144

E. R. 1735

Zbiory Słowackiego
502/2393

CHOPIN

NOCTURNES

FÜR PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

DEUTSCHER TEXT
ENGLISCHER TEXT

1935
AUSGABE RICORDI
MAILAND

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

IZ I

E. R. 1735

F. CHOPIN

NOCTURNES

FÜR PIANOFORTE

REVIDIERTE AUSGABE VON ATTILIO BRUGNOLI

DEUTSCHER TEXT
ENGLISCHER TEXT

1935
G. RICORDI & Co.
DRUCK UND VERLAG
MAILAND
ROM — NEAPEL — PALERMO
LEIPZIG — BUENOS AIRES — S. PAULO
PARIS: Soc. Anon. des ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co. Inc.

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 502 / 2393

2393/II

Die Angabe des Zeitmasses, wie sie bis heute auf dem Gebiete der musikalischen Schreibweise angewendet wurde, bildet eine Unstimmigkeit, welche keine Macht der Ueberlieferung rechtfertigen kann.

Die Bezeichnung des Zeitmasses stützt sich auf die Darstellung der ganzen Taktnote, eingeteilt in zwei Hälften, oder vier Viertel, oder acht Achtel, oder sechzehn Sechzehntel, u. s. w. Um nun aus diesem sogenannten « *ordinario* » (*Gewöhnlichem*), das durch die ganze Taktnote als Einheit dargestellt wird, andere Zeitmasse zu bilden, nimmt man, abgeleitet von dieser Einheit, einen ihrer Bestandteile und formt neue Angliederungen oder Ableitungen, welche wieder den Ursprung zu neuen Taktbildungen geben. So haben wir die Formen 3/4, 6/8, 9/8 u. s. w. mit denen wir bezeichnen, dass die Takte, in welche die Komposition eingeteilt ist, diesbezüglich aus drei Viertelnoten, sechs Achtelnoten, neun Achtelnoten u. s. w. gebildet werden. Indessen hat die Achtelnote, mit welcher wir den achten Teil einer ganzen Taktnote darstellen, keine Geltung und kein beständiges Verhältnis, ausser in ihrer Betrachtung zum Takte « ordinario »: in einer anderen Gestaltung kann sie nicht mehr den Wert von 1/8 darstellen, denn wenn sie ein Teil eines Taktes ist, welcher neun Achtelnoten umfasst, dann hat sie die Geltung von 1/9 und folglich müsste man die neue Taktbildung mit der Zahlfigur 9/9 darstellen, so wie irrtümlich zuweilen der gewöhnliche Takt (C) mit der Ziffer 4/4 veranschaulicht wird. Aber wie die Bezeichnung 4/4 widersinnig ist, da sie einem Ganzen entspricht, so würden 9/9 oder irgend eine andere Bezeichnung, die auch einem Ganzen gleichkommen würde, ebenso sinnlos sein.

Die Schwierigkeit (ernster als man glaubt, da sie die Ursache der Unverständlichkeit für jeden ist, der beginnt Musik zu studieren) kommt gerade von der Tatsache her, dass für die Bildung irgend eines Taktes, sei er zwei-oder dreiteilig, von dem Begriff der ganzen Taktnote ausgegangen wird, welche für den ihr zugewiesenen Wert und ihre Einteilung absolut vierteilig ist. Statt dessen dürfen die Bezeichnung und Einteilung des Zeitmasses in der Musik nichts anderes sein, als die Verbindung zwischen dem einzuteilenden Zeitraum und den Teilen, in welche man ihn einteilt, ohne jedweden Zusammenhang mit irgend einem ständig bestimmten Zeitraum, auch nicht mit irgend einer musikalischen Figur, welche ihn im wesentlichen oder auch nur dem Namen nach darstellen würde, wie es jetzt z. B. mit der ganzen Taktnote geschieht.

Nur so wird es gelingen, dem Begriff von der Bildung des musikalischen Zeitmasses die zu seinem Erfassen nötige Genauigkeit und Spannkraft zu geben.

In the field of musical notation the indication of time, such as has been practised until now, constitutes an absurdity that no strength of tradition can justify.

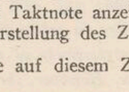
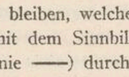
The designation of the time is made taking as basis the semibreve sub-divided into two minims or four crotchets or eight quavers or sixteen semiquavers etc. and to form times different from this one so called ordinary *and represented as unit by the semibreve, one of the elements derived from this is taken and new derivations are formed which give origin to new formations of time. Thus we have the formations 3/4, 6/8, 9/8 etc. with which we design that the bars in which the composition is sub-divided are formed respectively of 3 crotchets, or 6 quavers, or 9 quavers etc. However, the quaver with which we represent the eighth part of a semibreve, has fixed value or proportion only if considered in the* ordinary *time: in a different formation it cannot have any more the proportion of 1/8 because if making part of a bar containing 9 quavers it has the value of 1/9 and therefore the new formation of time should be represented by the number 9/9, as is erroneously represented sometimes the* ordinary *time (C, generally called* common*) by 4/4. However, as 4/4 is a nonsense because corresponding to a whole, so would be a nonsense the 9/9 or any other similar designation also corresponding to a whole.*

The unsuitability (more serious than it may appear, being the cause of incomprehension for all beginning to study music) proceeds just from the fact that for the formation of any time, whether duple or triple, we take as basis the semibreve which, for the value and sub-division assigned to it, is eminently quaternary. Instead the designation and the sub-division of time in music must not be other than the proportion between the space of time to be sub-divided and the parts in which we sub-divide it, without bond with any determined space of time or with any figure which substantially or only nominally represents it, as happens now, for instance with the semibreve.

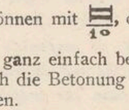
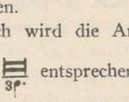
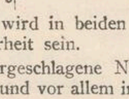
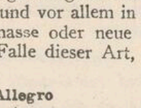
Only thus is it possible to give to the conception of the formation of musical time, the precision and elasticity necessary for its comprehension.
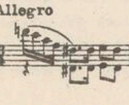
Moreover, the esthetic signification of the values changes extraordinarily and substantially according to the rhythmic necessities, as can be verified by anyone who knows exactly what any figure represents in a duple time movement and what the same figure repre-

Ausserdem ändert sich die ästhetische Bedeutung der Werte ausserordentlich und wesentlich, entsprechend der rhythmischen Notwendigkeiten, wie ein jeder feststellen kann, der sich klar macht, was irgend eine Gruppe von Tönen in einer zweiteiligen Taktgebung darstellt, im Vergleich zu dem, was dieselbe Notengruppe in einem dreiteiligen Takte wiedergibt. Die beklagenswerte Unstimmigkeit liegt deshalb nicht so sehr im Sinnbild, als in der Tatsache, dass wir beim einteilen der Note, welche wir als Einheit an sich betrachten, aus rhythmischen Gründen die Einheit von welcher sie abstammt, übergehen müssen.

Mathematisch sind 9/8 gleich 9mal 1/8, deshalb wird man, wie es seit langem Brauch ist, sagen können, 9/8 sind gleich 9 Achtelnoten, da die althergebrachte Darstellung von 1/8 eine Achtelnote ist. Wie aber auch der Ausdruck 9/8 wenig genau ist, weil er nichts in Bezug auf das Zeitmass anzeigt, oder — was noch schlimmer ist — dass er im einzelnen 9mal 1/8 der ganzen Taktnote anzeigt, so habe ich gedacht, die klarere Darstellung des Zeitmasses und seiner Einteilung könne auf diesem Zeichen , beruhen, um im Beispiel zu bleiben, welches den Takt bezeichnet (ausgedrückt mit dem Sinnbild ) geteilt (ausgedrückt mit der Linie ——) durch oder in 9 Achtelnoten (ausgedrückt mit der Ziffer und der gegebenen Figur und Note). In derselben Art werden wir zum B. haben: , das ist ein Takt geteilt in 4 Viertelnoten, einer in 3 Viertelnoten, ein anderer in 12 Sechzehntelnoten.

Auf diese Art gehen eine grössere Genauigkeit mit einem klareren Verstehen Hand in Hand, denn wir werden durch die Anschauung nicht nur wissen, aus welchen Elementen der Autor den Takt gebildet hat, sondern auch in wieviel Teile er den Takt eingeteilt haben will, indem er so ohne weiteres die rhythmische Betonung bestimmt.

In der Tat werden wir das gewöhnliche Zeitmass angeben können mit , oder , oder , oder , indem wir ganz einfach bestimmen, dass die Einteilung und folglich die Betonung in 1, in 2, in 4, in 8 gemacht sein müssen.

Aehnlich wird die Angabe , — für das Zeitmass — entsprechen, aber die rhythmische Bezeichnung wird in beiden Fällen von einer unbestreitbaren Klarheit sein.

Die vorgeschlagene Neuerung offenbart ihre Vorzüge auch und vor allem in den Fällen, wo ungebräuchliche Zeitmasse oder neue Rhythmen gebildet werden. In einem Falle dieser Art, z. B.:

sents in a triple time movement. Therefore, the absurdity lamented is not so much in the symbol as in the fact that we, in sub-dividing the figure which we consider as unit, must for rhythmic reasons make abstraction from the unit from which it is derived.

Mathematically 9/8 is equal to 9 times 1/8: therefore being conventional the representation of 1/8 with a quaver, we can say, as already is in use, that 9/8 is equal to 9 quavers. Being however, also the determination of 9/8 little exact, as it does not indicate anything in regard to time or, what is worse, indicates specifically 9 times 1/8 of semibreve, I have thought that the more evident representation of time and its sub-division may consist, taking our former example, in this sign , *which signifies the bar (expressed with the symbol* *) divided (expressed with the line) for or in 9 quavers (expressed with the number, the conventional figure and note). In the same way we have e. g.:* , *that is a bar divided in 4 crotchets, one in 3 crotchets, another in 12 semiquavers etc.*

Thus, to a greater precision will correspond a clearer comprehension because we will be able to know at a glance not only the quantity of elements with which the composer has constituted the time, but also in how many parts he desires the bar sub-divided, so determining without any more also the rhythmic accentuation.

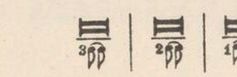
In fact we will indicate the ordinary time with , *or* , *or* , *or* , *stating therewith that the sub-division and therefore the accentuation must be in one, in two, in four or in eight.*

Similarly the indication , *will be — for the time — corresponding to* , *but the rhythmic designation will be in both cases of an indisputable evidence.*

The proposed innovation reveals its advantages also, and above all, in the cases of formation of unusual times or in new rhythms. In a case of this kind for example:

(*Frazzi*, RE LEAR)

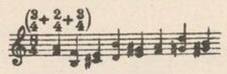
will der Autor, dass die Geltung der Achtelnoten gleichwertig sei. Ohne eine Randbemerkung würde die Sache schwerlich zu verstehen sein, während durch die von mir vorgeschlagene Bezeichnung (in diesem Falle

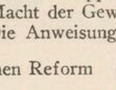


gleichwertig zu 3 p, 2 p, 1 p. etc.)

Zeitmass, Rhythmus und Beziehungen von einer absoluten Deutlichkeit sind.

Nicht weniger deutlich und synthetisch wird die Bezeichnung in Fällen dieser Art sein:



(*Frazzi*, KÖNIG LEAR, *III. Akt*) in welchem der Autor gezwungen ist, die gewünschte Einteilung in Klammern anzugeben, um zu vermeiden, dass der Ausführende den Takt in Gruppen von 4 oder von 2 einteile, wie er, aus Macht der Gewohnheit, geneigt sein würde, es zu tun. Die Anweisung, entsprechend der von mir vorgeschlagenen Reform  gibt, deutlich und in nicht misszuverstehender Weise, auch die Vorstellung der rhythmischen Einteilung.

Die Metronombezeichnung wird sich auf die Notengruppe beziehen, wodurch sich sogleich auch die Durchführung genau ergibt. Ich schlage vor, noch für einige Zeit, d. h. bis die Neuerung allgemein in Brauch sein wird, mit dem Gebrauch der Darstellung fortzufahren, welche die Taktteile durch die Metronombezeichnung angibt, an Stelle der Darstellung, die dem vollständigen Takt entspricht, wie es richtiger sein würde, denn nicht alle können im Geiste einen Zeitraum in gleiche Teile einteilen, während ein jeder fähig ist, kleine Mengen gleichwertiger Zeitmasse zusammenzuzählen.

Da es sich nun, wie man sieht, vor allem darum handelt, Widersinnigkeiten zu beseitigen und unaufhörliche Streitigkeiten zu schlichten — was das Wesen der Musik anderer durchaus in keiner Weise ändert oder beleidigt, sondern sogar dazu dient, ihr eine klarere Auffassung zu verschaffen — so entschliesse ich mich, die Reform in dieser meiner Edition von Chopin einzuführen.

In derselben Edition führe ich in der Pedalbezeichnung eine andere kleine Abänderung ein, um sie immer klarer und genauer zu machen: wenn es angebracht ist (die Gelegenheit ergibt sich ohne weiteres) füge ich gewissen Noten eine Bindung bei, welche die Verlängerung des Haltens der Taste anzeigt, deren Ende mit dem Beginn des rechten Pedals zusammenfallen soll. Man wird so viele Missklänge vermeiden, auch wenn gewisse Töne verlängert werden, wann und wie lange sie es auch erfordern.

ATTILIO BRUGNOLI

the composer intends the value of quavers to be equivalent. Without a margin note this would be difficult to realise, whereas with the signs proposed by me

(in this case

equivalent to 3 p, 2 p, 1 p. etc.)

time, rhythm and proportions are absolutely clear.

Not less clear and synthetic will be the designation in cases of this kind:

(Frazzi, *KING LEAR*, third act) *in which the composer, to avoid that the interpreter sub-divides the bar in groups of four or two, as would be made by force of habit, is obliged to indicate in brackets the desired sub-division. The indication according to the reform proposed by me* *gives, clearly and unmistakably, also the perception of the rhythmic subdivision.*

The metronomical indication will refer to the figure, in such way determining also the movement. I propose to continue to use for some time yet, until the innovation has entered into common use, the figures indicating the fractions of bar for the metronomical indication, instead of the figure corresponding to the whole bar, as would be more correct, because not all are able to sub-divide mentally a space of time in equal parts, whereas everyone is able to add small quantities of equivalent times.

The question being, as it appears, above all to eliminate countersenses and to settle verbal disputes — which does not alter or offend in any way the musical comprehension of others, on the contrary, will serve to render the interpretation of it even more clear — I decide to introduce the reform in this my edition of Chopin.

In the same edition I introduce another slight modification in the marking of the pedal, in order to render it always more clear and precise: when it is opportune (and the opportunity results evident at once) I add to certain notes a tie which indicates prolongation in holding the keyboard, making coincide with the final of it the attack of the right pedal. Many cacophonies will thus be avoided, yet prolonging certain sounds as long as required.

THEMATISCHES VERZEICHNIS
THEMATIC TABLE

1. Larghetto — Op. 9 N.º 1 — Pag. 1
2. Andante — Op. 9 N.º 2 — „ 7
3. Allegretto — Op. 9 N.º 3 — „ 12
4. And.te cantabile — Op. 15 N.º 1 — „ 20
5. Larghetto — Op. 15 N.º 2 — „ 26
6. Lento — Op. 15 N.º 3 — „ 31
7. Larghetto — Op. 27 N.º 1 — „ 35
8. Lento sostenuto — Op. 27 N.º 2 — „ 41
9. And.te sostenuto — Op. 32 N.º 1 — „ 47
10. Lento — Op. 32 N.º 2 — „ 52
11. And.te sostenuto — Op. 37 N.º 1 — Pag. 58
12. Andantino — Op. 37 N.º 2 — „ 63
13. Lento — Op. 48 N.º 1 — „ 70
14. Andantino — Op. 48 N.º 2 — „ 77
15. Andante — Op. 55 N.º 1 — „ 85
16. Lento sostenuto — Op. 55 N.º 2 — „ 90
17. Andante — Op. 62 N.º 1 — „ 95
18. Lento — Op. 62 N.º 2 — „ 101
19. Andante — Op. 72 N.º 1 (post.) — „ 106

E.R. 1735

F. CHOPIN

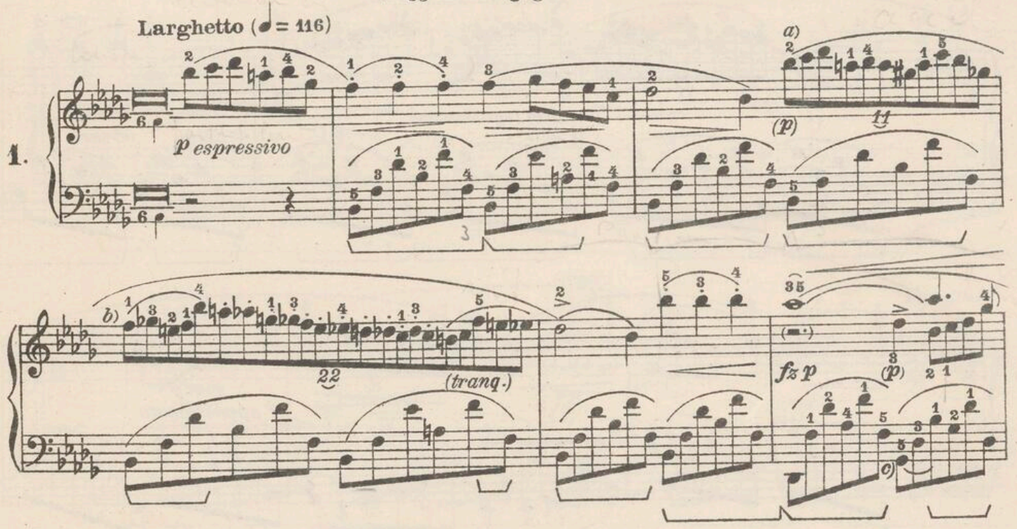
(Attilio Brugnoli)

An Raoul Kokzalski (A. B.)

NOCTURNES

(Frl. Camilla Pleyel gewidmet)
(1833 herausgegeben)

op. 9. N. 1.



a) Gleichsam:

b) In der alten Ausgabe Breitkopf ist auf den 5 ersten und den 5 letzten Noten ein Bindungszeichen, welches in der Ausgabe Mikuli nicht besteht. Die anderen Noten sind « staccato », und die ganze Tonfolge ist in einheitliche Werte gruppiert. Wenn man zu einer rhythmischen Einteilung schreiten will, würden die besagten Bindungen dazu bewegen, die erste Gruppe als eine durch Figuration umschriebene reine Quarte zuzüglich der Endnote zu betrachten (indem diese Quarte so den Auftakt für das hohe *B* bildet) und die letzte Gruppe von 5 Noten als eine Einzelheit an sich, welche vom *H* an beginnt. Diese Einteilung führt naturgemäss zu einem *rallentando* in der letzten Gruppe, ohne dass man in Uebertreibung verfalle. Der Rest kann in Gruppen von 3-3-3 und 4 Noten eingeteilt sein, das Ganze so ergebend:

und nach meiner Ansicht ist diese Lesart zu bevorzugen.
Jedoch, wenn man die Gleichklänge in Betracht zieht, kann der Teil auch so gruppiert sein:

oder auch:

Diese andere Gruppierung ist von Klindworth:

c) Um die Pedalbezeichnung immer genauer und klarer zu gestalten, schlage ich vor, mit einem Bindezeichen die Noten anzugeben, welche zu halten sind, bis das Pedal selbst wird in Funktion treten können, ohne die Klarheit oder die Phrasierung verlustig gehen zu lassen.

a) Almost:

b) In the ancient Breitkopf Ed. there is a tie on the first and the last 5 notes which does not exist in the edition of Mikuli. The other notes are detached and the whole volata is grouped in uniform values. Wishing to proceed to a rhythmic sub-division, the ties above-mentioned would induce us to consider the first group as a quadruplet, more the terminal note (so that the quadruplet would constitute the opening for the B♭ *acute) and the last group of 5 notes a separate detail, initiated by* B *natural. This sub-division leads spontaneously to a* rallentando *in the last group, avoiding to fall in the exaggeration. The remainder can be sub-divided in groups of 3-3-3 or 4 notes, the whole resulting so:* *and, in my opinion, such is the version to be preferred.*
But, taking into account the harmonious accord, the fragment can also be grouped thus:

or:

This other grouping is of Klindworth:

c) In order to render always more clear and precise the pedal indication, I propose to indicate with a tie the notes which must be held so that the pedal may function without damaging the clearness or the phrasing.

G. RICORDI & Co. Druck-Verlag, MAILAND.
Alle Rechte dieser Revision sind vorbehalten.

E.R. 1735

smorz. (tranq.) p (espress.)

(p) (pp) legatissimo 1 C. 3 C. (cresc.)

tr f appassionato

(rfz) cresc. con forza p 1 C. (allarg.) smorz.

sottovoce pp ecc.

a) a tempo poco rall. (tratt.) pp (cresc.) 3 C.

cresc. (tranq. f) p

(poco tratt.) (tratt.) poco rall. pp 1 C. a) Tempo I. (cresc.) 3 C.

cresc. (tranq. f) f poco stretto (spiegato)

fz p poco rall. (pp, indugiando)

a) In allen Ausgaben findet man dem *B* ein *forte* beigegeben. Die Abänderung, welche ich vorschlage, scheint mir nicht unangebracht.

a) In all the editions a Forte *is found with the* B♭. *To me the modification proposed does not seem inopportune.*

a tempo

(cresc.)

3 C.

(f)

(tutto più p)

1 C.

(tratt.)

fz

p

(molto più p)
poco rall.

(PP indugiando)

a tempo

(cresc.)

f

3 C.

ff

con forza

a) Klindworth bindet diese beiden C. Wenn dies von symmetrischen Betrachtungen aus gerechtfertigt ist, so ist es das hinsichtlich der Betonung durchaus nicht.

a) Klindworth binds these two C's *which, although justified by considerations of symmetry, is not at all justified in regard to the accentuation.*

pp

1 C.

sempre Ped.

(dolcissimo)

pp legatissimo

sempre pianissimo

fz

sempre p

smorz.

b)

rall. e dolcissimo

c)

a) In allen Ausgaben, die alte Edition Breitkopf ausgeschlossen, findet man: Mir scheint die hier angenommene Variante vollkommen berechtigt, in Anbetracht der verschiedenen Durchführung dieser Einzelheit, sei es vom melodischen wie vom harmonischen Gesichtspunkte aus.

b) In der Ausgabe Kleczynski *A*, welches meiner Meinung nach ungerechtfertigt ist.
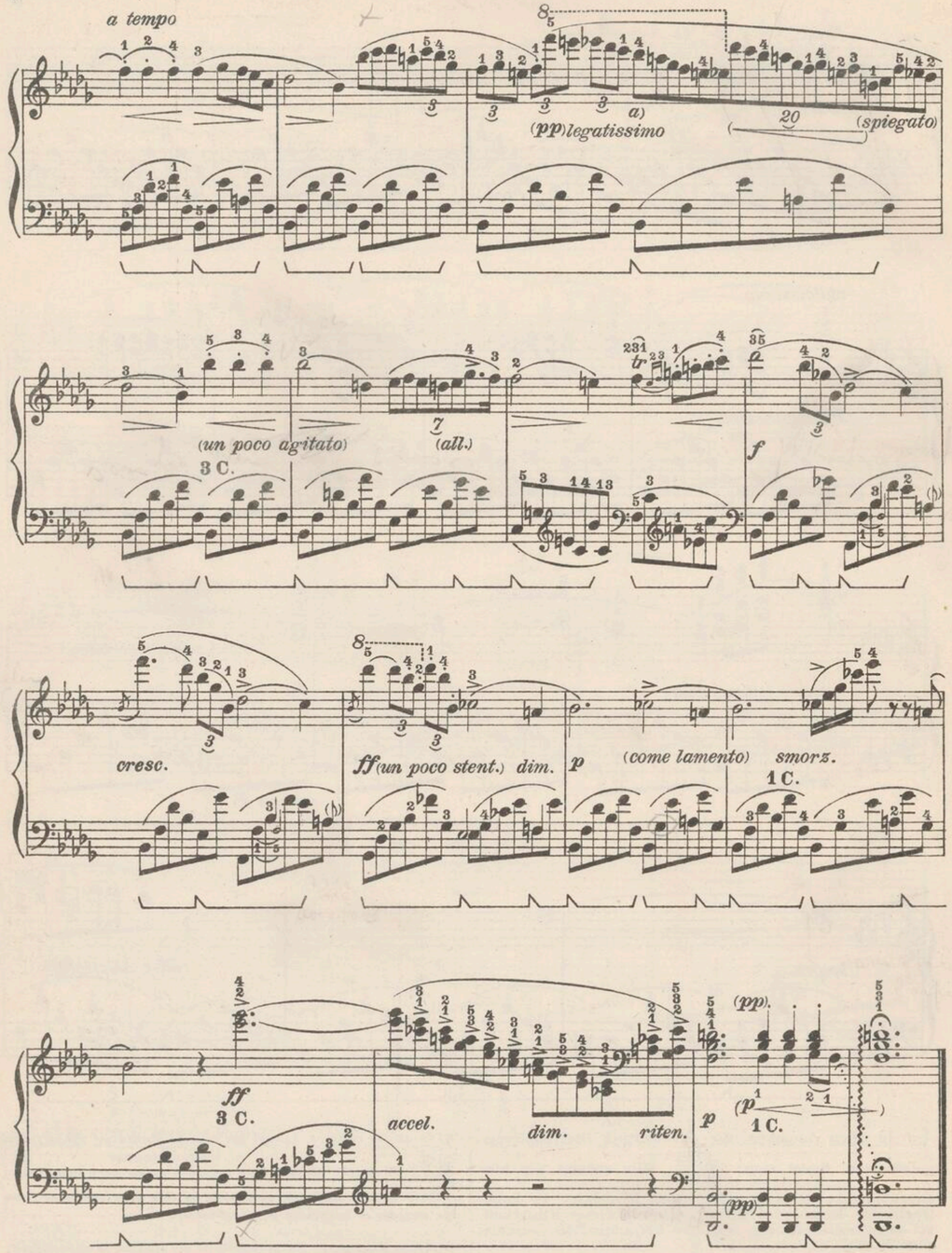
c) in allen Ausgaben. Die hier vorgeschlagene Schreibweise strebt die Verwirklichung der Idee des Autors an, welcher offenbar, nach der harmonischen Modulation, die vorangeht, hier die Tonart von *B* moll behaupten will.

