FREDERICK CHOPIN'S WORKS.

Instructive Edition

with explanatory remarks and fingerings by

Dr THEODORE KULLAK

Author's Edition in English by

ALBERT R. PARSONS.

Volume I.

ETUDES

for the pianoforte.

Twelve Grand Etudes Op. 10.

Book I. Op. 10. Nos 1–6.

Etude No 1. C major.
„ „ 2. A minor.
„ „ 3. E major.
„ „ 4. C sharp minor.
„ „ 5. G flat major.
„ „ 6. E flat minor.

Book II. Op. 10. Nos 7–12.

Etude No 7. C major.
„ „ 8. F major.
„ „ 9. F minor.
„ „ 10. A flat major.
„ „ 11. E flat major.
„ „ 12. C minor.

Twelve Etudes. Op. 25.

Book III. Op. 25. Nos 1–6.

Etude No 1. A flat major.
„ „ 2. F minor.
„ „ 3. F major.
„ „ 4. A minor.
„ „ 5. E minor.
„ „ 6. G sharp minor.

Book IV. Op. 25. Nos 7–12.

Etude No 7. C sharp minor.
„ „ 8. D flat major.
„ „ 9. G flat major.
„ „ 10. B minor.
„ „ 11. A minor.
„ „ 12. C minor.

Book V. Three New Etudes.

Etude No 1. F minor. No 2. A flat major. No 3. D flat major.

Entered according to international treaty.

NEW-YORK,
G. SCHIRMER.
Copyright G. Schirmer 1880.

BERLIN,
Schlesinger'sche Buch-u. Mus. Handl.
(ROB. LIENAU.)

LONDON,
WEEKES & Co
14, Hanover Street.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig

Friedrich Chopin ist für die Geschichte der Etüde eine epochemachende Erscheinung, denn er bietet uns nicht nur eine echt claviermässige Technik von überraschender Kühnheit der Erfindung, er ergiesst auch in diese ursprünglich eines mehr äusserlichen Zweckes wegen erfundene Form die ganze Fülle seiner hinreissenden Poesie.

Lag es doch in der specifischen Eigenart seiner Genialität, grade in kleinen Formen unvergleichlich Bedeutendes zu geben. Fast unwillkürlich schwebt uns daher, wenn wir von dem Ideal einer Etüde sprechen, **Chopin**'s Name auf den Lippen, ohne dass wir darum die grossen Verdienste Anderer schmälern möchten, wie z. B. Cramer's, Clementi's, Moscheles', Liszt's, des alten Bach ja nicht zu vergessen.

Ich stelle Chopin's Etüden seinen übrigen Werken schon deshalb voran, weil er in ihnen in gedrängter Form fast den ganzen Umfang seiner Technik dargelegt hat.

TH. KULLAK.

The name of FREDERICK CHOPIN marks a new epoch in the history of the Etude; for not only does he offer us genuine pianoforte technics of surprising boldness of invention, but in this form also — although originally designed chiefly for an external end — he pours forth the entire fullness of his transporting poesy.

But then the specific peculiarity of his genius lay in his ability to give contents of incomparable significance precisely in the smaller musical forms. Hence whenever we speak of the ideal of an Etude the name of Chopin almost involuntarily falls from our lips, and this without any disposition to detract from the great merits of others; as for instance, Cramer, Clementi, Moscheles, Liszt etc. — not to forget, either, on any account, those of old John. Seb. Bach.

I have placed Chopin's etudes before all his other works for the very reason that in them he displays in concentrated form almost the entire reach of his technics.

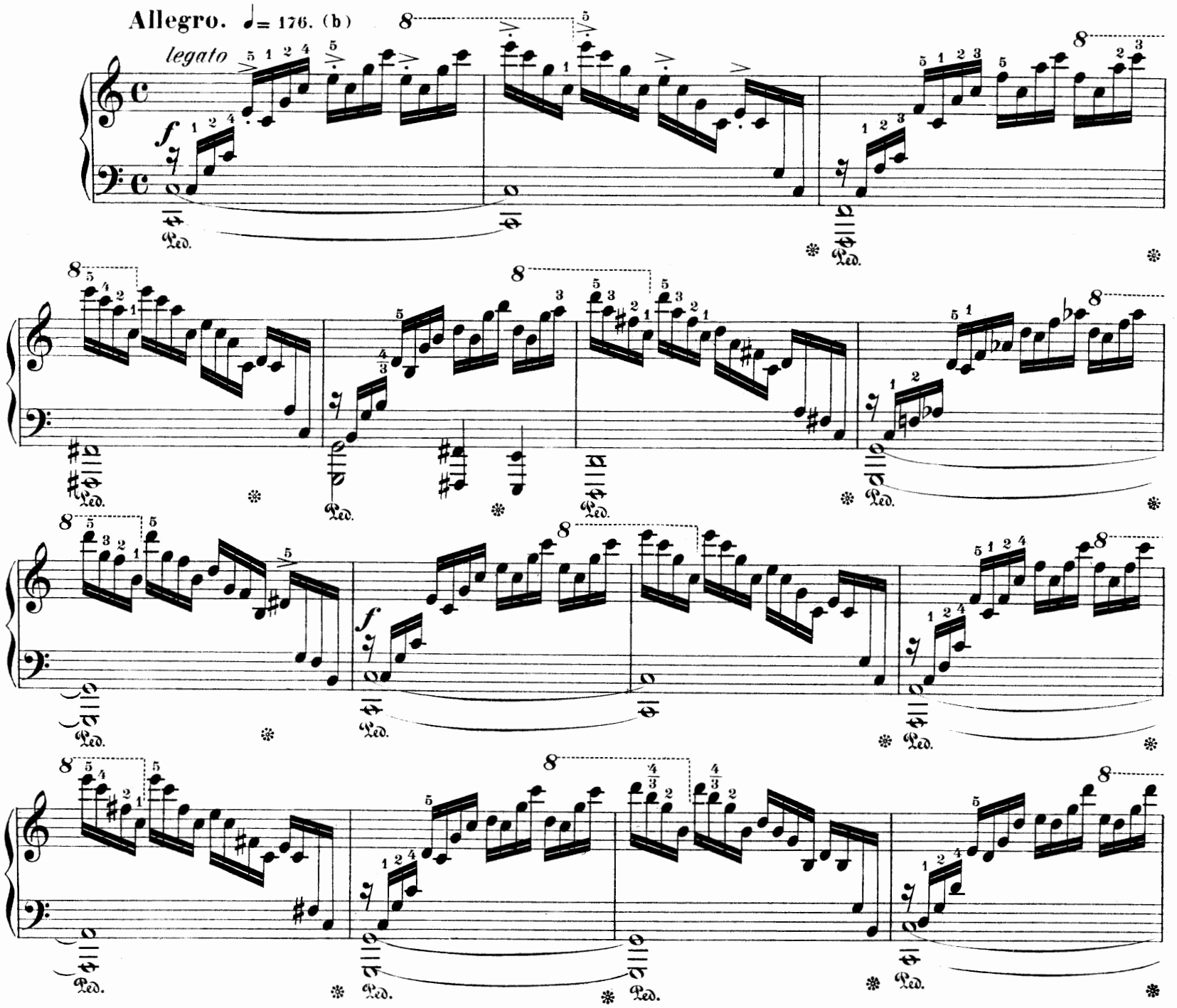
TH. KULLAK.

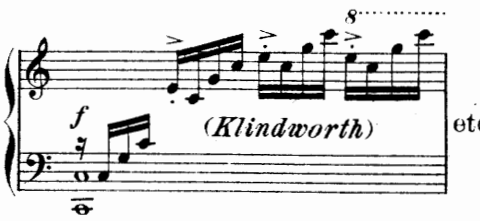
(a) I.

FR. CHOPIN, Op. 10. № 1.

Allegro. ♩= 176. (b)

legato





etc.

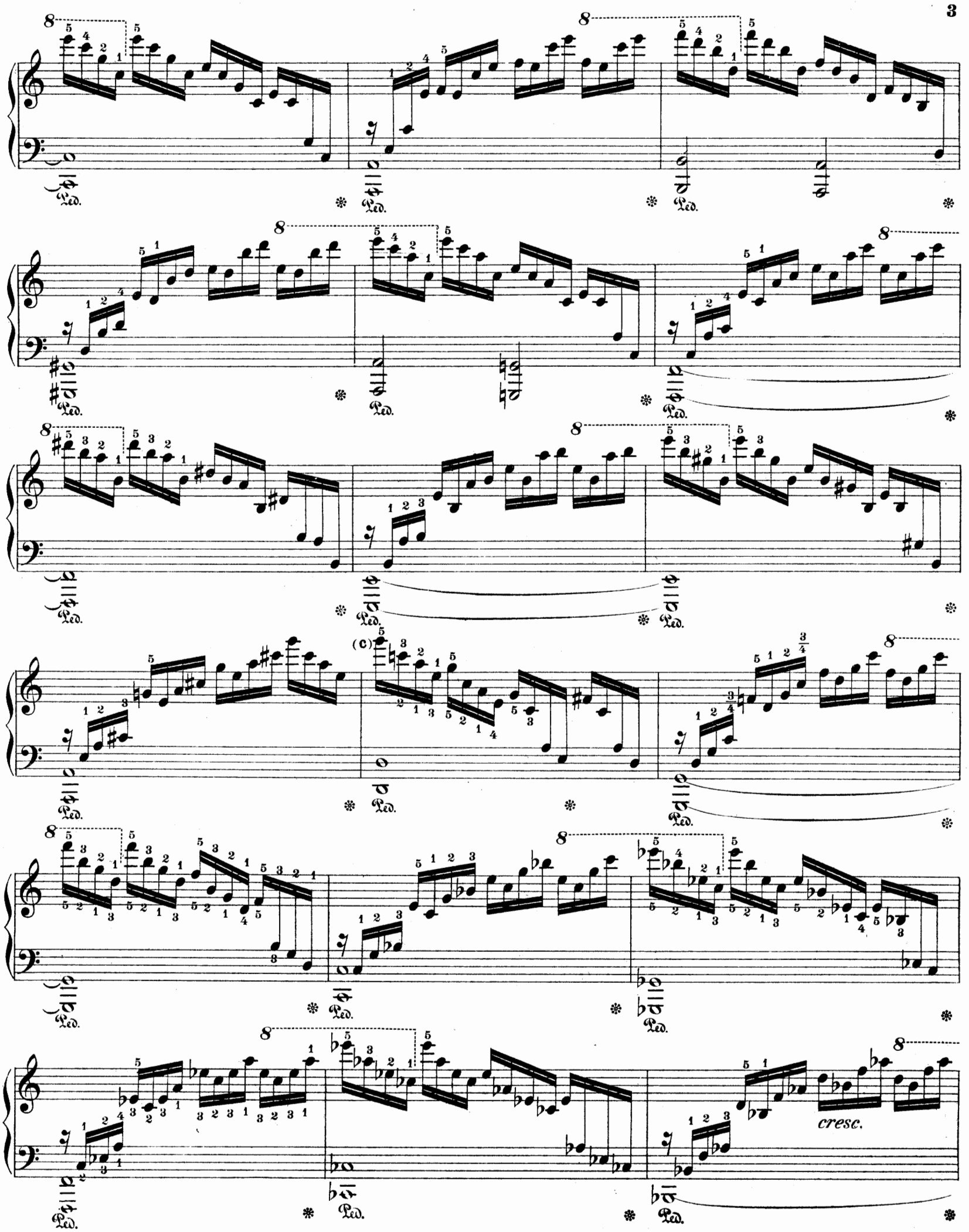
(a) Ueber einen stolz und kühn einherschrei - tenden Grundbass fluthen mächtige Ton - wellen dahin. Die Etüde — deren techni - scher Zweck die schnelle Ausführung **weit - griffiger** die Spannung einer Octave über - schreitender Accordfiguration — ist da - her durchgängig schwungvoll, energisch und *f* zu spielen. Bei **scharf dissoniren - den Harmonieen** ist dieses *f* bis zum *ff* zu steigern, bei **consonirenden** abzu - schwächen. **Accente** markig. Ihre Wir - kung verstärkt sich, wenn ein pralles Abstossen damit verbunden wird.

(a) *Above a ground-base proudly and boldly striding along flow mighty waves of sound. The Etude — whose technical end is the rapid execution of widely extended chord figurations exceeding the span of an octave — is to be played on the basis of f throughout. With sharply dissonant harmonies the f is to be increased to ff, diminishing again with consonant ones. Pithy accents! Their effect is enhanced when combined with an elastic recoil of the hand. Thus:*

(b) Die hier angegebene Tempobezeichnung befindet sich nur auf **neueren** mit erweiterter Gradtabelle versehenen Metro - nomen und ist für **höchste** Bravour allerdings sehr geeig - net; der grossartige **majestätische** Charakter des Tonstücks wird aber dadurch beeinträchtigt. Diesem Rechnung zu tragen, dürfte ♩= 152 angemessener sein.

(b) *The metronome sign here given (Chopin's favorite) is found only on modern metronomes with an extended table of degrees. It is very appropriate indeed for the highest bravura, but this impairs the majestic grandeur of the character of the piece. This being taken into account,* ♩= *152 might be more appropriate.*

Copyright, G Schirmer 1883.



(c) Obgleich die weitspannige Fingersetzung ohne Unter - und Uebersatz die von Chopin beabsichtigte ist, so eignet sie sich nicht für kleinere Hände und ist deshalb noch eine andere beigefügt worden.

f *dim.* *meno f*

cresc. *cresc.* *cresc.* *f*

più f *ff* *dim.*

(a) II.

FR. CHOPIN, Op. 10. No 2.

Allegro. ♩=144.
sempre legato

p

sf

cresc.

p

sf *dim.*

cresc.

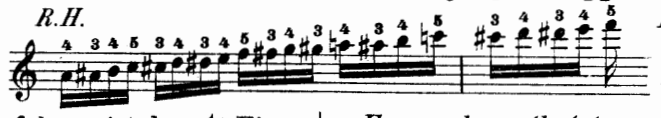
p

(a) Studio für schnelle gebundene Ausführung der chromatischen Tonleiter **ohne Daumen** (rechte Hand.) Die Anwendung des letzteren wird durch die als Unterlage der Oberstimme dienenden eingestreuten Ackorde unmöglich.

aufwärts und abwärts mit beiden Händen auszuführen.

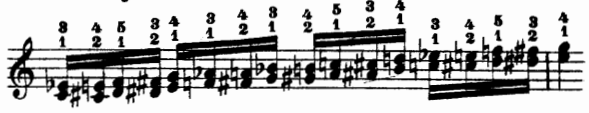
Vorstudie
Preliminary study:

R.H.



Ueberall wo zwei Untertasten einander folgen, ist der 5te Finger anzuwenden in der **rechten** Hand bei *c* und *f*, in der linken bei *h* und *e*. Hält man die Hand dabei etwas seitwärts, so dass die Handdecke und der Arm in Winkelform treten, so erleichtert es die Ausführung. Die Fertigkeit im Gebrauche dieser Fingersetzung ist für Chopin'sche Compositionen sehr wichtig. Auf ihrem Principe beruhen auch chromatische Tonleitern in Terzen, Quarten etc. (Vergleiche *Berceuse, Emoll Concert I, 2tes Solo* u.s.w.) Sie ist eine Specialität Chopin'scher Technik und heisst die **Chopin**'sche, namentlich im Gegensatze zur **Czerny**'schen.

Chopin:



Bei der letzteren fällt in der **rechten** Hand $\frac{5}{3}$ auf $\frac{e}{cis}$ und $\frac{a}{fis}$, in der linken auf $\frac{es}{c}$ und $\frac{b}{g}$.

Die Etude ist mit grosser Leichtigkeit auszuführen und jede schwere Druckkraft zu vermeiden. Wo die Modulationen kühnern Schwung annehmen (b), müssen Vortrag und Tempo leidenschaftlicher und feuriger werden.

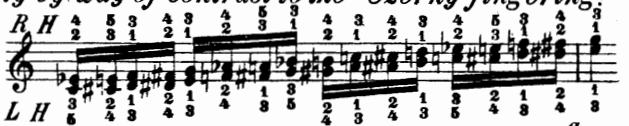
(a) *A study for the rapid legato execution of the chromatic scale without the use of the thumb (right hand) whose use is made impossible by the interspersed chords underlying the upper voice.*

Play up and down the keyboard with both hands.

etc.

Everywhere that two white keys occur in succession the 5th finger is to be used for c and f in the right hand, and for f and e in the left hand. It will facilitate the execution if in doing this the hand is held somewhat sideways, so that the back of the hand and the arm form an angle. Facility in the use of this fingering is highly important in Chopin's compositions. Furthermore, chromatic scales in 3ds and 4ths are also fingered upon the same principle. (See the Berceuse, the E minor concerto, Part I, 2d solo, etc.) This fingering is a speciality of the Chopin technics and is called the "Chopin fingering" especially by way of contrast to the "Czerny fingering."

Czerny:



In the latter, the 3d and 5th fingers fall upon $\frac{e}{c\sharp}$ and $\frac{a}{f\sharp}$ in the right hand, and upon $\frac{e\flat}{c}$ and $\frac{b\flat}{g}$ in the left.

The Etude is to be executed with great lightness, avoiding all heavy pressure. Where the modulations take a bolder flight (b) *the tempo and delivery must become more fiery and passionate.*

sf

cresc.

f

f *pochiss. rit.*

p *a tempo* *poco* *a* *poco* *cresc.*

(b)

f

cresc.

f

sf *p*

cresc.

f

dim.

p

cresc.

p

cresc.

f

cresc.

f

dim.

(a) # III.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 3.

Lento ma non troppo. ♪ = 100.

p legato

stretto

cresc.

riten.

ten.

(b)

poco cresc.

con forza

ten.

ten.

ten.

stretto e cresc.

riten.

f

dim.

sempre legato

poco più animato

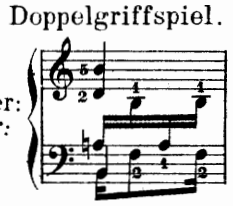
(c)

pp rallent.

(a) Ein wunderschönes, poetisches Tonstück, mehr *Nocturne* als *Etude*, in **Architectur** und **Inhalt** beispielsweise mit Op. **15**. Nº**2** (*Nocturne* in *Fis dur*) zu vergleichen. Technischerseits verlangt der Hauptsatz in der **rechten** Hand **verschieden**-**artige** gleichzeitige Tongebung; Melodie hervortretend, Begleitung sich unterordnend. Der Seitensatz ist eine Studie im Doppelgriffspiel. (Sexten.)

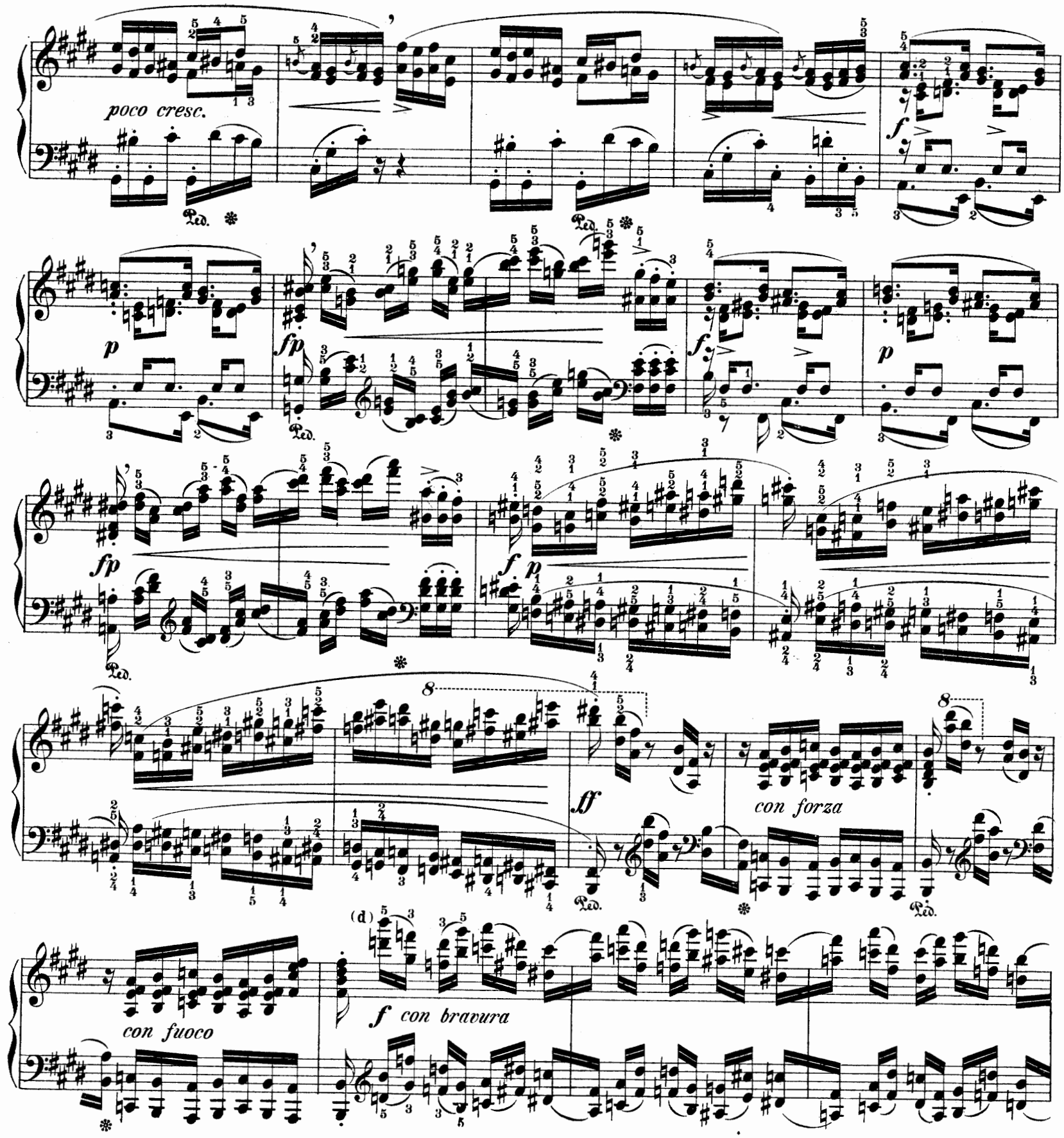
(a) *A wondrously beautiful poetic composition, more of a Nocturne than an Etude, and as regards Architecture and Contents, comparable for instance with the Nocturne in F♯ major Op. 15, Nº 2. In respect to technics, the chief part requires the production of different qualities of tone simultaneously by the right hand; i. e. the melody prominent and the accompaniment subordinate to it.*

(b) oder: *or:*

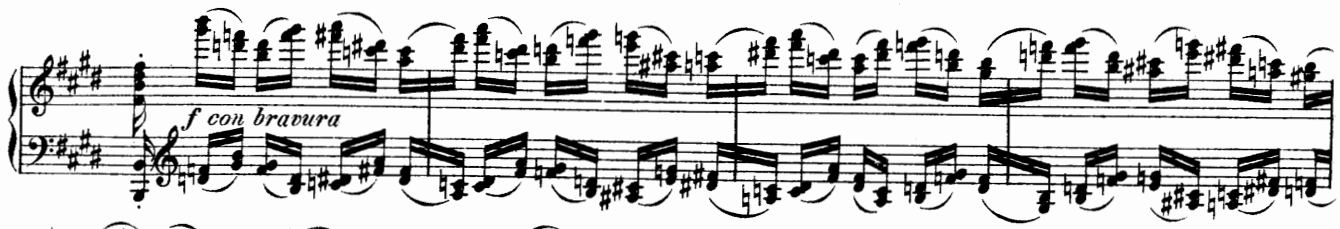


(c) Um die Gruppirung zu klären und die Ausführung zu erleichtern sind die **Kommata** im Texte wohl zu beachten.

(c) *Observe strictly the commas in the text, in order to make the grouping clear and to facilitate the execution.*

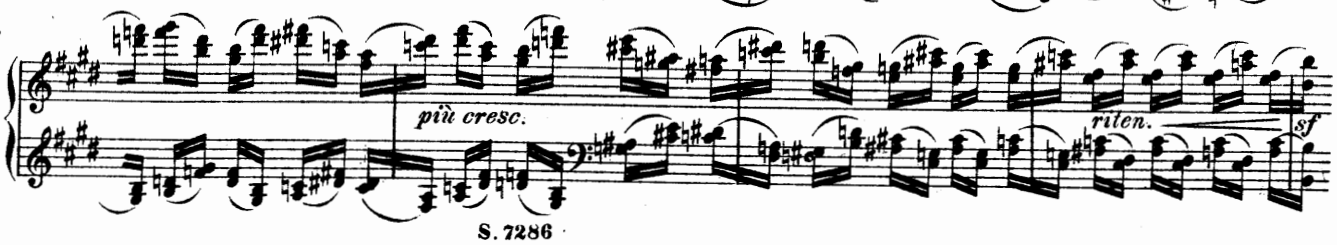


Für Hände, denen die Sexten-Ausführung schwer oder unmöglich ist, schlage ich folgende Aenderung vor.



(d)

For small hands, if the execution of sixths is difficult or impossible, I propose the following alteration.



più cresc. e stretto

riten.

legatiss.

sf

p

sempre p

smorz. e rall.

Tempo I.

dim.

p

Ped.

poco cresc.

con forza

ten.

ten.

ten.

stretto e cresc.

f

dim.

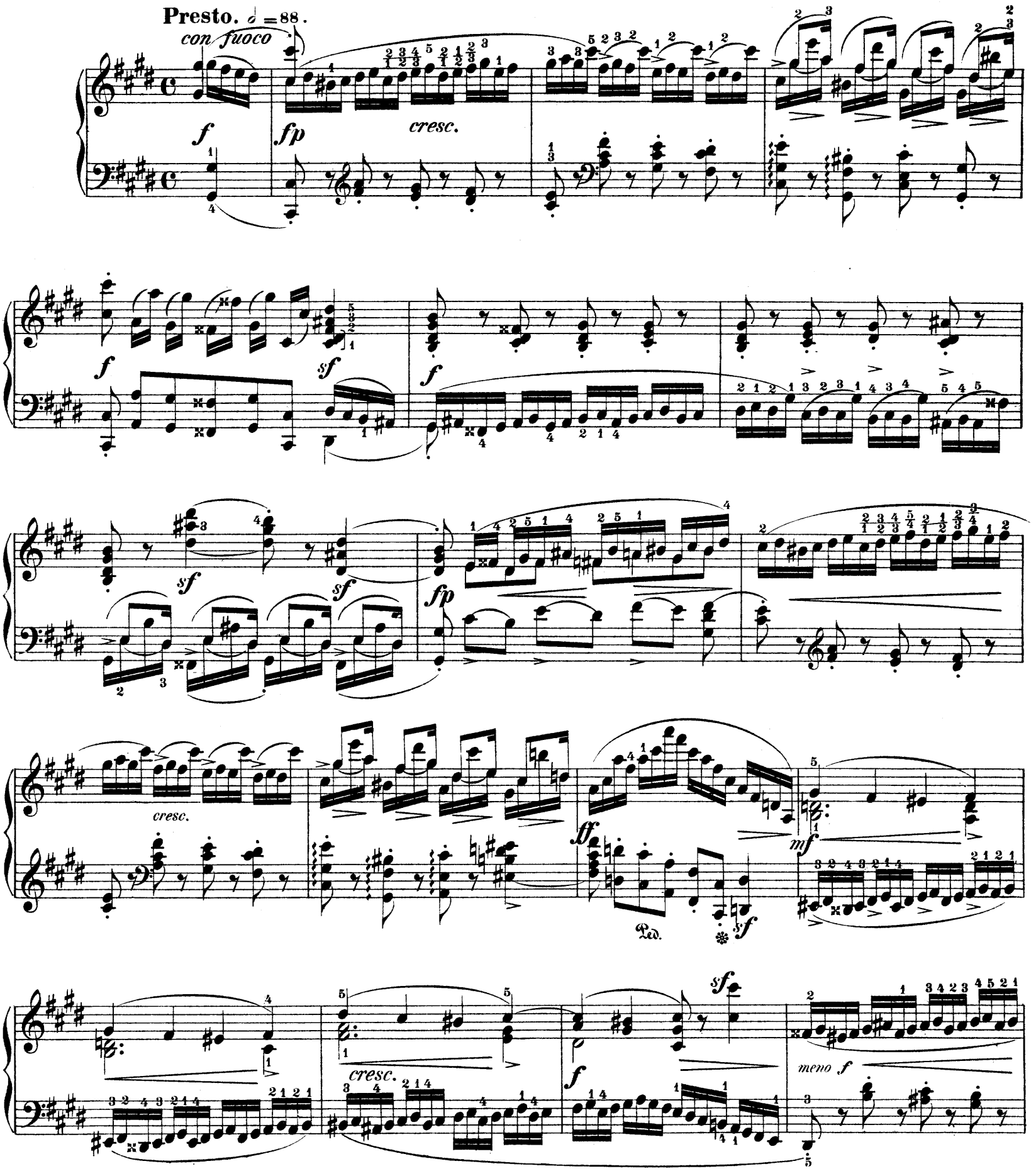
sempre legato

pp

rallent. e smorz.

(a) IV.

FR. CHOPIN, Op. 10. No. 4.



(a) Bravourstudie für Schnelligkeit und Leichtigkeit in beiden Händen. Feurige Accentuation! Für die Phrasirung genaue Beobachtung der *legato* Bogen und ihrer Abgrenzungen.

