INSTRUCTIVE AUSGABE.

AUSERLESENE KLAVIER-ETÜDEN

VON

FR. CHOPIN,

MIT VORWORT, ANMERKUNGEN UND FINGERSATZ

VON

HANS VON BÜLOW.

JOS. AIBL IN MÜNCHEN.

R.

85252

INSTRUCTIVE AUSGABE.

AUSERLESENE

KLAVIER-ETÜDEN

VON

FR. CHOPIN.

(AUS OP. 10 UND OP. 25)

MIT VORWORT, ANMERKUNGEN UND FINGERSATZ

VON

HANS VON BÜLOW.

TEXT IN DEUTSCHER UND ENGLISCHER SPRACHE.

(ENGLISCHE UEBERSETZUNG VON G. F. HATTON.)

Die Revision ist Eigenthum des Verlegers für alle Länder. — Uebersetzungsrecht vorbehalten.

JOS. AIBL IN MÜNCHEN,

HOF-MUSIKALIENVERLAG SR. MAJESTÄT DES KÖNIGS VON BAYERN UND SR. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-MEININGEN.

VORWORT.

Multum, non multa.

So verdienstlich und gewinnbringend für Publikum und Verleger die heute Mode gewordenen populären Gesammtausgaben der Werke verstorbener Autoren im Ganzen genannt werden dürfen, so wenig darf man sich hierbei verhehlen, dass die leichte Zugänglichkeit nur in seltenen Fällen auch tiefere Wirkung d. h. gründlichere Assimilirung des so überströmend reichlichen Bildungsstoffes im Gefolge hat.

Auf dem Markte der geistigen Luxusartikel pflegt zwar die Quantität der Nachfrage mit der des Angebots sich zu steigern, aber die Qualität des Empfangens erhöht sich nicht mit deren Quantität. So ist z. B. das alte Testament des Klavierspielers: „Bach's wohltemperirtes" in vielleicht nahezu eben so vielen Händen, als das neue „Beethoven's Klaviersonaten", aber in kaum mehr Köpfen, als zur Zeit, wo es nur zum sechsfachen Preise beschafft werden konnte. Es wird im Allgemeinen vielleicht häufiger „angeblättert" als früher; studirt im eigentlichen Sinne wird nach wie vor vielleicht der sechste Theil, meistens gerade das erste Sechstel, somit ist für mehr als oberflächliche Halbkenntniss des Urvaters deutscher Musik im Grunde wenig gewonnen worden. Sogenannte Chrestomathien und Anthologien werden meist von Unberufenen veranstaltet, üben daher keine Wirkung aus, die wenigen Fälle abgerechnet, wo ein wirklich Berufener, wie z. B. der verstorbene Carl Tausig, dem erwähnten Uebel durch eine vortreffliche Ausgabe einer Auslese aus „Bach's 48 Präludien und Fugen" zu steuern versucht hat. Dass diese letztere eine unverdient geringe Theilnahme gefunden hat, ist hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, dass er bei seiner „Bearbeitung" die kleine Minderheit der künftigen Virtuosen im Auge hatte, denen er — mit vollem Rechte — das „Handwerk" vielmehr zu erschweren als zu erleichtern sich bemühte.

Eine gleiche Absicht liegt dem Herausgeber einer Auswahl Chopin'scher Klavieretüden fern: im Gegentheil er wünscht sogar einige ihrer Schwierigkeit halber unpopulär gebliebenen allgemeiner zugänglich zu machen und durch Anleitung zu ihrem richtigen Studium auch den Nicht-Professionisten die Befähigung beizubringen, auf Grundlage der durch diese Etüden zu erwerbenden Technik sich den Genuss vertrauterer Bekanntschaft mit denjenigen Tondichtungen des klassischen Romantikers zu verschaffen, welche eigentlich sein besseres, unsterblicheres Theil darstellen, zur Zeit aber nur einer geringeren, wenn auch von Tag zu Tag sich mehrenden, Anzahl Musikfreunde sich erschlossen haben. Denn jener seit vierzig

PREFACE.

Multum, non multa.

However useful and profitable, both to the public and the publisher, the numerous popular complete editions of the works of great masters, now-a-days so much in fashion, may be, considered as a whole; yet it must not be forgotten that these increased facilities for musical culture lead but rarely to a real result, that is to say, to the thorough assimilation of the rich and comprehensive material thus placed at disposal.

In the intellectual market the quantity of the demand rises in proportion to that of the supply, but its quality does not keep pace with this increase. For example, the Old Testament of pianoforte players, Bach's "Wohltemperirtes Klavier" is perhaps in almost as many hands as the New Testament, Beethoven's Pianoforte Sonatas, but in few more heads than it was in former years, when it could only be had for six times the present price. Doubtless, its leaves are somewhat oftener turned over, but now, as then, about the sixth part, likely enough just the first sixth, is all that is studied in the real meaning of the word. Here truly is little more gained than a merely superficial acquaintance with the great father of German music. So-called chrestomaties and anthologies are generally produced by those who have no especial call to such work, and therefore effect but little good; the few cases alone excepted where one really born to it, as for example, the late Carl Tausig, has attempted to stem the current of superficiality by his excellent edition of a selection from Bach's 48 Preludes and Fugues. And the unjustly small amount of popularity which this work has met with is to be chiefly ascribed to the fact that Tausig had the small minority of future *virtuosi* in view, and therefore, with every right, strove to seek, rather than to avoid difficulties.

The editor of this selection from Chopin's Pianoforte Studies has, however, no such intention; on the contrary, he wishes to make some of them, which owing to their difficulty have hitherto remained unpopularised, more accessible, particularly to the amateur, by pointing out the way to their correct study. And thus, on the basis of the technical facility to be acquired through these pieces, to enable even the non-professional to enjoy a more intimate acquaintance with those works of the classical romanticist, which, though representing the best and most undying side of his genius, have found till now but a small, though daily increasing circle of admirers; for the "Ladies'-Chopin", which for forty years has

Jahren in der Dilettantengunst florirende „Damen-Chopin", dem die in Musikkritik dilettirenden deutschen Professoren als einem „talentvoll schmachtenden Polenjünglinge" selbstverständlich auch den bescheidensten Platz auf dem Parnasse der Klavier-Literatur versagen müssen, ist ebenso wenig der ächte ganze Chopin, als der Beethoven der Adelaide und Mondscheinsonate der Gott der Sinfonie. Freilich wird es noch eine Spanne Zeit währen, bevor der reife männliche Chopin der späteren Zeit, der Autor der beiden Sonaten, des 3. und 4. Scherzo, der 4. Ballade, der Polonaise in Fis-moll, der letzten Mazurken und Notturno's u. s. w. zu verbreiteter verständnissvoller Würdigung gelangt; doch lässt sich allmälig auf verschiedenen Wegen vorbereitend, fördernd und klärend zur Erreichung dieses Zieles propädeutisch hinwirken. Sichtung des vorhandenen Materials, Ablösung des beliebten Unbedeutenderen durch das ungekannte Bedeutendere dürfte sich in diesem Bestreben als eines der wirksamsten Hülfsmittel erweisen.

Dieser letztere Gesichtspunkt ist hauptsächlich bei vorliegender instructiven Ausgabe einer Etüden-Auslese massgebend gewesen. Vorwiegend auf Förderung der Technik bedacht, hat der Herausgeber in seinem „homöopathischen" Verfahren denjenigen der 27 Etüden den Vorzug gegeben, welche ihm als die männlichsten und zugleich „etüdenhaftesten" erschienen. Dagegen sind alle diejenigen Stücke, ohne Rücksicht auf bisherige Beliebtheit derselben, übergangen worden, welche die Concentration des Spielers auf die technische Aufgabe zu hemmen, seinen Verstandesblick durch den Reiz hyperromantischer, phantastischer, gefühlsschwelgerischer Elemente, deren Bemeisterung eine nur stufenweise erreichbare Reife verlangt, zu trüben geeignet erscheinen: so z. B. Nr. 3, 6 u. s. f, aus Op. 10. Diese Stücke verspare sich der Spieler, bis er aus dem Studium der in dieser Ausgabe dargebotenen jene technischen Fertigkeiten erworben hat, mit denen ausgerüstet, er den Finger-Schwierigkeiten dort so leicht begegnen wird, dass er sein Augenmerk auf das Vortragsstudium beinahe ausschliesslich richten kann. Rhythmische Elasticität, sogenannte Taktfreiheit, kann sich nur auf Grundlage rhythmischer Gebundenheit und Taktfestigkeit, sobald dieselben zur zweiten Natur geworden, stützen, und bezüglich Tempowechsel, „tempo rubato", ohne das allerdings ein schöner und hiermit zugleich correcter Vortrag Chopin'scher Compositionen in des Tondichters Geist nicht gedacht werden kann, lässt sich ein witziges Wort Balzac's anwenden: *„c'est sourtout dans le désordre qu'il faut avoir de l'ordre."*

München, 16. Juli 1880.

HANS v. BÜLOW.

blossomed in the pale and sickly rays of dilettantism; the "talented, languishing, Polish youth" to whom the most modest place on the Parnassus of musical literature was denied by the amateurish criticism of German professors, is as little the genuine entire Chopin, as is the Beethoven of "Adelaide" and the "Moonlight Sonata", the god of Symphony. Truly a span of time must yet elapse before the matured and manly Chopin, the author of the two Sonatas, the 3rd and 4th Scherzos, the 4th Ballade, the Polonaise in F♯ minor, the later Mazurkas and Nocturnes etc., will be completely and generally appreciated at his full worth. At the same time much may be done by preparing and clearing the way; and one of the best means towards this end is sifting the material, and replacing favourite and unimportant works, by those less known though more important.

It is principally with regard to this last point of view that the selection of studies in this instructive edition has been made. Particularly chosen for the purpose of improving the execution, the editor has given the preference to those of the 27 existing studies of Chopin which appear to him the most robust and study-like. On the other hand all those pieces have been passed over, without reference to their previous popularity which, through the presence of hyper-romantic and sentimental charms, would seem calculated to turn aside the concentration of the player from the technical difficulties; as, for instance, No. 3. 6. etc. from Opus 10. A mastery over such pieces is only to be attained by degrees. and the student will do well to let them rest until he has, through what is here offered to him, obtained a sufficient facility of finger to enable him to keep his attention almost exclusively fixed on the interpretation of them. Rhythmical elasticity, so-called freedom. can only be based on rhythmical strictness and "metronomical captivity"; and with respect to *tempo rubato* without which a correct and pleasing rendering of Chopin's compositions cannot be imagined, a witty saying of Balzac may be called to mind: *"c'est surtout dans le désordre qu'il faut avoir de l'ordre"*.

Munich, July 16th 1880.