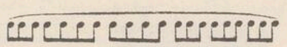
a) In all the editions, except the ancient Breitkopf Ed. is found:

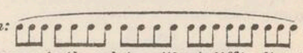
To me the variant here accepted seems very justifiable, considering the different movement of this detail, whether from the melodic or harmonic point of view.

b) In the Kleczynski Ed. A, *which in my opinion is unjustified.*

c) in all the editions. The writing here proposed tends to realise the idea of the Author, who evidently, after the harmonic wavering which precedes, wished here to affirm the key of B♭ *min.*
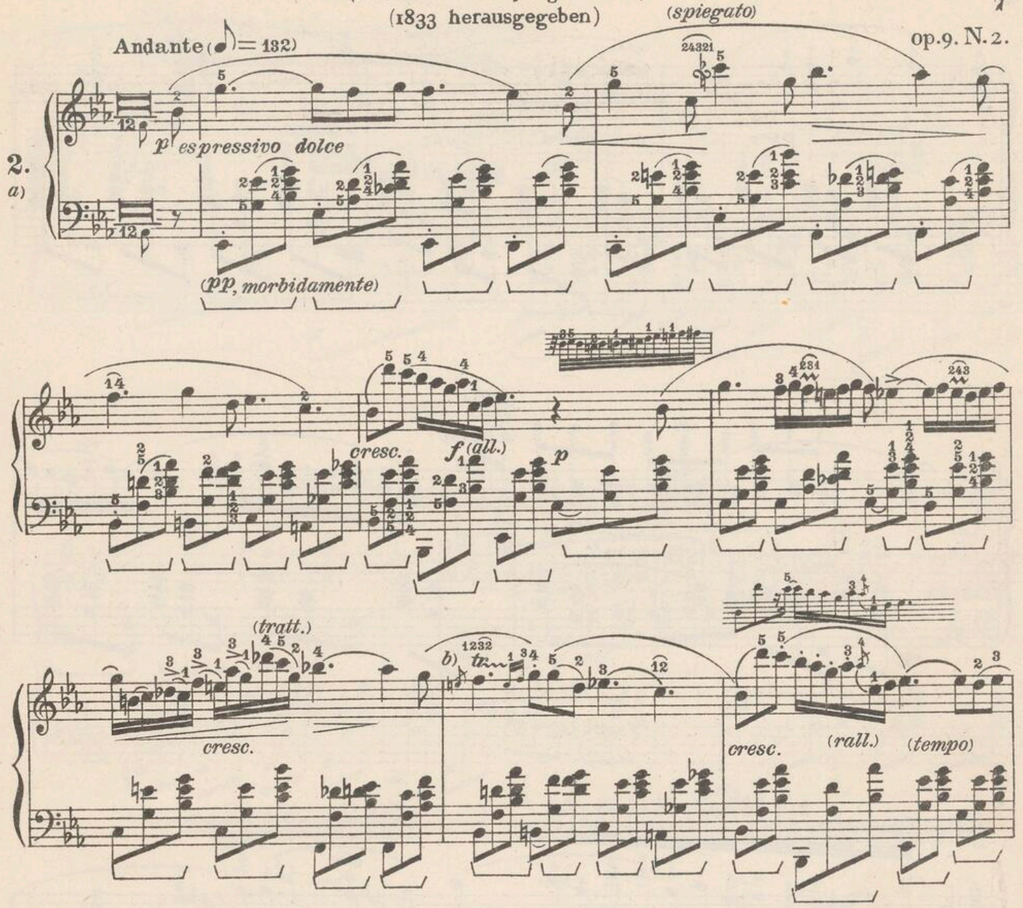


a) Die Einteilung in:  ist für den Betreffenden, dem es nicht gelingt die Passage ohne Eckigkeit auszuführen, diejenige, welche den harmonischen und melodischen Betrachtungen besser entspricht.

a) The sub-division in:  *is, for those who cannot execute the volata without difficulty, the one which most nearly corresponds according to harmonic and melodic considerations.*

(Frl. Camilla Pleyel gewidmet)
(1833 herausgegeben)

op. 9. N. 2.



a) Ch. Rollinat hat in seinen « *Souvenirs* » erzählt, wie Liszt bei Wiedergabe von Kompositionen Chopins dabei dem Autor wenig genehme Varianten einführte, sodass dieser ihn aufforderte, sich solcher Einführungen zu enthalten oder ein anderes Repertoir zu wählen. Liszt hätte sich gerächt, indem er sich im Dunkeln an Chopins Stelle setzte und ihn im Spiel so gut nachahmte, dass keiner der Hörer die Unterschiebung bemerkt hätte, worauf Liszt zu Chopin gesagt habe: « Wie Ihr seht, kann Liszt Chopin nachahmen, aber kann Chopin so spielen wie Liszt? Ganche dementiert den Zwischenfall und behauptet, George Sand habe erklärt, es sei fast nichts Wahres in der Schrift von Rollinat. Nun, auch unter Annahme des Dementi, muss hier etwas Wahres an der Sache sein, sei es da allgemein bekannt ist, dass Liszt oft und gern Varianten in die von ihm gespielten Kompositionen einfügte — nicht einmal die der reinsten Klassiker verschonend — sei es weil von der Unzufriedenheit Chopins in dieser Hinsicht mehr als eine seiner Biographien spricht, sei es endlich, angenommen die Echtheit des Dementi der George Sand, dass dieses nicht absolut ist. Ganz gewiss ist, dass Chopin selbst seinen Kompositionen Zusätze und Verzierungen eingefügt hat, wovon uns ein bemerkenswertes Beispiel von Mikuli in einer besonderen Ausgabe, welche er von diesem *Nokturno* machte, überliefert worden ist, welch letzteres Kleczynski « ce rient charmant » nennt; bei Kistner einzeln gedruckt.

Es kann sein, dass Chopin damit der Willkür hat jeden Vorwand nehmen wollen, aber die Tatsache bleibt in Anbetracht des gegenseitig zwischen diesen Künstlern ausgeübten Einflusses bezeichnend. Die fraglichen Zusätze und Umgestaltungen sind hier klein eingeschaltet, über der ersten Lesart, welche im Text auftritt.

b) Nur in der alten Ausgabe Breitkopf findet man die Vorbereitung zum Triller.

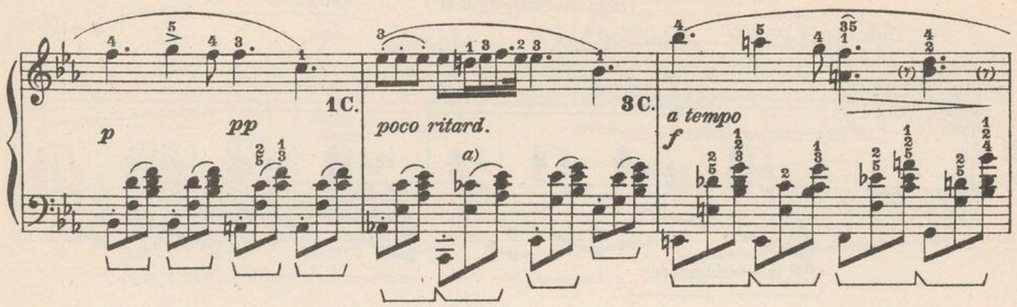
a) Ch. Rollinat has related in his Souvenirs *that Liszt, when executing music of Chopin, introduced variations little agreeable to the Author, whom, it is said, invited him to refrain from introducing them or to choose another repertoire. It is said that Liszt took revenge by substituting Chopin in the dark and imitated him so well in playing that no one of the hearers perceived the substitution, after which Liszt said to Chopin: "As you see Liszt can imitate Chopin, but can Chopin play in the style of Liszt?", Ganche contradicts the anecdote affirming that Sand declared there was* almost nothing of truth *in the writing of Rollinat. Now, even accepting the contradiction, something must be essentially true, whether because it is well-known that Liszt often and willingly introduced variations in the music he executed (not respecting even that of the purest classic) or whether because more than one of his biographers speak of the discontent of Chopin in this respect, or finally because, whenever accepted the authenticity of Sands words, it is not absolute.*

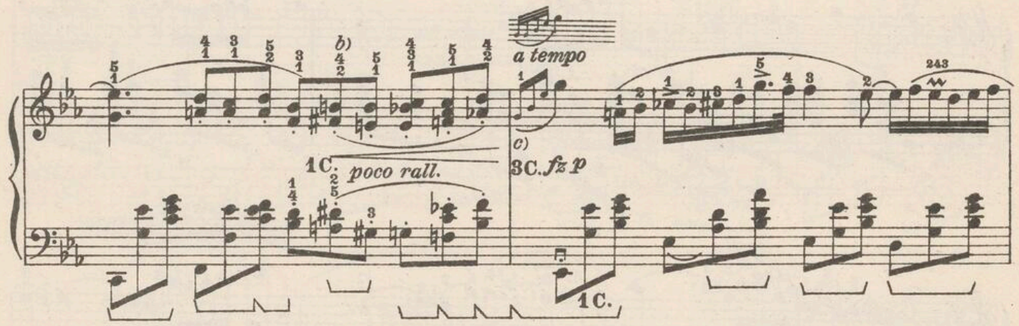
It is certain that Chopin himself introduced in his compositions additions and graces of which a remarkable example has been handed down by Mikuli in a special edition he made of this Nocturne *which Kleczynski called "ce rien charmant", printed separately by Kistner.*
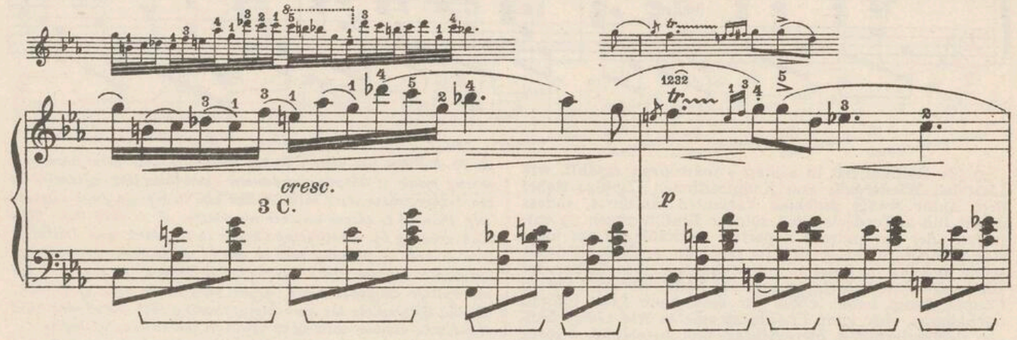
Maybe that Chopin wished with that, to avoid possible excuses for any arbitrary act, but the fact remains symptomatic in regard to the influence exercised mutually between these artists.

The additions and modifications in question are here inserted in small print, above the first version which appears in the text.

b) Only in the ancient Breitkopf Ed. is found the preparation to the trill.







a) In der von Mikuli veränderten Ausgabe *C* ♮.
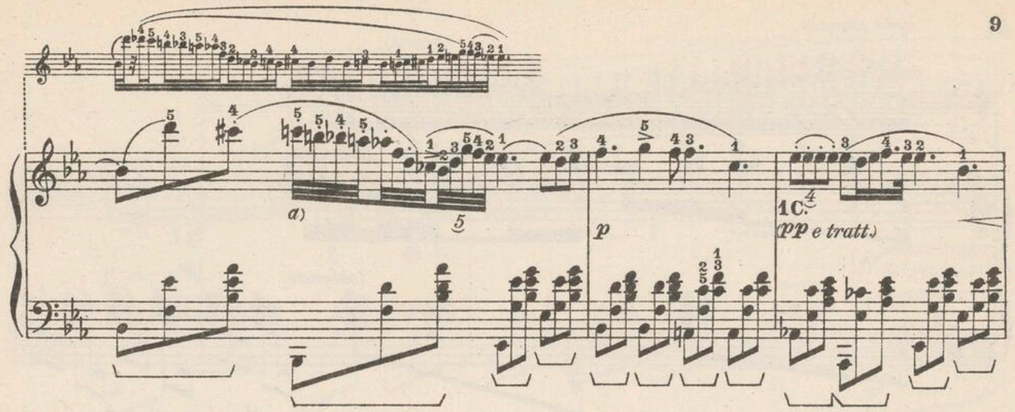
b) Diese fünf Achtelnoten sind als ein Uebergangspunkt zu betrachten, als Pause in der Melodie vor der Wiederaufnahme des Themas.
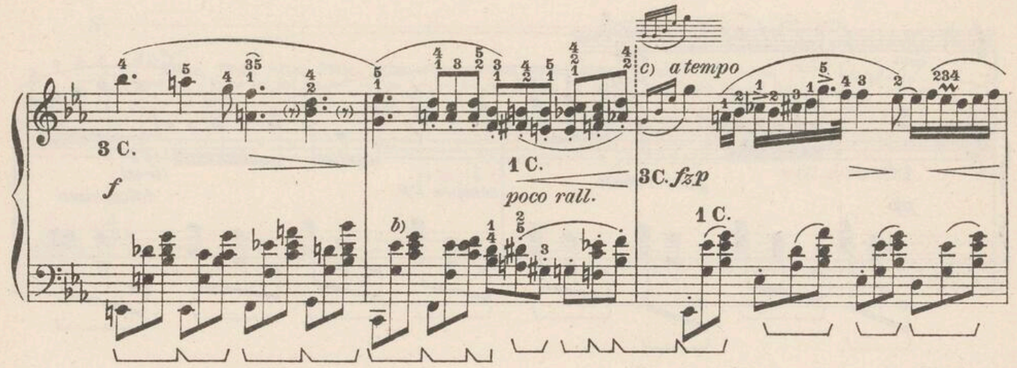
c) Nach Kleczynski fällt das erste *G* mit dem *Es* des Basses zusammen, vielleicht weil man in der alten Ausgabe Breitkopf und in jener von Mikuli ein *sfz* auf dem ersten *G* und das *P* auf dem letzten findet, was aber als ein Druckfehler ausgelegt werden kann und veranlasst, das sfz folglich der Anfangsgruppe anzuweisen und das *P* dem, was unmittelbar folgt. Auch wenn die Auslegung Kleczynskis traditionell wäre, würde ich bevorzugen, das *Es* mit dem letzten *G* zusammenfallen zu lassen, weil das *Arpeggio* keinen anderen Wert haben kann, als den des Einsatzes für die hohe Note, und daher nur als Ersetzung des *B* im Anfang des Themas erachtet werden kann, welches im Aufschlag ist. Wenn man diese Einzelheit so betrachtet, ist es notwendig, das *Arpeggio* dem vorhergehenden Takt einzufügen, indem man der letzten Achtelnote ein wenig vom Takt entzieht.

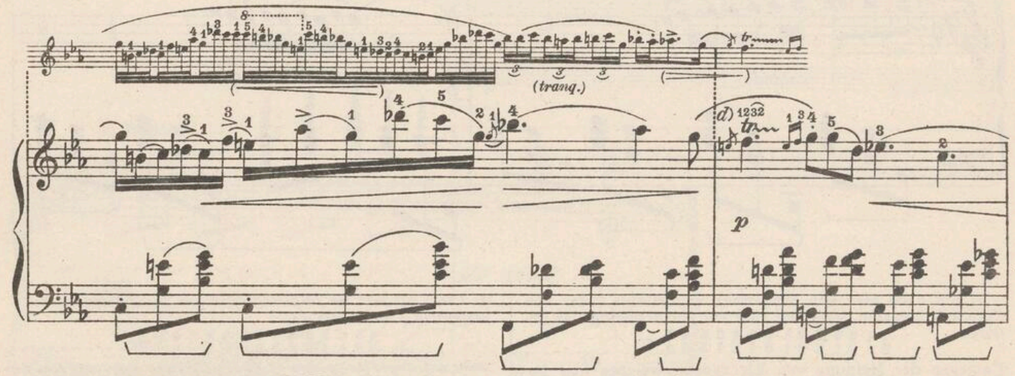
a) In the edition modified by Mikuli, C♮.

b) Consider these five quavers as a period of transition, pause in the melody, before the retaking of the theme.

c) According to Kleczynski the first G *coincides with* E♭ *of the bass, perhaps because in the ancient Breitkopf Ed. and in that of Mikuli is found a* sfz *on the first* G *and a* p *on the last, which could, however, be interpreted as an error of engraving and induce one to put, therefore, the* sfz *to the initial group and the* p *to that which immediately follows. Also if the interpretation of Kleczynski was traditional I would prefer to coincide the* E♭ *with the last* G, *because the* arpeggiato *cannot have any other value than of opening to the acute note and therefore cannot be considered if not as a substitution of the* B♭ *initial of the theme, which is in levare. Considering thus this detail it is necessary to insert the* arpeggiato *in the preceding bar, deducting a little time from the last quaver.*







a) In der alten Ausgabe Breitkopf:

Die hier vorgeschlagene Gruppierung entspricht der Ueberlieferung, entnommen von Kleczynski.
Der Fingersatz ist so gut wie gewiss von Chopin.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *Es*.

c) Siehe Anmerkung *c*) auf Seite 8.

d) Siehe Anmerkung *c*) auf Seite 8.
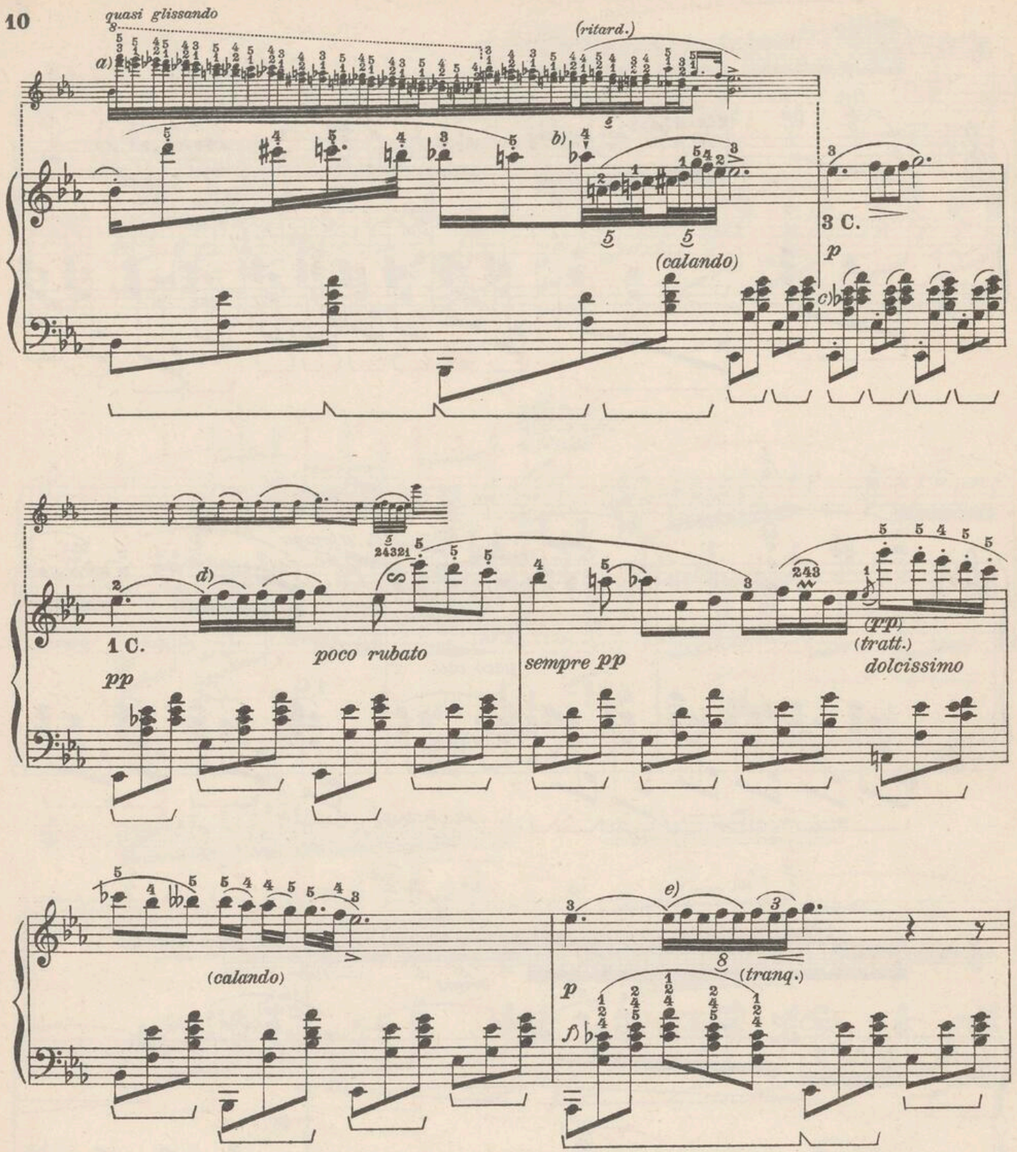
a) In the ancient Breitkopf Ed:

The grouping proposed here corresponds to the tradition handed down by Kleczynski.
The fingering is almost certainly of Chopin.

b) In the ancient Breitkopf Ed. the E♭ *is missing.*

c) See note c) at page 8.

d) See note c) at page 8.



a) Ich habe hier den Fingersatz von Mikuli (oder von Chopin?) gelassen, aber ich rate zur Bevorzugung des anderen: 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 / 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 etc.

Entgegen der Meinung von Kleczynski, welcher hier behauptet, man müsse das Stück beschleunigt beenden, schlage ich vor, etwas zurückzuhalten.

b) Kleczynski gruppiert so:

c) In der von Mikuli veränderten Ausgabe C ♮.

d) Nach der alten Ausgabe Breitkopf:

und nach Kleczynski:

e) Nach Scholtz: und nach Klindworth:

f) In der von Mikuli geänderten Ausgabe C ♮.

a) I have left here the fingering of Mikuli (or of Chopin?), but preferably I advise this other: 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 / 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 *etc.*

Here, contrary to the opinion of Kleczynski, who maintains that this fragment must finish hurriedly, I propose to relax somewhat.
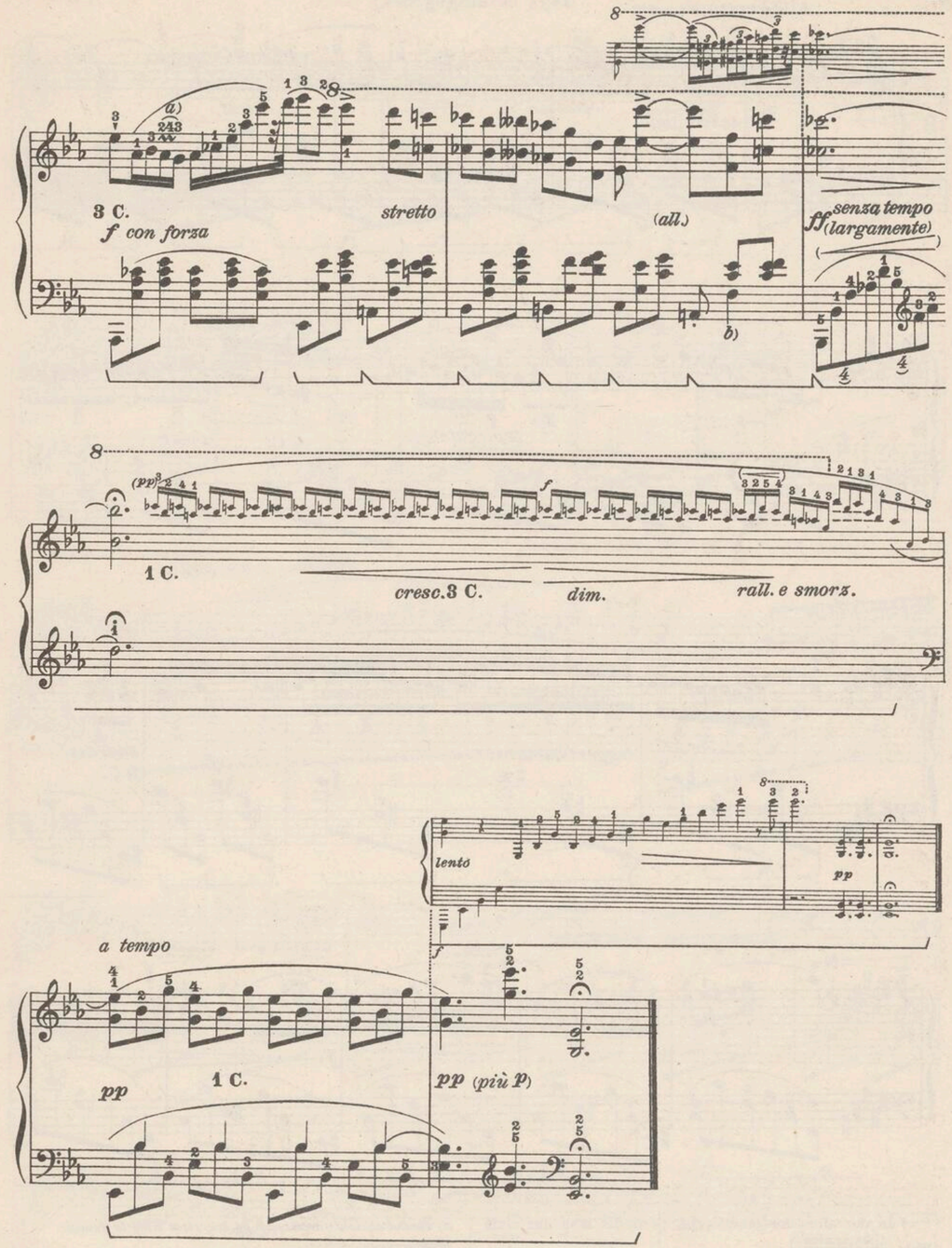
b) Kleczynski groups:

c) In the edition modified by Mikuli, C♮.

d) According to the ancient Breitkopf Ed. and *according to Kleczynski:*

e) According to Scholtz: and *according to Klindworth:*

f) In the edition modified by Mikuli, C♮.



a) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt jedwedes Zeichen für Triller oder Pralltriller. Man kann den Fingersatz auch so geben: 1 3 2 4 3 2 - 1 2 3 1 3 ♮ 4 - 5 2.

b) Mikuli und Klindworth verlängern, wie es hier ist, das *F* in der linken Hand.

a) In the ancient Breitkopf Ed. no sign whatever is made of trill or mordent. It can also be fingered: 1 3 2 4 3 2 - 1 2 3 1 3 ♮ 4 - 5 2.

b) Mikuli and Klindworth prolong, as is here, the F *of the left hand.*

(*Frl. Camilla Pleyel gewidmet*)
(1833 herausgegeben)

Allegretto (♩. = 66)

3.