(a) *A bravoura study for velocity and lightness in both hands. Accentuation fiery! For the phrasing, observe strictly the legato bows and their limits.*

cresc.

più cresc.

cresc.

sempre più f

cresc.

f *cresc.* *cresc.* *p*

ff *con forza* *sf* *p*

sf *sf* *cresc.*

fp *cresc.*

f *sf* *f*

sf *sf* *fp*

cresc.

ff

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. sf

mf

cresc.

ff

fff

ff con più fuoco possibile

sf

Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped.

ff

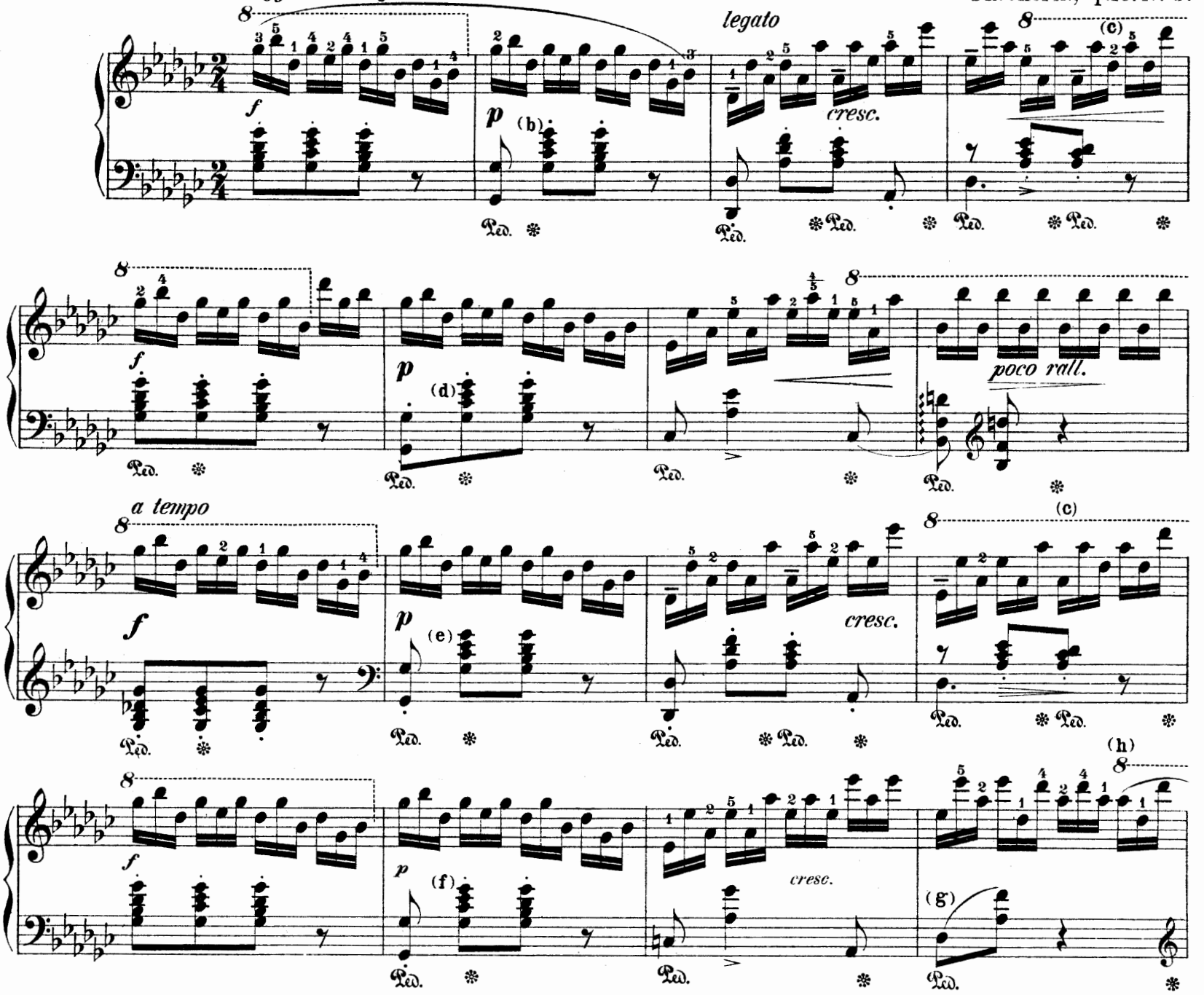
ff

V.

Vivace brillante. ♩ = 116.

leggieris.e legatiss.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 5.



(a) Die originelle Idee für die Passagen der rechten Hand nur Obertasten zu benutzen, hat zur Bezeichnung die „schwarze Etüde" Veranlassung gegeben. Ein überaus pikantes Tonstück, sprudelnd von Lust und Leben, bald übermüthig, bald sanft einschmeichelnd, rastlos dahin eilend, nirgends weilend, muss seine Ausführung coquett, graziös und mit polnischer Eleganz verbunden sein; lebhaftes Tempo, leichte Hand, nirgend aber darf die linke die rechte übertönen. — Zur Vergleichung mit vorhandenen Ausgaben habe ich Chopin's Autograph, Eigenthum der Königlichen Bibliothek in Berlin, benutzen können. Alles in gewöhnlicher Notenschrift Gestochene ist genau Copie des Autographs. Alles in kleiner und feinerer Schrift sind spätere Ergänzungen und Zuthaten, nach dem Stiche in den Korrecturbogen hinzugefügt, sei's von Chopin selbst, sei's von seinen Korrektoren. Diese Ergänzungen sind aber für die Ausführung absolut nothwendig, denn Tempo, Pedalgebrauch, viele dynamische Bezeichnungen fehlen im Autograph ganz.

(a) *The original idea of using only black keys for the passages of the right hand has given rise to the designation of this piece as the "Black Study." As an exceedingly piquant composition bubbling over with vivacity and humour, now audacious and anon softly insinuating, restlessly hurrying ever, tarrying never, its execution must be at once coquettish and graceful and full of Polish elegance. For the purpose of comparison with extant editions, I have been able to use Chopin's autograph copy, the property of the Royal Library in Berlin. All that is here engraved in print of the usual size, is an exact copy of the autograph. Everything in smaller, finer print consists of supplements and additions made by Chopin himself, or his revisors, after the engraving of the proof sheets. But these supplements are absolutely necessary for the perform ance of the piece, for the tempo, the use of the pedal, and many dynamic signs are wholly wanting in the autograph.*

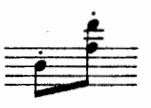
(b)

(c) *(Klindworth.)*

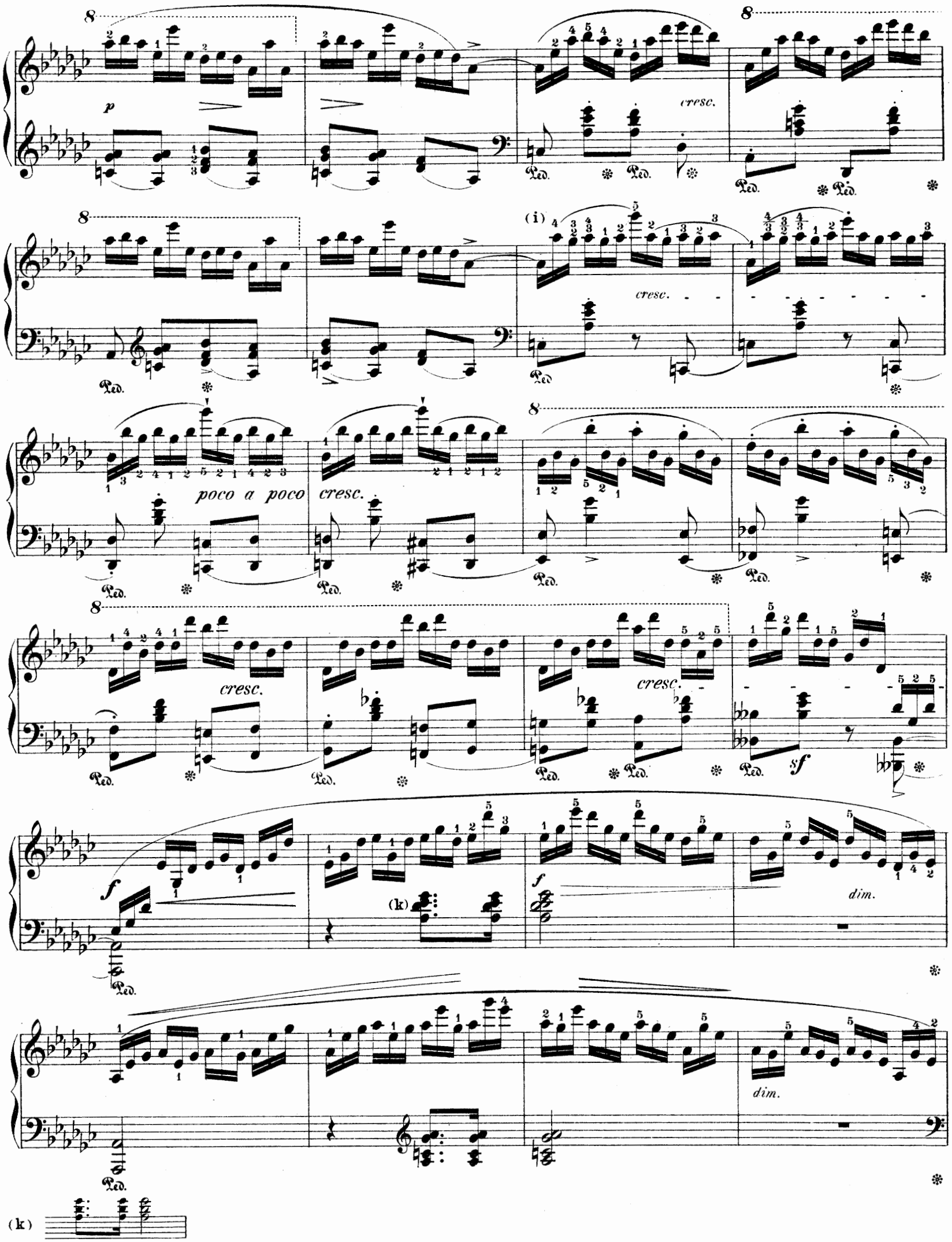
(d) wie / *like* b.

(e) wie / *like* b.

(f) wie / *like* b.

(g) 

(h) — (i) besser ohne Legato-Bogen. / *better without the legato bow.*


p
cresc.
(i)
cresc.
poco a poco
cresc.
cresc.
cresc.
sf
f
(k)
f
dim.
dim.
(k)

(l) (m)

(n) like b.

(o) better:

(p) better:

a tempo

pp delicato smorz.

p legato

poco cresc.

p

poco cresc.

f

(s)

ff

ff

(t) 8 8

cresc.

ff

Da Chopin den Vorschlag mit in das *arpeggio*-Zeichen hineingezogen hat, so empfehle ich folgende Ausführung:

(q) *As Chopin has included the grace note with the sign of arpeggiation, I recommend the following rendering:*

(r) erleichtert: *easier:*

(s) Das *ff* passt besser in den folgenden Takt.

(t) In anderen Ausgaben *des* ohne 8.

The ff is more suitable in the next measure.

In other editions d without 8.

(a) VI.

Andante con molta espressione. ♩. = 60. (b)

FR. CHOPIN, Op. 10. No. 6.

p *sempre legatiss.*

f

sempre legato

(c)

p

f

cresc.

fp

legatiss.

p

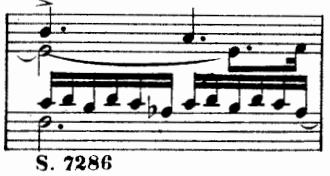
(a) Mit Benutzung des Chopin'schen Autographes. Vergl. Etude V Anmerk. a. Die Melodie ist sehr gesanglich vorzutragen und das Accompagnement hat sich selbstverständlich unterzuordnen.

(b) Im Autograph keine Metronombezeichnung. *Telefsen* ♩. = 69, *Klindworth* ♩. = 60.

(a) *With the use of Chopin's autograph. See Etude V, remark a. The delivery of the melody must be very songful, and the accompaniment, as a matter of course, subordinate.*

(b) *No metronome sign in the autograph. Telefsen gives* ♩ = 69, *Klindworth* ♩ = 60.

(c) besser: *better:*



m.g.

cresc.

stretto e cresc.

sf

(d)

p

poco riten.

smorz.

a tempo

sosten.

dimin.

smorz.

rallent.

m.d.

m.d.

m.d.

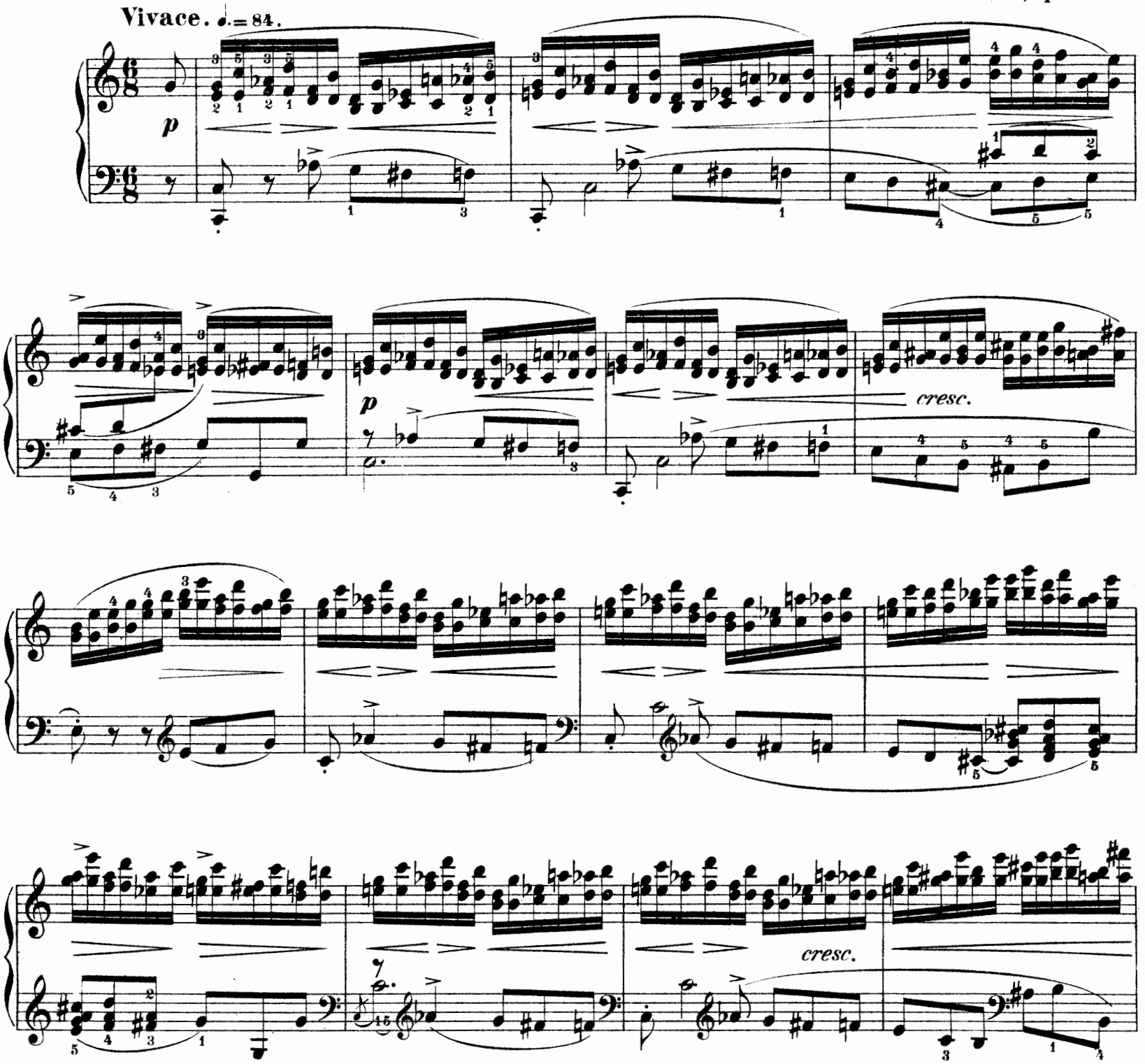
m.d.

(d) *Klindworth*'sche Variante, der ich mich anschliesse. | (d) ***Klindworth's version, which I follow:***

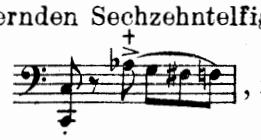
(a) VII.

FR. CHOPIN, Op. 10. No. 7.

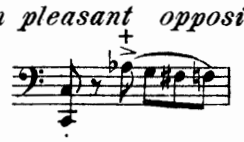
Vivace. ♩. = 84.



(a) Zum Studium von Doppelgriffen und Fingerwechsel auf **einer** und **derselben Taste**: Bei diesem Wechsel darf das *legato* nicht verloren gehen; *e* z. B. ist mit *e*, also mit sich selbst zu binden, und in solchen Fällen ist die Taste niederzudrücken noch ehe sie wieder ganz in die Höhe gekommen ist. Die Etüde ist mit Eleganz auszuführen und das lebhafte Tempo verlangt grosse Leichtigkeit der rechten Hand; die linke darf die rechte nicht übertönen, aber den Accenten, welche wiederholentlich auf den schlechten Takttheil fallen und den leicht dahin flatternden Sechzehntelfiguren

anmuthige Opposition machen  , ist aufmerksam Rechnung zu tragen.

(a) *For the study of double-notes and changing fingers on one and the same key. In making this change the legato must not be lost: e, for instance, is to be connected with e, that is to say, with itself. In such cases the key must be pressed down again before it has come quite up. The Etude is to be executed with elegance, and the spirited tempo demands great lightness of hand. The left hand must not oversound the right, but careful attention must be paid to the accents which repeatedly fall upon inferior beats of the measure, in pleasant opposition to the*

sixteenth note figures  *as they lightly flutter past.*

p delicato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

sf *sf* *fp* *cresc.*

fp

p

cresc.

sf cresc.

f dim.

Ped. *

p

f

f

sf

sf

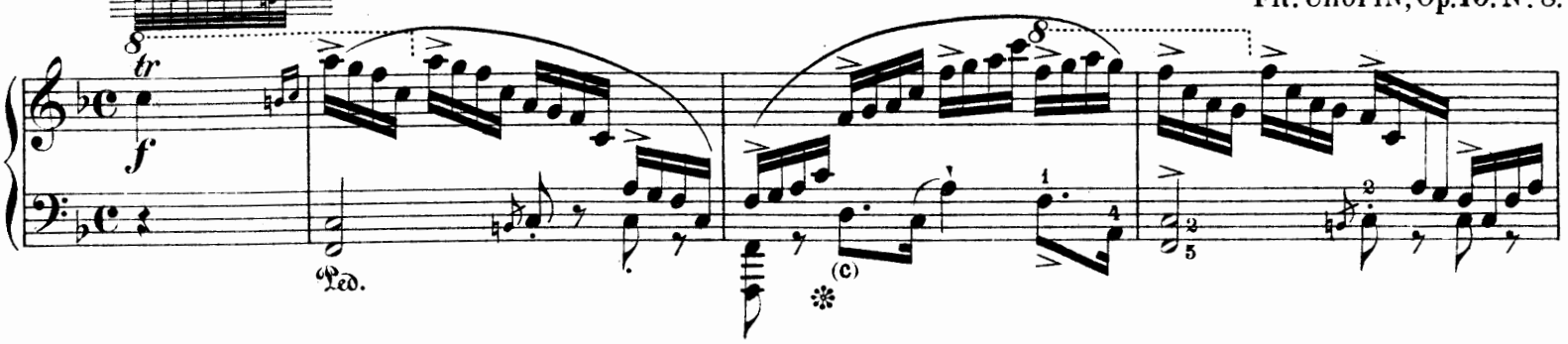
f cresc.

f sf

Ped. *

(a) VIII.

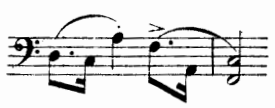
FR. CHOPIN, Op. 10. N° 8.



(a) Mit Benutzung des Copin'schen Autographes der Königlichen Bibliothek in Berlin. Vergl. Etude **V** und **VI**. Das in feineren Schriftzügen Gestochene fehlt im Manuscripte.

(b) Metronombezeichnung im Manuscripte ♩=96, in der *Telefsen* schen Ausgabe ♩=88, bei *Klindworth* ♩=80.
Dieser letzteren Bezeichnung schliesse ich mich an und bemerke zur Motivirung Folgendes: Es hat eine Zeit gegeben, wo „Passagen in **äusserst** schnellem Tempo ausführen zu können, als ein Hauptmerkmal der Virtuosität galt"; je schneller, je bewundernswürdiger! (natürlich mit der nothwendigen Korrektheit.) Man vergleiche beispielsweise die Metronombezeichnungen von *Henri Herz* in seinen unzähligen Variationswerken. Um diese **Schnellfingerigkeit** heran zu bilden hat *C. Czerny* in seinen Schulwerken (Schule der Geläufigkeit, 40 tägliche Studien, Schule des Virtuosen) stets Metronombezeichnungen angegeben, deren thatsächliche Ausführung im besten Falle „Spieldoseneffecte" veranlassen würde. So lange der „Wiener Flügel" mit seinem einfachen Mechanismus, seiner leichten Tastenansprache, seiner hellen, oft spitzen und scharfen Tongebung **dominirte**, mag die „Schnellfingerigkeit" noch eine Art (technische) Berechtigung gehabt haben.
Seitdem aber der „englische Mechanismus" den „deutschen" mehr und mehr verdrängt, durch ihn der Klavierton würdiger, sonorer, voluminöser geworden, die Fähigkeit zu nüanciren sehr **erweitert worden ist**, muss die Passage selbst im feurigsten Tempo nach meiner unmassgeblichen Ansicht **gegen früher** von ihrer so leicht in ausdruckslose Spielerei übergehenden „Schnellfingerigkeit" etwas (*un pochino*) abgeben und **breiter** ausgeführt werden. Ohnedies verkümmert eine allzuschnelle Ausführung dem Hörer die Möglichkeit die architektonische Gliederung aufmerksam zu verfolgen.
Bei Chopin wäre diese Verkümmerung wahrhaft zum Schaden; man kann ihn nie **schön genug** spielen, darum spiele man ihn auch nie zu schnell. Es wird hierin unglaublich viel gegen ihn gesündigt, eben so wie gegen J. S. Bach! Man erinnere sich nur, wie durch massloses Tempoüberstürzen der *As dur* Polonaise von Chopin von Seiten gewisser Pianisten zur Bezeichnung dieses Werkes der Ausdruck „Trommelpolonaise" sich eingebürgert hat.
Chopin selbst hat allerdings in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts den Einflüssen der Salonpianistik eines Herz u. A. nicht absolut fern gestanden und mag seine besondere Freude daran gefunden haben, seine wunderbaren neuen Passagen in höchster Bravourschnelligkeit auszuführen — ob er es auch jetzt thun würde?

(c) Chopin ist in der rhythmischen Behandlung dieses Motives:



inconsequent; ich ziehe es vor im ganzen Verlaufe der Etude nur die **oben angegebene** zu benutzen.

(a) *With the use of the Chopin autograph of the Royal Library at Berlin. See Etudes V and VI. All that is engraved in fine print is wanting in the manuscript.*

(b) *Metronome sign in the manuscript ♩=96, in the Telefsen edition ♩=88, with Klindworth ♩=80. Of these I endorse the latter, on account of the following considerations.*
There was a time when "the ability to execute passages in the most extremely rapid tempo served as a chief mark of virtuosity." The faster, so much the more admirable! (of course, with the necessary accuracy). See, for example, the metronome signs of Henry Herz in his innumerable sets of variations. In order to promote this "Quickfingeredness," C. Czerny always gave in his schoolbooks (School of Velocity, 40 Daily Studies, School of the Virtuoso, etc.) metronome signs whose actual performance would have produced, in the best of cases, "music box effects." As long as the "Vienna pianoforte," with its simple mechanism, its lightly responsive action and its clear and often sharp tone, was dominant, that a quickfingeredness" may have still possessed some sort of (technical) justification.
But since the "English mechanism" has supplanted the German continually more and more, while through it the pianoforte tone has become nobler, more sonorous, and greater both in volume and in its capacity for nuances; in my individual opinion, pianoforte passages, even in the most fiery tempo, must yield some (un pochino) of that former "quickfingeredness," which so easily degenerated into inexpressive trifling, and be executed with greater breadth of style. Aside from this, an altogether too rapid performance deprives the listener of the possibility of following attentively the architectural construction. In the case of Chopin, such a deprivation is indeed a pity! One can never play Chopin beautifully enough, therefore never play his music too fast. His music is sinned against in this respect to an incredible extent, just as is that of J. S. Bach. It needs but to recall how a reckless topsey-turvying of the tempo in Chopin's Polonaise in A♭, upon the part of certain pianists, has led to the habitual designation of this composition as the "Drum Polonaise!"
Along in "208" of our century, Chopin himself, to be sure, did not stand wholly aloof from the influence of the parlor pianism of a Herz and others, and he may have taken a special delight in executing his wonderful new passages with the highest bravura velocity. Whether he would do so now, however, is another question.

(c) *Chopin is inconsistent in the rhythmic handling of this motive:*

I prefer to use only the one rhythm, *the piece as given above, throughout the entire course of the piece.*

(d) Für kleine Hände:

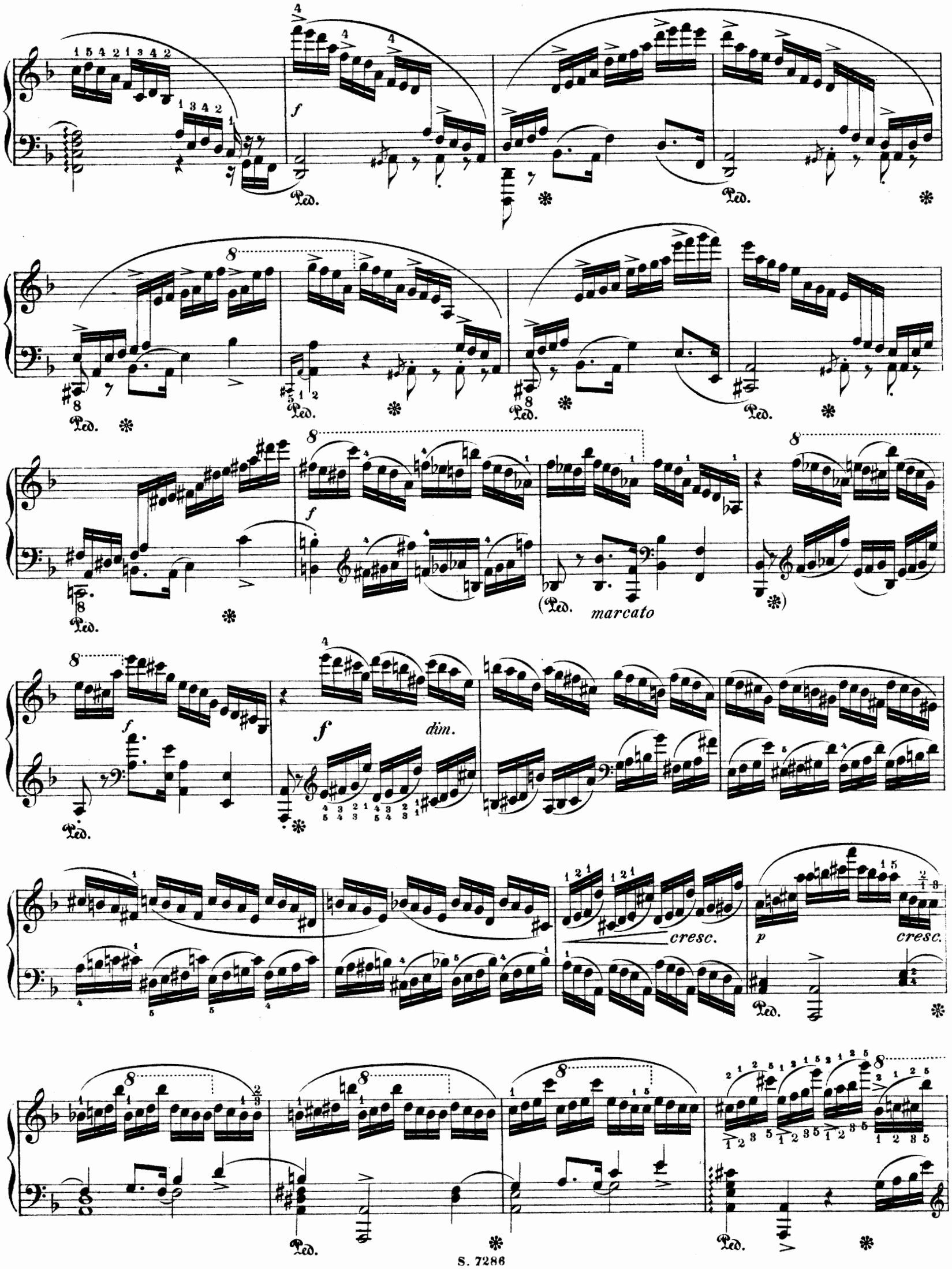
(e) Dieser Accord fehlt in allen gedruckten Ausgaben und bleibt auch am besten fort.