HANS v. BÜLOW.

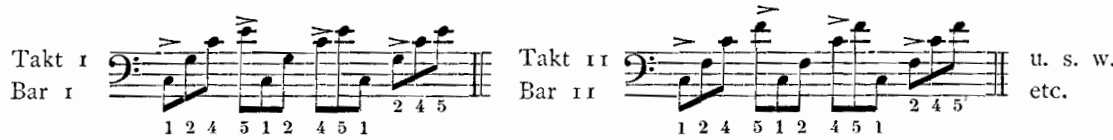
Anmerkungen

zu den einzelnen Etüden.

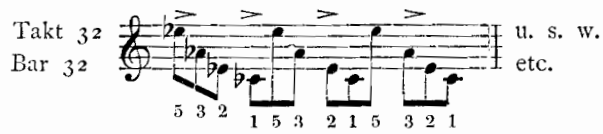
NB. Pedalgebrauch bleibe beim Studium **durchgängig** ausgeschlossen.

I.

Die bezweckte Geschmeidigkeit der Hand in allmäliger Dehnung und rascher Zusammenziehung wird ſich um so leichter erreichen lassen, wenn der Spieler es nicht verschmäht, von der Uebung jedes Taktpaares (häufiger, langsamer und kräftiger Wiederholung) den zu Grunde liegenden Accord in solcher Weise den einzelnen Fingern einzuprägen, dass dieselben zu gleichmässiger Anschlagsfähigkeit gelangen:



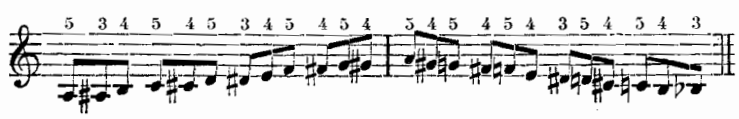
Ebenso umgekehrt:



Die linke Hand hüte ſich vor jeder Neigung zum Arpeggiren der ſtets voll und wuchtig — ohne Härte, demnach mit Erheben der straffgespannten Hand — anzuschlagenden Octavenbässe.

II.

Als entsprechende Vorübung kann die verwandte *G* dur-Etüde von Moscheles Op. 70 Nr. 3 benutzt werden, jedenfalls die in verschiedenen Tempoweisen, Stärkegraden und rhythmischen Accentuirungen zu praktizirende chromatische Scala mit Ausschluss von Daumen und Zeigefinger:



Die harmonisch füllende Mittelſtimme iſt durchgängig ebenso deutlich als „flüchtig“, d. h. mit genauer Beobachtung des Werthes eines Sechzehntheils auszuführen: der Schwerpunkt der Kraft hat lediglich in den oberen Fingern (3. 4. 5.) zu ruhen, iſt jedenfalls durch Uebung in dieselben zu lenken.

Ein separates Studium der linken Hand wird ſich in mehr als einer Hinſicht lohnend erweisen und den Begleitungspart interessanter erscheinen lassen, als der erſte Blick urtheilen möchte.

Remarks

on the separate studies.

N. B. The use of the pedal during practice is entirely excluded.

I.

The requisite flexibility in gradually expanding and quickly drawing together the hand will be more easily attained to, if the player does not disdain to commence by practising only the chords on which the passages are based (slowly, strongly, and many times repeated), until he has obtained an equality of touch in each individual finger:

The same in the downward passages:

The octave-basses in the left hand must be rendered with a full tone and weightily; all tendency to play them arpeggio being resisted, and the hand being raised between each blow to avoid hardness.

II.

As a suitable preparatory practice the closely related *G* major study of Moscheles Op. 70 No. 3 may be utilised; and in any case, the chromatic scale, without the use of the thumb and first finger, must be well studied, in various degrees of quickness, strength, and rhythmical accentuation:

The middle voice, which serves to fill out the harmony, must be executed throughout clearly and "fleetingly", that is, with great attention to the precise value of the semiquavers. The "centre of gravity" lies solely in the fingers 3. 4. 5. of the right hand, and they must, consequently, be assiduously exercised.

The separate study of the left hand part would be profitable in more ways than one, and would show the accompaniment to be far more interesting than appears at the first glance.

III.

Die unwiderftehliche Theilnahme, welche der geiftvolle Inhalt dieses wahrhaft klassischen (muftergiltigen) Mufikftücks einflössen muss, kann leicht zu einem Hindernisse für das Streben nach Bewältigung der technischen Schwierigkeiten werden. Diesem zu begegnen, analysire fich der Spieler zuvor das Stück sowohl nach seiner formellen Seite als durch rationelle Eintheilung des darin enthaltenen Uebungsftoffes. Er verbinde dann beim Separatftudium das Gleichartige oder Aehnliche z. B.:

1) Die Figur von Takt 1 mit der von Takt 17, 21, 25, 47 u. f.
2) Die Figur von Takt 2 mit der von Takt 18, 22, 35, 36, 39, 40 und besonders 71—78.

Dasselbe Verfahren schlage er bezüglich der linken Hand ein, welche hier eine vollkommen ebenbürtige d. h. gleichverpflichtende Rolle spielt.

Besondere Beachtung erheischt auch die Ausführung der gestossenen Achtel — linke Hand Takt 1 u. 2, rechte 5 u. 6; nicht minder wichtig ift die Auftaktsoctave der linken Hand (rechte Hand Takt 4) und ihre mannichfaltige Wiederkehr (linke Hand Takt 11, 12, 18, 22, 25, 26, — rechte Takt 16, 20 u. f.)

Erft nach erlangter mechanischer Sicherheit („Treffen" der Noten im verlangten Zeitmaasse) hat das „sogenannte" Vortragsftudium zu beginnen, nämlich die Erfüllung der vorgeschriebenen dynamischen Schattirungen, speciell der „crescendos" und „diminuendos". Nur in seltenen Fällen kann das Letztere mit dem Erfteren gleich verbunden werden; sicher nicht bei Passagen wie Takt 35, 36, 39—46.

IV.

„Das Leichte so aufzufassen und anzugreifen, als ob es schwer sei" dieser Grundsatz dürfte hier bei der auch durch ihre technische Gefälligkeit beftechenden, ev. täuschenden Damen-Salon-Etüde mit entschiedenem Nutzen zu verwerthen sein.

Wir empfehlen zugleich, dieselbe nach *G* dur zu transponiren, wo im Gegensatze zu dem ausschliesslichen Obertaftenspiel der rechten Hand in *Ges* dur, ein ebenso ausschliessliches Untertaftenspiel in Anwendung kommen würde. Zur Egalifirung des Anschlages der einzelnen Finger empfehlen wir ferner ein Ueben mit verändertem Rhythmus, aus dem fich eine neue Geftalt der „Arabesken" ergiebt,:

III.

The irresistible sympathy which the spiritual contents of this really classical piece cannot fail to inspire, could easily become a serious impediment to the conquering of the technical difficulties. To meet this, the player must begin by analysing the work, as well from the formal side, as by means of a rational division of the material for practice which it contains. He must then unite "like with like" in the preliminary study; for example:

1) The figure of bar 1 with that of bars 17, 21, 25, 47, and so on;
2) The figure of bar 2 with that of bars 18, 22, 35, 36, 39, 40, and, in particular, bars 71 to 78.

The left hand, which has here an equally important part to play, must be proceeded with in the same manner.

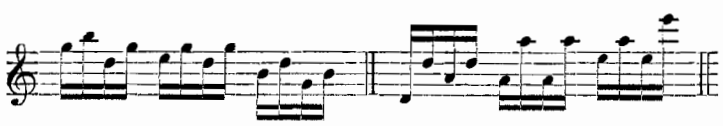
Particular attention is also called to the execution of the staccato quavers—left hand, bars 1 and 2; right hand, bars 5 and 6. Not less important is the octave before the beat, in the left hand (in the right also, bar 4.), and its manifold recurrence: left hand, bars 11, 12, 18, 22, 25, 26; right hand, bars 16, 20, etc.

Mechanical certainty (striking the right notes in the requisite tempo) must be gained, before the so-called "interpretation" of the piece can be commenced. It is but rarely possible to unite the latter with the former, at once; certainly not so in passages such as occur in bars 35, 36, and 39 to 46.

IV.

"To set about that which is easy as though it were difficult", is a maxim to be here most usefully applied; as the temptingly agreeable easiness of the passages in this Ladies-Drawingroom-Study would alone be sufficient to mislead and deceive.

We recommend also its transposition to *G* major, when, instead of the black keys, the white ones would come exclusively into use. To equalise the touch, it is also desirable to practice the arabesques in a different rhythm, lending them thus a new form,



welche z. B. in Takt 33—40, 61—64, 75—77 ihre ureigentliche ift.

V.

Die Vorschrift „sempre legato" bezieht fich natürlich nur auf die Oberftimme, auf die Finger 3, 5 oder 4, 5. Der Wechsel von 1 und 2 in der Unterftimme auf gleicher Tafte widerspricht der Forderung eines ftrengen „legato". Durch genaue und consequente Beobachtung dieser Doppelthätigkeit wird der Spieler die Selbftftändigkeit seiner Finger und ihre Befähigung zu „polyphonem" Anschlag wesentlich gefördert haben. Der Part der linken Hand bietet — ohne eigentliches Etüdenmaterial — so reichhaltigen, melodisch und harmonisch interessanten Stoff, dass eine intimere Bekanntschaft mit demselben ausdrücklich anzurathen nicht nöthig ift.

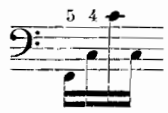
which, for example, in bars 33 to 40, 61 to 64, 75 to 77, is really the original one.

V.

The direction "Sempre legato" relates, of course, only to the top voice, to the 3rd and 5th, or 4th and 5th fingers. In the lower voice it is contradicted by the change from the first to the second finger on the same note. By paying attention to, and carefully following out this difference in the parts, the student will materially improve the independence of his fingers, and increase their capacity for polyphonic playing. The left hand part, without being exactly "practising material", is so rich in melodic and harmonic interest that any more special reference to it appears uncalled for.

VI.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der vom Componisten vorgezeichnete Fingersatz:



Spieler nicht aussergewöhnlicher Spannfähigkeit vom Studium dieses technisch ungemein nützlichen, ferner durch seine poesievolle Originalität hervorragenden Musikstücks abgeschreckt haben mag und noch künftig abschrecken dürfte. Dieser Vernachlässigung zu begegnen, haben wir uns erlaubt, denselben für die Normalhand zu modifiziren. Jedenfalls kann diese Erleichterung durch allmälige Entwickelung der Spannkraft als Uebergang zu dem Original-Fingersatz dienen, dessen unvorbereitete Benützung zu einem Abtrennen der ersten beiden Noten oder zu einem Verwischen der zweiten verführen würde.

