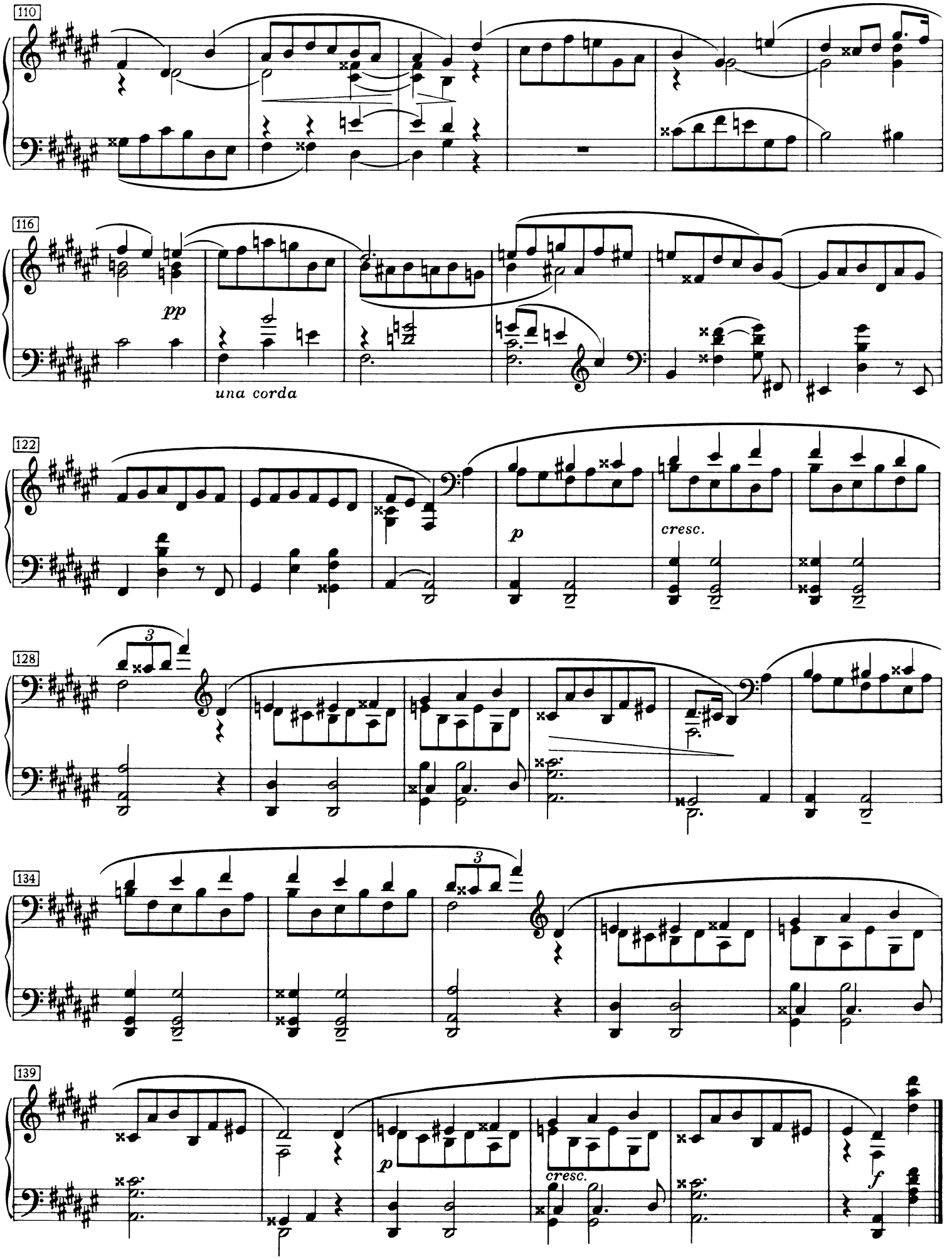
*) Hier wohl gleichbedeutend mit *una corda*, vgl. Takt 117.

Equivalent ici semble-t-il, à *una corda*, comp. mesure 117.

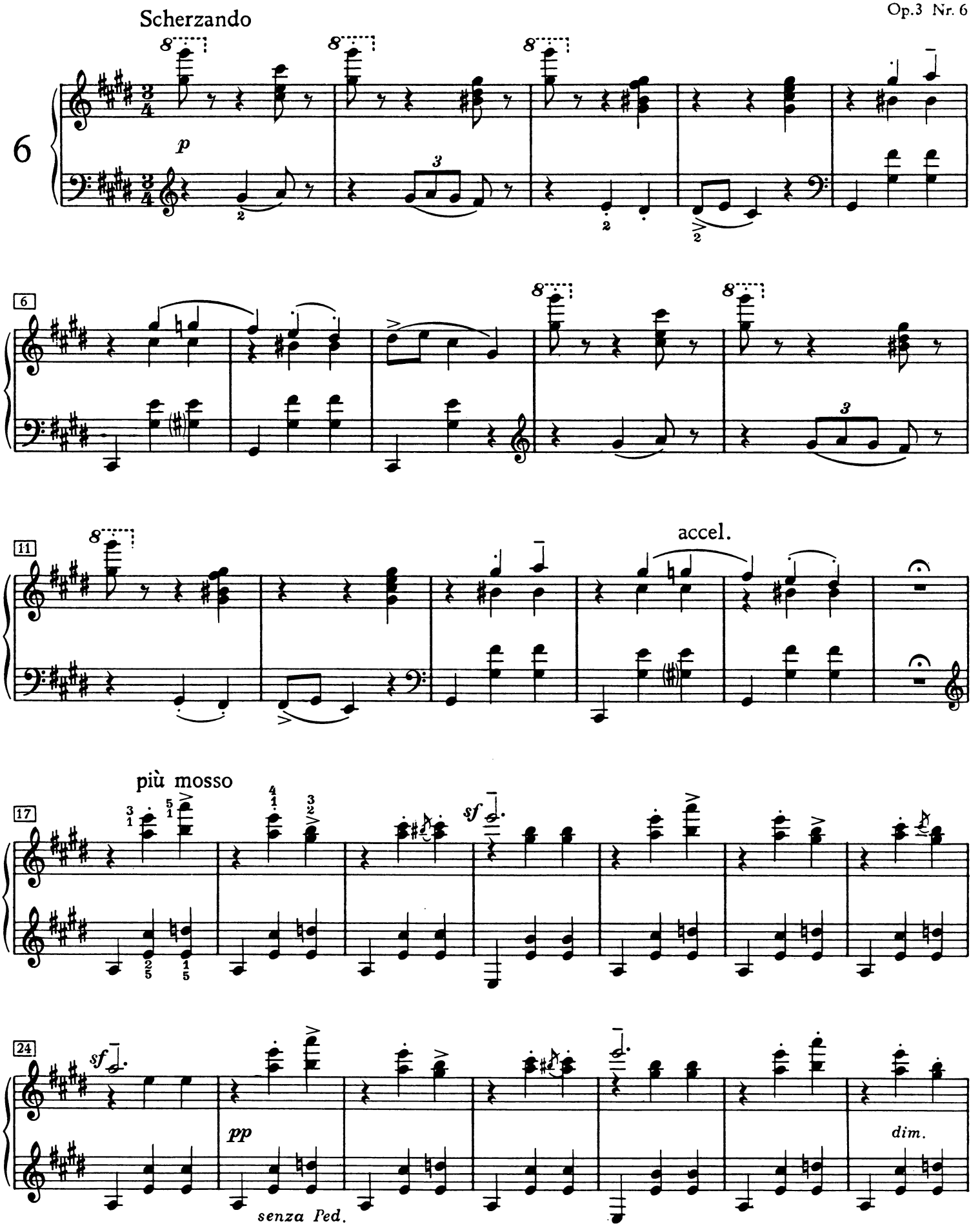
Has here probably the same meaning as *una corda*, cf. bar 117.

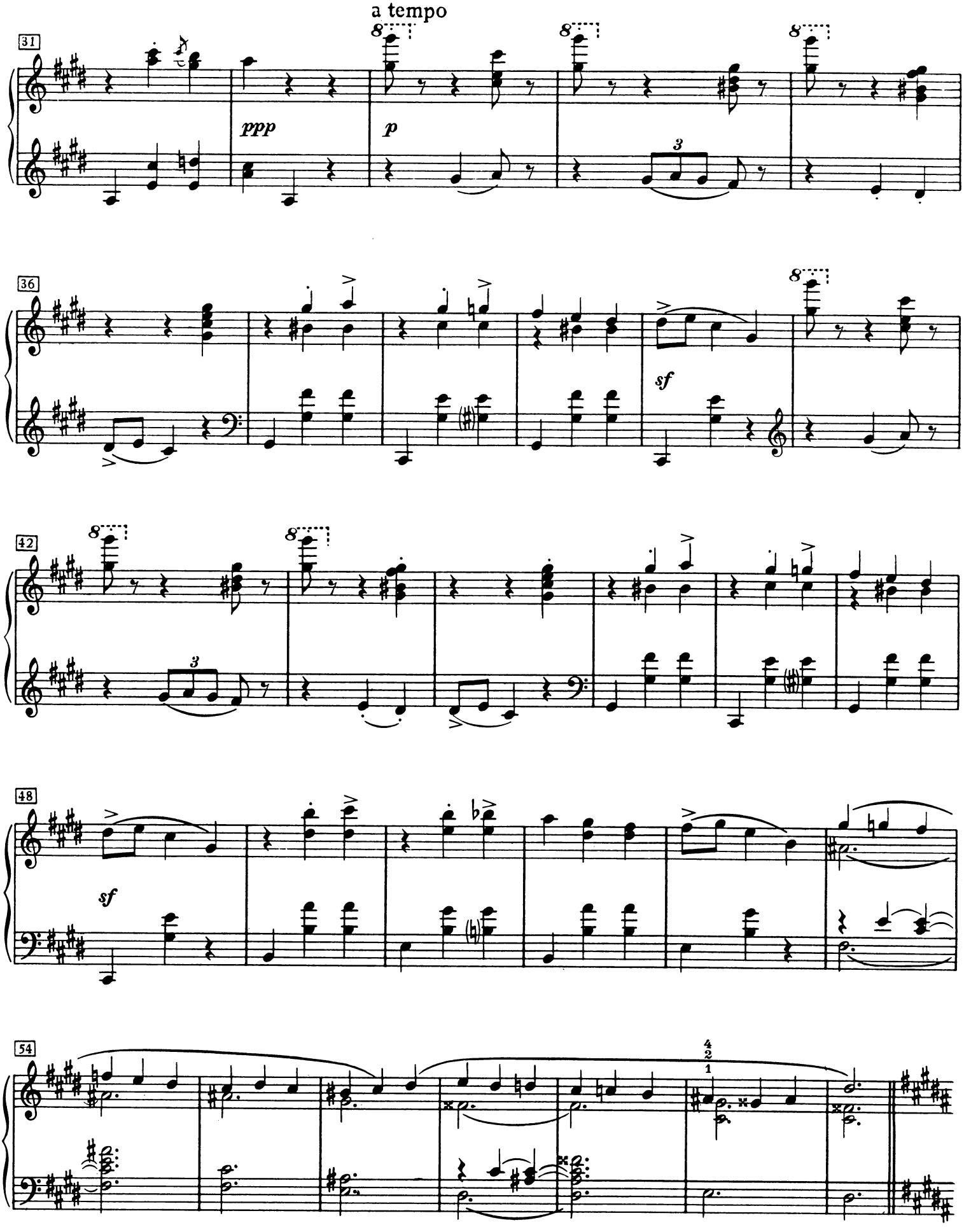

35
f
p
cresc.
dim.
41
cresc.
f
p
cresc.
46
cresc.
f
dim.
51
Cantabile
p legatiss.
59
rit.
66
legato

