# CHOPIN

## 12 ETUDEN

Herausgegeben von

Egon Petri

## Op. 10

| | | |
|---|---|---|
| Nr. 1. C-Dur | Nr. 5. Ges-Dur | Nr. 9. F-Moll |
| Nr. 2. A-Moll | Nr. 6. Es-Moll | Nr. 10. As-Dur |
| Nr. 3. E-Dur | Nr. 7. C-Dur | Nr. 11. Es-Dur |
| Nr. 4. Cis-Moll | Nr. 8. F-Dur | Nr. 12. C-Moll |

Miejska Nad Księgarnią i Czytelnia Bolesław Holman Łódź ul. Piotrkowska 0 Tel. 1[illegible]-44

COPYRIGHT 1924 BY

LINTUPSKY & SPEKTOR, VERLAG
BERLIN

Zbiory Stowarzyszenia L.F.C. 1174/n
BIBLIOTEKA NARODOWA NIE WYNOSIĆ

Franz Liszt gewidmet

# FR. CHOPIN

## 12 Etuden
Op. 10

Herausgegeben
von
Egon Petri

Copyright 1924 by
Lintupsky & Spektor, Verlag
Berlin

# Frédéric Chopin

(1810—1849)

Frédéric Chopin, geb. 8. Februar 1810 zu Zelazowa Wola bei Warschau, erhielt den ersten musikalischen Unterricht durch einen Böhmen Zywni und Joseph Elsner, Direktor des Warschauer Konservatoriums. Während dieses Studiums reiste Chopin oft nach Berlin, Dresden, Leipzig und Prag, um die dortigen Klavierspieler zu hören. 1829 trat er in Wien öffentlich auf und erregte durch die technische Sicherheit seines Spiels und seinen ausdrucksvollen Vortrag große Aufmerksamkeit der Kenner.

Nach der polnischen Revolution 1830 ließ sich Chopin in Paris nieder.

Sein Spiel, außerordentlich zart, tief durchgefühlt und bis in die feinsten Nuancierungen vollkommen ausgebildet, verhalf ihm bald zu einem europäischen Ruf.

Doch war Chopin vorzugsweise Salonspieler, für den Konzertsaal fehlte es ihm an Größe und Kraft des Tons.

Merkwürdig ist, daß er bei den vielen durch die Spannung besonders schwierigen Passagen und begleitenden Figuren seiner Kompositionen doch nur sehr kleine Hände hatte.

Als Komponist war Chopin bedeutend, ausschließlich auf dem pianistischen Gebiet. Alle Anklänge an das Spiel und die Komposition anderer Meister vermeidend, verfolgte Chopin eine ganz eigentümliche Richtung der Kunst, und da er selbst alle Schwierigkeiten im Spiel mit unglaublicher Beharrlichkeit überwand und in der Tat reizende Effekte durch ganz neue und originelle Wendungen hervorbrachte, so fand er unter den jüngeren Virtuosen viele Nachahmer. Wildheit und stilles Brüten, Ausgelassenheit und zarte Schwärmerei, jähes Aufflackern und ermüdetes Zusammensinken, alles dieses nebeneinandergehend, bedingt eine besondere Chopin-Rhythmik und Harmonik.

Seine kleineren Kompositionen, in denen er mit Liebe die Tanzformen seines Vaterlandes (Mazurka, Polonaisen usw.) kultiviert, gewähren den Eindruck eines fertigen und abgeschlossenen Ganzen.

Von seinen Kompositionen müßte man in erster Reihe die Notturno's, Mazurka's, Impromptus, Scherzo's, Präludien, Balladen, Walzer, 3 Klaviersonaten, Etuden (fürs Klavier), 2 Klavier-Konzerte in F-Moll und E-Moll und das Trion für Pianoforte, Violine und Violoncell nennen.

In all diesen Werken zeigt sich Chopin als eine rein subjektive Musiknatur, der die Tendenz zur Tonmalerei fern liegt.

Fast stets von leidender Gesundheit, unternahm Chopin doch im Frühjahr 1849 eine Reise nach London, wo er mehrere Konzerte gab; unter Nichtachtung seines körperlichen Befindens besuchte er noch Schottland und kam völlig erschöpft wieder nach Paris zurück. Am 17. Oktober 1849 verschied er.