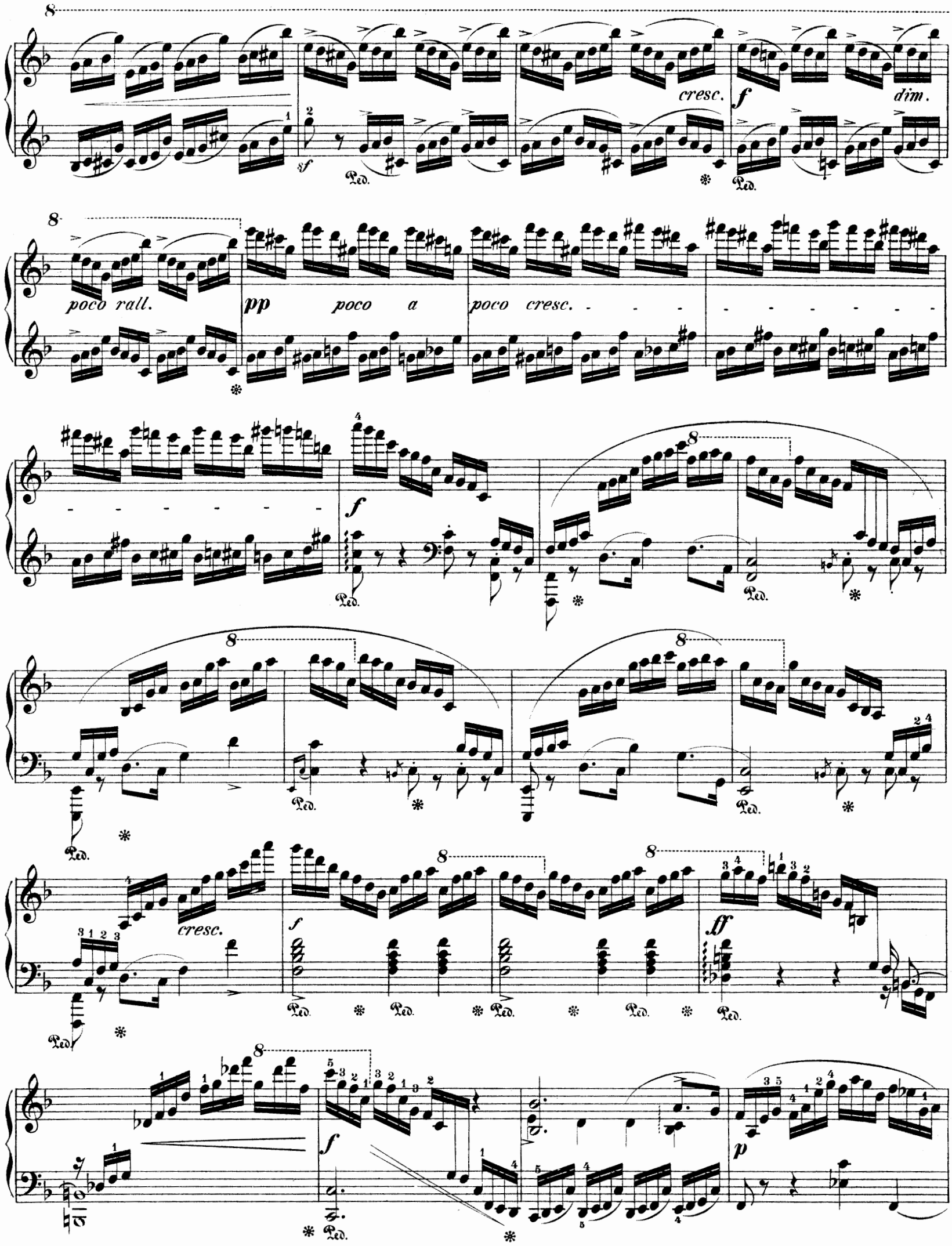
(f) In allen Ausgaben *In all editions:*

(d) *For small hands:*

(e) *This chord is wanting in all printed editions, and moreover is better omitted.*

(g) *(Klindworth)*


f
Ped.
marcato
dim.
cresc.
p
cresc.


cresc.
f
dim.
sf
poco rall.
pp
poco a
poco cresc.
f
cresc.
f
ff
f
p

(h)

sempre legatiss.

p

sempre legato

p

pp

f

ff

ff

(i)

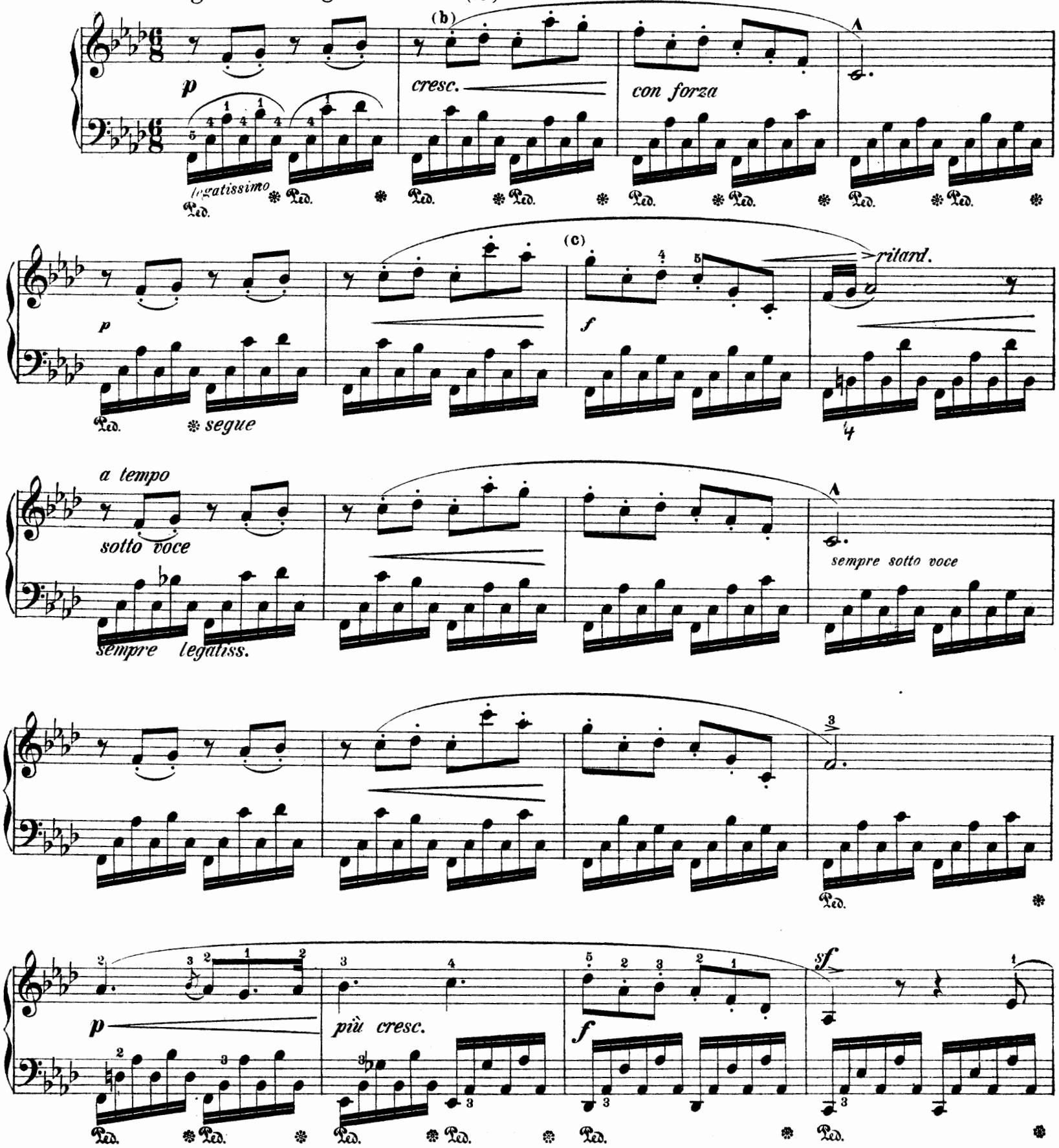
(i)

(h) In den deutschen Ausgaben:
In the German editions:

IX.

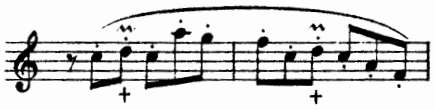
FR. CHOPIN, Op. 10. №9.

Allegro molto agitato. (a) ♩. = 96. (88.)



(a) Telefsen ♩. = 80, ziehe ich vor. Vergl. die Anmerkung zu Etude VIII (a).
Telefsen ♩. = 80, which I too prefer. See remark to Etude VIII (a).

(b) In einigen Ausgaben:
In some editions:



(c) Variante einzelner Ausgaben:
Variation in some editions:

p *cresc.* *sempre* *stretto e più*

f *accel. e più* *cresc.* *ff*

f *pp* *f* *sretto* *pp*

sempre legato

appassionato

f *pp* *f* *poco rallent.* *pp*

a tempo, sempre agitato

p

1122852

con forza

sf

cresc. e stretto

sempre più cresc.

ed accel.

8

sf

p

sotto voce

pp

p

ten.

smorz.

f

pp

riten.

ff

pp

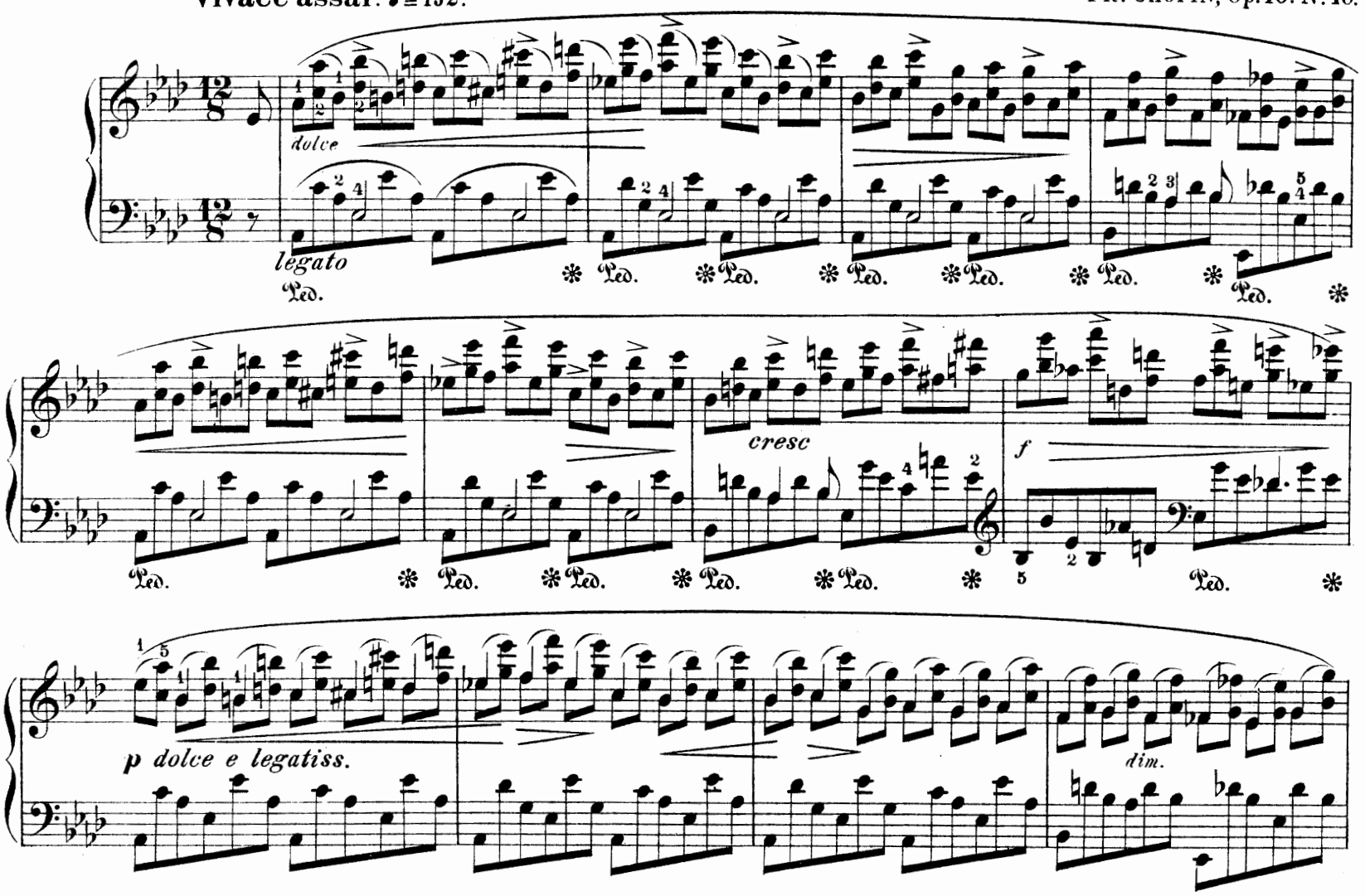
legieriss.

ppp

smorz.

(a) X.

Vivace assai. ♩ = 152. FR. CHOPIN, Op. 10. No 10.



(a) Harmonische Anticipationen, reiches rhythmisches Leben hervorgerufen durch die wechselnde Gliederung der **12** Achtel in Gruppen zu je **3** und je **2** Achtel ($4 \times \frac{3}{8}$ und $6 \times \frac{2}{8}$), die Nothwendigkeit durch leichte Accentuation diese wechselnde Gruppirung erkennbar zu machen, reiche Modulation, die Nuancen im *legato* und *staccato*, *f*, *p* etc. — machen diese Etüde zu einem überaus pikanten Tonstück, das bei kunstsinniger Ausführung einen wunderbar fantastischen Reiz auf den Hörer ausübt.
Das Tempo ist lebhaft, aber **Kraft** hat sich weniger zur Geltung zu bringen als Anmuth und Grazie, einige Takte abgerechnet die leidenschaftlich zu steigern sind (**c — d**). Die Hände (namentlich die rechte) müssen mit grosser Leichtigkeit **an der Tastatur dahin gleiten**, aber **äusserste** Ruhe dabei zu beobachten suchen, denn bei grosser Beweglichkeit würde schnelle Ermüdung die Folge sein. Kleinere Hände (wenn solchen überhaupt diese Etude anvertraut werden kann) müssen dies **besonders beachten**; nichts bewirkt leichter Ueberreizung und in Folge derselben krankhafte Schwächung als lange fortgesetzte mit Anstrengung ausgeführte Spannungen.

(a) *Harmonic anticipations; a rich rhythmic life originating in the changing articulation of the 12 eighths in groups of 3 and 2, each, ($4 \times \frac{3}{8}$ and $6 \times \frac{2}{8}$); the necessity of making this changing articulation in the grouping recognisable by means of a light accentuation; richness of modulation; and the nuances, legato, staccato, f, p, etc., all combine to make this Etude an exceedingly piquant composition, possessing for the hearer a wondrous fantastic charm, if played with the proper insight. The tempo is spirited, but — apart from some measures (c — d) in which there must be an impassioned climaxing — force finds less scope here than pleasantness and grace. The hands (especially the right hand) must glide over the keyboard with great lightness, seeking however, at the same time, to preserve the utmost repose; for fatigue quickly follows as the consequence of any excess of motion here. This is of special importance in the case of small hands (if indeed this Etude is to be entrusted to them at all); for nothing produces excessive irritation — and as a consequence, a sickly enfeeblement of the muscles — as quickly as spanning, when long continued and laboriously executed.*

(b) *(Telefsen)*

staccato
p
cresc.
8
legatiss.
f
cresc.
p
cresc.
f
sotto voce
poco rit.
più p
sempre legatiss.
pp
p
cresc.

f *p* *cresc.*

sempre più cresc. (c) *f*

cresc.

sempre legatissimo *leggieriss.* (d) *ff* *dim.* *sf*

dolciss. *rallent.*

a tempo

p *cresc.*

f

f

sempre più *f*

appassionato

poco rall.

a tempo

dim. e legatiss.

sempre dimin. e

legatiss.

smorz.

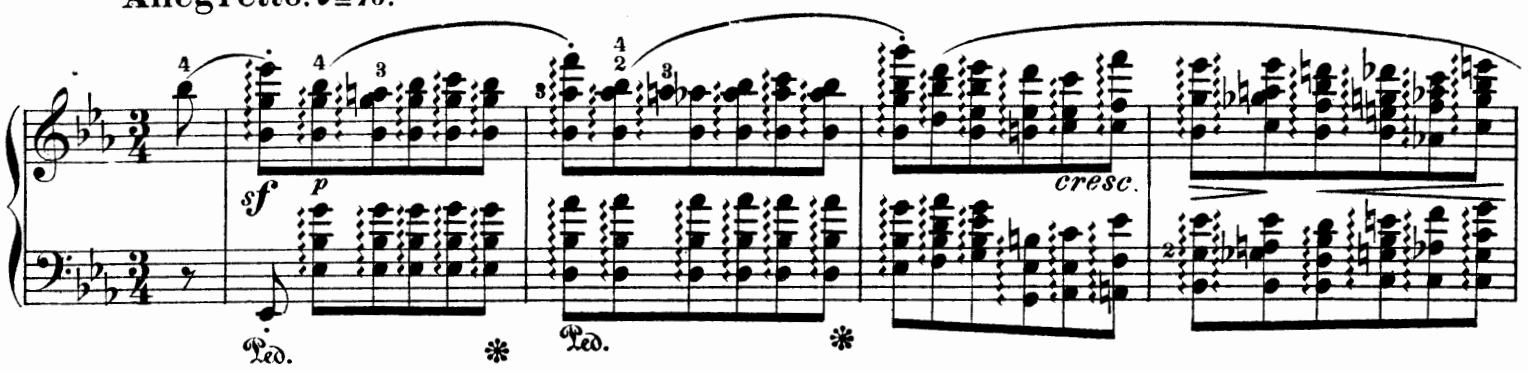
pp

rit.

(a) XI.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 11.

Allegretto. ♩= 76.



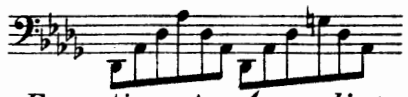
(a) Es ist eine Specialität der Chopin'schen Technik bei Accordfiguration sich häufig der zerstreuten Lage der zu Grunde liegenden Harmonieen zu bedienen, statt

(a) *It is a speciality of the Chopin technics to use, in chord figurations, not the close position of the underlying harmonies, but the dispersed position instead. Thus,*

Instead of *this:*

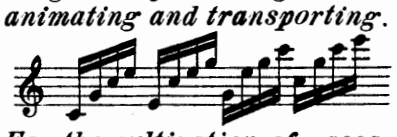
Bei Hummel, Moscheles u. A. finden sich dergleichen Figuren und Passagen nur in vereinzelten Fällen, bei Chopin überwiegend in allen seinen grösseren und in vielen kleineren Werken, z. B. Op. **9**, Nº **1**.

With Hummel, Moscheles, etc., similar figures and passages occur only in isolated cases, whereas with Chopin they preponderate in all of his larger works, and many smaller ones; for example, Op. 9, Nº 1.



Ein eigener Geist lebt in Passagen dieser Formation. Sie sind voller Wohlklang, Durchsichtigkeit und haben etwas **kühn** Emporstrebendes, was belebt und fortreisst. Man vergleiche

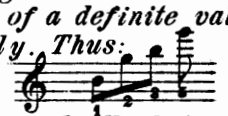
A peculiar spirit dwells in passages of this formation. They are full of euphony and transparency and have something boldly soaring in their nature which is at once animating and transporting. Compare, for instance,

und *with* 

Zur Kultur solchen Passagenwesens geben viele Etuden Chopin's vielfach Veranlassung und Ausbeute, so: Op. **10** Nº **1**, Nº **3** (Seitensatz). Nº **9, 10**; Op. **25** Nº **1**, Nº **3** etc. Vor allen aber basirt die vorliegende Etude auf dergleichen weitgriffigen, weitspannigen Figurationen. Von kleinen Händen mit geringer Spannfähigkeit der Finger ist sie gar nicht, von mittelgrossen nur bei vorangegangenen Spannübungen und elastischen Fingerverbindungshäuten vollständig zu überwinden. Es erschwert die Etüde vollends, dass die Arpeggirung möglichst rasch vollzogen werden soll (bei manchen Accorden fast an gleichzeitigen Zusammenklang grenzend.) **Was von Fingern festgehalten werden kann ist festzuhalten!** Dem Arm und der Fingerhaltung ist grössere Freiheit zu gewähren. Anzurathen ist, jeden Accord erst in Gestalt einer Figur mit bestimmten Notenwerthen und zwar anfangs sehr **langsam** zu arpeggiren, z. B.

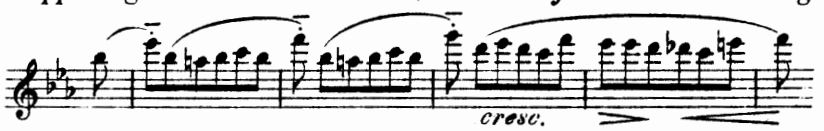
For the cultivation of passages of this sort many of Chopin's Etudes afford both the occasion and the material in abundance. Thus: Op. 10 Nos 1, 3 (in the Episode), 9 and 10; Op. 25 Nos 1, 3 etc. But the present Etude is founded, preeminently, upon widely extended, wide spanning figurations of this sort. For small hands possessing little elasticity it is an utter impossibility, while hands of a medium size cannot completely surmount it without preparatory exercises in spanning, and elasticity in the membrane which binds the fingers together. To complete the difficulty of the Etude, the arpeggiating must be effected with the utmost rapidity, bordering upon simultaneousness of harmony in the case of many chords. What ever the fingers can retain is to be retained. Great liberty must be allowed the arm, and also in regard to the position of the fingers. It is advisable at first to arpeggiate each chord in the shape of a figure consisting of notes of a definite value, playing at the outset very slowly. Thus:

aus *From*

erst *first* 

zu machen und zu studiren, dann allmählig immer enger zusammen zu ziehen.
Die Obertöne gestalten sich zu einer Art Melodie, die zur Geltung zu bringen ist; man spiele dieselbe einige Male allein, um sich in Vortrag und Gruppirung hineinzuleben:

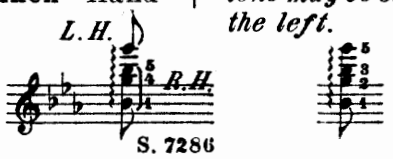
Then gradually bring the tones more and more closely together.
The upper tones form a sort of melody which must be brought out clearly. Play it several times alone, in order to become familiar with the grouping and delivery.

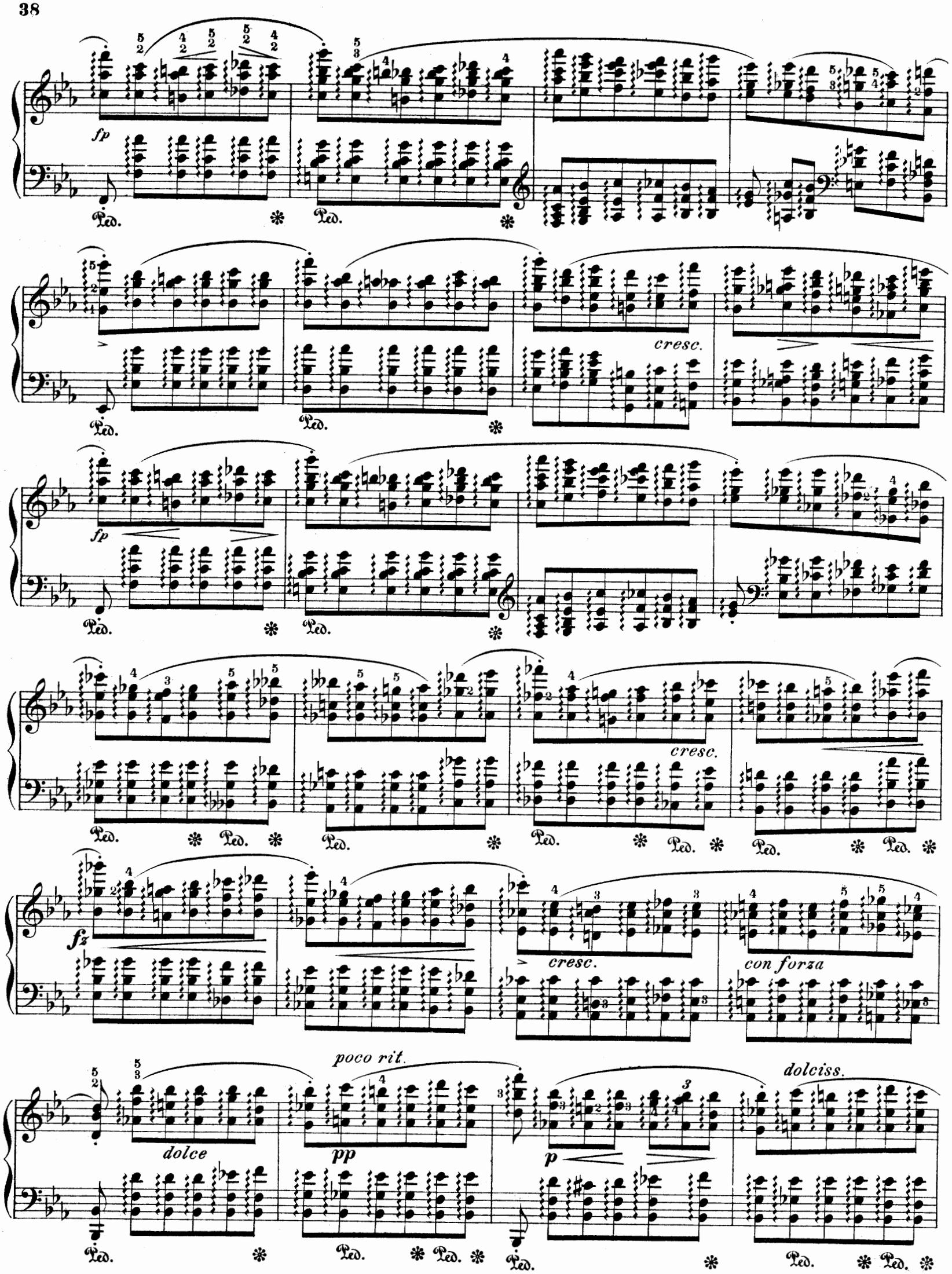


etc.

Wenn bei äusserst weitgriffigen Accorden die Reinheit der Ausführung problematisch bleibt, kann man den **obersten** Ton durch Ueberschlag und Abnehmen der **linken** Hand sichern:

In the case of chords of extreme width, whenever purity of execution remains at best problematical, the uppermost tone may be secured by striking over the right hand with the left.



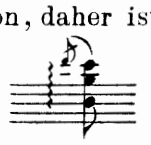

fp
Ped.
cresc.
fp
cresc.
fz
cresc.
con forza
dolce
poco rit.
pp
p
dolciss.

p *cresc.* *rit. e dim.* *p*

dolce *pp* *cresc.* *f*

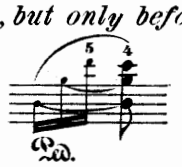
sf *p* *smorz.* *sf*

(b) Der Vorschlag steht selbstverständlich nicht vor dem Accorde, sondern nur vor dem obersten Ton, daher ist



auszuführen.

(b) *Of course the grace note does not stand before the chord, but only before its highest note. Therefore:*

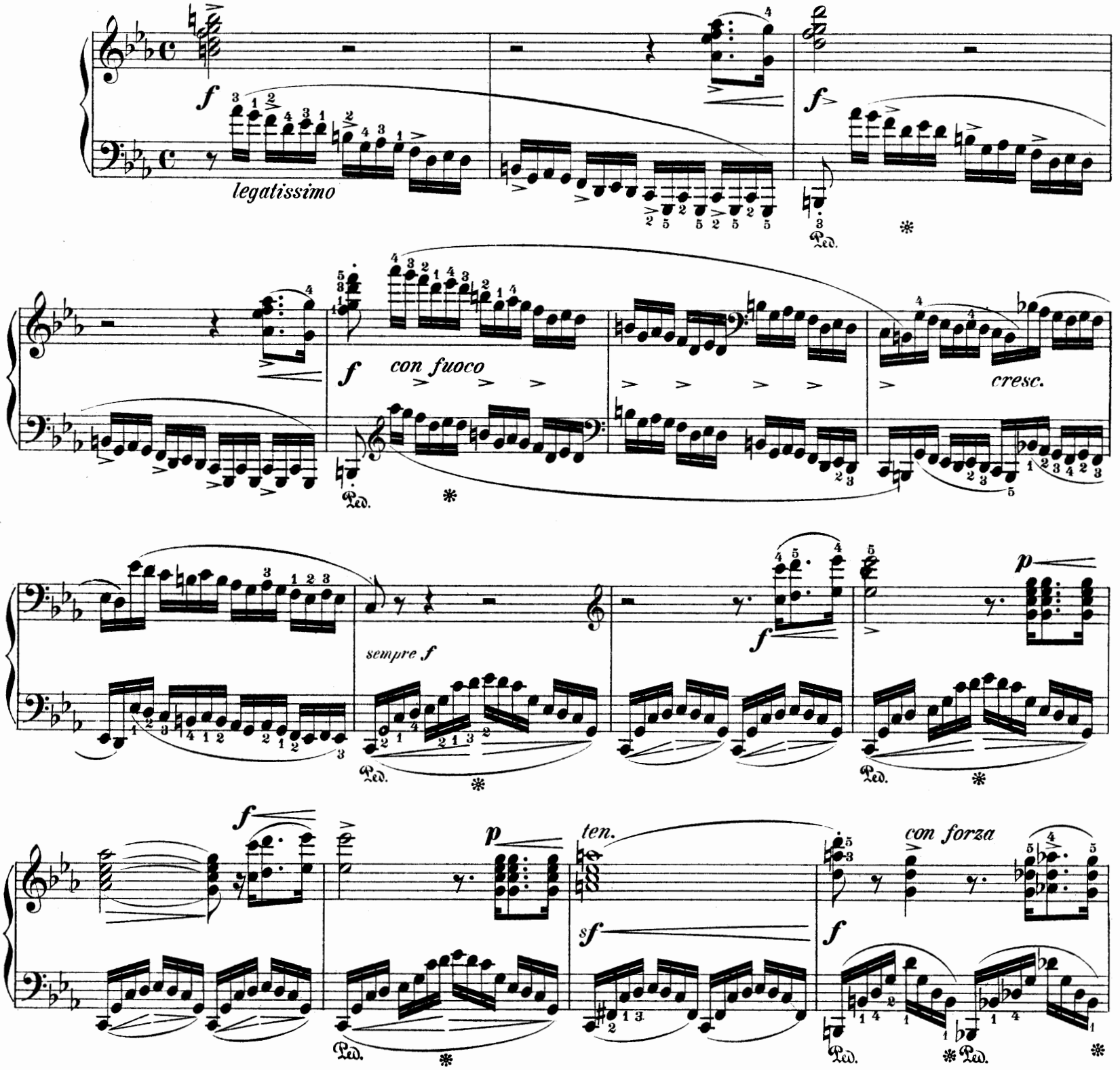


is to be executed:

(a) XII.

Allegro con fuoco. ♩ = 160.

FR. CHOPIN, Op. 10. N° 12.