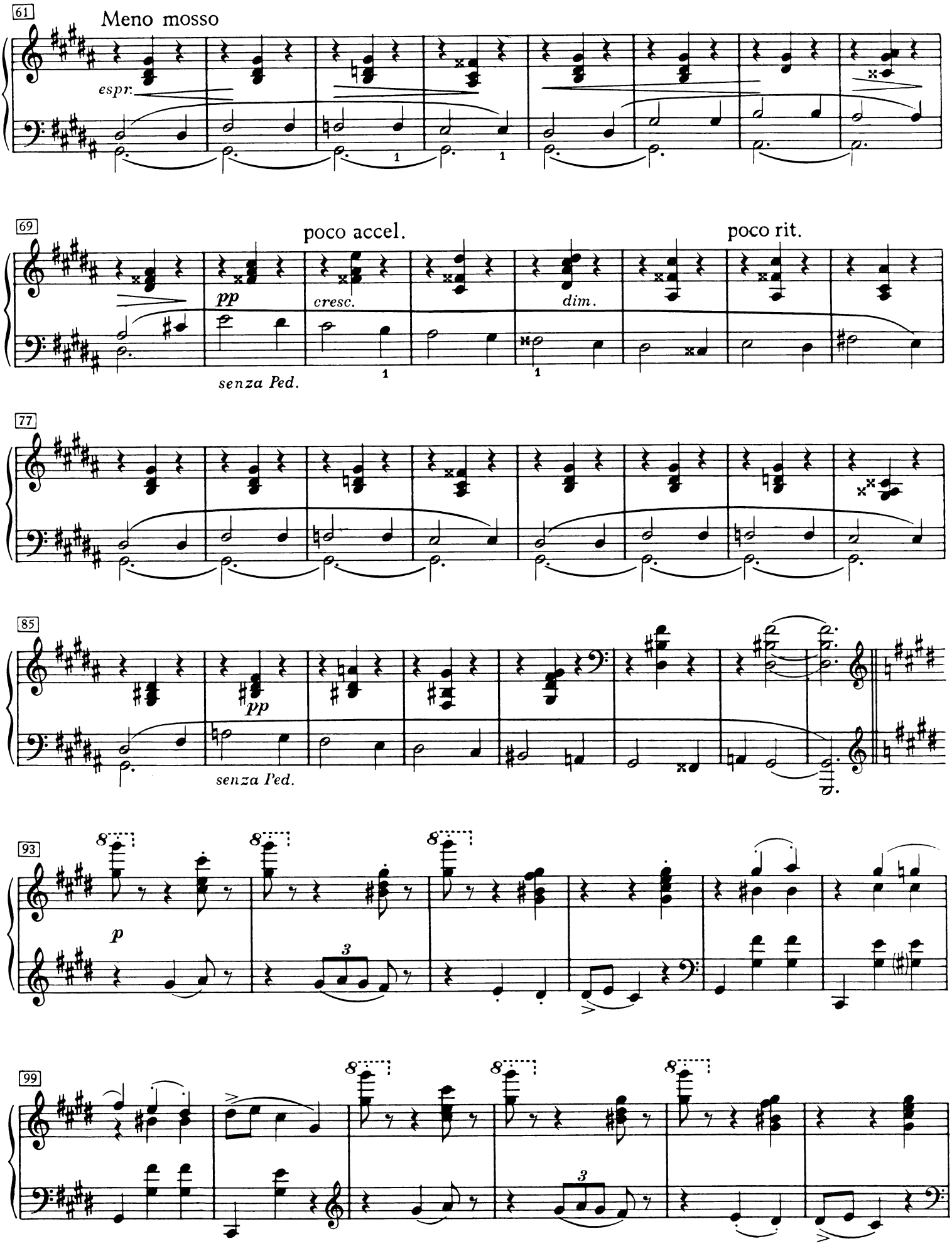

72
legatiss.
80
87
p
93
98
104

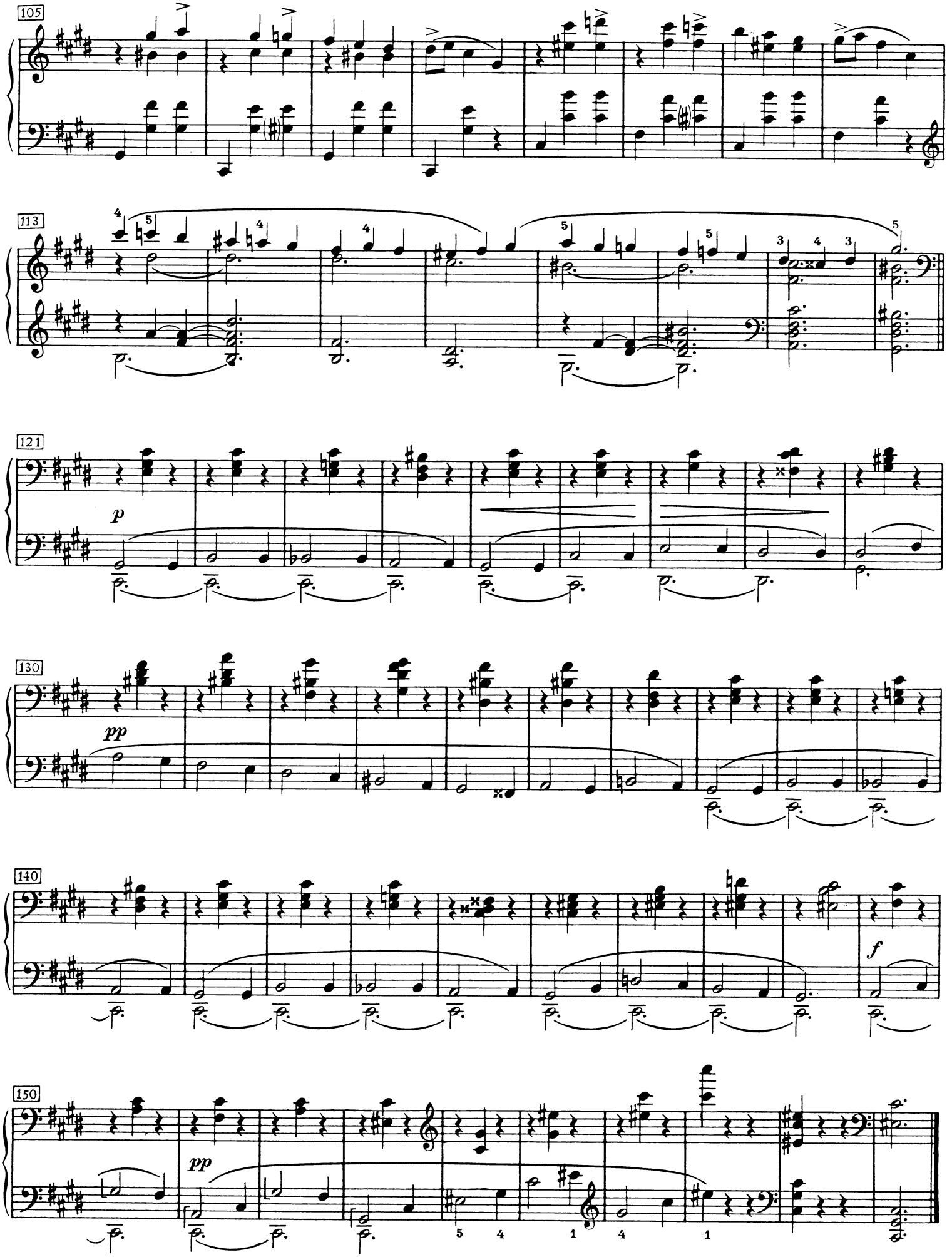

110
116
pp
una corda
122
p
cresc.
128
3
134
3
139
p
cresc.
f

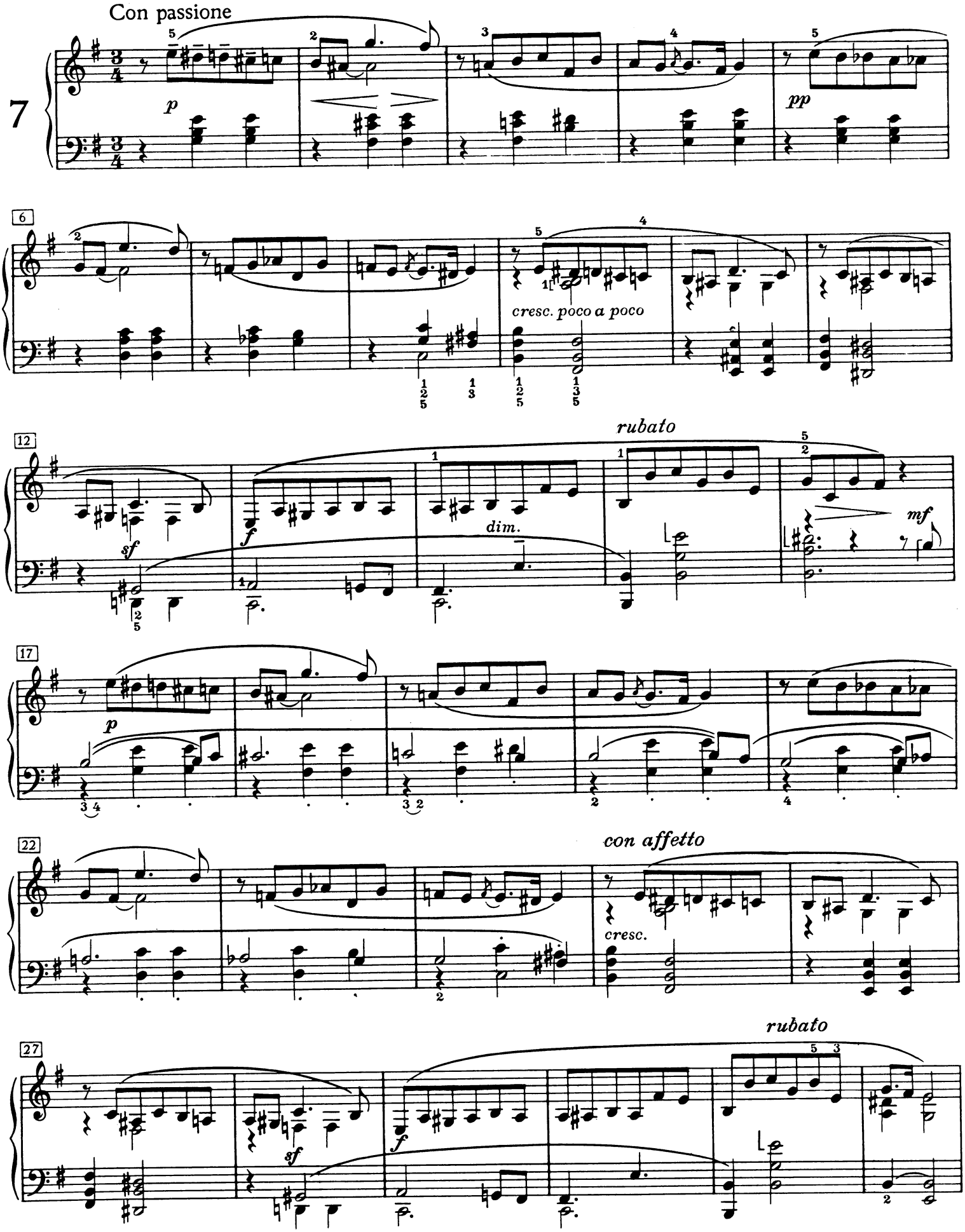
Op.3 Nr. 6

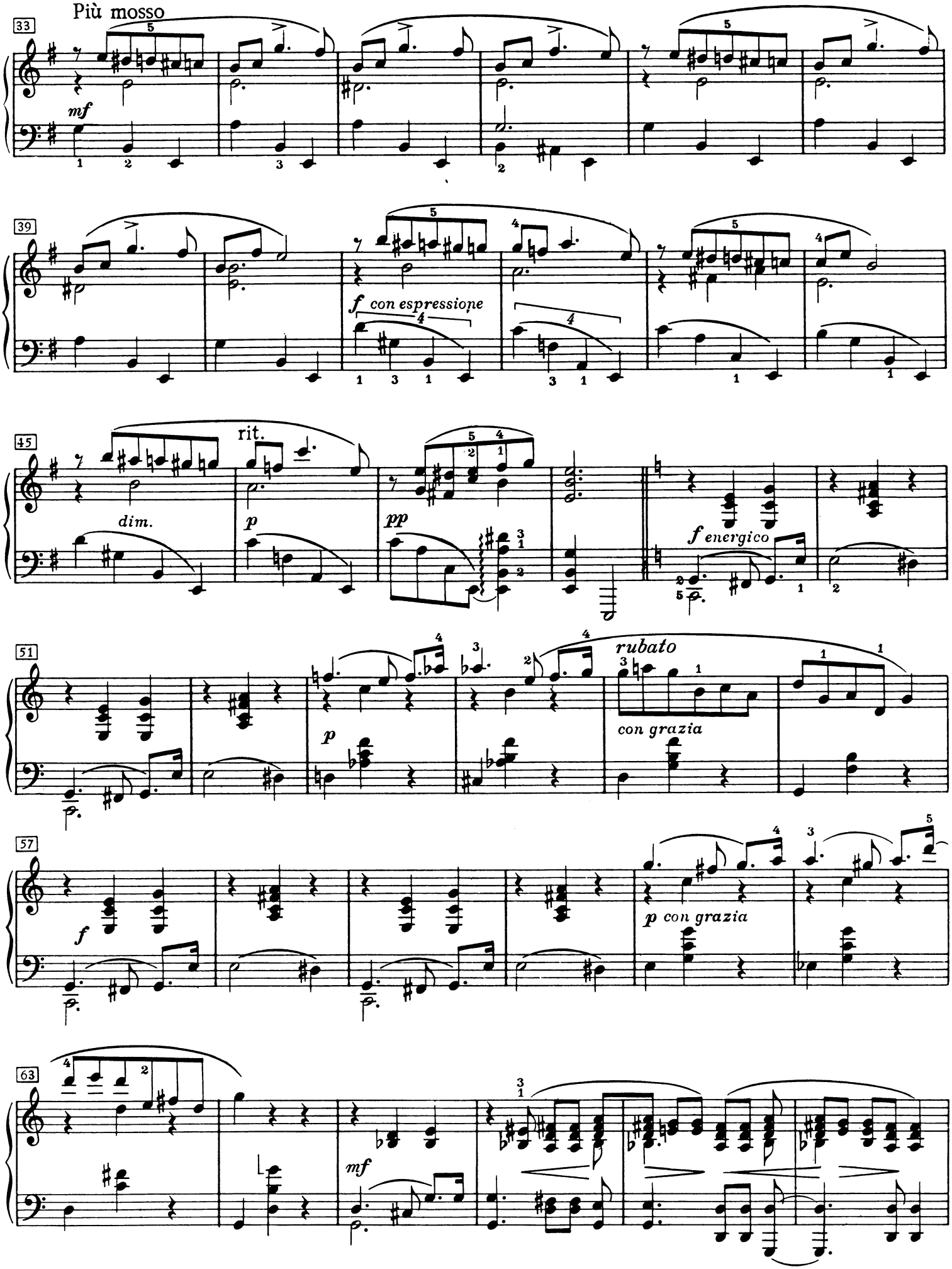