Die Melodie der rechten Hand bietet in ihrer dramatischen Leidenschaftlichkeit eine überaus charakteristische Probe **Chopinscher** Romantik, wie durch die Gebundenheit an die gleichmässige Bewegung der Begleitung (die sich gelegentlich der rechten dialogartig anschmiegen darf und muss) ein vorzügliches Mittel zur Ausbildung seelenvollen freien Vortrags, ohne an den Klippen des berüchtigten (weil meist missverstandenen) „tempo rubato" zu scheitern.

Die Quintolen in Takt 33—36 sind zweitheilig aufzufassen und zwar erst 3 dann 2, was ersichtlich wird, sobald man sich die Stellen singt oder declamirt.

Anders in Takt 61 und 62, wo die Triole nachzufolgen hat.

VII.

Wir haben es unterlassen, in unserer Ausgabe jedem einzelnen Accorde das Brechungs-Zeichen vorzusetzen, da die vielen Schlangenlinien im Original dem Leser das Erkennen der Fingersätze u. s. w. unnöthig erschweren. Es soll eben jedes Achtel — ohne Unterschied, ob es auch möglich wäre, den Accord zusammen anzuschlagen — regelmässig arpeggirt werden; so, dass beide Hände gleichzeitig von unten auf die zusammengehörigen Noten in rascher Succession zu Gehör bringen, mit schwacher Accentuirung der ersten (untersten), wodurch der Verdacht eines Vorschlags ausgeschlossen wird:

VI.

It is not improbable that the fingering given by the composer:

may have frightened players who do not possess extraordinary hand-stretching powers from attempting this piece; technically one of the most useful, and by its poetic originality most prominent of Chopin's studies. To obviate this for the future, we have permitted ourselves to modify his fingering to suit the normal hand; and our easier method will at any rate serve to bridge over the way to the original, the unprepared use of which would lead, either to a break between the two first notes, or to a doubtful attacking of the second.

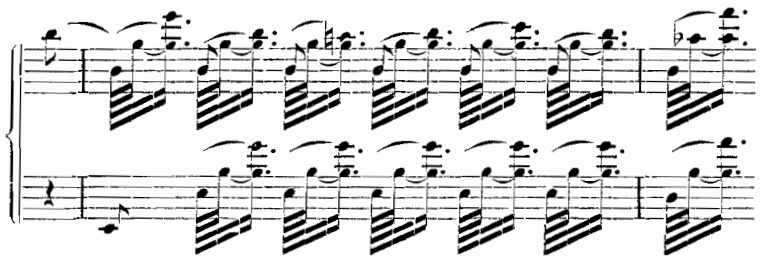
The passionately dramatic melody in the right hand offers an extremely characteristic example of "Chopinesque" romanticism; and, being bound to the regular movement of the accompaniment, affords a capital means of acquiring a free and expressive manner of phrasing, without the danger of being wrecked on the hidden reefs of the much misunderstood tempo rubato.

The proper division of the groups of five notes in bars 33 to 36 is into two parts; first three notes, and then two: this will at once become apparent when the passage is sung or declaimed.

But in bars 61 and 62, it is otherwise; there, the triplet must come last.

VII.

We have purposely omitted to add the arpeggio sign to each and every chord of this piece, as doing so would only have rendered the deciphering of the fingering etc. more difficult for the reader. Every chord (even when it would be possible to strike all the notes together) is to be played arpeggio, both hands commencing at the same moment from the lowest note (by slightly accentuating which, all suspicion of a grace note will be avoided) and proceeding regularly together to the highest:



Sind in der einen Hand vier und in der anderen nur drei Noten zu spielen, so hat man in der ersteren die Succession so zu beschleunigen, dass die Schlusstöne zusammentreffen.

Spielern, welche Eifer und Geduld dazu besässen, wäre als ein nützliches „Parergon" anzurathen, die Arpeggien auch in umgekehrter Folge von oben nach unten oder in einer Hand von der

When in the one hand four, in the other only three notes have to be played, the succession of the former must be taken more quickly, so that the last tones of both fall together.

Players possessing sufficient zeal and patience would be recommended, as a useful "Parergon", to study the arpeggios the reverse way, from the highest to the lowest note; or in one hand

höchſten Note, in der anderen von der tiefſten Note an zu üben. Einer grösseren Vollendung der Aufgabe würde solcher Luxus jedenfalls zu Gute kommen.

from above, in the other from below. Such a "luxury of study" would assuredly lead to a more finished performance.

VIII.

Was wir anlässlich von Nr. III gesagt, liesse ſich hier wiederholen, ſich jedenfalls bezüglich rationeller Eintheilung des Uebungsſtoffes und damit verbundener Zeitersparniss in Anwendung bringen. In noch höherem Grade als die *Cis* moll- iſt diese *C* moll-Etüde ein vollendetes Kunſtgebilde zu nennen. Keiner von **Chopin's** Vorgängern hat es vermocht die „Etüde" hierzu zu erheben und unter den Zeitgenossen oder Nachfolgern hat nur **Liszt** in seinen Etüden Nr. 5 *B* dur und Nr. 10 *F* moll gleiche Meiſterschaft bewährt.

Abgesehen von dem Nutzen der Passagen für Fingergeläufigkeit iſt hier ausserdem für ſtraffen rhythmischen Votrag viel zu lernen.

Der chromatische „Mäandergang" in Takt 16 n. 17 (erweitert noch in Takt 73 ff.) iſt zuerſt durch **Beethoven** im erſten Satze des fünften Concerts Op. 73 — dort allerdings mit einzelnen diatonischen Intervallen vermischt — in die Klaviermuſik eingeführt und seitdem von vielen modernen Klaviercomponiſten des Häufigen benutzt worden.

Der brauchbarſte Fingersatz für beide Hände vor- und rückwärts lautet:

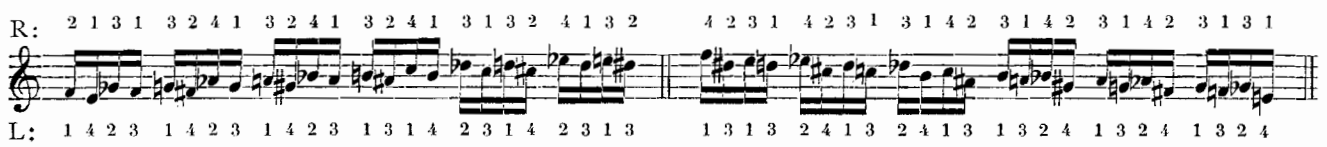
VIII.

What we have already said in the observations to No. III in respect to a "rational division of the material for practice", may be here repeated. This *C* minor study has even a better title to be considered a perfect "art structure" than has the *C* ♯ minor. Not one of Chopin's predecessors has been able to elevate the "Etude" to this height, and among his contemporaries an successors, Liszt, alone, in his studies, No. 5 B♭ major and No. 10 *F* minor has shown an equal mastery.

Apart from the value of the passages for attaining a quickness of finger, there is much to be here learnt towards a strict rhythmical delivery.

The chromatic "meandering" passage in bars 16 and 17 (amplified in bar 73 and following) was first introduced into pianoforte music by Beethoven—first movement of the 5th Concerto Op. 73, there, certainly, with a mixture of diatonic intervals — and since then has been abundantly used by modern composers.

The most practical fingering for both hands, upwards and downwards, is as follows:

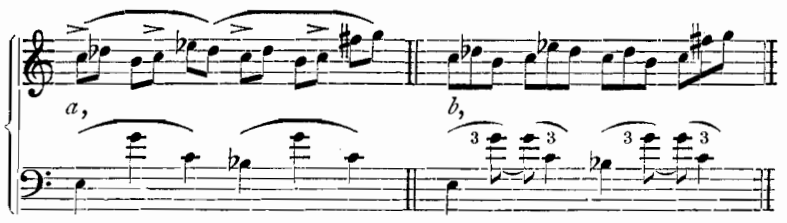


IX.

Um die in der Verbindung zweier gegensätzlicher Rhythmen liegende Schwierigkeit zu überwinden, bieten sich zwei Wege dar: der eine iſt, jede Hand einzeln so lange zu üben (ſtets langsam und ſtark beginnend) bis durch die richtige Angewöhnung jede fehlerhafte Accentuirung zur Unmöglichkeit geworden iſt; der andere, beim Zusammenspiel je eine Hand der anderen zu accommodiren, wie folgt:

IX.

There are two ways to overcome the difficulty arising from the combination of two opposing rhythms: the one is to exercise each hand singly (always beginning slowly and strongly), till, through habit, an incorrect accentuation would be impossible; the other consists in beginning with both hands, and accommodating the one to the other, as follows:



Im Zweifel möge der Spieler keinen der beiden Wege unversucht lassen.

Den Vortrag anlangend, so iſt vor jeder Empfindsamkeit als vor einer Geschmacksloſigkeit zu warnen. Den reizendſten Eindruck macht das Stück, wenn in deutlichſter Zartheit, fast ohne jede Schattirung vorgetragen, gewissermassen landschaftlich-träumerisch. Dass ein ideales Pianissimo, eine accentlose Gleichmässigkeit nur Ergebniss kräftiger und accentuirter Ausarbeitung sein können, versteht ſich von selbſt.

Unser Fingersatz weicht von dem gewöhnlich gebrauchten ab. Er ist vornehmlich auf Beförderung ruhiger Handhaltung gerichtet.

Where a correct rendering is doubtful, neither of these two methods should be left untried.

Touching the interpretation, the player is warned that all sentimentality would be bad taste. The piece produces its most charming effect when played almost entirely without shading, clearly, delicately, and, to a certain extent, dreamily. That an ideal pianissimo, an accentless equality, can only be the result of loud and strongly accentuated practice, needs no explanation.

Our fingering differs from that generally used, chiefly in order that the hand may be held as quietly as possible.

In Takt 49 und 50 haben wir uns aus Rückſichten des Wohlklangs das letzte Viertel der linken Hand auszumerzen geſtattet.

X.

Den eigenthümlichen **Chopin**'schen Fingersatz für chromatische Terzen-Scalen haben wir als die Erfüllung des legatissimo auf unseren heutigen Klavieren bis zur Unerreichbarkeit erschwerend, wo es nöthig erschien, in den älteren **Hummel**schen abgeändert. Zwei der grössten Klaviertechniker moderner Zeit, Alexander Dreyschock und Carl Tausig hatten die nämliche Anſicht und Praxis. Wir vermuthen, dass Chopin durch sein Lieblings-Piano der Fabrik Pleyel und Wolff in Paris — welche, bevor ſie die bedauerliche Neuerung des „double échappement" adoptirte, allerdings die denkbar gefügigſte Mechanik lieferte — veranlasst wurde, jenen Fingersatz, nämlich die Daumenverwendung auf den beiden Halbton-Untertaſten in auffteigender Bewegung, für praktisch zu erachten. Wir halten sie auf den heutigen Flügeln für unvereinbar mit den Bedingungen eines „crescendo" im „legato".

