

# CHOPIN

Sonate en *si* mineur

Sonate h-Moll

Sonata in B minor

pour piano / für Klavier / for Piano

op. 58

Urtext

Éditée par / Herausgegeben von / Edited by  
Paul Badura-Skoda et / und / and Britta Schilling-Wang

Doigté par / Fingersatz von / Fingering by  
Hardy Rittner

Conseils pour l'exécution par / Hinweise zur Aufführungspraxis von /  
Notes on Performance Practice by  
Paul Badura-Skoda et / und / and Hardy Rittner



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA11828  
DBA01464

# INHALT / SOMMAIRE / CONTENTS

Vorwort .....	III
Hinweise zur Interpretation und Aufführungspraxis .....	VII
Préface .....	XII
Conseils pour l'interprétation et l'exécution.....	XVI
Preface .....	XXI
Notes on Interpretation and Performance Practice .....	XXV
Sonate en <i>si</i> mineur / Sonate h-Moll / Sonata in B minor op. 58	
Allegro maestoso .....	1
Scherzo.....	16
Largo.....	22
Finale. Presto non tanto .....	29
Critical Commentary.....	44

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

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA11828-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ↗ angegeben ist: BA11828-0001.

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.

Les liens indiqués dans les textes de cette édition peuvent être consultés de la manière suivante :

- Accès au site web <http://links.baerenreiter.com>
- Saisie du nombre « BA11828- », suivi du numéro indiqué ensuite ↗ : BA11828-0001.

Les liens déposés ici pour la présente édition sont régulièrement vérifiés quant à leur actualité. Merci de signaler tout lien non valide sur le site web susmentionné.

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

- Call up the website <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA11828-" followed by the number indicated after ↗ : BA11828-0001.

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

# VORWORT

## ENTSTEHUNG

Chopin komponierte seine dritte Klaviersonate 1844, hauptsächlich während seines Aufenthalts in Nohant auf dem Landgut von George Sand, der von Ende Mai bis Ende November dauerte. Am 22. Oktober bat er seine Schülerin Marie de Rozières brieflich, Auguste Franchomme, den ihm eng verbundenen Cellisten und Komponisten, zu fragen, ob er die Manuskripte für Leo erhalten habe.<sup>1</sup> Der aus Hamburg stammende Mäzen und Bankier Auguste (August) Leo, ein Freund Chopins, regelte für diesen den Kontakt mit dem Londoner Verleger Wessel. Maurice Schlesinger teilte Chopin mit, die Sonate und die „variantes“ (d. h. die *Berceuse* op. 57) stünden jetzt zu dessen Verfügung und er könne das gewünschte Honorar.<sup>2</sup> Am 5. Januar 1845 ließ Schlesinger in der von ihm verlegten *Revue et gazette musicale* (S. 6) ankündigen, Chopin sei zurück in Paris und habe ein Exemplar der Sonate et des „variantes“ mitgegeben. Die Werke würden bald durch die Drucklegung erscheinen, bis dahin jedoch zurückgezogen. Schlesinger schickte an Louis Wessel ein Exemplar der Sonate im Sommer 1844. Wessel druckte die deutschen und englischen Ausgaben (F) und ein Exemplar (*dépôt légal*) für die Bibliothek des Königs. Das Datum Juni 1844 ist bei Meissonnier ein Nachdruck (F2),<sup>4</sup> der außerdem neue Lesarten, Ionhöhen, Spielanweisungen,

Pedalisierung, Dynamik und Artikulation enthält, die über die übrigen Quellen hinausgehen.<sup>5</sup>

Am 21. Dezember 1844 bestätigte Chopin Breitkopf & Härtel die Übertragung der Rechte und den Empfang des Honorars für die *Berceuse* op. 57 und die Sonate op. 58 (wobei er die Opuszahlen vertauschte).<sup>6</sup> Da ein Korrekturlesen der deutschen (wie auch der englischen) Ausgabe nicht vorgesehen war,<sup>7</sup> schickte der Komponist eine besonders saubere Handschrift (A<sub>0</sub>) nach Leipzig.<sup>8</sup> Diese diente den meisten späteren Editionen als Hauptquelle, so auch der bei Breitkopf & Härtel erschienene Gesamtausgabe.<sup>9</sup> Der Leipziger Verleger spielte für die Verbreitung von Chopins Musik in den übrigen europäischen Ländern sowie in Russland eine entscheidende Rolle. Neben den in Italien erscheinenden Ausgaben basierten direkt oder indirekt auf der Fassung der deutschen Erstausgabe (G),<sup>10</sup> der im Juli 1845 erschienen.<sup>11</sup> Wichtige Unterschiede zwischen G und E sind bereits sowie F1/F2 bzw. F2 (E) auf der Seite 16 b (T. 16 b, 21 b, 62 b, 71–72 b, 82 b, 96 b, 120 t, 130 t, 197 b), im *Andante* (T. 17/21 b) und im *Finale* (T. 80 b, 100 b).

Der englische Nachdruck (E) ist weniger sorgfältig erstellt als F2 und G und spiegelt grundsätzlich die Lesarten von F wider. Eine Korrektur wie in T. 56 des

5 Beispielsweise 1. Satz, T. 4 b, 19 b, 20 tb, 33, 72–73, 99 b, 141; 2. Satz: T. 22/178 t, 73–74 b (137–138 b), 75–76 b (139–140 b), 92 b; 3. Satz: T. 59–60 b, 98–99; 4. Satz: T. 66 b, 151–152 b, 171 b, 214 b, 242 tb.  
6 Kallberg, *Chopin in the Marketplace: [...] Part II* (s. Anm. 3), S. 806 und 823f.

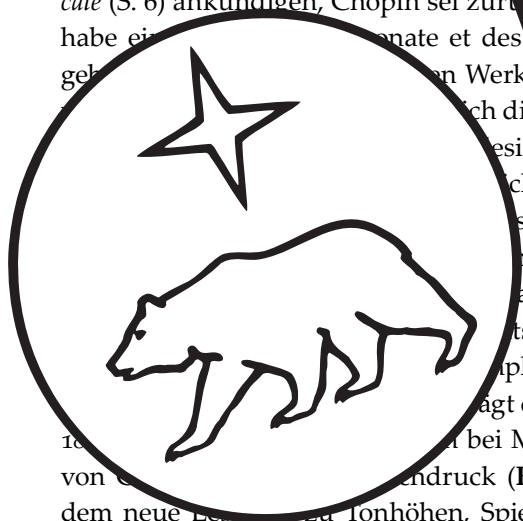
7 Abgesehen von dem Korrekturabzug zur frühen Sonate c-Moll op. 4, den Haslinger an Chopin schickte, erhielt dieser in keinem Fall Abzüge von deutschen Verlagen, so auch nicht von Breitkopf & Härtel. Auch an (veränderten) Nachdrucken deutscher Verlage hatte Chopin keinen Anteil; vgl. Kallberg, *Chopin in the Marketplace: [...] Part II* (s. Anm. 3), S. 816f.

8 Vgl. auch Chopins Brief an Auguste Franchomme vom 30. August 1846, in dem er um Korrekturabzüge von Brandus bittet und betont, dass er die Stichvorlage für Breitkopf besonders sorgfältig und gut lesbar angefertigt habe, weil er den deutschen Druck nicht Korrektur lesen werde; *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 238.

9 *Friedrich Chopin's Werke*, hrsg. von Waldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme u. a., Leipzig (Breitkopf & Härtel) [1878–1880], Bd. VIII.

10 Vgl. Kallberg, *Chopin in the Marketplace: [...] Part II* (s. Anm. 3), S. 817f.

11 *Chopin's First Editions Online* (Faculty of Music, University of Cambridge); Digitalisat <https://doi.org/10.1017/9781108280001> (zuletzt aufgerufen 2. Juli 2024).



1 *Correspondance de Frédéric Chopin*, hrsg. von Bronislas Édouard Sydow, Suzanne Chenaye und Denise Chenaye, Paris 1953–1960, Bd. 3, S. 174.

2 Undatiert; [Anfang/Mitte Dezember] 1844; ebd., S. 187.

3 Hierzu ausführlich Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part II: The German-Speaking States*, in: *Notes* 39, Nr. 4, 1983, S. 795–824, hier: S. 817.

4 Die Drucklegung der *Nocturnes* op. 37 verlief ähnlich: Um sich das Copyright für Frankreich zu sichern, lieferte Chopins Verleger Troupenas im Juni 1840 ein unfertig gestochenes Pflichtexemplar zur Registrierung (*dépôt légal*) ab, um nur einen Monat darauf den endkorrigierten Druck ein zweites Mal einzureichen, dieses Mal für das Copyright auf den endgültigen Notentext; siehe Jeffrey Kallberg, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part I: France and England*, in: *Notes* 39, Nr. 3, 1983, S. 535–569, hier: S. 546f.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

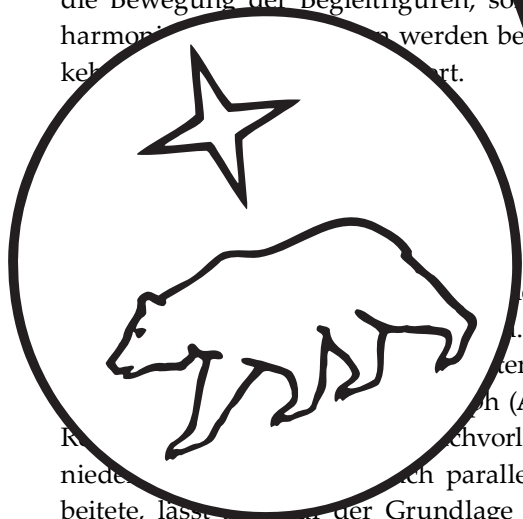


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Satzschluss holt das in der Reprise fehlende Hauptmotiv gleichsam nach.

Das *Scherzo* ist das heiterste, das Chopin je geschrieben hat. Mit der Bezeichnung *leggiero* ist beinahe alles gesagt. Der gesangvolle Mittelteil (T. 61–156) bereitet die ausladende Cantilene des *Largo* vor. Die wuchtige Einleitung dieses Satzes ist geradezu Beethoven-typischen Zuschnitts:<sup>21</sup> Durch die Wiederholung der letzten Fortissimo-Note des *Scherzo* (*Es = Dis*) und die Modulation zur Grundtonart H-Dur schlägt sie eine Brücke zum Schluss des zweiten Satzes. Dabei wird in T. 3 als Übergangsharmonie der C-Dur-Quartsextakkord erreicht. Die gleiche Harmoniefolge erscheint am Schluss des *Largo* vor dem Epilog. Nur selten notiert Chopin die Bezeichnung *cantabile*, hier in T. 4 das einzige Mal in der Sonate. Der „wütende“ Einsatz der Presto-Einleitung zerstört abrupt die elegische Stimmung des vorhergehenden Satzendes. Wie aus einem Guss fegt das *Finale* mit seinem 43 Takte ohne Unterbrechung dahinfließenden Thema bis zu einem kraftvollen, befreienden H-Dur-Schluss vorwärts. Nicht nur die Bewegung der Begleitfiguren, sondern auch die harmonischen Zusammenhänge werden bei jeder Wiederkehr neu interpretiert.



Die Stichvorlagen der beiden Erstausgaben sind von dieser Art. Von diesen Ausgaben sind zwei bekannt: das an Breitkopf & Härtel in Paris (Ag). In welcher Reihenfolge die Stichvorlagen zu op. 58 niedergeschrieben wurden, ist nicht bekannt. Kallberg arbeitete, lässt sich aus dem Vorwort ableiten, auf der Grundlage der erhaltenen Quellen nicht verlässlich sagen, ebenso wenig, weshalb (Fehler-)Korrekturen in der einen nicht in die übrigen Stichvorlagen Eingang fanden (siehe z. B. 1. Satz, T. 157 t). Auf einen zeitigeren Abschluss der für Breitkopf & Härtel bestimmten Stichvorlage mag die auf dem Titelblatt vermerkte Angabe „Paris Schlesinger“ deuten: Der Wechsel zu Meissonnier hatte zum Zeitpunkt des Versands noch nicht stattgefunden.

Als weitere Quellen liegen der in Teilen unfertige bzw. fehlerhaft gestochene französische Erstdruck (F1)

21 Beethovens 1800/01 entstandene Sonate As-Dur für Klavier op. 26 mit der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* als 3. Satz gehörte zu den von Chopin bevorzugt unterrichteten Werken; vgl. auch Kallberg, *Chopin's March* (s. Anm. 16), S. 6.

22 Kallberg, *Chopin in the Marketplace: [...] Part II* (s. Anm. 3), S. 809.

vor, der von Chopin korrigierte Nachdruck (F2) mit weiteren Änderungen, das Exemplar seiner Schülerin Camille Dubois (geb. O'Meara) (F2D) mit einer Reihe von Bleistifteinträgungen u. a. zu Druckfehlern, Dynamik, Artikulation, Textvarianten, Ausführung und Fingersätzen<sup>23</sup> sowie das Schülerexemplar von Jane Stirling (F2st), das überwiegend Ergänzungen zu Fingersätzen enthält. Hinzu kommen zwei gedruckte Quellen, die jeweils auf einer autographen Stichvorlage basieren, aber von Chopin nicht korrigiert wurden: der deutsche (G) und der englische Erstdruck (E).

Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe ist der von Chopin selbst verwendete korrigierte Nachdruck F2. Er spiegelt das chronologisch älteste erhaltene Notat wider, das seine endgültige perschriftliche Form jedoch als letztes nicht<sup>24</sup> ergänzt durch F2D und F2st. Für Bogenstützung und Klärung von Zweifelsfällen (Stichfehlern, Widersprüchen in Dynamik, Bogen-  
setzung oder Artikulation bzw. von möglicherweise versehentlich fehlenden Angaben in der Hauptquelle wurde darüber hinaus E herangezogen als die der Hauptquelle chronologisch nächsten stehende Quelle, außerdem G sowie G und das für eine Edition bestimmte, ausgelegte annotierte Exemplar (F2r) von Auguste Franckomme als Nebenquellen.

Die Werkgestalten von F und Ag (G) weichen in zahllosen Einzelheiten voneinander ab, vor allem in Artikulation und Dynamik, aber auch in textlichen Varianten. Grundsätzlich festhalten lässt sich für Chopins dritte Klaviersonate, dass sie in zwei verschiedenen Fassungen – Ag (G) und F2 – überliefert ist, wobei E als wesentlich F entsprechend und aufgrund seiner textlichen Unzulänglichkeit nicht in gleichem Maße als eigenständige Fassung gewertet werden kann. Beide Ausformungen der Sonate sind autorisiert und bestehen für sich. Auffällig ist, dass die Stichvorlage für G hinsichtlich Artikulation, Dynamik und Pedalisierung deutlich präziser notiert ist: bestimmt für ein entfernteres Publikum, dem, anders als in Paris, der unmittelbare Zugang zu Chopins Spielweise, Idiosynkrasien und Klangvorstellung fehlte und deshalb genauere Informationen benötigte. F (wie auch E) enthält

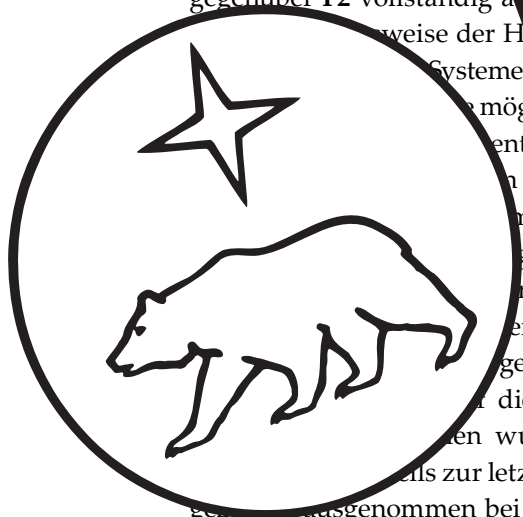
23 Zum Beispiel 1. Satz: T. 17 t, 21 b, 23–24/25–26/27–28, 40 b, 161 t, 184 b; 3. Satz: T. 19 t.

24 Vgl. Paul Badura-Skoda, *Das Rätsel der h-Moll-Sonate von Chopin op. 58. Neue Betrachtungen zum Notentext*, in: Jan Ekier artysta stulecia: w darze Chopinowi. Księga dedykowana Janowi Ekierowi z okazji jubileuszu stulecia urodzin, hrsg. von Irena Poniatowska, Warschau 2013, S. 161–170.

25 Zu Chopins Bogensetzung vgl. auch *Chopin. Sonatas opp. 35, 58. National Edition*, hrsg. von Jan Ekier, Serie A: Works Published during Chopin's Lifetime, Bd. X, Kraków 2016 (PWM Edition), hier: *Source Commentary*, S. 9.

demgegenüber weit weniger Details zur Ausführung, die damit nicht nur in vielen Aspekten im Verantwortungsbereich des Interpreten liegt, sondern diesem auch einen größeren interpretatorischen Spielraum eröffnet. Der Komponist selbst war bekannt dafür, seine Werke bei jeder Aufführung anders zu interpretieren: „spielte Chopin ein und dasselbe Stück zweimal, bedeutete das, zwei verschiedene Stücke zu hören“.<sup>26</sup> Dieses grundsätzliche Werkverständnis dürfte nicht zuletzt auch von Bedeutung sein für die schriftliche Fixierung von Stichvorlagen für verschiedene Adressaten.

In der vorliegenden Ausgabe wiedergegebene Pedalangaben in Normalgröße entsprechen der Hauptquelle F2, die hiervon divergierende Pedalisierung aus Ag erscheint im Kleinstich (stammt sie aus einer anderen Quelle, ist dies im Critical Commentary vermerkt). Sie ist in der gleichen Zeile gedruckt, sofern sie ergänzt ist, bei abweichender Notation in der darunter liegenden Zeile. Im *Largo* wurde die Pedalisierung aus Ag mit Blick auf die zum Teil erheblichen Diskrepanzen gegenüber F2 vollständig angelehnt.



Die Schreibweise der Hauptquelle (Halsrichtung der Systeme gestochene Akkorde ein möglich berücksichtigt, so ein entexte nicht beeinträchtigt. in der einen bei äquiva nus in der anderen Hand glichen, Gesticht die letzte r in der Regel nachschla er nachschlage. Wir bl gel und notieren nachschla die unterschiedliche Hand en wurden Phrasierungsbögen als zur letzten übergebundenen Note genügt, wasgenommen bei Einschnitten aneinandergrenzender Phrasierungsbögen (z. B. *Finale*, T. 111 t) und komplexeren Stimmverläufen (z. B. *Scherzo*, T. 96–97 b). Adjektivische Spielanweisungen (*legato*, *sostenuto*, *cantabile*) werden durchgehend kleingeschrieben. Kurze Vorschläge sind in den Quellen unterschiedlich notiert (♩, ♪ oder ♫). Wir folgen der modernen Stichregel bzw. Chopins eigener Schreibweise in Ag (♩). Editorische Emendationen sowie Übernahmen aus anderen autorisierten Quellen zu Chopins h-Moll-Sonate

als der Hauptquelle sind durch Strichelung oder eckige Klammern gekennzeichnet. Auf die editorische Ergänzung von in der Hauptquelle F2 nicht vorhandenen Trillerschlängen wurde verzichtet. Stillschweigend ergänzt wurden fehlende X-tolen-Ziffern sowie fehlende Vorzeichen bei Oktavgriffen oder Registerwechseln und Warnvorzeichen, die keine Veränderung für den Notentext bedeuten. Eindeutige X-tolen-Bögen wurden nicht übernommen. Lesarten und Varianten der in Ag (G) überlieferten Fassung der Sonate sowie aus E sind im Critical Commentary in interpretatorisch relevanten Fällen mitgeteilt, Anmerkungen zu abweichender Dynamik dabei vielfach nur zwei Takte zusammenfassend. Fingersätze aus dem Stand der gedruckten Quellen erhalten, die ebenfalls erschienen, handschriftliche Fingersätze aus den Stückeremplaren F2b und F2s1 kurz vor (bei Abweichungen zusätzlich in runden Klammern), editorische Fingersätze gerade. Die Fingersätze, die in F2b und F2s1 auf die beiden Teile A und A<sup>1</sup> des *Scherzo* verteilt sind, wurden in der vorliegenden Ausgabe zusammenhängend nur einmal im A-Teil wiedergeben.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

DANK  
Gedankt sei den in der Quelle beschriebenen Bibliotheken und Instituten für den Zugang zu den Quellen, außerdem François-Pierre Goy (Bibliothèque nationale de France, Paris) und Marcelina Chojecka (The Fryderyk Chopin Institute, Warschau) für ihre freundliche Hilfe bei der Quellenrecherche sowie Andrea Campora für die sorgfältige Durchsicht des Notentexts. Danken möchten wir auch der Fondation Francis et Mica Salabert (Paris) für die großzügige Förderung der Ausgabe. Ein besonderer Dank geht an Christophe Grabowski, Denis Herlin, Bertrand Jaeger, Bernard Le Borgne und John Rink sowie vor allem Hardy Rittner für ihre Unterstützung und wertvollen Hinweise zu Notentext und Quellen.

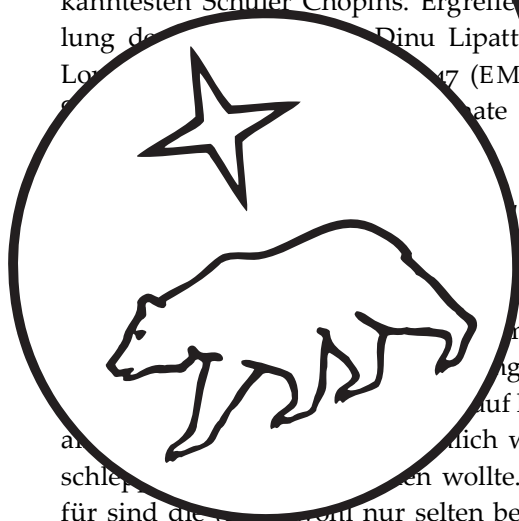
Wien, April 2019  
Paul Badura-Skoda

Kassel, Juli 2024  
Britta Schilling-Wang

<sup>26</sup> Oscar Comettant, *Frédéric Chopin*, in: *Le Siècle*, 4. November 1849. Jeffrey Kallberg spricht zutreffend von der „Offenheit“, die Chopins Kompositionsstil grundlegend charakterisiert; vgl. ders., *Chopin's March* (s. Anm. 16) und *The Chopin Problem: Simultaneous Variants and Alternative Versions*, in: ders., *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge, MA 1998, S. 215–228.

# HINWEISE ZUR INTERPRETATION UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Wie bei allen Werken vergangener Epochen geht es auch in Chopins Sonate op. 58 um einen stilgemäßen Vortrag, der aufführungspraktische Konventionen der Zeit ebenso berücksichtigt wie Idiosynkrasien des Komponisten und interpretatorische Aspekte. Daneben besteht eine lebendige Aufführungstradition, die bei einigen Pianisten, die ich noch in meiner Jugend gehört habe – Emil von Sauer (1862–1942), Alfred Cortot (1877–1962) und Raoul (Raul) Koczalski (1885–1948) –, bis zu Chopin zurückreicht.<sup>1</sup> Von der h-Moll-Sonate existieren viele Aufnahmen. Als exemplarisch bezeichnet werden können in erster Linie die Interpretationen Cortots (12. Mai 1931 in London, Small Queen’s Hall) und Koczalskis kurz vor dessen Tod (5. April 1948 in Berlin, RIAS Studio I). Koczalski hatte als Kind unterrichtet bei Karol Mikuli (1819–1897), einem der bekanntesten Schüler Chopins. Ergreifend ist die Einspielung des Pianisten Dinu Lipatti (1917–1950) in London (1957, EMI, Abbey Road), die er zusammen mit Cortot studierte.



## Rubato

„Rubato“, und es wird, dass das „retro-“ in „ritardando“.<sup>2</sup> Chopin hat in seinen Aufzeichnungen versehen, auf hin, dass er, vor allem, wie Schumann), schlechten wollte. Beispiele hierfür sind die (von Chopin nur selten befolgten) Metronomisierungen in den Nocturnes bis op. 27 und im *Andante spianato* der *Grande Polonaise brillante* op. 22.