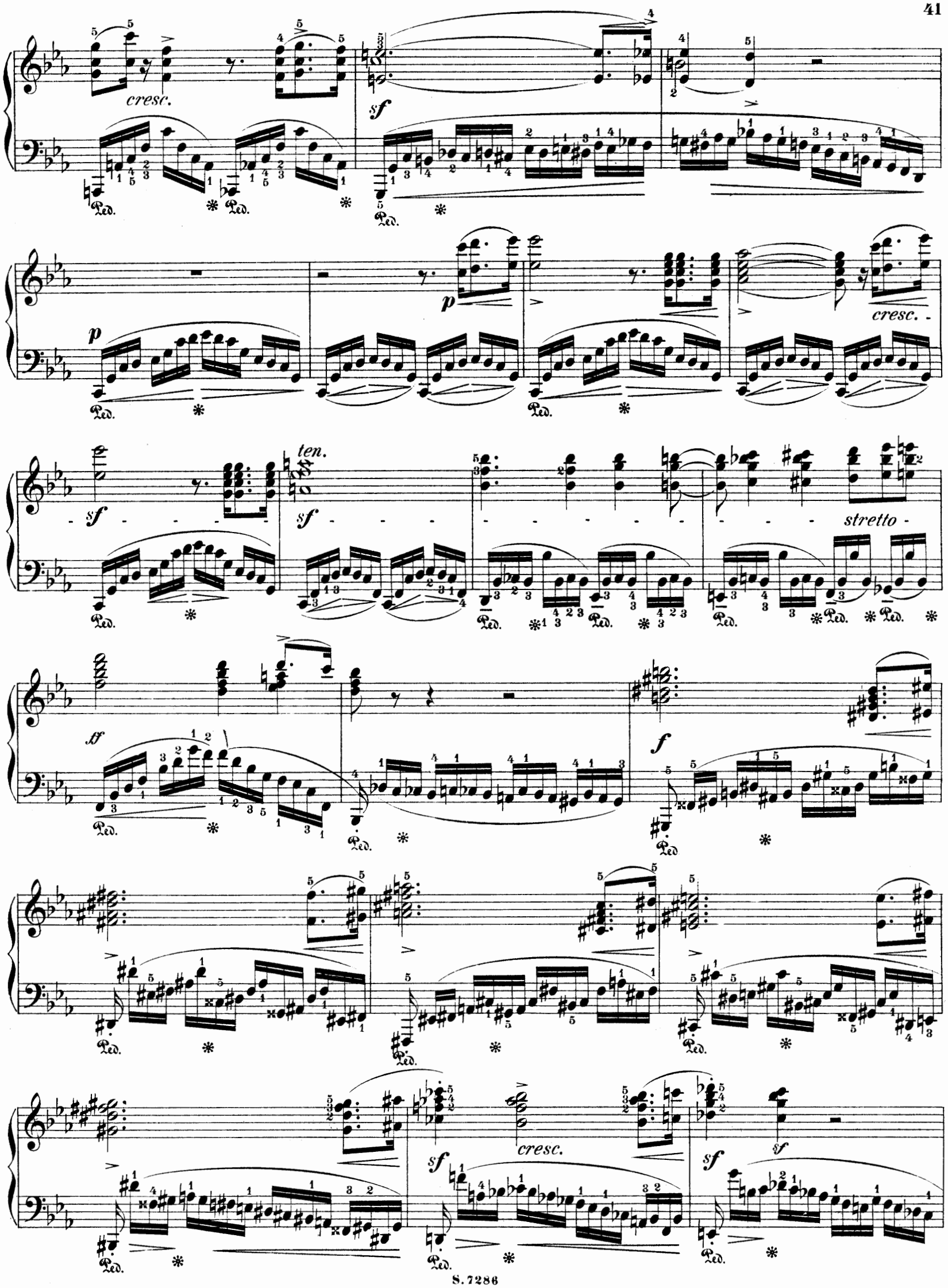
(a) Eine Bravourstudie **ersten** Ranges für die linke Hand. Sie ist im Jahre **1831** in Stuttgart componirt, kurz nachdem Chopin die Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen (8. Septbr. **1831**) erhalten hatte.

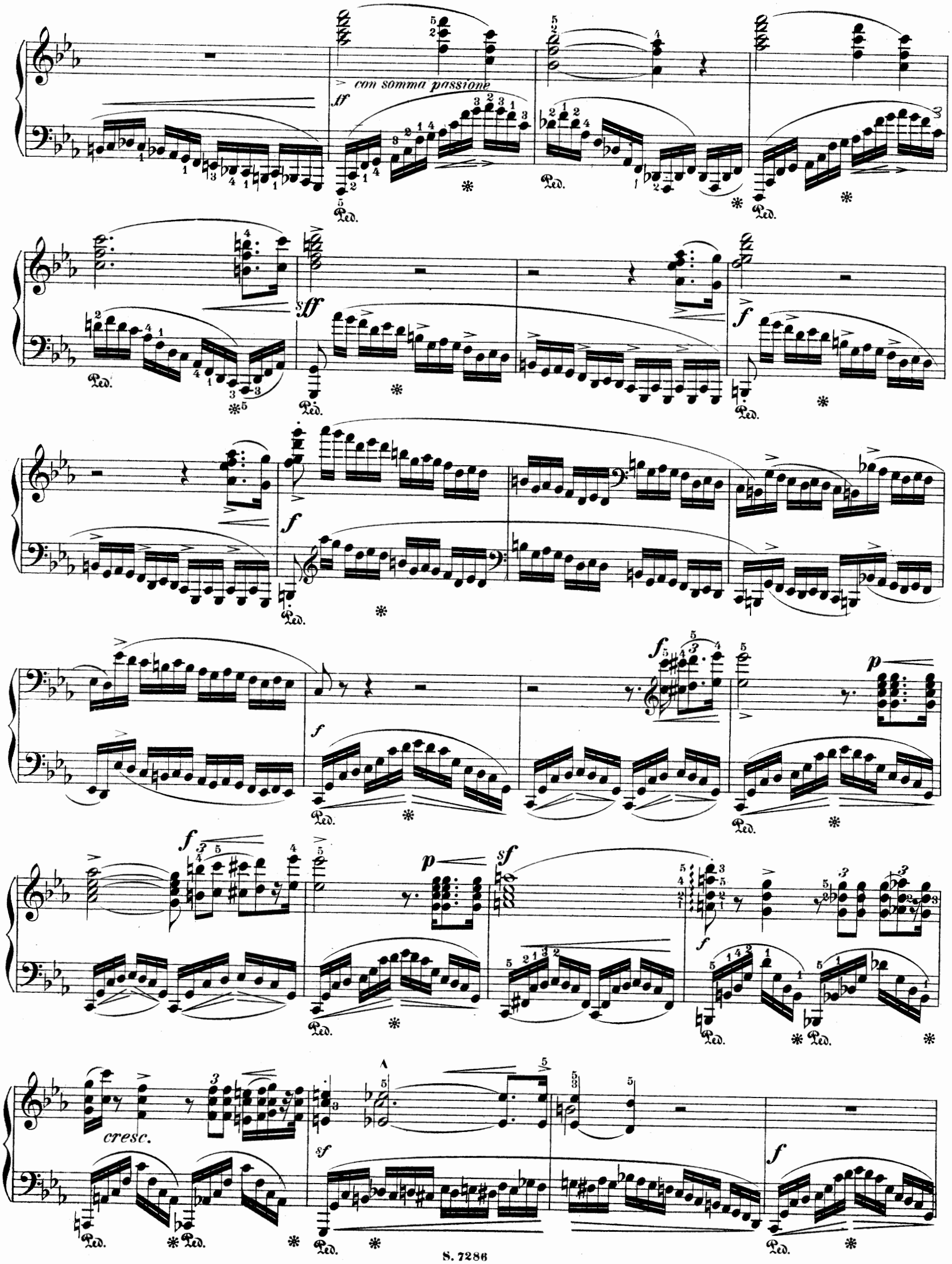
„Kummer, Sorge und Verzweiflung über das Schicksal seiner Verwandten und des geliebtesten Vaters füllten das Maass seiner Leiden. Unter dem Einflusse dieser Stimmung hat er diese *C moll* Etude geschrieben, von Vielen die Revolutions-Etude genannt. Unter dem tollen und stürmischen Passagengewitter der linken Hand erhebt sich die Melodie bald leidenschaftlich bald in stolzer Majestät, dass den Zuhörer Schauer überrieseln."

(a) *A bravura study of the very highest order, for the left hand. It was composed in 1831 in Stuttgart, shortly after Chopin had received tidings of the taking of Warsaw by the Russians (Sept. 8th 1831).*

"Grief, anxiety, and despair over the fate of his relatives and his dearly beloved father, filled the measure of his sufferings. Under the influence of this mood he wrote this C minor Etude, called by many the "Revolutionary Etude." Out of the mad and tempestuous storm of passages for the left hand, the melody rises aloft, now passionate and anon proudly majestic, until thrills of awe stream over the listener."

(Moritz Karasowski: Friedrich Chopin II pag. 12.)


cresc.
sf
p
cresc.
sf
ten.
sf
stretto
ff
f
sf
cresc.
sf
sf


con somma passione
ff
sff
f
p
sf
cresc.
Ped.

f *sempre f*

sf *ff* *f*

sf *fp* *espress.* *p*

dolce *smorz.*

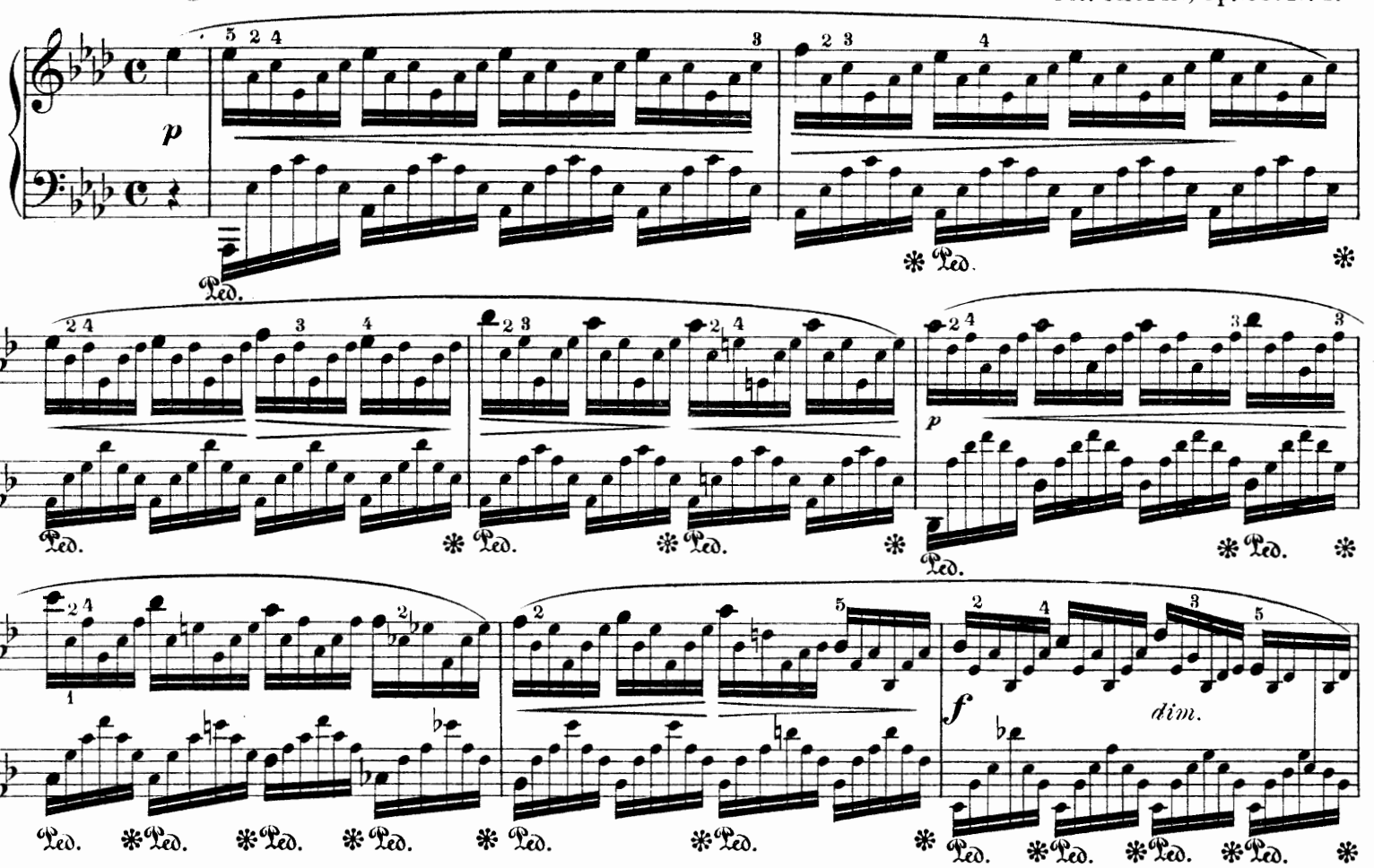
sotto voce *pp*

poco rallent. *pp* *ff* *appassionato*

(a) XIII.

Allegro sostenuto. ♩=104.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 1.



(a) *Rob. Schumann,* der seinem Enthusiasmus für die Poesie in *Chopin's* Tonbildern nur durch schwungvollste Phantasie der Diction einen völlig genügenden Ausdruck geben zu können glaubte, sagt gelegentlich der Besprechung des vorliegenden Etüdenwerkes, nachdem er *Chopin* einem seltenen Stern in später Nachtstunde verglichen hat:

„Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiss es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe „tiefdunkle Glühen, derselbe Stern des Lichtes, dieselbe Schärfe, dass ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen „Etüden kommt mir noch zu Statten, dass ich sie meist von *Chopin* selbst gehört, und sehr *à la Chopin* spielt er selbige." Und speciell von der ersten (der vorliegenden) heisst es:

„Denke man sich eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seine Spieles. Man irrt aber, wenn man meint, er *(Chopin)* hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des *As dur* Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in **grossen** Tönen **Melodie, wundersame,** und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's Einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traume gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte."

Ueber die Art des Vortrages kann nach diesen Worten kein Zweifel sein. Dass die melodischen und andere wichtige durch grössere Notenköpfe gekennzeichneten Töne aus dem süssen Wellengeflüster gleichsam emportauchen, die Obertöne selbst sich unter sich zu einer wirklichen Melodie mit feinster, sinniger Nüancirung verbinden müssen, bedarf keines Commentars.

(a) *In treating of the present book of Etudes, Robert Schumann — who deemed himself unable to give adequate expression to his enthusiasm for the poesy in Chopin's tone-pictures save through a diction replete with the most high-soaring fancies — after comparing Chopin to a strange star seen at midnight, wrote as follows:*

"Whither its path lies and leads, or how long, how brilliant its course is yet to be, who can say? As often, however, as it shows itself, there is ever seen the same deep dark glow, the same starry light and the same austerity, so that even a child could not fail to recognise it. But besides this, I have had the advantage of hearing most of these Etudes played by Chopin himself, and quite à la Chopin did he play them!"

Of the first one especially (the present Etude) he writes:

"Imagine that an aeolian harp possessed all the musical scales, and that the hand of an artist were to cause them all to intermingle in all sorts of fantastic embellishments, yet in such a way as to leave everywhere audible a deep fundamental tone and a soft continuously-singing upper voice, and you will get about the right idea of his playing. But it would be an error to think that Chopin permitted every one of the small notes to be distinctly heard. It was rather an undulation of the A♭ major chord, here and there thrown aloft anew by the pedal. Throughout all the harmonies one always heard in great tones a wondrous melody, while once only, in the middle of the piece, besides that chief song, a tenor voice become prominent in the midst of the chords. After the Etude a feeling came over one as of having seen in a dream a beatific picture which when already half awake one would gladly once more recall."

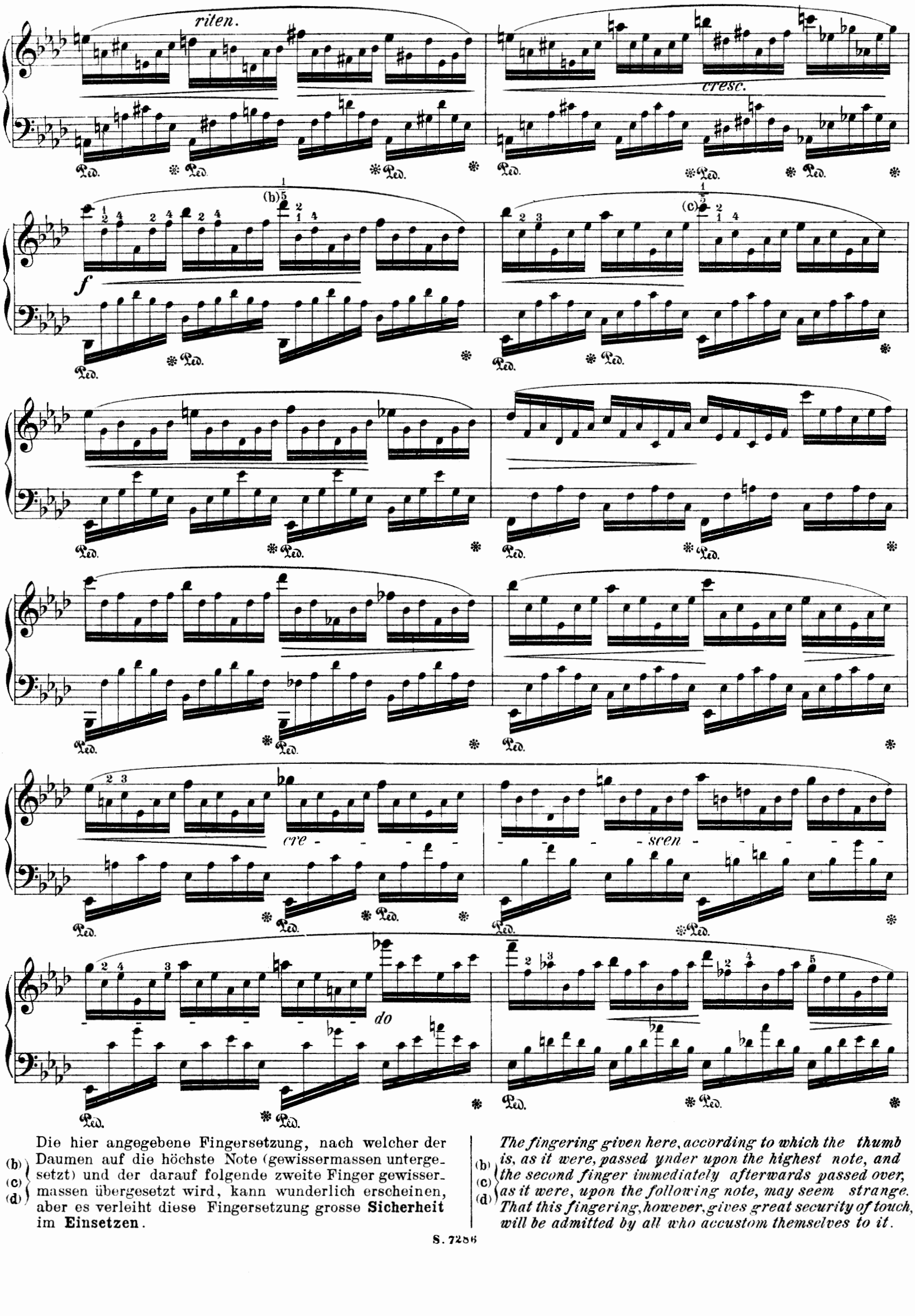
After these words there can be no doubt as to the mode of delivery. No commentary is required to show that the melodic and other important tones indicated by means of large notes, must emerge as it were from within the sweetly whispering waves, and that the upper tones must be combined so as to form a real melody with the finest and most thoughtful shadings.

p

poco cresc.

p

p



(b) (c) (d) Die hier angegebene Fingersetzung, nach welcher der Daumen auf die höchste Note (gewissermassen untergesetzt) und der darauf folgende zweite Finger gewissermassen übergesetzt wird, kann wunderlich erscheinen, aber es verleiht diese Fingersetzung grosse **Sicherheit** im **Einsetzen**.

(b) (c) (d) *The fingering given here, according to which the thumb is, as it were, passed ynder upon the highest note, and the second finger immediately afterwards passed over, as it were, upon the following note, may seem strange. That this fingering, however, gives great security of touch, will be admitted by all who accustom themselves to it.*

sf *p*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(d)

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

smorz.

Ped.

8

pp *leggieriss.*

Ped.

8

ppp

tr

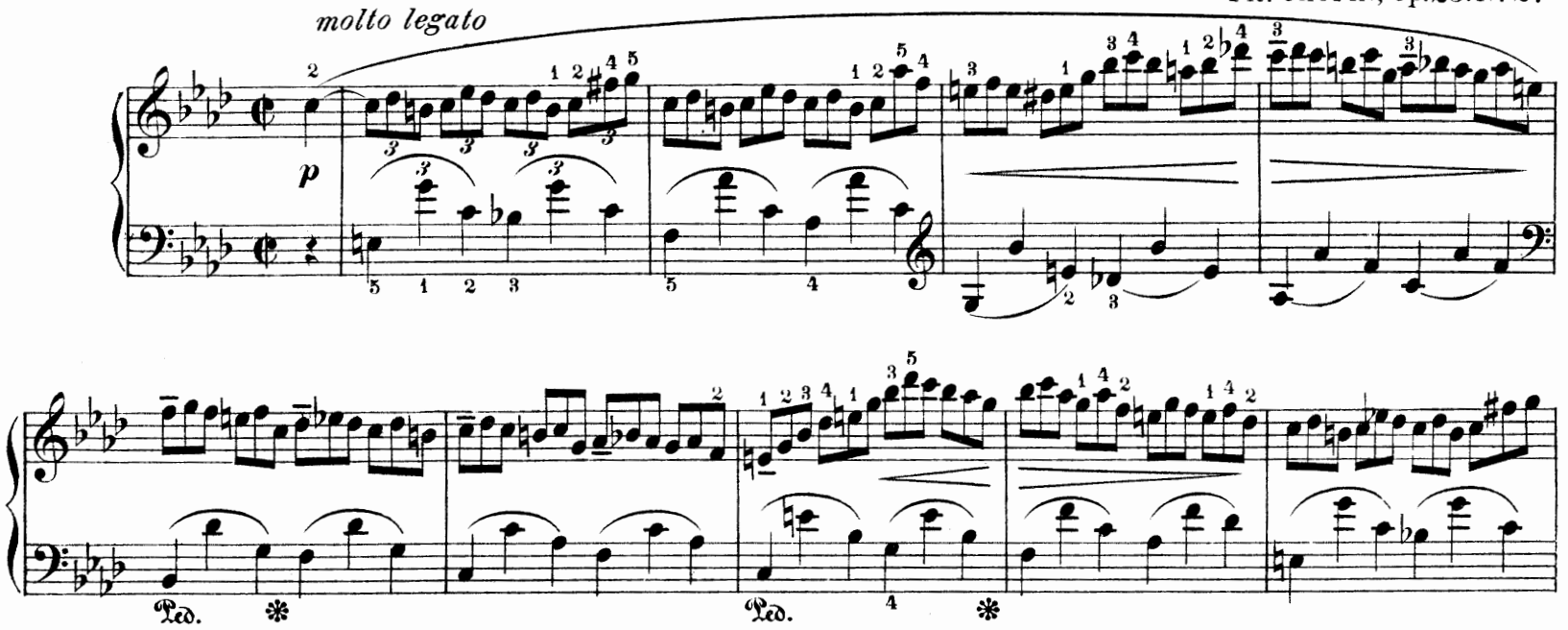
* Ped. * Ped.

(a) XIV.

Presto. ♩=112.

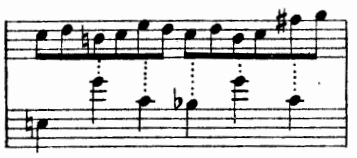
molto legato

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 2.

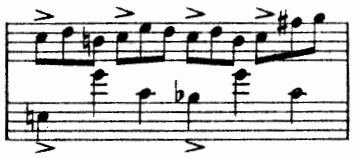


(a) Die Etüde ist rhythmisch interessant. Der Takt ist der **einfach** gerade, die Taktart 2/2, Grundform 𝅗𝅥 𝅗𝅥, die Takttheile halbe Noten. Diese gliedern sich in der rechten in **Achtel**-, in der linken Hand in **Viertel**-Triolen. Die Eintheilung an und für sich bietet keine Schwierigkeiten, denn zwei Triolenachtel der rechten kommen auf ein Triolenviertel der linken Hand, aber die Triolen in ihrer **doppelten** Gestalt sind auch als **solche** zur Geltung zu bringen und fühlbar zu machen, und hierin, also in der **Accentuation**, nicht in der **Eintheilung** liegt für Viele eine Schwierigkeit. Man studire daher die Etüde in folgender Weise:

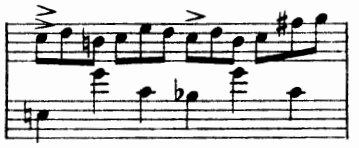
zuerst achte man nur auf absolut gleichmässigen Anschlag und gleichmässige Eintheilung ohne jeden Accent,



dann studire man mit scharfer und ganz gleichmässiger Accentuation:



endlich mit derjenigen Ueber- und Unterordnung der Takttheile, Taktglieder und Accente, welche die Lehre vom Takte gebietet:



Der **künstlerische** Vortrag verlangt, da die Grundfarbe ***p*** ist, eine so leichte Accentuation, dass sie sich nicht **hervordrängt**, weniger gehört als **gefühlt** sein will. Diese **letzte** und **höchste** Stufe zu erreichen wird dem keine Schwierigkeit bieten, der nach der oben angegebenen Art seine Vorstudien gemacht hat.

Bei Beurtheilung dieser Etüde sagt *Robert Schumann*: „sie sei ebenfalls eine, in der sich Einem *Chopin's* Eigenthümlichkeit unvergesslich einprägt, so reizend, so träumerisch und leise wie das Singen eines Kindes im Schlafe." Man kann sich wenn man will wohl auch in einen stillen, grünen, dämmrigen Wald versetzen, in tiefer Einsamkeit dem geheimnissvollen Rauschen und Flüstern des Laubes lauschen — was könnte die lebhafte Fantasie nicht Alles bei dem **algebraischen** Charakter der Tonsprache aus dieser Etüde heraus oder in sie hinein hören! Aber Eins ist festzuhalten: sie ist mit jenem *Chopin*'schen Flüstern zu spielen, von dem unter Anderen auch ***Mendelssohn*** behauptete, es habe für ihn nichts Bezaubenderes gegeben.

(a) *The Etude is rhythmically interesting. The metre is simple and even in species, the kind of metre* 2/2, *fundamental form* 𝅗𝅥–𝅗𝅥, *the metrical parts half notes. These are articulated in the right hand as triplets of eighths, in the left as triplets of quarters. The division offers no intrinsic difficulty, for two triplets of eighth notes in the right hand fall to one triplet of quarters in the left. But the triplets must be made perceptible and effective as such in their double shape, and thus in the accentuation, though not in the division, there lies a difficulty for many. Hence, study the etude in the following way:*

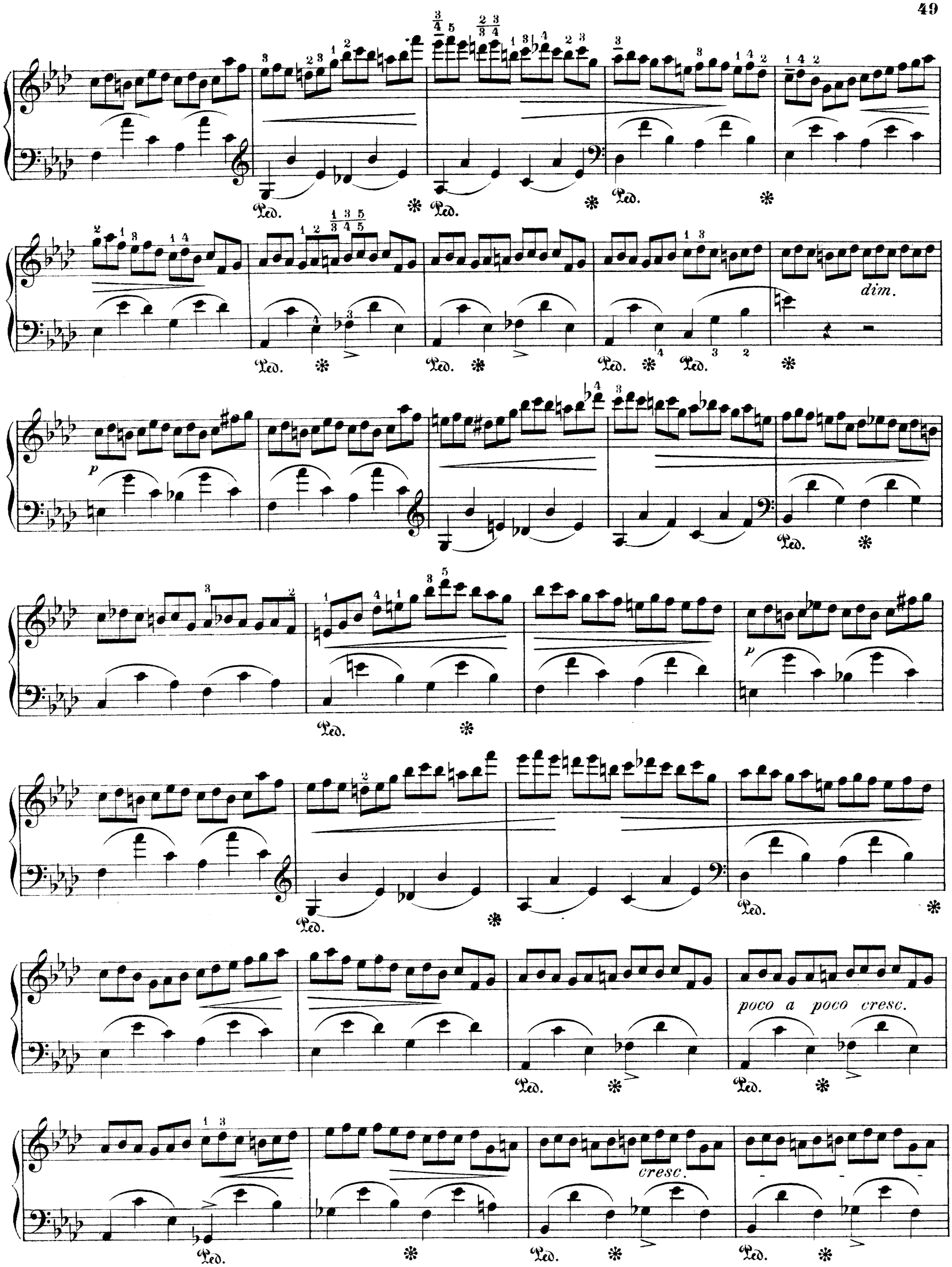
first pay heed only to absolute equality of touch and equality of division wholly without accents.