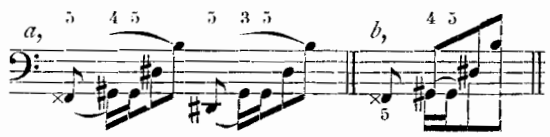
Der nöthige Fingerwechsel in der linken Hand z. B. Takt 3, 4, 7, 8. u. s. w. erlernt ſich am beſten, wenn er mit rhythmischer Beſtimmtheit effectuirt wird. Man wiederhole zuerſt die betreffende Note (a) und erſt nach erlangter Sicherheit binde man sie bei ſtillem Auflösen (b).

In bars 49 and 50, we have permitted ourselves, from motives of euphony, to remove the last crotchet in the left hand.

X.

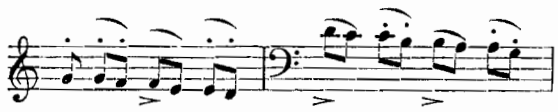
As the peculiar fingering adopted by Chopin for chromatic scales in thirds appears to us to render their performance in "legatissimo" utterly unattainable on our modern instruments, we have exchanged it, where necessary, for the older method of Hummel. Two of the greatest executive artists of modern times, Alexander Dreyschock and Carl Tausig were, theoretically and practically, of the same opinion. It is to be conjectured that Chopin was influenced in his method of fingering by the pianofortes of his favourite makers, Pleyel and Wolff of Paris (who, before they adopted the deplorable innovation of the "double échappement", certainly produced instruments with the most pliant touch possible), and therefore regarded the use of the thumb in the ascending scale on two white keys in succession (the semitones E F and B C) as practicable. On the grand pianofortes of the present day, we regard it as irreconcilable with the conditions of crescendo legato.

The change of fingers on the same note, necessary in the left hand, in bars 3, 4, 7, 8, etc., will be best learnt by effecting it with rhythmical accuracy; at first repeating the note in question (a), and after certainty has been thus obtained, binding it noiselessly (b).



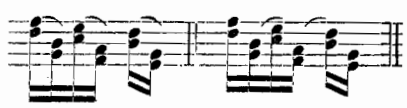
Es bleibe dem individuellen Geschmacke überlassen, den melodischen Gang in Takt 5 u. 6 (9 u 10 u. a. O.) durch Unterbrechung des Legato mit zwei Halbstaccato-Achteln auszuführen.

We leave to individual taste the phrasing of the melodic progression in bars 5 and 6, 9 and 10 etc. by interrupting the legato with two portamento quavers:



Stellen, wie Takt 27 u. f. übe man auf doppelte Weise:

Passages like bar 27 and following, should be practised in two ways:



Hiernach wird ſich für den Spieler herausstellen, ob er ſtatt des dritten den vierten Finger gebrauchen will oder umgekehrt.

The player will then have to decide whether he will use the third instead of the fourth finger or the reverse.

XI.

Diese Sextenetüde gehört mit der vorhergehenden Terzenetüde zu den nützlichſten Uebungen in der gesammten Etüdenliteratur. Man könnte ſie „l'indispensable du pianiste" nennen, wenn das Wort nicht durch Missbrauch in Verruf gekommen wäre. Ein sechsmaliges Durchspielen derselben iſt als Mittel gegen steife Finger und als Vorbereitung zum öffentlichen Conzertspiel jedem noch so fertigen Klavierspieler anzuempfehlen.

Die Fingersetzung haben wir für die „Normalhand" gegenüber den etwas übertriebenen Forderungen des Originals theilweise erleichternd geändert.

XI.

This study in sixths belongs, together with the preceding one in thirds, to the most useful exercises in the whole range of study-literature. It might truly be called "l'indispensable du pianiste" if the term, through misuse, had not fallen into disrepute. As a remedy for stiff fingers, and preparatory to performing in public, playing it six times through is recommended, even to the most expert pianist.

Our alterations in the somewhat too exacting original fingering will render it easier for the normal hand.

Die linke Hand erheischt hier vorzugsweise separate Uebung: beim Studium spiele man ſtärker und vornehmlich in Takt 7—10 unter Anwendung von < > für jede Takthälfte, welche Nüancen beim Zusammenspiel mit der rechten natürlich auf das bescheidenſte Maass zu beschränken sind.

XII.

Diese Etüde ſteht im Original in *Ges*; durch ihre Umschreibung nach *Fis* wurden die zahlreichen Doppel-Bee erspart, somit Deutlichkeit gewonnen.

Als Muſikſtück betrachtet, von geringerem Werthe, da die „liebenswürdigen Gemeinplätze" ihres melodischen Inhaltes an den Styl des sel. Charles Mayer gemahnen, iſt ſie doch so sauber gesetzt, dass bei sauberer Ausführung, unter Benutzung der von uns vorgeschlagenen Wiederholung der erſten 24 Takte zu einer ununterbrochenen Steigerung, zu deren Gunſten man ſie pianissimo beginnen dürfte, mit ihrem Vortrag eine recht populäre Wirkung noch heute erzielt werden kann. Ihre Aufnahme in diese Sammlung iſt durch die Rückſicht auf ihre Nützlichkeit zur Entwickelung eines lockeren Handgelenks im Octavenspiel veranlasst worden. Der Spieler achte sorglich darauf, die drei erſten Sechzehntheile mit einander zu verbinden, so dass nur das vierte den freien leichten Staccato-Anschlag erhält, welcher allerdings durch ein rasches Absetzen vom dritten bedingt iſt. Takt 38—40 der linken Hand haben wir nach Analogie der in Takt 37 vom Original unverkennbar ausgesprochenen Absicht auf einen Halteton-Effekt geändert.

XIII.

Als ein besonderer Vorzug dieser längſten und in jeder Beziehung grossartigſten der Chopinschen Studien iſt hervorzuheben, dass ſie bei Kundgebung der erdenklichſten Klangfülle des Inſtrumentes sich so ganz und gar nicht orcheſtral gebahren will, sondern nur Klaviermuſik im eigentlichſten Wortſinne bietet, wie man Chopin überhaupt das grosse Verdienst vindiziren muss, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orcheſtermusik feſtgeſtellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichſten Nachtheile beider Gebiete verwischt worden ſind.

Durch unsere Textdarſtellung, Fingersatzerleichterung, Berichtigung unzweifelhaft corrupter Stellen wie z. B. Takt 15 des Originals nach Analogie von Takt 33, hoffen wir dem Spieler gar manche Steine des Anſtosses aus dem Wege geräumt zu haben, welche früher vom Studium dieser „Etüdenkönigin" entmuthigt oder dasselbe nicht zum wünschenswerthen Ziele geführt haben. Mit Berufung auf das bei Nr. IV Bemerkte können wir dem Leser die der Praxis vorhergehen müssende Arbeit der Auseinandersetzung der Figuren überlassen, die Untersuchung, wie die Hauptfigur nur aus vier Noten beſteht, wie die Oberſtimme durch die abſteigende chromatische Scala, die Unterſtimme durch Beſtandtheile der jeweiligen Harmonie gebildet wird u. s. w. „Erkenntniss der Schwierigkeiten einer Aufgabe iſt schon die halbe Lösung derselben" hat ein berühmter Philosoph gesagt.

The separate study of the left hand is here especially necessary; practising loudly, and making a crescendo and diminuendo < > on every half bar (more particularly in bars 7 to 10), which must, of course, be toned down and made subservient to the right hand in the performance.

XII.

The original key of this study is *G*♭; by transposing it to *F*♯ the numerous double flats are avoided, and greater clearness thereby gained.

Though musically of little worth, for the amiable commonplaceness of its melodic contents reminds one of the style of the late Charles Mayer, it is, however, so deftly put together, that, by a neat performance (commencing pianissimo and repeating the first 24 bars, according to our suggestion, in an uninterrupted crescendo), it can still be made popular and effective. It is included in this collection by reason of its usefulness in developing a light and easy wrist-action in octave playing.

Care must be taken to bind the first three semiquavers, so that only the fourth can be rendered with the light and free staccato touch, a condition of obtaining which is the rapid taking off the third semiquaver.

We have altered bars 38 to 40 (left hand) to a holding-note effect, in analogy with the undoubted intention of the composer, as expressed in bar 37.

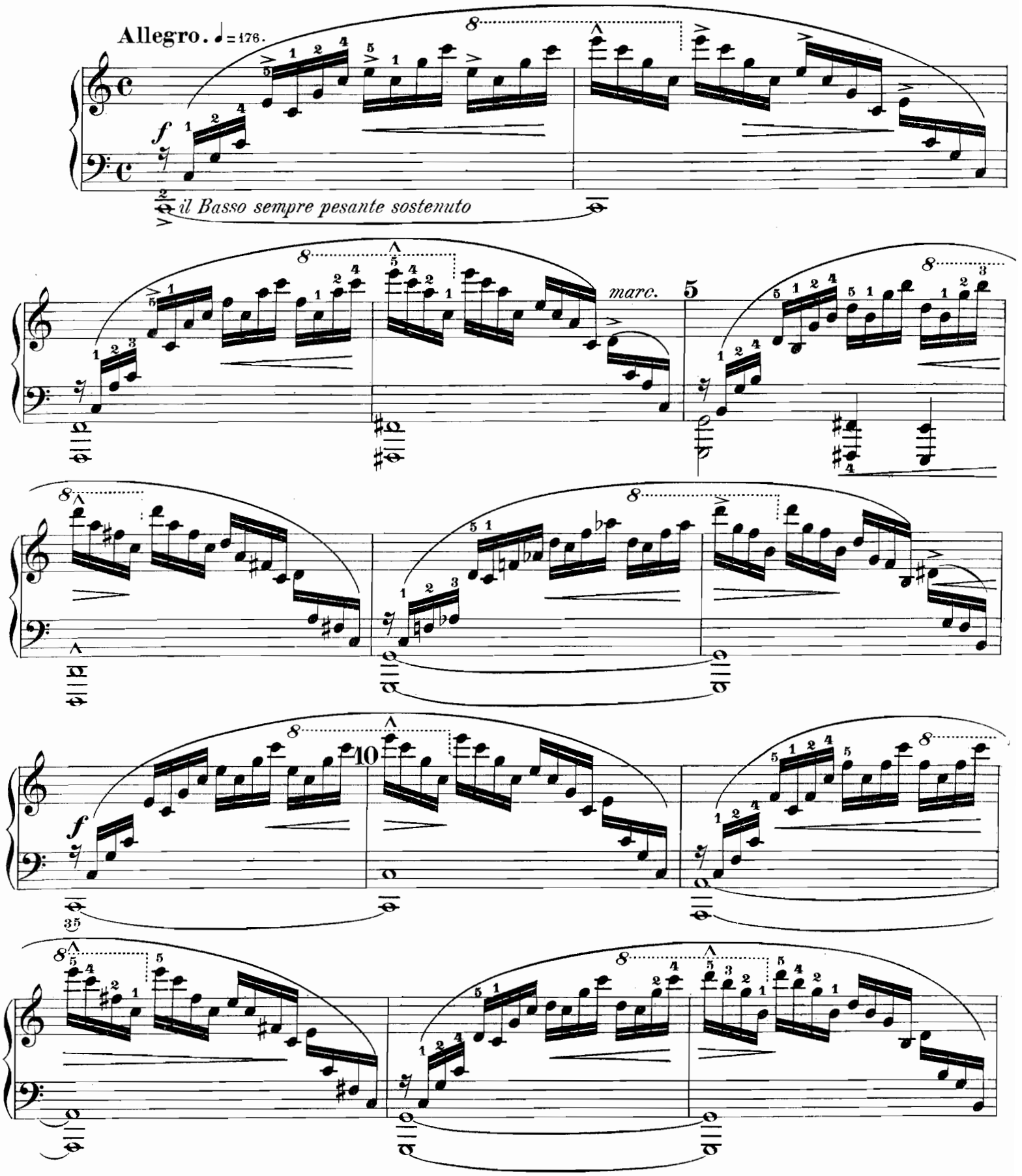
XIII.