Das Chopin’sche Rubato bezieht sich vor allem auf eine rhythmische Freiheit der Melodielinie. Georges Mathias (1826–1910), ein Schüler Chopins und später Professor für Klavier am Pariser Conservatoire (1862–1887), berichtete dazu unter Bezug auf Camille Dubois: „Chopin [...] forderte oft, dass während der streng im Takt bleibenden Begleitung der linken Hand die Ge-

sangspartie Freiheit des Ausdrucks habe, einschließlich Tempomodifikationen. Das ist ohne Weiteres möglich: Man ist voraus, man fällt zurück – die beiden Hände bewegen sich nicht im gleichen Zeitmaß. Schließlich kommt es zum Ausgleich, der alles wieder ins Gleichgewicht setzt.“<sup>3</sup> Die hierbei notwendige rhythmische Unabhängigkeit der Hände, wie sie namentlich von Jazzpianisten beherrscht wird, bedeutet für den Interpreten einige Herausforderungen. Explizit notierte Chopin *rubato* zwar nur in seinen frühen Kompositionen bis zu den *Mazurken* op. 24. Zeitzeugen berichten jedoch übereinstimmend, dass das Rubato auch später ein wichtiges Stilmittel seiner Musik bildete, insbesondere bei kantablen Stellen.<sup>4</sup> Beispielsweise angegeben ist die Ausführung des Rubato in T. 13 der *Berceuse* op. 57 im Exemplar von Jane Stirling, wo Chopin für sie Bleistiftstriche zwischen rechter und linker Hand

zwei Mal notiert Chopin durch die Anwendung des *ritardando*, dass ein längeres „Aushalten“ gewünscht ist, z. B. in T. 13, 14, 69 und 77 des ersten Satzes in den Quellen AG, G. Dornig geübt notiert F. in T. 13 und 14 Akzente, in länger ausgezogene Akzentgabeln,<sup>6</sup> in T. 13 hat keine dieser beiden Quellen eine dynamische Angabe, in T. 77 aber notieren beide eine Descendo-Gabel. Zwischen *tenuto* und *ritenuto* etwa bewegt sich die von Chopin häufig verwendete Vortragsanweisung *sostenuto* („getragen“). Sie bezeichnet einen besonders singenden Ton (z. B. im 1. Satz, T. 41ff., 149ff.) und schließt bei intensiverer Gesanglichkeit zu meist auch Agogik mit ein. Zudem impliziert die Verbindung von Crescendo- und Diminuendo-Gabel in der Klaviermusik des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts auch eine Tempozunahme mit nachfolgender Verlangsamung.<sup>7</sup>

3 Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (s. Anm. 1), S. 74 (deutsche Übersetzung dieses und der folgenden französischen Zitate von Paul Badura-Skoda).

4 Zum Rubato bei Chopin vgl. ausführlich ebd., S. 161–163, Fußnote 116–118.

5 *Chopin. Berceuse pour le Piano op. 57*, hrsg. von Britta Schilling-Wang, Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis von Hardy Rittner, Kassel u. a.: Bärenreiter 2022 (BA 11830), S. VI.

6 Zu Chopins Notation und Ausführung von (länger) ausgezogenen Akzentgabeln („accent agogique“) siehe ausführlich Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (s. Anm. 1), S. 193.

7 Vgl. auch die Erklärung Fanny Mendelssohn Bartholdys im Manuskript ihres Klavierstücks *Allegro ma non troppo* f-Moll: „Für accelerando u. ritardando stehn die Zeichen <=>.“; 62 *Musik-*

1 Es sei auf das grundlegende Werk von Jean-Jacques Eigeldinger hingewiesen: *Chopin vu par ses élèves*, nouvelle édition mise à jour, Paris 2006.

2 Carl Mikuli, *Vorwort*, in: Fr. Chopin’s Pianoforte-Werke. Revidiert und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von dems., Leipzig: Fr. Kistner & Siegel [1879], S. III.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



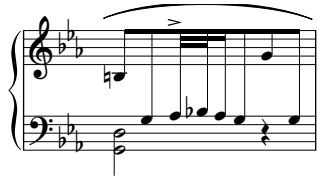
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





Notenbeispiel 5



Ausführung



nicht aber

**Pralltriller** Sie beginnen bei Chopin auf der Hauptnote und sind auf dem Schlag auszuführen. Der erste Satz enthält ein solches Ornament in T. 139 sowie das *Scherzo* in T. 32 und 188 in der Fassung des deutschen Erstdrucks (AG, G; siehe Notenbeispiel 5).

### Dynamik und Klanggestaltung

Bei dem lang ausgesponnenen Seitenthema des ersten Satzes ist ein dynamisch reich abgestuftes *Cantabile* unerlässlich. Keiner der großen Chopin-Interpreten wie Koczalski, Cortot, Artur Schnabel (1882–1982) oder Vladimir Horowitz (1903–1989) spielte das Melodische leise, sondern mindestens *mf*, mit großem Druck der rechten Hand. Das Geheimnis des Chopin'schen Hand, die gleichmäßig vollen hat. Die Referenzen (1, 43, 44) „tragen“ an. In diesen Noten gar nicht die Unterscheidung von Chopin'schen Etüden (Op. 25) aufschlussreich angelegt, bei der das genaue Dosieren der Lautstärke (Druck einer ständigen Steigerung) (Schübe im Piano) entsteht durch die dabei gleichzeitige beschleunigte Begleitung, zuerst Quartolen, dann gegen Schluss Sechszehntel. Dabei bleibt das Grundtempo aber gleich. Zur Darstellung der dynamischen Entwicklung im Notentext reichen unsere üblichen Symbole nicht aus. Was sind schon sieben oder acht Zeichen für einen Tonbereich von 1–100 Dezibel! Das bedeutet, dass nicht jedes Piano gleich leise und jedes Forte gleich stark ist. Vielmehr werden (abgesehen von T. 8, in dem das anfängliche Crescendo seinen Höhepunkt erreicht) die dynamischen Bereiche *f*, *ff* am Beginn weniger stark ausfallen als am Schluss. Es scheint, dass Chopin selbst in Richtung dieser Steigerung gedacht hat: Anstelle des ersten *ff* (T. 52, AG, G) gibt der französische Erstdruck (F) nur *f* an, im englischen Erstdruck (E) fehlt eine dynamische Angabe ganz. Erst in T. 143 schrei-

ben alle Quellen *ff* vor. Ähnlich verhält es sich mit dem dritten Thema: Das *leggiere* (= *p*) des ersten Einsatzes in T. 76 fehlt in der Wiederkehr T. 167 in F und E, was vielleicht Absicht ist.

Wien, April 2019  
Paul Bortura-Skoda



Bärenreiter  
Leseprobe  
Samplepage

*legato und Cantilene*  
Häufig wirft Chopins Notentext Fragen hinsichtlich der Tondauern und damit bezüglich des ästhetischen Prinzips des *Cantabile* auf. Soll eine aus der Struktur zwar ableitbar respektive ersichtliche, aber nicht explizit notierte Cantilene angedeutet oder gar deutlich hervorgehoben werden? Ist ein Überlegato sozusagen Aushalten von Tönen über deren notierte Dauer, intendiert? Auf geräuschige Unklarheiten stößt man auch in der Sonate op. 3. Zunächst könnte man annehmen, dass der Mittelteil des *Largo* mit seinen mitunter längsten Notenwerten (ab T. 29) beispielhaft für eine grundsätzlich exakte Notationsweise innerhalb der Sonate stehen mag, sodass man Chopins Notentext lediglich getreu zu folgen brauche. Mit Blick auf das zu Beginn nur latent mehrstimmig erscheinende Hauptthema im *Finale* (ab T. 9) erweist sich diese Vermutung jedoch rasch als un schlüssig. Realisiert man nämlich dort Chopins Notation wörtlich, d. h. einschließlich des Verzichtes auf das rechte Pedal, erklingt die Cantilene *h-fis-g-ais-h* etc. trocken und unverbunden, was Chopins Gesanglichkeitsideal diametral entgegenstehen würde. Insofern liegt es nahe, hier von Überlegato auszugehen und/oder von einem selbstevidenten rechten Pedal. Dass Chopins Schreibweise zu Beginn noch nicht manifest mehrstimmig ausfällt (vgl. etwa T. 10off.), könnte, so lässt sich spekulieren, damit zusammenhängen, dass – anders als an späteren Stellen – hier noch keine emphatische Hervorhebung gemeint ist (siehe oben, Prinzip des Crescendo-Satzes).

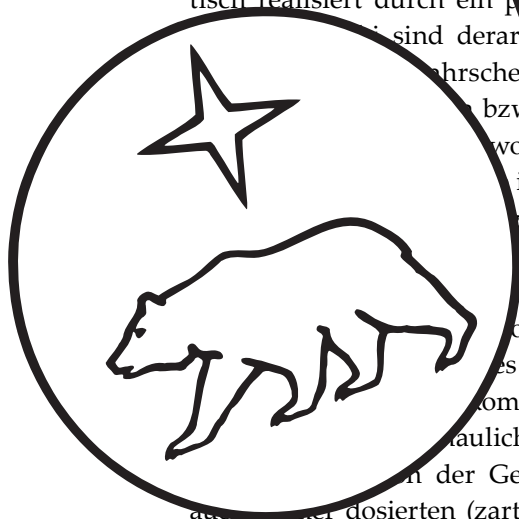
10 Siehe Hardy Rittner, *Die vergessene Cantilene. Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2022, S. 11–27.

Scherzo  
Molto vivace

Notenbeispiel 6

Scherzo  
Molto vivace

Notenbeispiel 7



Die schnellen Achtel im Scherzo vermitteln den Eindruck eines reinen „Stimmungsbildes“,<sup>11</sup> pianistisch realisiert durch ein perfekt ebenmäßiges Spiel.

Sind derartige Stimmungsbilder bei Chopin wahrscheinlich und es ist eher vorzuziehen, dass Chopin diese Stimmungen durch die Verwendung von „Motivkomplexen“ in der Musik herbeiführt, die etwas unbedingt Chopin-spezifisch sind.<sup>12</sup>

Die schnelle Achtelbewegung in der Geschmacksfrage einer wie auch immer dosierten (zarten) Hervorhebung der latenten Oberstimmöne  $g^1-f^1-es^1$  gemäß Notenbeispiel 7 dürfte die Ausführung besagter Töne höchstwahrscheinlich im Überlegato erfolgen. Das ergibt sich aus der hohen Geschwindigkeit der Achtelnoten, die hörpsychologisch dazu führt, dass die Tonfolge

als zusammengehörig wahrgenommen wird. Soll diese Zusammengehörigkeit legato klingen, so ist ein solches Klangergebnis nur durch Überlegato zu erreichen.<sup>13</sup>

11 Vgl. Raoul Koczalski, *Frederic Chopin: Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln-Bayenthal 1936, S. 111.

12 Ebd.; vgl. auch ebd., S. 199, wo Koczalski von der melodischen Schönheit der Passagen spricht.

13 *Fr. Chopin. Oeuvres complètes, revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipsic par Charles Klindworth*. Seule édition authentique, 3 Bde. in 14 Teilen, Berlin: Bote & Bock [1880], hier: Bd. 2, S. 312.

14 Wilhelm von Lenz, *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von Chopin, als Prodromus eines kritischen Katalogs seiner sämtlichen Werke*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 26, 1872, S. 282.

15 Vgl. Rittner, *Die vergessene Cantilene* (s. Anm. 10), S. 127.

als zusammengehörig wahrgenommen wird. Soll diese Zusammengehörigkeit legato klingen, so ist ein solches Klangergebnis nur durch Überlegato zu erreichen.<sup>13</sup>

*Pedalgebrauch und Fingersatz*

Hinsichtlich des Pedalgebrauchs begegnet regelmäßig die Frage, warum Chopin's Angaben so selten ernst genommen wurden.<sup>14</sup> Diese Kritik bezieht sich insbesondere auf die oft reflexartig vorgenommene pauschale Pedalisierung von in der Quelle unbezeichneten Stellen, da die aufführungspraktische Forschung davon ausgeht, dass Chopin ein Nebeneinander aus pedalierten und unpedalierten Klängen intendierte.<sup>15</sup> So plausibel diese Prämisse einerseits scheint, so schwierig gestaltet sich andererseits deren Umsetzung in der Praxis, denn abgesehen von variablen und wirkungsreichen Faktoren wie Instrument, Raumgröße und Akustik ist offensichtlich, dass fehlende Pedalindikationen mitnichten einen Verzicht auf das rechte Pedal bedeuten müssen. Nicht zuletzt über längere Abschnitte hinweg wirkt das radikale Weglassen des rechten Pedals oft befremdlich – alternative Deutungen wie etwa die Annahme von *simile*<sup>16</sup> oder eines stillschweigend vorausgesetzten Pedals, das sich an

16 Siehe etwa Martin Sehested Hansen, *Brilliant pedalling. The pedalling of the style brilliant and its influence upon the early works of Chopin*, Osnabrück 2016, S. 1ff.

17 Ebd., S. 7.

18 Vgl. z. B. die *Préludes* op. 28 Nr. 8, T. 5–21, und Nr. 17, T. 11–17 sowie T. 36–42.

Notensbeispiel 9

wechselnden Harmonien orientiert,<sup>19</sup> bieten sich nicht selten als schlüssiger an.

Die Frage nach der angemessenen Verwendung des rechten Pedals stellt sich u. a. im Mittelteil des *Scherzo*, wo Chopin zwar *legato*, aber kein Pedal vorschreibt. Bedeutet das tatsächlich, dass man (weitestgehend) ohne Pedal auskommen soll? Wenn dem so wäre, führte das zwangsläufig zur Konsequenz hochkomplizierter Fingersätze, wie hier exemplarisch dargestellt (*Scherzo*, T. 109–112):

Notensbeispiel 10

Hand, von der selbstverständlich linweis zur Rechten 56–92 der vierte... vergleichsweise... wörtliche Lesart... ein pedalloses Legato in T. 91f. was... das mit dem Fingersatz wie in Notensbeispiel 9 vorgeschlagen auch perfekt realisiert werden könnte. Chopin indes wählt einen anderen Weg:

Zugunsten eines volltönenden Gesanges priorisiert er mit der permanenten Verwendung des Daumens einen starken Finger und vernachlässigt dafür das Fingerlegato, welches sowohl zwischen  $d^1$  und  $e^1$  (T. 91) als auch zwischen  $g$  und  $f$  (T. 92) sinnvoll ist. Daraus leitet sich nun mindestens ein „Hilfspedal“ ab, wenn nicht – im Sinne eines näherlichen Klangbildes – sogar noch mehr Pedal. Diese Erkenntnis scheint von erheblicher Tragweite: Ich sehe darin ein grundlegendes Indiz dafür, dass Chopin einen „modernen“ Pedalgebrauch pflegte, dass selbst seine vermeintlich exakt kalkulierten und präzisen Pedalangaben nicht notwendigerweise in wörtlicher Umsetzung verlangen. Überträgt man diese Einsicht auf den Mittelteil des *Scherzo*, der in den Takten 91 und 92 auf der vierten Hand ein hinsichtlich Satz- und Cantilenastruktur ähnelt, so spricht durchaus viel für eine (nicht sparsame) Verwendung des rechten Pedals. Zumindest sehe ich keinen Grund zur Sorge, damit der Intention Chopins entgegenzuwirken.

Der Chopin-Schüler Wilhelm von Lenz (1808–1883) äußerte einmal, dass Chopin klanglich oft nur andeuten würde, der Zuhörer müsse das (Klang-)Bild selbst vollenden.<sup>20</sup> Nicht selten hat es den Anschein, als träfe dies auch auf Chopins Notationsweise einschließlich der Pedalangaben zu – mit dem Nachteil zahlreicher Unklarheiten. Demgegenüber steht allerdings der Vorteil der Offenheit für viele kreative interpretatorische Möglichkeiten, denen nachzuspüren und die auszuloten sich nur lohnen kann.

Freiburg i. Br., Juli 2024  
Hardy Rittner

<sup>19</sup> Vgl. Maurice Hinson, *Pedaltechnik bei Klavierwerken von Chopin*, in: Joseph Banowetz, *Pedaltechnik für Pianisten. Ein Handbuch*, aus dem Englischen von Birgit Irgang, Mainz u. a. 2008, S. 204–224, hier: S. 212.

<sup>20</sup> Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, Reprint der Originalausgabe von 1872, Düsseldorf 2000, S. 39.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

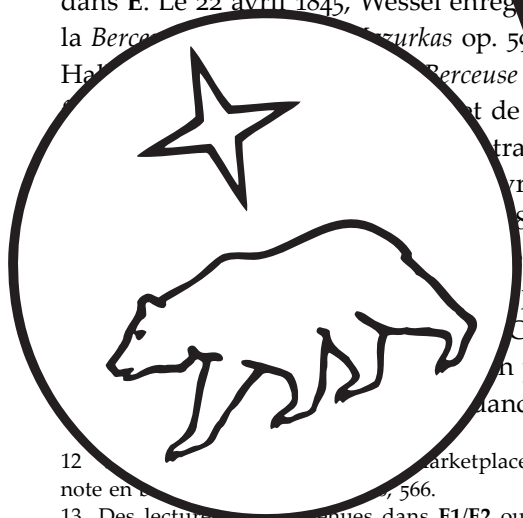
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

de E. Une correction, comme celle de F2, premier mouvement, mes. 56, suggère un lien étroit entre la copie autographe [A<sub>E</sub>] servant de modèle de gravure pour E, aujourd'hui disparue, et [A<sub>F</sub>], celle pour F1 également disparue. Jusqu'au début des années 1840 les épreuves corrigées de la première édition française servaient souvent de base à la première édition anglaise des œuvres de Chopin, raison pour laquelle les éditions Wessel comportent des leçons absentes dans la première édition allemande correspondante.<sup>12</sup> Devant ces considérations, les éditions de Wessel prennent une importance non négligeable. Toutefois, E se distingue parfois significativement de F1 ou de sa deuxième édition revue et corrigée F2, cette fois-ci en accord avec A<sub>G</sub> (G), sur des détails concernant la dynamique, le phrasé et les altérations<sup>13</sup>. En outre, E présente des leçons pareillement éloignées de A<sub>G</sub> (G) et de F (par exemple, 1<sup>er</sup> mouv., mes. 76–77, 78–80 ; 4<sup>e</sup> mouv., mes. 186 b). Il est frappant de constater que dans tous les mouvements, des liaisons ou tenues maintenues dans les autres sources sont souvent absentes dans E. Le 22 avril 1845, Wessel enregistra la *Sonate*, la *Berceuse* et les *Mazurkas* op. 59 au Stationers' Hall.



12 Voir Jeffrey Kallberg, « Chopin in the Marketplace [...] Part I » (voir note en bas de page 4), p. 554.

13 Des lectures différentes sont contenues dans F1/F2 ou d'autres s'y ajoutant par rapport à E, A<sub>G</sub> (G), entre autres dans le 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 35, 64–65, 92–93 t, 152, 188 t ; 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 107–108 ; 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 2–3 t, 91 t, 92–93, 95–96 b, 115–118 ; 4<sup>e</sup> mouvement, mes. 76–90 b, 126–127 t, 152, 155, 217/219/221, 240 b, 276 b.

14 Voir Christophe Grabowski et John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge, 2010 ; version revue et augmentée, en ligne, AC online →BA11828-0002 (consulté le 2 juillet 2024).

15 Voir Kallberg, « Chopin in the Marketplace [...] Part I » (voir note en bas de page 4), p. 554. Le contrat et le reçu sont reproduits dans Kallberg, *The Chopin Sources : Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, University of Chicago, 1982, p. [367].

16 Cf. aussi au sujet de la *Marche de la Sonate en si<sup>b</sup> mineur* op. 35. D'après une lettre à Solange Clésigner (1828–1899), fille de George Sand, envoyée le 9 septembre 1848 depuis l'Écosse, Chopin dit avoir joué la *Sonate en si<sup>b</sup> mineur* dans un cercle d'amis anglais et, dès le début de ce mouvement, observé des âmes maudites monter du piano entrouvert, les mêmes qu'il avait vu à la Chartreuse [de Valldemosa à Majorque]. Voir Bernard Gavoty, *Frédéric Chopin*, Paris, 1974, p. 299–300. L'authenticité de cette lettre, dont Gavoty prétend avoir possédé l'original introuvable à ce jour, est

préparait le *Largo* devant Marie Roubaud de Courmand, son élève durant l'hiver 1847–1848 et qui avait travaillé l'opus 58 avec lui, celle-ci fut émue jusqu'aux larmes<sup>17</sup>.

La *Sonate* est dédiée à la comtesse Elise de Perthuis (1800–1880), une élève de Chopin. Elle était l'épouse du comte Léon-Amable de Perthuis (1795–1877), aide-de-camp du roi Louis-Philippe I<sup>er</sup> (1830–1848) et également pianiste se produisant dans les salons parisiens. Les *Quatre Mazurkas* op. 24 (1834–1836) lui sont dédiées. C'est encore le comte de Perthuis qui ouvrit à Chopin les salles de concerts parisiennes, de Pleyel entre autres<sup>18</sup>.

Mise en parallèle avec la *Sonate en si<sup>b</sup> mineur* op. 4 (1827–1828) – œuvre de jeunesse dont il refusait la paternité dans sa forme originale et qui ne fut publiée qu'après sa mort<sup>19</sup> – Chopin a longtemps hésité avant de se consacrer à nouveau à ce genre musical, mais alors avec une maîtrise contestable. L'« italianità » du second thème du premier mouvement, une cantilène d'origine se peut être inspirée de la cavatine « *Caro Dio* » de la tragédie lyrique *Norma* (1831) de Bellini, pour laquelle Chopin avait réalisé une « *bauché* » d'accompagnement au piano. Le même Schubert n'a pas osé écrire une « *aria* » assistée de ce thème comme second thème d'une œuvre de forme sonate. Chopin résout la difficulté formelle en faisant précéder ce thème (en *ré* majeur, modalité relative) d'une introduction tourmentée et de longueur exceptionnelle, dans un *ré* mineur inquiet. L'écriture contrapuntique combine des éléments des deux thèmes principaux et de l'épilogue ; seulement

contestable. Pour plus de détails, voir Jeffrey Kallberg, « Chopin's March, Chopin's Death », dans *19th-Century Music* 25, n<sup>o</sup>. 1, 2001, p. 3–26, ici : p. 22 sq., voir notes en bas de page 59 et 60 ; Ewelina Boczkowska, « Chopin's Ghosts », dans *19th-Century Music* 35, n<sup>o</sup> 3, 2012, p. 204–223, ici : p. 205.

17 Édouard Ganche, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, Paris, 1925, p. 85 ; voir aussi Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, nouvelle édition mise à jour, Paris, 2006, p. 89.

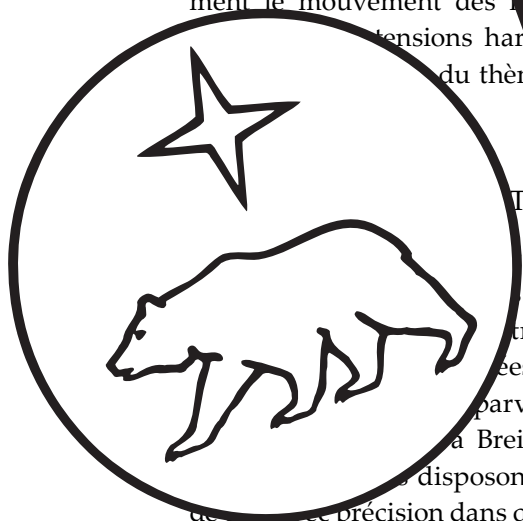
18 Voir Bertrand Jaeger, *L'œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies et Catalogue d'une collection d'éditions anciennes*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/60, Berne, etc., 2020, p. 250, 496.

19 En été 1841 Chopin recevait des épreuves de Haslinger, qu'il omit de lui renvoyer car il avait l'intention de réviser la *Sonate*. Pourtant l'œuvre parut à Vienne, chez Haslinger, en 1851, d'après l'autographe de Chopin. Voir les lettres de Chopin à Julien Fontana du 12 septembre 1841 et à la famille du 1<sup>er</sup> août 1845 ; *Correspondance* (voir note en bas de page 1), p. 72 et 212–213.

20 Esquisse autographe. Collection particulière Mrs. Daniel Drachman, Stevenson, MD ; microfilm US-Wc ; voir Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (voir note en bas de page 17), p. 151, note en bas de page 92.

à la fin du mouvement réapparaît le motif principal absent de la réexposition.