Frédéric Chopin, né à Zelazowa Wola, près de Varsovie, le 8 février 1810, reçut sa première instruction musicale d'un Bohémien du nom de Zywin et de Joseph Elsner, Directeur de l'école de musique à Varsovie. Tout en faisant ses études, Chopin allait souvent à Berlin, Dresde, Leipzic et Prag pour entendre jouer les pianistes de ces villes. En 1829 il joua en public à Vienne et y excita l'admiration des connaisseurs par l'assurance technique de son jeu et par son style expressif.

Après la Révolution polonaise, en 1830, Chopin s'établit à Paris.

Son jeu, extrêmement délicat, d'une profondeur de sentiment extraordinaire et modulé de nuances les plus fines, lui procura bientôt une grande célébrité européenne. Pourtant, Chopin était principalement musicien de salon; pour la salle de concert, il lui manquait la force et la grandeur de ton

C'est étonnant qu'avec toutes les difficultés de tension dans les passages et accompagnements de ses compositions, Chopin avait de si petites mains.

Comme compositeur, Chopin se fit surtout connaître dans un sphère pianistique. Afin d'éviter toute ressemblance au jeu et aux compositions des autres maîtres, Chopin suivit une direction de l'art tout-à-fait individuelle, et comme il surmontait lui-même toutes les difficultés avec une persévérance extraordinaire et produisait même de charmants effets par des tours entièrement nouveaux et originaux, il trouva beaucoup d'imitateurs parmi les jeunes virtuoses.

Vif emportement et méditation tranquille, exhubérance et douce réverie, élan subit et las affaissement, toutes ces modulations près l'une de l'autre exigent un rhytm et une harmonie particulière à Chopin.

Les petites compositions dans lesquelles il aime à cultiver les formes de danse de sa patrie (Mazurka, Polonaise etc.) donnent l'impression d'un tout complétement développé et mûr.

Parmi ses compositions, on doit nommer en première ligne, ses Nocturnes, Mazurkas, Impromptus, Scherzos, Préludes, Ballades, Valses, 3 Sonates pour le piano, Etudes (piano) 2 Concertos pour le piano, en fa-mineur et mi-mineur, et le trio pour piano, violon et violoncelle. Dans toutes ces œuvres, Chopin se montre d'une nature musicale purement subjective.

Au printemps de l'année 1849, malgré sa santé précaire, Chopin entreprit un voyage à Londres où il donna plusieurs concerts. Peu soigneux de son état, il prit part à plusieurs soirées et visita même l'Ecosse. Il retourna alors à Paris complètement épuisé et y mourut le 17 octobre de la même année.

Frédéric Chopin, born at Zelazowa Wola, near Warsaw, on the 8th of February 1810, received his first musical instruction from a Bohemian named Zywin and from Joseph Elsner, director of the School of Music at Warsaw. While he was still studying, Chopin often went to Berlin, Dresden, Leipzic and Prag in order to hear the pianists of these cities. In 1829 he played at Vienna before the public and excited the admiration of the connoisseurs by his technical assurance and his expressive style.

After the Polish Revolution in 1830, Chopin settled down in Paris.

His play, so wonderfully, delicate and full of deepness of feeling and modulated to the finest degree, soon procured him a European celebrity.

Yet Chopin was chiefly a drawing-room musician; for the concert-hall he lacked strength as well as volume of tone.

It is strange that with all the difficulties of tension in the passages and accompaniments of his compositions, Chopin had such small hands.

As a composer, Chopin was solely great in the pianistic sphere. To avoid all resemblance to style of playing and also to the compositions of the other masters, Chopin followed quite an individual direction of art and as he himself overcame all difficulties with extraordinary perseverance, and in fact brought forth charming effects through entirely new and original turns, he found many imitators among the young eminent artists. Wildness and quiet meditation, extravagancy and gentle reverie, sudden bursts of passion and weary breaking down, all these modulations, side by side involve a particular rythm and harmony characteristic to Chopin.

His smaller compositons in which he loves to cultivate the art of dancing peculiar to his native country (Mazurka, Polonaise etc. . . .) give the impression of a fully developed and mature totality.

Among his compositions, we must mention above all his Nocturnes, Mazurkas, Impromptus, Scherzos, Ballades, Waltzes, 3 Sonatas for the piano, Etudes (for the piano) 2 piano Concertos in F-minor and E-minor, and the Trio for pianoforte, Violin and Violoncelle.