It must be mentioned as a particular merit of this, the longest and, in every respect, the grandest of Chopin's studies, that, while producing the greatest fulness of sound imaginable, it keeps itself so entirely and utterly unorchestral, and represents pianoforte music in the most accurate sense of the word. To Chopin is due the honour and credit of having set fast the boundary between pianoforte and orchestral music, which, through other composers of the romantic school, especially Robert Schumann, has been defaced and blotted out, to the prejudice and damage of both species.

By our rendering of the text, facilitating the fingering, and correcting undoubted misprints, as, for example, bar 15 of the original by analogy to bar 33, we hope to have cleared away many impediments which previously may have discouraged the student from attempting this queen of studies, or caused him to fail in reaching the desired goal. Referring only to what has been remarked in regard to No. IV, we leave to the reader the carrying out of the necessary preliminary work: the analysis of the passages; the examination of how the principal figure consists of but four notes; how the upper voice is formed from the decending chromatic scale, the under one from the harmony prevailing at the moment, etc., etc. A celebrated philosopher has said, "A knowledge of the difficulties of a task is already half way towards its accomplishment."

I.

Chopin, Op. 10. Nº 1.



Eigenthum des Verlegers.
Entd. Sta Hall.

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.
R. 2392. 2392a.

München, Jos. Aibl.

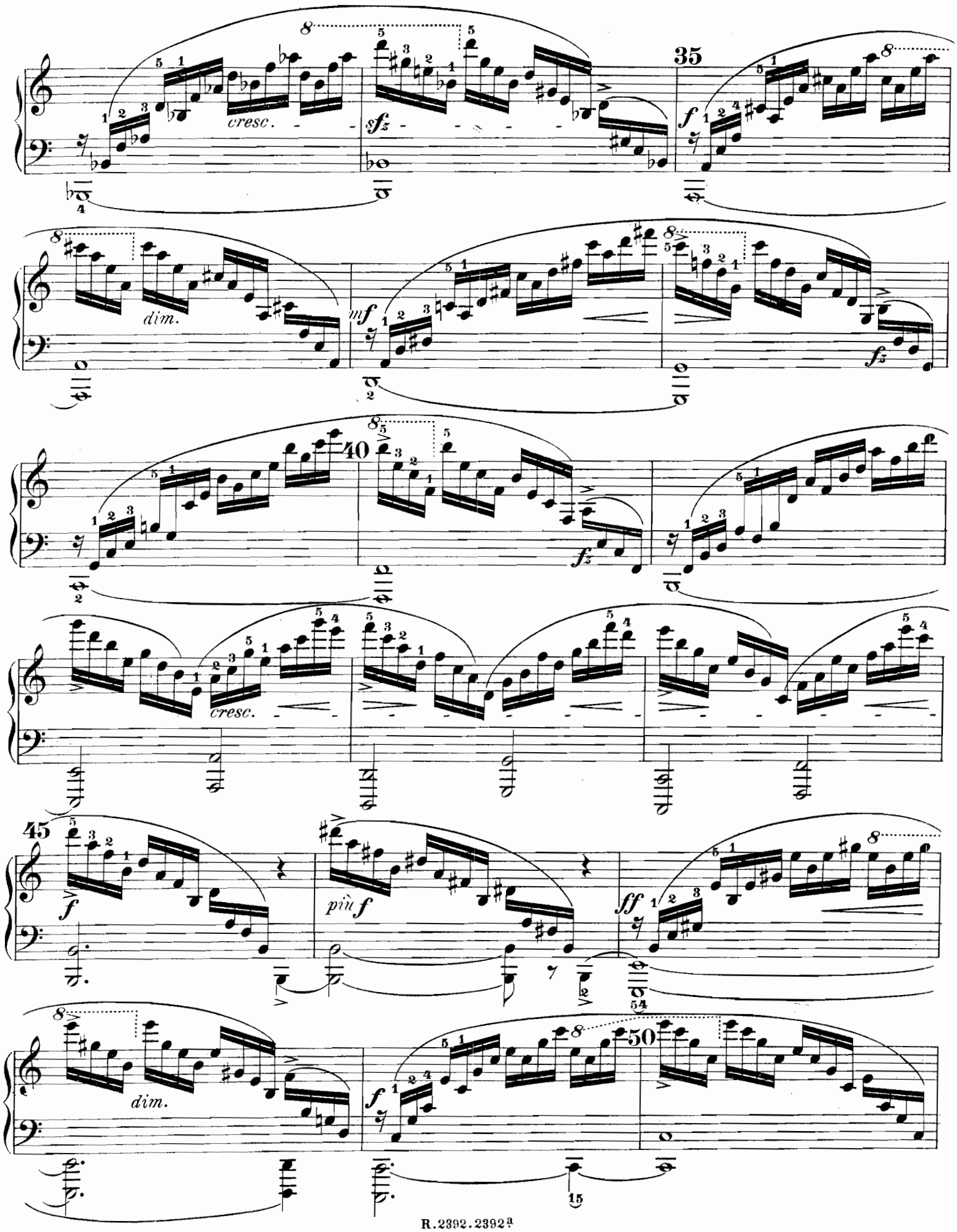
15 *dim.* *p* *mf*

espress.

20 *cresc.* *f*

25 *mf*

30 *sfz*


35
cresc.
sfz
f
dim.
mf
fz
40
cresc.
fz
45
f
più f
ff
dim.
f
50

55

ff

sfz

f

fp *cresc.*

60

f

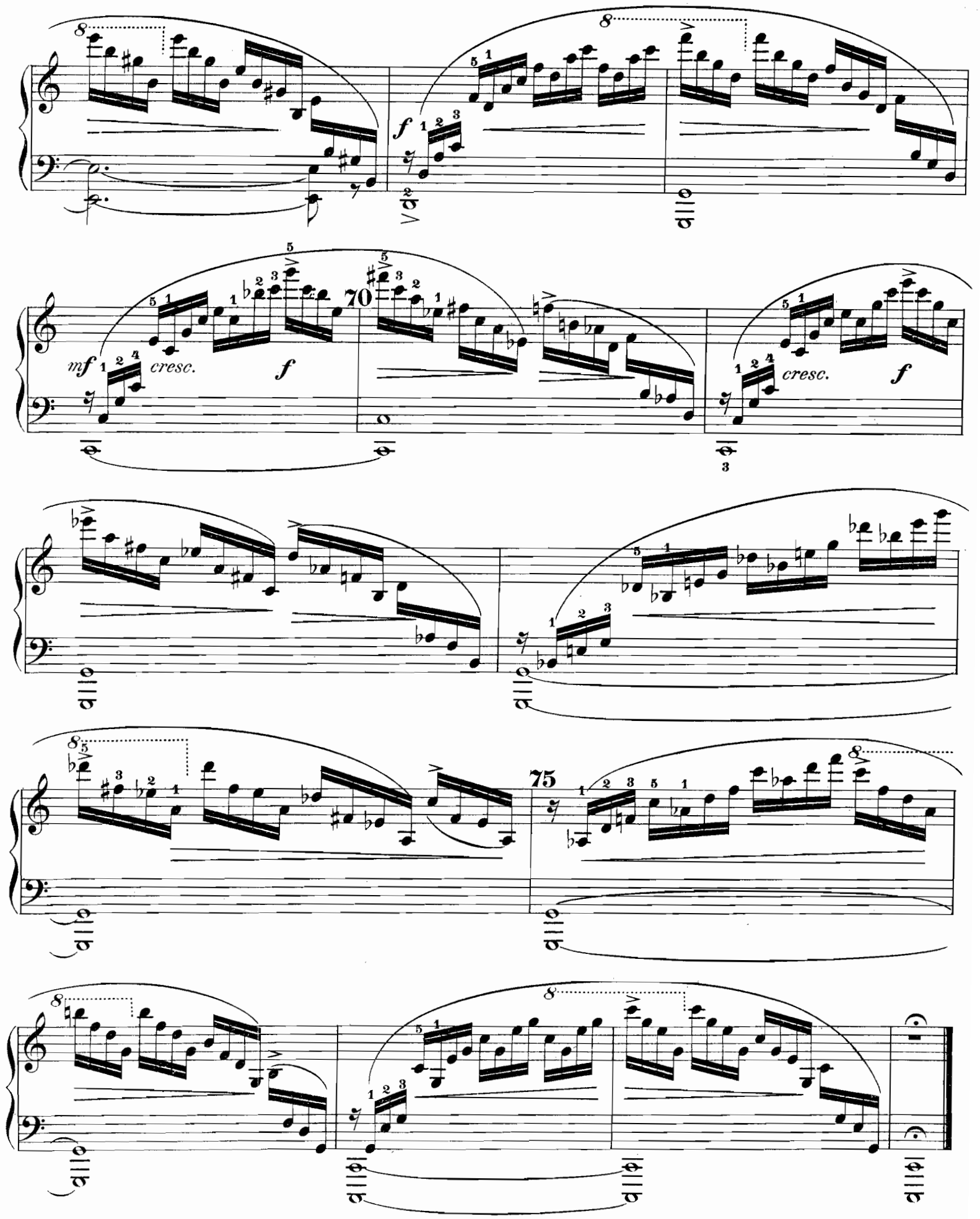
mp

cresc.

f

65

mf


f
mf
cresc.
f
70
cresc.
f
75

II.