Le *Scherzo* est ce que Chopin ait jamais composée de plus joyeux. L'indication *leggiero* dit déjà tout l'essentiel. La partie intermédiaire très chantante (mes. 61–156) prépare la cantilène étendue du *Largo*. La puissante introduction de ce mouvement reflète l'inspiration de Beethoven<sup>21</sup> : par la répétition de la dernière note *fortissimo* du *Scherzo* (*mi $\flat$*  = *ré $\sharp$* ) et par la modulation vers la tonalité principale *si* majeur, elle fait le lien avec la fin du *Scherzo*. À la mesure 3, un accord de quarte-et-sixte en *do* majeur sert de transition harmonique. Le même enchaînement harmonique se présente à la fin du *Largo*, juste avant l'épilogue. Chopin ne note que rarement l'indication *cantabile* : ici, en mes. 4, l'unique fois dans toute la *Sonate*. L'entrée « furieuse » de l'introduction *presto* met brusquement fin à l'atmosphère élégiaque du mouvement précédent. Mais le *Final* avec son thème qui s'écoule sans interruption sur 4 mesures, avance, d'une seule traite, vers la conclusion dans un *si* majeur puissant et réitéré. Non seulement le mouvement des motifs d'accompagnement et des tensions harmoniques s'intensifient, mais le thème principal



CHRONOLOGIE  
Chopin établissait le plus souvent des copies (« Stichvorlagen ») des trois premières éditions de son œuvre en parallèle. Un seul de ces modèles est parvenu pour la *Sonate* op. 58 : la copie autographe de Breitkopf & Härtel (Ag). Les autres sources que nous disposons ne nous permettent pas de connaître avec précision dans quel ordre Chopin a réalisé ces trois copies de l'op. 58, ou s'il y a travaillé simultanément, non plus pourquoi des corrections (d'erreurs) de l'une n'ont pas été reprises dans l'autre (voir par exemple 1<sup>er</sup> mouv., mes. 157 t). Une inscription sur la page de titre de la copie autographe destinée à Breitkopf & Härtel – « Paris Schlesinger » – laisse à penser qu'elle a été terminée plus rapidement : au moment de son envoi, le changement d'éditeur en faveur de Meissonnier n'avait pas encore eu lieu.

21 La *Sonate pour piano* en *la $\flat$*  majeur op. 26 de Beethoven, écrite en 1800–1801, dont le troisième mouvement, la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroë*, figurait parmi les œuvres préférées de Chopin pour son enseignement ; voir aussi Kallberg, « Chopin's March » (voir note en bas de page 16), p. 6.

22 Kallberg, « Chopin in the Marketplace: [...] Part II » (voir note en bas de page 3), p. 809.

Les autres sources disponibles sont, la première édition française, inachevée et fautive (F1) ; la réimpression corrigée par Chopin et comportant d'autres variantes (F2) ; l'exemplaire de son élève Camille Dubois (née O'Meara) (F2D) avec un certain nombre de mentions au crayon concernant des coquilles, la dynamique, les articulations, des variantes textuelles, l'exécution et le doigté<sup>23</sup> ; ainsi que l'exemplaire de son élève Jane Stirling (F2St) qui comporte majoritairement des indications de doigté. À cela s'ajoutent deux sources imprimées, chacune basée sur une belle copie autographe mais non corrigée par Chopin : la première édition allemande (G) et anglaise (E).

La source principale de la présente édition est F2, la réimpression revue et corrigée par Chopin. Chronologiquement, elle remonte au texte dans sa version première mais dont la forme définitive a été fixée en dernier<sup>24</sup>, comparé par F2D et F2St. Afin de déterminer et de résoudre des points liturgiques, des erreurs de gravure, des contradictions en dynamique, phrasé ou articulations, et des indications manquantes par négligence dans la source principale, nous avons consulté aussi l'exemplaire le plus proche de la source principale (F2), par Ag, ainsi que les sources secondaires F et E. L'exemplaire annoté d'Auguste Franck (F2A) utilisé ici pour la première fois dans le cadre d'une édition.

Les sources G et E se distinguent entre elles par de nombreux détails, principalement par les articulations et la dynamique, mais aussi par des variantes textuelles. D'une manière générale il est à constater que la troisième *Sonate* de Chopin existe en deux versions différentes – Ag (G) et F2 – ; E, qui correspond essentiellement au texte de F, et en raison de son incertitude textuelle, ne peut pas être regardée au même titre comme une version autonome équivalente. Les deux formes de la *Sonate* sont autorisées et existent en tant que telles. En outre, un détail frappant à mentionner est que le modèle de gravure pour G est nettement plus précis sur les articulations, la dynamique et la pédale : la notation s'adressait à un public plus éloigné, lequel, contrairement au public parisien, n'avait pas immédiatement accès au jeu pianistique de Chopin,

23 Par exemple 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 17 t, 21 b, 23–24/25–26/27–28, 40 b, 161 t, 184 b ; 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 19 t.

24 Voir Paul Badura-Skoda, « Das Rätsel der *h-Moll-Sonate* von Chopin op. 58. Neue Betrachtungen zum Notentext », dans *Jan Ekier artysta stulecia: w darze Chopinowi. Księga dedykowana Janowi Ekierowi z okazji jubileuszu stulecia urodzin*, éditée par Irena Ponia-towska, Varsovie, 2013, p. 161–170.

25 Au sujet des liaisons de phrasé chez Chopin, voir aussi *Chopin. Sonatas opp. 35, 58*. National Edition, éditée par Jan Ekier, série A : *Works Published during Chopin's Lifetime*, vol. X, Crakovie (PWM Edition), 2016, « Source Commentary », p. 9.

son idiosyncrasie et sa conception particulière du son et, de ce fait, avait besoin d'informations plus détaillées. Par opposition, F (tout comme E) contient beaucoup moins d'informations pour l'exécution laquelle relève à plusieurs égards de la responsabilité de l'interprète et lui permet en même temps une plus grande liberté artistique. Le compositeur lui-même était connu pour ne jamais jouer ses œuvres de la même manière : « entendre le même morceau joué deux fois par Chopin, c'était [...] entendre deux morceaux différents »<sup>26</sup>. Cette conception fondamentale de l'œuvre ne semble pas sans importance pour l'établissement de modèles de gravure pour différents destinataires.

Dans la présente édition, les indications de pédale issue de la source principale F2 sont représentées en taille normale, la pédalisation divergente issue de Ag, en taille réduite (si elle provient d'une autre source, elle fait l'objet d'un signalement dans les Notes critiques). Lorsqu'elle s'ajoute, elle est notée sur la même ligne ; en cas de divergence elle est notée sur la ligne inférieure. Dans le *Largo*, la pédalisation de Ag a été entièrement reproduite, compte tenu des divergences parfois en rapport à F2.

La source principale (orientation des partitions, les accords respectés au plus près) a été respectée au plus près. Dans la main par une main par dans l'autre. Ag groupe jointé, a tendance à la gravure moderne, liaisons de phrasé, différencié selon les sources, prolongation, excepté entre deux liaisons contiguës (par exemple *Finale*, mes. 111 t) et lors de textures plus complexes (par exemple *Scherzo*, mes. 96–97 b). Les adjectifs d'indications de jeu (*legato*, *sostenuto*, *cantabile*) sont systématiquement écrits en minuscules. Les appoggiatures brèves sont notées de manière différente dans les sources (♫, ♫ ou ♫). Ici encore, nous suivons les règles de gravure modernes correspondant à la notation de Chopin dans Ag (♫).

26 Oscar Comettant, « Frédéric Chopin », dans *Le Siècle*, 4 novembre 1849. Jeffrey Kallberg parle à juste titre de l'« indéterminisme » (« openness »), qui caractérise fondamentalement le style de composition de Chopin ; voir Kallberg, « Chopin's March » (voir note en bas de page 16) et « The Chopin Problem : Simultaneous Variants and Alternative Versions », dans Kallberg, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge, MA, 1998, p. 215–228.

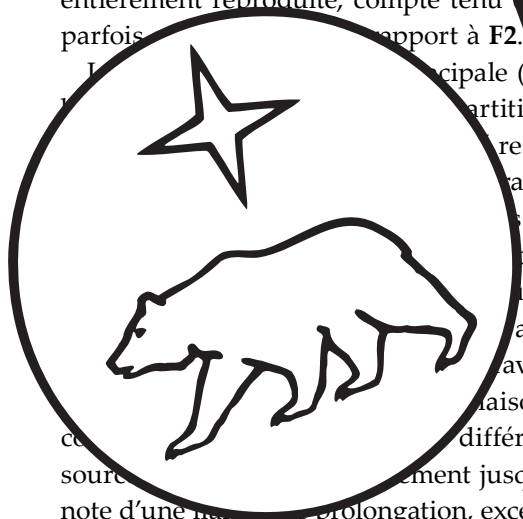
Les interventions éditoriales ainsi que l'intégration d'informations à partir d'autres sources autorisées que la source principale de la *Sonate en si mineur* de Chopin, sont signalées par des pointillés ou des crochets carrés. Nous avons renoncé à l'ajout éditorial des traits d'extension de trilles absentes dans la source principale F2 ; sont ajoutés sans commentaire, le chiffrage manquant des n-olets ainsi que les altérations dans les octaves plaquées et dans les changements de registres, ou encore les altérations de précaution qui sont sans effet pour le texte. Les petits arcs de n-olets clairement identifiés comme tels n'ont pas été intégrés. Les leçons et variantes pertinentes pour l'interprétation de la version transmise par Ag (G) et celles présentes dans E font l'objet d'un signalement dans les Notes critiques, les remarques qui regardent des nuances différentes concernant souvent plusieurs mesures. Les doigtés de Ag et ceux des sources imprimées sont indiqués en gras, les ajouts manuscrits des exemplaires des élèves de Chopin F2 et F2s en italiques (en cas de doigté alternatif en parenthèses), les doigtés en grioux, en romain. Les doigtés, répartis par F2 et F2s sur les deux parties A et B du *Scherzo*, ont été fusionnés dans cette édition et ne sont imprimés qu'une seule fois dans la partie A.

#### REMERCIEMENTS

Nous remercions les bibliothèques et les institutions mentionnées dans la description des sources pour la mise à disposition des reproductions, également François-Pierre Goy (Bibliothèque nationale de France, Paris) et Marcelina Chojecka (The Fryderyk Chopin Institute, Varsovie) pour leur aimable assistance dans la recherche des sources, ainsi que Andrea Campora pour la relecture soignée de la gravure. Nous remercions encore la Fondation Francis et Mica Salabert (Paris) pour son soutien généreux à cette édition. Notre gratitude spéciale est pour Christophe Grabowski, Denis Herlin, Bertrand Jaeger, Bernard Le Borgne, John Rink et en particulier Hardy Rittner pour leur aide et leurs précieux conseils pour le texte et les sources.

Vienne, avril 2019  
Paul Badura-Skoda

Kassel, juillet 2024  
Britta Schilling-Wang  
(traduction : David Penot)



Bärenreiter  
Leipzig  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Parlons ici d'une fréquente imprécision rythmique. Dans le motif caractéristique en triolets du premier mouvement (mes. 58, 129-130)



la première note est souvent raccourcie, si bien qu'on a l'impression d'un rythme de « tango » :

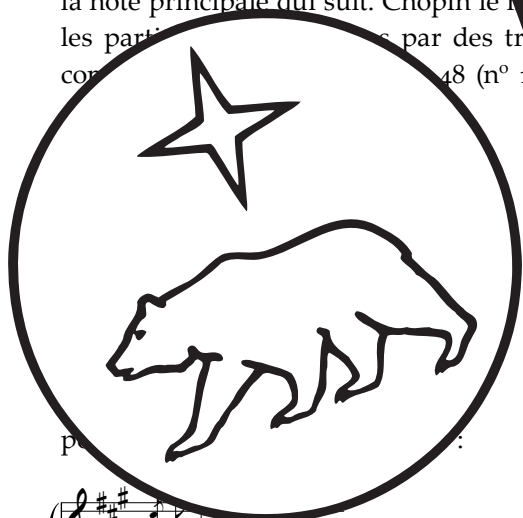


Pourtant la première note devrait être plutôt allongée.

### Ornements

Le traitement des ornements par Chopin repose sur la tradition de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle a été synthétisée par Daniel Gottlob Türk<sup>8</sup>. Grâce aux annotations manuscrites des partitions de ses élèves, nous savons comment Chopin souhaitait l'exécution de ses ornements.

**Appoggiatures** Chopin demandait que l'appoggiature, qu'elle soit d'une ou de plusieurs notes, soit généralement exécutée sur le temps, c'est-à-dire de façon non anticipée<sup>9</sup>. L'accent dynamique insiste alors sur la note principale qui suit. Chopin le réalise dans les partitions par des traits au crayon, comme dans l'exemple 2 (n° 1, mes. 19-20) :



Exemple 2

dans la *Berceuse* op. 57 (mes. 31) ou dans le *Concerto pour piano en fa mineur* op. 21, mes. 7, à chaque fois dans les exemplaires de Camille Dubois. Chopin demandait le même procédé pour les accords arpégés, comme

turbesitz, cote : MA Ms. 35, p. 42; version numérisée : →BA11828-0003 (consulté le 2 juillet 2024).

<sup>8</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig et Halle, 1789, <sup>2</sup>1802.

<sup>9</sup> Cf. *ibid.*, 1789, p. 220-230 ou <sup>2</sup>1802, p. 250-262.

on le voit dans F2D, premier mouvement, mes. 17, où il ajoute au crayon un signe d'arpège et un trait reliant l'appoggiature à la note la plus grave (cf. aussi mes. 135 où, dans la même source, un trait au crayon relie la note la plus grave de l'accord à l'appoggiature ; mes. 136 de la source AG ; et mes. 177 dans toutes les sources, sauf dans G où le signe d'arpège a été oublié ; seulement dans E, l'arpège commence sur le *fa*<sup>1</sup> de la main gauche mais se dirige directement vers la note principale *ré*<sup>3</sup>).

**Trilles** Chez Chopin, les trilles commencent toujours sur la note secondaire supérieure. Fort exception, les trilles en début de morceau ont en début de phrase (voir étude en *fa* majeur op. 10 n° 3, mes. 1, avec doigté « 1 3 » dans l'exemplaire de Dubois ; prélude en *do*<sup>1</sup> mineur op. 28 n° 10, où le début du trille est entièrement noté ; *Walse* en *la*<sup>b</sup> majeur op. 42, mes. 1, avec doigté « 2 4 » dans l'exemplaire de Dubois) ; après une appoggiature d'une octave ascendante ; dans une descente par degrés, au sein de trilles (nocturne en *si* majeur op. 9 n° 6, mes. 68-70) :

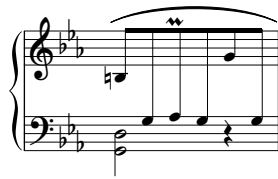


Lorsque Chopin souhaite commencer le trille sur la note principale, il note devant celle-ci une appoggiature de la même hauteur, par exemple premier mouvement, mes. 52 et 160 (avec, à chaque fois, une appoggiature ajoutée au crayon dans l'exemplaire F2D, mes. 160 également dans AG, G ; voir aussi exemple 3).

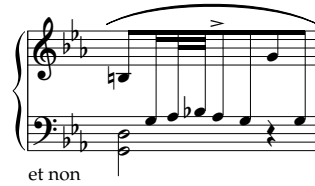
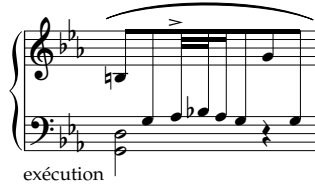
Le premier mouvement, mes. 55, montre le cas d'un trille commencé par la note secondaire inférieure, précédé d'une appoggiature ascendante :



Exemple 4



Exemple 5



**Mordants** Chez Chopin les mordants commencent sur la note principale et sur le temps. Le premier mouvement, mes. 139, contient un tel ornement, ainsi que le *Scherzo*, mes. 32 et 188, dans la version de l'édition originale allemande (AG, G ; voir exemple 5).

#### *Dynamique et gestion sonore*

Le second thème très développé du premier mouvement réclame un cantabile riche en nuances dynamiques. Aucun des grands interprètes de Chopin tels que Koczalski, Cortot, Arthur Schnabel (1887-1962) ou Vladimir Horowitz (1903-1989), ne joue la mélodie doucement, mais au moins *mf* avec un appui fort de la main gauche sur le clavier. Mais le secret du « son » est dans la main droite, dont le rôle est plus complexe : les notes de base graves (mesures 43, 44) portent l'accentuation à l'inverse, les cinq autres notes aussi douces que possible. Dans le *Chopin* 25 n° 1, la distinction est bien illustrée : un long *crescendo* (avec une articulation invariable et une sage gestion de l'effet d'une montée continue des *piano* intercalés) est causé par l'accompagnement, relancée à chaque répétition de thème : quatuorlets, puis vers la fin, doubles croches. Le *tempo* reste toujours le même. L'évolution dynamique de ce mouvement dépasse les possibilités de nos symboles habituels. Autant traduire, par sept ou huit signes, un éventail de 1 à 100 décibels ! Cela signifie que tous les *piano* ne sont pas à jouer indifféremment doux, ni tous les *forte* indifféremment forts. Au contraire (et à l'exception de la mesure 8, sommet du *crescendo* initial), les *f* et *ff* seront moins forts au début qu'à la fin. Il semble que Chopin ait prévu lui-même une telle amplification : au lieu du premier *ff* (mes. 52, AG, G), la première édition française (F) n'indique que *f* ; la première édition anglaise (E) omet toute indication. C'est à la mesure 143 que toutes les sources prescrivent *ff*. Situation semblable pour le troisième thème : dans F et dans E, la mention *leggiere*

(= *p*) de la première entrée (mes. 76) disparaît à la reprise (mes. 167) ce qui est peut-être volontaire.

Vienne, avril 2019  
Raoul Badura-Skoda

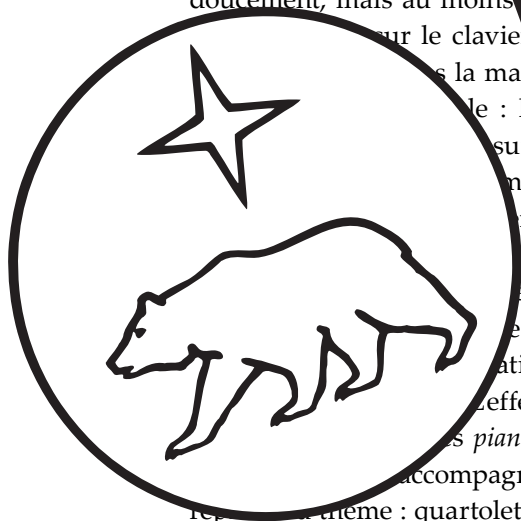
#### *Legato et cantilène*

Le texte original de Chopin soulève des questions sur la durée des notes et plus généralement sur le principe esthétique du jeu de cantilène<sup>10</sup>. Faut-il suggérer voire censurer une cantilène non expressément notée mais induite par le contexte et évidente ? Le « superlegato », c'est-à-dire une tenue de note au-delà de leur durée, est-il souhaité ? Le *Sonate* op. 58 n'a-t-elle aussi ce genre d'interprétation ? D'ailleurs on pensera que la partie intermédiaire de *Legato* et la notation minutieuse des valeurs rythmiques (à partir de mes. 115) sont représentatifs d'une notation à priori très exacte de tout le texte de la *Sonate* qu'il suffirait de suivre de plus près. Mais compte tenu du *Finale* où le thème principal n'apparaît au début que par polyphonie latente (mes. 9 *sqq*), cette hypothèse s'avère rapidement hasardeuse. Car, en exécutant littéralement le texte de Chopin, c'est-à-dire en renonçant également à la pédale de droite, la cantilène *si-fa#-sol-la#-si* sonne creuse et désarticulée, à l'exact opposé de l'idéal chantant de Chopin. Il paraît normal de faire appel ici au superlegato et/ou à un emploi évident de la pédale de droite. Le fait que Chopin n'adopte pas en début du mouvement une écriture explicitement polyphonique (cf. mes. 100 *sqq*) peut signifier, pourrait-on spéculer, qu'il ne souhaite pas encore de mise en relief emphatique ici, contrairement à plus loin (voir plus haut, le principe de mouvement en *crescendo*).

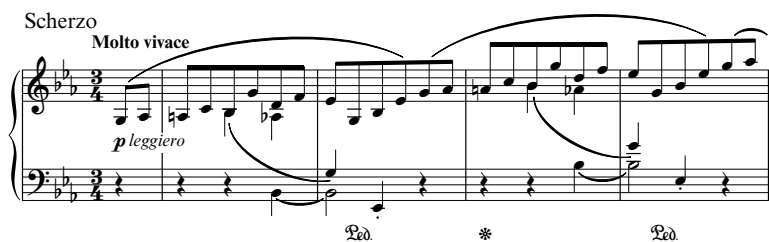
Dans le *Scherzo*, les traits de croches rapides donnent l'impression d'être un simple « tableau d'ambiance » (« Stimmungsbild<sup>11</sup> »), réalisé grâce à un jeu pianis-

10 Voir Hardy Rittner, *Die vergessene Cantilene. Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis*, Kassel (Bärenreiter), 2022, p. 11-27.

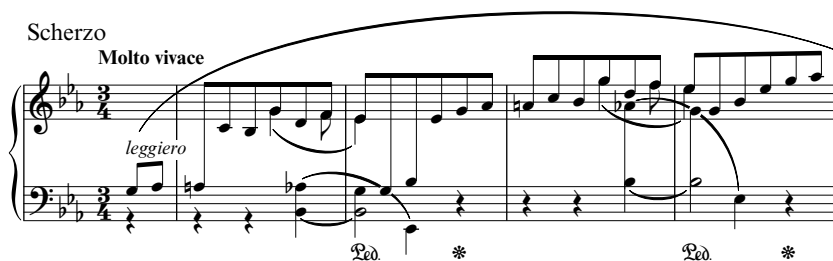
11 Cf. Raoul Koczalski, *Frederic Chopin: Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Cologne-Bayenthal, 1936, p. 111.



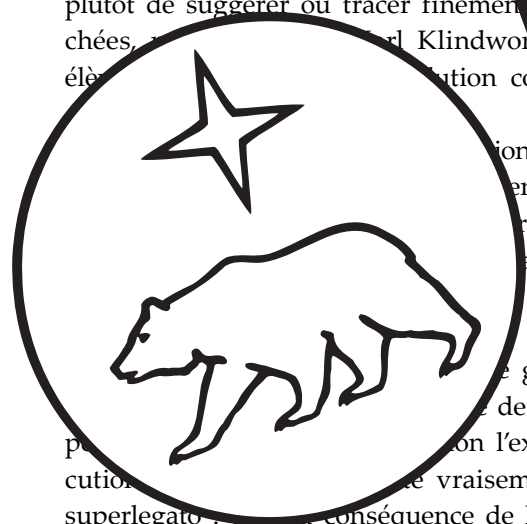
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Exemple 6



Exemple 7



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

tique parfaitement égal. Mais, selon Koczalski, de tels tableaux sont peu probables chez Chopin. Il s'agit plutôt de suggérer ou tracer finement des lignes cachées, comme chez Carl Klindworth (1830–1916), élève de Chopin.

La notation de Klindworth pendant l'identification des « trains de motif » sur plusieurs pages est résolument différente. L'exemple 7 présente une

exécution de goût, pour un passage de la mélodie superlegato. En conséquence de la grande rapidité des croches, qui font percevoir psychologiquement la suite  $sol^3-fa^3-mib^3$  comme un ensemble. Si cet ensemble doit sonner legato, cela ne peut être obtenu que par un superlegato.

12 *Ibid.* ; cf. également *ibid.*, p. 199, où Koczalski parle de la beauté mélodique des passages.

13 *Fr. Chopin. Oeuvres complètes*, revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig par Charles Klindworth. Seule édition authentique, 3 tomes en 14 parties, Berlin (Bote & Bock), [1880], ici : t. 2, p. 312.

14 Wilhelm von Lenz, « Uebersichtliche Beurtheilung der Piano-forte-Compositionen von Chopin, als Prodrum eines kritischen Katalogs seiner sämtlichen Werke », *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), p. 282.