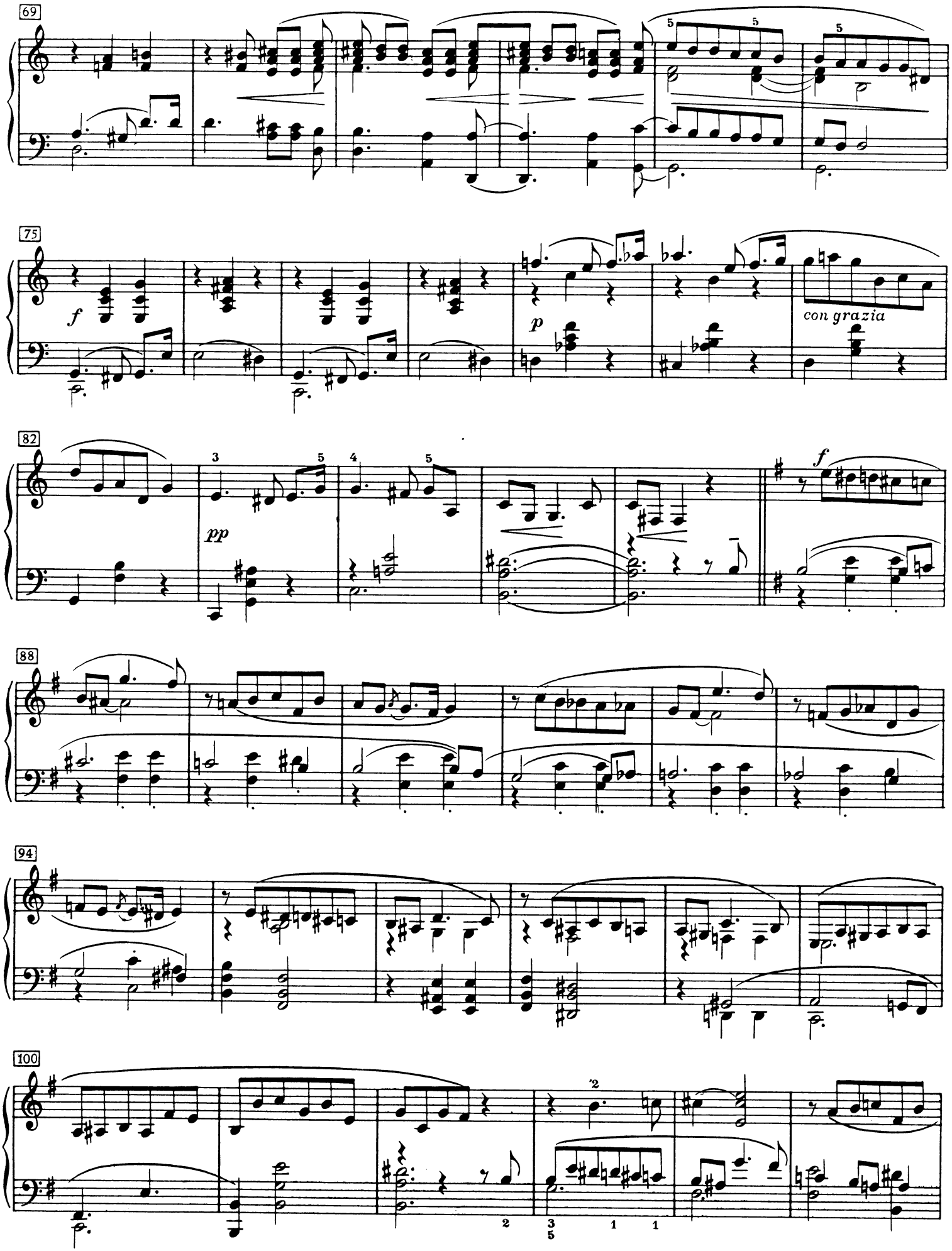

a tempo
31
ppp
p
36
sf
42
48
sf
54

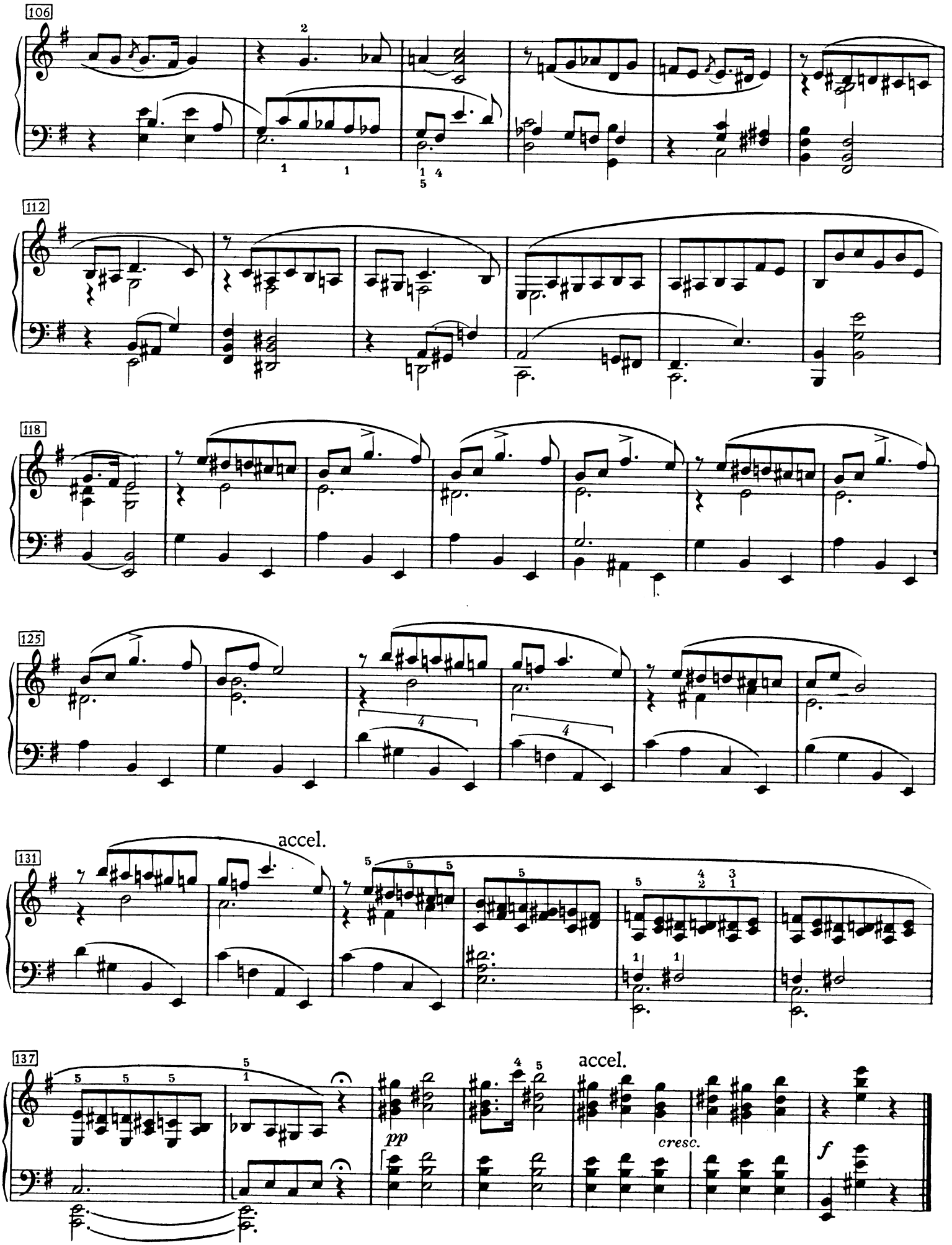

61
Meno mosso
espr.
69
poco accel.
poco rit.
pp
cresc.
dim.
senza Ped.
77
85
pp
senza Ped.
93
p
3
99
3


105
113
121
p
130
pp
140
f
150
pp