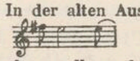
p *scherzando* (*tratt.*) (*p*)

a) (*pp*) (*p*) (*spiegato*) 1 C. (*dolce*) *smorz.*

7 *leggerissimo* (*rfz*) *espress.* 3 C.

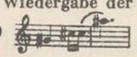
b) *f*

a) In der alten Ausgabe Breitkopf findet man das erste Mal:

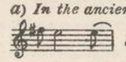


aber dann, alle anderen Male, ist das *E* halbe Note an die folgende Achtelnote gebunden, was annehmen lassen könnte, dass es sich hier um eine unfreiwillige Unterlassung handle. Jedenfalls sind alle anderen Ausgaben in der Wiedergabe der vorliegenden Lesart einig.

b)
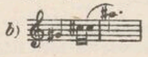


a) In the ancient Breitkopf Ed. the first time is found:



but all other times after, the E *minim is tied to the following quaver, which could induce us to think that the omission found here was involuntary. But all the editions are alike in giving the actual version.*

b)



p 1 C. *p*

(*tratt.*) (*p*) 3 C.

dolcissimo (*e veloce*) 1 C. 21 (*allarg.*) 3 C.

8 (*tranq.*) *scherz.* 1 C. 8 3 C.

(*mf*)

a) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 12.

a) See note a) at page 12.

1 C. *p* 3 C. *sostenuto, cantando* *f* (tranq.)

fz *p* 1 C. (tranq.)

un poco agitato *stretto e cresc:* 3 C.

fz (all.) *con forza* (all.) *rallent.*

a tempo 1 C. *p* 3 C.

1 C. *p* 3 C. *cresc.* *f*

p 1 C.

stretto e cresc: 3 C. *fz*

con forza, (deciso) *rall.* *a tempo* *p*

1 C. *pp*

Agitato ♪ = 64

3 C.
f
cresc.
a)
fz
un poco calmo
p
fz
1 C.
pp
a tempo
ritenuto
p
cresc.....
3 C.
ff
dim.
più calmo
p
fz
smorz.
(tranq.)
espress.

a) Für diejenigen, denen sich im Fingersatz übermässige Spannweite ergibt, schlage ich diesen von Klindworth vor: 213215 oder auch diesen anderen von Scholtz: 2$\overset{\frown}{11}$215

a) For those who find the fingering excessively wide, I advise this of Klindworth: 213215 *or this other of Scholtz:* 2$\overset{\frown}{11}$215.

1 C.
pp
3 C.
f
cresc.
a)
sf
(calmo)
p
fz
(calmando)
1 C.
pp
3 C.
f
cresc.
sf
p
fz
p
1 C.
dim.
pp

a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist das *E* als halbe Note gezeichnet.

a) In the ancient Breitkopf Ed. the E *is written as a minim.*

cresc. 3 C. f

cresc. ff dim. p fz

1 C. smorz. rall. pp 3 C. ff

Tempo I. poco rall. 1 C. a tempo scherz. 3 C. (tratt.) (tratt.)

a) (spiegato) (pp) (smorz.) 1 C.

a) Siehe Anmerkung a) auf Seite 12.

(con voluttà) 3 C.

risoluto f con forza (un poco mosso) ritenuto

(largamente) senza tempo e legatissimo (affrett.) (con ampiezza) (affrett. dim:

rall.) Adagio pp smorz. e rall. legatiss. ppp

a) See note a) at page 12.

(*Ferdinand Hiller gewidmet*)

(1834 herausgegeben)

Andante cantabile (♩ = 69) op. 15. N. 1.

4.

mP semplice e tranquillo

sempre legato

a)

(p)

a tempo

poco cresc. e ritenuto

dim.

dolciss.

p *delicatissimo poco tratt.*

(quasi f)

p

p

b)

a) Oder auch, nach der Meinung von Kleczynski den ganzen I. Teil ohne Pedal.

b)

a) *Or, according to Kleczynski, all the 1st part without pedal.*

b)

1 C.

(*pp*)

dolciss.

(*tranq.*)

p

smorz.

Con fuoco ♩ = 84

(a)

f

b)

fz
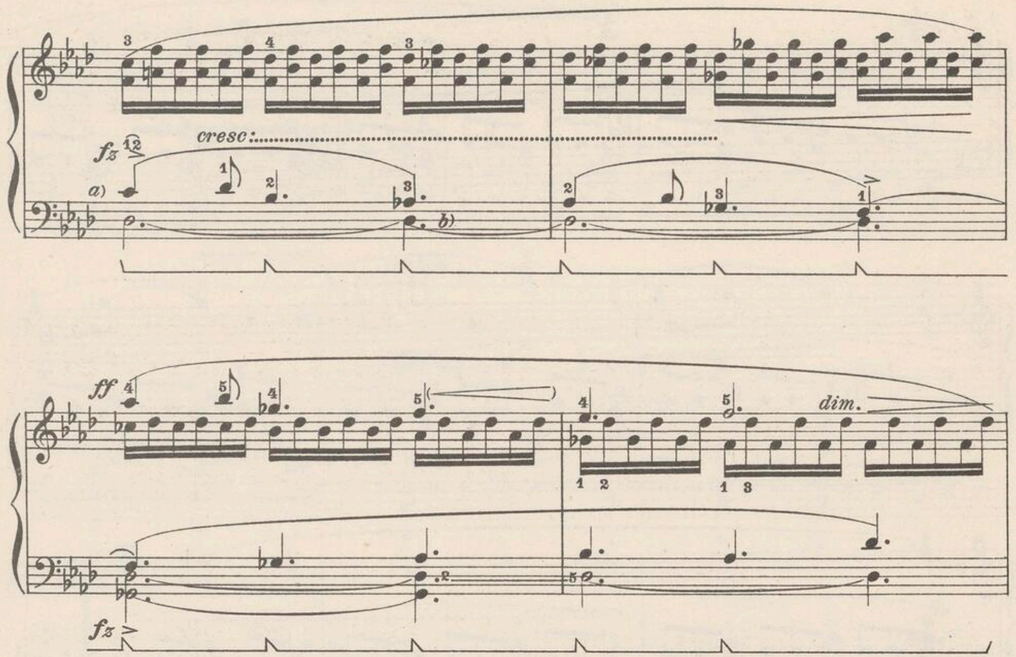
(*sotto*)

a) Man vermeide mit Sorgfalt die Betonung in Triolen.

b) Kleczynski bindet die ganze Gruppe von 6 Noten l.H.

a) *Carefully avoid the accentuation in triplets.*

b) *Kleczynski ties all the group of 6 notes* l. h.



a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist die Gestaltung in diesem ganzen Teil so:

indem die Sechzehntelnote in Uebereinstimmung zur vorletzten Sechzehntelnote der rechten Hand gebracht ist.

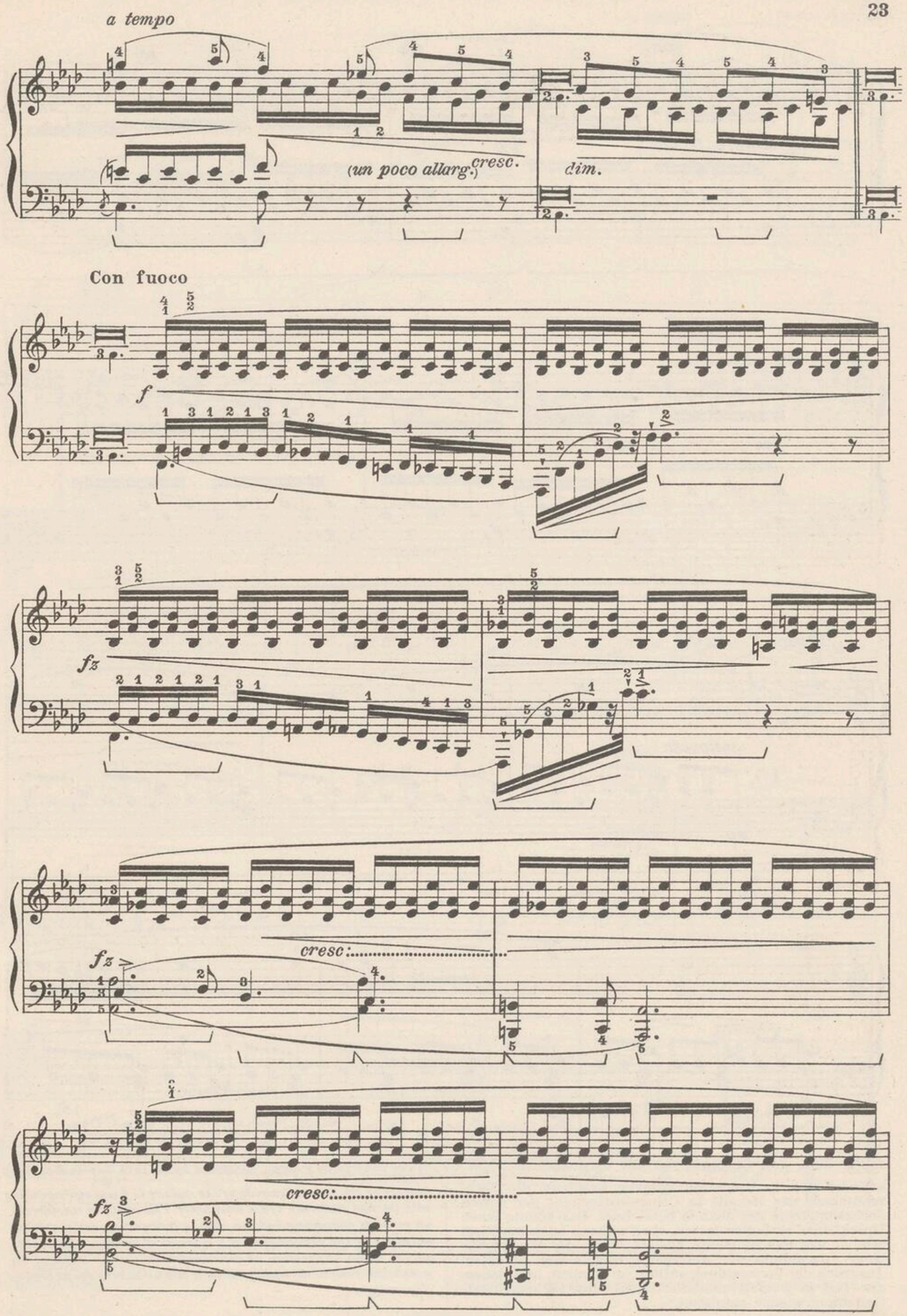
In allen anderen Ausgaben findet man die Stellung der letzten Sechzehntelnote berichtigt, welche auf diese Art mit der letzten der rechten Hand übereinstimmt.

Nur Klindworth verwandelt die Sechzehntelnoten in Achtelnoten; meiner Ansicht nach ist diese Wiedergabe die richtigste, weil der Autor, wenn er einen kürzeren Wert gewollt hätte, das Zeichen dafür immer mit der letzten Sechzehntelnote der Sextole hätte zusammenfallen lassen, während man diese Verbindung nur weiter vorn und nur in drei Gruppen findet. Der Wert der Sechzehntelnote, diesem Teil der Melodie beigegeben, muss in Bezug auf den 3/4 Takt betrachtet werden, in dem das Stück geschrieben ist, während die Gestaltung der Begleitung zweifellos in 9 Achtelnoten ist. Wenn der Autor diese Unterscheidung gemacht und den Wechsel des Zeitmasses angezeigt hätte, den ich in dieser Ausgabe vorschlage, wären hier diesbezüglich keine Zweifel gewesen.

b) In den Ausgaben Scholtz und Klindworth findet man die Bindung zwischen den *D* der linken Hand nicht.

a) In the ancient Breitkopf Ed. the figuration in the whole of this fragment is: *the semi-quaver being placed to correspond with the last but one semi-quaver of the* r.h.
In all other editions the position of the last semi-quaver is rectified in such manner that it corresponds to the last of the r.h.
Only Klindworth transforms the semi-quaver to quaver and I consider his version more correct because, if the author had desired the value more short, he would not have always put in coincidence the sign with the last semi-quaver of the sextuplet, while such coincidence is only found later and for three groups only. The value of *given to this detail of the melody must be considered in relation to* 3/8 *time in which the piece is written, while the formation of the accompaniment is without doubt in* *If the author had made this distinction and indicated the change of time, which I propose to do in this my edition, there would not have been any doubts on the subject.*

b) In the Scholtz and Klindworth Ed. the tie between the D's *of the* l.h. *does not appear.*



a) mf sempre legato pp mf

dim: rall: e calando

Tempo I. ♩=69

sottovoce

1 C.

(p)

a) Für diese drei Gruppen, von mir dargestellt in: befindet sich in der alten Ausgabe Breitkopf die Sechzehntelnote der Melodie in Uebereinstimmung der letzten Sechzehntelnote der Sextole bezeichnet. Das könnte einen Druckfehler vermuten lassen, aber es kann auch ausgelegt sein — und das ist meine Ansicht — als die Wiedergabe eines Augenblicks der Aufregung, welche sich in einem Ausdruck der Verzweiflung auflöst, im Moment, in welchem der Teil in *B* moll moduliert und die vorhergehende Gestaltung wieder aufnimmt.

a) For these three groups, presented by me so: in the ancient Breitkopf Ed. the semiquaver of the melody is found corresponding with the last sixteenth of the semiquaver. This could be considered an error of engraving, but can also be interpreted - and such is my opinion - as the expounding of a moment of emotion which is resolved in an expression of discouragement in the moment in which the fragment modulates in B min., *retaking the preceding figuration.*

poco cresc: ... e rit. dim: dolciss. a tempo (poco tratt.) p

a) (quasi f)

p (pp)

1 C.

dolciss. (tranq.) (rall.)

(tempo, più p) dim. e rall: smorz: (lento)

a) In der alten Ausgabe Breitkopf *C* an Stelle von *E*.

b) Klindworth fügt das *F* hinzu, welches in den anderen Ausgaben fehlt.

a) In the ancient Breitkopf Ed. C *instead of* E.
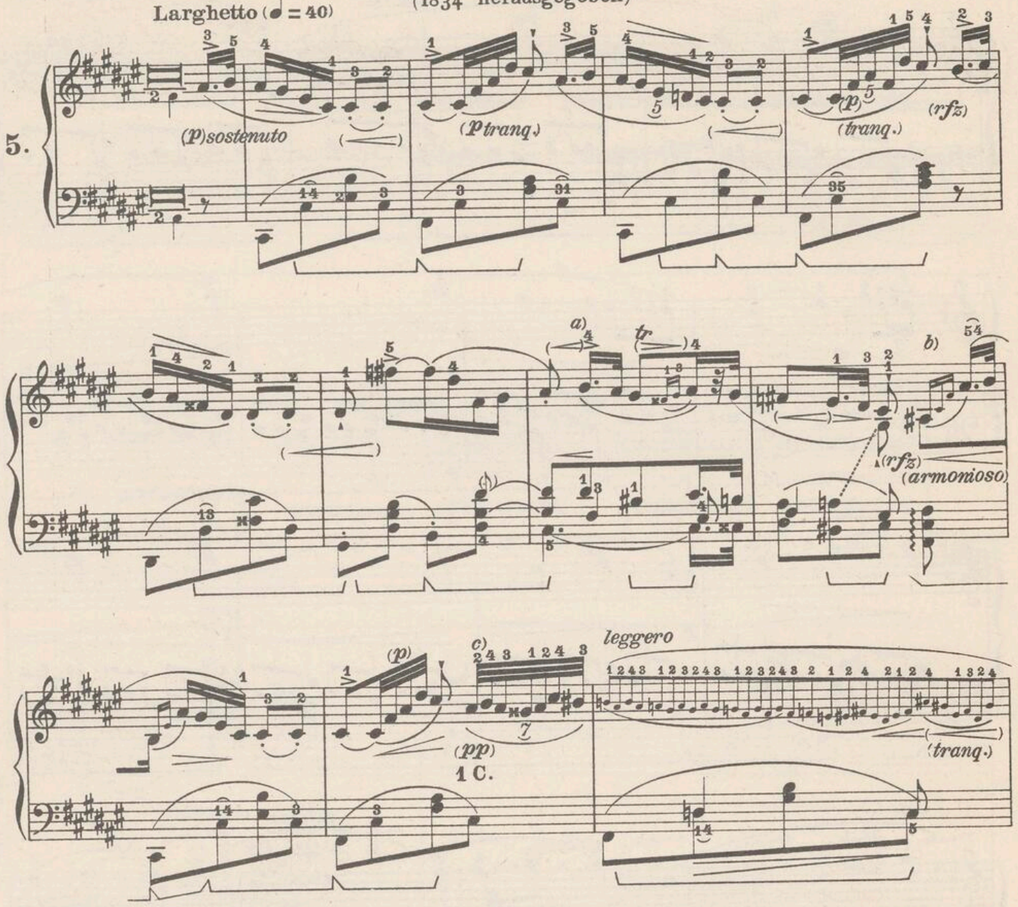
b) Klindworth adds the F *which is missing in all other editions.*

(*Ferdinand Hiller gewidmet*)
(1834 herausgegeben)
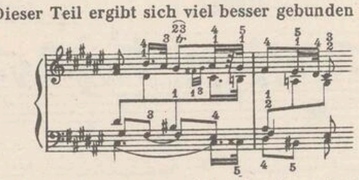
op. 15. N. 2.

Larghetto (♩ = 40)

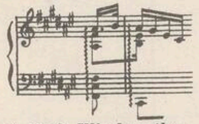
5.



a) Dieser Teil ergibt sich viel besser gebunden in dieser Art:

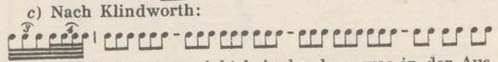


b) Die hier angenommene Schreibweise entspricht jener der alten Ausgabe Breitkopf. Klindworth und andere Bearbeiter arrangieren sie so:
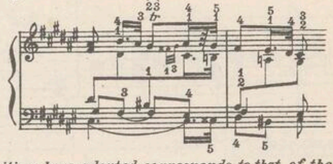


aber hier scheint es mir angebracht, die Original-Schreibweise wieder herzustellen.

c) Nach Klindworth:
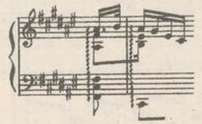


Diese Verteilung entspricht beinahe dem, was in der Ausgabe Breitkopf vorliegt, aber mir erscheint es günstiger, die 30 Vorschlagnoten in zwei Gruppen von je 15 zu verteilen, indem man die erste Gruppe zu einer Vereinigung von 5 Triolen gegen die ersten zwei Achtelnoten des Basses bringt und aus melodischen Gründen in der zweiten Gruppe die letzten beiden Triolen in eine Sextole ändert.

a) *This fragment results much better tied in this manner:*

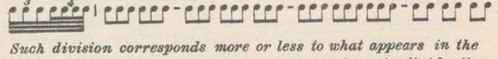


b) *The writing here adopted corresponds to that of the ancient Breitkopf Ed.-Klindworth and other revisers arrange it so:*

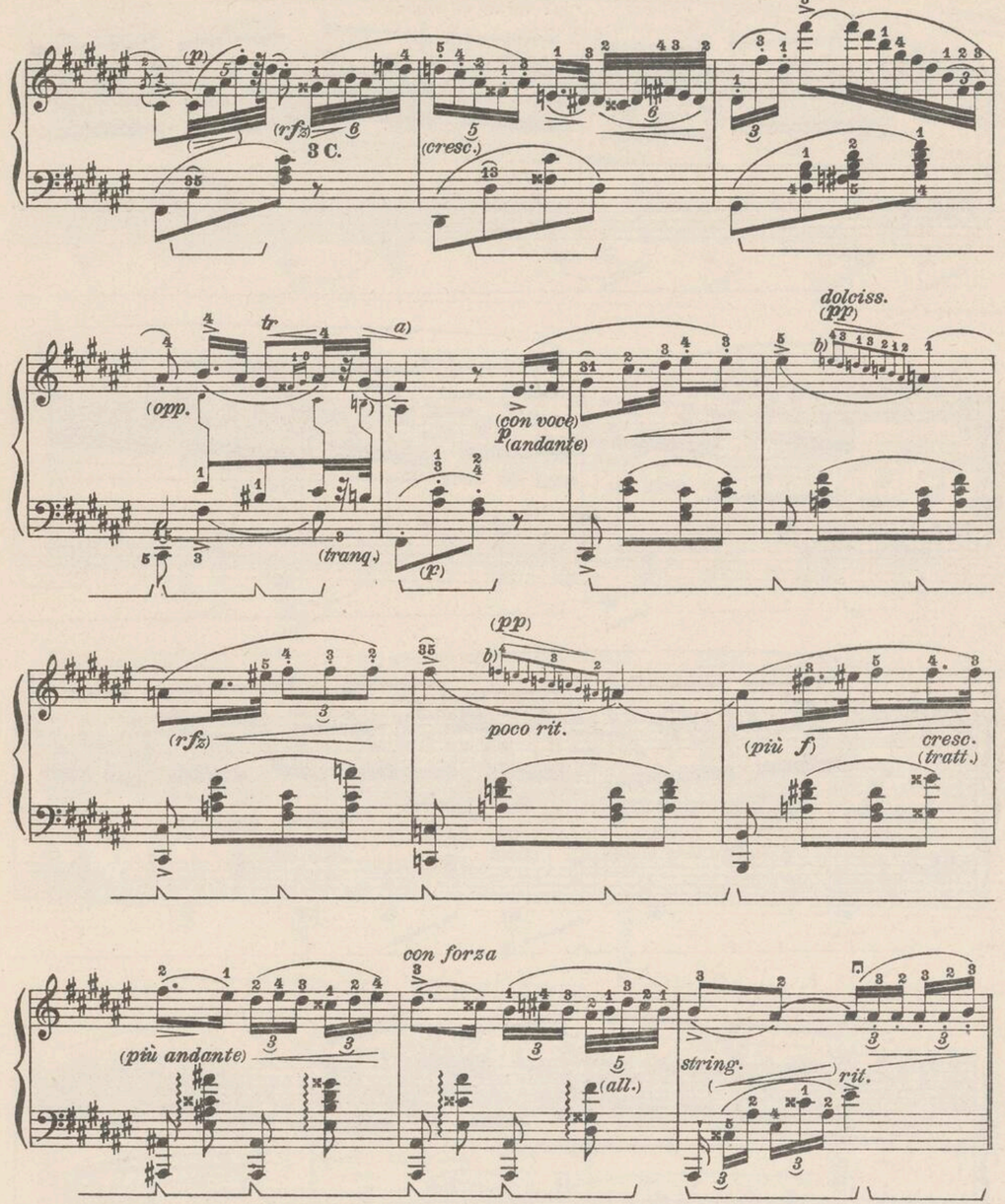


but here seems to me the case to restore the original version.

c) *According to Klindworth:*



Such division corresponds more or less to what appears in the Breitkopf Ed., but to me it seems more opportune to divide the thirty little notes into two groups of 15 *each, reducing the first group to a collection of* 5 *triplets against the first two quavers of the bass, and reducing in the second the last two triplets to one sextuplet, for melodic reasons.*

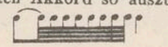


a) Mikuli fügt das *Ais* hinzu.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf sind diese Verzierungen in der Weise angezeigt, dass der erste Akkord der linken Hand sich in der Mitte von ihnen befindet, und das könnte annehmen lassen, dass der Autor sie ungefähr so zu verteilen wünschte:

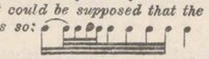


nur dass auf diese Art der Abschnitt einen melodischen Charakter erhält, der mir nicht sehr geeignet erscheint. Ich bevorzuge, es als ein « portamento » zu betrachten und alles nach dem ersten Akkord so auszuführen:

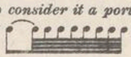


a) *Mikuli adds the* A♯.

b) *In the ancient Breitkopf Ed. these volatine are so marked that the first chord of the left hand is found in the middle of them and it could be supposed that the author wished to divide it more or less so:*



but, in such way, the detail acquires a melodic character which to me does not seem very appropriate. I prefer to consider it a portamento and execute it all after the first chord, so:



Doppio movimento

1 C.

sottovoce

cresc:

a)

fz

a) Der Unterschied der Darstellung ist vom ästhetischen Gesichtspunkte aus höchst wichtig, weil er, wenn man sein Wesen durchdringt, dazu verhilft, den vorangehenden Teil mit geniesserischem Wogen, und jenen der folgt, entschiedener auszuführen, fast als ob sich nur hier der Gedanke bestätigte, welcher kurz darauf rein leidenschaftlich wird.

a) The difference of figuration is very important from the aesthetic point of view because, if deeply penetrated, you are induced to execute the preceding fragment with a voluptuous undulation and this which follows more precise, as if only here was affirmed the thought, that after becomes neatly passional.