Then study with a sharp and perfectly equal accentuation.

Finally, play with that supremacy and subordination of measural parts, members, and accents, which the science of metre demands.

As the fundamental tone is p, the artistic delivery requires an accentuation so light that it shall not force itself upon the attention but make itself more felt than heard. They who have practised preliminary studies such as those given above, will find no difficulty now in reaching this last and highest point.

In expressing his views concerning this etude, Robert Schumann says: "It, too, is one in which Chopin's peculiarity ineffaceably impresses itself upon one, charming, dreamy, and soft as the murmurs of a slumbering child." Or, if one will, he may also betake himself in fancy to a still, green, dusky forest, and listen in profound solitude to the mysterious rustling and whispering of the foliage. What indeed (despite the algebraic character of the tone-language) may not a lively fancy conjure out of, or rather, into, this etude! But one thing is to be held fast: it is to be played in that Chopin-like whisper of which, among others, Mendelssohn also affirmed that for him nothing more enchanting existed.


dim.
p
p
poco a poco cresc.
cresc.

f

p

smorz.

sempre p

poco rit.

a tempo

dim.

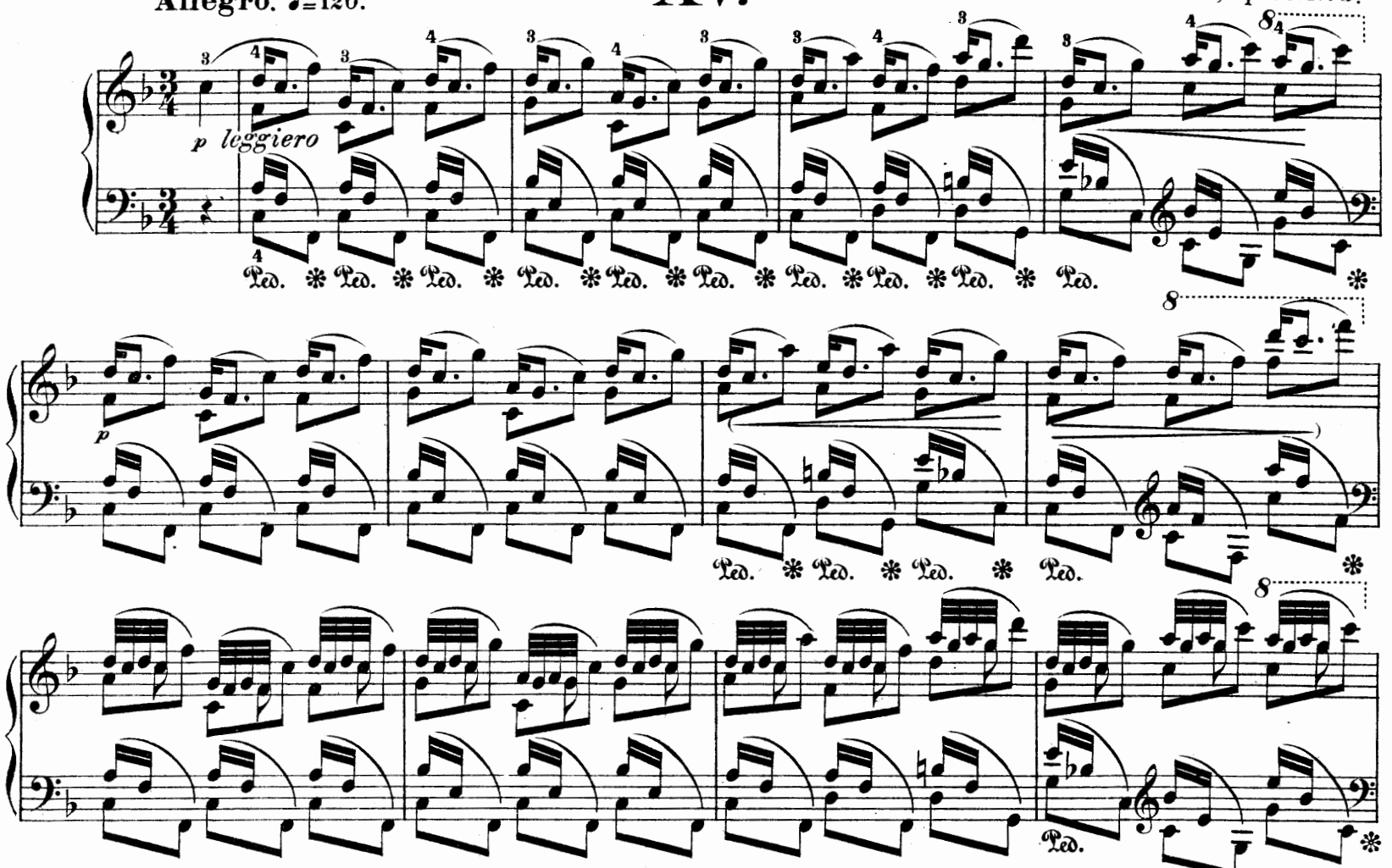
e ritard.

pp

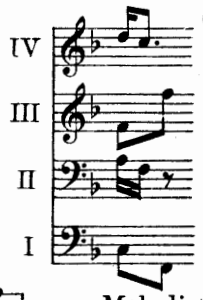
(a) XV.

Allegro. ♩=120.

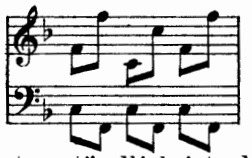
FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 3.



(a) Die Etüde ist ein kleines, geistvolles Capriccio, dessen Kern die **gleichzeitige** Verbindung von je **4** verschiedenen kleinen Rhythmen zu einer **einzigen** Klangfigur bildet, die sich fortgesetzt bis zum Schluss wiederholt, in ihren Wiederho - lungen aber durch wechselnde Accentuation, fri - sche Modulation und pikante Gegensätze das Stück zu einem äusserst lebendigen, wirkungsvol - len Tonbilde gestaltet.
Im Kern lassen sich **4** verschiedene Stimmen unter - scheiden:

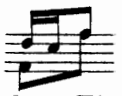


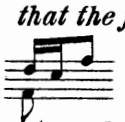
Hauptstimme ist die 3te, nach ihr die 1ste, weil sie den melodischen und harmonischen Inhalt präcisiren:



Melody

Die anderen sind Füllstimmen. Selbstverständlich ist die Hauptstimme (III) zur Geltung zu bringen, wenn auch nicht in schroffer Weise. Die technische Ausführung wird durch Seitenschlag der Hand erleichtert; 2ter und 3ter Finger dienen abwechselnd als Stützfinger. Das punk - tirte Achtel muss volle Geltung erhalten, damit die Figur nicht etwa



oder gar *or even*  klingt.

Da die Binde *(legato-)* bogen nur die einzelnen Figuren, nicht etwa Takte begrenzen, so sind auch nur die ein - zelnen Töne jeder Figur zu schleifen. Nach jeder Figur kann eine Interpunktion **kleinster** Art Statt finden, oder mit anderen Worten: jede Figur kann **neu einse - tzen**. Bei Abschnitten, Satz - und Theilschlüssen kann die Interpunktion sich bemerkbarer gestalten.
Anschlag sehr leicht; die Hand muss gleichsam auf der Tastatur „dahin gleiten" (Vergleiche die Bemerkung zu Op. 10 Nº 10.) Tempo sehr lebhaft; nach dem Metronom. Alles muss, wie *Robert Schumann* sich ausdrückt, mit grosser aber „liebenswurdiger" Bravour ausgeführt werden. Auch die reichen Schattirungen des *f* und *p* sind nicht zu übersehen.

(a) *The etude is a spirited little caprice, whose kernel lies in the simultaneous combination of 4 different little rhythms to form a single figure in sound, which figure is then repeated continuously to the end. In these repetitions, however, changes of accentuation, fresh modulations, and piquant antitheses, serve to make the composition extre - mely vivacious and effective.*
4 different voices are distinguishable in the kernel:

The 3d voice is the chief one, and after it the 1st, because they de - termine the melodic and harmonic contents:

The others are supplementary voices. Of course the chief voice (III) is to be brought out clearly, but without roughness of manner. The technical execution is facili - tated by a sideward stroke of the hand, the 2d and 3d fingers serving alternately as supporting fingers. The dotted eighth *must receive its full value in order that the fingers* *shall not play*

As the legato bows enclose only the single figures, instead of measures for instance, only the several tones of each figure are to be slurred. After each figure there may be a punctuation of the briefest sort, or in other words, each figure may have an independent beginning. The punctuation of sections, phrases, parts and cadences, may be more plainly marked.
Touch, very light. The hand must, as it were, glide along the keyboard (See remark to Op. 10, Nº 10). Tempo very lively; according to the metronome.
Everything must be executed (as Robert Schumann ex - pressed it) with great, but "amiable," bravura. The rich shadings of f and p are also not to be overlooked.

8

p

sf

p

ritenuto

a tempo

(b) *f*

8

mf

(b) Feurige, muthwillige Accentuation der schwachen Taktglie-
(c) der nach Angabe, und gesteigerte Lebendigkeit.

(b) *A fiery wilful accentuation of the inferior beats as*
(c) *directed, and increased animation.*

8 *p* *dim.*

ritenuto *e cresc.* (c) *a tempo* *f* *sf*

8 *sf* *f* Ped. ✻

8 *mf* *p* *pp* *p* Ped. ✻

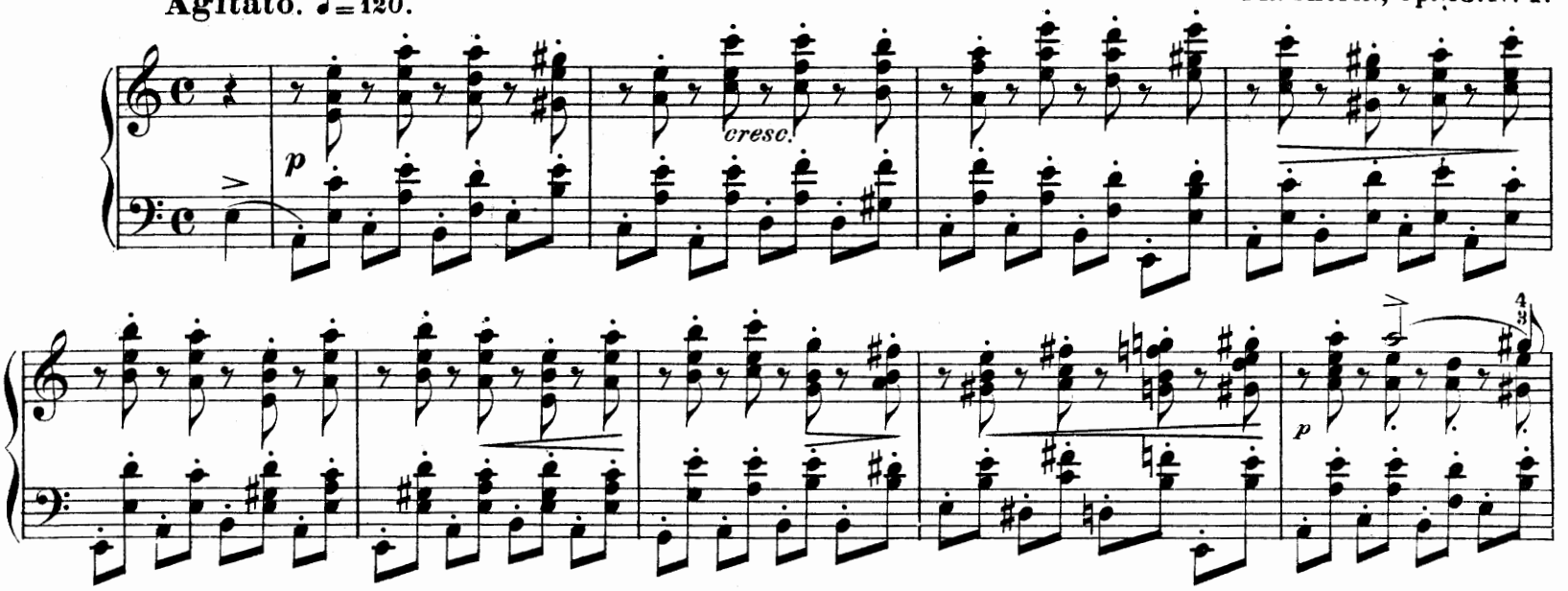
8 (d) *smorz.* *tr.* *p* *pp* 5 3

(d) Die Schlusspassage wie „hingehaucht." | (d) *The closing passage as though "breathed" away.*

(a) XVI.

FR. CHOPIN, Op. 25. No 4.

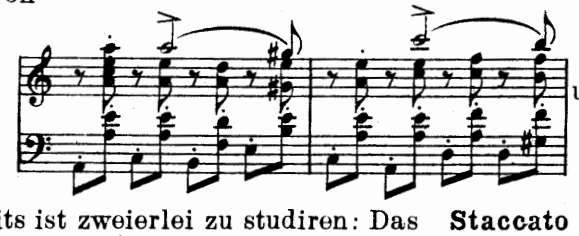
Agitato. ♩ = 120.



(a) „Im **weitesten** Sinne des Wortes ist jedes Musikstück eine Etüde, im **engern** müssen wir aber an eine Etüde die Forderung stellen, dass sie etwas **Besonderes** bezwecke, eine **Fertigkeit** fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der **Technik**, in der **Rhythmik**, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w." (*Rob. Schumann* Gesammelte Schriften I pag. **201**). Die vorstehende Studie ist weniger **technisch**, als **rhythmisch** interessant. Während die guten Taktglieder (**1**, **3**, **5**, **7**^{tes} Achtel) nur durch **Einzeltöne** (in der Bassstimme) vertreten sind, welche gewissermassen „frei und ledig, ohne Beschwerde" streng Schritt halten können, sind die schlechten (**2**, **4**, **6**, **8**^{tes} Achtel) mit Accorden **belastet**, von denen die meisten sogar noch mit Accenten versehen sind, welche den taktischen Opposition machen. Es gesellt sich ferner diesen Accorden oder es wächst gleichsam aus ihnen heraus eine **Cantilene** in der Oberstimme, die den guten Taktgliedern des Basses in Syncopenform gegenüber tritt, auf **schlechtem Taktgliede** einsetzt und allerhand Vorhalte schafft, die hinsichtlich ihrer Eintrittszeit als ebenso viele Verzögerungen und Verspätungen der melodischen Töne erscheinen.

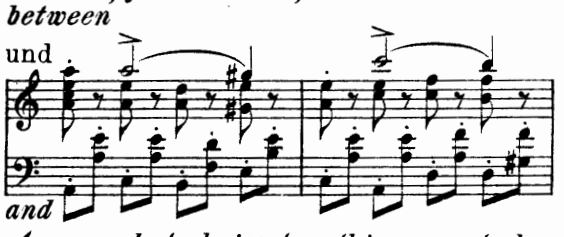
Dies Alles zusammen giebt dem Tonstücke eine ganz besondere Färbung, der Tonbewegung etwas Unruhiges, und stempelt die Etüde zu einem kleinen Charakterstück, einem Capriccio, was man recht gut „*inquietude*" betiteln könnte.

Man vergleiche beispielsweise den **characteristischen** Unterschied von



u. s. w.
etc.

und



and

Technischerseits ist zweierlei zu studiren: Das **Staccato der Accorde** und die Ausführung der **Cantilene**. Die Accorde müssen mehr durch **Druck** als **Schlag** gebildet werden. Die Finger haben sich ganz leicht auf die Accordtasten zu stützen, um dann sofort mit der Handdecke wieder empor zu schnellen, der Aufschlag muss nur von geringer Höhe sein. Alles mit grosser Präcision und nicht nur „obenhin". Wo Cantilene auftritt, muss jeder Melodieton sich von den darunter liegenden begleitenden „**reliefartig**" abheben. Die Finger für die **melodischen** Töne müssen daher die ihnen zugewiesenen Tasten stärker andrücken, wobei die Handdecke sich eine leichte Schwenkung nach rechts erlauben darf (Seitenschlag), namentlich wenn das Accompagnement eine Pause hat. (Man vergleiche mit der Etüde die Introduction des *H moll* Capriccio mit Orchester von *Felix Mendelssohn*, erste Seite.) Wenige *rallentando*-Stellen abgerechnet ist die Etüde streng im Takte zu spielen.

(a) *"In the broadest sense of the word, every piece of music is an etude. In a narrower sense, however, we demand of an etude that it shall have a special end in view, promote facility in something, and lead to the conquest of some particular difficulty, whether of technics, of rhythm, expression or delivery." (Robert Schumann, Collected Writings, I, 201.) The present study is less interesting from a technical, than a rhythmical point of view. While the chief beats of the measure (1st, 3d, 5th, and 7th eighths) are represented only by single tones (in the base part) which are to a certain extent "free and unconcerned, and void of all encumbrance," the inferior parts of the measure (2d, 4th, 6th and 8th eighths) are burdened with chords, the most of which, moreover, are provided with accents in opposition to the regular beats of the measure. Further, there is associated with these chords, or there may be said to grow out of them, a Cantilene in the upper voice, which appears in syncopated form opposite to the strong beats of the base. This cantilene begins on a weak beat, and produces numerous suspensions, which in view of the time of their entrance, appear as so many ritardations and delayals of melodic tones.*

All these things combine to give the composition a wholly peculiar colouring, to render its flow somewhat restless, and to stamp the etude as a little characteristic piece, a capriccio, which might well be named "Inquietude." Observe, for instance, the characteristic difference between

As regards technics, two things are to be studied; the staccato of the chords and the execution of the Cantilene. The chords must be formed more by pressure than by striking. The fingers must support themselves very lightly upon the chord-keys and then rise again with the back of the hand in the most elastic manner. The upward movement of the hand must be very slight. Everything must be done with the greatest precision, and not merely in a superficial manner. Where the cantilene apears, every melodic tone must stand apart from the tones of the accompaniment as if in "relief." Hence the fingers for the melodic tones must press down the keys allotted to them with special force, in doing which the back of the hand may be permitted to turn lightly to the right (sideward-stroke), especially when there is a rest in the accompaniment. (Compare with this etude the Introduction to the Capriccio in B minor with orchestra by Felix Mendelssohn, first page). Aside from a few rallentando places, the etude is to be played strictly in time.

p

pp

f

Ped. ✻ Ped.

cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

dim.

poco riten.

pp

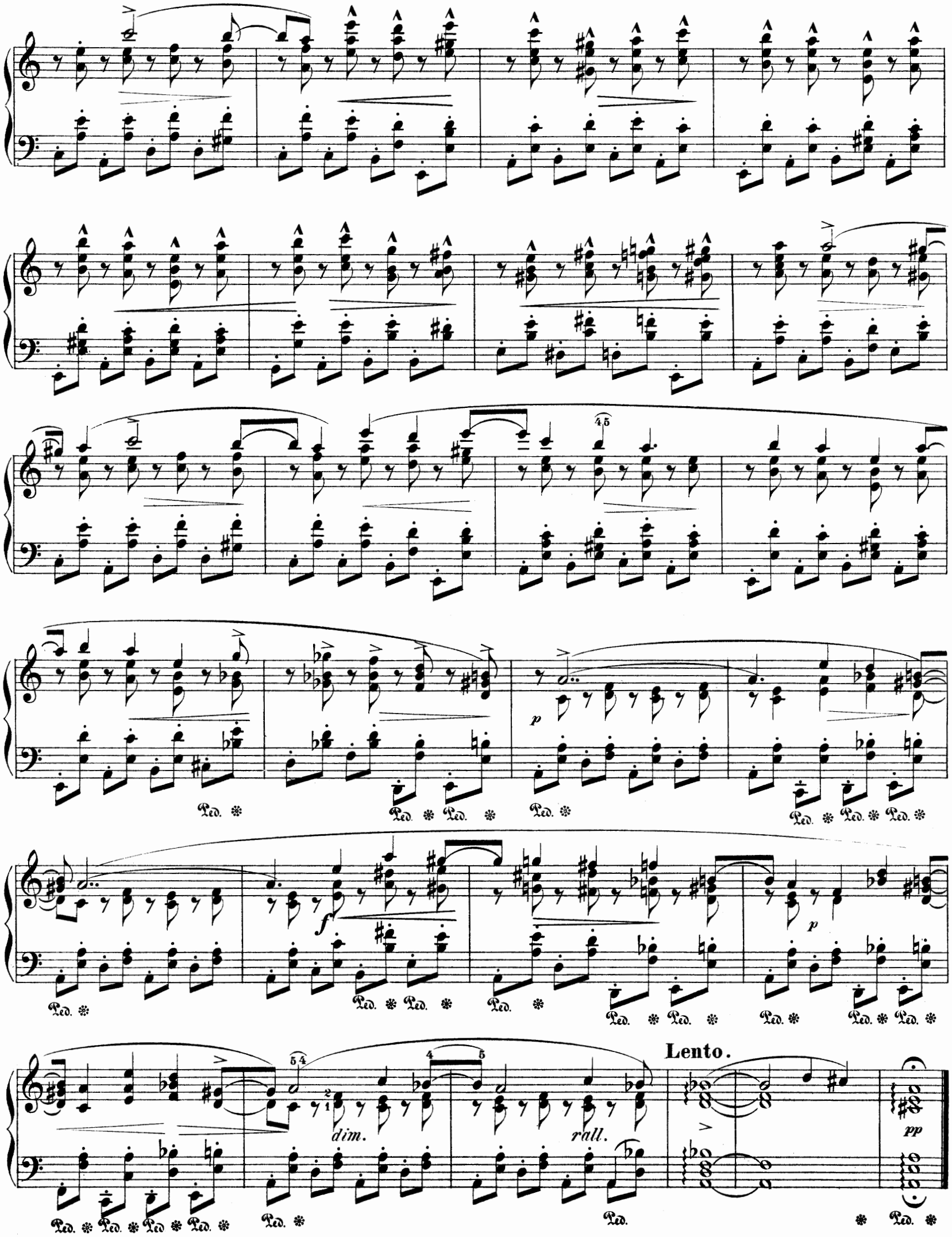
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

f

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻


p
f
p
dim.
rall.
Lento.
pp

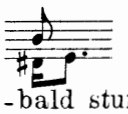
(a) XVII.

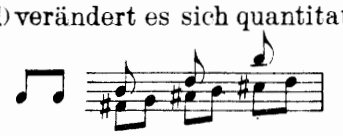
Vivace. ♩ = 184. (b)
scherzando e leggiero

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 5.

(a) Weniger Etüde als Capriccio, das sich in einen Haupt- und einen Seitensatz gliedert, beide wesentlich verschiedenen Characters.

(b) Die Ziffer **184** findet sich auf älteren Metronomen nicht, sondern nur auf den neueren, sogenannten französischen.

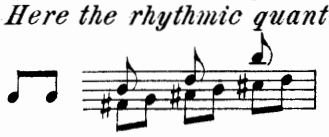
(c) Den Kern des Hauptsatzes bildet ein einziges kleines Motivglied:  welches bald steigend-bald fallend, bald sprung-bald stufenweise versetzt, zur Bildung von Motiven, Abschnitten, Sätzen u. s. w. benutzt wird. Bei

(d) verändert es sich quantitativ — rhythmisch aus wird 

(a) *Less an etude than a capriccio, consisting of a chief and a secondary part essentially different in character.*

(b) *The figures* **184** *are not found on the older metronomes, but instead only on the modern, so-called "French" metronomes.*

(c) *The kernel of the chief part consists of a single motive-member* *which — now rising and anon falling, here leapwise and there step-wise transposed — is used to form motives, sections, parts, etc.*

(d) *Here the rhythmic quantities are altered from* *to* 

(e)

(f)

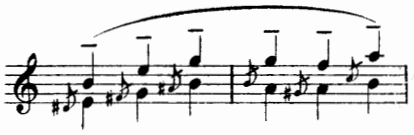
Più lento.

(g)

leggiero

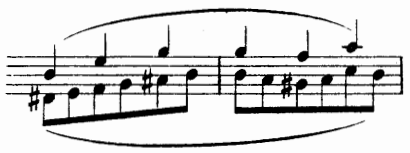
ben tenuto

bei
(e) wird das erste Sechzehntel ein kurzer Vorschlag, und die Obertöne verbinden sich eng zu einer Melodie



u.s.w.

bei
(f) endlich verbinden sich auch die unter den Obertönen stehenden Achtel enger:



(e) *Here the first sixteenth becomes a short grace-note, and the upper tones are closely united to form a melody:*

(f) *Finally, the eighth notes underlying the melody are more closely united:*

Trotz aller dieser kleinen Umgestaltungen des kernbildenden Motivgliedes wird seine Erkennbarkeit im Wesentlichen nicht beeinträchtigt, wohl aber entwickelt sich aus den kleinen Metamorphosen reiches, rhythmisches Leben, welches der Vortragende mit grosser Präcision zur Geltung bringen muss. Besitzt er dabei noch Feinfühligkeit des „Graziösen, Koketten, anmuthig Launenhaften," so wird er den Reiz des Hauptsatzes noch erhöhen, der, was den Charakter anbelangt, an Etüde XV (Op. 25 Nº 3) erinnert.

bei
(g) beginnt der Seitensatz in *Dur*. Seinen Kern bildet eine schöne, breite Melodie, die innig empfunden und vorgetragen sich tief in's Herz des Hörers hinein singen wird. Zur Begleitung dienen in der rechten Hand ruhig auf- und absteigende Akkord-Arpeggien in Triolen, später in Sechzehntheilen, welche die Melodie „schleierhaft" umwallen und fast ohne Accentuation ausgeführt werden müssen. Vor (h) ersterben sie im feinsten *pp*.

Despite all these little transformations of the motive-member which forms the kernel, its recognisability remains essentially unimpaired. Meanwhile, out of these little metamorphoses there is developed a rich rhythmic life, which the performer must bring out with great precision. If in addition, he possesses a fine feeling for what is graceful, coquettish, or agreeably capricious, he will understand how to heighten still farther the charm of the chief part, which, as far as its character is concerned, reminds one of Etude XV (Op. 25 Nº 3).

(g) *Here the secondary part, in major, begins. Its kernel is formed of a beautiful broad melody, which, if soulfully conceived and delivered will sing its way deep into the heart of the listener. For the accompaniment in the right hand we find chord arpeggiations in triplets, afterwards in sixteenths, calmly ascending and descending, and surrounding the melody as with a veil. They are to be played almost without accentuation. Before (h) they die away in the finest pp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

rall. *a tempo*

leggieriss.

Ped. * Ped. * Ped. *

dim.

smorz.

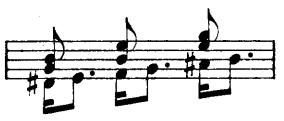
poco riten.

Tempo I.

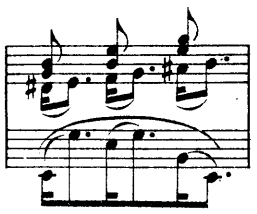
bei

(h) wiederholt sich der Hauptsatz abermals mit kleinen, pikanten Veränderungen. Chopin ist in feinster Detailmalerei ebenso bewunderungswürdig wie da, wo es gilt mit kühnen Strichen grossartige Conturen zu entwerfen.

(h) *The chief part is repeated here, and again with piquant little changes. Chopin is just as admirable in the finest painting of details, as where the problem is to design grand contours with bold strokes.*



(i)



Der Bass betheiligt sich am Rhythmus des Grundmotives.
The base participates in the rhythm of the fundamental motive.

f

p

cresc.

ff

f

con forza

fff

rit.