15 Cf. Rittner, *Die vergessene Cantilene* (voir note en bas de page 10), p. 127.

#### Pédale et doigté

Concernant l'emploi de la pédale, beaucoup se demandent pourquoi les indications de Chopin sont si rares et suivies. Cette critique concerne notamment la pédalisation, souvent spontanée et constante, de passages laissés vierges dans la source, puisque la recherche en matière d'exécution pianistique soutient que Chopin soulignait la présence de sonorités avec et sans pédale<sup>17</sup>. Il est aussi plausible que soit cette hypothèse, sa réalisation paraît difficile. Car, mise à part les contextes changeants et lourds de conséquences, comme l'instrument lui-même, ou la taille et les propriétés acoustiques de la salle, il est évident que l'absence d'indications de pédale ne signifie pas du tout son abandon pur et simple. L'omission radicale de la pédale de droite, notamment sur de longs passages, paraît le plus de fois étrange. Des hypothèses alternatives, telles que supposer la présence d'un *simile*<sup>18</sup> ou bien un emploi évident de la pédale qui s'oriente au changement des harmonies<sup>19</sup>, seront souvent plus probantes.

La question du bon emploi de la pédale de droite se pose entre autres pour la partie intermédiaire du *Scherzo*, où Chopin prescrit *legato*, sans autre indica-

16 Voir entre autres Martin Sehested Hansen, *Brilliant pedalling. The pedalling of the style brilliant and its influence upon the early works of Chopin*, Osnabrück, 2016, p. 1 sqq.

17 *Ibid.*, p. 7.

18 Cf. par exemple, préludes op. 28 n° 8, mes. 5–21, et n° 17, mes. 11–17 et 36–42.

19 Cf. Maurice Hinson, « Pedaling the Piano Works of Chopin », Joseph Banowetz, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington, IN, 1985, p. 179–198, ici : p. 187.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



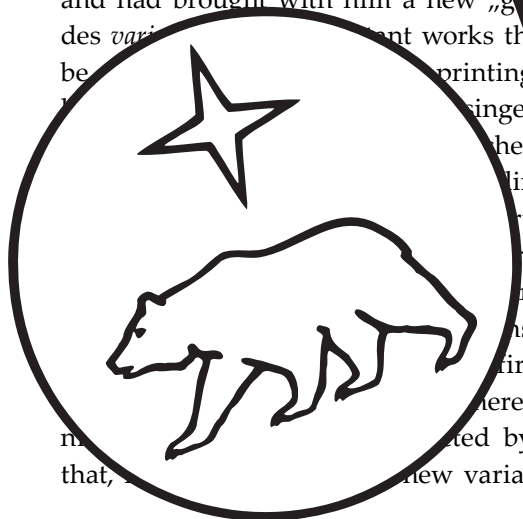
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

# PREFACE

## GENESIS

Chopin composed his third piano sonata in 1844, mainly during his stay from late May to the end of November at George Sand's country estate in Nohant. On 22 October, he wrote to his student Marie de Rozières, requesting that she ask Auguste Franchomme, a cellist and composer to whom Chopin had close ties, whether he had received the manuscripts for Leo.<sup>1</sup> The Hamburg-born patron and banker Auguste (August) Leo, a friend of Chopin's, corresponded with the London publisher Wessel on the composer's behalf. Chopin told Maurice Schlesinger that the sonata and the "variantes" (i.e. the *Berceuse* op. 57) were now ready for him and mentioned the desired fee.<sup>2</sup> On 5 January 1845, Schlesinger announced in his *Revue et Gazette musicale* (p. 6), that Chopin was back in Paris and had brought with him a new „grande sonate et des variantes“ (i.e. the *Berceuse* op. 57) which would soon be published. The printing was still delayed, Schlesinger, who upon Chopin's arrival, was winning the publisher's business, was winning the publisher's business in 1846. Chopin's publisher, where the *Berceuse* was published in 1845, parallel to the *Sonata*.<sup>3</sup> The deposit of the first edition F1 in Paris, hereafter, Meissonnier's edition, was made by Chopin (F2)<sup>4</sup> that, in addition to the new variants concerning



itches, performance instructions, pedaling, dynamics and articulation that go beyond the other sources.<sup>5</sup>

On 21 December 1844, Chopin confirmed the transfer of rights and receipt of payment for the *Berceuse* op. 57 and the Sonata op. 58 to Breitkopf & Härtel (confusing the opus numbers).<sup>6</sup> Since no proofreading of the German (nor of the English) edition was planned,<sup>7</sup> the composer sent a particularly clean fair copy (A<sub>G</sub>) to Leipzig.<sup>8</sup> This served as the main source of most later editions, including the complete edition published by Breitkopf & Härtel.<sup>9</sup> The Leipzig publishing house played a key role in the dissemination of Chopin's music in the other European countries and in Russia. Almost all the editions available in Italy were based directly or indirectly on the version of the German first edition (G),<sup>10</sup> which was published in July 1845.<sup>11</sup> Important differences between A<sub>G</sub> (G) on the one hand and F1 (F2) (E) on the other (in addition to the variants already mentioned in footnote 5, which are only present in F2) occur in the first movement (mm. 16 b, 21 b, 61 b, 74–75 b, 82 b, 117 b, 120 t, 130 t, 197 b), in the *Scherzo* (mm. 57–117) and in the *Finale* (mm. 8–10, 170).

The English first edition (E) is less carefully engraved than F1 and basically reflects the text of A<sub>G</sub>. A correction as in mm. 56 of the first movement in F2 suggests a close relationship between the *Stichvorlage* [A<sub>E</sub>] for E, which has not survived, and the French

1 *Correspondance de Frédéric Chopin*, ed. Bronislas Édouard Sydow, Suzanne Chenaye, and Denise Chenaye (Paris, 1953–1960), vol. 3, p. 174.

2 Undated; [early or mid-December] 1844; *ibid.*, p. 187.

3 For detailed information see Jeffrey Kallberg: "Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part II: The German-Speaking States," *Notes* 39, No. 4 (1983), pp. 795–824, here: p. 817.

4 The printing of the *Nocturnes* op. 37 proceeded in a similar manner: in order to secure the copyright for France, Chopin's publisher Troupenas delivered an unfinished engraved depositary copy for registration (*dépôt légal*) in June 1840, only to submit the final corrected print a second time just one month later, this time for the copyright on the final musical text; see Jeffrey Kallberg: "Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part I: France and England," *Notes* 39, No. 3 (1983), pp. 535–569, here: pp. 546f.

5 For example: 1<sup>st</sup> movement, mm. 4 b, 19 b, 20 tb, 33, 72–73, 99 b, 141; 2<sup>nd</sup> movement, mm. 22/178 t, 73–74 b (137–138 b), 75–76 b (139–140 b), 92 b; 3<sup>rd</sup> movement, mm. 59–60 b, 98–99; 4<sup>th</sup> movement, mm. 66 b, 151–152 b, 171 b, 214 b, 242 tb.

6 Kallberg: "Chopin in the Marketplace: [...] Part II" (see note 3), pp. 806, 823f.

7 Except for the proof of the early Sonata in C minor op. 4, which Haslinger sent to Chopin, the composer never received proofs from German publishers, including Breitkopf & Härtel, nor was he involved in (altered) reprints by German publishers; cf. Kallberg: "Chopin in the Marketplace: [...] Part II" (see note 3), pp. 816f.

8 Cf. also Chopin's letter to Auguste Franchomme dated 30 August 1846, in which he asks for proofs to be sent to him by Brandus and stresses that he had produced a particularly meticulous and easily legible *Stichvorlage* (model for engraving) for Breitkopf because he was not going to proofread the German print; *Correspondance* (see note 1), p. 238.

9 *Friedrich Chopin's Werke*, ed. Waldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, etc. (Leipzig, [1878–1880]: Breitkopf & Härtel), vol. VIII.

10 Cf. Kallberg: "Chopin in the Marketplace: [...] Part II" (see note 3), pp. 817f.

11 *Chopin's First Editions Online* (Faculty of Music, University of Cambridge); accessible at <https://doi.org/10.1017/9781108280001> (last accessed: 2 July 2024).

autograph [A<sub>F</sub>], which is likewise lost. Until the early 1840s, the English first editions of Chopin's works were often based on the corrected French proofs, which is why Wessel's editions show variants that are not present in the corresponding German first edition.<sup>12</sup> Against this background, Wessel's prints take on certain significance. However, E also differs – in part significantly – from F1 and its corrected reprint F2 in some details such as dynamics, slurs and accidentals – and here in agreement with A<sub>G</sub> (G).<sup>13</sup> In addition, E conveys variants that deviate equally from both A<sub>G</sub> (G) and F (e.g. 1<sup>st</sup> movement, mm. 76–77, 78, 80; 4<sup>th</sup> movement, m. 186 b). In E, ties present in the other sources are conspicuously often lacking in all movements. On 22 April 1845, Wessel registered the sonata, the *Berceuse* op. 57 and the *Mazurkas* op. 59 at Stationers' Hall in London, but the *Berceuse* and the sonata were not published until June and July of the same year (the *Mazurkas* came out in December). The contract with Chopin is dated 2 May 1845 and contains the incipits of both works. On 16 May 1845, Chopin confirmed receipt of the agreed fee to Wessel.

As we know, Chopin never played his last sonata publicly. At private performances, the work seems to have affected his audience.<sup>16</sup> When Chopin played the sonata to the Countess de Couhard, who took les-

sons with him in the winter of 1847/48 and studied the sonata with Chopin, she was moved to tears.<sup>17</sup>

The sonata is dedicated to Elise Comtesse de Perthuis (1800–1880), a student of Chopin's. She was married to Léon-Amable Comte de Perthuis (1795–1877), *aide-de-camp* (adjutant) to king Louis-Philippe I. (1830–1848.) The Comte played the piano too and performed in the salons of Paris. The *Quatre Mazurkas* op. 24 (1834–1836) are dedicated to him. It was also the Comte de Perthuis who made it possible for Chopin to give concert performances in Paris, including at Pleyel's salons.<sup>18</sup>

With the exception of the very early Sonata in C minor op. 4 (1827–28) which Chopin never approved for publication in its original form and was only published posthumously,<sup>19</sup> the composer hesitated for a long time before turning to the genre, but then did so with conviction and mastery. The *italianità* of the first movement's sonata theme, an operatic cantilena, may have been influenced by the cavatina "Casa D'Opera" from Bellini's tragedia lirica *Norma* (1831) for which Chopin had sketched a piano accompaniment.<sup>20</sup> Not even Schubert ever dared to compose such an expansive "aria" as the second theme of a movement in sonata form. Chopin solves the formal challenge by preceding the second subject (in the parallel key of D major) with an unusually long, stormy preparatory section in D minor. The contrapuntal texture in the development section interweaves elements of the two main themes and the epilogue theme, and the end of the movement makes up for the main motif not present in the recapitulation, as it were.

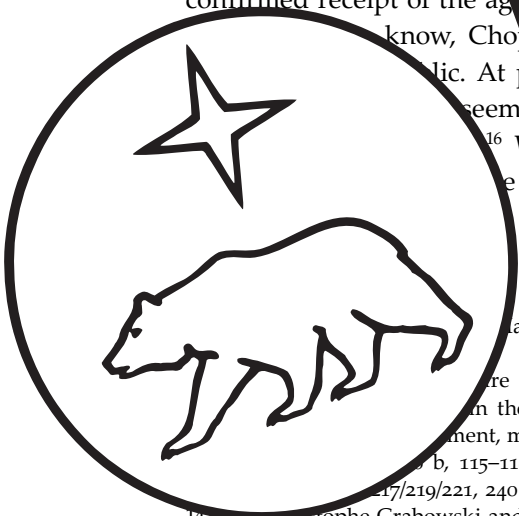
The *Scherzo* is the most cheerful Chopin ever wrote – the performance instruction *leggero* more or less says

17 Édouard Ganche: *Dans le souvenir de Frédéric Chopin* (Paris, 1925), p. 85; cf. also Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin. Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet with Krysia Ostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge, 1986, 2<sup>nd</sup> edition 2014), p. 61.

18 See Bertrand Jaeger: *L'œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies et Catalogue d'une collection d'éditions anciennes* (Bern, etc., 2020) (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/60), pp. 250, 496.

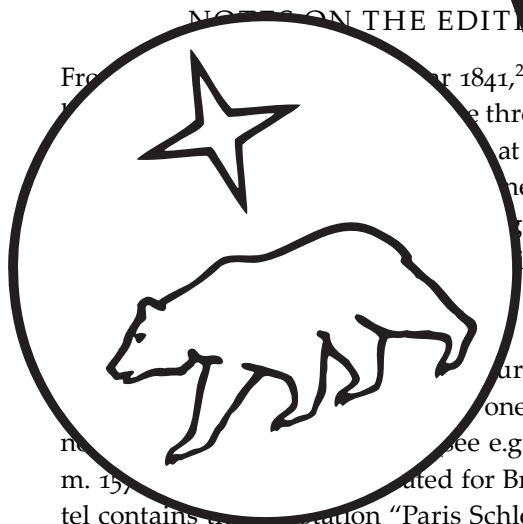
19 Haslinger sent Chopin a galley proof in the summer of 1841, which, however, the composer did not return because he wanted to revise the sonata beforehand; the work was nevertheless published based on Chopin's autograph by Haslinger in Vienna in 1851; see Chopin's letters to Julian Fontana dated 12 September 1841 and to his family dated 1 August 1845.

20 Autograph sketch. Private collection Mrs. Daniel Drachman (Stevenson, MD); Microfilm: US-Wc; cf. Eigeldinger: *Chopin. Pianist and Teacher* (see note 17), p. 111, footnote 75.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

it all. The song-like middle section (mm. 61–156) sets up the expansive cantilena of the *Largo*. The *Largo*'s forceful introduction is downright Beethovenesque:<sup>21</sup> by repeating the last fortissimo note of the *Scherzo* ( $E\flat = D\sharp$ ) and modulating to the main key of B major, it links to the end of the second movement. Thereby, in m. 3 the C major six-four chord is reached as a transitional harmony. The same harmonic sequence appears at the end of the *Largo* before the epilogue. Chopin rarely uses the term *cantabile*; it occurs here in m. 4 for the only time in the sonata. The “furious” entry of the last movement’s *presto* introduction abruptly dispels the elegiac mood of the end of the preceding movement. The *Finale* sweeps forward unceasingly with its theme, which flows on uninterrupted for 43 bars, to a powerful and liberating B major conclusion. Not only the movement of the accompanying figures, but also the harmonic tension increases with each return of the main theme.



#### NOTES ON THE EDITION

From 1841, Chopin mostly used the three first editions of the sonata. At the same time, one of these autographs (AG) sent to Chopin in 1858, or whether it cannot be identified as a surviving source. One of them were noted for Breitkopf & Härtel contains the inscription “Paris Schlesinger” on the title page, which may suggest it was completed earlier: at the time it was sent off, Chopin had not yet changed over to Meissonnier.

Printed sources include the French first edition (F1), parts of which were unfinished or incorrectly engraved, the reprint corrected by Chopin (F2) showing additional alterations, the copy belonging to Chopin’s student Camille Dubois (née O’Meara) (F2b) with a number of pencil entries, among others on engraving errors, dynamics, articulation, text variants, performance and

21 Beethoven’s Sonata in A-flat major for piano op. 26, composed in 1800/01, which contains the *Marcia funebre sulla morte d’un Eroe* as its third movement, was one of Chopin’s favourite works to teach; cf. also Kallberg: “Chopin’s March” (see note 16), p. 6.

22 Kallberg: “Chopin in the Marketplace: [...] Part II” (see note 3), p. 809.

fingerings<sup>23</sup> and the copy owned by his student Jane Stirling (F2st), which mainly conveys entries on fingerings. There are also two further printed sources that are each based on an autograph *Stichvorlage* but were not corrected by Chopin: the German first edition (G) and the English first edition (E).

The main source for the present edition is the corrected reprint F2 used by Chopin himself. It reflects the musical text that chronologically was created first, but given its final written form last,<sup>24</sup> complemented by F2b and F2st. In order to assess and clarify cases of doubt, engraving errors, contradictions in dynamics, slurs, or articulation and information that is possibly inadvertently lacking in the main source, E as the source closest to the main source in terms of its text was consulted, as was A, as well as G and the annotated copy (F2b) of Auguste Franchomme, evaluated for an edition for the first time as secondary sources.

The musical notation of F and G differs in countless details, particularly regarding articulation<sup>25</sup> and dynamics but also in textual variants. In principle, it can be said that Chopin’s third piano sonata has come down to us in two different versions, A and F, which essentially correspond to E and due to its textual shortcomings cannot be considered an independent version to the same extent. Both versions of the sonata are authorised and exist in their own right. It is striking that the *Stichvorlage* for G is notated much more precisely in terms of articulation, dynamics and dynamics: intended for a more far-off audience who, unlike the Parisian public, lacked direct access to Chopin’s specific way of playing, idiosyncrasies and perception of sound and therefore required more precise information. By contrast, F (as well as E) contains far fewer details related to performance, many aspects of which are thus not only the player’s responsibility, but also open up greater interpretative scope. The composer himself was known for interpreting his works differently each time he performed them: “when Chopin played the same piece twice, it meant hearing two

23 For example, 1<sup>st</sup> movement, mm. 17 t, 21 b, 23–24/25–26/27–28, 40 b, 161 t, 184 b; 3<sup>rd</sup> movement, mm. 19 t.

24 Cf. Paul Badura-Skoda: “Das Rätsel der *h-Moll-Sonate* von Chopin op. 58. Neue Betrachtungen zum Notentext,” *Jan Ekier artysta stulecia: w darze Chopinowi. Księga dedykowana Janowi Ekierowi z okazji jubileuszu stulecia urodzin*, ed. Irena Poniatowska (Warsaw, 2013), pp. 161–170.

25 On Chopin’s notation of slurs, see also *Chopin. Sonatas opp. 35, 58. National Edition*, ed. Jan Ekier, Series A: Works Published during Chopin’s Lifetime, vol. X (Kraków, 2016: PWM Edition), here: “Source Commentary,” p. 9.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



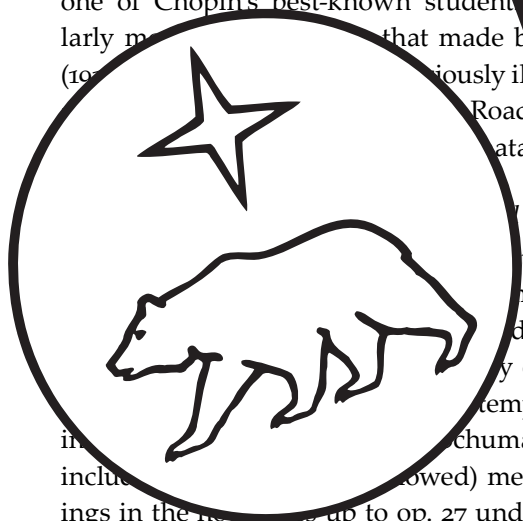
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# NOTES ON INTERPRETATION AND PERFORMANCE PRACTICE

As with all works from past eras, with Chopin's Sonata op. 58, too, the concern is to craft a stylistically appropriate performance that takes into account the performance conventions of the time as well as the composer's idiosyncrasies and aspects of interpretation. Furthermore, there is a vibrant performance tradition that, in the case of some of the pianists I heard in my youth – Emil von Sauer (1862–1942), Alfred Cortot (1877–1962), and Raoul (Raul) Koczalski (1885–1948) – goes back to Chopin himself.<sup>1</sup> There are numerous recordings of the sonata in B minor. First and foremost, the interpretations of Cortot (12 May 1931 in London, Small Queen's Hall) and of Koczalski, recorded shortly before the latter's death (5 April 1948 in Berlin, RIAS Studio I) can be considered exemplary. As a child, Koczalski took lessons with Karol Mikuli (1811–1877), one of Chopin's best-known students. One particularly memorable performance that made by Dinu Lipatti (1907–1950), who was seriously ill, in London on 10 October 1945 at the Road Studio No. 3, is also a notable performance of the sonata with Cortot.



Chopin's *rubato* refers to the tempo and metronome markings. It was clearly indicated by clearly indicated tempi, particularly in the works of Schumann). Examples include the *Andante* (slow) metronome markings in the first movement up to op. 27 und in the *Andante spianato* of the *Grande Polonaise brillante* op. 22.

Chopin's *rubato* refers primarily to a rhythmic freedom of the melodic line. Georges Mathias (1826–1910), one of Chopin's students and who later became professor of piano at the Paris Conservatoire (1862–1887), commented on this, referring to Camille Dubois: "Chopin [...] often required simultaneously that the left hand, playing the accompaniment, should maintain

strict time, while the melodic line should enjoy freedom of expression with fluctuations of speed. This is quite feasible: you can be early, you can be late, the two hands are not in phase; then you make a compensation which re-establishes the ensemble."<sup>3</sup> The rhythmic independence of the hands required here, as mastered by jazz pianists in particular, is quite challenging for performers. Although Chopin only noted *rubato* explicitly in his early compositions up to the *Mazurkas* op. 24, contemporary witnesses unanimously report that *rubato* continued to be an important stylistic device in his music later on, especially in cantabile passages.<sup>4</sup> A representative example of how the *rubato* should be played is found in m. 43 of the *Berceuse* op. 57 in Jane Stirling's copy of the work where Chopin penciled in lines for her between the right and left hand.<sup>5</sup>

Chopin sometimes uses the instruction *tenuto* to indicate that a note should be held for longer than in m. 149, 179, and 177 of the first movement in the sonata in A-flat major, G-flat major, G. By contrast, F has accents of 1 mm. in m. 14, and E longer accent marks of 1 mm. 59, neither of these two sources contains a dynamic indication, but in m. 177 both notes a crescendo hairpin. Chopin's frequently employed performance instruction *sostenuto* ("sustained"), for example, oscillates between *tenuto* and *ritenuto*. It denotes a particularly flowing, singing tone (e.g., in the 1<sup>st</sup> movement, mm. 41ff., 149ff.) and in the case of more intense cantabile usually also includes agogics. Moreover, in late eighteenth- and nineteenth-century piano music the combination of crescendo and diminuendo hairpins also implies an acceleration in tempo followed by a deceleration.<sup>7</sup>

3 Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher* (2014; see note 1), pp. 49f.

4 On *rubato* in Chopin, cf. in detail *ibid.*, pp. 121f., footnotes 99–100.

5 *Chopin. Berceuse pour le Piano op. 57*, ed. Britta Schilling-Wang, Fingering and Notes on Performance Practice by Hardy Rittner (Kassel, etc., 2022: Bärenreiter; BA 11830), pp. Xf.

6 For a detailed account of Chopin's notation and execution of (longer) accent marks („accent agogique“) see Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher* (2014; see note 1), pp. 147f.

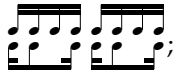
7 Cf. also Fanny Mendelssohn Bartholdy's explanation in the manuscript of her piano piece *Allegro ma non troppo* in F minor: "The signs denoting *accelerando* and *ritardando* are <—> and >—>"; *62 Musikstücke (Lieder, Duette, mehrstimmige Gesänge und Klavierstücke)*, 1824, Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Shelf mark: MA Ms. 35, p. 42; digital copy: ▶BA11828-0003 (last accessed: 2 July 2024).

1 Cf. Jean-Jacques Eigeldinger's seminal work: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge, 1986, 2<sup>nd</sup> edition 2014).

2 Carl Mikuli: "Vorwort," *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. Revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli (Leipzig, [1879]: Fr. Kistner & Siegel), p. III.

A frequently heard rhythmic inaccuracy is worth mentioning. In the typical triplet motif heard in the first movement, for example (mm. 58, 129–130)

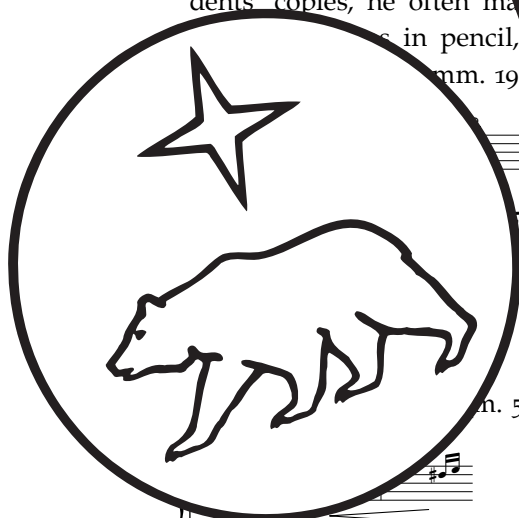


the first note is often not held long enough, giving rise to a “tango” rhythm: ; however, the first note ought to be lengthened rather than shortened.

### Ornaments

Chopin’s embellishments are based on the art of ornamentation of the late eighteenth century as summarized by Daniel Gottlob Türk.<sup>8</sup> Handwritten entries by the composer in his students’ copies reveal how his ornaments ought to be played.