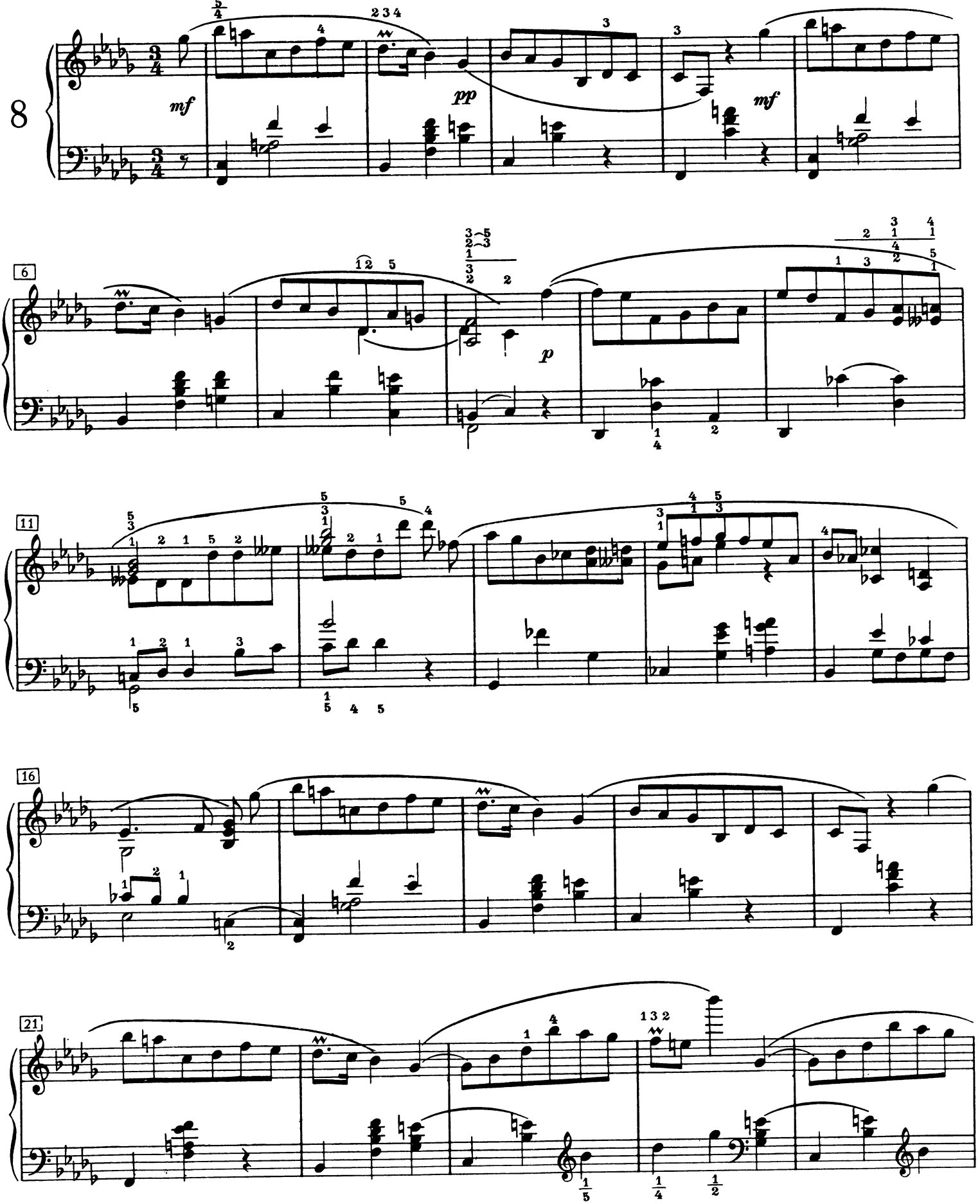

Con passione
7
p
pp
6
cresc. poco a poco
12
rubato
sf
f
dim.
mf
17
p
22
con affetto
cresc.
27
rubato
sf
f

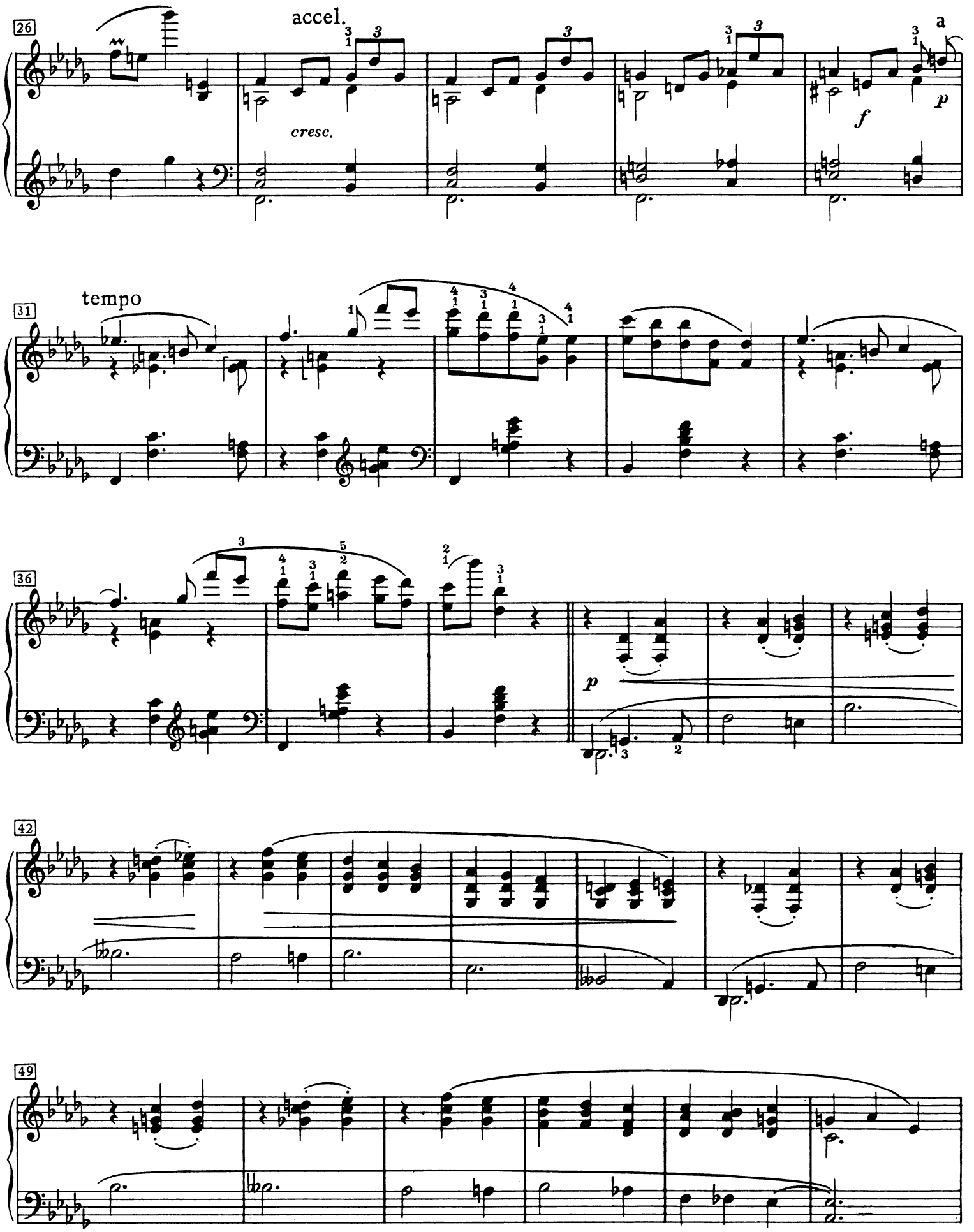

Più mosso
mf
f con espressione
rit.
dim.
p
pp
f energico
rubato
con grazia
p
f
p con grazia
mf