Chopin, Op. 10. Nº 2.

Allegro. ♩ = 114.

p *sempre legato*

sfz

p *cresc.* *dim.*

mf *sf* *dim.*

p

sfz

cresc.

dim.

15

8

f energico

sf

dim.

20

p sempre legato

fz

p

fz

p cresc.

25

f *sfz*

cresc.

30

ff *fp* *mfz* *mfz*

sempre legato

f

ff

fz *fz*

35

dim. *mfp*

40

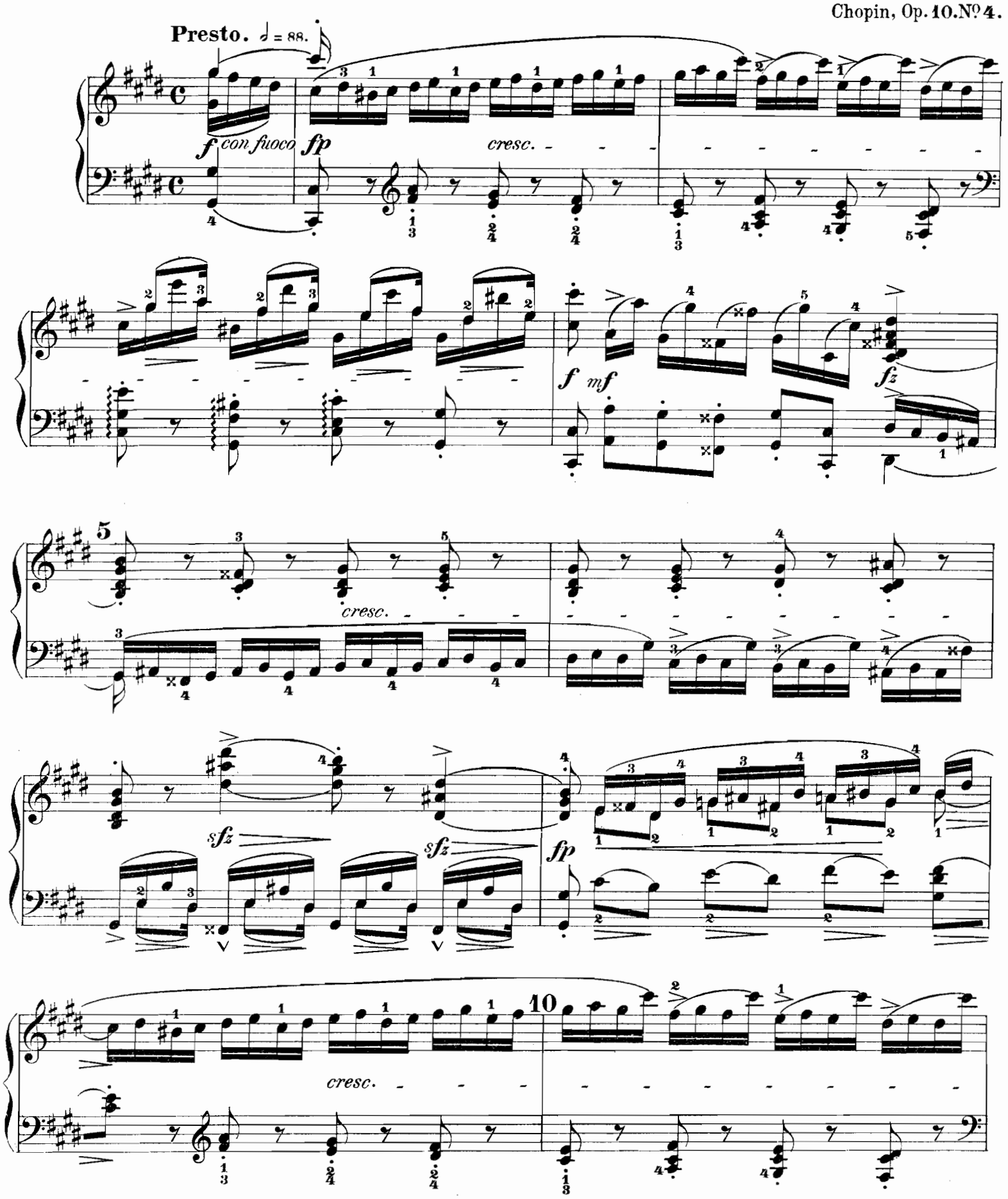
sfz *p* *cresc.* *dim.* *f* *sfz* *dim.*

45

cresc. *f* *sfz* *dim.* *ten.*

III.

Chopin, Op. 10. № 4.



f *ffz* *ffz*

15

mf *cresc.*

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

20

p *sfz*

p *cresc.* *sfz*

p

25

sfzp

ten.

sfzp

ten.

ten.

cresc.

f

30

sempre f

ffz

f

35

fz

ffz f

40

fz

fp

fp

fp

cresc.

45

ff

con forza

Ped.

fz p p p

fz

50

cresc.

fz

fp

cresc.

p

55

f *mf*

fz

cresc.

f

fz

fz

fp

cresc.

60

f

brillante

ffz

65

p

mfz

p

mfz

p

mfz

p cresc.

f e più f

70

ff

fff

ffz con più fuoco possibile

ff

75

fzp

cresc.

80

ff

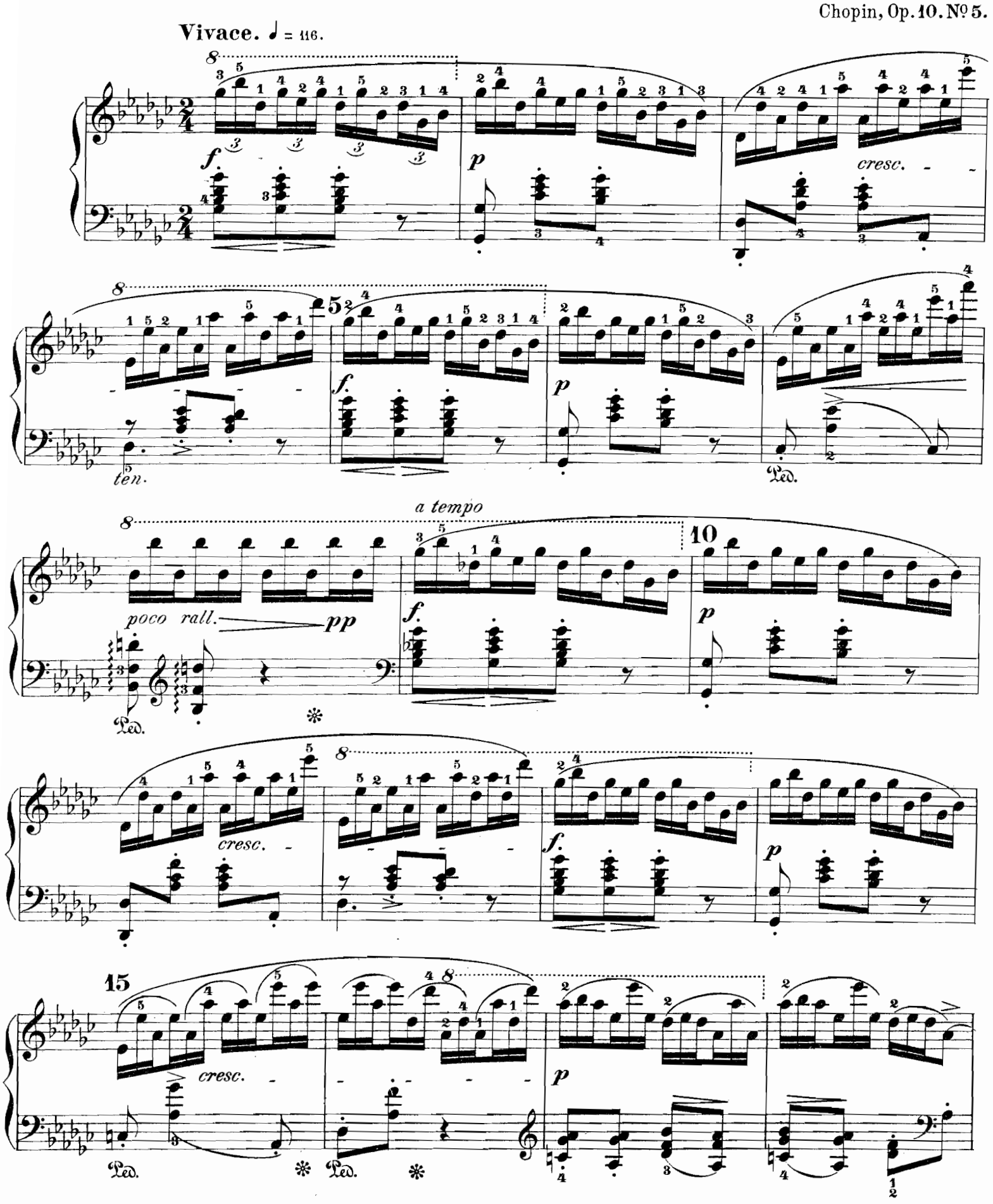
fz

ff

Ped. * Ped. *

IV.

Chopin, Op. 10. № 5.



20

f

dolce

25

poco a poco cresc.

sempre più cresc.

30

f

35

f

dim.

mf

Ped.

f

40

dim.

espr.

cresc.

45

mf

cresc.

cresc.

f.