**Appoggiaturas** Chopin usually wants appoggiatura consisting of one or more notes to be played on the beat, that is, not to be anticipated.<sup>9</sup> The emphasis is generally on the subsequent main note. In his students’ copies, he often made this clear by drawing



Example 2

in the *Berceuse* op. 57 (m. 31) or in the Piano Concerto in F minor op. 21, m. 7, in each case in the copies owned by Camille Dubois. Similarly, he also asked that arpeggiated chords be played in this manner, for example in F2D in m. 17 of the first movement; there,

<sup>8</sup> Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig and Halle, 1789, 2<sup>nd</sup> edition 1802).

<sup>9</sup> Cf. thereto *ibid.* (1789), pp. 220–230; 2<sup>nd</sup> edition (1802), pp. 250–262.

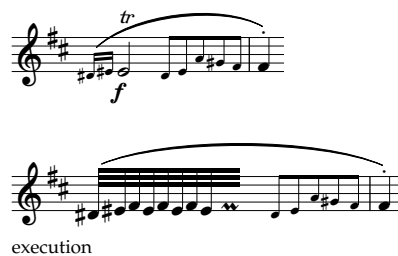
both an arpeggio mark written in pencil and a line connecting the appoggiatura to the lowest note have been added (cf. also m. 135, where in F2D an arpeggio sign in the form of a vertical curve has likewise been penciled in from the lowest note of the chord to the appoggiatura, as well as m. 136 in AG and m. 177 in all sources except G, which is lacking the arpeggio mark by mistake; only in E does the arpeggio mark begin on the F# of the left hand, but leads directly to the main note d#<sup>1</sup>).

**Trills** In Chopin, trills always begin on the upper auxiliary note. The exceptions are trills at the beginning of a piece or phrase (Etude in F major op. 10 No. 8, m. 1, with the fingering 3 in F2D; Prélude in C-sharp minor op. 28 No. 10, where the beginning of the trill is written out; Waltz in A-flat major op. 42, m. 1, with the fingering 2 4 in F2D), after an upward-moving octave appoggiatura in lines moving stepwise down the scale, or in a sequence of trills as in the Nocturne in B major op. 62 No. 1, mm. 68–70:



When Chopin wanted a trill to begin on the main note, he added a grace note at the same pitch before the main note, e.g. in the first movement, mm. 52 and 160 (grace note added in pencil in both cases in the copy F2D, the grace note in m. 160 also appears in AG, G; see also Example 3).

One example of how to play a trill with grace notes from below is found in m. 55 of the first movement:



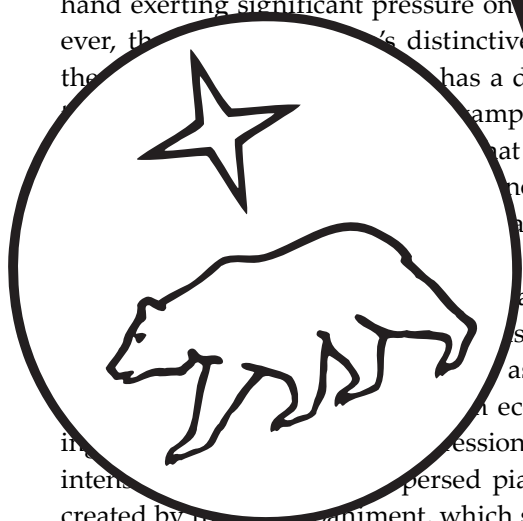


Example 5

**Mordents** In Chopin, mordents begin on the main note and should be played on the beat. The first movement contains one of these ornaments in m. 139, as does the *Scherzo* in mm. 32 and 188 in the version of the German first edition (AG, G; see Example 5).

#### *Dynamics and conception of sound*

A cantabile, rich in dynamic nuances is essential for the long, spun-out secondary theme of the first movement. None of the great Chopin interpreters such as Koczalski, Cortot, Artur Schnabel (1887–1981) or Vladimir Horowitz (1903–1989) played the melody softly, instead performing it at least *mf* with the right hand exerting significant pressure on the keys. However, the



... distinctive sound lies in the ... has a double function ... example ... the begin ... that is taking place ... inorous. Be con- ... cannot be played ... between large ... at major op. 25 ... respect. ... as a continuous ... an economical 'dos- ... in ... expression of ever greater ... intens ... (persed piano sections) is ... created by the ... accompaniment, which speeds up with ... each entry of the theme, first quadruplets, then six- ... teenth notes towards the end of the movement. How- ... ever, the basic tempo remains the same. Standard ... symbols are insufficient to represent this dynamic ... development in the score. After all, how should a mere ... seven or eight markings convey a dynamic range of ... 1–100 decibels? This means that not every piano is ... equally soft and not every forte equally strong. Rather ... (apart from m. 8, in which the initial crescendo reaches ... its climax) the dynamic ranges *f*, *ff* are less pro- ... nounced at the beginning than at the end. It seems that ... Chopin himself was thinking along these lines: instead ... of the first *ff* (m. 52, AG, G), the French first edition ... (F) has only *f*, and the English first edition (E) con- ... tains no dynamic marking at all. Only in m. 143 do

all sources have *ff*. Much the same goes for the third theme: on its return in m. 167, the *leggiero* (= *p*) of the first entry in m. 76 is lacking in F and E, maybe intentionally.

Vierteljahr April 2019  
Paul Radu, Skoda

Chopin's scores often raise questions about the dura- ... tion of notes and thus about the aesthetic principles ... of cantabile playing.<sup>10</sup> Should the cantilena theme be ... deduced from the structure of what is apparent but ... not specifically noted be hidden, or even empha- ... sized? Is an *allegretto* or *allegro* sustaining notes for ... longer than the written duration – intended? The ... big issues of this kind can be found in Scriabin op. 10 ... no. 10. One might at first assume that the middle section ... of the *Largo* with its metronomically depicted note values ... (mm. 29ff.) is an example of fundamental exact nota- ... tion within the sonata, so that all we need to do is ... to faithfully follow Chopin's score. However, this as- ... sumption quickly becomes debatable when we come ... to the main theme in the *Finale* (mm. 9ff.), which at the ... beginning appears to be only latently polyphonic. If ... we play Chopin's notation literally here – that is, in- ... cluding the eschewal of the right pedal – the cantilena ... *b-f#-g-a#-b* etc. sounds dry and disconnected, which ... would be diametrically opposed to Chopin's song-like ... ideal. In this respect, it makes sense to assume an over- ... legato and/or a self-evident right pedal. The fact that ... Chopin's notation is not yet manifestly polyphonic at ... the beginning (cf. e.g. mm. 100ff.), could, we can spec- ... ulate, be related to the fact that – unlike in later pas- ... sages – no emphatic accentuation is meant here yet ... (see above, crescendo principle of the *Finale*).

The fast eighth notes in the *Scherzo* give the im- ... pression of being a purely "atmospheric picture,"<sup>11</sup> ... realized pianistically through perfectly even playing.

10 See Hardy Rittner: *Die vergessene Cantilene. Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis* (Kassel, etc., 2022: Bärenreiter), pp. 11–27.

11 Cf. Raoul Koczalski: *Frederic Chopin: Betrachtungen, Skizzen, Analysen* (Cologne-Bayenthal, 1936), p. 111.

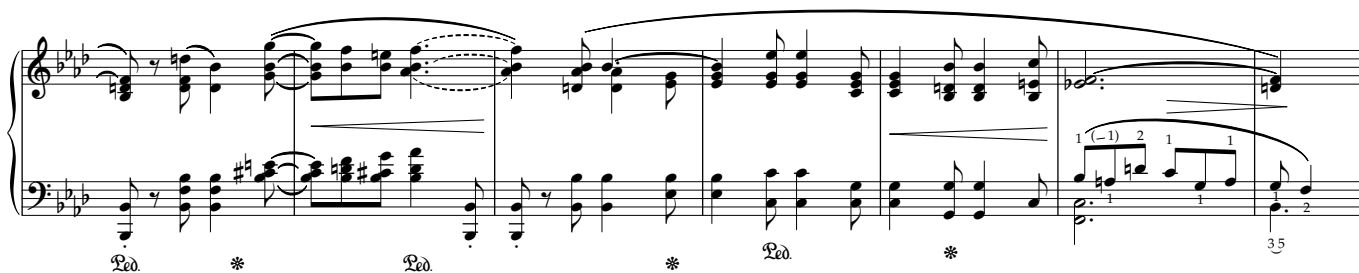
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



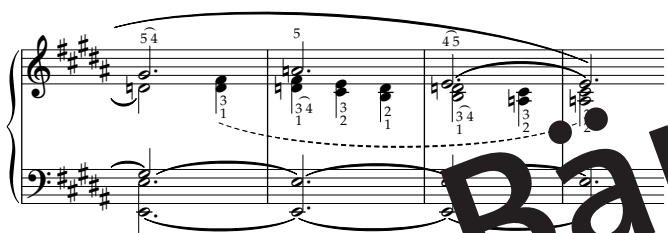
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

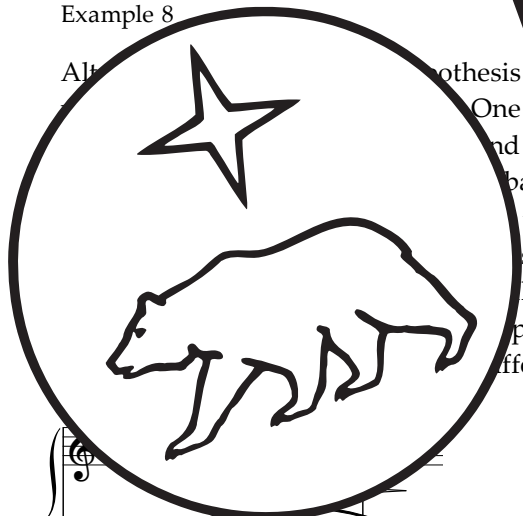


Example 9

sible) make do without the pedal? If this were indeed the case, it would inevitably lead to highly complicated fingerings, as illustrated in Example 8 (*Scherzo*, mm. 109–112):



Example 8



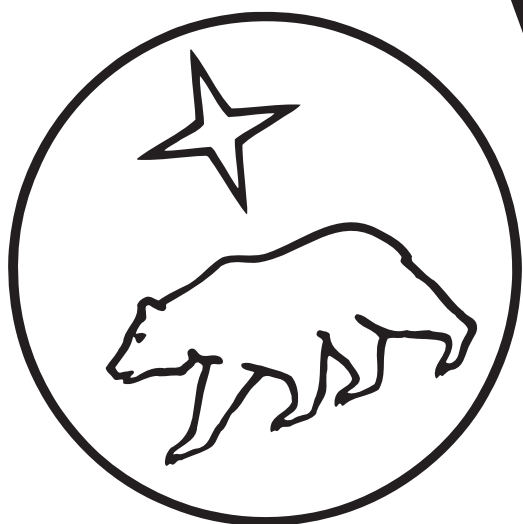
Example 10

Favouring a full-sounding cantilena, he prioritizes a strong finger in permanently using the thumb and thus partly neglects finger legato, which is not possible between  $d^1$  and  $c^1$  (m. 91) as well as between  $g$  and  $f$  (m. 92). From this we can deduce at least an “auxiliary pedal” in the sense of a coherent sound, even more pedal. This perception appears to be of considerable significance: I see it as a key indication that Chopin cultivated a “modern” use of pedaling, that even his supposedly precisely calculated and notated pedal markings do not necessarily need to be put into practice literally. If we apply this insight to the middle section of the *Scherzo*, which is similar to m. 91 and for the *Ballade* No. 4 in terms of texture and cantilena structure, there is much to be gained using the right pedal (and not sparingly). At least I see no reason to worry that such use would run counter to Chopin’s intentions.

Chopin’s pupil Wilhelm von Lenz (1808–1883) once said that Chopin would often only hint at the sound, and that the listeners had to complete the impression (of the sound) themselves.<sup>20</sup> At times it seems as if this applies to Chopin’s notation, too, including his pedal markings – which has the disadvantage of numerous ambiguities. On the other hand, however, there is the advantage of being open to many creative possibilities for interpretation, which are well worth exploring and sounding out.

Freiburg i. Br., July 2024  
 Hardy Rittner  
 (translated by Margaret Hiley)

20 Wilhelm von Lenz: *Die großen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, reprint of the original edition of 1872 (Düsseldorf, 2000), p. 39.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Dédiée à Madame la Comtesse E. de Perthuis

# Sonate

Opus 58

Allegro maestoso

3\*)

f

5

3

10

35

14

cresc.

31

1 5 \* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

17

f

3

\*\*\*)

3

Ped.

\*

\*) T. 0-1, 4-5, 8-9 t: Zur Bogensetzung siehe Critical Commentary. / Mes. 0-1, 4-5, 8-9 t: Pour la notation des liaisons, voir les Notes critiques. / Mm. 0-1, 4-5, 8-9 t: Regarding the placement of slurs, see Critical Commentary.

\*\*) T. / Mes. / M. 16 b, AG, G: Note 4 cis / do#<sup>2</sup> / c#.

\*\*\*) T. / Mes. / M. 17 t: Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





41

*sostenuto*

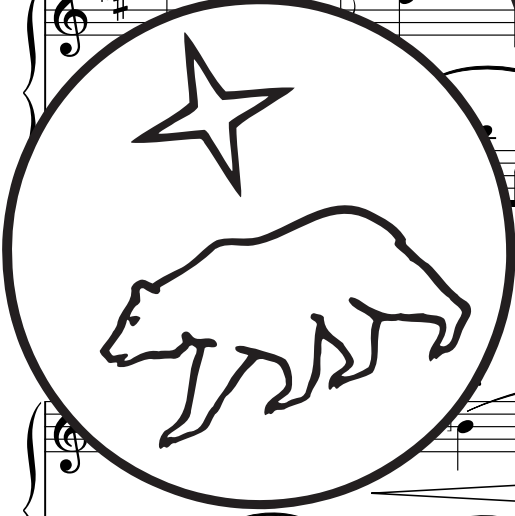
3 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

45

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

49

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

3 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*) Ped. \*

55

Ped. \* Ped. \* Ped. \* *f* \* *pp* \*

\*) T. / Mes. / M. 54 b: Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.

58

61

*cresc.*

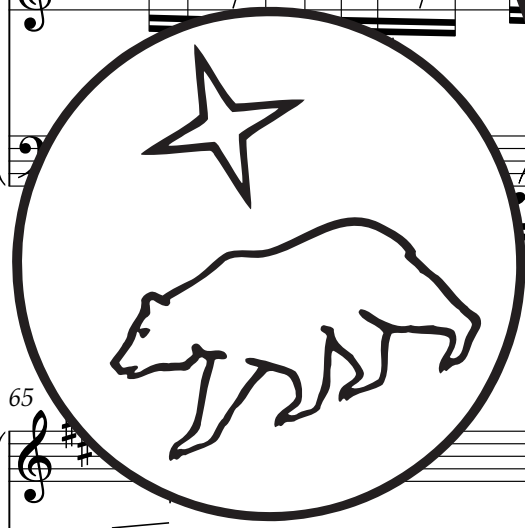
63

65

*p*

67

\*) T. / Mes. / M. 61 b, AG, G: Note 8-9 cis<sup>1</sup>-a. / Notes 8-9 do<sup>#2</sup>-la<sup>2</sup>. / Notes 8-9 c<sup>#1</sup>-a.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

81

83

86

89

92

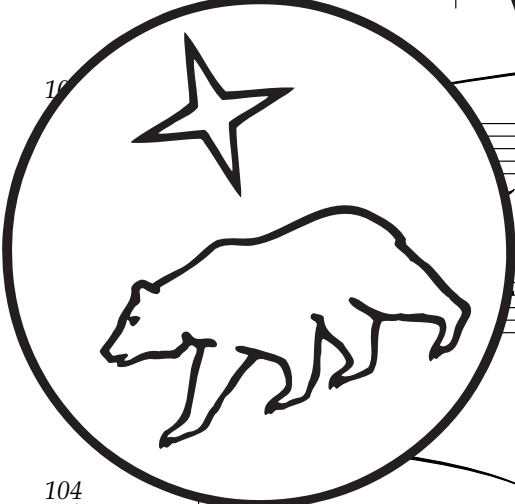
\*) T. / Mes. / M. 82 b, AG, G:

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

AG:

95

98 \*)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

100

104

106

\*) T. 98: Zur abweichenden Notation in AG, G siehe Critical Commentary. / Mes. 98 : Pour la notation différente dans AG, G, voir les Notes critiques. / M. 98: For the different notation of AG, G, see Critical Commentary.

108

110

112



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

117

119

\*) T. / Mes. / M. 120 t: AG, G: as<sup>1</sup> / lab<sup>3</sup> / ab<sup>1</sup>.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.




135 *f* *8va*


138

140 *cresc.*

141

145 *8va*

\*) T. / Mes. / M. 139 tb, Ac, G: 

\*\*) T. / Mes. / M. 140 b, Ac, G: 

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



148

*sostenuto*

151

154

160

\*) T. 156 b: 4.–6. Note in allen Quellen gleichlautend, vielleicht Schreibirrtum für Mes. 156 b : Les dernières trois notes identiques dans toutes les sources, peut-être erreur pour M. 156 b: Last three notes identical in all sources, maybe slip of the pen for

\*\*) T. / Mes. / M. 157 t, F, E:

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

163

*f* *tr* *p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* \*

166

169

171



173

*p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

175

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

189

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

191

Ped. \*

193

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

196

cresc. 8va

199

ff \*\*)

\*) T. 195 t: *dis* in allen bekannten Quellen, zu *ḍ* siehe Critical Commentary. / Mes. 195 t: *ré#* dans toutes les sources connues; pour *ré̇*, voir les Notes critiques. / M. 195 t: *d#* in all known sources; for *ḍ* see Critical Commentary.

\*\*) T. / Mes. / Mm. 200–201, AG, G: *f* in m. 200, *ff* in m. 201. / *f* dans mes. 200, *ff* dans mes. 201. / *f* in m. 200, *ff* in m. 201.

Scherzo

Molto vivace

5 1 4 1 3 1 3 2 5

*leggiere*

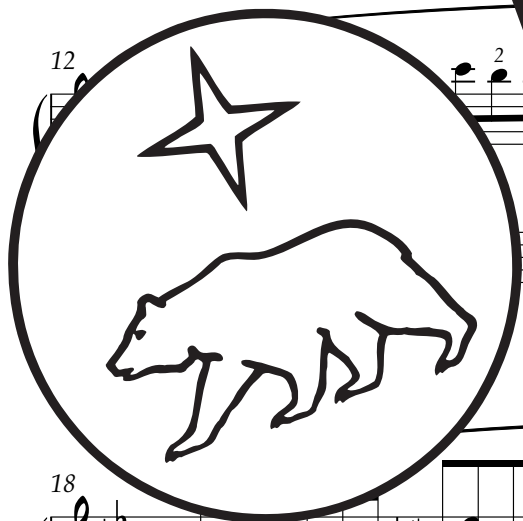
Ped. \*

Ped. \*

Ped.

6 1

\*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

12 2 1 1 2 8va 1 5 4 1 \*)

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

\*

18 1 2 8va 1

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

\*) T. / Mes. / Mm. 22, 178 t: Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.

30

36

42

48

54

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) T. / Mes. / Mm. 32, 188 t, Ac, G: ♯ auf 3. Note. / ♯ sur la 3<sup>e</sup> note. / ♯ on note 3.

\*\*) T. / Mes. / Mm. 48 (204), 49 (205): Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



109

117

125

133

141

149

\*) T. 117 b: Nur in G nicht autorisiertes  $\sharp$  vor  $d^1$ . / Mes. 117 b: Seulement dans G  $\sharp$  non autorisé devant  $ré^3$ . / M. 117 b: Only G has non authorized  $\sharp$  before  $d^1$ .

in tempo

157

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

163

Ped. \* Ped. \*

169



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

175

*Sva*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

181

*Sva*

Ped. \* Ped. \*

186

Ped. \* Ped. \*

192

Ped. \* Ped. \*

198

Ped. \* Ped. \*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

204

cresc. \* \*) \*

210

Ped. \*

\*) T. / Mes. / Mm. 188 t, 204 b, 205 b: Siehe Anmerkungen auf S. 17. / Voir notes en bas de page p. 17. / See footnotes p. 17.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

17

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

21

*tr* *tr*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

27

*sostenuto*

Ped. \*

3

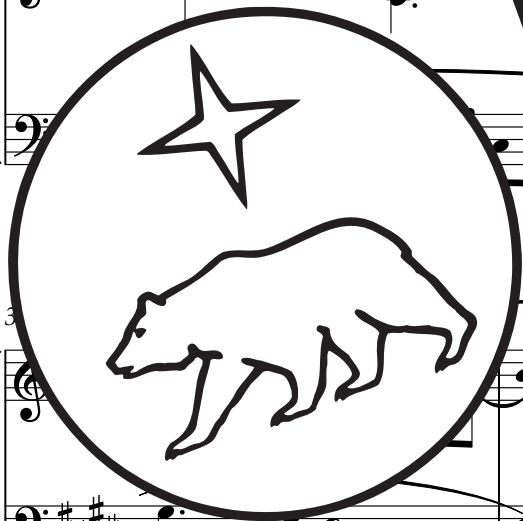
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

34

Ped. \* Ped. \*

\*) T. 19 t: In F Haltebogen  $dis^2$ - $dis^2$ , gestrichen in F2D. / Mes. 19 t: Dans F liaison de tenue  $re^{\#4}$ - $re^{\#4}$ , raturé dans F2D. / M. 19 t: F has tie on  $d^{\#2}$ - $d^{\#2}$ , canceled in F2D.

\*\*) T. 29-35, 43-51, 75-86 t: Zur Doppelbehaltung siehe Critical Commentary. / Mes. 29-35, 43-51, 75-86 t: Pour les double hampes, voir les Notes critiques. / Mm. 29-35, 43-51, 75-86 t: Regarding double stemming, see Critical Commentary.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

24

38

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

42

Ped.

46

Ped. \* Ped. \*



Ped. \* Ped. \*

54

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

58

62

66

70

74

78

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) T. / Mes. / M. 69, AG, G: > nach *p.* / > suivant *p.* / > following *p.*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



102

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

105

\*)

\*\*) *f* *tr*

Ped. 3 [\*] Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

110

*tr* *dim.*

114

117

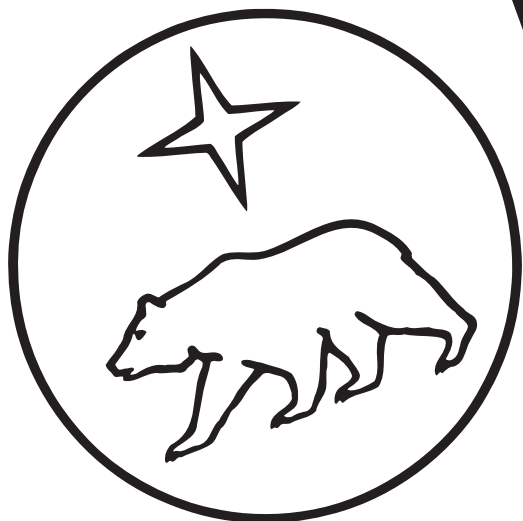
Ped. \*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) T. 105 t: Kein Haltebogen in AG, G, E; vgl. T. 19. / Mes. 105 t: Pas de liaison de tenue dans AG, G et E; cf. mes. 19. / M. 105 t: No tie in AG, G, E; cf. m. 19.

\*\*) T. 109–113 t: Abweichende Bogensetzung in AG, G, siehe Critical Commentary. / Mes. 109–113 t: Liaisons de phrasé divergentes dans AG et G, voir les Notes critiques. / Mm. 109–113 t: Different phrasing in AG, G, see Critical Commentary.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Finale

Presto non tanto

8va

*f* *cresc.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

9 *agitato*

*p*

14

19

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

24

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) T. 24 b: In den Quellen kein Vorzeichen vor letzter Note, manche moderne Ausgaben ergänzen #. / Mes. 24 b: Dans les sources, pas d'altération avant la dernière note, certaines éditions modernes ajoutent #. / M. 24 b: In the sources, no accidental before last note, some modern editions add #.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

53

Ped. \*)

58

8va

Ped.

62

8va

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

66

Ped. \* Ped. \*

70

8va

Ped. \*

\*) T. 54, 58 und parallele Stellen: Zur Pedalisierung siehe Critical Commentary. / Mes. 54, 58 et passages parallèles : Pour l'indication de pédale voir les Notes critiques. / Mm. 54, 58 and parallel places: For pedalling see Critical Commentary.