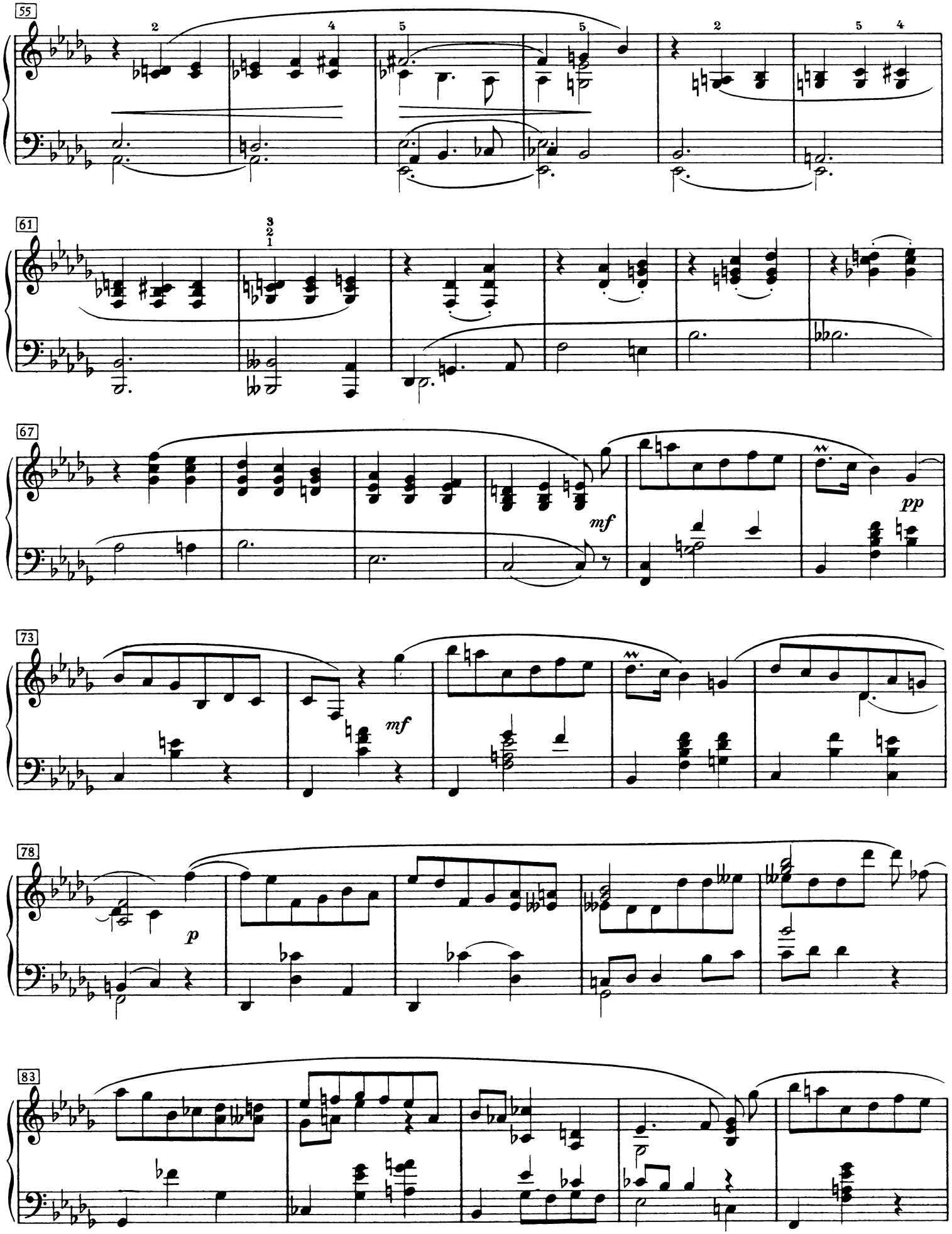

69
75
f
p
con grazia
82
pp
f
88
94
100

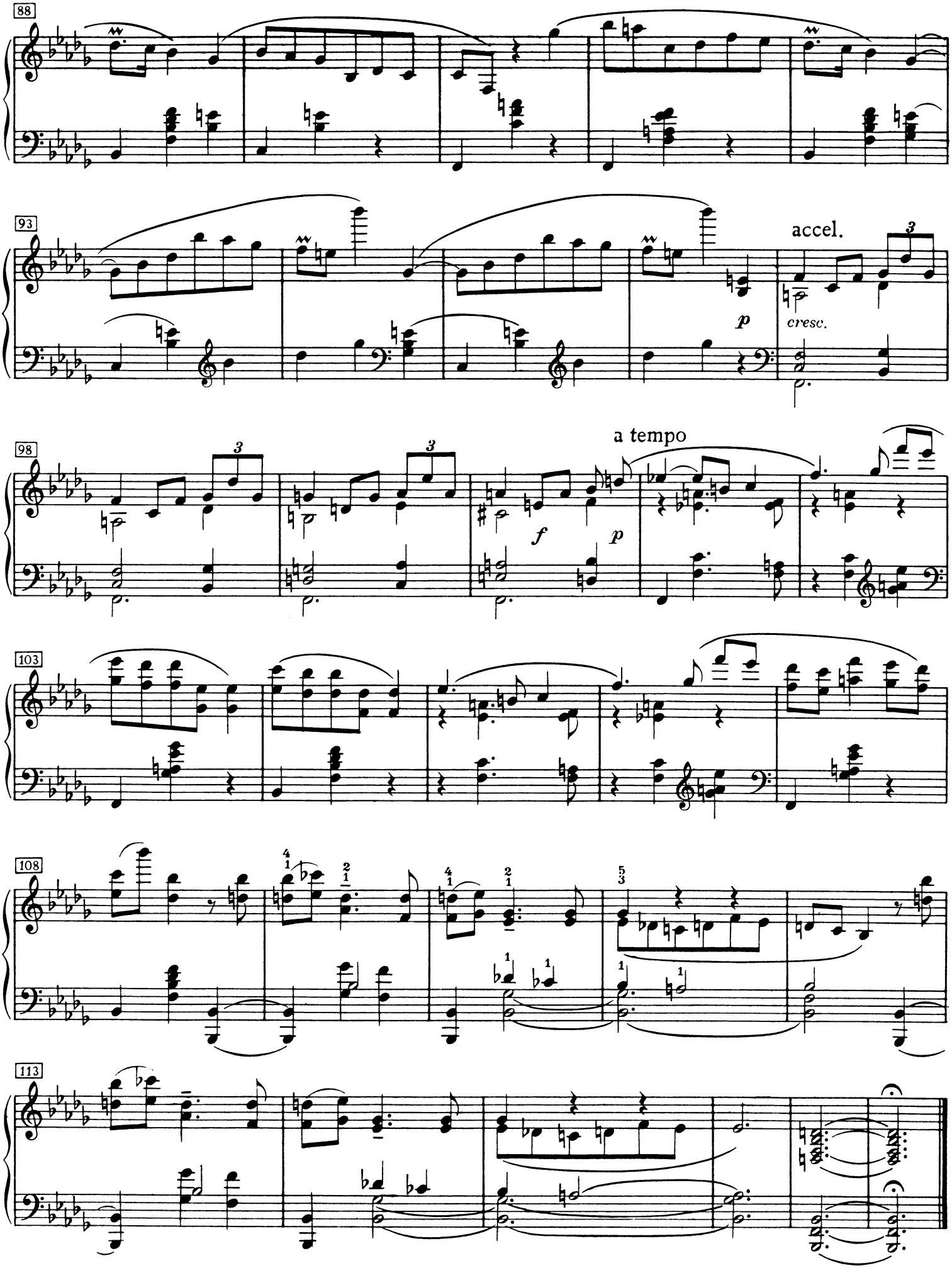

106
112
118
125
accel.
131
137
accel.
pp
cresc.
f

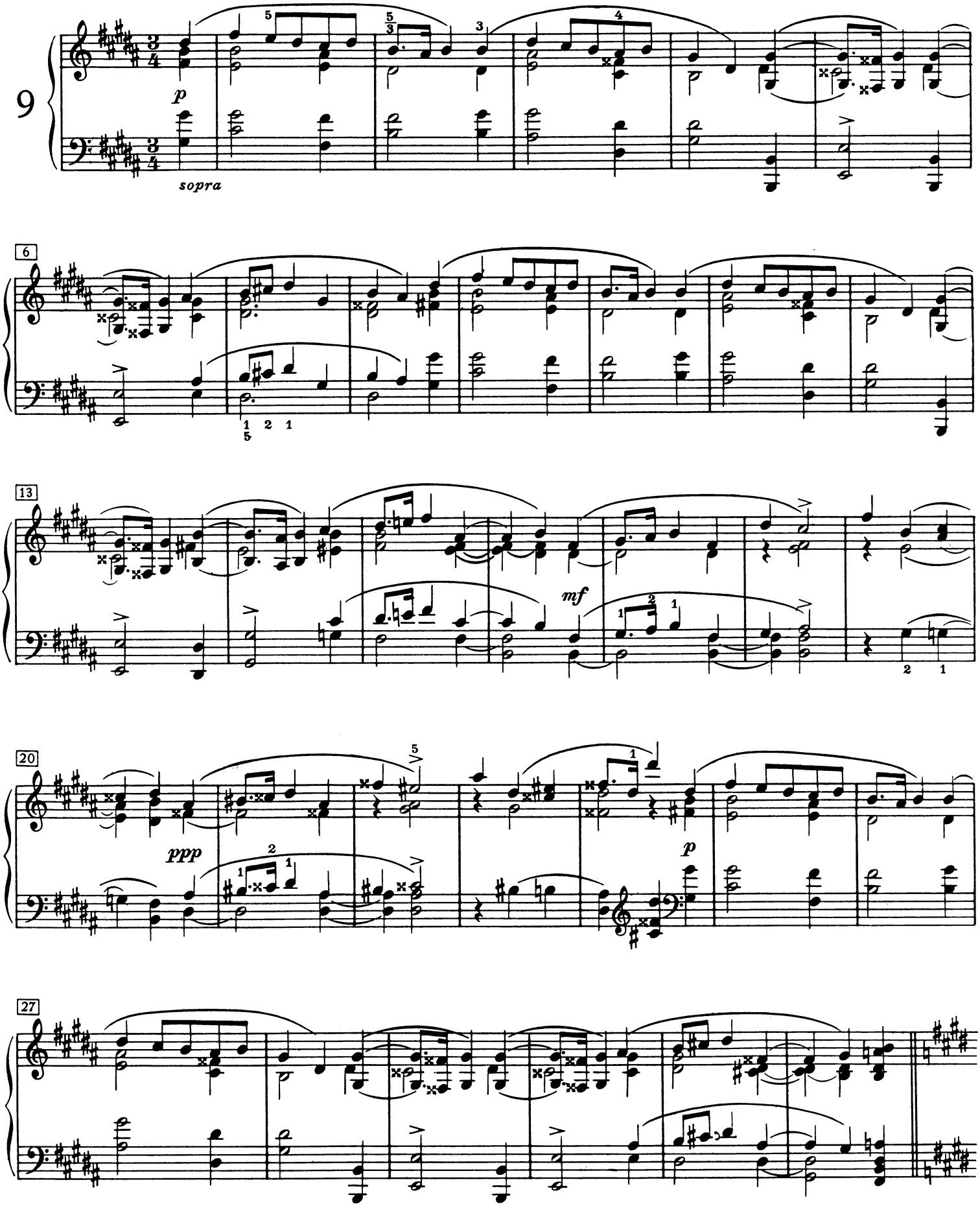
Con moto