50

p

sempre legato

cresc.

ten.

f.

p

55

cresc.

f

espr.

f

60

fp

cresc.

poco rall.

pp

65 *pp* *delicato* *smorz.* *a tempo* *p*

70 *poco cresc.* *dolce*

75 *poco cresc.* *f*

f *f* *più f*

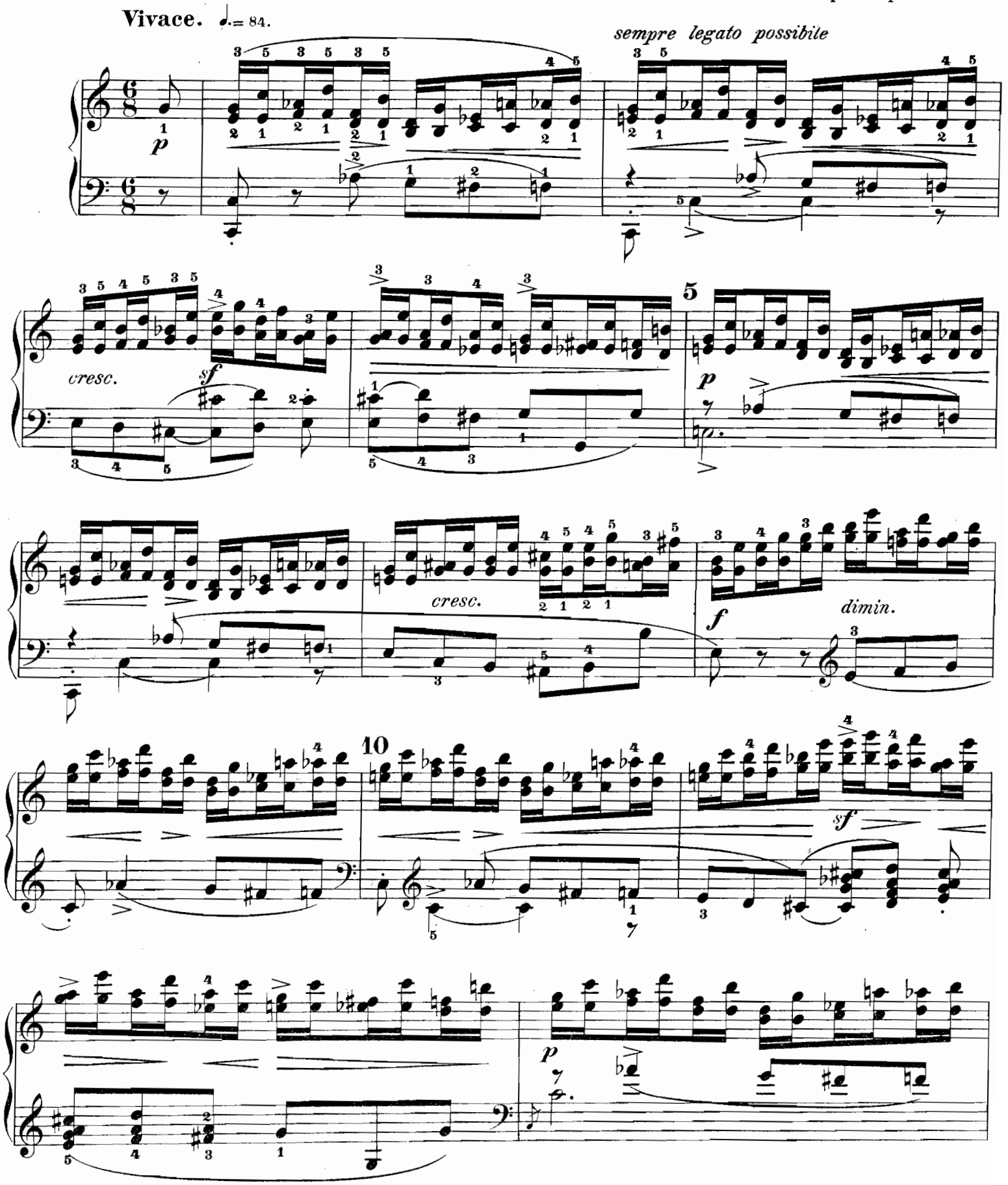
80 *ff* *p* *cresc.*

ff

85

V.

Chopin. Op. 10. № 7.



15

cresc.

f

espress.

p delicato

20

p

p

sf

25

f

sf

fp

cresc.

30

f *p* *mf* *espress.* *cresc.*

sempre legato *f* *p*

35

40

cresc. *f* *f*

45

p

ten.

ten.

p *f*

50

fz

fz

55

fz

fz

p

cresc.

f

f *sfz*

ff

Ped.

VI.

Chopin. Op. 10. № 9.

Allegro molto agitato. ♩= 88.

p sempre legato — *cresc.* — *con forza*

ten. — *p* — *cresc.*

f — *ten.* — *ritard.* — *a tempo* — *p*

Ped. ✻

cresc. — *f* — *ten.*

sotto voce — *cresc.* — *f* — *ten.*

Ped. ✻

Eigenthum des Verlegers.

München, Jos. Aibl.

p *f*

20 *ten.* *dim.* *p* *cresc.*

sempre *stringendo* 25 *più f*

accelerando *ff*

a tempo 30 *stretto*

f *pp* *f*

sempre legatissimo

a tempo *appassionato*

pp *f* *pp*

stretto

35

poco rallent.

a tempo ma sempre agitato

f *pp* *p*

cresc.

40

f

p cresc.

45

f con forza

Ped.

fz *mf* cresc.

50

fz cresc. e stringendo *fz*

Ped. Ped.

espr.

sempre più crescendo ed accelerando

55

sfz

mp

a tempo

pp

ten.

f

60

pp smorz.

f

pp

ff ritenuto

ten.

a tempo

pp

65

ppp leggierissimo

smorz.

VII.

Chopin. Op. 10. № 11.

Allegretto. ♩ = 76.

fz *p* *arpeggiando sempre* *p* *cresc.*

fp *arpeggiando*

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

f *p* *mfz* *p* *mfz* *p* *f* *ritenuto*

85252

a tempo

p

cresc.

20

fz

cresc.

con forza

25

fz dolce

pp e poco riten.

p

dolcissimo

30

p crescendo ed accelerando - - - - - - -

sfz ff e riten.

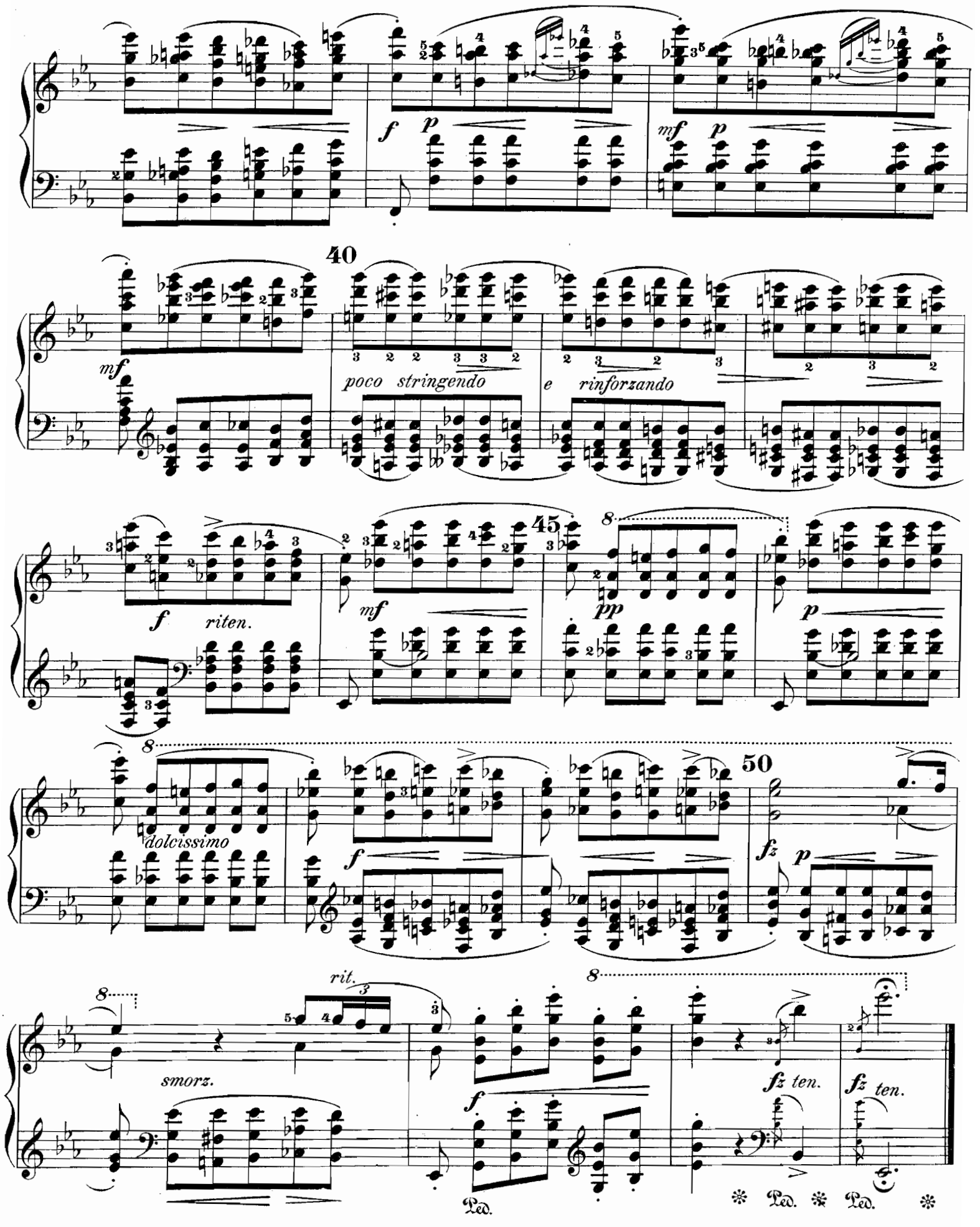
a tempo

p

p

35

cresc.


f
p
mf
p
40
mf
poco stringendo
e rinforzando
45
f
riten.
mf
pp
p
dolcissimo
f
50
fz
p
rit.
smorz.
f
fz ten.
fz ten.
Ped.
Ped.
Ped.

VIII.

Chopin. Op. 10. № 12.

Allegro con fuoco. ♩= 160.

ten. *f* *legatissimo*

ten. *f*

5 *f* *con fuoco*

poco dim. *cresc.*

10 *sempre f ed agitato* *f* *ten.* *p*

f *p* *ten.* *fz*

Ped. ✻

15

simile

Ped.

ten.

f p

20

p

ten.

pp

p

cresc.

mfz

p

mfz

Ped.

25

f

mf

cresc.

string.

ff

Ped.

30

fz *f* *dim.* *ten.* *fz* *dim.*

ten.

cresc. 35 *cresc.*

ff *fz*

ff 40 *fz* *ten.* *ff* *f*

ften.

45 *con fuoco* *fz* *poco dim.*

cresc. *f*

50 *f* *ten.* *p* *cresc.*

f *p* *mfz* Ped. ✻

55 *f* *sfz* *cresc.* *dim.*

60

con passione

f *mf* *f* *mf* *ten.* *fz*

Ped. ✻

65

con slancio

ff ten.

Ped. ✻

ff ten.

Ped. ✻

70

cantabile

f ten. *mf*

Ped. ✻

poco a poco diminuendo

p

75

smorzando

54

ten. *sotto voce*

poco rallentando

80

Ped. ✻ Ped. ✻

a tempo

ff ed appassionato

ff

fz *fz*

IX.

Chopin. Op. 25. № 2.

Presto. ♩ = 112.

p *sempre delicatissimo*

5

10

p

15

p

1. volta.

dim.

20

2. volta.

poco a poco cresc.