32

8va

74

leggiero

4

Musical notation for measures 74-76. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 74 starts with a treble clef and a whole note chord. Measure 75 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 76 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. A fermata is placed over the final notes of measure 76. A dashed line above the staff indicates an octave shift (8va) starting at measure 74. The tempo marking 'leggiero' is placed above the staff. A 'Ped.' marking is at the bottom left, and an asterisk is below measure 75.

77

3

4

Musical notation for measures 77-80. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. Measure 77 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 78 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 79 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 80 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. A fermata is placed over the final notes of measure 80.

80

8va

Musical notation for measures 81-85. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. Measure 81 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 82 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 83 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 84 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 85 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. A dashed line above the staff indicates an octave shift (8va) starting at measure 81. A fermata is placed over the final notes of measure 85.

85

Musical notation for measures 86-89. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. Measure 86 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 87 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 88 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 89 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. A fermata is placed over the final notes of measure 89.

86

Musical notation for measures 90-93. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. Measure 90 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 91 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 92 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 93 continues with eighth notes in the treble and a whole note chord in the bass. A fermata is placed over the final notes of measure 93.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

89

cresc. \*)

92

95

98

f

Ped. 4 \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

102

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) T. / Mes. / Mm. 91-94: Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



132

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

137

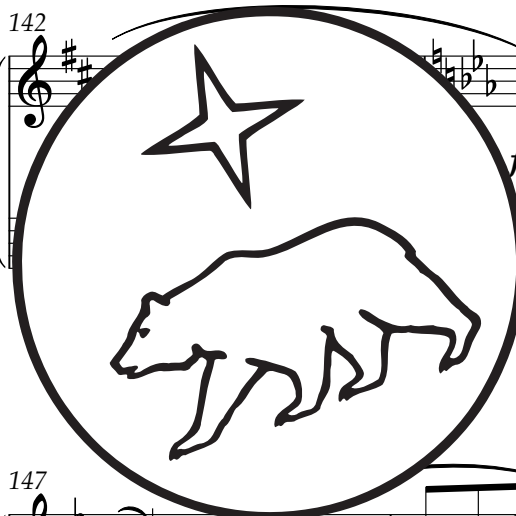
Ped. \* Ped. \* Ped. Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*cresc.*

142

Ped. \* Ped. \*

*ff*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

147

Ped. \*

*Sva*

151

Ped. \*

*dim.* *f*

156

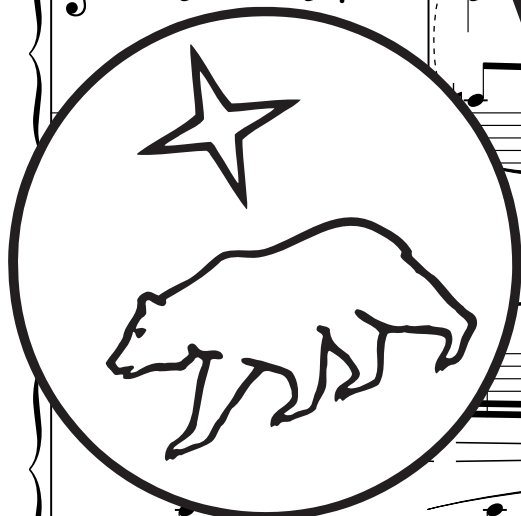
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

159

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

163

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Ac. G:

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

\*) T. 167 b: Letzte Note in allen Quellen *as*, vgl. aber T. 169, 76, 78. / Mes. 167 b : Dernière note dans toutes les sources *lab*<sup>2</sup>, mais cf. mes. 169, 76, 78. / M. 167 b: Last note of m. 167 in all sources *ab*, but cf. mm. 169, 76, 78.

173

\* Ped. \* \* Ped. \* \*

176

3 Ped. \* \* Ped. \* \* Ped. \* \* Ped. \* \* Ped. \* \* Ped. \* \*

179

Ped. \* \* Ped. \* \*

182

Ped. \* Ped. \*

185

Ped. \* Ped. \*

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) T. / Mes. / M. 177 b, AG, G: es<sup>1</sup>/mib<sup>3</sup>/ eb<sup>1</sup>.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

206 *f* *f*

Ped. \* Ped. 5 \* Ped. 3 \* Ped. 4 \* Ped. 3 \* Ped. \*

209

Ped. \* Ped. \* Ped. 1 \* Ped. 3 \* Ped. 4 \* Ped. 3 \* Ped. \*

213

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

214


Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. 5 \* Ped. 5 \* Ped. \* Ped. \*

219

\*\*)

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

\*) T. / Mes. / M. 214 b, F1, E, Ac, G: 3. und 5. Note e. / 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> note mi<sup>2</sup>. / Note 3 and 5 e.

\*\*\*) T. / Mes. / M. 219 b, E: , vgl. auch T. 40 b. / voir aussi mes. 40 b. / cf. also m. 40 b.

223

226

229

232

235



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) T. / Mes. / M. 223 b: Siehe Critical Commentary. / Voir les Notes critiques. / See Critical Commentary.

238

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*) \*

241

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

244

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

247

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

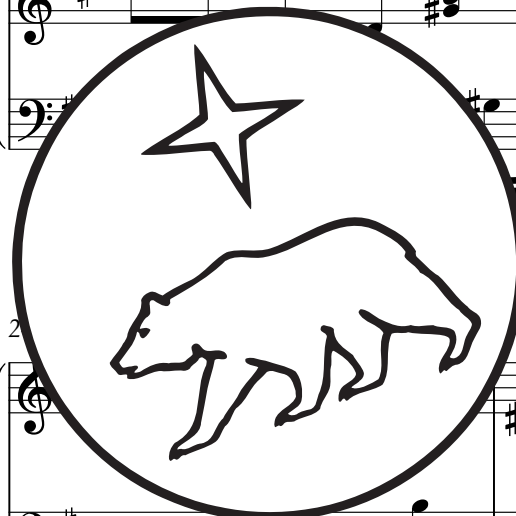
251

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*cresc.*

\*) T. / Mes. / M. 240 b, E, AG, G: 10. Note g. / 10<sup>e</sup> note sol<sup>2</sup>. / Note 10 g.  
 \*\*) T. 242 tb: Abweichende Lesart in den Quellen, siehe Critical Commentary. / Mes. 242 tb : Notation divergente dans les sources, voir les Notes critiques. / M. 242 tb: Different reading in the sources, see Critical Commentary.

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



268

Ped. \* Ped.

271

8va

1 3 2 4 2 4

ff

Ped. \*

275

1 4

\*

278

decesc.

cresc.

\*

281

ff

Ped. \*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) T. / Mes. / Mm. 277-278, AG:

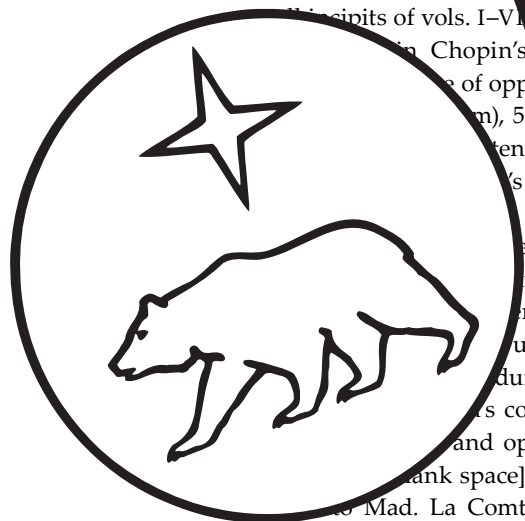
*allegro* FINE

# CRITICAL COMMENTARY

## SOURCES

### MANUSCRIPT SOURCES<sup>1</sup>

- Ask1** Autograph sketch of the first movement, mm. 33–35.<sup>2</sup> Former collection Jean Réande († 1975; pseudonym: Charles Blockhuysen). Current location unknown.
- Ask2** Autograph sketch of the first movement, mm. 117–131. 1 page, undated. Bottom right, written in an unknown hand: “Sonate, opus 58, esquisses / 1845”. The Fryderyk Chopin Institute (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina), Warsaw. Shelf mark: M/234.<sup>3</sup>
- [A<sub>F</sub>]** [Autograph] engraver’s copy for F. Current location unknown.
- IncF** Autograph incipit, mm. 1–2 of the first movement. Contained in Chopin: *Rondo à deux pianos. 8.<sup>e</sup> Livraison des œuvres posthumes. Publiés sur manuscrits originaux avec autorisation de sa famille* par Giulio Fontana (Paris: J. Meissonnier fils), undated. Bibliothèque nationale de France. Shelf mark: Rés. Vma 241 (7,76). At the end of vol. II, summary table of incipits of vols. I–VI, given (“Catalogue Français de la main de Chopin et monogramme de l’opus 1. 37/1, 38, 48/1–2, 49, 50/1–2, 51, 52, 53, 54, 55/1–2, 57, and 58 all remain in the original hand, written by August Franchoisne.”)



Engraver’s copy for F. Current location unknown.

Autograph sketch of the first movement, notated in 3/4 time, 12/8. The first two beats are not legible (no 1 clef to the left). The first beat is a half note, the second a quarter note. Part of the publisher’s “adum” of 2 Mai 1845 concerning the confirmation of the cession of Chopin’s op. 57 to Wessel: “2.<sup>de</sup> Grande espace] Op 58 commencing [incipit] Mad. La Comtesse E. de Perthuis”; reproduced in Jeffrey Kallberg: *The Chopin Sources: Vari-*

1 The following descriptions of sources additionally draw on Krystyna Kobylańska: *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 1979); Christophe Grabowski and John Rink: *Annotated Catalogue of Chopin’s First Editions* (Cambridge, 2010), revised and expanded as *AC online* at [BA11828-0002](#) (last accessed: 23 January 2024); most of the sources have been digitized and are accessible at *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE) [BA11828-0004](#) (last accessed: 23 January 2024); Bertrand Jaeger: *L’œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies et Catalogue d’une collection d’éditions anciennes*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/60 (Bern, etc., 2020).

2 Cf. also *Frédéric Chopin. The Work Sheets to Chopin’s Violoncello Sonata. A Facsimile*, Introduction by Ferdinand Gajewski (New York, 1988), p. 27 (leaf 44).

3 Cf. also *ibid.*, p. 37 (leaf 63).

4 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, 2014), pp. 201f.

**Ag** Autograph, undated [late fall 1844]. Engraver’s copy for G with pencil markings for engraving by the publisher. Title: “Sonate / pour le piano-forte / dédiée à Madame la Comtesse E. de Perthuis / par / F. Chopin / Leipsic chez Haertel / [at left:] Paris Schlesinger [at right:] Londres Wessel et Stap. / [at right:] C<sup>ev</sup> 58.” Biblioteka Narodowa, Warsaw. Shelf mark: Mus. 232 Cim. Facsimile: *Sonata h-moll op. 58 (autograf e-cyjny) Biblioteka Narodowa, Warszawa) / Sonata in B minor, op. 58 (archiwolna autograph, National Library, Warszawa)*, ed. with source commentary by Zofia Giechlińska and Irena Poniatowska, 2 vols. (Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute (NIFC), 2005).

Franz Liszt made a copy of Chopin’s Sonata in B minor op. 58 in his own hand adding variants and modifications.<sup>5</sup> Former Collection Poczoblat (1754–1844), Paris; today possibly owned by descendants of the Rozdobylav family.

### PRINTED SOURCES

**F1** French first edition. Half-title; original title page: “Sonate pour le piano-forte / Dédiee à Madame la Comtesse E. de Perthuis, / PAR / F. CHOPIN. / A Vion / [at left:] Op. 58. [at right:] Prix 15.<sup>f</sup> / A PARIS, chez J. Meissonnier, Rue Dauphine, 22. / [at left:] Londres, Wessel et C.<sup>ie</sup> [plate number, at center:] J.M. 2187. [at right:] Leipzig, Breitkopf et Hartel.” Title on p. 2: “SONATE. / par F. CHOPIN op: 58”. Dépôt légal: June 1845. Apparently, **F1** was only an advance copy and not on sale. Two copies are extant in the Bibliothèque nationale de France, Paris. Shelf marks: Ac.p. 2692 (formerly collection of the Conservatoire) and Vm<sup>12</sup> 5566.

**F2** Corrected reprint of of **F1**; same plate number. Title: see **F1**. Publication date: [July] 1845. With many important changes compared to **F1**. Copies used: see **F2<sub>D</sub>**, **F2<sub>st</sub>**, **F2<sub>Fr</sub>**; also: University of Chicago Library, shelf mark: M23.B41 S6992 c.1 (collection George W. Platzman; especially in the first movement numerous fingerings and annotations with pencil in an unknown hand); at bottom, right: cachet (ink) of the publisher J. Meissonnier.

**F** **F1** and **F2**.

**F2<sub>D</sub>** Copy of **F2** used for teaching Chopin’s pupil Camille Dubois (née O’Meara). It includes fingerings, performance indications, dynamics, variants, and corrections of printing errors added with pencil, partly

5 See Patricia Eger: “Another Liszt Revision,” *Journal of the American Liszt Society* 18 (1985), pp. 107–121.

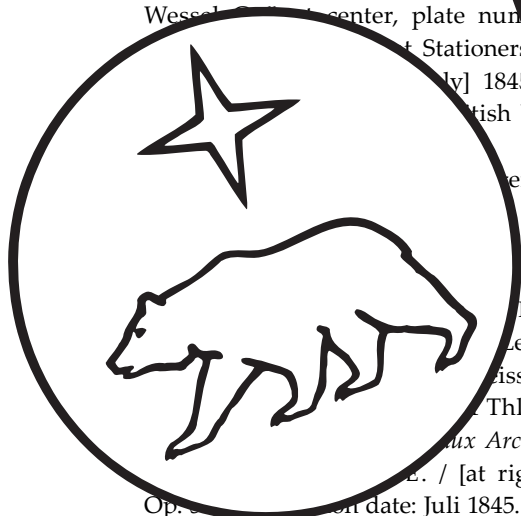
in Chopin's hand. Bibliothèque nationale de France, Paris. Shelf mark: Rés. F 980 (I, 7).

**F2Fr** Copy of **F2** used by Auguste Franchomme, containing few corrections and numerous fingerings in an unknown hand, all in pencil. Private collection, Paris (F-Pmounier).

**F2st** Copy of **F2** used by Chopin's pupil Jane Stirling. With few fingerings and annotations in pencil; authorship uncertain. Bibliothèque nationale de France, Paris. Shelf mark: Rés. Vma 241 (VI, 58).

**E** English first edition. Series title page: "N<sup>o</sup> [handwritten opus number] 62 of / WESSEL & C.<sup>o</sup>'s COMPLETE COLLECTION / OF / the Compositions / OF / FREDERIC CHOPIN / FOR THE / Piano Forte. / Solo Duet / [table listing Chopin's compositions up to op. 58] / [at left:] *Ent. Sta. Hall.* [at center:] *Copyrights.* [at right:] *Price, Solo* [handwritten:] 10 / [underneath:] "Duet / [at center:] LONDON, / Wessel & C.<sup>o</sup> Importers and Publishers of. FOREIGN MUSIC. / (by special Appointment) to. H.R.H. the Duchess of Kent. N<sup>o</sup> 67, Frith Street, Corner of Soho Square." Title on p. 1: "SECONDE GRANDE SONATE dédiée à Madame la Comtesse E. de PERTHUIS. / composée par FRÉDÉRIC CHOPIN Op: 58." At bottom, left: "Copyright of Wessel & C.<sup>o</sup> Stationers' Hall: 22 April 1845 (legal deposit: British Library, London). Numbers: thumb +, in-

**Ag.** Title page: "SECONDE GRANDE SONATE dédiée à Madame la Comtesse E. de PERTHUIS. / composée par FRÉDÉRIC CHOPIN. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel, 1845. Thlr: 15 Ngr. / [plate number:] 15. / [at right:] Fr. Chopin, Op. 58. Date: Juli 1845. Copy used: University of Chicago Library. Shelf mark: M23.C54 S719 c.1.



Pitches are indicated in this volume according to the respective language in the following manner:

$C_1 - H_1$     $C - H$     $c - h$     $c^1 - h^1$     $c^2 - h^2$     $c^3 - h^3$   
 $do^1 - si^1$     $do^1 - si^1$     $do^2 - si^2$     $do^3 - si^3$     $do^4 - si^4$     $do^5 - si^5$   
 $C_1 - B_1$     $C - B$     $c - b$     $c^1 - b^1$     $c^2 - b^2$     $c^3 - b^3$

SPECIAL COMMENTS

All relevant readings with a special attention to interpretation are listed below. A concise version of the Critical Commentary focusing on readings of **F** and **Ag** and to a lesser extent considering differences as compared to **E** and a particular **G** (such as minor deviations in **Ag**) is included in the printed edition. A more detailed version is accessible on the Bärenreiter website (see **Appendix Extras**).

Unless otherwise specified, pedal markings in small print are followed according to **Ag**. Pedal markings in **E** are only selectively documented, in view of the many inaccuracies and inconsistencies of this source. Double bar lines in **F** clearly referring to change of key signature are not retained in the present edition and not documented in the Special commentaries. Method of notation: bar, staff, comment notes are justified (including grace notes, excluding rests).

**I. Allegro moderato**  
0-1, 4-5, 8-9 t) Phrasing in **F**, mm. 1, 5, and 9:

Same reading in **E**; there, however, in m. 9 2<sup>nd</sup> slur only from beat 3, corresponding to the reading in **Ag** (mm. 0-1, 4-5, 8-9 t) and **IncF**:

We follow the plausible autograph phrasing of **IncF** as well as the phrasing in **E**, m. 9 and **Ag** (**G**).

2, 6, 10 **E**: in m. 2 cresc. hairpin continued beyond bar line. **Ag**: cresc. hairpin extended to n. 1 of m. 3, 11 (after line break not continued from m. 6 to m. 7, n. 1); for m. 97 see comment on mm. 96, 97. **F**, **E**: no cresc. hairpin in m. 10.

ABBREVIATIONS

- b = bottom staff
- l.h. = left hand
- l.p. = lower part
- m., mm. = measure, measures
- n. = note(s)
- r.h. = right hand
- t = top staff

6 Cf. also Jaeger: *L'œuvre de Frédéric Chopin* (see note 1), pp. 495f.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

31–32 **Ac, G:** *cresc.* already slightly before beat 2.

31–40 t **Ac:** slurs from m. 31, n. 1 to m. 33, n. 1 and from m. 33, n. 2 to the end of m. 40.

31–34, 140–143 **F1:** accents to r.h. quarters in mm. 31, 32, 140 (**F:** no accents in m. 141, added in the present edition according to m. 32; cf. also **E, Ac, G**); mm. 33–34: accents to dotted l.h. quarters (= **E**); changed in **F2** to long accent marks (m. 33, 1<sup>st</sup> accent mistakenly excepted; we adjust to the size of the following 3 accents) and moved between the staves.  
**Ac, G, mm.** 31–34, 140–143: (longer) accents to r.h. quarters throughout (m. 32, 2<sup>nd</sup> quarter excepted).

33 **F1, E, Ac, G:** no *fs*; added in **F2**.

33 t Only **Ac** has staccato to chord 1.

33, 34, 142, 143 t, u.p. **N:** 2–3: slurred, not tied; we adopt Chopin's idiosyncratic notation in these cases (cf. *Largo*, comment on mm. 5–18 b; also, **E**, 1<sup>st</sup> movement, m. 34).

35 **E, Ac, G:** no *dim.*

35–37 **Ac:** *decresc.* hairpins begin already on 2<sup>nd</sup> 16th of each 16th-note group.

35, 36, 37 t, l.p. All sources: inconsistent notation of additional quarter stems and augmentation dots (lower).


37–38 **F:** bar line of m. 37; new break on beat 1, m. 38; **Ac, G:** extended (l.v.); original quarter stems to **Ac, G**; but *dim.* **Ac:** \* only

40 **F:** rest instead of slurs to n. 14 G# and in pencil to n. 14 G#;


41–56, 149–164 b **F, E:** different phrasing of the two passages, but consistent within each passage. Occasionally lacking slurs in **F** added according to parallel places or **E**. **Ac** deviates from the scheme shown in **F, E**, mm. 41–56, but adopts it with a few variants in mm. 149–164.

46–52, 154–164 t **F:** slur ends in m. 48 on last note; new slur from m. 49, n. 1; adjusted to the plausible reading of the parallel passage mm. 156–157 where the slur is not interrupted. **E:** mm. 46–56 = **F**, mm. 154–164 = **Ac**. However, reading in **E** ambiguous due to line break after m. 48.  
**Ac:** originally one slur from m. 46 (154), n. 3 to m. 52 (164, n. 1), n. 5; then in m. 50 (158) section of the slur above the last two notes crossed out to end the slur on the penultimate note and begin a new slur on the last note.

47 t Only in **E:** n. 7–8 two regular eighths instead of dotted rhythm; but see m. 155.

49 t **Ac, G:** n. 4–5 .

52, 160 t **F2b:** eighth-note appoggiatura added in pencil to n. 6 *b*<sup>1</sup> indicating that the trill should begin on the main note (without repeating it). In m. 160 also present in **Ac, G**.

52 b Only in **F** no pedal markings on beat 4; only **E** has  and \* on beat 3 (crossed out in **Ac**).

54 t **E, Ac, G:** no staccato to n. 1. All sources: r.h. note 2 *c*<sup>#</sup> aligned with l.h. note 3 *c*<sup>#</sup>.

54 b **F2b:** eighth rest between last two eighths and triplet slur; both added in pencil.  
**Ac:** no 2<sup>nd</sup> \*; in **E** placed between the last two l.h. notes.

55 t **Ac, G:** *cresc.* hairpin to n. 1–

55–56 t **E, Ac, G:** slur begins on auxiliary note *d*<sup>#</sup><sup>1</sup>; no staccato to n. 56 (cf. **E**, m. 164: no staccato to n. 1). **F:** n. 56: slur added in pencil to half note *f*<sup>#</sup><sup>2</sup>. **F2:** *fs* on beat 1; eliminated in **F2**; **E:** *fs p* on beat 1; not present in **Ac, G, E, Ac, G**; *decresc.* hairpin begins already shortly before or on half note *f*<sup>#</sup><sup>2</sup>.

56 b **Ac:** l.h. slur apparently extended to m. 57, n. 1; slur extends only to m. 56, last 16th); no slur in **F**.

57 **F:** no *p*; added in **F2**. **Ac, G:** *p*; **E:** no dynamic marking.

58 t **Ac, G:** n. 3 and 4 regular eighths instead of dotted rhythm.

60–61 **E, Ac, G:** *cresc.* hairpin placed between the staves (in **F** beginning already m. 59, beat 4) and extended to m. 61, (**E:** before) n. 1.  
**Ac, G:** no *cresc.*

61 t **F2b:** 2 oblique strokes with pencil below the appoggiatura *b*<sup>1</sup>+*b*<sup>2</sup> which most likely refer to the coordination of r.h. and l.h. (rather than to fingering) indicating that the appoggiatura should be played on the beat.<sup>9</sup>

61 b **Ac, G:** beat 3, n. 3–4 *c*<sup>#</sup>–*a* instead of *g*<sup>1</sup>–*c*<sup>#</sup><sup>1</sup> like **F, E**.

61–62 b **Ac**, m. 62: no 2<sup>nd</sup> \*; added in small print after **E**.

61–63 t Different phrasing in the sources. **E**, 3 slurs: m. 61, whole-bar slur; slur to 1<sup>st</sup> half of m. 62; slur from m. 62, beat 3 to m. 63, n. 3 *d*<sup>3</sup>. **Ac, G:** one slur from m. 61, n. 1 to m. 63, n. 3 *d*<sup>3</sup>. However, all sources present different readings in the parallel passage mm. 169–171 t (see comment).

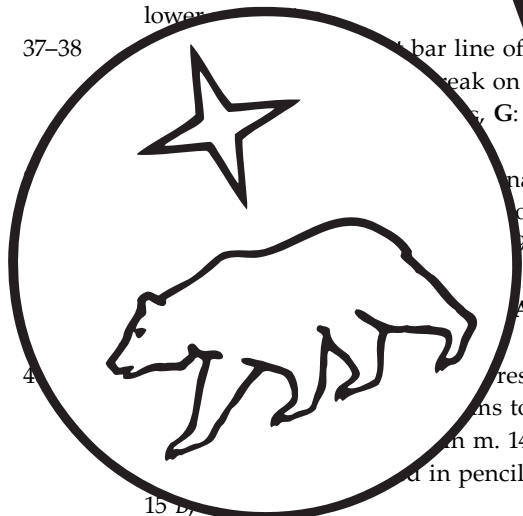
62 t **Ac, G:** no *d*<sup>2</sup> in chord 3; present in **F, E**. See also m. 170, where *b*<sup>1</sup> is lacking only in **F**; added according to m. 62 and the other sources.