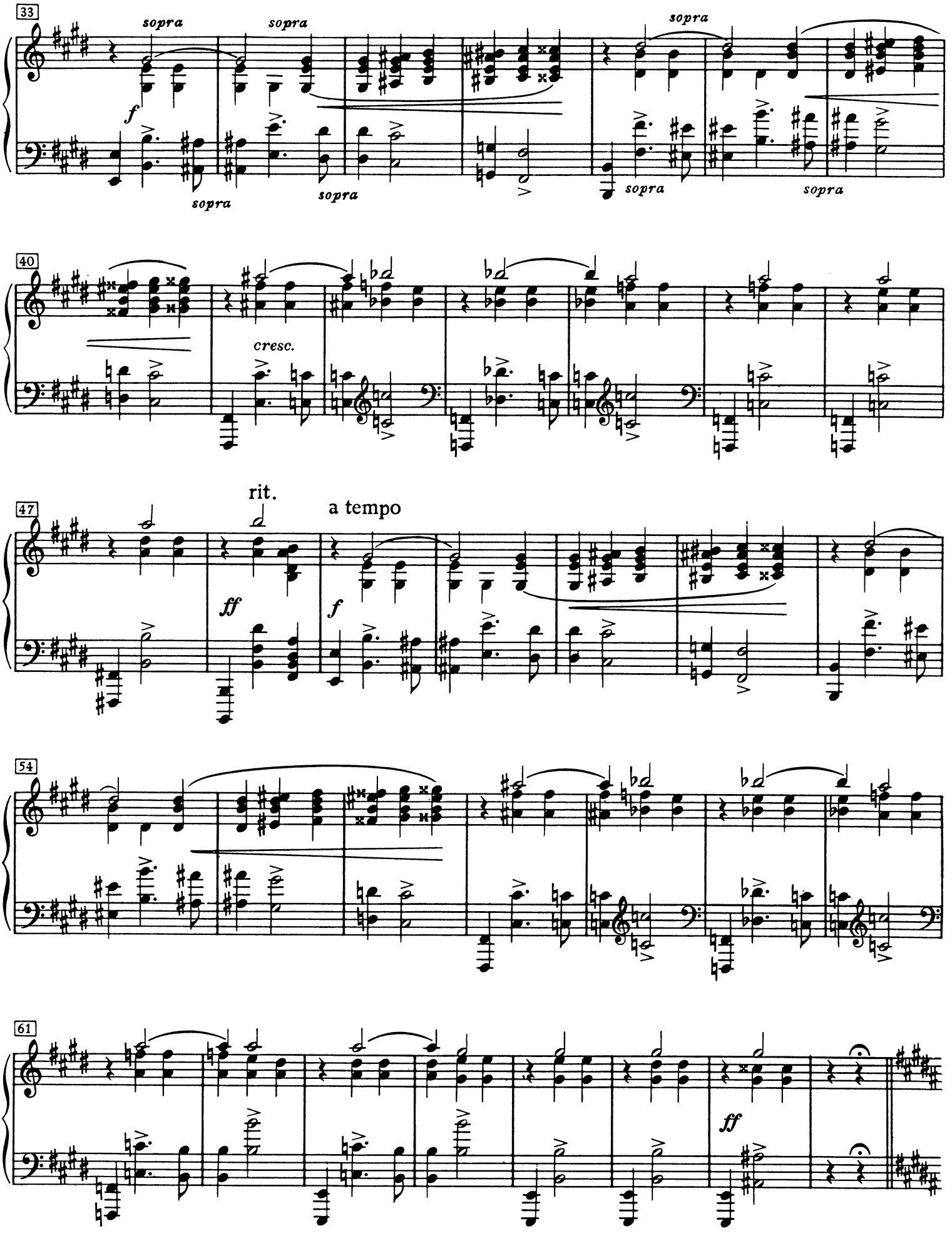


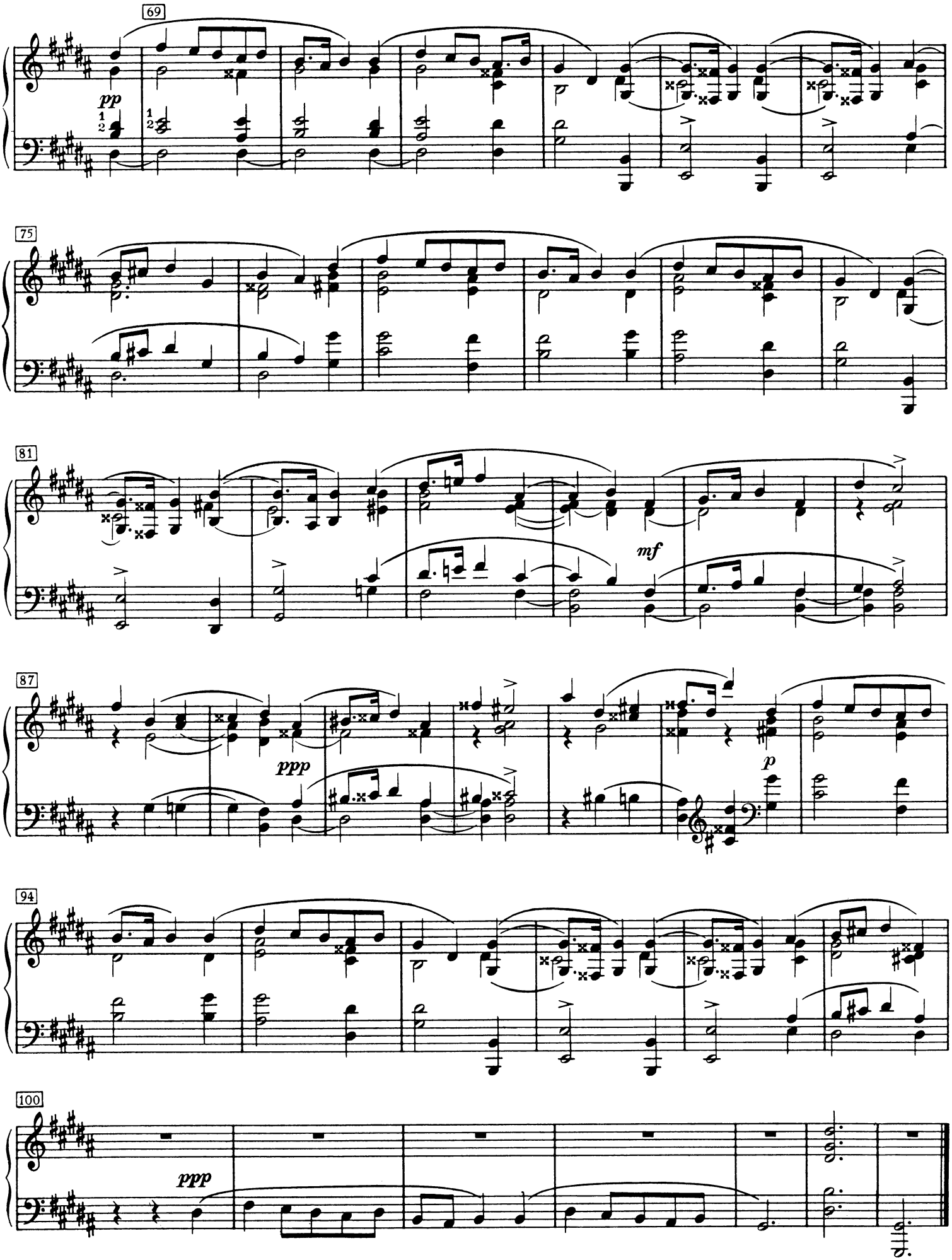

26
accel.
cresc.
a
f
p
31
tempo
36
p
42
49

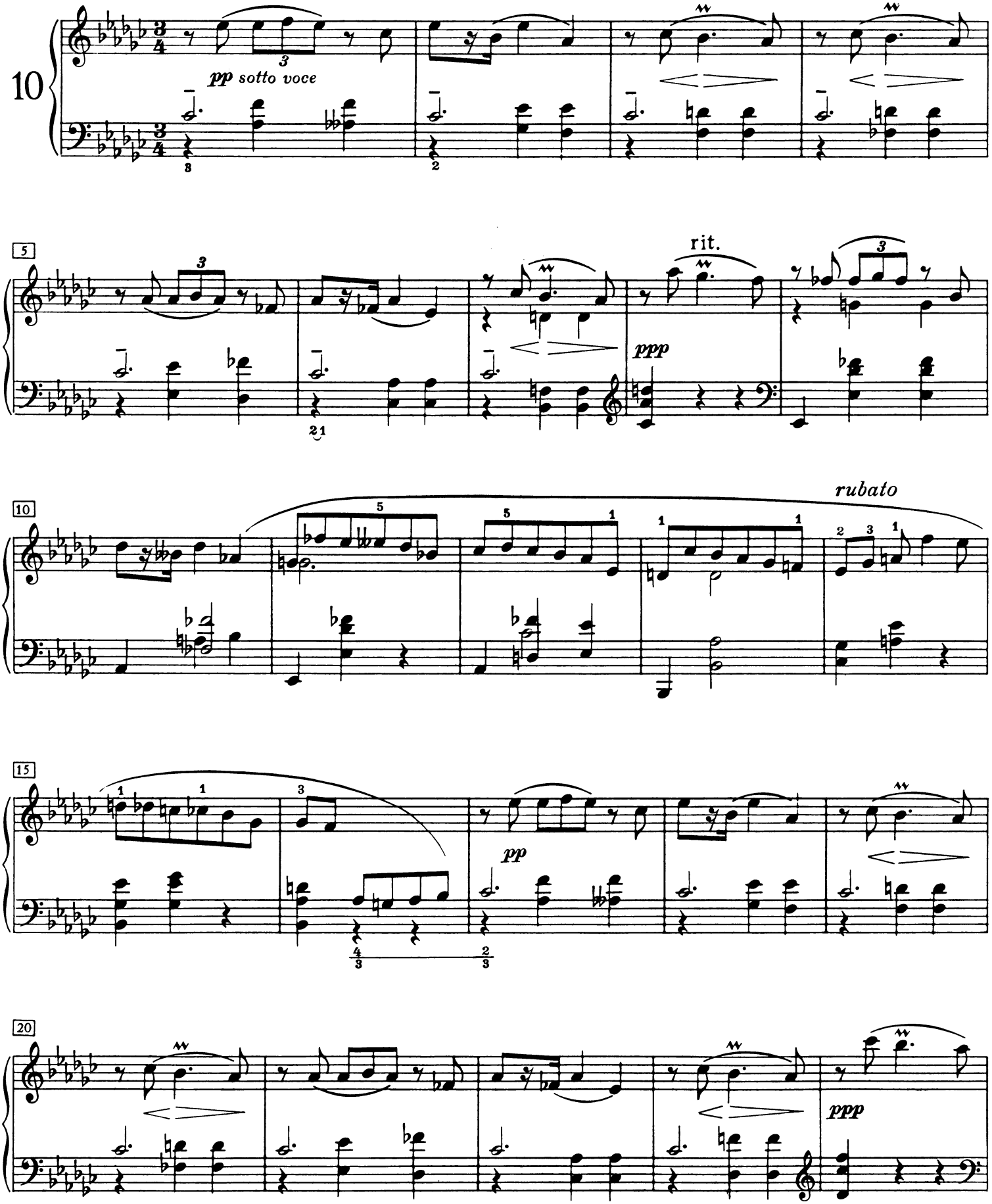

55
61
67
mf
pp
73
mf
78
p
83

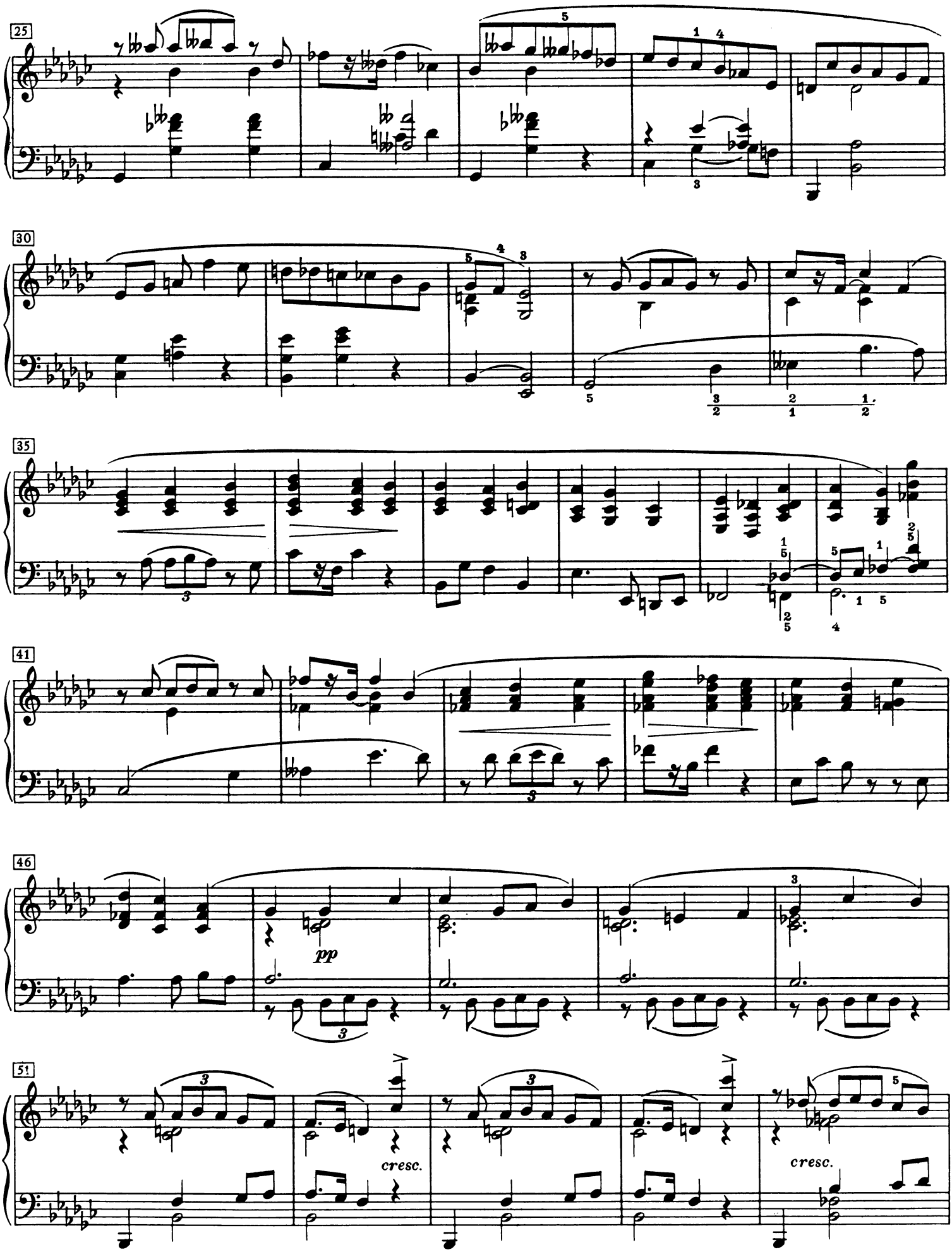