3 C.

(intenso)

cresc:

(con ampiezza)

a)

(agitato)

f

decresc.

fz

più dim:

Tempo I.

(tratt.)

pp

(tratt.)

dim.

molto rallentando

1 C.

smorz:

dolce

3 C.

(tranq.)

(p)

b)

leggerissimo

(tranq.)

1 C.

a) Klindworth fügt das *E* hinzu.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf ist in dieser Tonfolge keine andere Gruppierung, als zwei Bindungen, wovon eine die ersten 19 Noten, die andere den ganzen Rest umfasst. Klindworth gruppiert so: 333333-444433. Das was ich hier vorschlage, bezieht sich auf die Gleichklänge und auf ein « *allargando* » (breiter werden) am Ende, was sich so naturgemäss aus der Tatsache der höchsten Zahl der Töne ergibt, die gegen die letzte Achtelnote des Basses auszuführen sind.

a) Klindworth adds the E.

b) In the Breitkopf Ed. there is in this volata no other grouping than two ties, one including the first 19 notes, the other all the rest. Klindworth grouped so: 333333-444433. *What I propose here is in respect of the consonance and of an* allargando *at the end, which thus results spontaneously from the larger number of sounds to be executed against the last quaver of the bass.*

(tranq.) (pp) 1C. 7 (rfz) 3C. con forza fz

(opp.) tr 12opp. tr dim. e rall. (lento)

a tempo pp 1C. sempre dim.

poco rit.

a) Die *F* in kleinem Druck sind von Klindworth hinzugefügt worden.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf ist die Schreibweise:



ohne jedwede Angabe von Triolen. Die Triole von Sechzehntelnoten, welche vorangeht (linke Hand). veranlasst, diesen Abschnitt so wiederzugeben:



aber die Darstellung des Basses im folgenden Takt beseitigt jeden Grund des Zweifels.

c) Kleczynski beseitigt die *F*.

a) The F's *in small type have been added by Klindworth.*

b) In the ancient Breitkopf Ed. the writing is:  *without the indication of triplets. The triplet of semiquavers which precedes* (l. h.) *induces us to the following execution of this detail:*  *but the figuration of the bass in the following bar removes any reason of doubt.*

c) Kleczynski removes the F's.

(Ferdinand Hiller gewidmet)
(1834 herausgegeben)
op. 15. N. 3.

Lento (𝅗𝅥.=60)

6. p languido e rubato f (p) dim. p

(calando) (riprende)

f (p) (sent.) dim.

poco rit. p a tempo f (p) dim.

p leggero (tranq.) (molto tranq. smorzando)

a) Nach Huneker würde in diesem Nokturno (welches Rubinstein wunderbar ausführte) alles das enthalten sein, was Chopin dann im anderen op. 37 N° 1 entwickelt hat.

a) According to Huneker this Nocturne (which Rubinstein executed marvellously) should include all what Chopin has then developed in the other Op. 37 N° 1.

(tempo) f (mf) (sentito) dim.

a tempo

dim. ritenuto (voluttuosamente) sottovoce 1 C. fz

(tratt.) (sereno) (p) (spiegato)

(P)sostenuto (dolciss.) (tranq.)

(tranq.) (p) cresc. 3 C. ed. accel.

f fz rit. dim.

rall. p 1 C. pp a tempo a)

religioso

p (come organo) sottovoce (p) (all.) (espress.)

(dolce) (meno) (ancora meno) (rall.)

tempo (pp) (p) (espress.)

a) Klindworth bindet das *Cis* und das *Des*.

a) *Klindworth binds the* C♯ *and* D♭.

(dolciss.) (meno)

3C. 1C. (quasi f) (mf) (sempre accent.)

(sent.) pp

rit.

a) Klindworth schreibt den folgenden Teil bis zum Ende auf drei Linien, ohne dass die Klarheit der Schreibweise einen grossen Vorteil davon hat.

a) *Klindworth writes the following fragment, until the end, on three lines, without however great advantage to the clearness of the writing.*

(Der Gräfin d'Appony gewidmet)
(1836 herausgegeben)

op. 27. N. 1.

7. Larghetto (𝅗𝅥 = 42)

pp (ma sonoro) 1C. (p) sottovoce (pp)

3C. 1C. (p) (tranq.)

sempre legato

3C. dim. 1C. pp (sfumando)

1C. (sent. ma p) (poco tratt.) (pp) (tratt.)

(pp)

(calando) (all.)

a) In einigen *Nocturnes* hat Chopin eine Art von Duett eingeführt, (als ob er in gewissen Momenten die absolute Einsamkeit nicht erfassen könnte) welches in der Weise behandelt ist, dass der Empfindsamste der idealen Persönlichkeiten, die den unendlichen und unerklärlichen Eindrücken der Nacht ausgesetzt sind, diese als Erster wahrnehme, während er dann den Anderen damit beeinflusst, bei dem diese Empfindungen mehr in Reaktion, als direkt erwachen. Diese Teile bilden vielleicht die anziehendsten Punkte der *Nocturnes;* gewiss gehören sie zu denjenigen die am schwierigsten auszuführen sind, bezüglich der notwendigen Verschiedenheiten des Anschlages und des richtigen Gleichmasses von Intensität, was unerlässlich ist, um jedem Teil das Relief und die Betonung zu geben, welche sie verdienen. Dieses wunderbare *Nokturno* ist, hiervon abgesehen, eines der schönsten, nicht nur wegen der Vornehmheit des Gedankens, sondern auch wegen des Reichtums an Kontrasten, und bildet, meiner Ansicht nach, zusammen mit dem VIII. XII. XIII. XVI. und XVII. eine der schönsten Schöpfungen dieser Art. Eine geschickte Klangfärbung des Spieles ist notwendig, damit die Bedeutung dieses kleinen Duettes in all seiner Schönheit erscheine. Infolge der Unmöglichkeit diese Schattierungen in der Schreibweise anzuzeigen, füge ich dem *Arpeggio* ein Pfeilzeichen an — welches ich vorschlage, um dadurch die kleinen Antworten markanter zugestalten, und damit es sehr schnell ausgeführt wird — um wenigsten zu bezeichnen, wann man es von der Tiefe zur Höhe und wann hin gegen von der Höhe zur Tiefe ausführen muss.

b) Diese Verteilung auf zwei Hände ist, ausser einigen kleinen Abänderungen von mir, von Scholtz.

a) In some Nocturnes *Chopin has introduced a kind of duet, as if he could not, in certain moments, conceive the absolute solitude. This duet is conducted in such manner that, of the ideal personages exposed to the infinite and indefinite sensations of the night, one only, the more sensitive, could perceive them first, influencing tacitly the other, in whom such sensations are awakened more by reflection than directly.*

These details perhaps constitute the more attractive points of the Nocturnes; *certainly are among those most difficult to execute, owing to the necessary variety of touch and for the correct equilibrium of intensity, which is indispensable to give to each part the evidence and accent due to it.*

This admirable Nocturne *is, apart from that, among the more beautiful, not only for nobility of thought but for richness of contrast, and forms, in my opinion, together with the 8th, 12th, 13th, 16th and 17th one of the most beautiful monuments of its class. A skilled variety of colourings is necessary so that the signification of this little duet appears in all its beauty. In the impossibility to indicate graphically certain blendings, I add an arrow to the* arpeggiato *(which I propose in order to render more distinct the little replies and which must be executed rapidly) - to indicate at least when it must be executed from the grave to the acute and when, on the contrary, from the acute to the grave.*

b) This distribution between two hands, except some slight modification of mine, is by Scholtz.

Più mosso (𝅗𝅥=54)

a) Nach Klindworth und Kleczynski *H.*
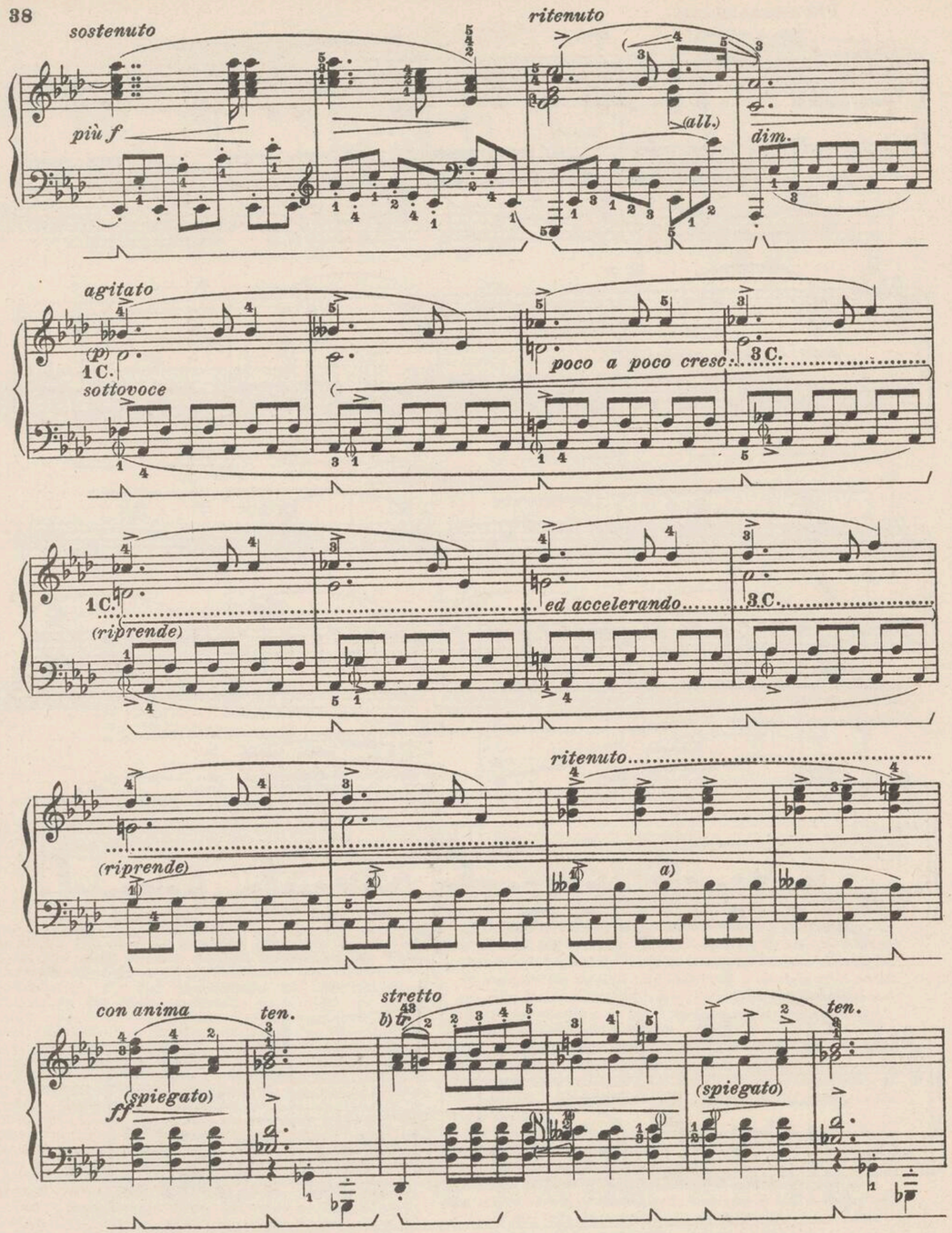
b) Nach Klindworth und Kleczynski *Gis.*

c)

a) According to Klindworth and Kleczynski, B.

b) According to Klindworth and Kleczynski, G♯.

c)



a) Nach Debussy *As*, an Stelle der drei letzten *H*.
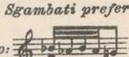
b) In der alten Ausgabe Breitkopf tr, was Mikuli und Klindworth in w ausführen. Sgambati bevorzugte das Zeichen als ein doppeltes *mordente* so zu betrachten:
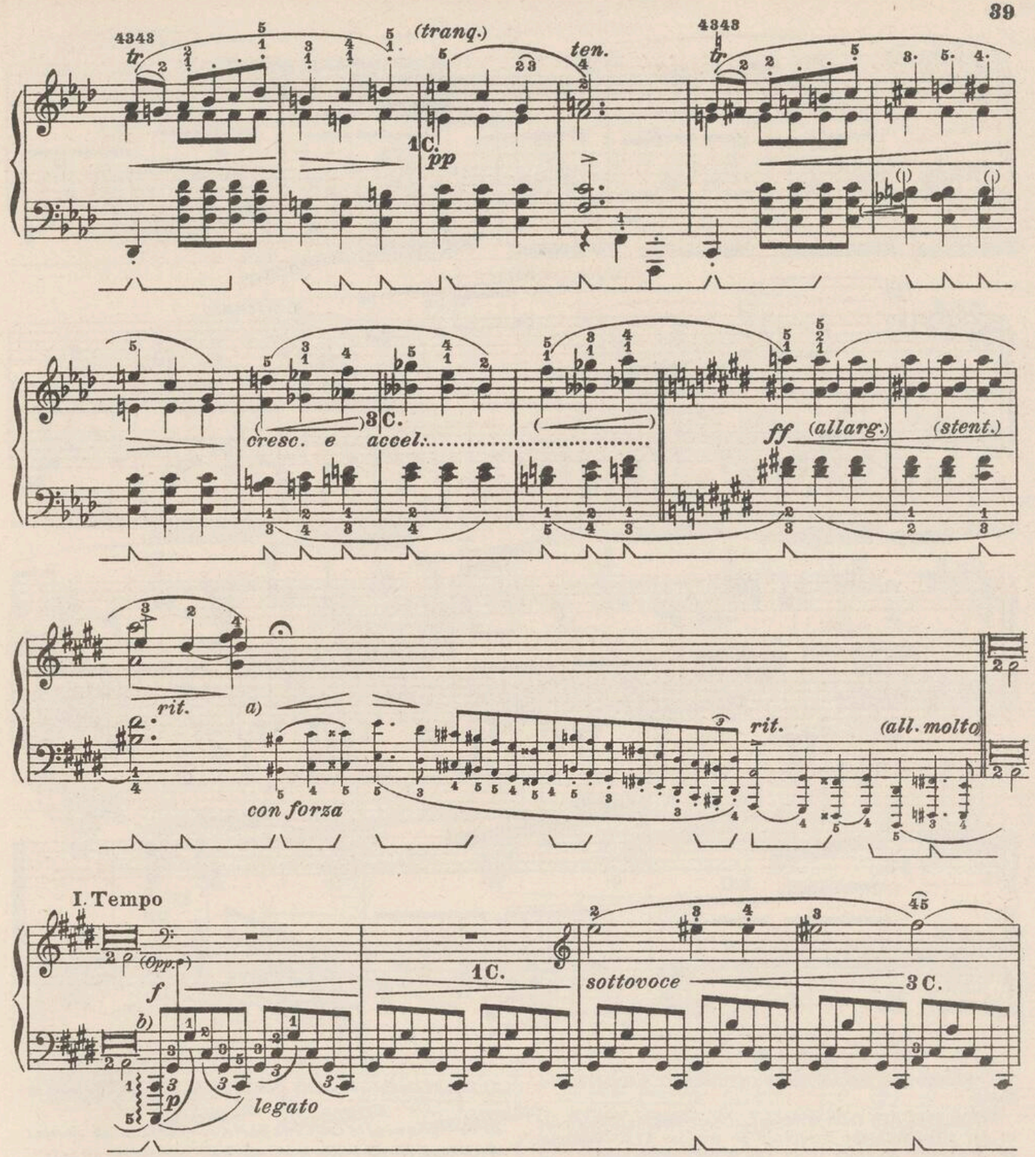


was mir annehmbar erscheint.

a) According to Debussy, A♭ *at the place of the three last* B's.

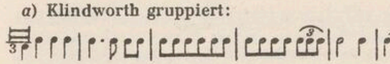
b) In the ancient Breitkopf edition tr *which Mikuli and Klindworth translate in* w. *Sgambati preferred to consider the sign as a double mordent, so:*



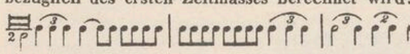
which to me seems acceptable.



a) Klindworth gruppiert:



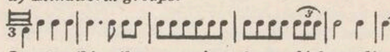
Ich bevorzuge diese andere Gruppierung, von welcher eine gewisse Symmetrie der Lage und der Betonung in den aufsteigenden Abschnitten und ein leichtes Langsamerwerden in Achtelnoten am Ende des Teiles ausgeht, welcher sich so besser an das rückverbindet, was folgt, während die Durchführung der Kadenz ungefähr bezüglich des ersten Zeitmasses berechnet wird:



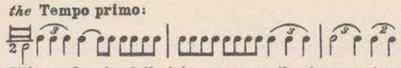
Es versteht sich, dass das Stück auf jeden Fall sehr frei ausgeführt werden muss.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das tiefe *Cis*.

a) Klindworth groups:



I prefer this other grouping, from which results a certain symmetry of placement and accent in the ascending details and a little allargando at the end of the fragment in quavers, which so done reunites better with that which follows, calculating the movement of the cadenza more or less at  *in respect to the* Tempo primo:



It is understood that, in any case, the fragment must be executed very liberally.

b) In the ancient Breitkopf Ed. the bass C *is missing.*

1C. (p) (pp tranq.)

(p) (mp) 3C. a) ritenuto con duolo

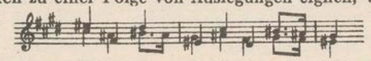
a tempo calando b) (mp) fz (dolciss.) 1C. (tranq.) (pp) rallentando (pp) (pp) (tratt.) pp

Adagio

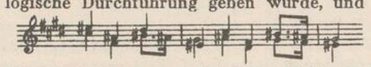
c) (ravvivando) 3C. molto p 1C. pp d) f f

a) Klindworth bindet dieses *H* nicht, er betont es dagegen.

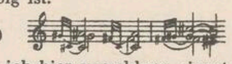
b) Die Art der Durchführung dieser beiden Teile, die in der alten Ausgabe Breitkopf so wie im Text angezeigt ist, kann sich zu einer Folge von Auslegungen eignen, wie diese hier:



welche dem hauptsächlichen melodischen Abschnitt genügend logische Durchführung geben würde, und diese andere:
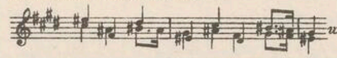


welche ich jedoch bevorzuge. Auf jeden Fall würde ich die Lesart, welche aus dem Text hervorgeht, ausschliessen, weil die zweimalige Rückkehr auf *Gis* von keinem guten Erfolg ist.

c)  Die Schreibweise, welche ich hier vorschlage, eignet sich, um den melodischen Teil hervorzuheben, was meiner Ansicht nach ausserordentlich wichtig ist.
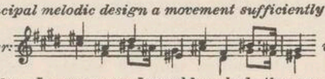
d) Ich zeige mit ♀ die Tasten an, die herunterzudrükken sind, ohne das Hämmerchen aufschlagen zu lassen, um eine charakteristische Wirkung des Pedals zu erhalten.

a) Klindworth does not tie this B, *on the contrary, accents it.*

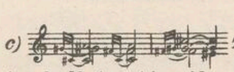
b) The movement of these two parts, indicated in the ancient Breitkopf Ed. as in the text, can lead to a series of interpretations such as this:



which would give to the principal melodic design a movement sufficiently logic and this other:



which however I prefer. In any case I would exclude the version as it seems to appear from the text, because it is not of good effect to return twice upon G♯.

c)  *The writing which I propose here is valuable to put in evidence the melodic detail, in my opinion remarkably important.*

d) I indicate by ♀ *the keys to be lowered without letting the hammers spring up, to obtain a characteristic effect of pedal.*

(Der Gräfin d'Appony gewidmet)
(1836 herausgegeben)
op. 27. N. 2.
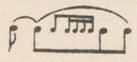
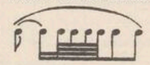
8. Lento sostenuto (♩.=50) p (a) dolce sempre legato
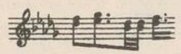
(tranq.) 1C. (p) 3C. (poco rfz) (spiegato)

b) f (p) (tranq.) 1C.
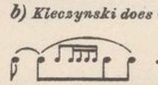
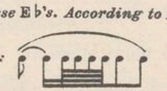
(sent.) 3C. (p) (sent.) c)
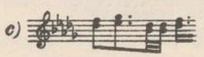
a) Der geeignetste Fingersatz, um eine vollkommene Bindung zu erhalten, müsste sich auf diese Zusammenstellung stützen: 5131245, ausser wenigen Varianten während des Stückes. Aber dieser Fingersatz würde nicht für alle Hände geeignet sein, deshalb schlage ich im Text einen anderen vor, welcher, unter allen, eine genügend gute Bindung erlaubt. Ein anderer guter Fingersatz ist: 514125-5.

b) Kleczynski bindet diese *Es* nicht. Nach Klindworth:  Ich bevorzuge: 

c) 

a) The fingering more adapted to obtain a perfect legato should be based on this combination: **5 1 3 1 2 4 5**, *except slight variations during the piece. But this fingering would not be adaptable for all hands, therefore in the text I propose another which, among all, permits to tie fairly well. Another good fingering is:* **5 1 4 1 2 5-5.**

b) Kleczynski does not tie these E♭*'s. According to Klindworth:*  *. I prefer:* 

c) 

(tranq.) cresc. (più appassionato)

mfz (p) (un poco agitato) (spiegato)

(andante) cresc. f con forza (e passione) p(molto tranq.) 1C.
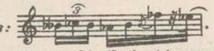
a) (spiegato) 3C. f(con passione) f 1C. pp

(rfz) 3C. (un poco andante) (rfz dim.)

a) Scholtz bindet diese *As*.

b) In allen Ausgaben: . Die von mir im Text eingesetzte Variante von Chopin ist von J. Fontana wiedergegeben.

a) Scholtz ties these A♭*'s.*
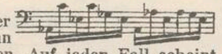
b) In all editions: . *The variant of Chopin which I have inserted in the text is reported by G. Fontana.*

a tempo ritenuto p dolce a)
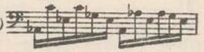
(p (p poco sf

leggeriss. (pp) 1C.

b) b) dolce

a) Klindworth zeigt dieses « oder auch » an  ohne dessen Ursprung anzugeben. Auf jeden Fall scheint es mir nicht zu bevorzugen zu sein. In der alten Ausgabe Breitkopf ist die letzte Note *E*.

b) In der Ausgabe Mikuli *F*.

a) Klindworth indicates this "ossia" (or)  *without announcing the origin. In any case it does not seem to me preferable. In the ancient Breitkopf Ed. the last note is* E.

b) In the Mikuli Ed. F.

(rfz) cresc.

(mp) (andante) cresc.

(con passione) rfz (più mosso) f

rfz (più mosso) rfz (all.) dim. rit. f

a tempo dolce 1C. p fz 3C.

b)

f 1C. (pp) (dolciss.) (tranq.) (p a)

(pp) 3C. (con forza) (tranq.) (spiegato)

con anima (mp) (sent.) (mf)

con forza f cresc. appassionato (mosso) f (all.) c)

a) Das *D* als Triller ist in der Ausgabe Mikuli und in der alten Ausgabe Breitkopf in ♩ angezeichnet und alles was folgt, in kleinen Noten ohne bestimmten Wert. In fast allen Ausgaben ist hier *crescendo* angezeigt und im folgenden Takt *con forza* (mit Kraft). Ich bevorzuge, diese letzte Bezeichnung dem *crescendo* gegen Ende des zweiten Taktes zuzuschreiben und den zweiten Teil der Tonfolge, wie ich hier anzeige, *pp* anzufangen.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf *C* ♮ .

c) Nach der alten Ausgabe Breitkopf und Mikuli *D*. Klindworth und Kleczynski zeigen *F* an.

a) The D *trilled in the Mikuli Ed. and in the ancient Breitkopf Ed. is marked in* ♩ *and all the following in little notes without determined value. In almost all the editions* cresc. *is indicated here and, in the following bar,* con forza. *I prefer to attribute this last indication to the* crescendo *towards the end of the second bar and initiate* pp, *as I indicate here, for the second part of the volata.*

b) In the ancient Breitkopf Ed. C♮.

c) According to the ancient Breitkopf Ed. and Mikuli, D. *Klindworth and Kleczynski indicate* F.

(a tempo) ritard. a tempo dolciss.

dim. (mf) (pp) (tranq.)

dolciss. (più p) (calando)

(mp) dim. (p calando (tranq.) espress.

smorzando (tranq.) dolciss. e dim. (perdendosi) pp

a) Siehe Anmerkung a) auf Seite 36.

a) See note a) at page 36.

(Der Baronin v. Billing gewidmet)
(1837 herausgegeben)

op. 32. N. 1.

9. Andante sostenuto (♩ = 84)

p dolce (tranq.)

stretto poco riten. a tempo

f p delicatiss. (un poco andante)

1 C. (armonioso) a)

b) 3 C. (rfz) b) (rall.) c)

a tempo

dolce pp delicatiss. 3 C.

d) 1 C.

a) Die Schreibweise, welche ich für diesen Teil vorschlage, zielt darauf hin, einen Abschnitt, den ich als sehr interessant beurteile, hervorzuheben.

b) In der Ausgabe Breitkopf und in den anderen Editionen:

c) Meiner Ansicht nach muss dieses Arpeggio der Note im Takt vorangehen. In der alten Ausgabe Breitkopf ist es im Takt geschrieben, aber das letzte *D* schliesst sich dem Bass an.

d) Nach Kleczynski:

a) The notation which I propose for this passage tends to give relief to a detail which I consider of great interest.

b) In the Breitkopf Ed. and other editions:

c) It seems to me this arpeggiato *must precede the note in beat. In the ancient Breitkopf Ed. it is written in time, but the last* D *coincides with the bass.*

d) According to Kleczynski:

stretto poco riten.

f p (armonioso)

a tempo (sent.)

(pp tranquillo) 1C. mf 3C. sent.