25

f

fp

30

smorz.

pp

35

sempre dolce

40

45

f

p

50

p

dim.

poco rit.

pp

Ped.

X.

Chopin. Op. 25. № 6.

Allegro. 𝅗𝅥 = 69.

sotto voce

5

fp *cresc.* *fz* *dimin.*

10

fp *cresc.* *fz*

f *espr.*

mf *p* *cresc.* *marc.*

15 *f*

dimin.

20 *p*

fz *cresc.*

f

25

fp *crescendo molto*

fz

p *leggierissimo*

30

ff *dim.*

mfz

dimin.

35

sotto voce

p

fz

40

p

cresc.

fp

fp

45

dim.

fp

cresc.

fz

f

Ped.

sotto voce

fp

50

55

cresc.

f

dim.

60

pp

mp

Lento.

f

Ped. ✻ Ped. ✻

XI.

Chopin. Op. 25. № 8.

Vivace. ♩.= 69.

molto legato

mezza voce

cresc.

dim.

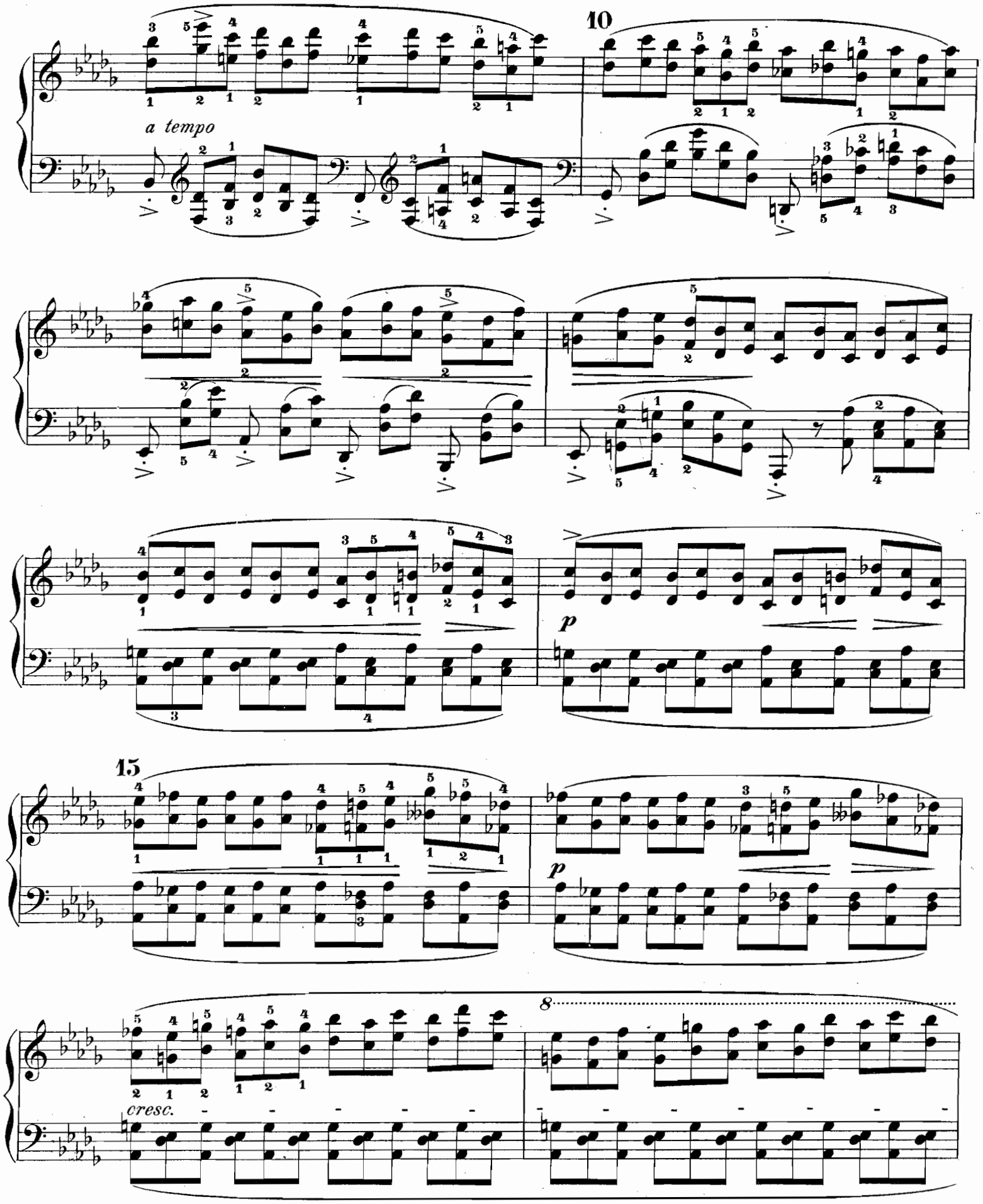
poco rit.

5 *a tempo*

poco rit.

Eigenthum des Verlegers.

München, Jos. Aibl.


10
a tempo
p
15
p
cresc.
8

8 20

fz

dim. e ritard.

a tempo

dolce

cresc.

25

f

fz

decresc.

p f

30

dim. p mf dim.

cresc. poco a poco

35

8

fz ff

Ped. *

XII.

Chopin. Op. 25. № 9.

Allegro assai. ♩= 112.

p leggiero

il Basso sempre un poco marcato

5

p

10

dim.

p

cresc.

15

mfz

dim.

p

20

pp

cresc.

25

f *più f*

30

cresc. *sfz* *ff*

35

fz *riten.* *a tempo* *ffz* *mp* *p* *p*

40

pp e leggierissimo

45

dimin. *poco string.*

50

senza rit. *morendo*

XIII.

Chopin. Op. 25. No 11.

Lento. ♩= 69.

p *pp*

Allegro con brio. ♩= 69.

f energico ma sempre molto legato

marcato

fz

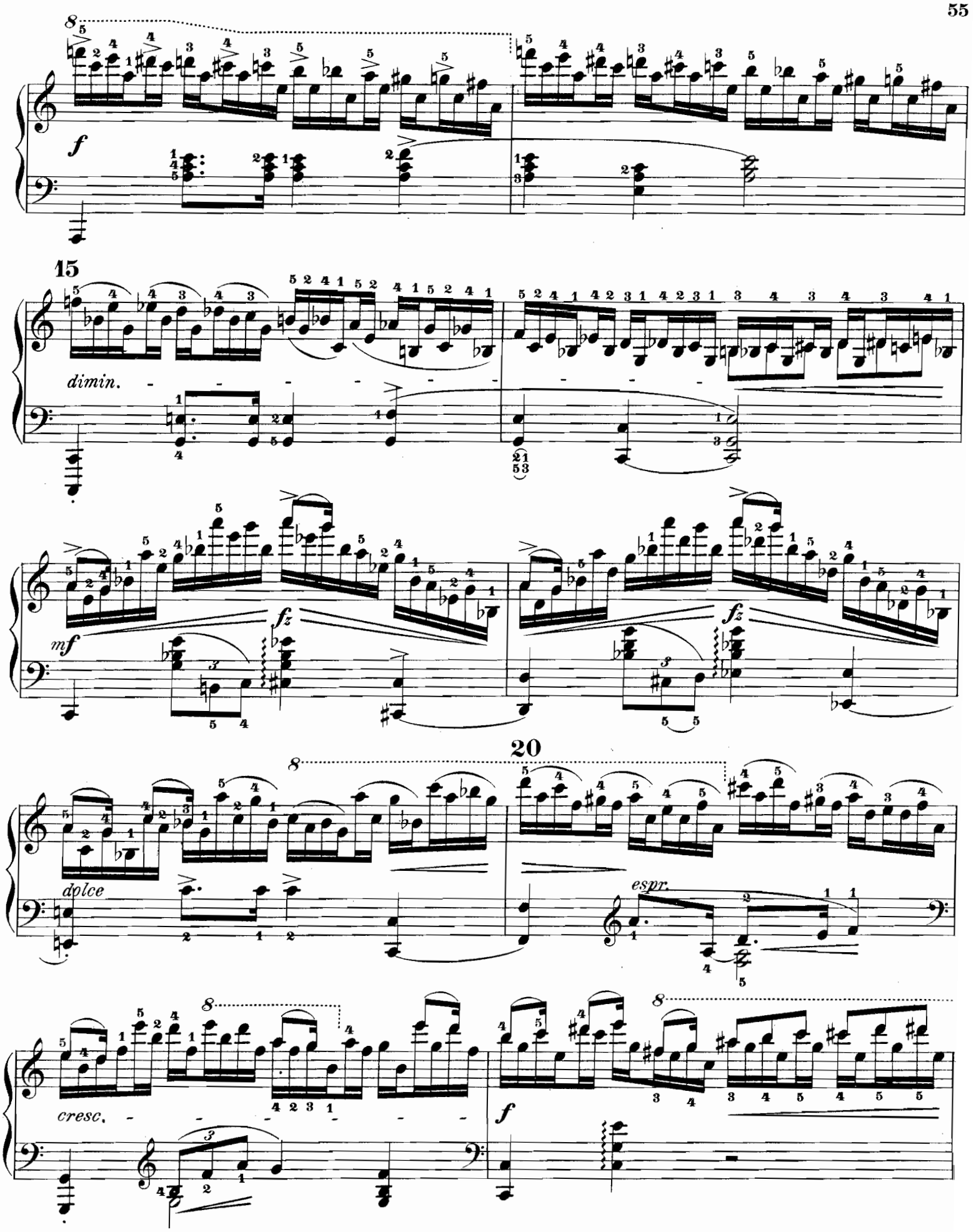
dim.

mf

marcato e tenuto

cresc.

f *ffz*


f
15
dimin.
mf
fz
fz
20
dolce
espr.
cresc.
f

ff

25

dimin.

mf

marc.

ten.

fz

cresc.

30

f

ffz

f

dimin.

35

mf fz fz

dolce

8

mf

espress.

cresc.

p

40

leggiero

cresc.

marcato

mf

cresc.

ten.

ten.

f

cresc. molto

45

fp

espressivo

ff

dolce

fp

espr.

cresc.

50

f

cresc.

tenuto

f

cresc.

f

55

con forza

fz *ten.* *fz* *ten.*

meno f
ten.

molto cresc.

60

ff *meno f* *fz*

ff *meno f* *ffz*

65

p *cresc.*

molto cresc.

70

ff *marc.* *ten.*

dimin. *p*

mf
ten.

75
cresc.
f
ffz

f

80
dim.
p

cresc.
fz

ff

marcatissimo sostenuto

85

p

cresc.

legato

fz

sempre f

fz

fz

90

poco a poco dimin.

ff subito

staccatissimo

95

fff e sostenuto

mf veloce

molto cresc.

ffz