62, 170 **Ac, G:** *cresc.* hairpin to 2<sup>nd</sup> half of the bar.

64–65 **E, Ac, G:** no *cresc.* hairpin.

65 b **Ac, G:** *decresc.* hairpin from n. 2 to bar line, in **E** to n. 2–5.

9 The editor thanks Hardy Rittner for this information.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

65–66 t F: no slur; present only in mm. 173–174. E: slur to chords 2–3, m. 65 (in mm. 173–174 phrasing like F). Ag, G: slur from m. 65, n. 2 to m. 66, n. 1.

65–66 b E, Ag, G: slur in m. 65 extended only to last note; Ag, G: slur in m. 173 extended to m. 174, n. 1. E, m. 173: no slur.

66 F1, Ag, G: no *p*; added in F2 (present in E). Ag, G: *leggiero* to beginning of 16ths (not present in F, E).

66 t Only in F no eighth rest on beat 4; no slur from last eighth, but “resumed” after page break in m. 67, n. 1–2.

67–69 t Ag, G: slur only from m. 68, n. 1 to m. 69, last note (Ag: line break after m. 67). E = F; cf. also phrasing in mm. 175–177 t and comment.

68, 176 b F: slur only to n. 2–4, possibly error; adjusted to m. 176 (cf. also E, m. 176 (no slur m. 68), Ag, G).

68–69, 176–177 b Pedal markings in small print added according to mm. 176–177 and E.

69, 177 t Ag: *tenuto* placed slightly after chord 1 above top staff; not present in F, E, but decresc. hairpin in mm. 177. All sources, beat 3:  $c^{\#}$  of chord 4 on one eighth stem with top note, bottom note (cf. mm. 177 (lower notes stemmed separately and quarters), 22, 195 tb).

69 tb F: no arpeggio sign to chord 1, m. 69; added in G to G–b (Ag, G: 2 vertical curved lines; see also below, arpeggio notation). 77 t: no arpeggio sign to chord 1. For arpeggio sign to chord 4 in mm. 17, 18, 19, 125, 150, 177 t. In E, corresponding to the sources, m. 180 (phrasing over, r.h. note 1  $d^{\#}$  stemmed – – –; added in mm. 180, 181). Several shorter chords in Ag, G. (slur interrupted on n. 4) and the slur begins on n. 1. Hairpin; added in F2 reaching only mm. 180, perhaps due to problems of space (cf. also m. 181). E: cresc. hairpin extends to m. 74 (m. 182), n. 1. Ag: cresc. hairpin from m. 73, n. 6  $c^{\#}$  (m. 181: n. 5  $d^2$ ) beyond bar line (m. 181: extended to chord 3). We extend the cresc. hairpin aiming at n. 1, m. 73 and in view of the other sources beyond bar line.

73 t E, Ag, G: n. 1  $a^{\#}$  stemmed separately as quarter; we adjust to the reading in l.h.

73 tb Ag, G: no  $f^{\#}$  in chord on beat 2; present in F, E.

73 b Metrical notation ambiguous in the sources. Arithmetically incorrect quarter rest in all sources; cf. also Chopin’s notation in F, E, m. 181 (see p. 14). Ag: quarter rest placed to 3<sup>rd</sup> triplet eighth (E: after 2<sup>nd</sup> triplet eighth; F, G: to 2<sup>nd</sup> triplet eighth). Last l.h. chord in F, E aligned to last triplet eighth, but in Ag, G placed between penultimate and last triplet eighth.

74 t F: staccato dot erroneously only to chord 2.

74–75 tb Chopin probably composed this masterly variant present in F, E because it introduces the G minor harmony in m. 75 and avoids the big l.h. leap of a twelfth from m. 75 to m. 76 (cf. the recapitulation, mm. 183–184: there only a fifth,  $f^{\#}$ –B).

76–77 Only in E: cresc. hairpin in m. 76, followed by decresc. hairpin in m. 77; hairpins present in F, mm. 184, 185 (not present in Ag, G).

76–84, 184–192 tb Different (and not always unequivocal) phrasing in Ag as compared with F. E largely corresponds to F; minor deviations, occasionally slurs, ties or additional stems lacking, greater discrepancies in mm. 184–192.

77 t E, Ag, G, beat 4: no arpeggio sign to  $g^{\#}+c^{\#}$ .

78 Only in E: cresc. hairpin to whole bar.

78 t F: n. 4  $e$  erroneously flagged as 16th. Stemmed to last  $a^{\#}$  not dotted in any of the sources (no eighth flag); dot added according to m. 186 (cf. also m. 78, first half and m. 82).

78, 190 t, l.p. Last 16th-note group in F quarter  $g^1$  ( $e^1$ ) not additionally stemmed as 16th. We adjust to m. 82 and E, m. 78 (cf. also Ag, G both bars).

78, 82 tb F: slur from m. 187, n. 1  $A$  to r.h. note 2  $g^1$ ; error? We adjust to m. 187 where the slur is extended to n. 2  $c^{\#}$ , m. 78, 82.

78, 187 t, l.p. All sources: stemming and beaming of n. 79. l.p., beat 4 different from m. 187. Reading in m. 79 (no  $t$  to last note  $g^{\#}$ ).

80 Only in E: cresc. hairpin (from r.h. note 2 to bar line).

80, 81 b Ag, G: staccato to n. 5  $A$ ,  $E$ .

81 t Ag, G: arpeggio sign to eighth beat 8  $g^{\#}+c^{\#}$ ; not present in F, E.

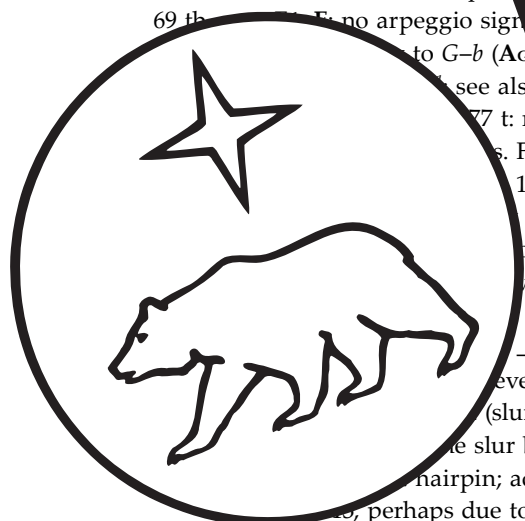
81 b E, Ag, G: n. 8  $e$  not dotted. Ag, G: no additional quarter stem to n. 9  $b$ .

82 t F:  $g^1$  on beat 3 stemmed separately; possibly error (cf. m. 78, n. 1–5, and E, Ag, G).

82 b Ag, G: n. 3–4  $g$ – $a$  instead of  $a$ – $b$ ; error? Cf. mm. 78, 190 b. We extend 2<sup>nd</sup> slur according to first slur; cf. also m. 83 b and E.

82–83 Ag, G: cresc. hairpin from m. 82, dotted eighth  $g^1$  to m. 83, last note. E, 2 cresc. hairpins: m. 82, n. 1 to m. 83, third 16th; m. 83, 16th rest to the end of the bar. Different dynamics in the sources in the parallel passage mm. 190–191 (see comment).

83 t Only in F additional quarter stem to  $g^1$  on beat 2 (cf. also m. 191,  $e^1$ , there present in all sources), but

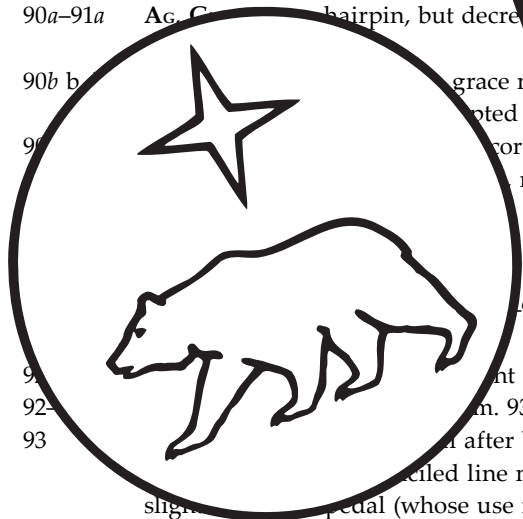


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\* Ag, m. 187, beat 3, r.h. notes: regular eighths; beat 4: notation like F, E, but last chord  $e^{\#}+c^{\#}$  additionally on one stem.

- no quarter stem to  $g^2$  on beat 3; added according to m. 191.
- 84, 85, 87 b E: cresc. hairpins in mm. 84, 85 extended to n. 8; further cresc. hairpin in m. 87, n. 1–8. Ag, G: no cresc. hairpins.
- 85 tb The curved vertical line (usually indicating arpeggio) on beat 3 is present in all sources and probably means here that the note  $b^1$  should be played with the l.h.
- 86–87, 194–195 b E, mm. 86–87: slur like F; in m. 194 slur from n. 1 to last note; new slur m. 195, n. 1–7. Ag, m. 86: slur extended beyond bar line, but after line break apparently new slur to from n. 1 to m. 88, n. 1; no slur in mm. 194–195.
- 88, 89 t Ag: decresc. hairpin to n. 2–4.
- 89–90a t Ag, G: no slur from 16th  $d^1$  to half note  $c^{\#1}$ .
- 89–90b t F: possibly due to page break after m. 91a slur from m. 89, last note  $d^1$  not resumed in m. 90b; added according to mm. 89–90a t.
- 89–90b b F: possibly due to page break after m. 91a slur from m. 89, n. 2 not continued to m. 90b, n. 2; added according to mm. 89–90a t.
- Ag, G: no slurs to l.p., mm. 89–90a t.
- 90a Only in E:  $g^1$  on beat 3 followed by  $f^{\#}$ .
- 90a–91a Ag, G: no hairpin, but decresc. hairpin to
- 90b b grace notes of trill omitted (cf. n. 90a t).
- 90b t according to m. 90 t; no slur
- 91a according to m. 96, n. 2. E
- 91b present in E, Ag, G
- 92–93 m. 93, n. 3  $g^{\#}$ . E = F.
- 93 a after beat 2 from top
- pedaled line might refer to a slight pedal (whose use is implied but not notated) before beat 3 to avoid the dissonance  $a/g^{\#}$  being included in the pedalized sound.<sup>10</sup>
- 95 t F: no accent to n. 2  $b^1$ ; added according to m. 94 (cf. also E, Ag, G).
- 95–96 t, l.p. E: no ties  $e^1+g^1-e^1+g^1$ .
- 96 tb F: slurs after line break possibly by mistake not continued to m. 97, n. 1 as in E. Ag: l.h. slur not continued to n. 1, m. 97, but extended in G.
- 96, 97 F1, E: no  $f$  in m. 96, but present in m. 97; in F2 added in m. 96 without deleting  $f$  placed between n. 1 and 2 in m. 97. Ag:  $f$  in none of the bars but cresc. hairpin in m. 97 from n. 3 beyond bar line, after page break not continued. F, E: no cresc. hairpin in m. 97.



- 97 t Ag, G: additional  $b$  in penultimate chord. E = F.
- 98 tb Different notation in Ag:



E = F, but half notes  $f^{\#}+f^{\#1}$  stemmed separately (like Ag).

- 99 b F1: n. 1  $F^{\#1}+F^{\#}$  quarters, but no quarter rest on beat 2; changed in F2 and grace notes added to trill, but trill incorrectly shifted from beat 2 to beat 3, n. 2  $B^{\#}+b^{\#}$ . E, Ag, G: quarters on beat 1 followed by quarter rest, all on beat 3; no grace notes before trill. F2: occasional half note E on beat 3; deleted in F2 present in E, Ag, G. Ag, G: no cresc. hairpin. F2b:  $\ast$  added with pencil to fourth 16th  $c^{\#}$  and # to eleventh 16th  $c^{\#}$ ; both accidentals present in Ag, G; lacking in E.
- 101–102 t, l.p. Ag, G: no ties  $c^{\#}$ ; present in E.
- 101–104 Ag, G: slurs: m. 101, n. 1 – m. 102, n. 1; m. 103, n. 3; m. 103, n. 4 – m. 104, beat 1 = F.
- 102 b F2:  $e$  added with pencil to last note  $c$  with  $\ast$  crossing out  $c$ .
- 103 t E, Ag, G: no additional quarter stem to n. 2  $g^1$ .
- 103 tb notation of an arpeggio sign in Ag (not present in E):



- 103–104 Ag, G: cresc. hairpin m. 103, beat 3–4, decresc. hairpin m. 104, beat 1–3,  $f$  (to l.h.?) on beat 2. E: no dynamic markings.
- 103–104 b E: chords not tied.
- 104 b F2b: cresc. hairpin faintly added with pencil to beat 2.
- 105, 107 t Ag, G: no slur from n. 2 to last chord (but cf. Ag, mm. 104, 106 b). E: 2<sup>nd</sup> slur in each case only to m. 106 (108), chord 1–2.
- 105, 107 b Ag, G: decresc. hairpin to n. 1–2 below bottom staff; not present in F, E.
- 106 t Ag, G: cresc. hairpin to chord 1–2; not present in F, E.
- 107–108 b E: slur to last 4 notes, m. 107, but not continued to m. 108, n. 1. Ag: slur extended beyond bar line but after line break not continued in m. 108; G: no slur.
- 108 Ag: long accent mark to r.h. note 1 (E: no accent); cresc. hairpin from beat 2 to m. 109, n. 1 (not present in F, E); no  $f$  (present in E) but *sempre forte* added above r.h. chord 5 (not present in F, E).

<sup>10</sup> The editor thanks Hardy Rittner for this information.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



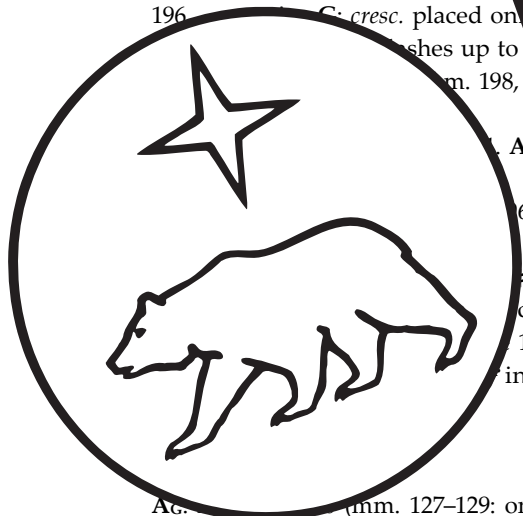
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

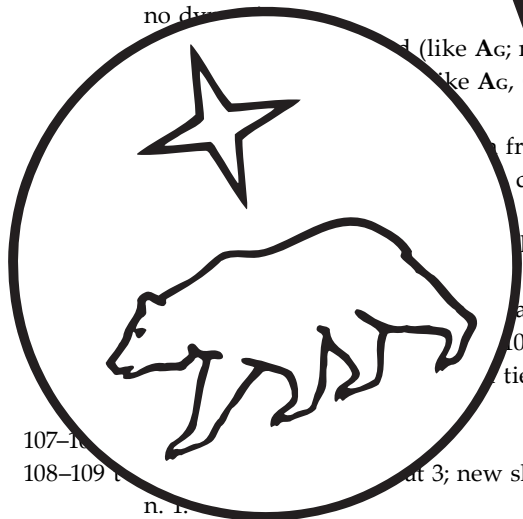




- 190–191 **Ac, G:** *cresc.* hairpin only in m. 191 from n. 6 to bar line (**E:** from m. 190, last note to m. 191, 1<sup>st</sup> half of beat 4).
- 191 b **Ac, G:** staccato to n. 6 *F#*; not present in **F, E**.
- 192–196 t, u.p. **Ac, G,** 3 separate slurs: m. 192, n. 2–5; m. 193, n. 1 – m. 195, end of beat 2; m. 195, beat 3 – m. 196, n. 1. **E = F**.
- 192, 193 b **E:** \* in each bar on beat 3.
- 194 **E:** hairpins between the staves. Due to ambiguous notation of hairpins in **Ac** peak in **G** shifted to n. 10 *a* (**E = F**).
- 194–195 b See comment on mm. 86–87, 194–195 b.
- 195 t Note 1 *d#* in all sources. However, the edition by Hermann Scholtz<sup>13</sup> has *d#*. Scholtz refers to annotated copies in his possession with autograph entries of Chopin's student R. von Könnertiz, the dedicatee of his *Nocturnes* op. 62 (married von Heygendorf) which are now lost or whose location is unknown. Among the renowned Chopin interpreters of the early 20th century, Raoul Koczalski played *d#*, Alfred Cortot *d#*.
- 195 tb All sources, beat 4: lower notes *a#* and *b* of last chord on one eighth stem with *b* no dot, *a#* no dotted. Cf. also mm. 22, 69 t.
- 196 **G:** *cresc.* placed only on r.h. note 6 *d#* and follows up to m. 199, n. 12 (continued in m. 198, after line break no rest). **Ac, G** additionally accent to m. 196, n. 1 to m. 200, n. 1; not present in **E, F**. **E:** *f* instead of *f#*; cf. however, corrected to *f*. **E = F**.
- 197 **E:** *f* in m. 201; **E = F**.
- 16, 172 **F:** double bar line present in m. 16, but lacking in m. 172; added according to m. 16. **E:** no double bar line in any of the bars; present in **Ac, G**.
- 17 t **Ac, G:** additional quarter stem to n. 1 *c#*.
- 22, 178 t **F1, E, Ac, G:** n. 6 *b*<sup>1</sup>; in **F2** changed to *a*<sup>1</sup>.
- 22, 178 b **F1:** \* in m. 22 on beat 2; in **F2** moved to beat 3, but not in m. 178. We adjust the position of \* to m. 22. **E:** \* only in m. 23 (179), beat 1.
- 31, 187 b **F1:** \* in m. 31 to r.h. note 4 (like **Ac**), moved in **F2** shortly before last r.h. note. We adjust to m. 187 (cf. also **E**, both bars).
- 31–33, 187–189 **Ac, G:** *poco ritenuto* (m. 31, n. 3 – m. 32), *in tempo* (m. 33, n. 1); not present in **F, E**.
- 32, 188 **Ac, G:** *tr* to r.h. note 3.
- 46 (202) b **F1, m. 46:** *tr* between 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> quarter rest; in **F2** moved closer to 2<sup>nd</sup> quarter rest; **F, m. 202:** \* played as 2<sup>nd</sup> quarter rest. **E:** \* only to m. 47, beat 1; *tr* release sign mm. 202/203. **Ac:** \* to 2<sup>nd</sup> quarter rest. **E:** *tr* follow the reading in m. 202.
- 46–56 (202–212) Different dynamics in the sources. **E:** mm. 46–56 no dynamics; *cresc.* in m. 205 on beat 1 with dashes only. **E:** bar line, **Ac:** *cresc.* already at the end of m. 46 (202) followed by *f* at the end of m. 49 (205).
- 46–56 (202–212) **F1, m. 48:** \* to 2<sup>nd</sup> quarter rest in **F2** moved between 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> quarter rests; however, no change in m. 204. In the present edition, \* is added to **F2**, m. 48. **Ac:** \* only to m. 47 (205), n. 1. **E, m. 49:** **Ac** no ped. markings mm. 204–205.
- 57, 213 b **E:** *f* on lower note *C* in head of *E*. **E = F**. **A:** staccato to r.h. note. **E = F**.
- 58, 214 **E:** no accent in m. 58, but present in m. 214; **Ac, G:** no accent in m. 214.
- 58, 214 t **Ac, G:** n. 2 and 3 staccato, but no staccato in m. 214. **E = F**.
- 61 **E:** no *legato*.
- 61 b **Ac, F:** *B* erroneously not dotted; augmentation dot present in **E, G**.
- 61–63 Slur to inner melodic line present only in **Ac**, but after line break not continued to m. 63, n. 1 *a#*. In the present edition added according to parallel places and **Ac**.
- 61–64 b **E:** dotted chords not tied.
- 61–156 Different or faulty phrasing in **E** and lacking ties at places in the whole middle section.
- 65–67, 129–131 b **F, m. 67:** slur extended to half note *g#* according to the more plausible reading of m. 131; no slur in **E, Ac, G**.
- 65–88, 129–150 **Ac, G:** no slurs to inner melodic line; **Ac**, mm. 151–152: slurring unclear; **E:** slurs only in mm. 77–88, 141–152.
- 67 b **F:** n. 1 *a#* stemmed upward, but in m. 131 and the other sources stemmed downward. We adjust the stemming in m. 131 according to voice leading and m. 67. Furthermore, to clarify the voicing, in both bars *g#* likewise has been editorially stemmed upward.



13 *Frédéric Chopin. Sonaten*, kritisch revidiert von Hermann Scholtz (Leipzig, 1879 and further reprints: C. F. Peters, publisher's number: 9899).



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

**F2**: penciled marking to n. 2 *g#*; possibly fingering 1; added in the present edition.

67–68, 131–132 b Tie *B–B* only in **F2**.

68–69, 132–133 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**, r.h.: no tie *g#–g#* (but present in **G**, mm. 132–133); added in **F2**.

69 b **F**: slur from m. 67 after line break not continued, possibly error; extended according to m. 133.

69–70, 133–134 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**, inner melodic line: no tie to *g#–g#*; added in **F2** only in mm. 133–134.

71–72, 135–136 b **E**, mm. 71–72: tie *e–e*; in mm. 135–136 no tie *e–e* in any of the sources.

73–74 (137–138), 75–76 (139–140) b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**: no tie *a#–a#*, *g#–g#*; added in **F2**.

76–77 b **F**: no tie *f#–f#*; added according to mm. 140–141 and **E** (present also in **A<sub>G</sub>, G**).

86–87 b **F1, A<sub>G</sub>, G**: *B<sub>1</sub>+B–B<sub>1</sub>+B* not tied; ties added in **F2**; present in **E**.

88 t **A<sub>G</sub>**: augmentation dot to *b* canceled; present in **F**, **G**; lacking in **E**.

88–103 b **A<sub>G</sub>, G**: no slurs to (inner) melodic line (**A<sub>G</sub>**: only slur from m. 98, last note to the end of m. 99; not adopted in **G**).

92 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**: n. 2 *G#<sub>1</sub>+G#*; in **F2** changed to *G#<sub>1</sub>+G#*.

93–94, 101–102 **F1**: no *p* in mm. 94, 102; added in **E**, **A<sub>G</sub>, G**: no dynamic marking.

107–110 b **F**: *acc.* (like **A<sub>G</sub>**; no accent in **G**) below r.h. (like **A<sub>G</sub>, G**) below r.h.

108–109 t **F**: *acc.* from m. 93, beat 3; dynamics in **F**.

109–112 t, l.p. Slur to inner melodic line added according to mm. 113–116; **E, A<sub>G</sub>, G**: no slur in mm. 109–112, 113–116.

110–111 b **F1, A<sub>G</sub>, G**: *E+e–E+e* not tied; ties added in **F2**, present in **E**.

117–124 b **E**: slur begins in m. 117 only on n. 2 *b+d<sup>+</sup>*. **A<sub>G</sub>, G**: no slur.

124 **A<sub>G</sub>, G**: no long accent mark; present in **E**.

125–127 tb **A<sub>G</sub>, G**: no slur to inner melodic line from m. 125, n. 1 *c#<sup>1</sup>* to m. 127, n. 1 *a#*.

129–131 b See comment on mm. 65–67, 129–131 b.

131–132 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**: no tie *B–B*; added in **F2**.

137 b **F**: slur begins already on n. 1 *a#*; possibly error; we adjust to m. 73.

137–138 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**: no tie *a#–a#*; added in **F2**.

139 b **F**: *e* mistakenly not dotted; added according to m. 75; augmentation dot present in **E, A<sub>G</sub>, G**.

139–140 b **F1, E, A<sub>G</sub>, G**: no tie to quarters *g#–g#*; added in **F2**.

150–151 b **F1, A<sub>G</sub>, G**: *B<sub>1</sub>+B–B<sub>1</sub>+B* not tied; ties added in **F2**; present in **E**.