(sent.) (sent.) (rfz)

(espress. e tranq.) 1C. pp (tranq.) (rfz) sf (andante) (p)

a) Ich rate diese drei Viertelnoten wie in Klammern gesetzt auszuführen, da sie meiner Ansicht nach nur einen Angliederungspunkt zwischen dem ersten und zweiten Teil bilden, welcher vom *Cis* an beginnt, und nicht den Anfang desselben, wie es scheinen würde, falls man nicht einen deutlichen Unterschied des Anschlages machte.

b) Nach Mikuli: welches Klindworth als « oder auch » gibt. Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 36.

c) In der alten Ausgabe Breitkopf sind diese *D* gebunden.

a) I advise the execution of these three crotchets as if between parenthesis, because it seems to me they constitute only a connection between the first and second part, which latter begins wih C♯, *and not the beginning of same, as would appear if a neat distinction of touch was not given.*

b) According to Mikuli: which Klindworth gives as "ossia" (or)

c) In the ancient Breitkopf Ed. these D*'s are tied.*

(mp) sf (mp) stretto

a) (p) cresc. f

poco ritenuto a tempo (f)

p f (mf) 3C. (tranq.)

dim. rall. a tempo

p b) 1C. 3C. (sent.)

c)

(tranq.)

d) (espress.)

a) In der alten Ausgabe Breitkopf: Das *E* halbe Note des vorhergehenden Taktes ist so auszuführen, indem man verständlich macht, dass der Abschnitt im *D*, *C* u.s.w. dieses Beispiels fortfährt, sonst wird die Melodie verunstaltet herauskommen.

b) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 48.

c) In der Ausgabe von Debussy, wie das erste Mal.
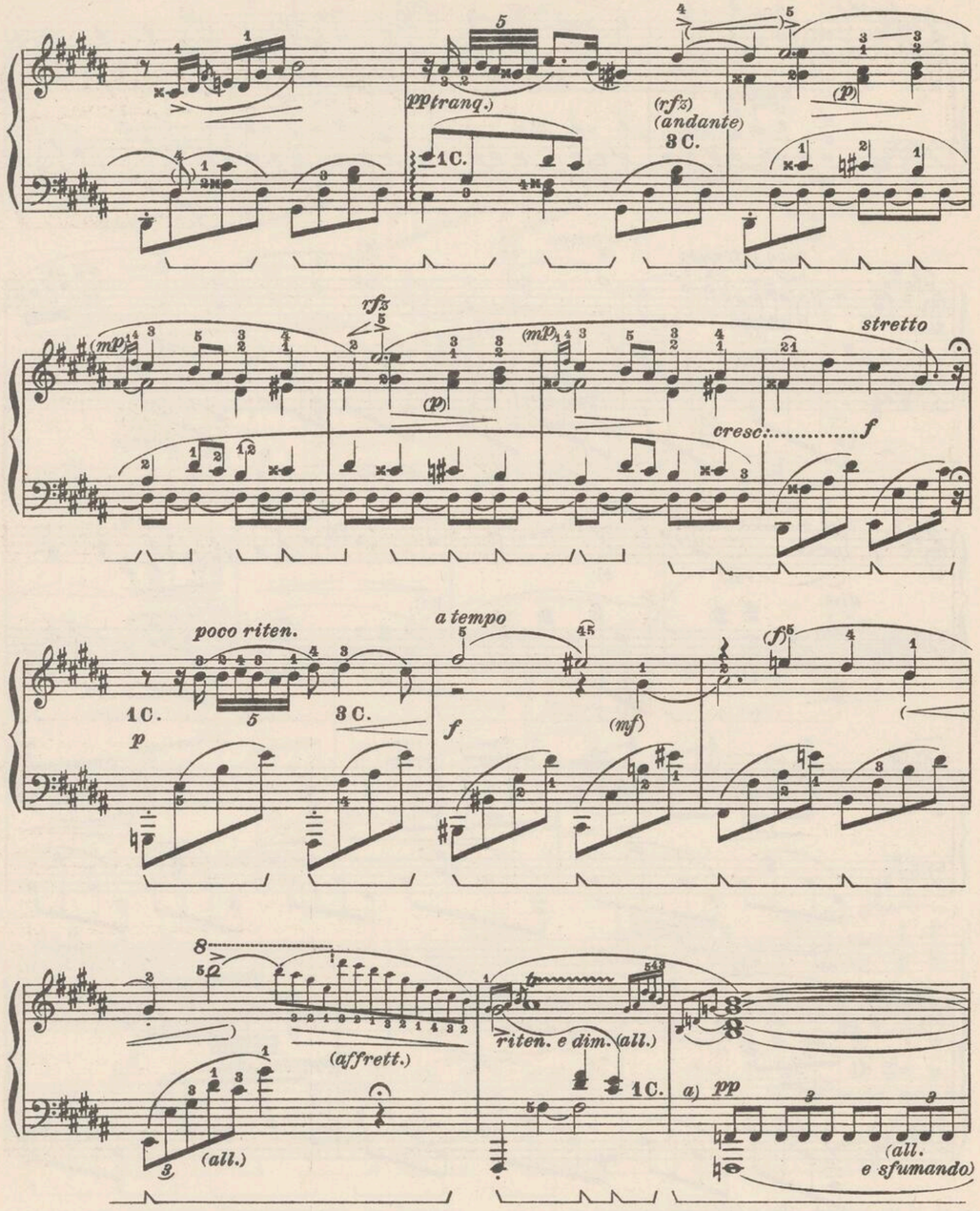
d) Siehe Anmerkung *c*) auf Seite 48.

a) In the ancient Breitkopf Ed. *Execute the* E *minim of the preceding bar in such manner as to give the perception that the design continues with the* D, C *etc. of this example, otherwise the melody will appear disfigured.*

b) See note a) at page 48.

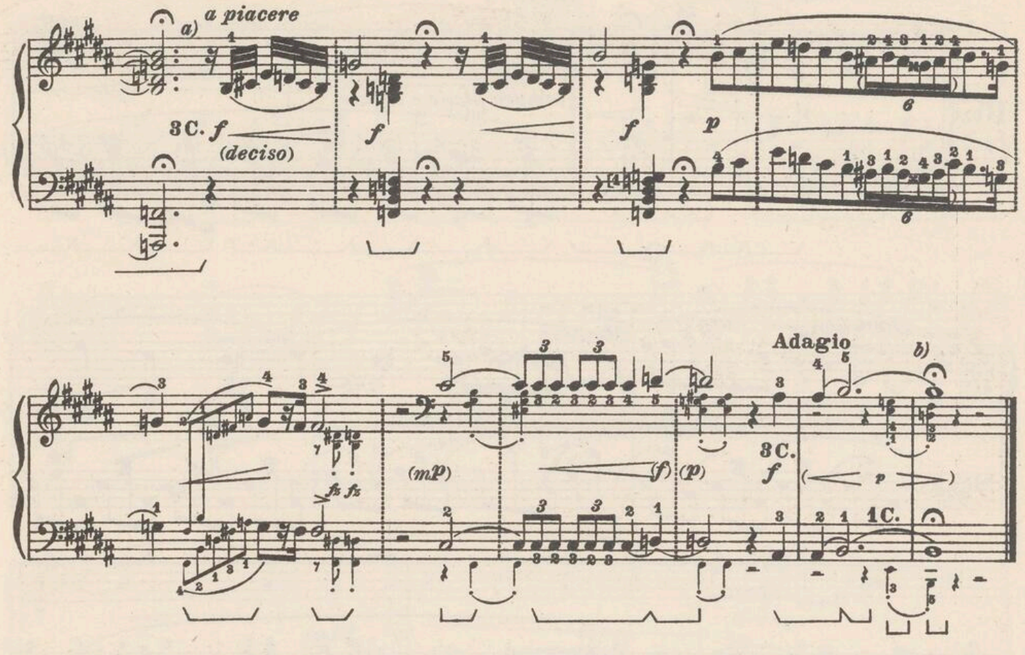
c) In the Debussy Ed. as the first time.

d) See note c) at page 48.



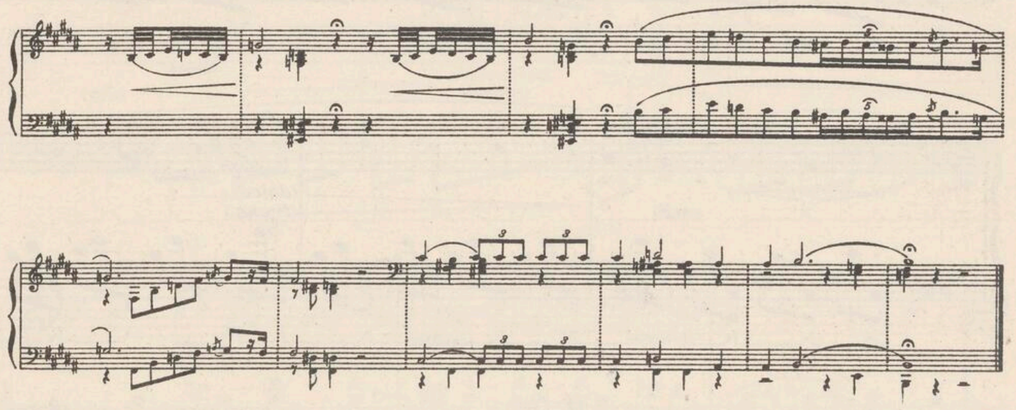
a) Die diesen *F* zu gebende Klangfarbe bildet eine der schwersten Einzelheiten dieses *Nokturnos*. Von ihnen muss die Empfindung von etwas, was sich unterbricht und sich gleichzeitig verliert, ausgehen. Die Verteilung darf nicht starr hervorgehen, sondern wogend, und daraus wird sich ein grösseres Hervortreten des äusserst drammatischen und markanten Teiles, welcher folgt, ergeben.

a) The colour to be given to these F's constitutes one of the most difficult details of this Nocturne. *From them must come the sensation of something which is interrupted and being lost at the same time. The sub-division must not result rigid, but undulating, and from that will come a greater evidence for the following fragment, eminently dramatic and incisive.*



a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist dieser Teil ohne jedwede Einteilung geschrieben, ausser den beiden letzten Takten, welche ich hier mit fortgesetzten kleinen Taktstrichen einteile. Klindworth teilt auf diese Art ein:

a) In the ancient Breitkopf Ed. this fragment is written without any sub-division, except the last two bars which I here subdivide with continued small bar lines. Klindworth subdivides in this way:



Wenn man zu einer notwendigerweise annähernden Einteilung gelangen will, da es sich wirklich um ein richtiges Rezitativ handelt, und wenn man die vom Autor bezeichneten Pausen gewissenhaft beachten will, scheint mir diejenige, die ich im Text vorschlage, annehmbar.

Wishing to proceed to a subdivision, necessarily approximate in this case of a true and proper recitative, and wishing to observe scrupulously the rests marked by the Author, I think acceptable this which I propose in the text.

b) Nach Scholtz *Dis*.

b) According to Scholtz D♯.

(Der Baronin v. Billing gewidmet)
(1837 herausgegeben)

Lento (♩=48)

10.

a) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *C*:

b) Nach Klindworth:

In der alten Ausgabe Breitkopf ist hier keine Verzierung. Ich schlage vor, die Verzierung einfach auszuführen, so:

und das zweite Mal mit dem von Klindworth angezeigten Vorschlag.

c)

a) In the ancient Breitkopf Ed. the C *is missing.*

b) According to Klindworth: *In the ancient Breitkopf Ed. there is no embellishment. I propose to execute the simple turn, so:* *and the second time to execute it with the appoggiatura indicated by Klindworth.*

c)

a) Siehe Anmerkung c) auf Seite 52.

b)

c) Siehe Anmerkung c) auf Seite 52.

a) See note c) at page 52.

b)

c) See note c) at page 52.

(Più agitato)

1C. *p* a)

(*opp.*)

(*mf*)

3C.

(*mp*) *sempre cresc.* (*quasi f*)

a) Scholtz bindet diese beiden *F*.

a) *Scholtz ties these two F's.*

fz a)

cresc. *ff*

sempre cresc.

a) Scholtz bindet diese *Fis*.

a) *Scholtz ties these F♯'s.*

ff appassionato

a)

(tranq.)

(tranq.)

b)

(rfz)

(meno f)

(tranq.)

delicatiss.
(tranq.)

(mf)

a) An dieser Stelle besteht die Verzierung auch in der alten Ausgabe Breitkopf, aber ausschliesslich des Vorschlages.

b) Siehe Anmerkung c) auf Seite 52.

a) At this point the turn also exists in the ancient Breitkopf Ed. excluding however the appoggiatura.

b) See note c) at page 52.

(quasi p)

(tranq.)

delicatiss.
a)

1C.

p
leggero

1C.

b)

ritard:.....

lento

(più dolce)

(smorzando)

pp

a) Siehe Anmerkung b) auf Seite 53. Dieses zweite Mal bevorzuge ich aber, die ganze Gruppe nach dem *Es* der linken Hand auszuführen.

b)

a) See note b) at page 53. This second time however I like to execute the group after the E♭ *of the* l.h.
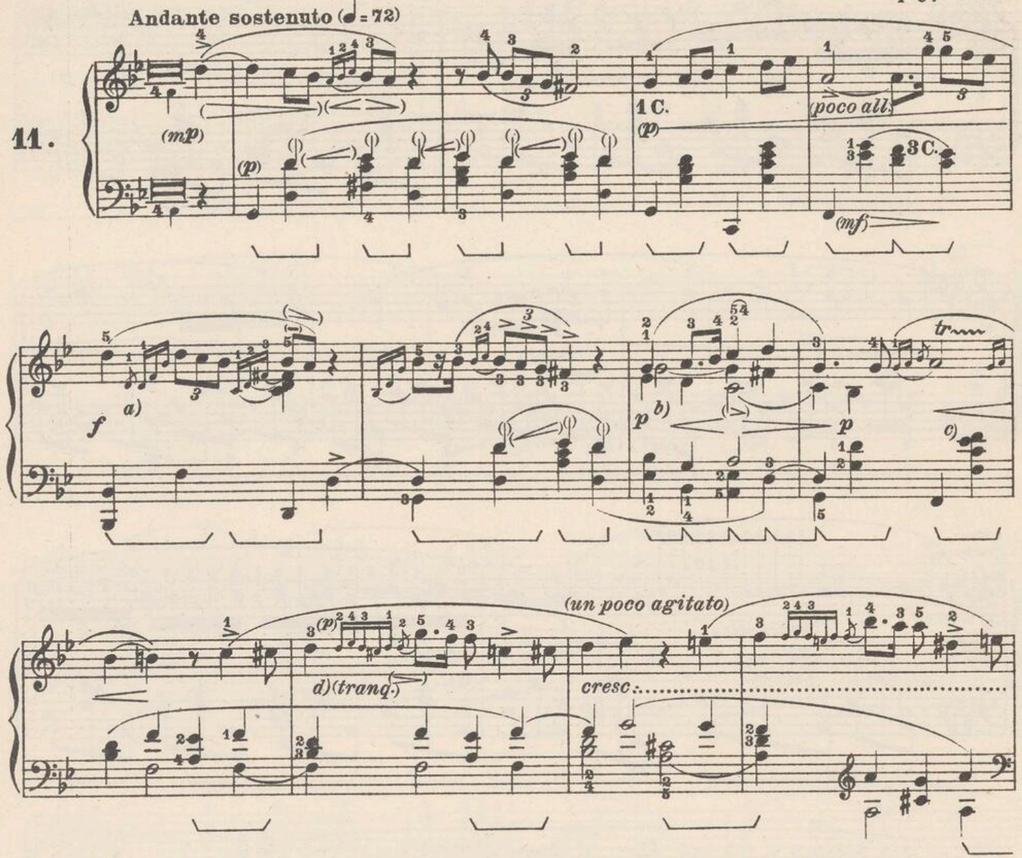
b)
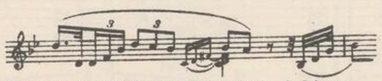
(*Wahrscheinlich auf Majorka geschrieben, vor 1839*)
(im Mai 1840 herausgegeben)

op. 37. N. 1.

11.

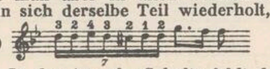
Andante sostenuto (♩ = 72)



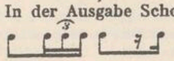
a) 

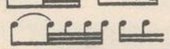
b) Klindworth fügt das gebundene *G* hinzu.

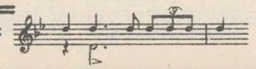
c) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *Es*, welches man aber in allen ähnlichen Akkorden, jedesmal wenn sich derselbe Teil wiederholt, wiederfindet.
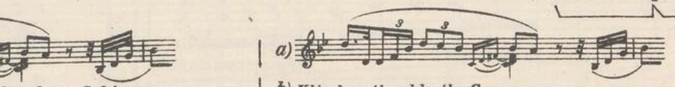
d) 

e) In der Ausgabe Scholtz fehlt das *Es*.

f) 

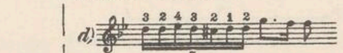
g) 

h) Nach Kleczynski: 

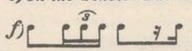
a) 

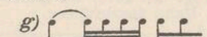
b) *Klindworth adds the* G.

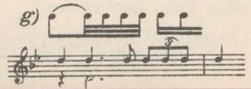
c) *In the ancient Breitkopf Ed. the* E♭ *is missing but it is found however in all similar chords every time the same fragment is repeated.*
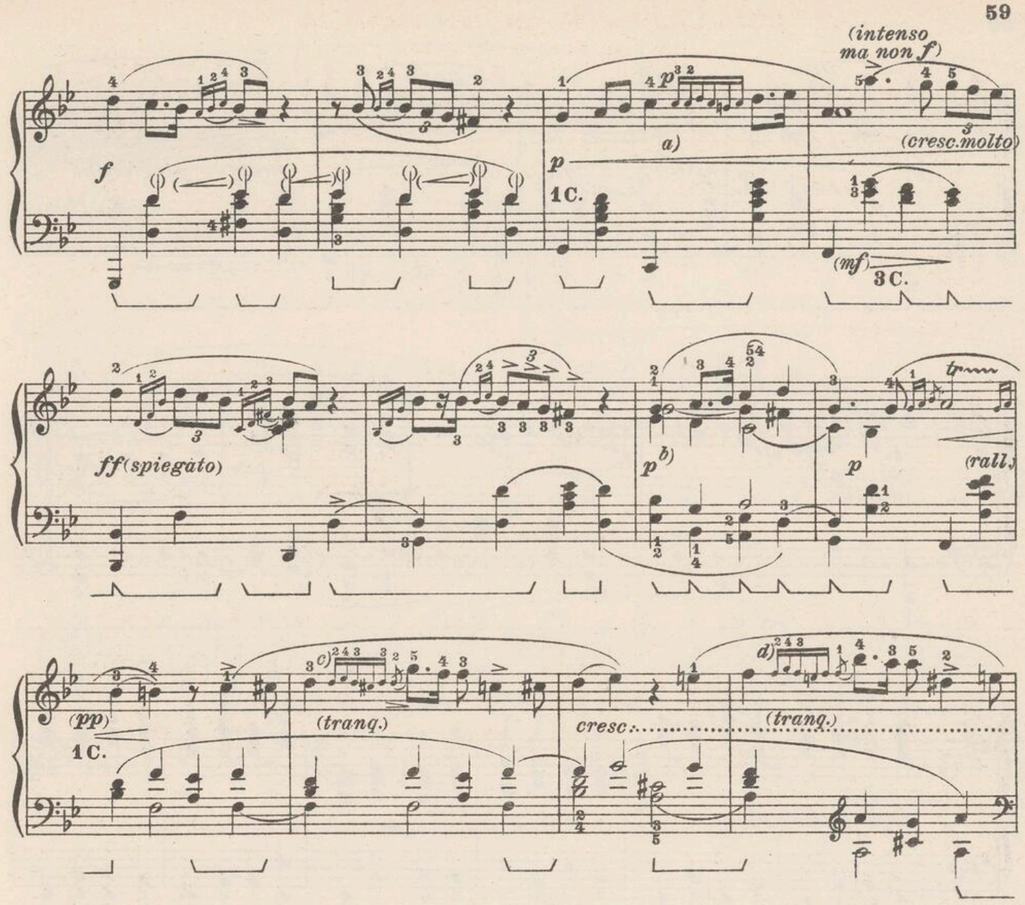
d) 

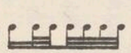
e) *In the Scholtz Ed. the* E♭ *is missing.*

f) 

g) 

h) *According to Kleczynski:* 



a) 

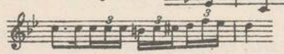
b) Siehe Anmerkung *b*) auf Seite 58.

c) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 58.

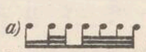
d) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 58.

e) In der Ausgabe Scholtz fehlt das *Es*.

f) Nach Kleczynski:

g) 

h) Siehe Anmerkung *h*) auf Seite 58.

a) 
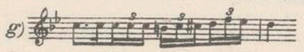
b) *See note b) at page* 58.

c) *See note d) at page* 58.

d) *See note d) at page* 58.

e) *In the Scholtz Ed. the* E♭ *is missing.*

f) *According to Kleczynski:* 

g) 

h) *See note h) at page* 58.

(p) (pp) a) (mf) (pp) (tratt.) (scorrevole)

b) p (dolciss.) c) (sempre pp)

(Un poco meno andante)

(come Organo) (legatissimo e pp) d)

d) e) f) (pp tranq.)

a) Scholtz fügt das tiefe *D* dem ersten Akkord an und Kleczynski lässt das *C* im zweiten weg.

b) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 58, indem das *Cis* das erste *D* ersetzt. Debussy lässt das *B* weg.

c) Siehe Anmerkung *b*) auf Seite 58.

d)

e) Auf diese Art in der Pariser Ausgabe; nach anderen Ausgaben *Ais*.

f)

a) Scholtz adds the low D *to the first chord and Kleczynski omits the* C *in the second.*

b) See note a) at page 58 *substituting the* C♯ *for the* D. *Debussy omits the* B♭.

c) See note b) at page 58.

d)

e) Thus in the Ed. of Paris; according to other editions A♮.

f)

a) p b)

c) (rall.) d) (rall.) dim. e poco (rall.) ritard. c)

a tempo

c) (all.) pp p

3C. e) ff

a) In den Ausgaben Mikuli und Kleczynski existiert das *As* nicht.

b) In allen Ausgaben fehlt das tiefe *Es*, welches Mikuli vernünftigerweise hinzufügt.

c) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 60.

d) In der Ausgabe Klindworth fehlt die 𝄐 . Ich würde der Fermate ein kleines *rallentando* in der Weise vorangehen lassen, dass die Fermate selbst eine Erweiterung des letzten Viertels im ersten Takt bildet. In den folgenden Takten wird das « *allargando* » immer betont sein, ausser dem Wiederaufnehmen des Zeitmasses bei jedem Taktanfang. Dieser Teil hat beschaulichen Charakter. Der Akkord auf *Fis* wird pianissimo und sehr breit auszuführen sein. Aus ihm wird nur das obere *D* leicht hervortreten, selbst im pianissimo.

e) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 58.
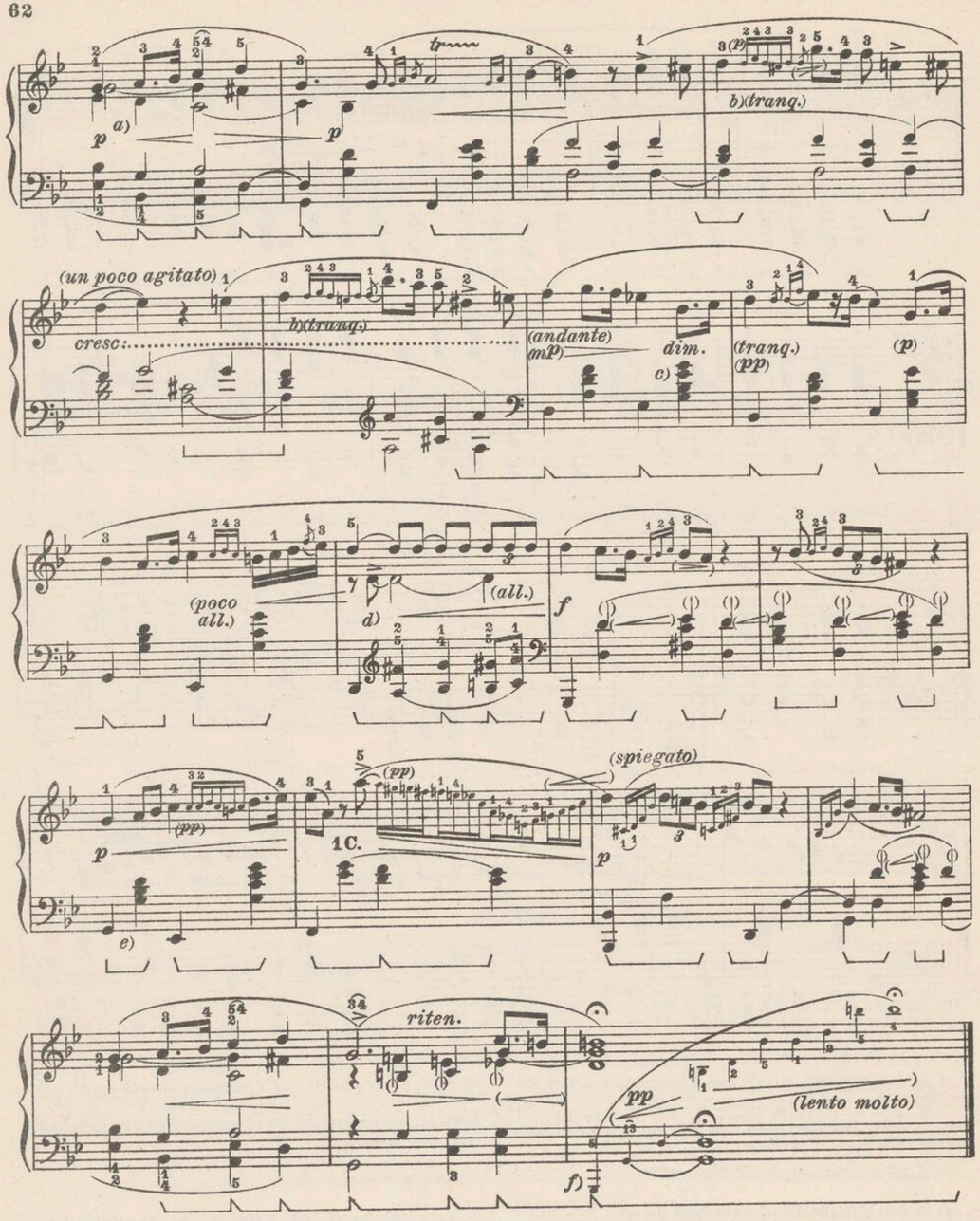
a) In the Ed. of Mikuli and Kleczynski there is not the A♭.