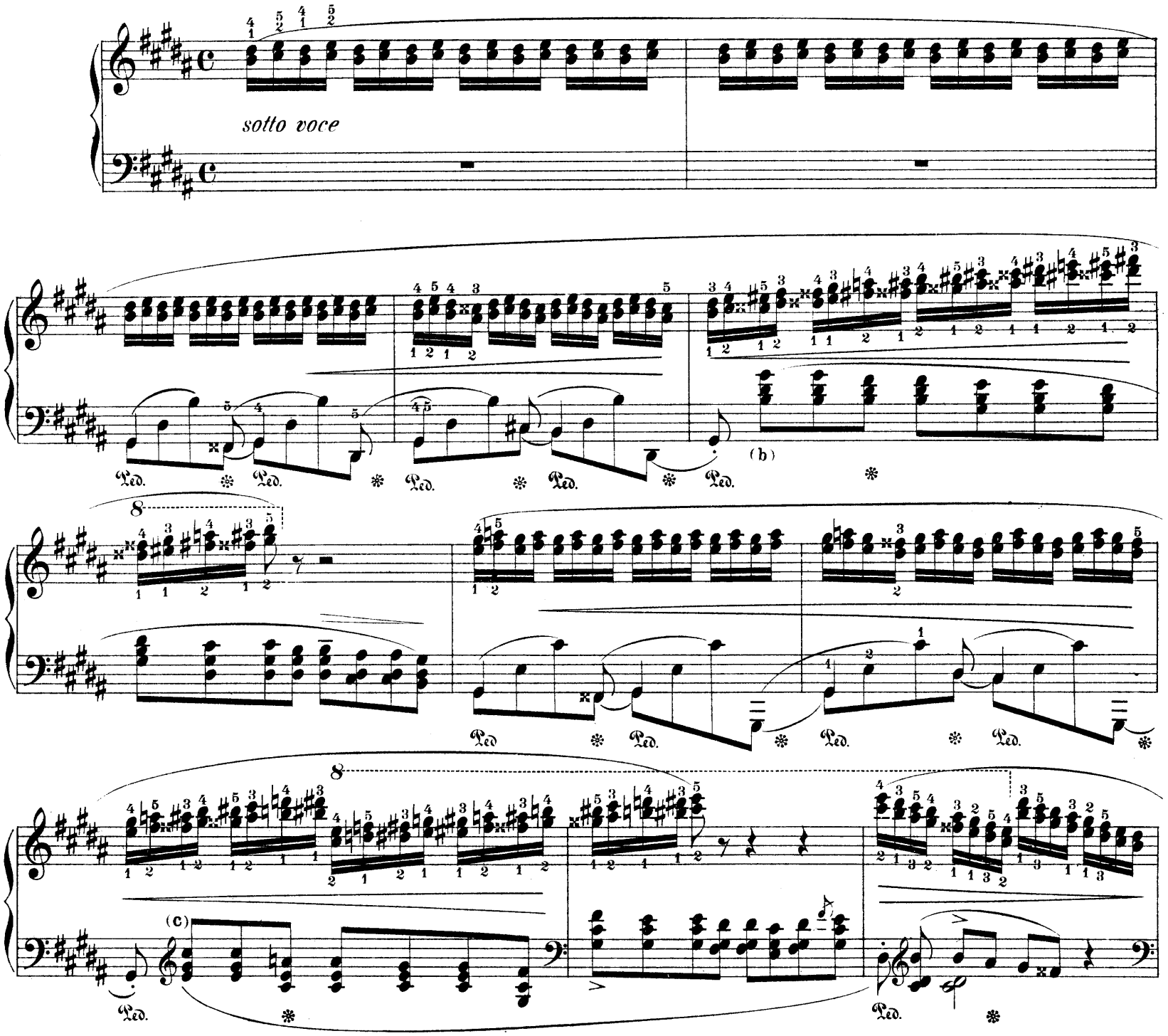
(k) Es reiht sich eine kurze Coda an mit brillantem Triller und einem bis zum Schlusstone in Viertelnoten majestätisch aufsteigendem Arpeggio.

(k) *We have here a short coda with brilliant trills and an arpeggio rising majestically in quarter notes to the final tone.*

(a) XVIII.

Allegro. d = 69.

FR. CHOPIN, Op. **25**. Nº **6**.



(a) Eine vorzügliche Studie für Terzenspiel (rechte Hand.) Ueber die Spezialität des Chopin'schen Fingersatzes für die chromatische Tonleiter in Terzen vergleiche man die Anmerkung zur IIten Etüde Op. **10**. Nº **2**.
Die wenigen *f* stellen und einige Accente abgerechnet, ist die Etüde fast durchgängig in jenem Chopin'schen Flüstern auszuführen, über das sich eine kleine Notiz unter den Anmerkungen zur XIVten Etüde Op. **25**. Nº **2** befindet. Die rechte Hand hat ihre Terzen, namentlich die diatonischen und chromatischen Tonleitern mit solcher Gleichmässigkeit auszuführen, dass **Untersatz** und **Ueberschlag** sich nicht in eckiger Weise bemerklich machen. Auch der linken Hand ist Beachtung zu schenken und ihr ein besonderes Studium zu widmen. Die Accordpassagen (b) (c) und ähnliche sind discret und *legatissimo* auszuführen. Die Noten mit **doppeltem** Halse müssen sich von den **einhälsigen** durch stärkere Nüancirung unterscheiden, denn sie stehen unter sich im Zusammenhange.

(a) *An excellent study for playing thirds (right hand.) Concerning the speciality of the Chopin fingering for the chromatic scale in thirds see the remark to Etude II, Op. 10, Nº 2.*
Apart from a few f places and some accents, the Etude is to played almost throughout in that Chopin whisper to which brief allusion is made in the remarks to Etude XIV, Op. 25, Nº 2. The right hand must play its thirds, especially the diatonic and chromatic scales, with such equality, that no angularity of motion shall be noticeable where the fingers pass under or over each other. The left hand too, must receive careful attention and special study. The chord passages (b) (c), and all similar ones, must be executed discreetly and legatissimo. Notes with double stems must be distinguished from notes with single stems by means of stronger shadings, for they are mutually interconnected.

Ped. Ped. Ped.

8

f

Ped. Ped. Ped.

Ped.

dim.

p

Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped.

8

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

8

Ped.

leggieriss.

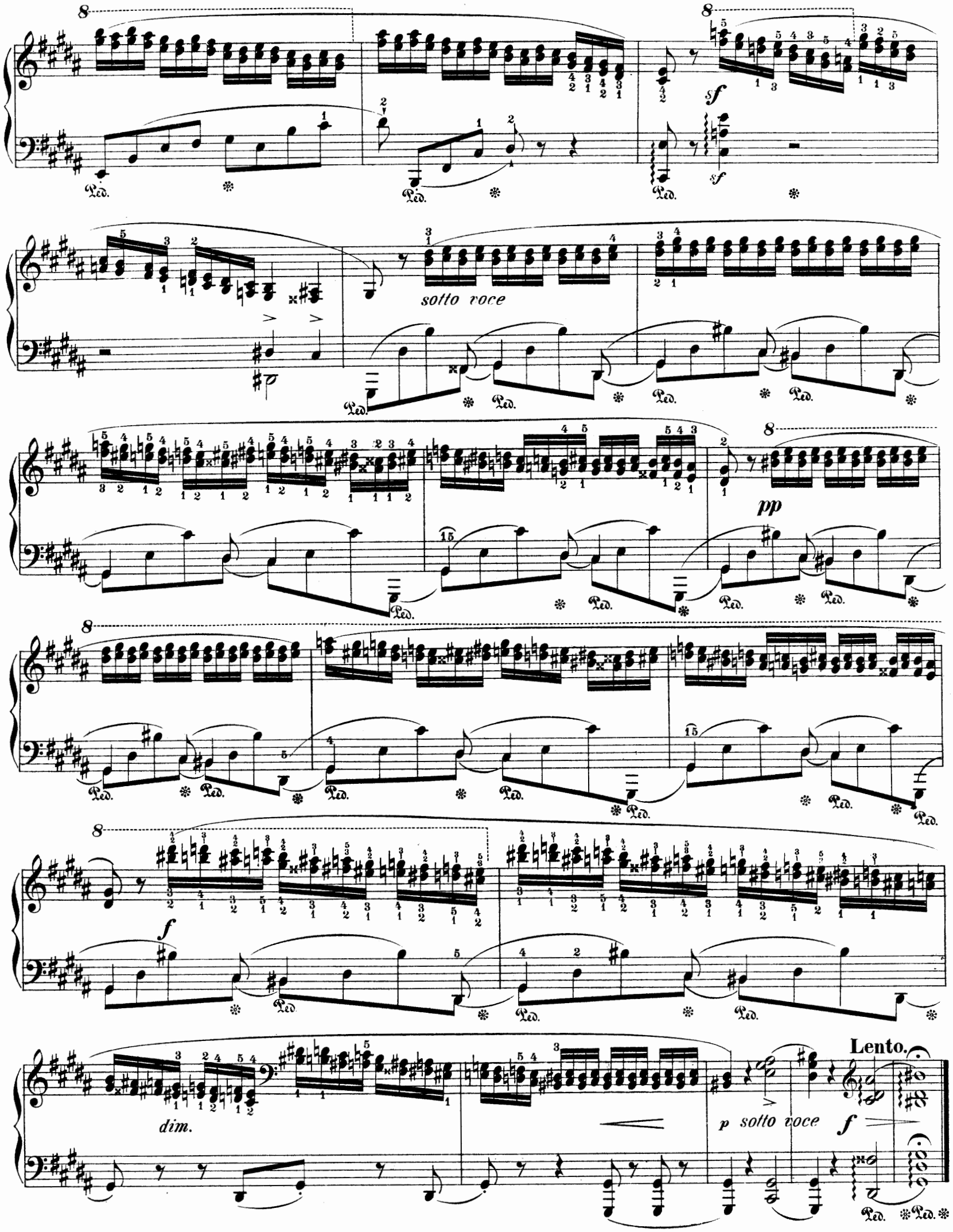
p

f

p

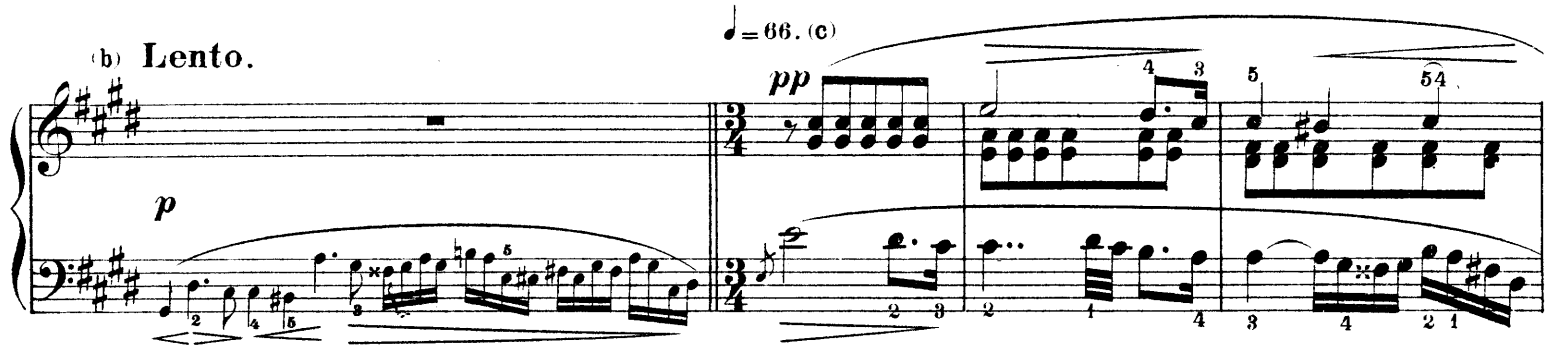
poco cresc.

mf


sf
sf
sotto voce
pp
f
dim.
p sotto voce
f
Lento.

(a) XIX.

FR. CHOPIN, Op. 25. No 7.



(a) Durch seinen hochpoetischen Inhalt ist das vorliegende wundervolle Tonstück recht eigentlich geschaffen, als **Studie im Vortrage** zu dienen. Man muss sich aber über die Prosa gewöhnlichen Fühlens und Empfindens erheben und in die reiche und tiefe Innerlichkeit des gottbegabten Componisten voll und ganz versenken können.
Durch das Ganze weht **elegische** Stimmung. Mit psychologischer Wahrheit malt der Tondichter ein Bruchstück aus dem Leben einer tief verdüsterten Seele; er lässt ein gebrochenes, gramerfülltes Herz in einer nicht misszuverstehenden Sprache seinen Schmerz, seine Trauer verkünden. Dieses Herz hat nicht **Etwas**, es hat Alles verloren. Aber nicht immer tragen die Töne das Gepräge stiller, melancholischer Resignation. Leidenschaftlichere Regungen erwachen, die stille **Klage** wird zur **Anklage** gegen das grausame Schicksal; es gilt zu kämpfen, durch die Kraft des Willens die Fesseln des Schmerzes zu sprengen oder ihn wenigstens zu mildern durch Versenken in eine glückliche Vergangenheit. Umsonst! Das Herz hat nicht **Etwas**, es hat **Alles** verloren. So muss denn weiter getragen werden — bis an's Ende. Obgleich die Formalisten unter den Musik-Aesthetikern nur die Summe der in einem Tonstück enthaltenen Tonformen wie sie sich nach **musicalisch logischen** Gesetzen unter-, neben- oder überordnen, als seinen Inhalt bezeichnen, jeden andern negiren, habe ich doch das kleine voran-gehende *exposé* unterbreitet, etwa in der Art und Weise und mit demselben Rechte, mit dem Meister *Chopin* einst niedergeschrieben, was er sich vorgestellt und empfunden habe, als er den 2ten Satz seines *E moll* Concertes componirte, und was der Vortragende beim Reproduciren sich veranschaulichen und hineinlegen sollte. (*Karasowski, Fr. Chopin* I Seite **121**.)
Das Tongedicht gliedert sich in drei, und wenn man die kleine Episode in *H dur* als einen besonderen ansehen will, in vier Theile (Strophen) (c), (d), (e), (f), von denen die letzte die bereicherte Wiederholung der ersten mit kleinem angehängten Schlusssatze (g) ist.
Das Ganze ist ein Lied oder besser noch eine *Aria* ⋆) in der zwei Hauptstimmen sich zur Geltung bringen, von denen die **obere** die Nachahmung einer wirklichen **Singstimme**, die andere **untere** ganz im Charakter eines obligat begleitenden *Violoncello* gehalten ist.
Bekanntlich hat *Chopin* das *Violoncello* sehr geliebt und das diesem Instrumente eigenthümliche Passagenwesen in seinen Pianocompositionen nachgeahmt. Beide Hauptstimmen stehen mit einander in engster Correspondenz, ergänzen und imitiren sich wechselseitig. Zwischen beiden bewegt sich ein drittes Element: ein Accompagnement gleichmässig einander folgender Achtel ohne weitere Bedeutung als die einer harmonischen Ausfüllung. Dies dritte Element hat sich gänzlich unterzuordnen.

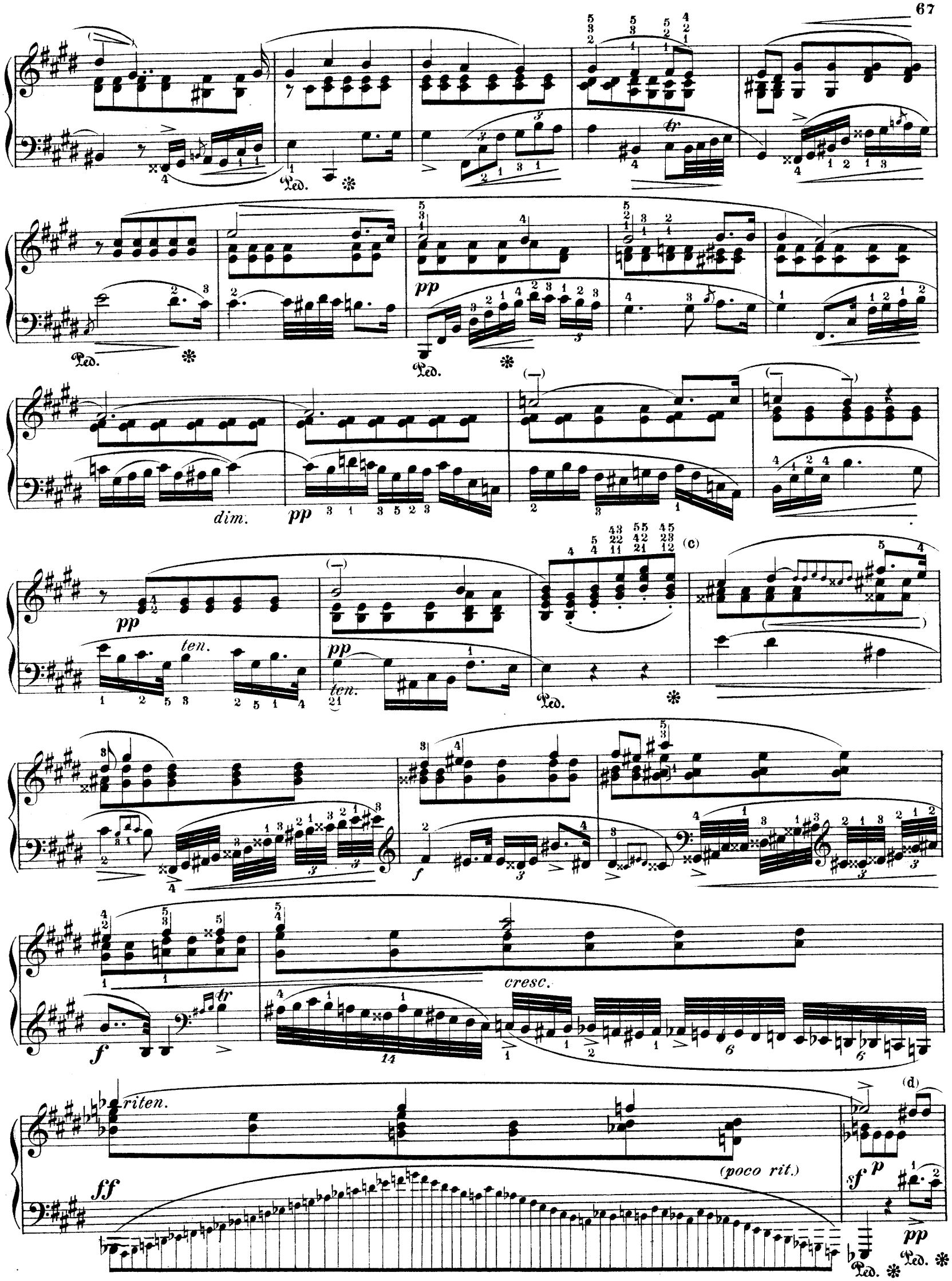
(b) Die kleine der *Aria* vorangehende, recitativisch gehaltene, einstimmige Introduction erinnert lebhaft an den Anfang der *G moll* Ballade, Op. **23**.

⋆) So nennt z. B. *Rob. Schumann* den 2ten Satz seiner *Fis moll* Sonate.

(a) *The highly poetic contents of this wonderful composition show that it was created to serve as a study in delivery. But one must be able to rise above the prosaicalness of ordinary feeling and perception and to enter fully and entirely into the rich and deep soulfulness of the Divinely endowed composer.*
Throughout the entire piece an elegaic mood prevails. The composer paints with psychologic truthfulness a fragment out of the life of a deeply clouded soul. He lets a broken heart, filled with grief, proclaim its sorrow in a language of pain which is incapable of being misunderstood. The heart has lost — not something but everything. The tones, however, do not always bear the impress of a quiet, melancholy resignation. More passionate impulses awaken. The still plaint becomes a complaint against cruel fate. It seeks the conflict, and tries through force of will to burst the fetters of pain, or at least to alleviate it through absorption in a happy past. But in vain! The heart has not lost something, it has lost everything. Therefore it must bear its burden of woe farther — even to the end. Although the formalists among the musical aestheticians will only recognise as the contents of a composition the sum of the tone-forms contained in it — as in accordance with the laws of musical logic they range themselves beneath, beside, or above each other — and will deny the existence of any other contents, I have nevertheless unfolded the foregoing little exposition about in the way (and with an equal right) that Chopin, the master, once wrote down what he had felt and pictured to himself when he composed the 2d movement of his E minor concerto; and what the performer, in reproducing it, should percieve in, or put into, it. (Karasowski, Fr. Chopin I page 121).
The musical poem divides into three, or if one views the little episode in B major as a special part, into four parts (Strophes) (c) (d) (e) (f) of which the last is an elaborated repetition of the first with a brief closing part appended (g).
The whole piece is a song, or better still, an Aria,⋆) in which two chief voices are to be brought out, of which the upper one is the imitation of a human voice, while the lower one must bear the character throughout of an obligato accompanying violoncello.
It is well-known that Chopin was very fond of the violoncello and that he imitated in his pianoforte compositions the style of passages peculiar to that instrument. The two chief voices correspond closely and supplement and imitate each other reciprocally. Between the two a third element exists; an accompaniment of eighths in uniform succession without any significance beyond that of filling out the harmony. This third element is to be kept wholly subordinate.

(b) *The little one-voiced introduction in recitative style which precedes the Aria, reminds one rividly of the beginning of the Ballade in G minor, Op. 23.*

⋆) *So, for example, Robert Schumann names the 2d movement of his Sonata in F♯ minor.*


Ped.
pp
dim.
ten.
(c)
f
cresc.
riten.
ff
(poco rit.)
(d)
sf
p

Ped. Ped. Ped. Ped.

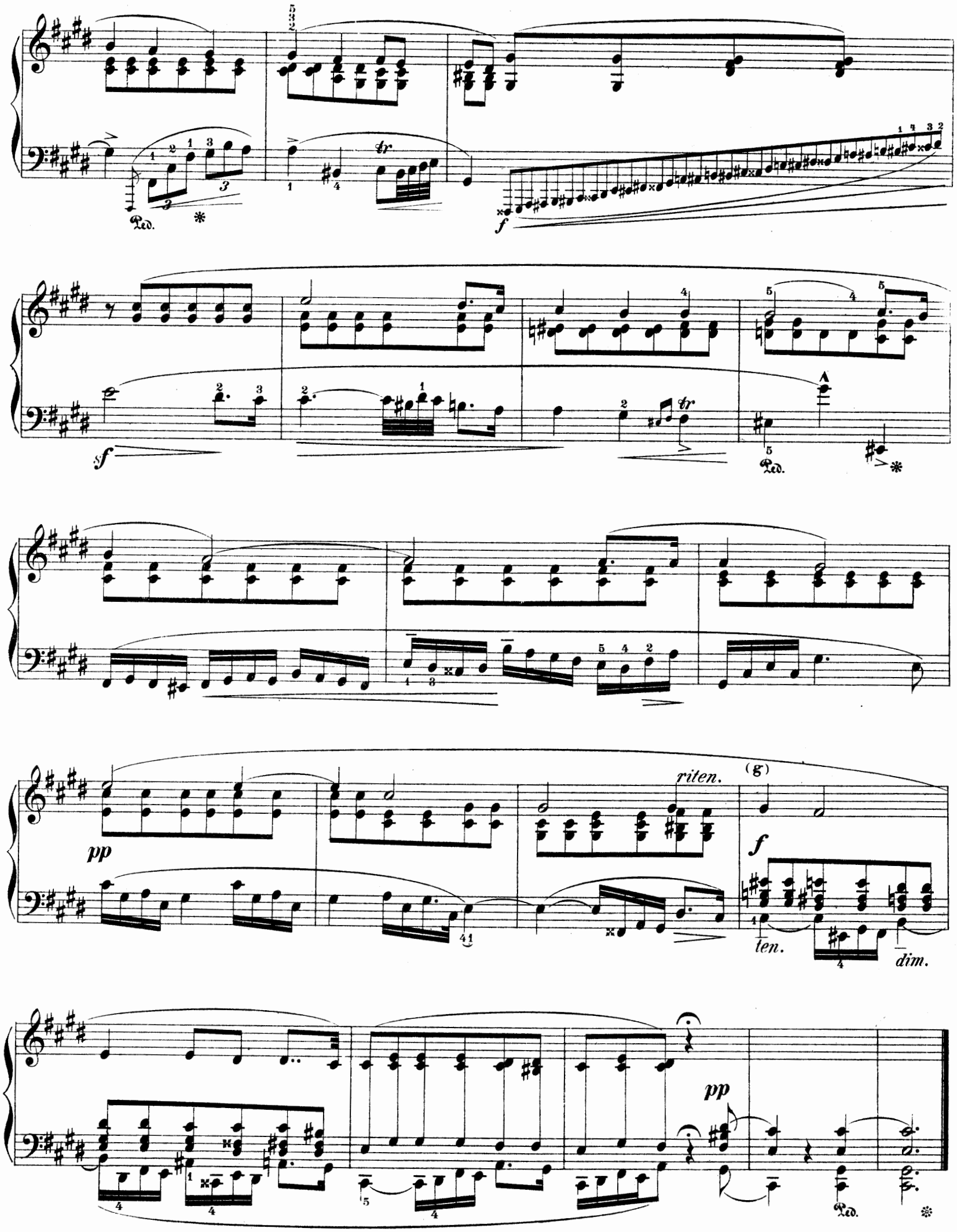
p *pp* *ppp*

Ped. Ped. Ped. *smorz.* Ped.

dim. *poco rit.* **pp** *a tempo* *dolce*

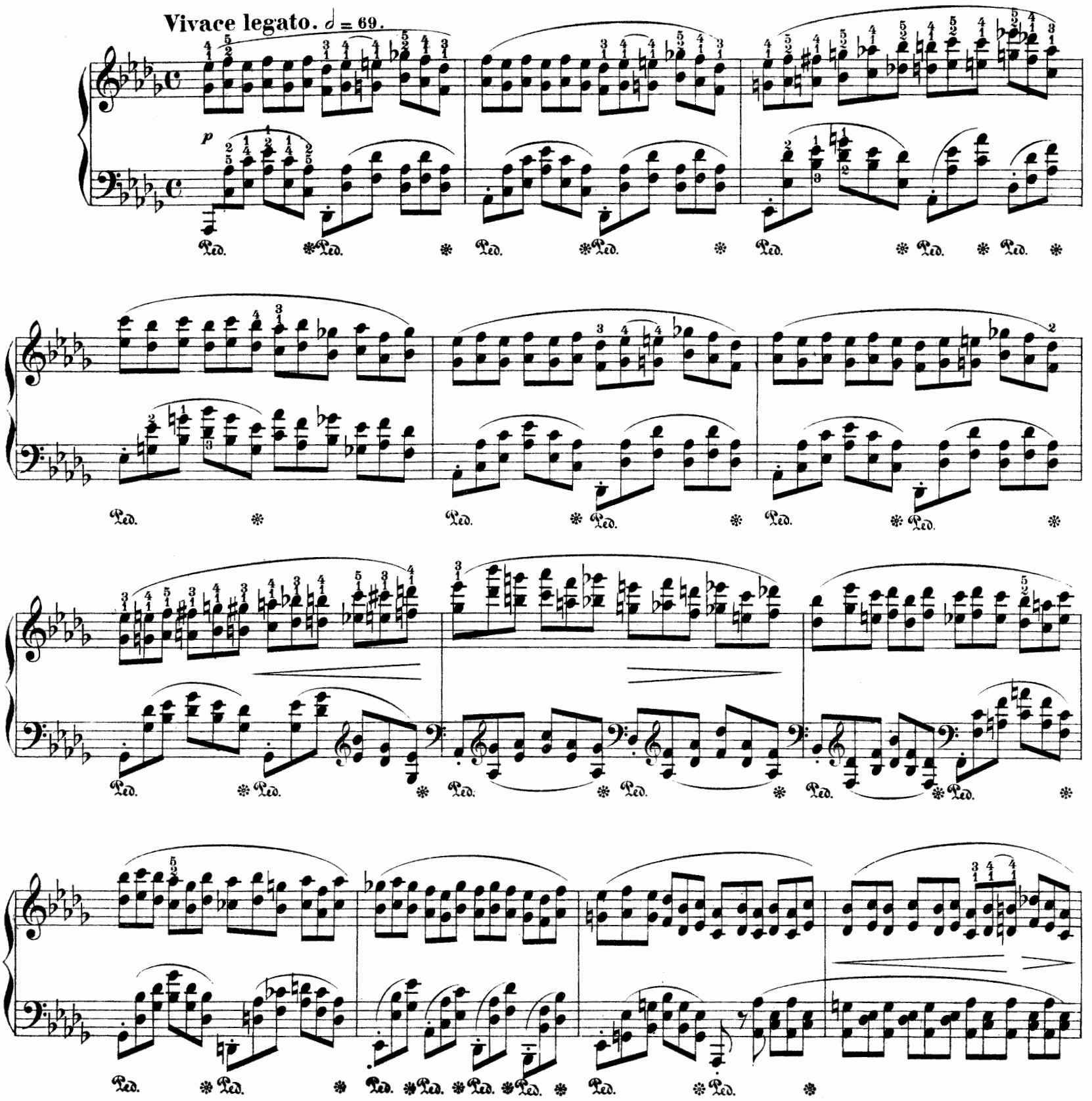
ten. *ten.* *poco riten.* (e)

f *sf* Ped. Ped.


Ped.
f
sf
Ped.
pp
riten.
(g)
f
ten.
dim.
pp
Ped.

(a) XX.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 8.



(a) Eine Etüde im **engsten** Sinne des Wortes, (vergl. die Anmerkung zu Nº XVI) lediglich zur Ausbildung im Sextenspiel verfasst. Sie ist von überraschendem Wohlklang, entbehrt aber tieferen Gehaltes — und bedarf keines weitern Commentars. Spielern, deren Finger die zugemutheten Spannungen nur mit Mühe ausführen können — und dabei leicht **steif** und **müde** werden, ist das Studium dieser Etude zu **widerrathen**.

(a) *An etude in the narrowest sense of the word (see remark to Nº XVI), whose sole purpose is to cultivate the playing of sixths. The etude is surprisingly euphonious, but devoid of depth of contents, and it requires no further comments. Players whose fingers cannot execute the stretches which occur here without great effort, thus easily becoming stiff and tired, are advised n o t to study this etude.*

più f

cresc.

8

dim.

f

Ped.

cresc.

f

decresc.

p

cresc.

sf ff

(a) XXI.

Allegro vivace. ♩= 112.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 9.

(a) Ein reizendes, kleines Salonstück in Etüdenform (Salonetüde). Den Kern bildet eine kleine Figur, welche in der *Telefsen*'schen Ausgabe

in der *Klindworth*'schen

notirt ist. Die erstere Notation (*Chopin*'s eigene) ist einfacher, leichter zu übersehen, die letztere complizirter, **präcisirt** aber die Ausführung besser. Das angegebene kleine Motiv **durchtändelt** das ganze Tonstück gleich einem bunten Schmetterlinge, der von Blume zu Blume flattert. Der Vortrag verlangt graziösen, leichten Anschlag. Den dynamischen Schattirungen ist genaue Beachtung zu schenken. Die linke Hand darf die rechte nicht übertönen. Das Pedal rathe ich, (wo es verlangt ist) mit dem Basstone zugleich eintreten zu lassen, aber nur bis zum 3ten Sechzehntel auszuhalten. (Kurzer Pedaltritt.)