152–156 b **E** is the only source to clearly extend the slur to m. 157, n. 1 (**F**: slur not continued to m. 157 after double bar line and line break; **A<sub>G</sub>**: slur extended beyond bar line; **G**: no slur).

157 **E, A<sub>G</sub>, G**: no *f*.

158 Only in **E**: decresc. hairpin (r.h. notes 1–5).

162 b **F**: \* only to last note; adjusted to m. 6 (cf. also **A<sub>G</sub>**; **E**: placed exactly the other way round).

172 **F, E**: no double bar line; we adjust to **F**, m. 16.

178 t See comment on mm. 22, 178 t.

204 b For pedaling, see comment on mm. 48–204), 49 (205) b.

205 For dynamics, see comment on mm. 46–56 (202–2).

**F**: *Larg.* mm. 45–58, 79–85 not written in **F**.

2–3 t Only in **F** no tie from m. 1, n. 1 to m. 3, n. 1 (*e<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>*); intention for oversight?

4 b **F**: no pedal marking in the sources. **F2**: *acc.* faintly added with pencil on beat 1; adopted in **E** and **F1** in small print.

5 **F**: possibly due to line break cresc. hairpin not continued in m. 5; we adjust to m. 99. **E**: cresc. hairpin (no line break) extended to m. 5, n. 1; **A<sub>G</sub>**, **G**: extended to m. 5, l.h. note 2.

4–5 **F, E**: indication *cantabile* placed only in m. 5, beat 1, probably due to problems of space caused by line break after m. 4. The present edition follows m. 98 (*dolciss.*; cf. also **A<sub>G</sub>**).

4–12 t Different phrasing in the sources. **E**, 4 slurs: m. 4, beat 4 – m. 6, n. 2; m. 6, n. 3 – m. 8, n. 5; m. 8, last note – m. 10, n. 2; m. 10, n. 3 – m. 16, bar line. **A<sub>G</sub>, G**, 2 slurs: m. 4, beat 4 – m. 6, n. 2; m. 6, n. 3 – m. 12, n. 2.

5–18 b **F1**: slurs to l.h. chords engraved short like ties; extended (only) in **F2** (**E** ambiguous) to the left and right side protruding the note heads (as in **A<sub>G</sub>**) to make clear that these are no ties but slurs and the two chords should be struck separately. Lacking slur to first pair of l.h. chords in m. 16 added in **F2** (present in **E**).

**E, A<sub>G</sub>**: slurs lacking at places (**G** largely follows **A<sub>G</sub>**, but adds further inconsistencies).

7 t **A<sub>G</sub>, G**: n. 3–4 . **E** = **F**.

8–9 **A<sub>G</sub>**: cresc. hairpin from m. 8, l.h. note 6 to m. 9, l.h. note 3; not present in **F, E**.

10–12 **E**, m. 11: no *f*; cresc. hairpin extends to r.h. note 5; decresc. hairpin begins already on r.h. note 7 and reaches to m. 12, last l.h. note. **A<sub>G</sub>**: cresc. hairpin only to 1<sup>st</sup> half of m. 11; decresc. hairpin in m. 12 extended to bar line.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Ag: mm. 38–39, 54–55 one slur each; mm. 70, 71, 72, 73 one slur to each bar.

41, 42, 57, 58, 73, 74 b F: half notes *b* (*a*) not dotted; error?  
E: half notes dotted (m. 41 excepted); in mm. 41, 42 no upward stem. Augmentation dots added in view of voicing and according to E (cf. also Ag, G).  
F, m. 42: n. 1  $c\sharp^1+g\sharp^1$  on one stem; adjusted to m. 41 and parallel places.  
F, E: slur to middle voice n. 1–2 only present in mm. 73, 74 (*b*–*a*). Ag, G: no slurs in any of the bars.

43 E: cresc. hairpin begins already in m. 42, beat 3.  
Ag, G: no cresc. hairpin, but decresc. hairpin in m. 44.

43 t Ag, G: n. 3 and 9 dotted; E: only n. 3 dotted. The present edition adds augmentation dots to n. 3 and 9 according to m. 59 and parallel places.

45 b F1: whole-note chord *E+B*; in F2 changed to whole note *E* + half rest. E, Ag, G show the reading of F1 and m. 29.

47 t F, E: no quarter stem to n. 5 *b*; added according to m. 46 (cf. also Ag, G).

58–59 b Ag, G: tie also to  $G\sharp-G\sharp$  (cf. 42–43 *b*); not present in F, E.

58–63 E: long cresc. hairpin from m. 58, beat 4 to m. 63, r.h. note 3  $g\sharp^1$  added according to m. 59 and parallel places (Ag, G).

59 t E: no quarter stem to n. 5 *b*; added according to m. 46 (cf. also Ag, G).

59 b E: no quarter stem to n. 5 *b*; added according to m. 46 (cf. also Ag, G).

66 tb E: no *p*, but cresc. hairpin (no dynamic indication in mm. 37, 53). Ag, G: *p* followed by decresc. hairpin.

67–68 Ag: decresc. hairpin begins only in m. 67, last note.

68–69 t Ag, G: slur from m. 59 ends m. 69, last note; new slur to m. 70.

69 E: no *p*, but cresc. hairpin (no dynamic indication in mm. 37, 53). Ag, G: *p* followed by decresc. hairpin.

69 b  $\sharp$  to n. 1  $a\sharp$  added according to E (cf. also Ag, G).

71 E: cresc. hairpin begins already in m. 70, n. 1.

75 E, Ag, G: no cresc. hairpin.

75 t Ag, G: quarter stem to r.h. note 5 *a**b*.

75–90 t For phrasing see comment on mm. 29–37, 42–53, 74–90 t.

76–78 E: cresc. hairpin begins only on r.h. note 11, m. 76.  
Ag: cresc. hairpin only to m. 78, extended beyond bar line.

76 t Ag: quarter stem to r.h. notes 6 and 12 (n. 6 additionally dotted). E = F.

77–78 b Ag, G: slur from m. 77, n. 1 to m. 78, n. 1. E = F.

78 t F1, E, Ag, G: no quarter stem to n. 8  $a\sharp^1$ ; added in F2. Only in F: n. 9  $d\sharp^1$  dotted.

78 b Ag: slur from n. 2 *C* $\sharp$  to n. 4 *B* $\flat$ ; no pedal marking to 1<sup>st</sup> half of the bar and (like F) no \* after  $\text{ped}$  on beat 3.

79–81 b F: slur from m. 79 not continued to m. 81, n. 1, but see mm. 29–31, 45–47 (E: mm. 29–31, 45–47 no slur; mm. 79–81 = F). Ag, G: slur in each case not continued to 3<sup>rd</sup> bar, n. 1.

80 t F, E: no additional quarter stem to n. 11  $c\sharp^1$ ; added according to m. 46 t (present also in Ag, G).

80 b Ag, G: decresc. hairpin to beat 1–3; not present in F, E.

81 t F, E: no additional quarter stem to n. 30 (cf. also m. 47 t); added according to m. 30, 46 (cf. also Ag, G).

82–88 Only in F: *dim.* in m. 86. E: no dynamic hairpins, but *pp* in m. 87–88. Ag: decresc. hairpin from m. 86, beat 4 (G: m. 86, n. 1) to m. 87, n. 7 (G: n. 5), *pp* placed to n. 9.

84–87 b Additional quarter stem to r.h. note 2 added according to mm. 53, 54 (cf. also F, Ag, G).

84–87 b F: additional tie preceding n. 1  $E_1+E$  in m. 85 after large beam might imply ties also from m. 84 to m. 85.  
E: mm. 84–86  $E_1+E-E_1+E$  tied, but not as m. 84–87. Ag, G: ties  $E_1+E-E_1+E$  only present in m. 86–87 (Ag: ties crossed out at the beginning of m. 86).  
91 t Only in F:  $e\sharp$  resulting in all other sources  $e^1$ .

92–93 Ag, G: *cresc.* on beat 2, m. 92; no *p* in m. 93.

94 Only in F: notation of last chord and subsequent trill phonetically simplified as *b*– $a\sharp$ –*b*. Cf., however, Ag: n. 1 of trill termination  $g\sharp$  instead of  $a\sharp$  (cf. all sources, trill in m. 93); G: main note of the trill erroneously  $a\sharp$  instead of  $a\sharp$  leading to the sequence  $a\sharp$ – $g\sharp$ – $a\sharp$ – $b\sharp^1$ , while E mirrors the notation of Ag.

94–95 b E: no tie  $c\sharp$ – $c\sharp$ .

95 E, Ag, G: *dim.* placed only in m. 97, beat 2 followed by dashes up to bar line (E: to m. 98, beat 1).

95 b F: l.h. slur begins only on beat 3; error? E, Ag, G: no slur to l.h. mm. 95–98.


95–96 b E, Ag, G: tie m. 95, r.h. note 4  $a\sharp$  – m. 96, r.h. note 1 *b* $\flat$ .

97 t All sources: n. 2  $b\sharp^1$  dotted, thus leading to m. 98, n. 1  $a\sharp^1$  rather than to m. 97, n. 4  $a\sharp^1$ .  
Only in E: no quarter  $c\sharp^2$  on beat 3.

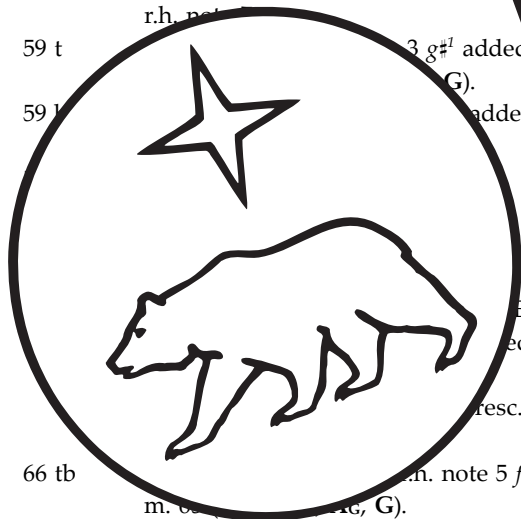
98–99 F1, E, Ag, G: no *do*[*l*]*ciss.*; added in F2.  
Ag: cresc. hairpin in m. 98 beyond bar line; *p* to n. 1, m. 99. E = F.

98–105 t Ag: one slur from m. 98 t, beat 4 to m. 105, n. 1.


100 t Reading in Ag, G:



102 Ag, G: no *pp*; present in F, E.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

- 103 t, l.p. Only in F on beat 1 quarter  $f^{\#1}$  instead of quarter rest; faintly penciled cross added to n. 1 in F2<sub>D</sub>; faintly crossed out with pencil in F2<sub>st</sub>. The present edition follows (F2<sub>D</sub>)/F2<sub>st</sub> (cf. also E, A<sub>G</sub>, G).
- 104 A<sub>G</sub>, beat 2: *dim.* followed by dashed line; not present in F, E.
- 104 b F: last \* placed to last eighth note, singular; adjusted to the preceding bars (cf. also E, A<sub>G</sub>, G).
- 104–105 b F: slur from m. 104 extended only to m. 105, n. 3; possibly error (cf. E, A<sub>G</sub>, G).
- 105 t E, A<sub>G</sub>, G: no tie  $d^{\#2}$ – $d^{\#2}$ ; cf. comment on m. 19 t.
- 105 b A<sub>G</sub>: no \* after initial  $\text{ff}$  and no pedal markings on beat 3 (but cf. m. 19).
- 106 t A<sub>G</sub>: decresc. hairpin to beat 2–4 instead of longer accent mark. Cf. comment on m. 20 t. E = F.
- 107 b F: half rest erroneously lacking; present in E, A<sub>G</sub>, G.
- 107–109 t E: slur from m. 107, n. 4 to m. 109, n. 1.
- 108 A<sub>G</sub>: *f* already to n. 2, m. 108; following cresc. hairpin in mm. 108–109 crossed out, then (as in E) decresc. hairpin from m. 109, n. 2 to m. 110, n. 2 (E: n. 1).
- 109 b A<sub>G</sub>: no \* after initial  $\text{ff}$ .
- 109–110 b A<sub>G</sub>, G: slur from m. 109, n. 2 to m. 110, n. 2; E = F.
- 109–110 slurs: m. 109, n. 2 – m. 110, n. 1; m. 110, n. 1 – m. 113, n. 1 (or beyond bar line of m. 113, n. 2 – m. 119, beat 2. E = F).
- 109–110  $d^{\#1}$  (cf. E, A<sub>G</sub>, G).
- 109–110 perhaps crossed out in some sources, but cf. A<sub>G</sub>, G and \* in some. Follow the player's notation.
- 109–110 hairpin extended from m. 111, beat 1 to m. 112. A<sub>G</sub>, G have instead *dim.* in m. 112 after beat 2 with dashed line up to m. 112, beat 3.
- 113 A<sub>G</sub>, G: *pp* instead of *p*. E = F.
- 113 b F2<sub>st</sub>: horizontal curved line with pencil to indicate that the lowest note of the r.h. chord be played with l.h.; cf. similar marking in F2<sub>D</sub>.
- 115 t Only in F: additional slur to n. 1–3  $a^{\#1}$ – $b^1$ – $d^{\#1}$ ; error? Not retained in the present edition.  
A<sub>G</sub>, G: after grace notes additional appoggiatura  $d^{\#1}$  to n. 10  $a^{\#1}$  (present also in E):
- 
- 115–118 E, A<sub>G</sub>, G: no hairpins.
- 117 t, l.p. F: no augmentation dots and quarter rest; possibly error. Present in E, A<sub>G</sub>, G.
- 117, 118 t A<sub>G</sub>, G: no arpeggio sign to chord 1.
- 119–120 E: no decresc. hairpin but accent to chord 2, m. 119.

#### IV. Finale. Presto non tanto

- Tempo E: only *Presto*.
- 1 E: *Cresc.* already to n. 1; dashes (like A<sub>G</sub>, G) up to the end of m. 8.
- 1–8 b E: no pedal markings.
- 8 b E, A<sub>G</sub>, G:  $\curvearrowright$  also to l.h.
- 9 E: no *p*.
- 11 A<sub>G</sub>, G: cresc. hairpin only to 2<sup>nd</sup> half of the bar. E = F.
- 15 A<sub>G</sub>: cresc. hairpin placed above r.h. and extended to m. 16, n. 1. E: hairpin from m. 15, n. 3 to m. 16, n. 1.
- 16–17 t E, A<sub>G</sub>, G, m. 16: no augmentation dot to half note  $f^{\#1}$ . E: no tie  $f^{\#1}$ – $f^{\#1}$ .
- 17 t E, G: 4 stems added as regular eighths like n. 1–3 (no additional quarter stem to n. 4) and eighth stem to n. 6  $d^{\#1}$  (cf. comments on m. 101 t and m. 108 t).
- 17 tb E, G: no slur from n. 1  $f^{\#}$  to n. 2  $d^1$ ; added in F2 (A<sub>G</sub>: notation ambiguous).
- 21–22 tb F1, A<sub>G</sub>, G: no slur from m. 21, n. 4  $c^{\#1}$  to m. 22, n. 1  $e+f^{\#}$ ; added in F2 (cf. faulty reading).
- 22 tb Slur from n. 1  $f^{\#}$  to n. 2  $d^1$  added according to m. 10 (cf. also m. 218, 220); slur present in A<sub>G</sub>, G; no slur in E.
- 23 A<sub>G</sub>, G: cresc. hairpin begins only on eighth beat. E = F.
- 24 No accidental to n. 6 in the sources; some modern editions add  $\flat$ . Cf. also m. 25 and in particular m. 22.
- 25 E: no additional quarter stem to n. 3  $b^2$ .
- 29–31 Beginning of cresc. hairpin extended according to mm. 34–35. E: cresc. hairpin from m. 29, n. 4 to m. 31 beyond bar line (cf. also mm. 33–35).
- 30–31 A<sub>G</sub>, G: cresc. hairpin from m. 30, n. 1 to m. 31, n. 1.
- 34–35 End of cresc. hairpin extended according to mm. 30–31 (cf. also E, A<sub>G</sub>).
- 35 b E: last note  $f^{\#1}+b^1$  instead of  $d^1+f^{\#1}$ .
- 36 t A<sub>G</sub>, G: no additional quarter stem to n. 1 (cf. also comment on mm. 122–123 t); in m. 32 no additional quarter stem to n. 1 in any of the sources.
- 37–38 Only in E: cresc. hairpin from m. 37, n. 3 to m. 38 beyond bar line.
- 38 b Pedal markings in small print added according to A<sub>G</sub>, E.
- 39–51 b E, A<sub>G</sub>, G: no slurs to l.h. (cf. also comment on mm. 76–90 b).
- 41 b Pedal markings in small print added according to A<sub>G</sub>, E.
- 43 t F: slur extended to n. 2 (but cf. F, E, m. 241: there only extended to n. 1). The present edition adjusts the phrasing to m. 241 (cf. also E, A<sub>G</sub>, G: slur ends m. 43, n. 1; new slur from m. 43, n. 3).
- 43 b E, A<sub>G</sub>, G: n. 5 *g* instead of  $f^{\#}$ .
- 43, 241 b F, m. 43: pedal markings added according to m. 241. A<sub>G</sub>, m. 43: no \*. E:  $\text{ff}$  m. 42, n. 4 followed by \* in m. 43, before n. 3; possibly error.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





225–226 Different dynamics in the sources. E = F, but (as in Ag) no long accent marks to l.p. notes 2–3, 4–1. Ag: *cresc.* hairpin from m. 225, l.h. note 2 to m. 226, l.h. eighth beat 1 with additional *cresc.* in the opening of the hairpin.

227–229 E: *cresc.* hairpin only from m. 227, eighth beat 6 to m. 228, last note. Ag, G: *cresc.* hairpin from m. 227, eighth beat 4 to m. 229, n. 1.

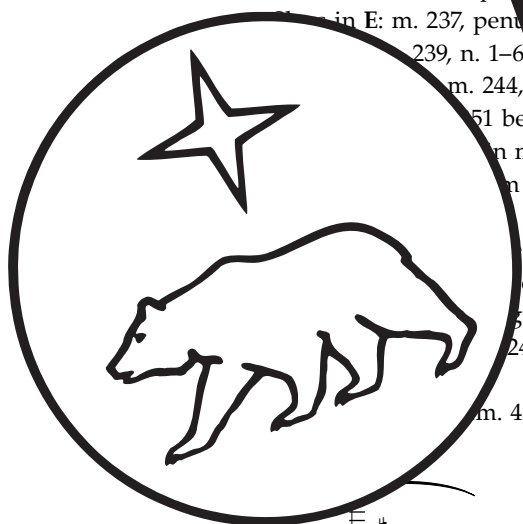
230–232 Different dynamics in the sources. E, Ag: *cresc.* hairpin from m. 231, eighth beat 6 to m. 232, beyond bar line (E: up to last note).

233–234 t, u.p. Ag (n. 1  $f\sharp^3$  not dotted): no tie  $f\sharp^3-f\sharp^3$ .

234 t, u.p. Quarter stem to n. 1  $f\sharp^3$  added according to m. 36 t; not present in E, Ag, G.

235 t, u.p. E, Ag: n. 1 with additional quarter stem; added according to m. 37 t.

237–245 t Different phrasing in the sources (cf. also mm. 130–143 t); at places contradictory. Both F and E have a sequence of several (shorter) slurs, but deviating from each other. F, m. 244: slur n. 1–new slur from m. 244, n. 1 to m. 253, last note; phrasing in m. 244 adjusted to the similar motive present in m. 143.



Changed in F2. Variant in E, Ag, G (cf. m. 135):



245, 246–247, 248–249 Ag, G: *decresc.* hairpins; not present in F, E.

249, 250–253 b Pedal markings in small print according to Ag, E.

250–254 Ag, G: *cresc.* hairpin to mm. 250–253; *ff* in m. 254. E: *cresc.* hairpin to mm. 250–251; no dynamic markings in mm. 252–254.

253 t  $\sharp$  to note 2  $g\sharp^2$  added according to Ag, G; not present in F, E.

254, 258 t Only F places  $8^{va}$  to n. 2 (i.e. to the main note)  $b^3$  in each case. In fact, it would make perfect sense in m. 258 to play  $b^1$  as appoggiatura (instead of  $b^3$ ), thus concluding the previous passage.

256–258 b Ag: slur from m. 256, eighth beat 4 to m. 258, n. 1 (but cf. mm. 260–261 b).

256, 260 b F1: no staccato to chord 1 ( $F\sharp$ ); \* placed before chord 2, no  $\text{rit.}$  to end of the bars. F2 adds staccato in both bars and moves \* after chord 2;  $\text{rit.}$  to end of the bars added to last eighth beat, m. 256, but in m. 260 to eighth beat 5 (this reading adopted for both bars in the present edition). E, m. 256: \* placed after eighth beat 5, in m. 260 on eighth beat 5; no further pedal marking(s) in the respective bars. Ag, G, both bars: chord on eighth beat 4 without  $c\sharp^2 = F$ .

257 b F2: \* placed already on eighth beat 3; change in the present edition according to m. 143 t. (cf. also E).

258 b F: quarter rests; changed in the present edition. Ag, G add  $d\sharp$  to the chords in m. 254 b.

259 b F: no \* added in F2 (slightly different position from m. 255 b). E: \* already in m. 258 on eighth beat 4.

261 Ag, G: *decresc.* hairpin; not present in F, E.

261–262 t Ag: slur ends at bar line of m. 261; new slur begins in m. 262, n. 1 as in F; E: slur extends beyond bar line of m. 261 suggesting no cesura after line break.

268 b Ag, G: staccato to n. 1; not present in F, E.

270 b E, Ag, G: no tie  $c\sharp-c\sharp$ .

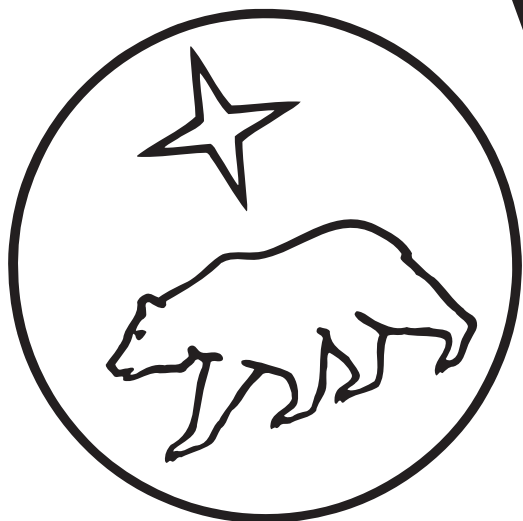
270–273 F1: no *cresc.* hairpin; added in F2 beginning in m. 270 already on chord 2; error? Adjusted according to the new phrase which begins in m. 270, last eighth beat (cf. also Ag). E: *cresc.* hairpin from m. 271, n. 2 to m. 273, chord 3.

270–282 t Different articulation in the sources. E: no articulation in mm. 270–273 t; slur from m. 274, n. 1 to m. 282, n. 1. Ag: staccato (instead of slurs) from m. 270, chord 4 to m. 272, chord 4; slur to m. 273, chord 1–3; new slur from m. 274, n. 1 to m. 281 beyond bar line, but after line break not continued to m. 282, n. 1.

274–275 b E: *cresc.* hairpin between the staves from m. 275, r.h. note 3 to m. 276, eighth beat 1. Ag, G: *cresc.* hairpin below bottom staff from m. 274, eighth beat 4 to m. 275 beyond bar line.

275–280 b E:  $\text{rit.}$  in m. 275 before chord 2 (cf. Ag); \* to eighth rest in m. 277.

276 b	E, Ag, G: no accent.		
277–278 b	F1, E: no slur; added in F2. Ag, G: different articulation, see footnote p. 43.		opening of the hairpin in the middle of m. 281. E: cresc. hairpin only in m. 281 with <i>cresc.</i> above the hairpin on beat 1.
278	E: <i>deces:</i> to r.h. note 5, no dashes. Ag: <i>dim.</i> instead of <i>decesc.</i> , followed by dashes to the end of m. 279.	282	Only in E: no <i>ff.</i>
279–280 b	Ag: staccato to n. 1, m. 280; not present in F, E.	282 b	E: staccato only to l.h.; Ag: staccato only to r.h.
280–281	Ag: cresc. hairpin from m. 280, eighth beat 4 to m. 281, beyond bar line with <i>cresc.</i> added in the	284 tb	E: chord 1 dotted followed by quarter rest and eighth rest.
		285 b	E: no <i>F#</i> in l.h. chord.
		286 b	Only in F2 * at the end of the bar.



# Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.