b) In all the Ed. the low E♭ *is missing which is reasonably added by Mikuli.*

c) See note d) at page 60.

d) In the Klindworth edition the 𝄐 *is missing. I would prefer to have the pause preceded by a slight* rallentando *in order that the same pause constitutes an enlarging of the last fourth in the first bar. In the following bars the* allargando *will always be accented, except to retake the time at the beginning of each measure. This fragment has a contemplative character. The chord of* F♯ *will be executed* pianissimo *and very broadly, and, even in the* pianissimo, *the higher* D *only will be slightly accented.*

e) See note a) at page 58.



a) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 58.

b) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 58.

c) Siehe Anmerkung *e*) auf Seite 58.

d) Siehe Anmerkung *h*) auf Seite 58.

e) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 60.

f) Klindworth gibt das erste *G* als Vorschlag.

a) See note a) a page 58.

b) See note d) a page 58.

c) See note e) a page 58.

d) See note h) a page 58.
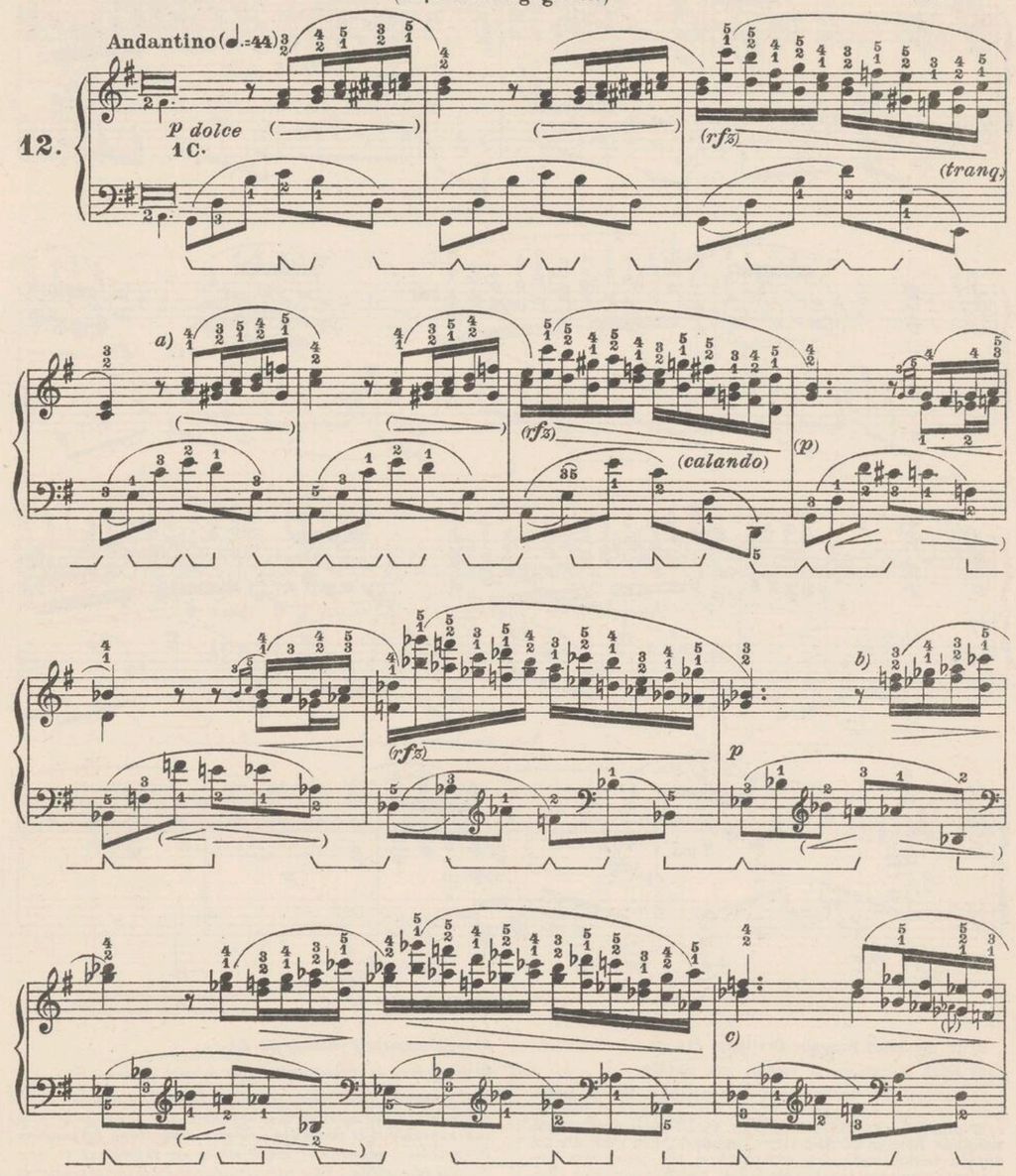
e) See note a) a page 60.

f) Klindworth gives as an appoggiatura the first G.

(Vor 1839 auf den Balearen entworfen, in Nohant beendigt)
(1840 herausgegeben)

op. 37, N. 2.

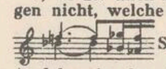
12.



a) Oder auch 43435-4 12121-2 oder auch 32345-4 11121-2

b) Oder auch 2345-4 1121-2

c) In der alten Ausgabe Breitkopf bestehen die Bindungen nicht, welche Scholtz zur Verlängerung setzt:



Scholtz selbst verlängert das zweite *Des* (welches in der Ausgabe Breitkopf in einer Achtelnote angezeigt ist) und Klindworth fügt auch das hier in kleiner Note bezeichnete *As* hinzu. Kleczynski zeigt seinerseits das zweite *Des* in ♩. an, ohne das folgende *As*.

a) Or: 43435-4 12121-2 *or also:* 32345-4 11121-2

b) Or: 2345-4 1121-2

c) In the ancient Breitkopf Ed. the tie which Scholtz puts to prolong does not exist:

. Scholtz also prolongs the second D♭ *(which in the Breitkopf Ed. is indicated as a quaver) and Klindworth adds also the* A♭ *here marked in small type. Kleczynski, in his turn, indicates the second* D♭ *as* ♩. *without the following* A♭.

3C. (rfz) (trang.) (rfz)

(calando) 1C. (p)

(pp) (poco rfz) (p) (poco rfz)

(p) dim. (p) (p) (pp) a) p c) b)

a) In der alten Ausgabe Breitkopf *D* ♮.

b) Nach Mikuli, diese vier 𝅗𝅥. mit Oktave.

c) Klindworth unterdrückt diesen Takt. Es st unbestreitbar, dass Klindworth Recht hat, wenn man die Berechnung der Takte macht, aber es ist gleichfalls unbestreitbar, dass es künstlerische Empfindungen gibt, die gewissen Gemütszuständen entsprechen, die jedwedem formellen Zwang trotzen. Dieses Stück, welches ganz den Charakter einer Barkarole hat. lässt an die Verzückung zweier glücklicher Menschen denken, die, auf stillen Wassern dahingleitend, von ihrer Seligkeit träumen. An einem gewissen Punkte, fast unvermittelt und zuvor im Innersten, eher als durch geformte Klänge, entflieht einem von ihnen ein Gesang, der lebt, obgleich er noch nicht in wirklicher Gestaltung ausgedrückt ist. Der weitere Takt gibt gerade diesen Eindruck. Der Gesang entwickelt sich dann verstohlen, mit Süsse, in der Oktave, durch den Wechsel mit der anderen Stimme verstärkt, welche mehr die heitere Freude als die Leidenschaft ausdrückt, während sich ab und zu das Thema der Barkarole einschaltet.

a) In the ancient Breitkopf Ed. D♮.

b) According to Mikuli these four 𝅗𝅥. *with octave.*

c) Klindworth suppresses this bar. It is indisputable that, calculating the bars, Klindworth is correct; but it is also indisputable that there are artistic sensations responding to certain conditions of spirit which are rebellious to any formal imposition. This piece, which has all the character of a Barcarolle, makes us think to the ecstasy of two happy people who, floating on the tranquil waters, dream of their sweetnesses. At a certain point, almost spontaneously, before in the feelings rather than by means of the sounds and formed by one of them, a song is springing which exists although not yet expressing a decided physiognomy. The extra bar just gives this sensation. The song then developes slowly, with sweetness, reinforced and alternated at the octave by the higher voice, expressing more the supreme joy than the passion, alternated from time to time by the movement of the Barcarolle.

sostenuto (mf) a) (mp)

(più sentito) (p) (dolce)

(mp) cresc. 3C.

b) (rfz) dim. 1C. pp

a) Dieses *E* (und die ihm übereinstimmenden Noten während des ganzen Stückes) ist in der alten Ausgabe Breitkopf in 𝅗𝅥. angezeigt.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *Fis.*

a) This E *(and throughout the whole piece the notes corresponding to it) in the ancient Breitkopf Ed is marked as* 𝅗𝅥.

b) In the ancient Breitkopf Ed. the F♯ *is missing.*

(dolce)

3C.

cresc.

(poco rall.)

f

a)

mf

(p)

(rfz)

(rfz)

a) Siehe Anmerkung a) auf Seite 63.

a) *See note a) at page* 63.

8

(mf)

meno

dim.

(p)

1C.

(pp)

p sostenuto

a)

b)

cresc.

a) In der Ausgabe Mikuli fehlt die Bindung zwischen den *Gis*.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt die Bindung zwischen den *Gis*.

a) In the Mikuli Ed. the tie between the G♯*'s is missing.*

b) In the ancient Breitkopf Ed the tie between the G♯*'s is missing*

a)

3C.

(dolciss.)

dim.

pp

1C.

b)

c)

3C.

più f

d)

cresc:....

a) In der Ausgabe Scholtz fehlt das *C*.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *Fis*.

c) In der alten Ausgabe Breitkopf:

d) In der Ausgabe Kleczynski *As* an Stelle des ersten *H*.

In der alten Ausgabe Breitkopf:

Scholtz überliefert

a) *In the Scholtz Ed. the* C *is missing.*

b) *In the ancient Breitkopf Ed. the* F♯ *is missing.*

c) *In the ancient Breitkopf Ed.:*

d) *In the Kleczynski Ed.* A♯ *in place of the first* B.

In the ancient Breitkopf Ed.

Scholtz presents

(7)

f

p

(rfz)

(tranq.)

1C.

(tranq.)

(perdendosi)

pp

(tratt.)

pp

più p

(Frl. L. Duperré gewidmet)
(1841 herausgegeben)

op. 48, N. 1.

13.

Lento (♩ = 48 *a* 52)

(*mf*) *mezza voce* (*con accento doloroso*)

(*p*)

(*cresc.*)

1 C. (*tranq.*)

a)

(*mp*) (*quasi f*) 3 C. (*p*)

(*mp*) (*p*) (*fz*)

b)

(*all.*) 1 C. *p*

a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist die Schreibweise:

b)

a) *In the ancient Breitkopf Ed. the writing is:*

b)

(*mf*) (*un poco andante*) 3 C.

sempre intenso

(*intenso, con ampiezza*) (*cresc.*) (*all.*) *f* (*stretto*) *ten.* (*all.*)

Poco più lento

ten. 1 C. *sottovoce*

b)

a)

(*armonioso*) *c*) *d*) *e*)

sempre p

a) Klindworth verlängert dieses tiefe *G* um eine Achtelnote.

b) Einige binden die *A* des letzten Akkordes an jene des folgenden.

c) Obgleich es möglich ist, einige dieser Akkorde auszuführen ohne zu arpeggieren, rate ich doch, sie alle in sehr schnellem, aber lieblichem Arpeggio wiederzugeben, sei es weil die Melodie auf diese Weise ein richtiges Relief gewinnt, sei es weil es nicht schön ist, nur die Akkorde arpeggieren zu hören, bei welchen es einem nicht gelingt, sie gleichzeitig auszuführen. In der Kunst soll der Zuschauer niemals die Schwierigkeit, sondern die Schönheit wahrnehmen.

Oder auch:

d) *e*)

a) *Klindworth prolongs for a quaver this low* G.

b) *Some tie the* A's *of the last chord with those of the following.*

C) Although possible to execute some of these chords without arpeggio *yet I advise to execute them all in* arpeggio *form rapidly but sweetly, whether in such manner the melody acquires a just relief or because it is not pleasing to hear in* arpeggio *only those chords which cannot be executed simultaneously. In art the spectator must never perceive the difficulty but only the beauty.*

Or:

d) *e*)

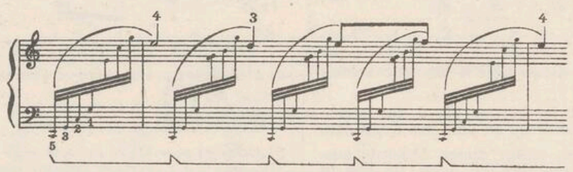
(non arpegg.) poco cresc. (arpegg.) dim.

a) pp (non arpegg.) 3 C. cresc. p 1 C. 3 C. f

b) 3 C. p cresc. 1 C. f p cresc. 3 C. 1 C. p cresc.

a) Es ist auch möglich, die Melodie hervortreten zu lassen, indem man die Noten der Akkorde in fortschreitend aufsteigender Weise geordnet ausführt: auf jeden Fall scheint mir die folgende Aufzeichnung ratsam:

a) It is possible to give relief to the melody also executing the notes of the chords in order progressively ascending: in every way, the following displacement seems advisable to me:



b) Die Klangfülle des Akkordes, das *p* bezüglich des Teils in Oktaven, und das zu ihm gehörende *crescendo*, müssen derart berechnet sein, dass der Höhepunkt dieses *crescendo* dem Hauch des Verklingens nachstehe, welches natürlicher-und zugehörigerweise zuerst und zuletzt zwischen den Akkorden auftritt und das von mir mit angezeigt wird. Im wesentlichen soll der Akkord: weniger intensiv sein, als der Akkord: und er soll den Höhepunkt des *crescendo* bilden, welches sich auf den Teil in Oktaven bezieht. Das gelte als allgemeine Regel für die ganze folgende Phrase.

b) The sonority of the chord, the P regarding the fragment in octaves and the respective cresc. *must be calculated in such manner that the highest of said* crescendo *results inferior to the least of the* smorzando *which is produced naturally and relatively between the first and last chords and by me indicated with . In substance the chord: must be less intense than the chord: and must constitute the highest of the* crescendo *corresponding to the fragment in octaves This stands as general rule for all the following period.*

a) p 3 C. 1 C. cresc. cresc. cresc.

molto cresc. ff ritenuto

a tempo f poco rit. a tempo b) sempre ff

riten. (stent.) accel. f p

a) In der alten Ausgabe Breitkopf:

a) In the ancient Breitkopf Ed.

b) Das *sempre ff*, welches man in allen Ausgaben findet, wird meiner Ansicht nach der Melodie beigegeben, welche hier die höchste klangliche Intensität erreicht, und folglich wird die chromatische Tonleiter in Oktaven *mf* begonnen, was ergibt, dass die Wahrnehmung der Melodie selbst: nicht zerstört wird.

b) The sempre *ff which is found in all the editions must be attributed in my opinion to the melody which here reaches the greatest intensity of sound and therefore the chromatic scale in octaves must begin mf so that the perception of the same melody: is not lost.*

Doppio movimento *a)*

(la melodia mf)

1C.

(pp)agitato

3C.

1C.

(più sentito)

pp

3C.

b)

c)

cresc:

(all.)

(p)

d)

a) Das *doppio movimento* (doppeltes Tempo) wird gerade in der Beziehung von ♩=♩ verstanden, folglich kann sich das *accelerando* (beschleunigen) des vorhergehenden Taktes nur auf das *ritenuto* desselben Taktes beziehen, um den normalen Gang wiederherzustellen.

b) Kleczynski unterlässt die Bindung zwischen den *D*.

c) Mikuli zeichnet dieses *Fis* zwischen die 2. und 3. Note der Triole, was mir bestreitbar erscheint.

d) Von hier aus bis zum Ende würde ich die Bassnoten hervorheben, welche ich mit einer kleinen Bindung ausgezeichnet habe, da diese einen sehr wichtigen Entwurf bilden, welcher sich jenem der Melodie entgegenstellt.

a) **Doppio movimento** *must be exactly understood in the proportion of* ♩=♩ *therefore the* **accelerando** *of the preceding bar can only refer to the* **riten.** *of the same bar, in order to re-establish the normal movement.*

b) Kleczynski omits the tie between the D's.

c) Mikuli writes this F♯ *between the 2nd and 3rd note of the triplet, which in my opinion is debatable.*

d) From here until the end I would prefer to put in evidence the notes of the bass which I have distinguished with a little tie, constituting a sign very important which is opposed to that of the melody.

(mp)

(tranq.)

(rfz)

(p)

(spiegato)

mf

rfz

(rfz)

a)

b)

(p)

1C.

(ratt.)

cresc:

3C.

c)

cresc:

d)

a) Das plötzliche — und das *p*, das ich an Stelle des *sf* gesetzt habe, welches in den anderen Ausgaben angezeigt ist, scheinen mir durch die Länge des *crescendo* gerechtfertigt und durch die Symmetrie, welche zwischen diesem und dem ersten Teil des *Nokturnos* besteht.

b) Kleczynski unterlässt den Vorschlag.

c) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *As*.

d) Kleczynski lässt die Bindung weg.

a) The sudden — *and the p which I have put in place of the sf indicated in the other Ed., seems to me to be justified by the length of the* cresc. *and by the symmetry existing between this and the first part of the* **Nocturne**.

b) Kleczynski omits the appoggiatura.

c) In the ancient Breitkopf Ed. the A♭ *is missing.*

d) Kleczynski omits the tie.

(rfz) b) (all.) (un poco stringendo) a) f c) (all.)

ten. ten. (all.) ten. (f) (con ampiezza) ff ritenuto (subito meno f) d) e) f)

(rall.) dim. e rall: (p)

g) 1C. pp

a) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *C*.

b) Scholtz bindet diese *C*.

c) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt in den folgenden 4 Akkorden das *B*.

d) Nach Klindworth: opp.

e) Nach Klindworth: opp.

f) Nach Klindworth: opp.

g) Ich führe diesen letzten Teil zuweilen *crescendo* aus, ausser den Endakkorden, welche ich in jedem Falle *pp* wiedergebe.

a) In the ancient Breitkopf Ed. the C *is missing.*

b) Scholtz ties these C*'s.*

c) In the ancient Breitkopf Ed. the B♭ *in the following* 4 *chords is missing.*

d) According to Klindworth: opp.

e) According to Klindworth: opp.

f) According to Klindworth: opp.

g) I sometimes execute this last fragment crescendo, *except the final chords which in every case I execute* pp.

(Frl. L. Duperré gewidmet)
(1841 herausgegeben)

op. 48. N. 2.

Andantino (♩=64)

14. p (mf) a) (tranq.)

1C. (p) (dolce)

(dolce)

3C. (cresc.) (tranq.) (tranq.)

(tratt.)

b) 1C. (p) poco a poco cresc: 3C.

(mosso) f 13 (all: ten.

a) Scholtz bindet diese *C* nicht.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf:

a) Scholtz does not tie the C*'s.*

b) In the ancient Breitkopf Ed.

(tranq.) *mf* (pp) 1 C. (tratt.)

pp *a)*

3 C. *p*

(*p*) 3 C. (*cresc.*) (tranq.)

(dolce) (tranq.) (pp e tranq.) 1 C.

a) Siehe Anmerkung *a)* auf Seite 77.

a) See note a) at page 77.

3 C. *cresc.*

(mosso) *f* *a)* (all.)
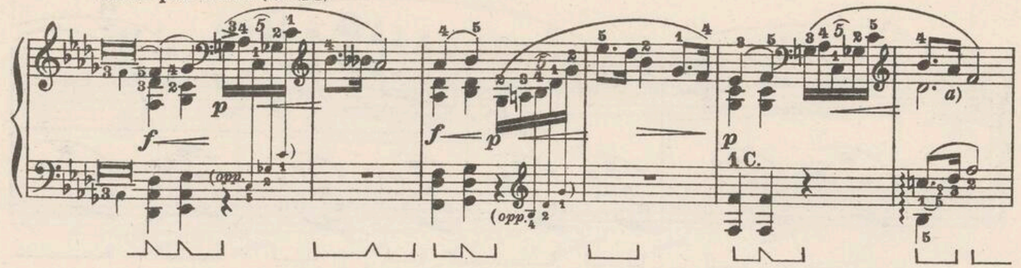
(tranquillo) *mf* (pp) *dim.*
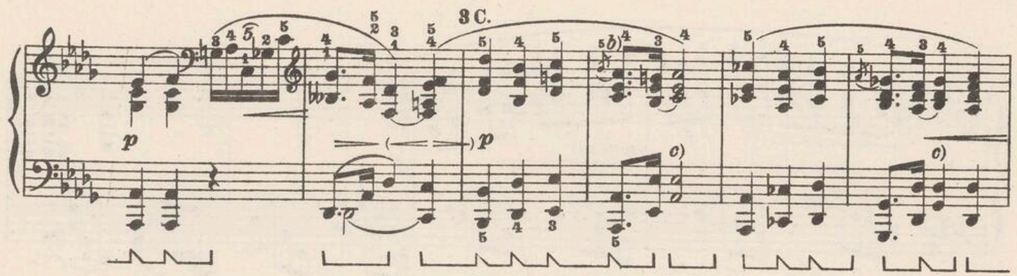
(tratt.) *riten.* (molto) cresc.
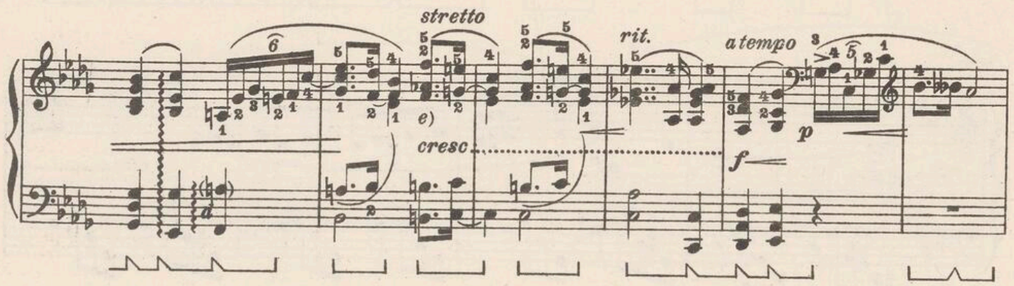
a) Obgleich zu bevorzugen ist, diese Teile in breiter Lage nur mit einer Hand auszuführen, kann es doch für manchen nützlich sein, sie unter beide Hände zu verteilen, wie folgt:
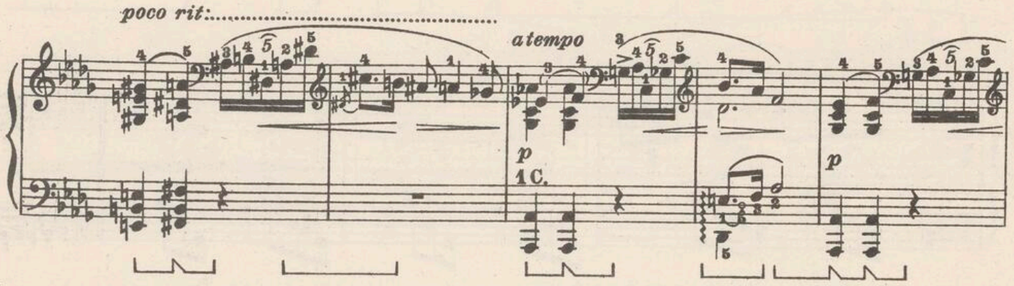
a) Although it may be preferable to execute these fragments in wide positions with one hand only, for some however it would be useful to divide them between the two hands, so:

Molto più lento (♩= 44)









a) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 40.

b)

c) Klindworth bindet diese beiden Noten, welche in der alten Ausgabe Breitkopf gelöst sind, und die hingegen, meiner Ansicht nach, nicht gebunden werden sollten, weil in den Akkorden der rechten Hand die mittleren Noten, welche mit den fraglichen übereinstimmen, nicht gebunden sind.

d) Scholtz fügt das *A* der linken Hand hinzu.

e) Nach Klindworth *D* an Stelle des *F*.