88
93
accel.
p
cresc.
98
a tempo
f
p
103
108
113

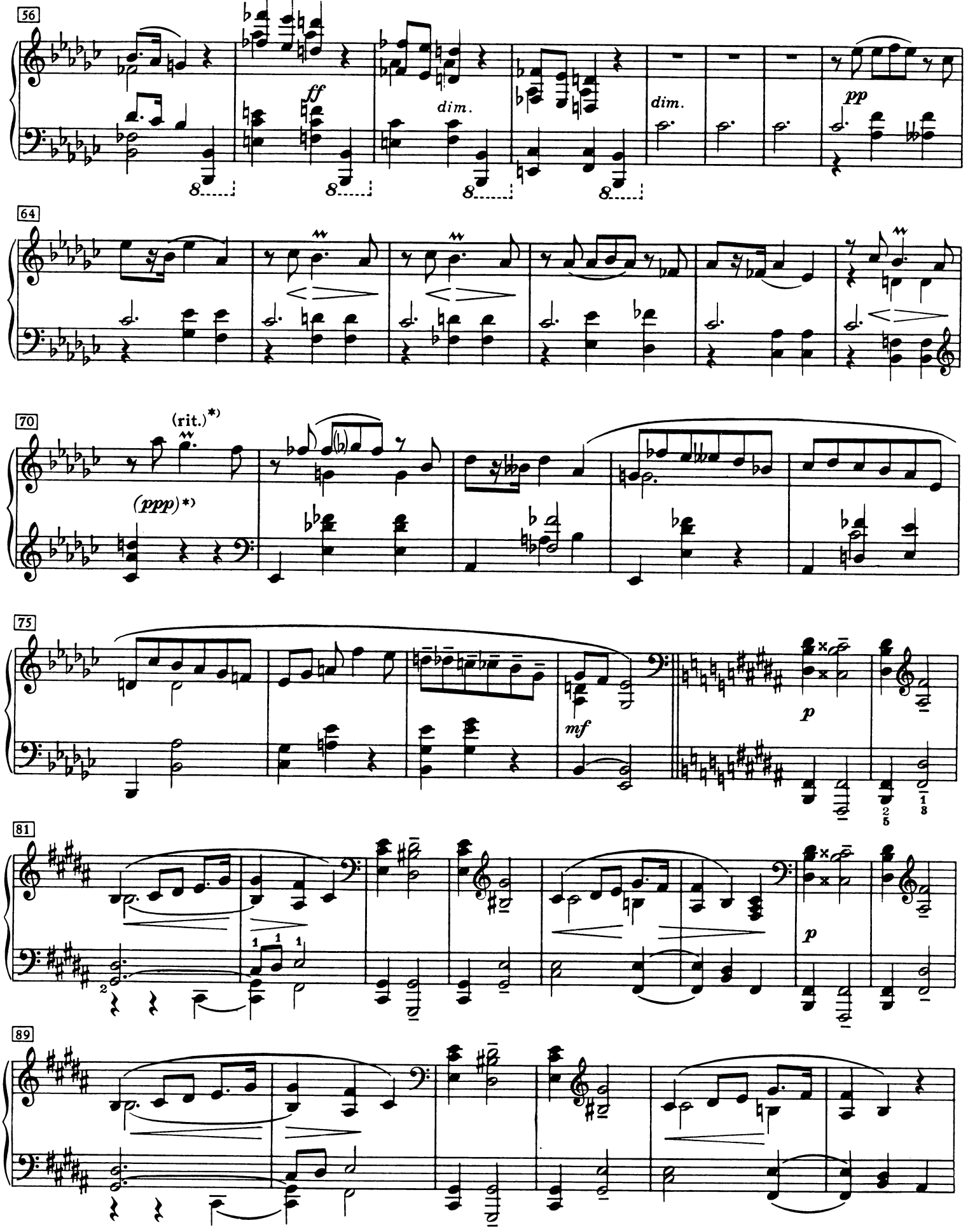

9
p
sopra
6
13
mf
20
ppp
p
27


33
sopra
sopra
sopra
f
sopra
sopra
sopra
sopra
40
cresc.
47
rit.
a tempo
ff
f
54
61
ff