(a) *A charming little Salon piece in etude form (Salon etude). The kernel is formed of a little figure which in Tellefsen's edition is notated as follows:*

in Klindworth's:

The first notation (Chopin's own) is simpler and easier to read. The second form is more complicated, but defines more precisely the mode of execution. The little motive here given plays through the entire composition like a gaily coloured butterfly fluttering from flower to flower. The delivery requires a graceful, light touch. Pay strict heed to the dynamic shadings. The left hand must not oversound the right. Where the pedal is required, I would advise taking it with the base note, but holding it only to the 3d sixteenth. (Short pressure of the pedal).

f marcato

cresc.

ff appassionato

sfz

riten.

a tempo

p

più p

leggieriss.

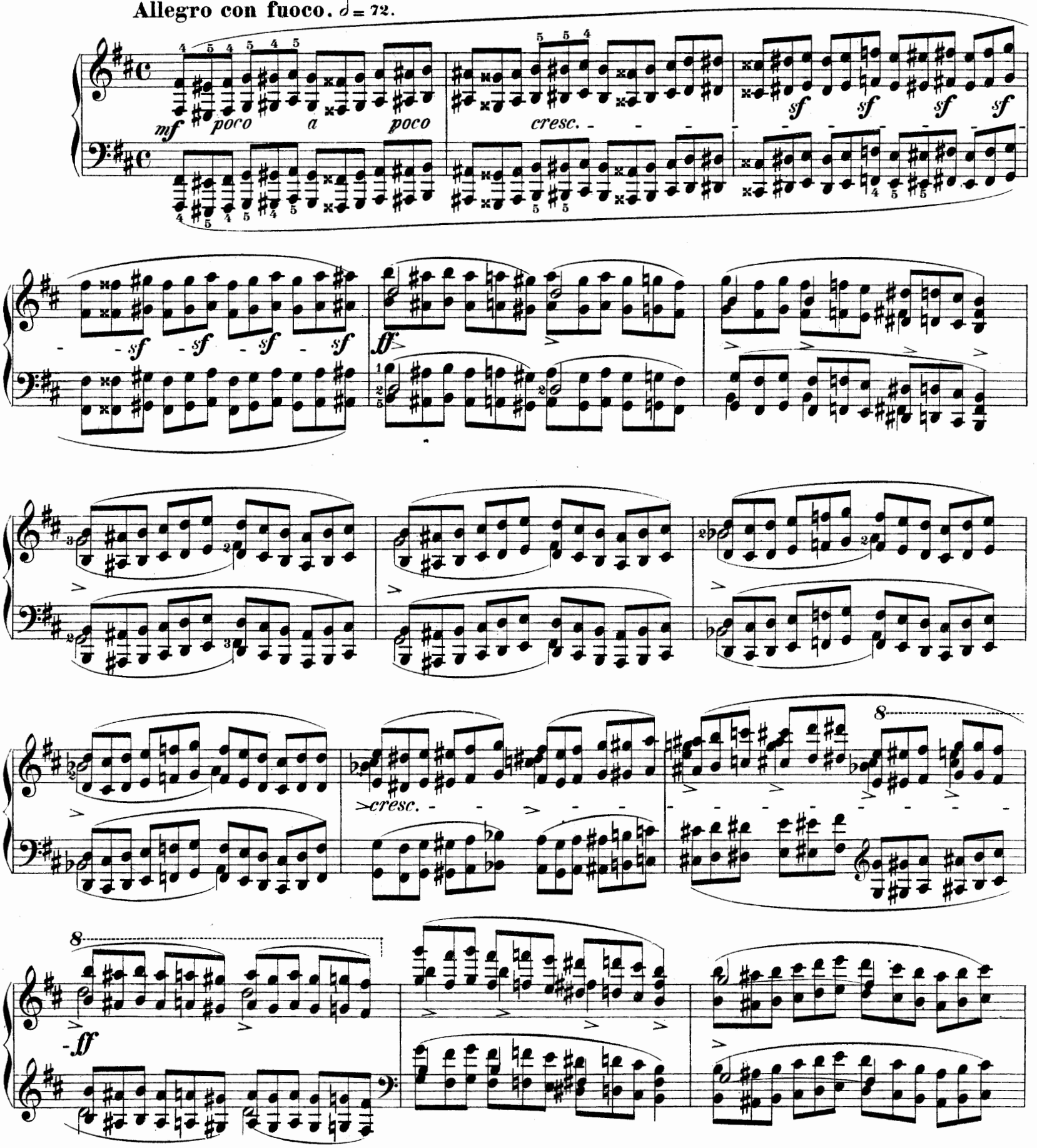
dim.

pp

XXII.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 10.

Allegro con fuoco. ♩ = 72.



(a) The technical end is the cultivation of legato octave playing. In form this etude is like Etude XVII (Op. 25 Nº 5). and divides likewise into a chief part *(minor)* and a secondary part *(major)*. After the latter, the chief part returns.

The chief part is wild and agitated; the secondary part should exercise a tranquillizing influence. Aside from their similarity of form, the two etudes have nothing in common. Nº XVII is full of poesie and its interest is sustained to the end by reason of its pleasant, piquant motive, and especially its soulful cantilene in the secondary part. The present one Nº XXII fulfils indeed its technical end, but it is somewhat far-fetched and forced in invention, and leaves one cold, although it plunges on wildly enough to the end.

sf *sf* *sf* *sf*

8

ff

8

cresc.

ff

Lento. ♩.= 42.

p

ben legato

Ped. Ped. Ped. Ped.

ten.

rit.

sempre p

cresc.

Ped. Ped. Ped.

dim.

Ped. ✻

cresc.

dim.

Ped. ✻ Ped. ✻

rit.

cresc.

>dim.

Ped. ✻

Ped. ✻

cresc.

dim.

Ped. ✻

rit.

>dim.

sotto voce

cresc. - - - - *acceler.* - - - -

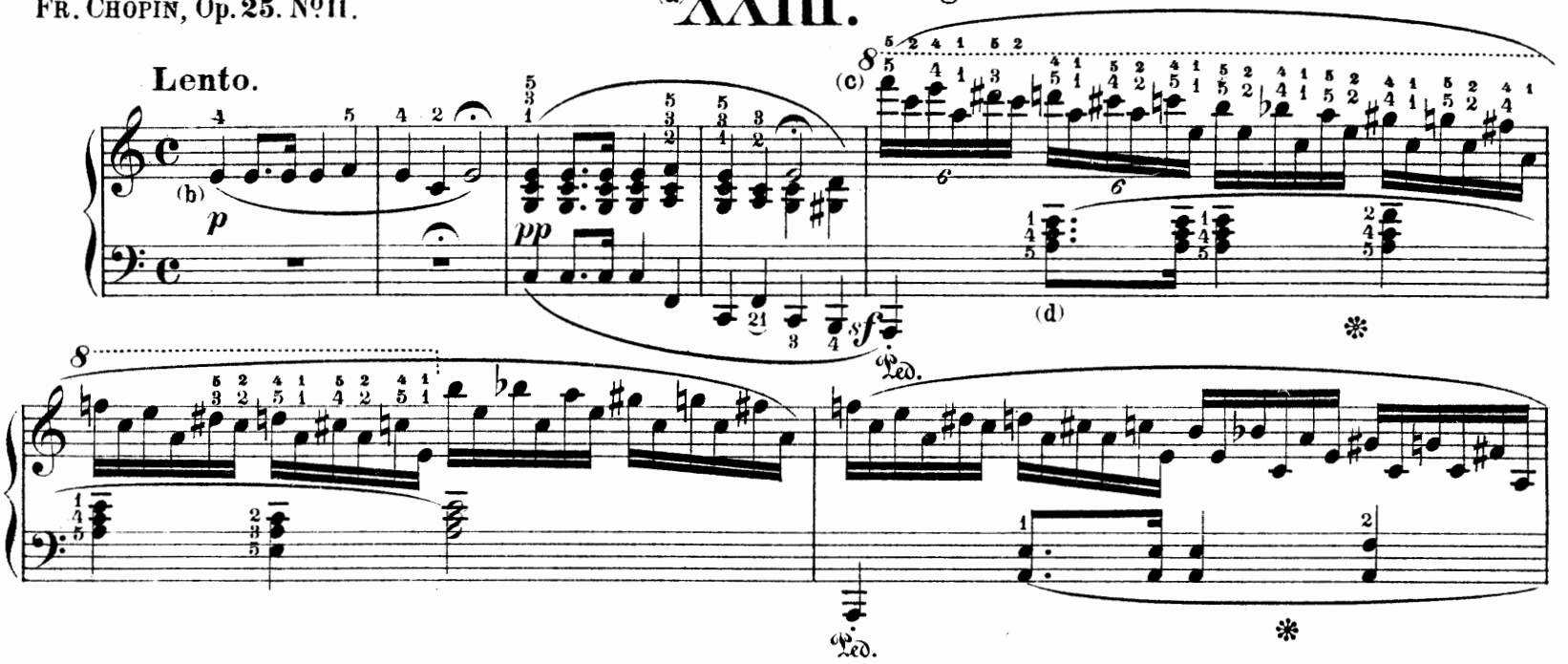
Tempo I.

f *cresc.* *ff*

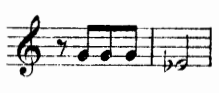
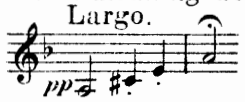
il più forte possibile

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 11.

(a) XXIII. Allegro con brio. ♩=69.



(a) Eine der grossartigsten und genialsten *Chopin*'schen Etuden, Seitenstück zur XII^ten (Op. 10.), diese vielleicht noch überbietend. Sie ist eine **Bravourstudie** ersten Ranges, fesselnd durch die Kühnheit und Originalität ihrer leidenschaftlich auf- und abwogenden, die ganze Tastatur überfluthenden Passagen, fesselnd durch Harmonik und modulatorische Schattirungen, fesselnd endlich durch ein wunderbar erfundenes kleines Thema, welches wie ein „rother Faden" durch alle die blitzenden und glitzernden Tonwellen sich hindurchzieht und gleichsam verhütet, dass sie in alle Himmelsgegenden zerstäuben.
Dies kleine Thema, eigentlich nur eine zweitaktige Phrase, ist trotz seiner Einfachheit und Kürze bedeutungsschwer wie

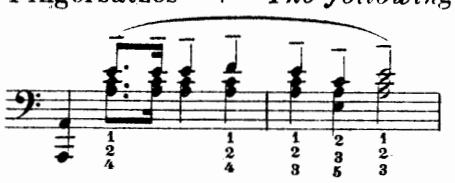
Beethoven's *Beethoven's*  5te Symph. oder *(5th symphony), or*  *D moll* Sonate Op. 31. *(D minor sonata, Op. 31.)*

(b) Es ist gewissermassen das „**Motto**," welches der Etude als Ueberschrift dient und erscheint erst **einstimmig**, gleich darauf **vierstimmig**. Das langsame Zeitmass *(lento)* beweist die hohe Bedeutung, die ihm beizulegen ist.
Wer bis hierher gefolgt und einverstanden ist, kann über den künstlerischen Vortrag nicht im Unklaren sein. Für die Passagen, vollends in dem vorgeschriebenen lebhaften Zeitmaasse, muss man im Besitz vollendeter Technik sein. Grosse Fertigkeit, leichter Anschlag, Egalität, Kraft und Ausdauer in den *forte*-Stellen, und trotz *p* und *pp* klarste Deutlichkeit — das Alles muss überwundener Standpunkt sein, denn der **Vortragende** hat seine ganze Aufmerksamkeit dem poetischen Gehalte des Tonstückes zu weihen, speciell dem Vortrage der marschartigen Rhythmen, die ihr eigenes Leben haben, bald ruhig und besonnen, bald kühn und herausfordernd auftreten. Das marschartige Element verlangt natürlich **strenges Spiel** im Takte.

Einzelheiten:

(c) Fester, kecker Einsatz. Der in kleinern Ziffern angeführte Fingersatz ist bedeutend bequemer und dem *Chopin*'schen vorzuziehen.

(d) Die oberen Töne müssen etwas mehr hervortreten als die darunter liegenden, damit das melodische Grundmotiv (b) sofort erkennbar hervortritt.
Man kann sich dabei auch folgenden Fingersatzes bedienen:



(a) *One of the grandest and most ingenious of Chopin's etudes, and a companion piece to Op. 10 Nº XII, which perhaps it even surpasses. It is a bravoura study of the highest order; and is captivating through the boldness and originality of its passages, whose rising and falling waves, full of agitation, overflow the entire keyboard; captivating through its harmonic and modulatory shadings; and captivating, finally, through a wonderfully invented little theme which is drawn like a "red thread" through all the flashing and glittering waves of tone, and which, as it were, prevents them from scattering to all quarters of the heavens. This little theme, strictly speaking only a phrase of two-measures, is in spite of its simplicity and brevity as pregnant with meaning as*

(b) *This is, in a certain sense, the motto which serves as a superscription for the etude, appearing first one-voiced, and immediately afterwards four-voiced. The slow time (Lento) shows the great importance which is to be attached to it. They, who have followed thus far and agree with what has been said, cannot be in doubt concerning the proper artistic delivery. To execute the passages quite in the rapid time prescribed one must possess a finished technics. Great facility, lightness of touch, equality, strength and endurance in the forte passages, together with the clearest distinctness in p and pp — all of this must have been already achieved, for the interpreter must devote his whole attention to the poetic contents of the composition, especially to the delivery of the march-like rhythms, which possess a life of their own, appearing now calm and circumspect, and anon bold and challenging. The march-like element naturally requires strict playing in time.*

Details.

(c) *A firm, daring attack. The fingering given in small figures is much more convenient than Chopin's, and accordingly is preferable to it.*

(d) *The upper tones must be somewhat more prominent than the underlying ones, in order that the melodic fundamental motive (b) may be at once recognised.*
The following fingering may also be used:

cresc.

ff

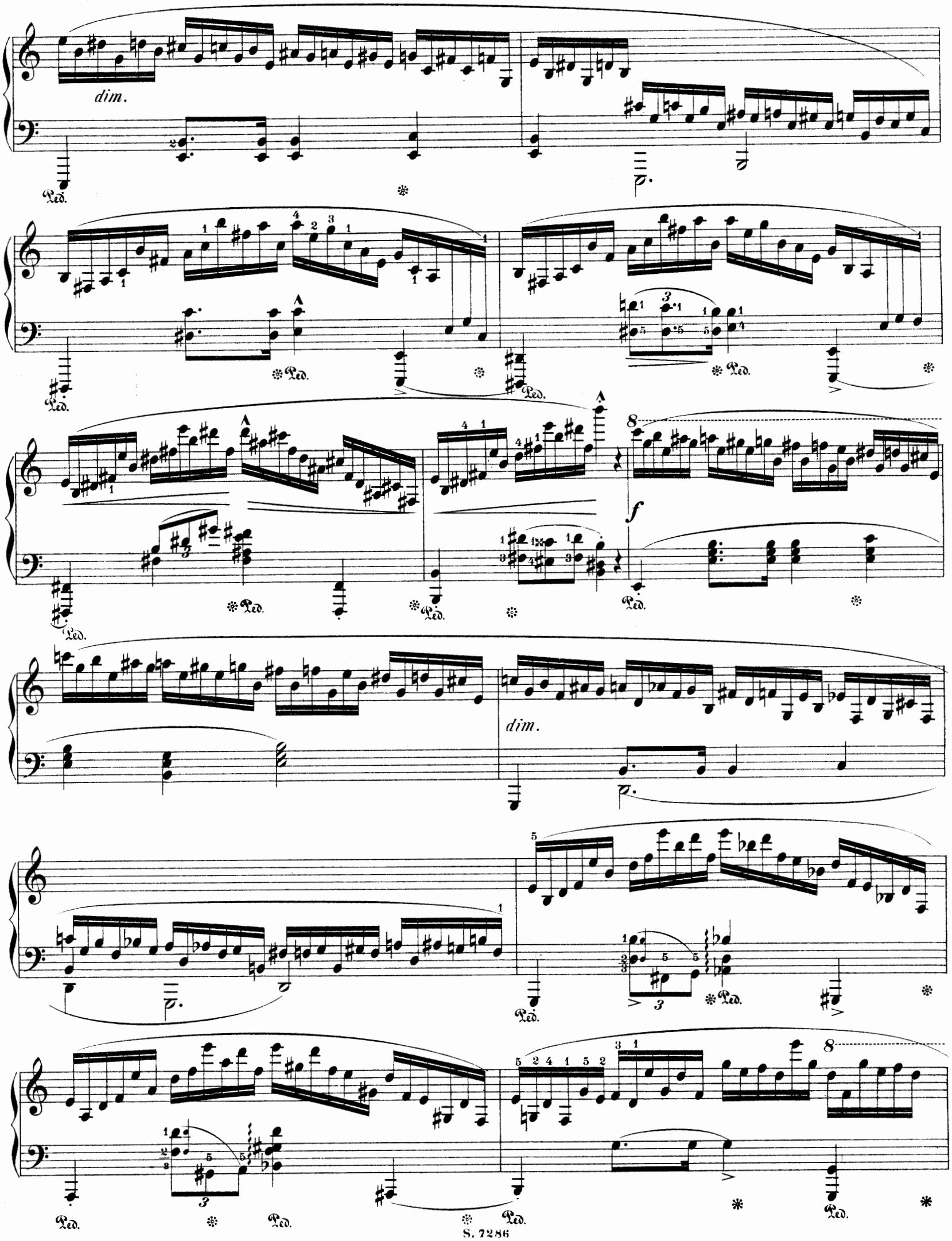
dim.

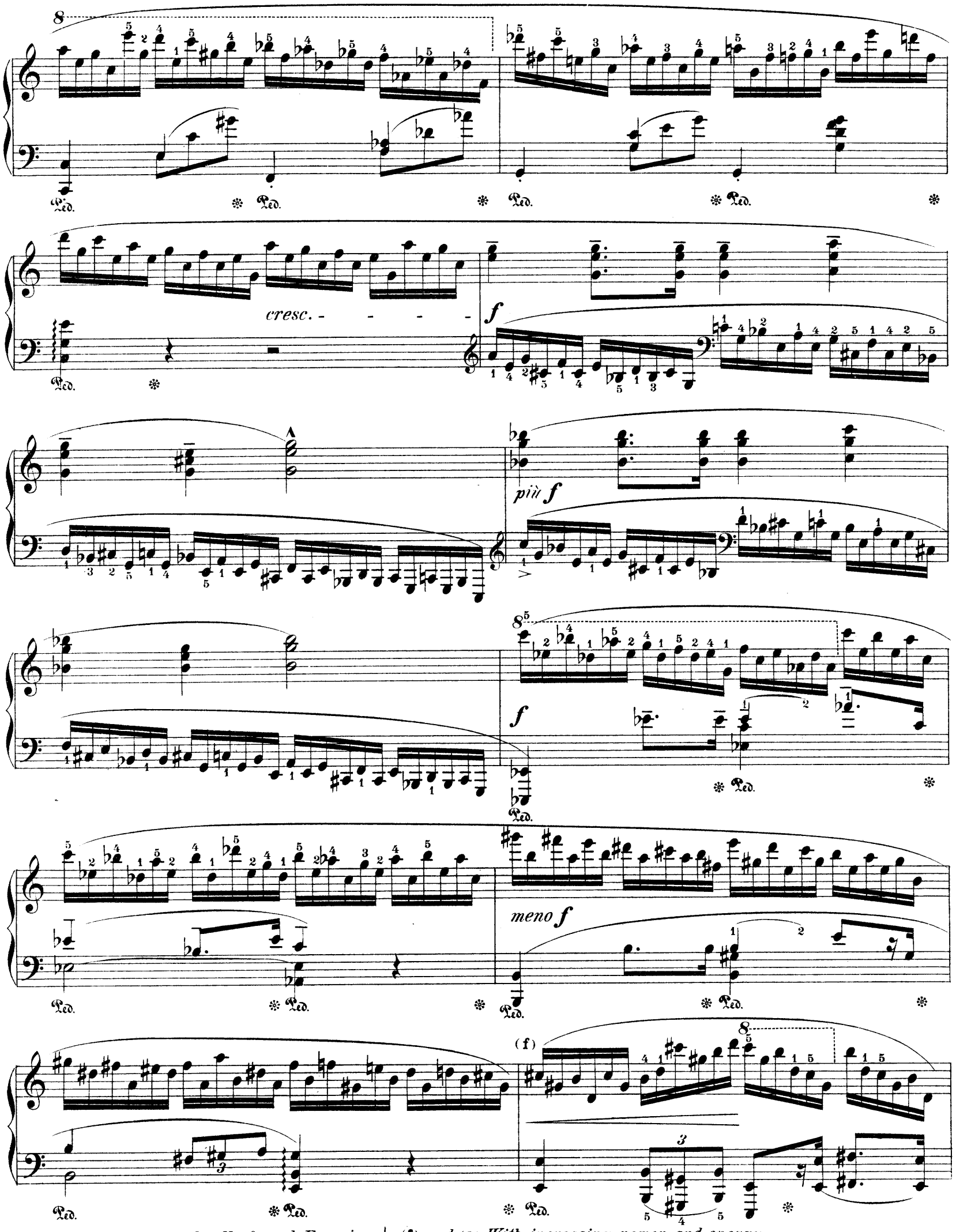
p

cresc.

f

(e) Mit gehaltenen Accorden zu studiren, desgleichen alle ähnlichen Figuren.
Study with sustained chords and all similar figures likewise.


dim.
Ped.
f
dim.



(f) u. (g) Mit zunehmender Kraft und Energie. | (f) *and* (g) *With increasing power and energy.*

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

(g)

ff

Ped. *

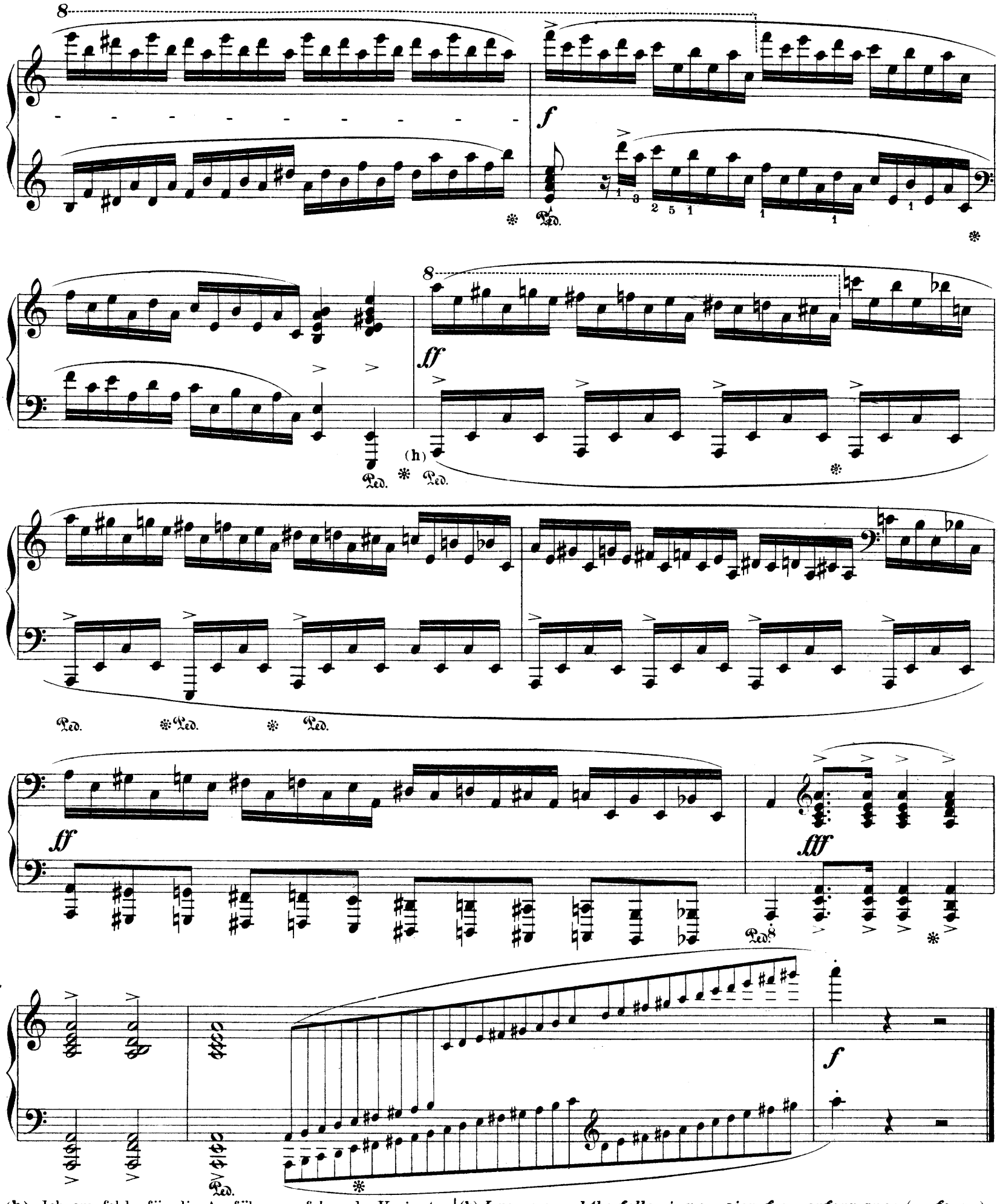
8
ff
Ped.
sf
cresc.
poco rit.
8
a tempo
8
f
sf
Ped.
dim.
Ped.
Ped.
Ped.

f

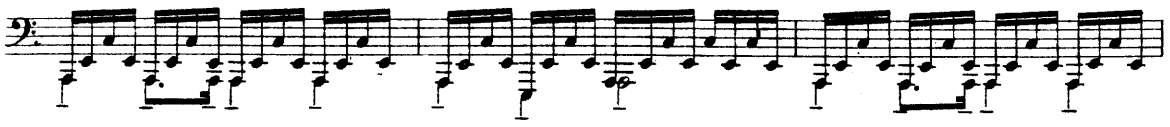
dim.

ff

p *cresc.*



(h) Ich empfehle für die Ausführung folgende Variante: | (h) *I recommend the following version for performance, (_ for >):*



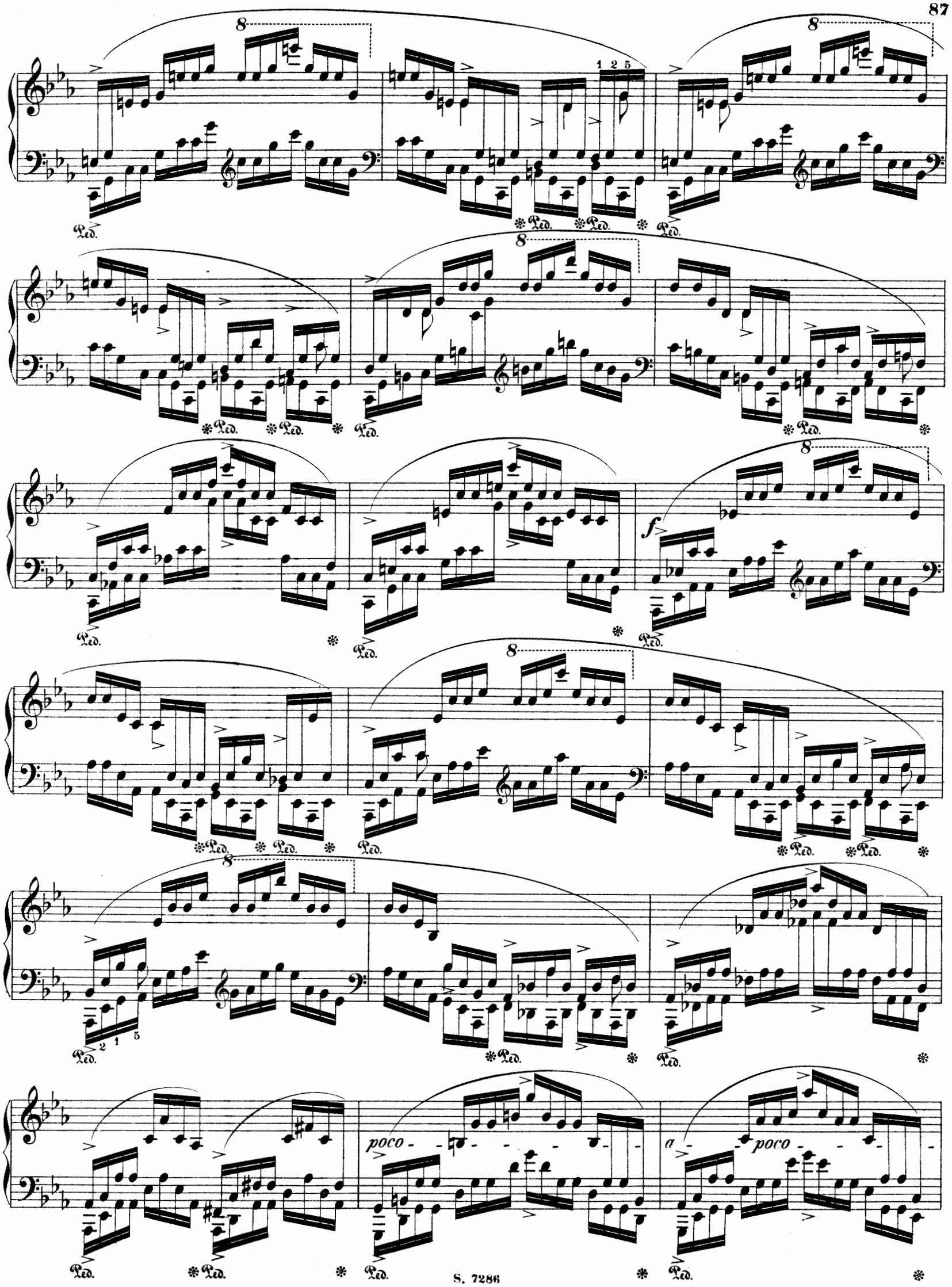
(a) XXIV.

Allegro molto con fuoco. ♩ = 80.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 12.

(a) Ein grossartiges, prächtiges Tonstück zur Uebung in gebrochenen Accordpassagen für beide Hände, welches keines Commentars bedarf.