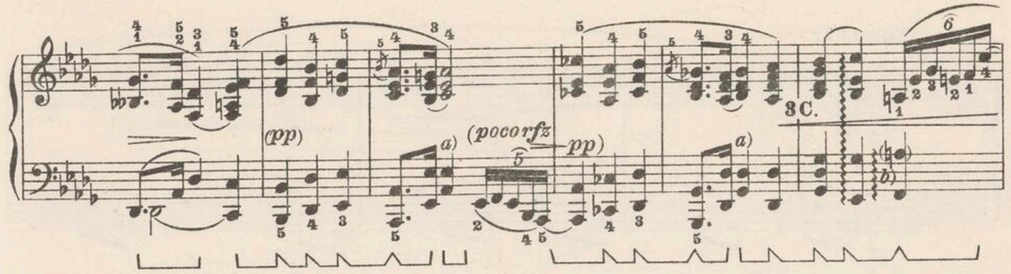
a) See note d) at page 40.
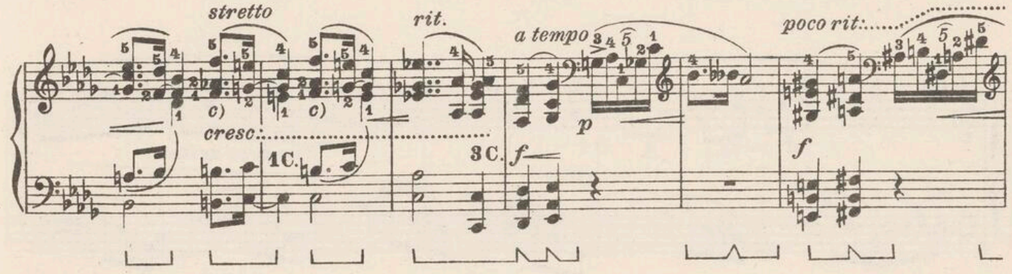
b)
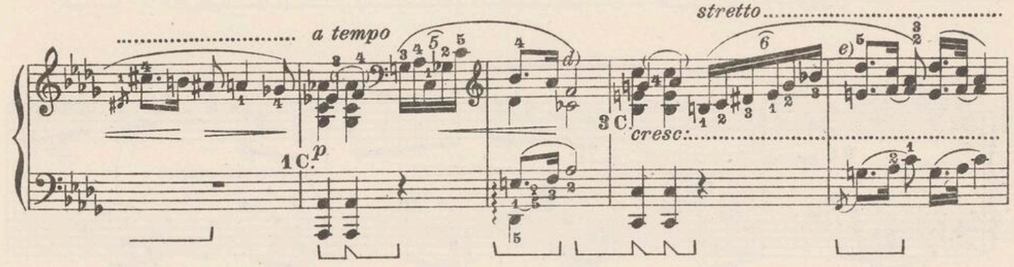
c) Klindworth ties these two notes which in the ancient Breitkopf Ed. are left separate and in my opinion should not be tied, because the intermediate notes of the chords of the right hand, which correspond to those in question, are not tied.

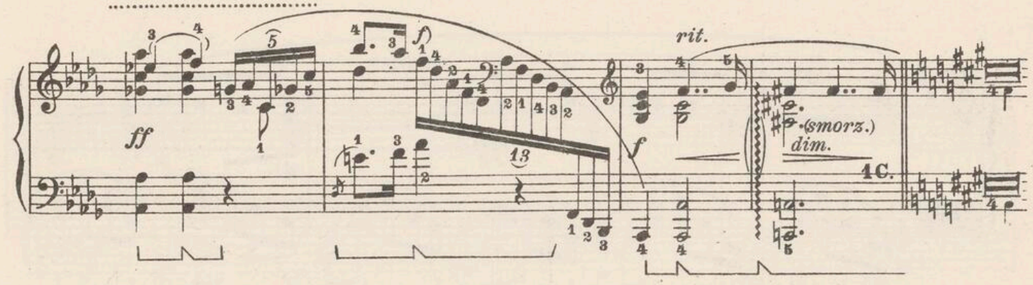
d) Scholtz adds the A *to the left hand.*

e) According to Klindworth, D *instead of* F.









a) Siehe Anmerkung *c*) auf Seite 80.

b) Siehe Anmerkung *d*) auf Seite 80.

c) Nach Klindworth *D* anstatt des *F*.

d) In der alten Ausgabe Breitkopf *Des*; in allen anderen Ausgaben *C* ♮, welches mich nicht überzeugt. In Anbetracht dessen, dass im Manuskript *C* an Stelle von *D* steht — wie die Einstimmigkeit der anderen Lesarten annehmen lässt — denke ich, dass ein ♭ vergessen worden sei, was meine Lesart berechtigt.

e) In der alten Ausgabe Breitkopf:

f) Nach Klindworth:

a) See note c) at page 80.

b) See note d) at page 80.

c) According to Klindworth, D *instead of* F.

d) In the ancient Breitkopf Ed. D♭; *in all the other editions* C♮, *which does not convince me. Considering that in the manuscript there is* C *instead of* D - *as the unanimity of the other revisers induces us to suppose - I think a flat has been forgotten, which justifies my version.*

e) In the ancient Breitkopf Ed.:

f) According to Klindworth:

Tempo I.

a) (mf) p

b) (p)

c)

(p)

(un poco agitato)

3 C. cresc.

f (con passione)

(allarg.)

dim:

d)

a)

b) Nach Klindworth:

c) In der alten Ausgabe Breitkopf:

d) Klindworth verlängert das *Fis*:

a)

b) *According to Klindworth:*

c) *In the ancient Breitkopf Ed.:*

d) *Klindworth prolongs the F♯:*

(con grande espress.)

(all.)

a) pp

tr

1 C.

(dim.)

dolce

b) cresc.

3 C.

a) In Verbindung zu dem was in der Anmerkung a) auf Seite 79 gesagt ist:

b) Nach Klindworth:

a) In connection with what is said in note a) at page 79:

b) According to Klindworth:

(all.) (largamente) (mp) (f) p

16. (pp) calando molto a) b) c) tr

più dolce (tranq.)

smorz. (calando) (tranq. pp)

a)

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *Fis.*

c) 12/8

a)

b) In the ancient Breitkopf Ed. the F♯ *is missing.*

c) 12/8

(Frl. J. W. Stirling gewidmet)

(im August 1844 herausgegeben)

op. 55. N. 1.

Andante (♩=84)

15. p, (sereno) (più p) (tranq.)

(rfz) (tranq.) (p)

(p) a) (rfz) (p)

(un poco animando) cresc. (all.)

(largamente) f (con passione) (meno f) (p) (pp) rit.

Dieses Nokturno ist eine auserlesene Komposition (welche allerdings eine unbeschreibliche Vielseitigkeit der Betonungen verlangt), trotz der wenig wohlwollenden Beurteilung von Kullak, nach welchem die wenigen Endtakte in Dur-Tonart bedeuten: « Gott sei Dank, wir sind am Ende angelangt. » Man kann sagen, dass nicht ein einziges Mal dieselbe Aufzeichnung in gleicher Weise wiederholt wird. Uebrigens kann man auch sagen, dass alle Kompositionen Chopins diese Bedingung seitens des Ausführenden verlangen.

This Nocturne, in spite of the little benevolent appreciation of Kullak, according to whom the few final major bars signify "thank goodness, we are at the end", is an exquisite composition, but needs an indescribable variety of accents. We can say that never once the same design is repeated in the same way. For the rest, we can say that all the music of Chopin requires this condition from the interpreter.

a)

a tempo (andante)

p (pp) f

a) tr (all.) p 1 C.

(largamente)

cresc. (all.) f (con passione) (meno f) (p) (pp)

a tempo (espress.)

rit. p (pp) 3 C.

Più mosso

f c) f

a) In den Ausgaben Mikuli und Kleczynski:

b) In der Ausgabe Kleczynski findet man die Verdoppelung zur Oktave, hier klein angezeigt.

a) *In the Mikuli and Kleczynski Ed:*

b) *In the Kleczynski edition we find the double note for the octave, here marked in small type.*

a) In den Ausgaben Mikuli und Kleczynski:

b) Nach Klindworth:

c) In der alten Ausgabe Breitkopf: . Nach Scholtz: Die vorliegende Lesart ist von Klindworth.

a) *In the Mikuli and Kleczynski Ed:*

b) *According to Klindworth:*

c) *In the ancient Breitkopf Ed: - According to Scholtz: - The actual version is by Klindworth.*

f f

a) p (agitato)

b) f (con anima, dim. largamente)

(all.) (tempo) f rall:..... (con accento drammatico e liberamente)

stretto

rit.

Tempo I.

(triste)

(pp)
molto legato
(mosso)

(più sentito
e spiegato)

(mosso)

a) Mikuli und Klindworth binden diese *C* nicht.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf fehlt das *A*.

c) Nach der alten Ausgabe Breitkopf:

d) Nach der alten Ausgabe Breitkopf:

a) Mikuli and Klindworth do not tie these C*'s.*

b) In the ancient Breitkopf Ed. the A *is missing.*

c) According to the ancient Breitkopf Ed.:

d) According to the ancient Breitkopf Ed.:

mf

(sentito ed espress.)

cresc.

dim. ed accel.

(rall. e sfumando)

a tempo

(largamente)

a) In allen Ausgaben ist dieser Akkord bis zum Ende gebunden. Mikuli und Kleczynski unterbrechen ihn nur am Zeichen ★. Sgambati riet so auszuführen wie es in dieser Ausgabe vorkommt, was mir annehmbar erscheint, vorausgesetzt dass man erreiche, in der Wiederholung der Akkorde eine Klangfülle fast wie Resonanz, anstatt direkten Schlages, zu erhalten.
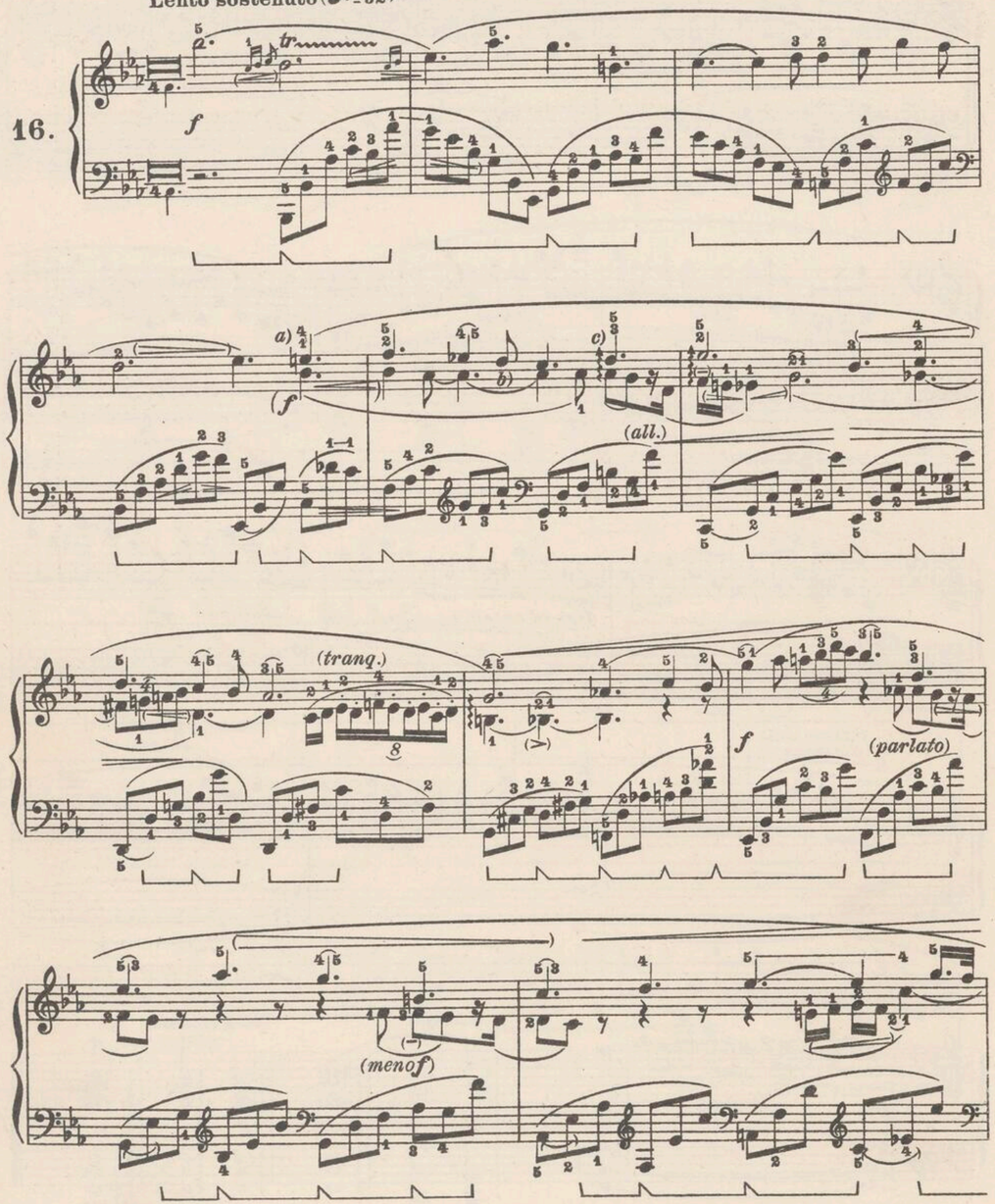
a) In all the ed. this chord is tied until the end. Mikuli and Kleczynski only interrupt it at the sign ★. Sgambati advised to execute as appears in this edition, which to me seems acceptable providing that it is possible to obtain a sonority almost of resounding, instead of direct percussion, in the repetition of the chords.

(Frl. J. W. Stirling gewidmet)

(im August 1844 herausgegeben)

op. 55. N. 2.

16. **Lento sostenuto** (♩. = 52)



a) Dieses ganze Stück hat den Charakter eines wirklichen und eigentlichen Duettes. Es wird singend ausgeführt, aber mit deklamatorischer oder erzählender Betonung, besonders alles was die untere Stimme anbetrifft. In der Ausgabe Mikuli sind die *B* gebunden.
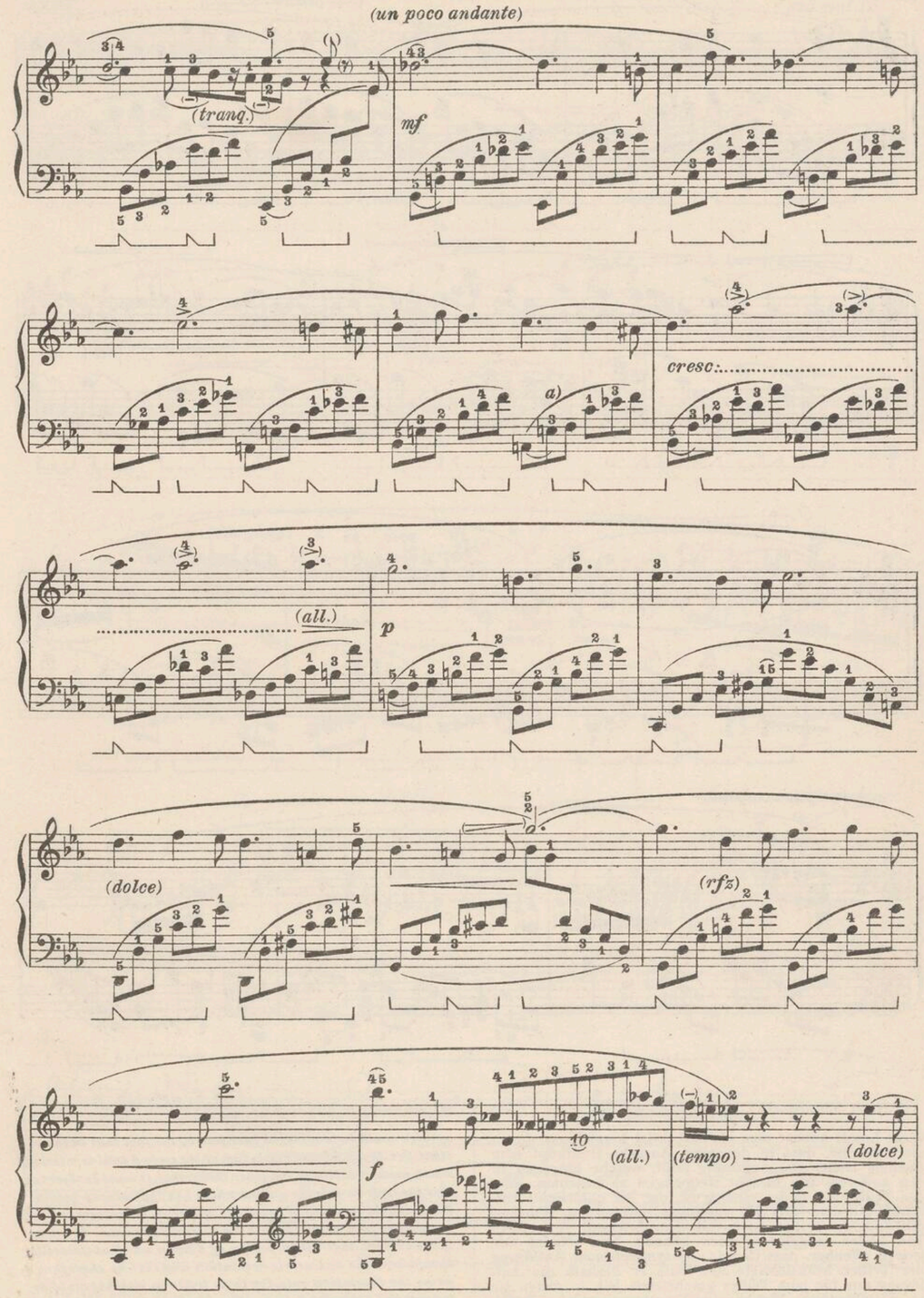
b) In der alten Ausgabe Breitkopf sind diese *As* nicht gebunden.

c) Siehe Anmerkung *a*) auf Seite 46

a) The whole of this piece has the character of a true duet. It must be executed cantando ***but with declamatory or narrative accent, especially the part concerning the lower voice. In the Mikuli ed. the*** B's ***are tied.***
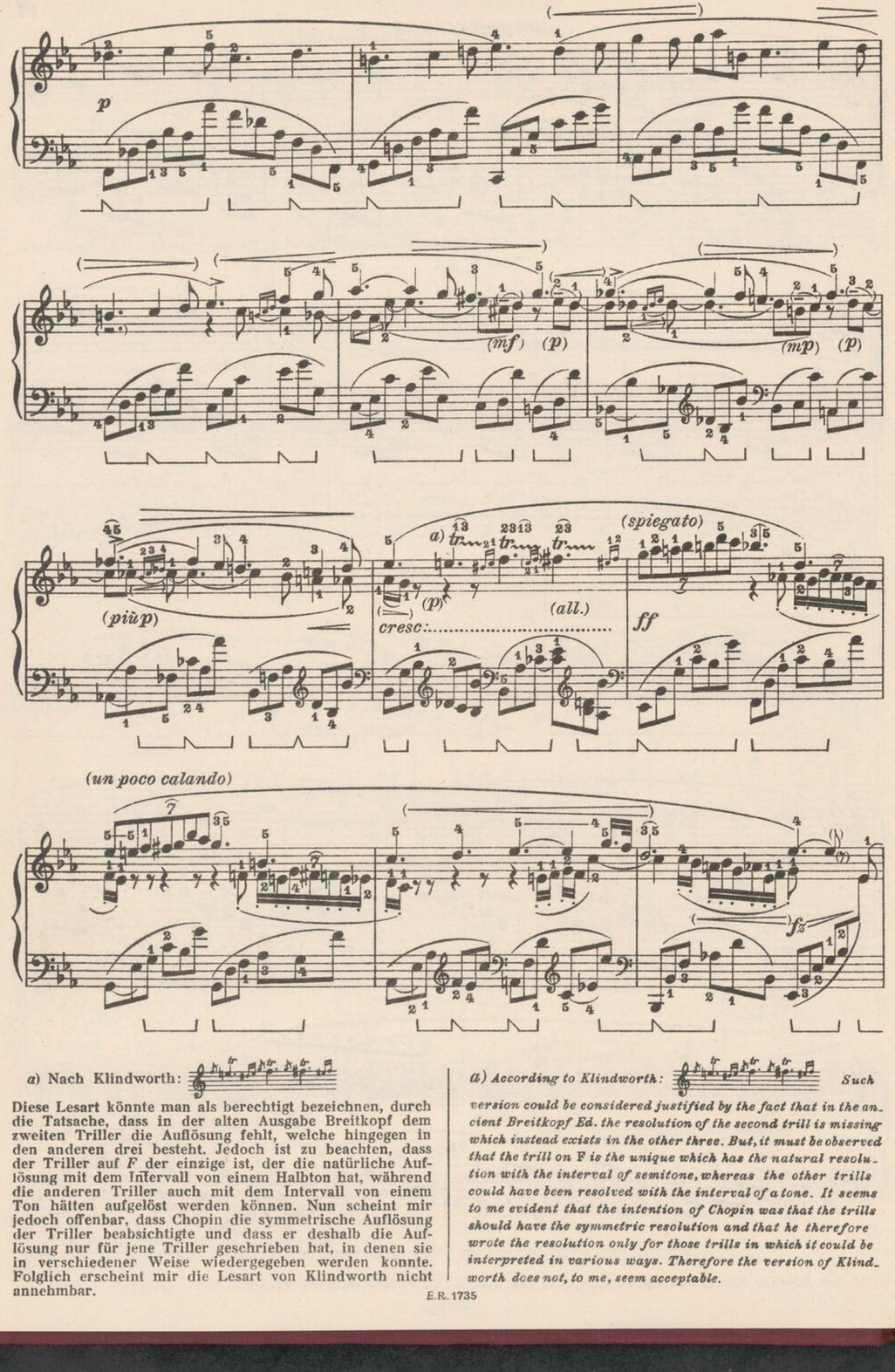
b) In the ancient Breitkopf Ed. these A's ***are not tied.***

c) See note a) at page 46.



a) In der Ausgabe Kleczynski *Es.*
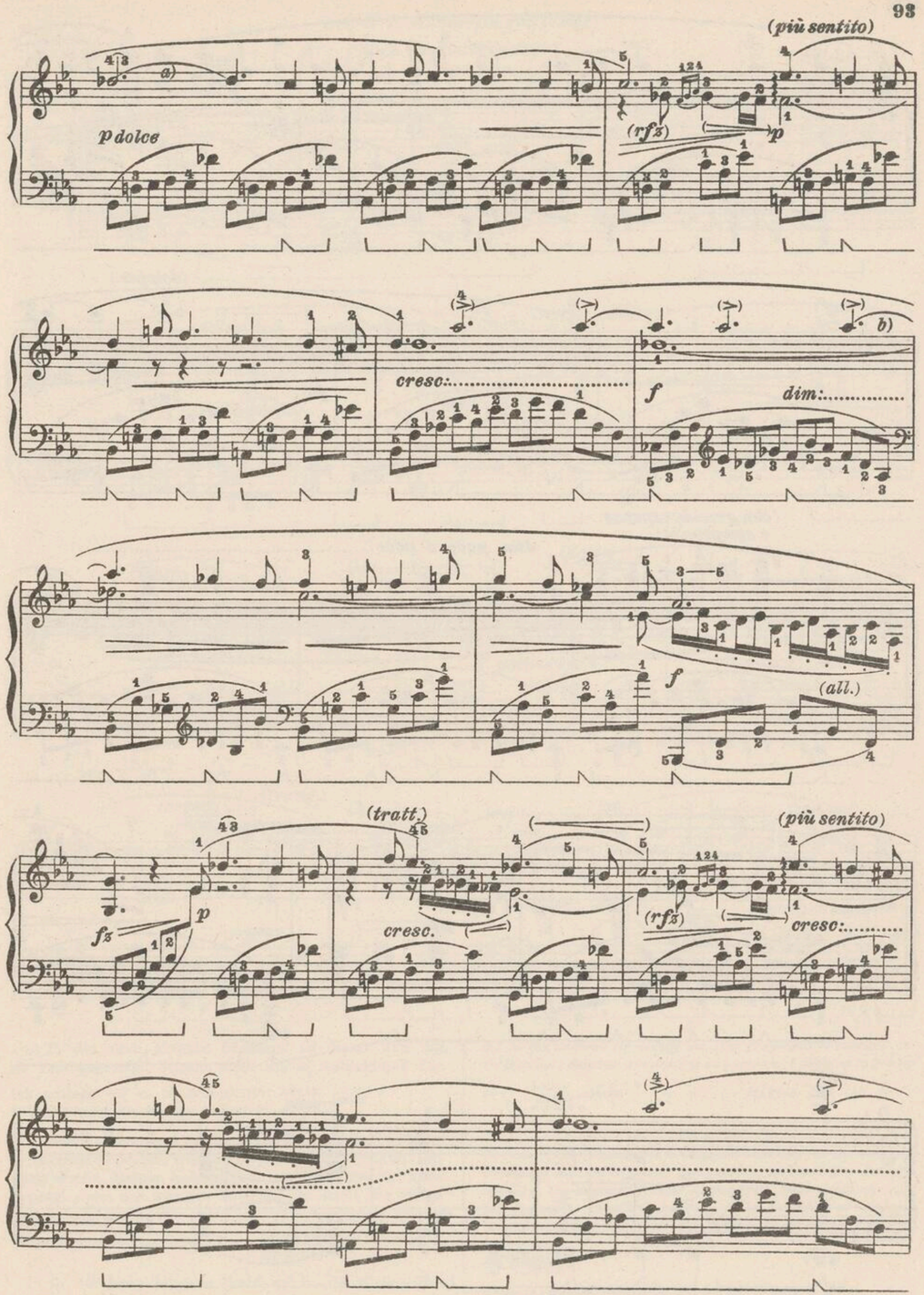
a) In the Kleczynski ed. E♭.



a) Nach Klindworth:

Diese Lesart könnte man als berechtigt bezeichnen, durch die Tatsache, dass in der alten Ausgabe Breitkopf dem zweiten Triller die Auflösung fehlt, welche hingegen in den anderen drei besteht. Jedoch ist zu beachten, dass der Triller auf *F* der einzige ist, der die natürliche Auflösung mit dem Intervall von einem Halbton hat, während die anderen Triller auch mit dem Intervall von einem Ton hätten aufgelöst werden können. Nun scheint mir jedoch offenbar, dass Chopin die symmetrische Auflösung der Triller beabsichtigte und dass er deshalb die Auflösung nur für jene Triller geschrieben hat, in denen sie in verschiedener Weise wiedergegeben werden konnte. Folglich erscheint mir die Lesart von Klindworth nicht annehmbar.