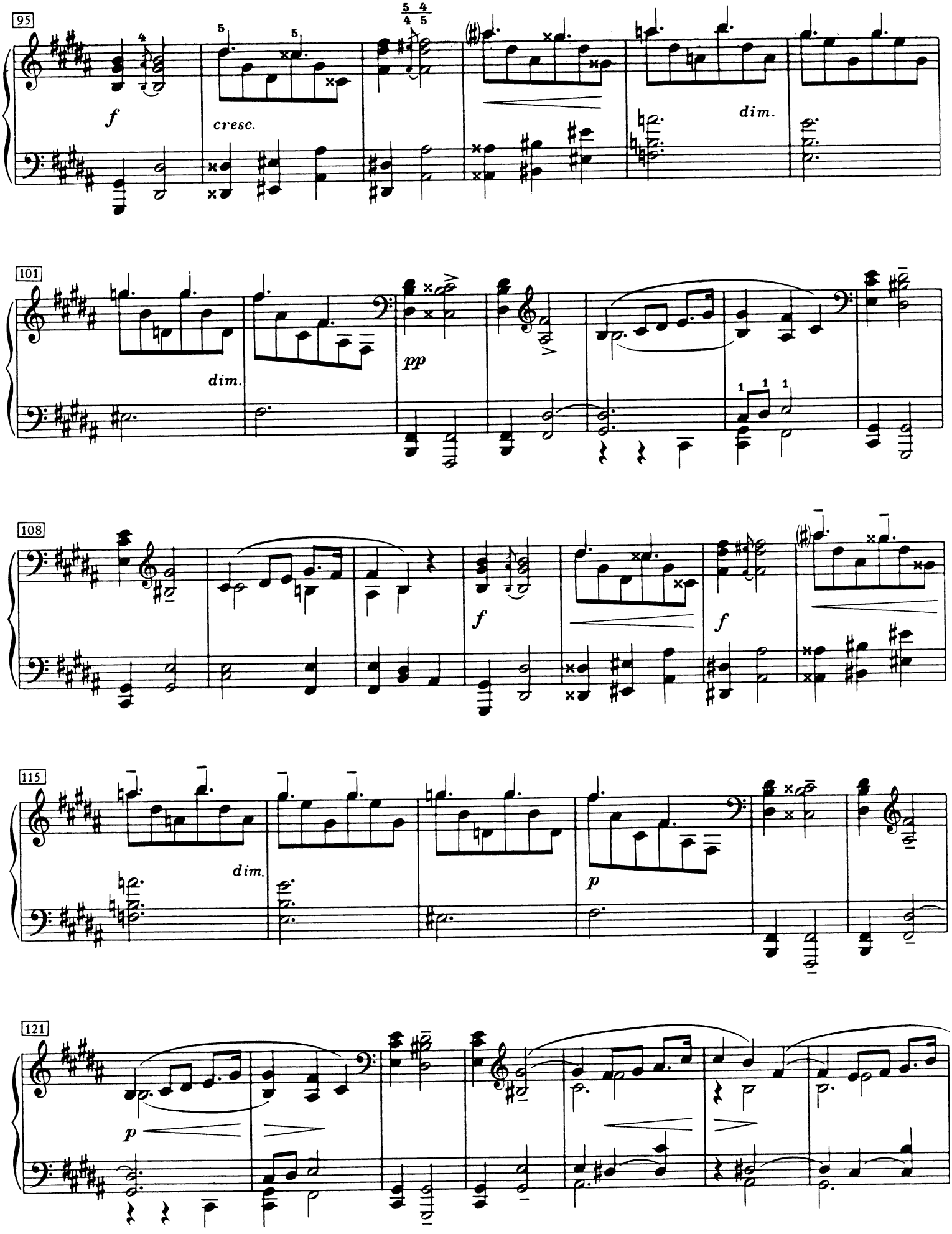

69
pp
75
81
mf
87
ppp
p
94
100
ppp

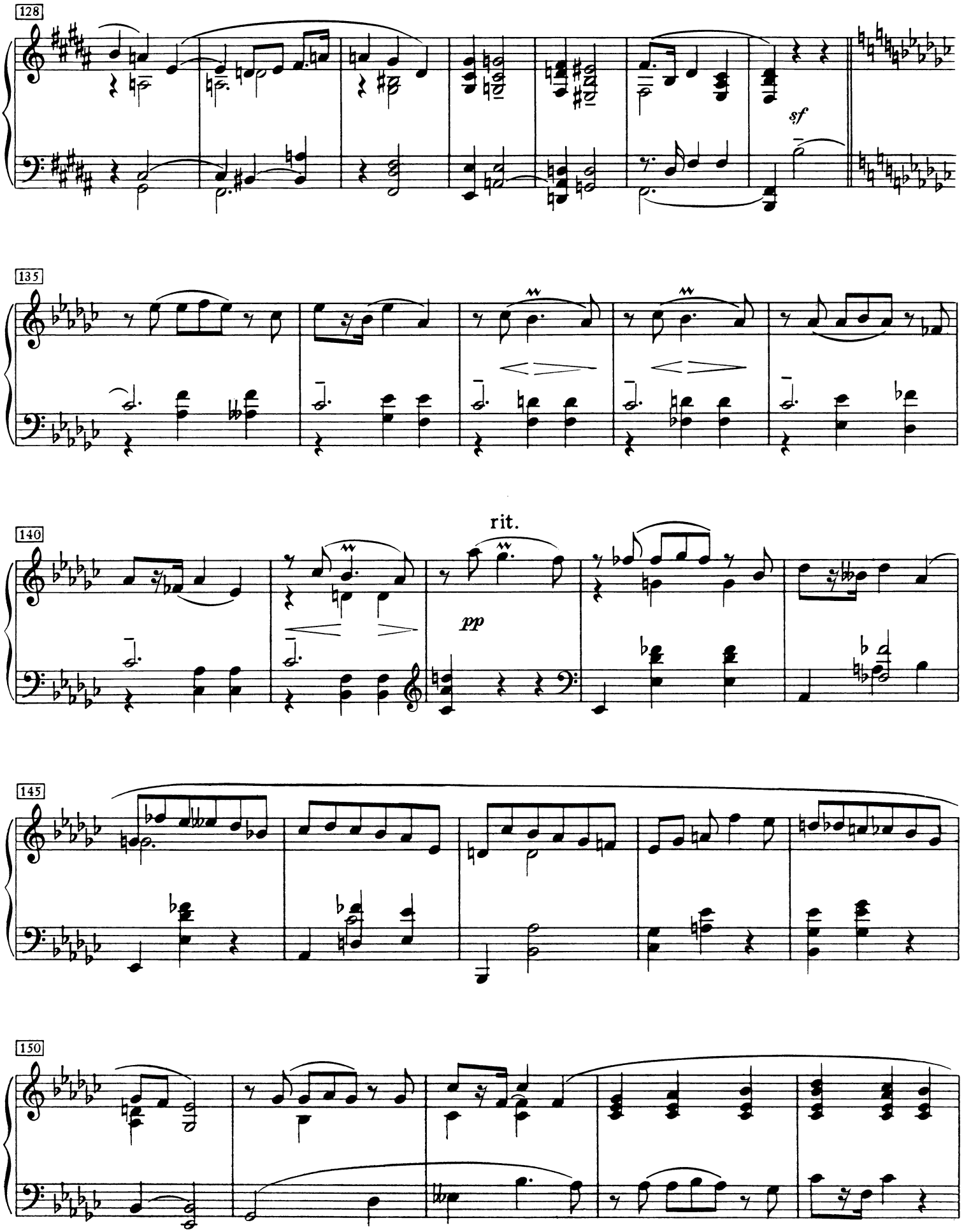

10
pp sotto voce
5
rit.
ppp
10
rubato
15
pp
20
ppp

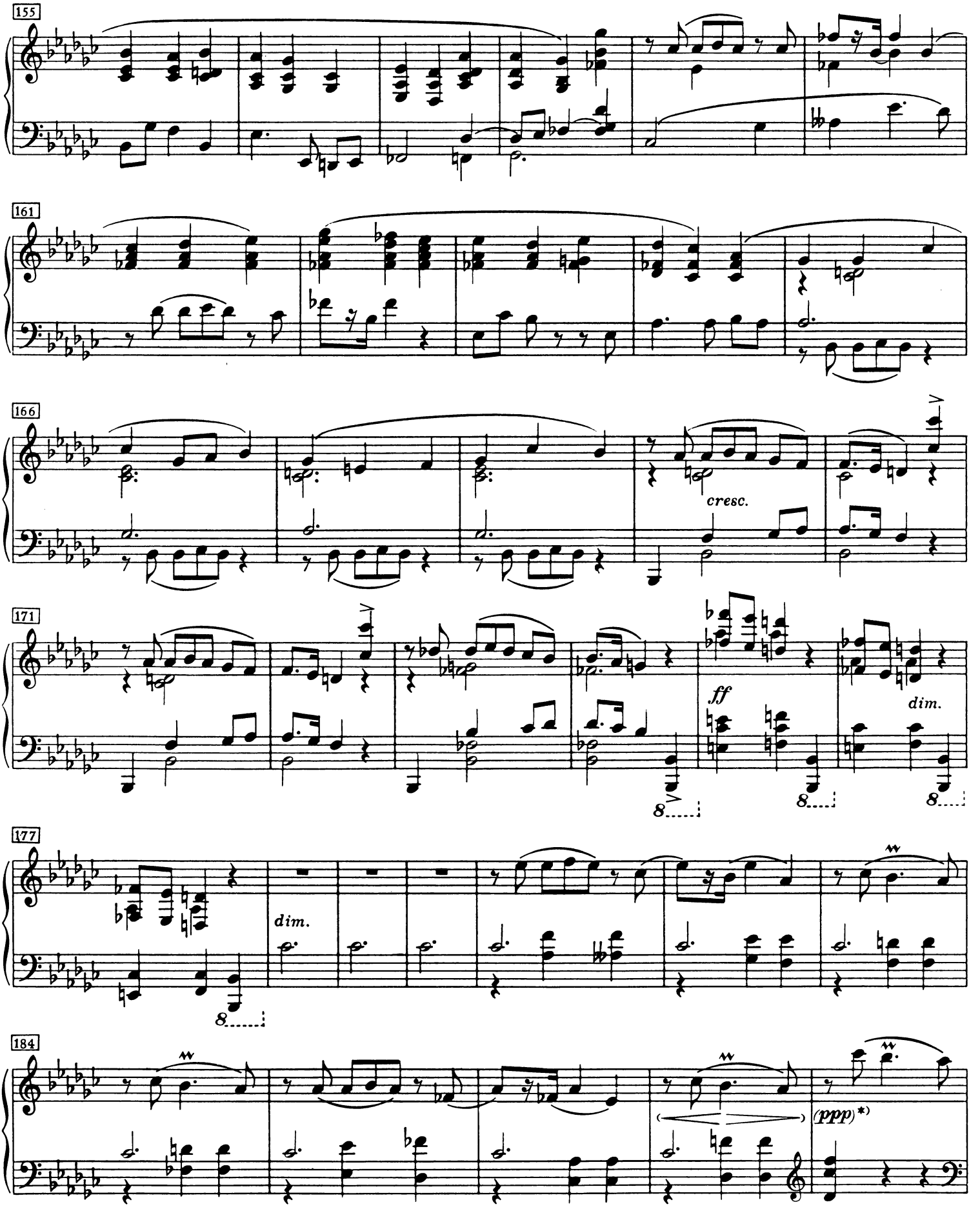

25
30
35
41
46
51
pp
cresc.
cresc.



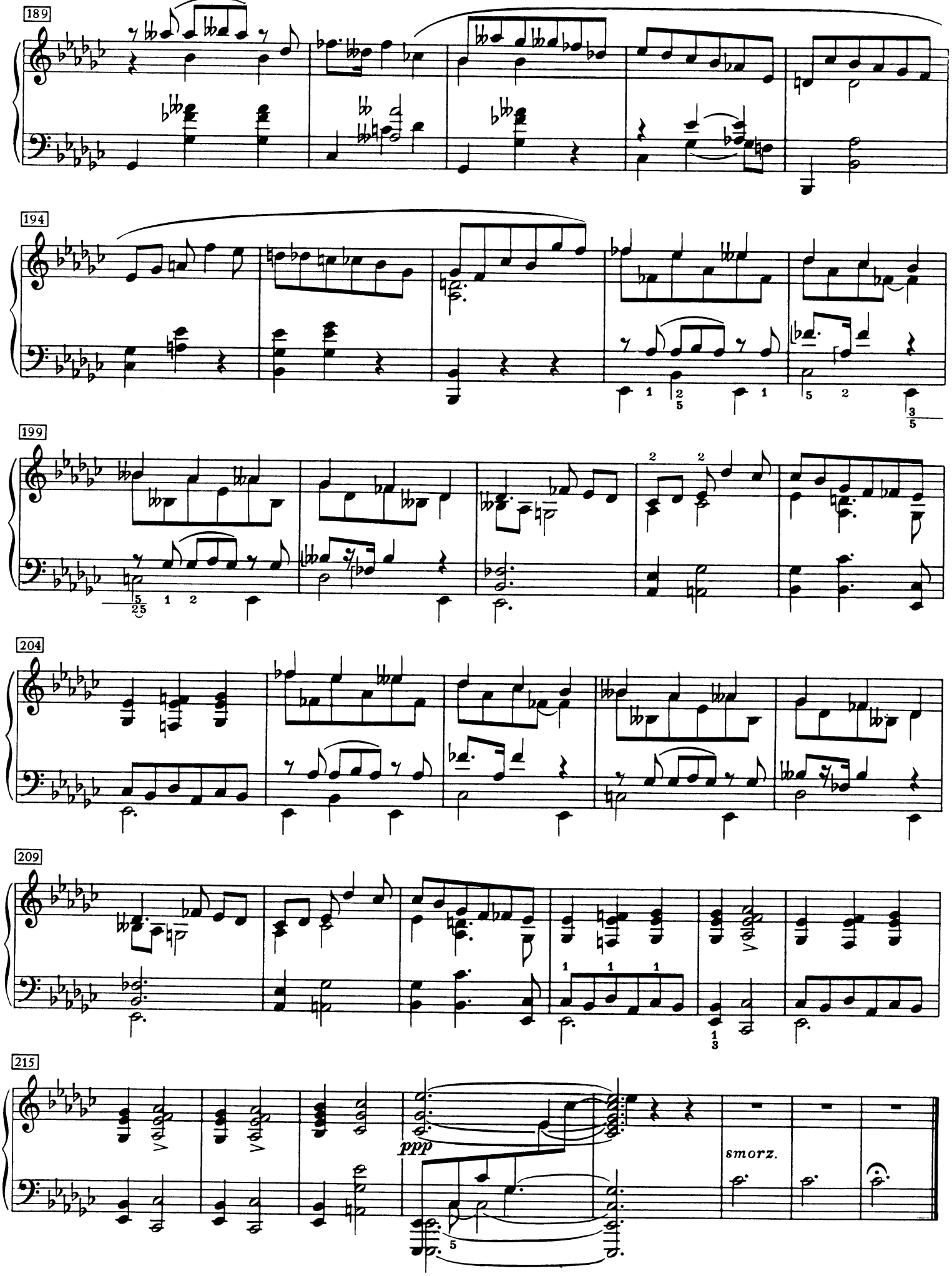
*) Nach Angaben des Komponisten | D'après des indications faites par le compositeur | According to the composer's statement


95
f
cresc.
dim.
101
dim.
pp
108
f
f
115
dim.
p
121
p


128
sf
135
140
rit.
pp
145
150



*) Nach Angaben des Komponisten | D'après des indications faites par le compositeur | According to the composer's statement


189
194
199
204
209
215
ppp
smorz.