(a) *A grand, magnificent, composition for practice in broken-chord passages for both hands, which requires no comments.*


poco
a
poco

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

cresc.

f

8

il più forte possibile

ff

Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

fff

Ped.

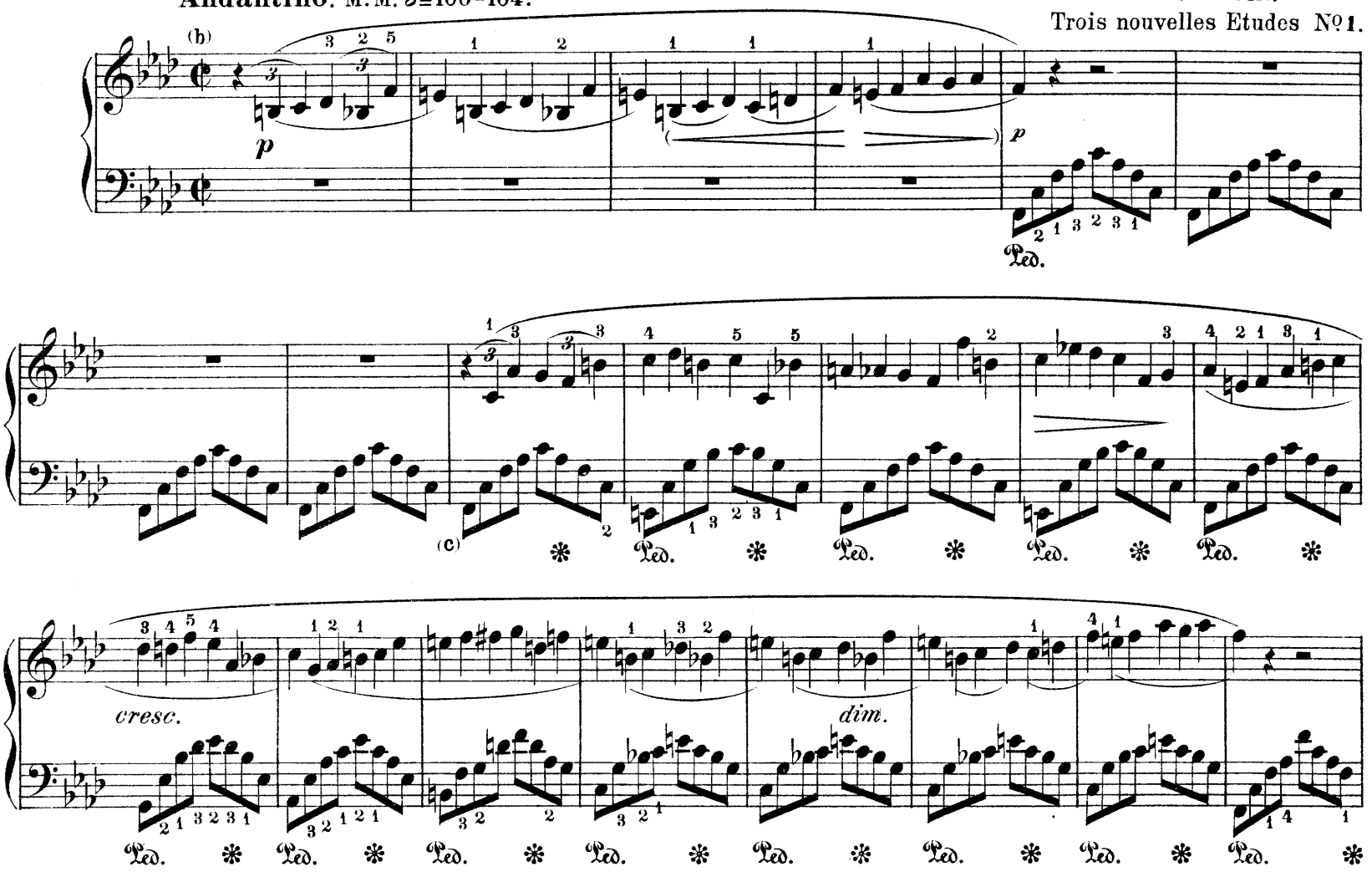
Die nachstehenden Etuden Nos XXV–XXVII sind zuerst in der Pianoforteschule von Moscheles und Fétis (Méthode des méthodes de Piano par Moscheles et Fétis, Paris et Berlin chez Schlesinger) erschienen, und später unter dem Titel: Trois nouvelles Etudes ohne Opuszahl separat auf's Neue veröffentlicht worden.
Obgleich auf Bestellung componirt, obgleich Schulzwecke verfolgend, — Umstände, welche **freies** Schaffen zu beeinträchtigen pflegen, — stellen sich auch diese Etuden der grossen Anzahl kleinerer Werke Chopin's **ebenbürtig** zur Seite, welche (wie namentlich die „Préludes") knappe, ja knappste Form mit **reich poetischem** Gehalte verbinden.

The following etudes, Nos XXV–XXVII, first appeared in the pianoforte method of Moscheles and Fétis (Méthode des méthodes de piano par Moscheles et Fétis, Paris et Berlin chez Schlesinger), and were afterwards republished separately without opus number, under the title of: Trois nouvelles Etudes. Although composed to order, and although devoted to instructive purposes, — circumstances which usually impair free artistic creation — these etudes nevertheless take equal rank with the majority of Chopin's smaller works, in which (especially, the Preludes) brevity — nay, the greatest brevity — of form is united with wealth of poetic contents.

XXV.

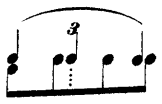
FR. CHOPIN.
Trois nouvelles Etudes No 1.

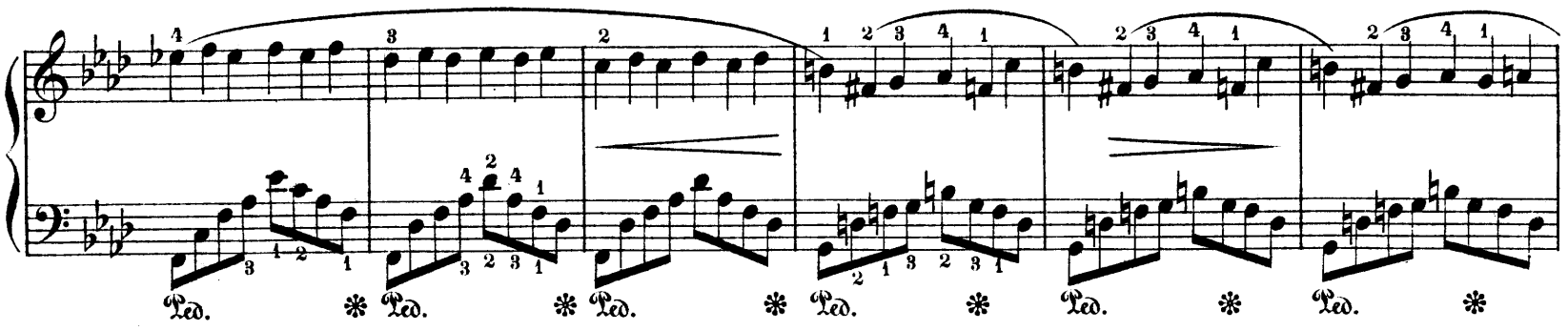
(a)
Andantino. M. M. ♩=100-104.



(a) Bei *Chopin* fehlt die Metronombezeichnug; sie ist nach **meiner** Auffassung angegeben.
(b) Allabreve-Takt.
(c) Die Eintheilung von Notengruppen zu Dreien auf Vier (Achtel im Bass gegen Vierteltriolen — Spezialität dieser Etüde — entzieht sich wegen Kleinheit des Zeitbruchtheils einer genauen anschaulichen Analyse, wie eine solche bei der Dreitheilung in die Zweitheilung noch möglich ist. (Vergleiche die Anmerkung zu Etüde XXVI.) Nur **annäherungsweise** wird die Uebertragung folgender **räumlichen** Notenstellung auf die **Zeitfolge** zum Ziele führen:

(a) *Chopin gives no metronome sign; the signs given above are in accordance with my conception.*
(b) *Alla breve measure.*
(c) *The division of the groups of notes into three against four (eighths in the base against triplets of quarters) — a speciality of this etude — eludes, by reason of the smallness of the fractional relations involved, all exact, intelligible analysis, such as is yet possible in the case of three notes against two, (See the remark to Etude XXVI). The application of the following placing of notes in space to their succession in time but approximately achieves this end.*



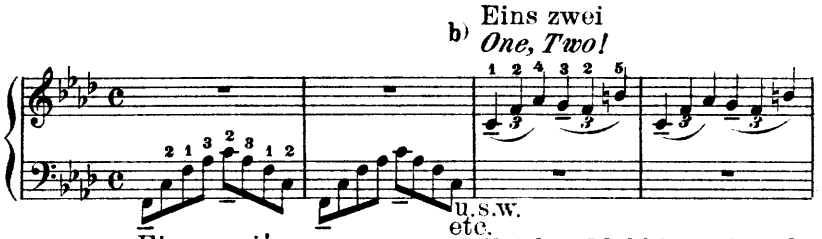


Sie bedeutet: unmittelbar dicht hinter dem 2ten Achtel muss das zweite Viertel folgen; das 3te Viertel hinter dem 3ten Achtel, aber etwas später als das 2te Viertel hinter dem 2ten Achtel.
Durch „Versuchen" gelangt man oft am Schnellsten zum Resultat, d. h. man spiele bald die eine bald die andere Hand **einzeln**, aber streng taktisch und in gleichem Tempo und mit sorgfältiger Beachtung der Notenwerthe, dann **versuche** man Zusammenspiel, lasse aber schliesslich eine Hand wieder pausiren, um sich zu überzeugen, ob die **Gleichmässigkeit** der Tonfolge durch dies Zusammenspiel nicht gelitten habe, denn auf gleiche Zeitfolge der Theile in jeder der **mit** einander combinirten Figuren ist auf's Strengste zu achten. Die Ueberwindung **dieser** Schwierigkeit ist ja der Hauptzweck dieser Etude:
Mit schlagendem Metronom studire man: ♩=100.

The illustration signifies that the second quarter must follow immediately and closely after the second eighth; and the third quarter after the third eighth, but somewhat later than the second quarter follows the second eighth.
By "trying" one often attains the result most quickly; i. e. play first one hand and then the other alone, but strictly in time and in the same tempo, and with a careful observance of the value of the notes. Then try to play with both hands together, finally letting one hand pause again, in order to become certain as to whether or not the equality in the succession suffers when both hands play together; for the strictest attention is to be paid to the equality of succession in time of the parts of each one of the figures in combination. To surmount this difficulty is precisely the chief object of this etude.
Study, with a metronome beating ♩= 100.

u. s. w. vielleicht 8 Mal hinter einander, dann sofort beide Hände c)

b) Eins zwei
One, Two!

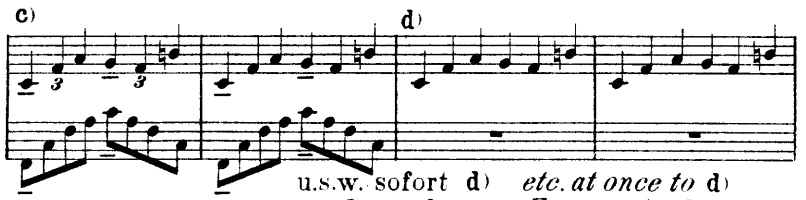


etc. perhaps 8 times in succession, then at once both hands c)

a) Eins zwei!
One, Two!

u. s. w.
etc.
vielleicht 8 Mal hintereinander; dann sofort die **rechte** Hand anreihen ohne Unterbrechung b)

perhaps 8 times in succession; then at once let the right hand follow without interruption b)



u. s. w.
etc.

u. s. w. sofort d)
zur Controle.

etc. at once to d)
For control.

Alles ohne Unterbrechung bei strengstem Takte und gleichem Tempo.
Die gleiche Eintheilungsschwierigkeit findet sich in dem bekannten *Fantaisie-Impromptu* in *Cis moll (Op. 66)*, nur dass dort die Dreitheiligkeit (Triolen) dem Basse, die 4 Sechzehntelfiguren der rechten Hand zugefallen sind.— Die Ausführung muss dem entsprechen, was *Chopin* bei der *Introduction (G dur)* seiner *Es dur Polonaise* Op. 22 durch das Wort *spianato* bezeichnet hat, d. h. ruhig, gleichmässig dahin gleitend. Die Etüde ist was poetischen Gehalt und zauberische Wirkung anlangt das würdige Seitenstück der XIVten *(F moll,* Op. 25 Nº 2.)

Everything without interruption, in strictest time and with a uniform tempo.
The same difficulty in division occurs in the familiar Fantaisie-Impromptu in C♯ minor (Op. 66) only with the difference that here the triplets fall to the base and the figures of 4 sixteenths are in the right hand The performance must correspond to what Chopin has indicated by the word spianato in the Introduction (G major) to his Polonaise in E flat (Op. 22); i. e. quiet, and smoothly gliding on. In respect to poetic contents and magical effect the etude is a worthy companion piece, to Nº XIV (F minor, Op. 25 Nº 2.)

p *cresc.*

dim. *cresc.*

f *p* *cresc.*

più cresc.

dim.

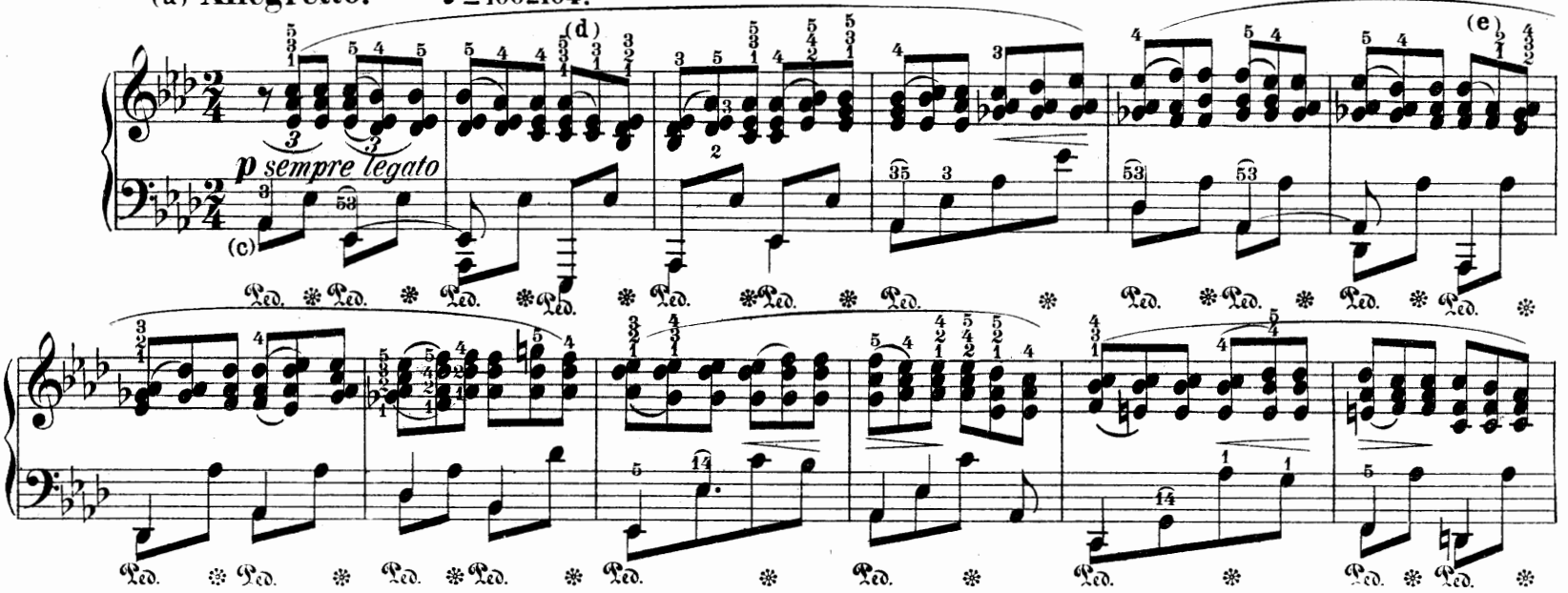
p *pp*

dim. *rit.* *più lento* *pp*

XXVI.

FR. CHOPIN.
Trois nouvelles Etudes Nº 2.

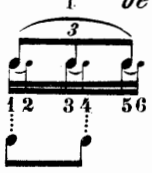
(a) **Allegretto.** (b) ♩ = 100–104.



(a) **Allegretto** ist nicht nur Tempo- sondern gleichzeitig Character-Bezeichnung. Komponisten wenden das Wort für Tonstücke an, in denen **Leidenschaftlichkeit, grelle Gegensätze, tieferes Empfinden** nicht zum Austrag kommen sollen, wohl aber Anmuth, Naivität, harmloses idyllisches Leben, selbst leicht Elegisches.
Tonstücke dieses Genre sind wie zarte Pflanzen zu behandeln, nicht mit rohen Händen anzufassen. So die vorstehende Etüde.

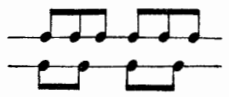
(b) Metronombezeichnung nicht von Chopin, sondern nach meiner Auffassung.

(c) Hauptzweck der Etüde ist die Ueberwindung einer Eintheilungsschwierigkeit: Dreitheiligkeit in der Zweitheiligkeit. (Achtel im Basse gegenüber Achteltriolen in der rechten Hand.) Die Ausführung ist hier nicht so schwierig wie in der vorigen Etude, denn die **zeitliche** Folge der Töne in den combinirten Figuren lässt sich **absolut** anschaulich machen:

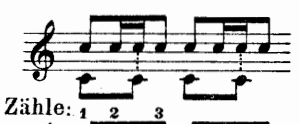


Vergleiche L. Köhler: Systematische Lehrmethode II^ter Band, Seite **551** und **552**.

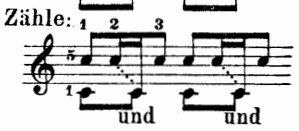
Aufgabe {Rechte Hand / Linke Hand



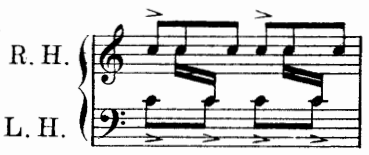
1ste Vorübung.
Rechte Hand allein



2te Vorübung.
Rechte Hand allein



3te Vorübung.



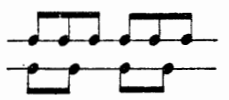
(a) Allegretto designates not merely the tempo, but at the same time, the character of a piece. Composers use the word for compositions in which passion, dazzling antitheses, and deep emotion, are not to find a place, but instead, cheerfulness, naiveté, harmless idyllic life or even a light elegaic mood.
Compositions of this genre are to be treated like tender plants, and not grasped with rude hands. Thus it is with the present etude.

(b) The metronome sign is not by Chopin, but according to my conception.

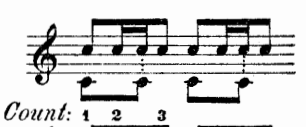
(c) The chief purpose of the etude is to overcome a difficulty in the division of the notes: triplicity in biplicity. (Eighths in the right hand. The execution is not so difficult here as in the preceeding etude, for the time in which the tones follow each other in the combined figures, may be shown with absolute accuracy:

See L. Köhler; Systematic method of instruction, Vol. II, pp. 551 and 552.

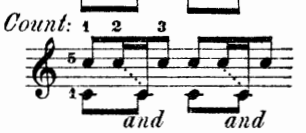
Problem {*right hand:* / *left hand:*



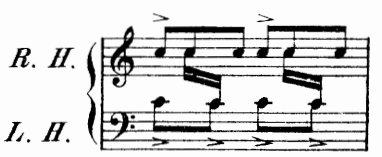
1st Preliminary exercise.
Right hand alone;



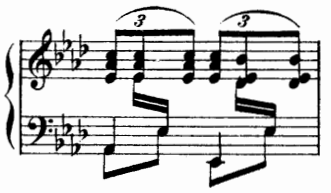
2d Preliminary exercise.
Right hand alone:



3d Preliminary exercise.



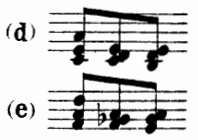
Auf vorstehende Etüde angewendet:
Applied to the present etude:



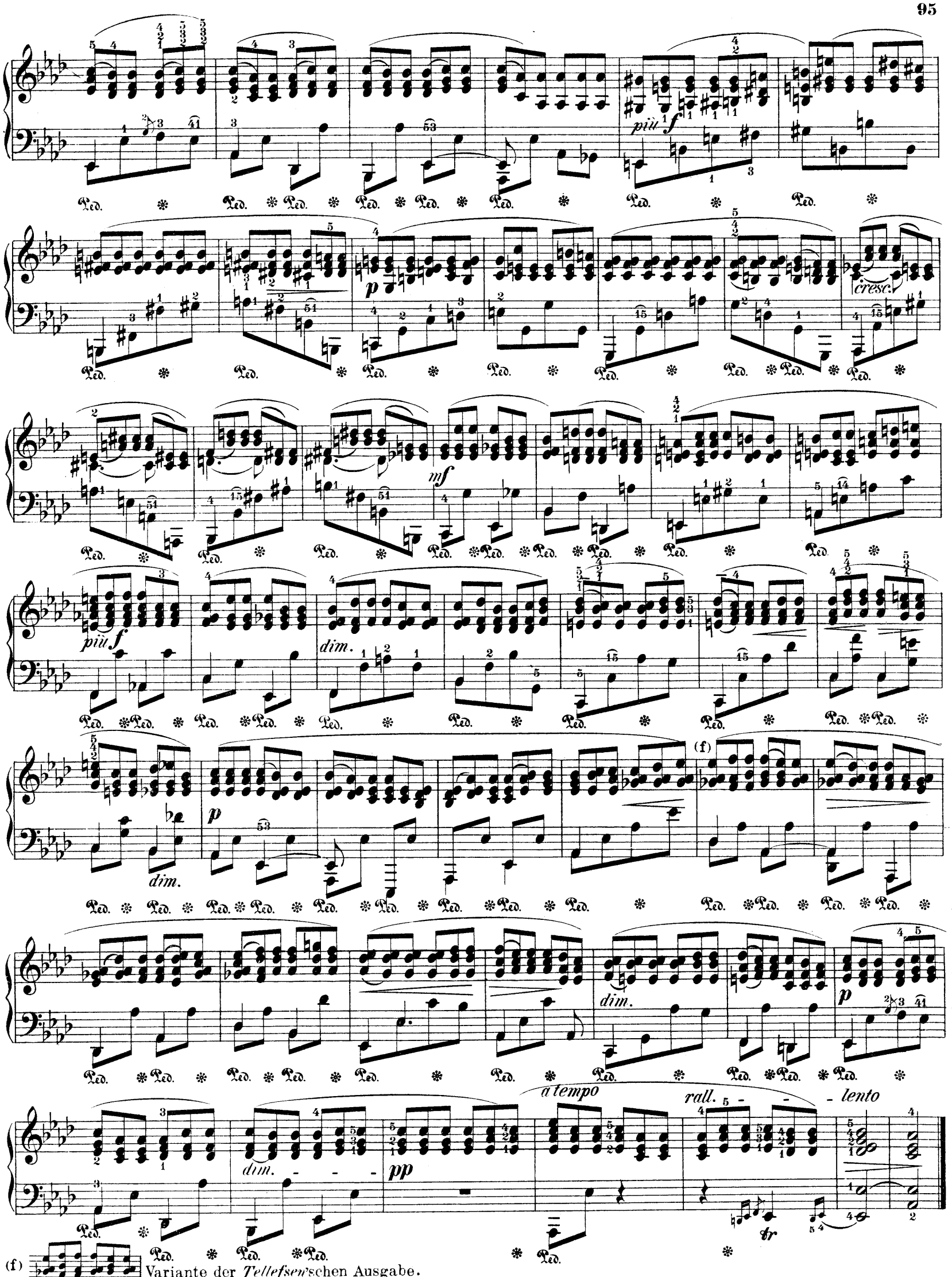
etc.

Die Etüde ist gleichzeitig eine vortreffliche Studie für *legato*-Accordspiel; strengste Bindung nothwendig, und darum genaue Beachtung der gebotenen Fingersetzung.

The etude is at the same time an excellent study for legato chord-playing. The strictest connection of tones is necessary, and accordingly an exact observance of the prescribed fingering.



Varianten der Tellefsen'schen Ausgabe.
Variations in Tellefsen's edition.



(f) Variante der *Tellefsen*'schen Ausgabe.
A variation in Tellefsen's edition.

XXVII.

FR. CHOPIN.

Trois nouvelles Etudes Nº 3.

(a)

Allegretto. M.M. ♩= 104.

(b)

dolce

legato

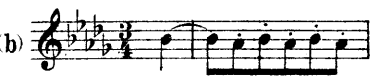
staccato

p

mf

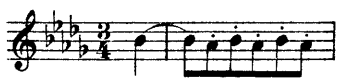
dim.

(a) Metronombezeichnung nach **meiner** Annahme.

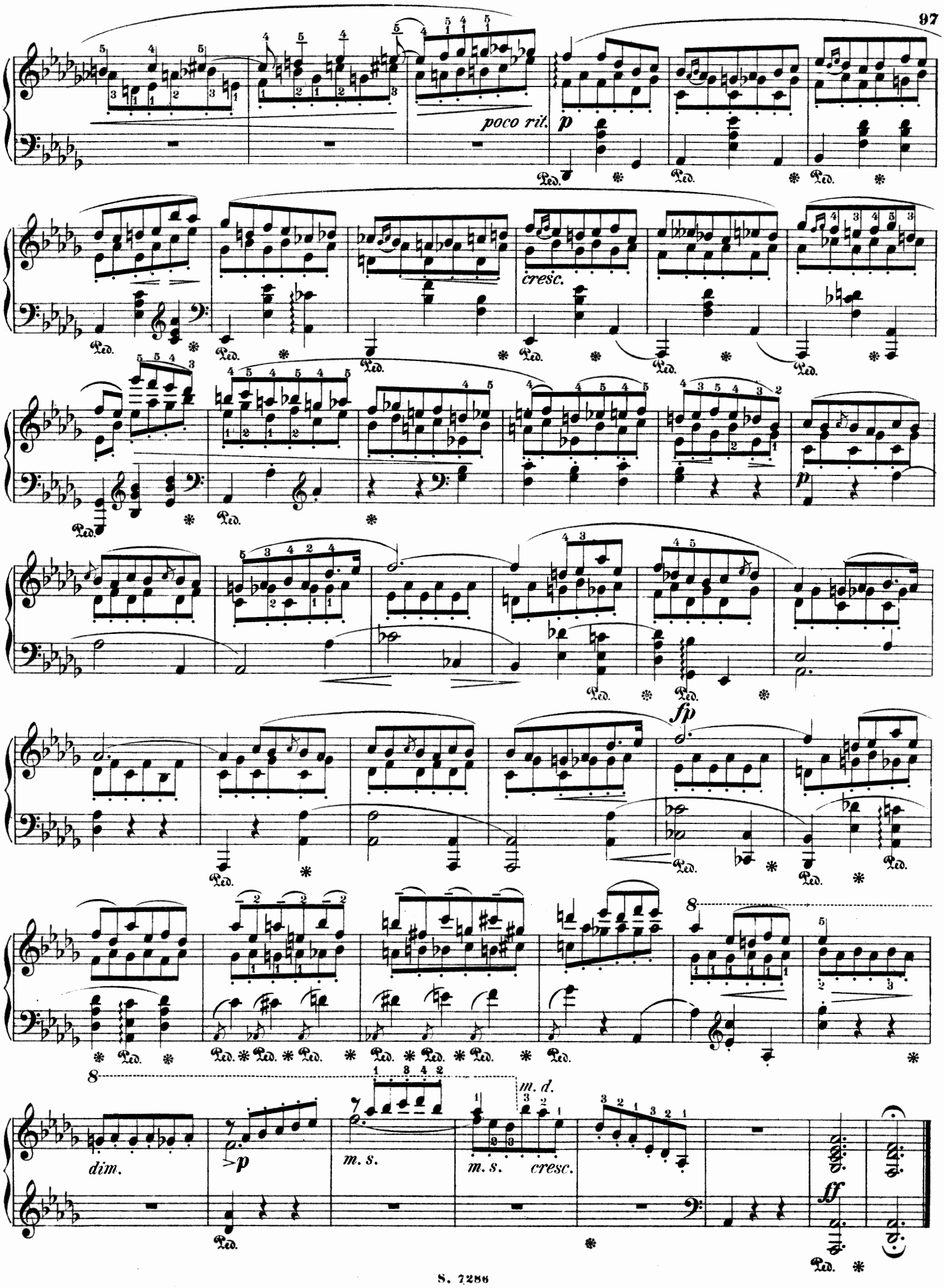
(b)  (Variante *Klindworth.*)

Legato und *staccato* in **einer** und **derselben** Hand **gleichzeitig** — das ist die Devise dieser Etude. Die Aufgabe ist nicht leicht, *Chopin*'s Arbeit aber eine sehr dankenswerthe, denn die Kombination zwei entgegengesetzter Spielweisen (Anschlagsgattungen) in einer und derselben Hand findet sich überaus häufig in den Werken älterer und neuerer Komponisten vertreten, (beispielsweise *C. M. v. Weber*: Sonate *As dur*, Adagio in *C moll*; *Robert Schumann*: Nachtstücke Nº **1** etc.)

(a) *Metronome sign according to my idea.*

(b)  (*Klindworth's version.*)

Legato and staccato simultaneously in one and the same hand is the device of this etude. The problem is not easy, but Chopin's labor is well-deserving of thanks, for the combination of two opposite modes of playing (species of touch) in one and the same hand occurs very frequently in the works of older and more recent composers; for instance, C. M. v. Weber: Sonata A flat, Adagio in C minor; Robert Schumann: Nachtstücke Nº 1 etc.


poco rit.
p
cresc.
p
fp
dim.
p
m. s.
m. d.
m. s.
cresc.
ff