a) According to Klindworth: *Such version could be considered justified by the fact that in the ancient Breitkopf Ed. the resolution of the second trill is missing which instead exists in the other three. But, it must be observed that the trill on F is the unique which has the natural resolution with the interval of semitone, whereas the other trills could have been resolved with the interval of a tone. It seems to me evident that the intention of Chopin was that the trills should have the symmetric resolution and that he therefore wrote the resolution only for those trills in which it could be interpreted in various ways. Therefore the version of Klindworth does not, to me, seem acceptable.*
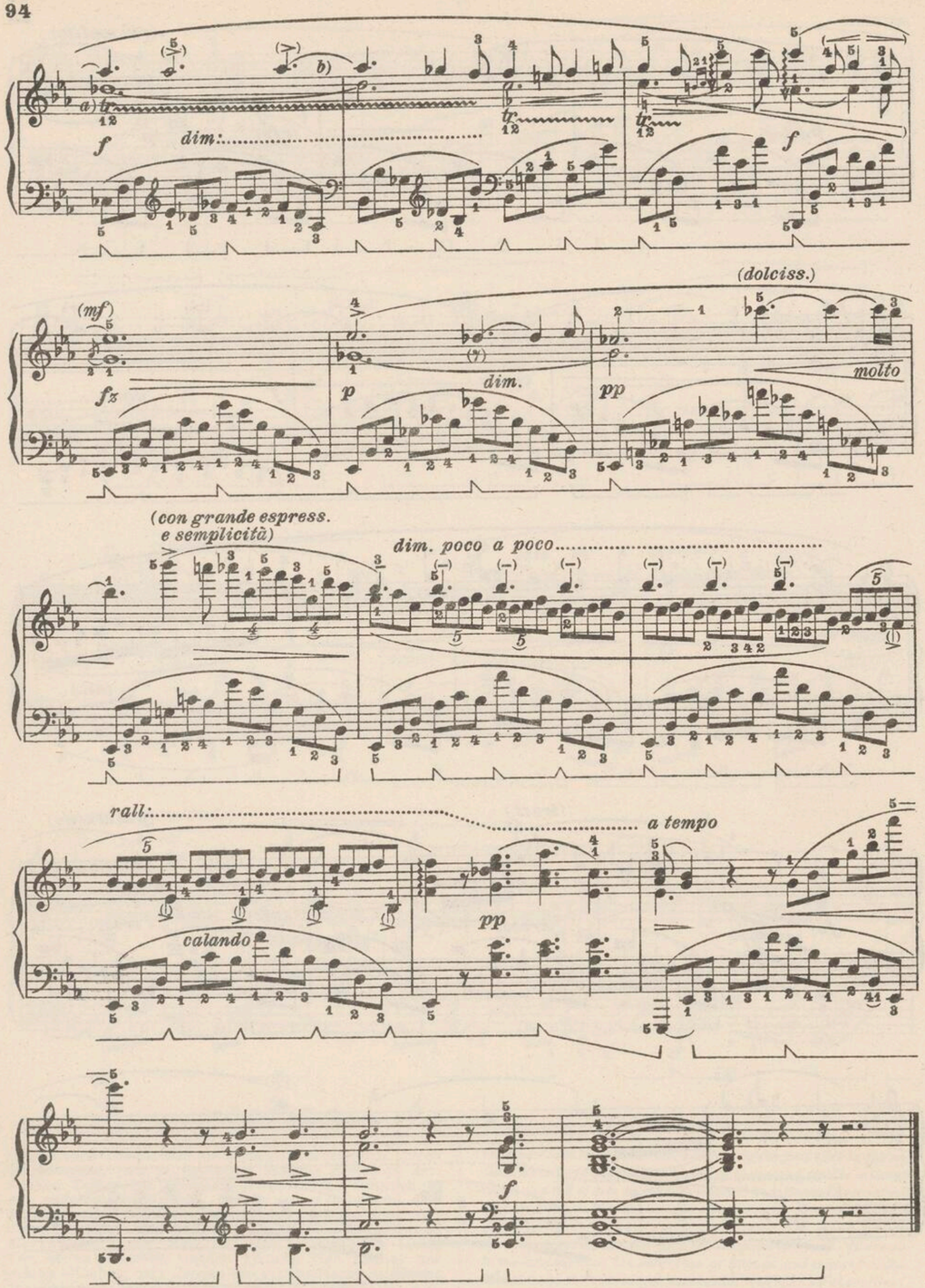


a) In der alten Ausgabe Breitkopf sind diese *Des* nicht gebunden.

b) In der alten Ausgabe Breitkopf sind diese *As* nicht gebunden.

a) In the ancient Breitkopf Ed. these D♭*'s are not tied.*

b) In the ancient Breitkopf Ed. these A♭*'s are not tied.*



a) Klindworth beginnt alle diese Triller auf der oberen Note.
b) Siehe Anmerkung b) auf Seite 93.
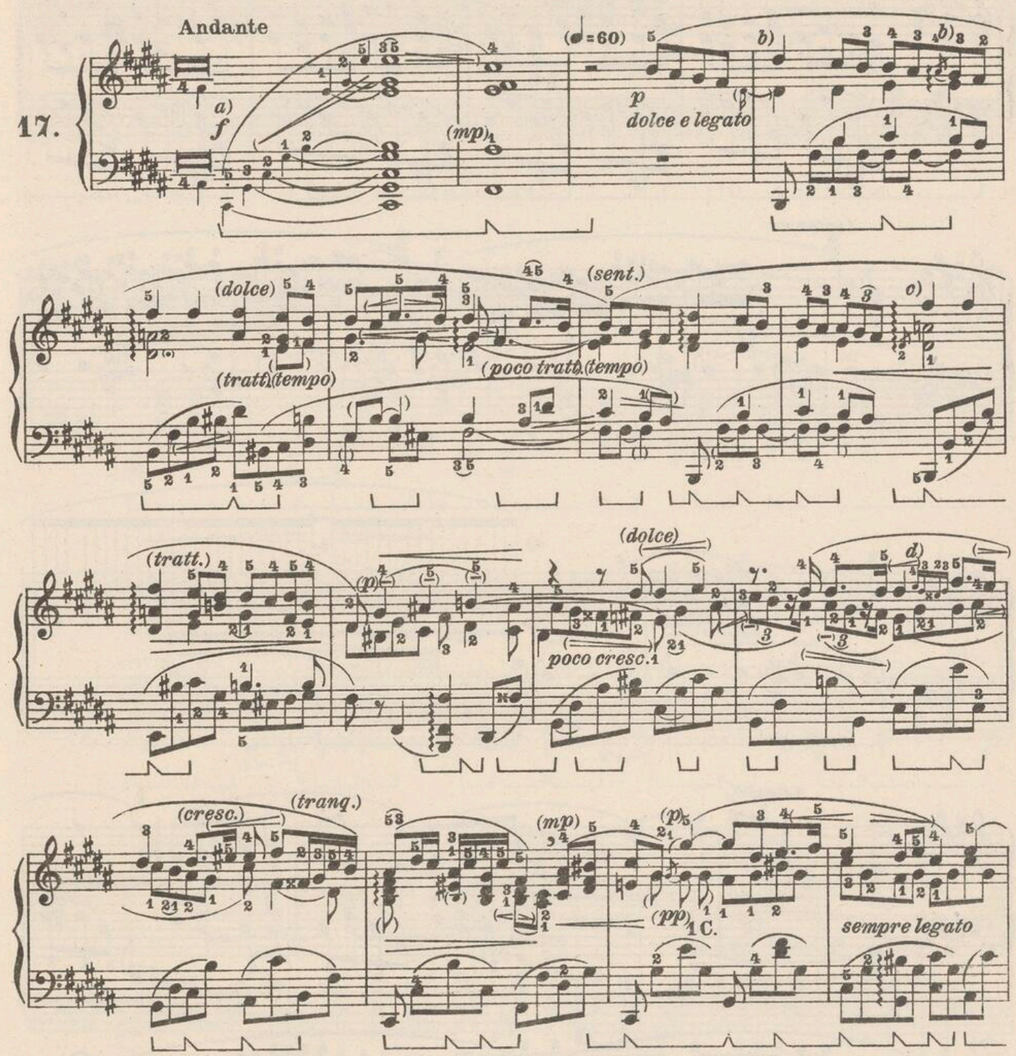
a) *Klindworth begins these trills from the highest note*
b) *See note b) at page* **93**.
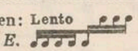
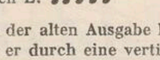
(Frl. R. v. Könneritz gewidmet)

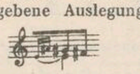
(1846 herausgegeben)

op. 62. N. 1.
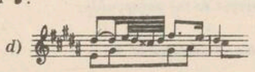
17.

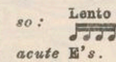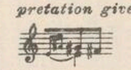


a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist dieser Teil wie im Text angezeigt. Scholtz stellt ihn in Achtelnoten dar. Ich schlage vor so zu gruppieren: Lento  Mikuli bindet die beiden hohen *E*. 

b) Scholtz unterlässt das in der alten Ausgabe Breitkopf bestehende Arpeggio, welches er durch eine vertikale Bindung ersetzt. Meiner Ansicht nach stellt das zweite dieser Arpeggi einen der wenigen Fälle dar, in denen die, dieser Notengruppierung von mir gegebene Auslegung vollauf berechtigt erscheint, und zwar: 
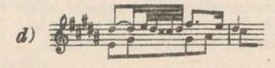
c) In der alten Ausgabe Breitkopf ist die kleine Note in ♩.

d) 

a) *In the ancient Breitkopf Ed. this fragment is marked as in the text; Scholtz presents it in quavers. I propose to group so:* Lento  *Mikuli ties the two acute* **E**'*s*.

b) *Scholtz takes away the* arpeggiati *existing in the ancient Breitkopf Ed. substituting them with a vertical tie. In my opinion, the second of these* arpeggiati *represents one of the few cases in which appears fully justified the interpretation given by me to this grouping of notes, which is:* 

c) *In the ancient Breitkopf Ed. the grace note is* ♩.

d) 

(un poco andante) (poco all.) (tempo) (tratt.)
(rfz)
3 C.
(intenso)
(vagamente)
1 C.
(tranq.)
3 C.
dim.
a)
1 C.
pp
3 C.
f
rall.
a tempo
fz
(p) dolce
1 C.

a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist diese Tonfolge so gezeichnet:

u.s.w. derart, dass eine fast symmetrische Gruppierung von 10-10-10-11 Noten anzunehmen ist. Mir scheint aber die vorliegende Lesart annehmbar, welche von Scholtz ist.

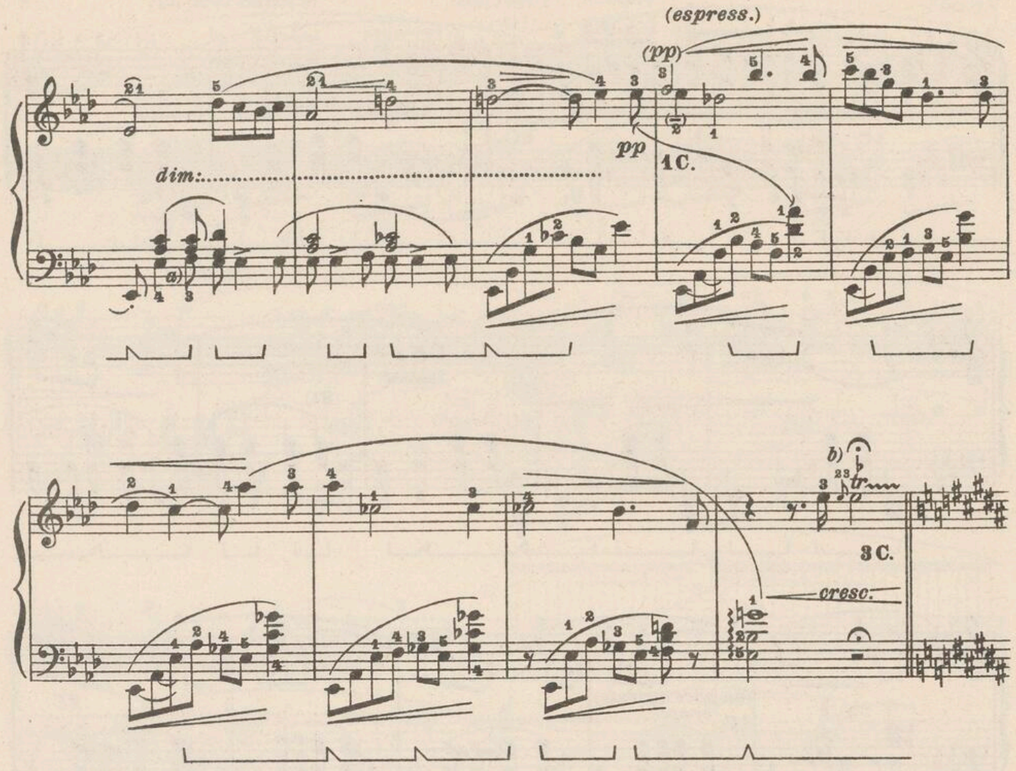
b) In der alten Ausgabe Breitkopf *H* an Stelle von *D*.

a) In the ancient Breitkopf Ed. this volata is marked in:

etc. so that we are induced to suppose a grouping almost symmetrical of 10-10-10-11 notes. But the actual version, which is by Scholtz, seems to me acceptable.

b) In the ancient Breitkopf Ed. B *instead of* D.

1 C.
3 C.
sostenuto e dolce
p
(p)
1 C.
3 C.
(sent.)
(un poco agitato)
cresc.
1 C.
3 C.
dolciss.
(pp)
(tranq.)
1 C.
3 C.
cresc. f
poco all.
(sereno, come prima)
p
1 C.
(meno)



a) Mikuli und Kleczynski zeigen:

b) In der alten Ausgabe Breitkopf findet man diese Triller wie im Text geschrieben. Scholtz stellt sie so dar:

u.s.w. und jene mit ✲, bezeichneten beziehentlich und

Kleczynski zeigt sie wie in der Ausgabe Breitkopf an, gibt aber diesen Fingersatz:

u.s.w., welcher sehr klar anzeigt, dass der Bearbeiter die Grundnote des Trillers wiederholt haben will. Meinem Urteil nach kann der Teil nur so wiedergegeben werden:

u.s.w. und in den mit ✲, bezeichneten Punkten beziehentlich und
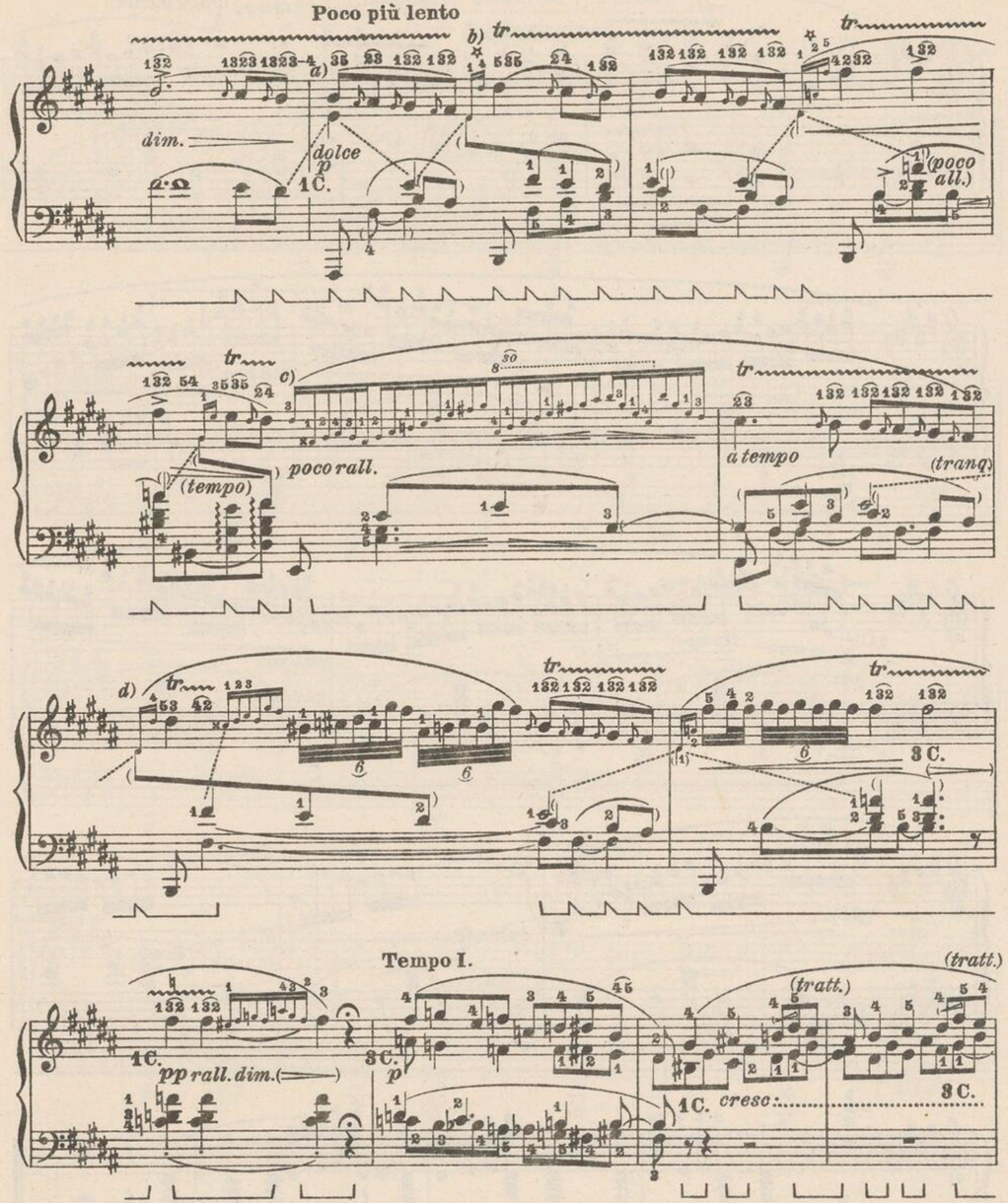
u.s.w., weil diese Lesart die einzige ist, welche die melodische Aufzeichnung nicht verunstaltet, was z.B. in der Wiedergabe von Kleczynski unerklärlich wird. Diemer führte den ersten dieser Triller auf beide Hände verteilt aus, äusserst verlängert mit einem grossen *pp* — *ff* — *pp*. Abgesehen von der Uebertreibung dieses Interpreten ist diese Abänderung nicht vollständig zu verwerfen, nur vermeide man den Eindruck hervorzurufen, den gewisse Sänger machen, wenn sie eine hohe Note genommen haben und sich nicht entschliessen, sie wieder zu lassen.

a) Mikuli and Kleczynski write:

b) In the ancient Breitkopf Ed. these trills are found written as in the text. Scholtz presents them so:

etc. and those countersigned with ✲, respectively and . Kleczynski indicates them as in the ancient Breitkopf Ed. but marks this fingering: etc. which very clearly indicates the reviser's wish to repeat the real note of the trill. In my opinion the fragment can only be interpreted thus:

etc. and at the points countersigned ✲, respectively and etc. because such version is the unique not deforming the melodic design, which in the version of Kleczynski, for example, becomes inexplicable. Diemer executed the first of these trills divided between the two hands, very prolonged and with a grand pp — ff — pp. Apart from the exaggeration of that interpreter, such modification is not to be completely discarded, providing that it does not give the same impression as when certain singers, having taken an acute note cannot decide to leave it.



a) In der alten Ausgabe Breitkopf ist das *E* nicht.

b) Meiner Ansicht nach bildet das erste *Dis* eher die Fortsetzung des Mittelteils anstatt einen Vorschlag, und deshalb schlage ich die angegebene Lesart vor.

c) In der alten Ausgabe Breitkopf in u.s.w. und ohne Einteilung.

d) Nach Mikuli:

a) In the ancient Breitkopf Ed. there is not the E.

b) My opinion is that the first D♯ *constitutes rather the continuation of the middle part than an appoggiatura and therefore I propose the actual version.*

c) In the ancient Breitkopf Ed. etc. and without subdivision.

d) According to Mikuli:

rit. a tempo (vagamente)

a) dim. p

b) (sempre p) (all.)

1C. (tempo) pp (più p)

(pp) calando (sent.)

3C. p (cresc.) (mf) smorz. (molto) 1C. (pp)

a) a)

b) In der alten Ausgabe Breitkopf und in jener von Mikuli *Fis*.

b) *In the ancient Breitkopf Ed. and in that of Mikuli*, F♯.

(Frl. R. v. Könneritz gewidmet)

(1846 herausgegeben)

op. 62. N. 2.

18. Lento (♩=48)

(cantando) p sostenuto

(rfz) (tratt.) (tranq.)

dolce

cresc. (con ampiezza)

f dim. p

(un poco andante)

cresc:

ff (all.) fz dim. p (pp)

dim. pp cresc: 3C.

ten. tr f p (espress.) (p)

(quasif) (all.) (sost.) (tempo) p

(a) In der alten Ausgabe Breitkopf *A* an Stelle des *Gis*.

a) 1C. (agitato) cresc: 3C. (p) (f)

agitato mf cresc: rfz

(sent.) (tratt.) dim:

(poco affreti.) 1C. (calando) pp

a)

a) *In the ancient Breitkopf Ed.* A *in place of the* G♯.

cresc. 3C. (all.) tr cresc. (fz) (sent.) (sent.) (sost.) (mosso) dim. (tratt.) (calando) (un poco agitato) pp 1C. rit. a tempo 3C. p pp 1C. cresc. 3C.

dim. p rit. tr a tempo (sent.) (tranq.) 3C. 1C. sent. (espress.) (tratt.) (pp) (mp) (p) (rall.) dim.

a) Oder auch:

(1855 herausgegeben)

(Posthume Weröffentlichung)
op. 72. N. 1.

19.[a] Andante (♩=69)

espress.

dolce

sempre molto legato

creso.

rit.

dim.

(poco all.)

a tempo

mf

(più dolce)

(tratt.)

(pp)

a) Dieses Nokturno gehört zu einer Gruppe von Kompositionen, die von Chopin nicht zur Herausgabe zugelassen wurden und unter denen J. Fontana, im Auftrage der Familie Chopins, eine gewisse Anzahl für die Veröffentlichung auswählte.

b) Kleczynski bindet diese *H*.

a) This Nocturne is one of a group of compositions left inedited by Chopin from which J. Fontana, at the request of the family of Chopin, chose a certain number for publication.

b) Kleczynski ties these B's.

poco a poco cresc:
(ed un poco agitato)

f

(all.)

dim.

(calando molto)

(sognando)

cresc:

poco dim.

rit:

a) In der Ausgabe Mikuli *Cis*.

b) Ich rate den unteren Teil hervortreten zu lassen:

c) Kleczynski lässt das erste *H* weg.

a) In the Mikuli Ed. C♯.

b) I advise to put in evidence the inferior part:

c) Kleczynski omits the first B.

a tempo

f

a)

6

dim.

p

cresc.

tr

tr

f

p

f (andante)

(tratt.)
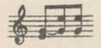
b)

(stretto)

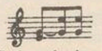
(all.)

molto

a) Mikuli setzt hier und auf der ersten Note der letzten Sextole 𝆔, darnach bringt er 𝆕. Kleczynski setzt immer 𝆔, welche Scholtz nur das erste Mal anzeigt. Mir scheint es, dass man auf jeden Fall das Zeichen als ein 𝆕 betrachten muss, umsomehr da im fünften Takte die Einführung des Trillers den Rhythmus der Gruppe von 10 Noten verändern würde.

b) In der Ausgabe Mikuli:  aber vielleicht fehlt die Bindung zwischen dem zweiten und dritten *G*, welche hingegen im ersten Teil besteht.

a) Mikuli puts 𝆔 here and on the first note of the last sextuplet, then puts 𝆕. Kleczynski always puts 𝆔, which Scholtz writes only the first time. It seems to me that in every case the sign must be considered as a 𝆕, much more so because in the fifth bar the introduction of the trill would alter the rhythm of the group of 10 notes.

b) In the Mikuli Ed:  *but perhaps the tie between the second and third G is missing, which instead exists in the first part.*

(allargando)

dim.

p (tranq.)

(espress.)

a)

b)

dolce, (penetrante)

cresc.

(tranq.)

dim.

(dolcissimo)

c)

(quasi sognando)

p

d)

e)

dim.

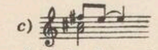
pp

calando

(p)

a) In der Ausgabe Mikuli besteht der Vorschlag nicht.

b) In der Ausgabe Mikuli *Fis.* Kleczynski, welcher auch im ersten Teil Mikuli wiedergibt, zeichnet hier *F* ♮.
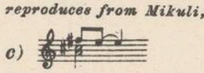
c) 

d) Siehe Anmerkung *b)* auf Seite 107.

e) Mikuli wiederholt im vierten Takt den Akkord, den Kleczynski seinerseits wiedergibt, indem er ihn aber an den vorhergehenden bindet.

a) In the Mikuli Ed. the appoggiatura *does not exist.*

b) In the Mikuli Ed. F♯. Kleczynski however, who in the first part reproduces from Mikuli, here puts F♮.

c) 

d) See note b) at page 107.

e) Mikuli at the fourth beat repeats the chord which Kleczynski, in his turn, reproduces but tying it to the preceding.

ODKWASZONE - 2008



f 2393/a
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

12 I

E. R. 1735

F. CHOPIN

NOCTURNES

FÜR PIANOFORTE

REVIDIERTE AUSGABE VON ATTILIO BRUGNOLI

DEUTSCHER TEXT
ENGLISCHER TEXT

1935
G. RICORDI & Co.
DRUCK UND VERLAG
MAILAND
ROM — NEAPEL — PALERMO
LEIPZIG — BUENOS AIRES — S. PAULO
PARIS: Soc. Anon. des ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co. Inc.