In all these works, Chopin shows himself as a purely subjective musician, devoid of all tendency towards tone-painting.

In Spring 1849, in spite of his bad state of health, Chopin undertook a journey to London, where he gave many concerts. Heedless of his precarious condition, he attended several parties and even visited Scotland. He then returned to Paris completely exhausted and died there on the 17th of October of the same year.

# Etude Nr. 1

C-Dur

Für den Vortrag dieses „Präludiums" — die Verwandtschaft mit dem ersten Präludium aus dem wohltemperierten Klavier ist unverkennbar — gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder man hält sich an die Chopin'sche Metronombezeichnung ♩ = 176 und betont das Schwungvoll-Rauschende, wogenartig sich Aufbäumende und Ueberstürzende der zweitaktigen Arpeggiofigur als eines Ganzen, wobei die einzelnen Noten ohne besondere Eigenbedeutung legato und leggiero zu spielen wären, oder — und dies erscheint dem bravourösen und monumentalen Charakter der Etude angemessener — man nimmt ein gemäßigteres Tempo (etwa ♩ = 152) und bemüht sich die einzelnen Noten im kräftigen, stählern-gehämmerten non legato herauszubringen, ohne deswegen der Zusammengehörigkeit der auf- und abwärtsrollenden Linien Abbruch zu tun. Wichtig ist dabei das feste Attackieren der Oktavbässe, die wie steinerne Pfeiler die Wölbungen der gebrochenen Akkorde tragen. Die höchste Note der rechten Hand verlangt als leuchtende Spitze den stärksten Akzent.

Der dynamische Aufbau wird sich etwa folgendermaßen zu gestalten haben:

1. Teil (16 Takte) gleichmäßiges *forte*
2. Teil ( 8 „ ) *meno forte*
(12 „ ) *cresc.* im 1., *dim.* im 2. Takte, etwas melodischer im Anschlag
(12 „ ) Steigerung zum *ff*
3. Teil (20 „ ) die ersten 8 Takte *ff*, dann wieder Steigerung vom *mf* zum *ff*
Coda (11 „ ) *meno f* und melodisch anfangend, *cresc.* bis zum Schluß *ff*.

Der Schüler (namentlich wenn er kleine Hände hat) lasse sich nicht durch die weiten „Spannungen" einschüchtern. Wenn es auch ratsam ist, aufwärts beim Anschlagen des Daumens, abwärts beim Anschlagen des 5. Fingers die nächsten 3 Noten schon über den Tasten vorzubereiten, so darf man ja nicht diese an sich richtige Idee übertreiben und durch allzuweites Ausdehnen der Hand die Finger versteifen. Gewöhnlich wird vergessen, welch wichtige Rolle der Arm spielt, der durch seine Seitwärtsbewegung die Finger erst während des Verlaufs der Passagen auf die Tasten bringt. Man übe zuerst gruppenweise (piano!):



Das erste *c* wird mit leicht ausgestreckter, fixierter Hand mit einer großen Armbewegung von oben genommen; dann führt man den Arm seitwärts nach rechts, wobei zu gleicher Zeit der Daumen sich dem 5. Finger nähert, bis er beim *e* beinahe mit diesem einen Terzen-Abstand bildet. Die übrigen Finger ziehen sich leicht zusammen; die Position wird also während des Spiels aufgelöst. Beim letzten *c* hebt sich der Arm nach oben; die Hand wird wiederum ausgestreckt, um für die nächste Dezimenstellung vorbereitet zu sein. Erst wenn man sich in dieser Bewegung wohl und sicher fühlt, füge man das kräftige Anschlagen der einzelnen Finger hinzu.

Um den 5. Finger sicher und fest auf die schwarzen Tasten aufsetzen zu können und jedes Wischen und Gleiten zu verhindern, muß man, bei festem Handrücken und hohen Knöcheln, mit dem Ellenbogen eine kleine Drehung nach außen und nach oben beschreiben (physisch) und zugleich die schwarze Taste als Abschluß, nicht als neuen Anfang einer Gruppe empfinden (geistig), z. B.:



Die weißen Tasten schlage man möglichst auf ihrer breiteren Fläche an (so daß die Finger sich nicht zwischen die schwarzen Tasten einzwängen müssen).

Eine Aenderung des Fingersatzes (4 2 1 2 statt 5 3 2 1) an diesen und ähnlichen Stellen ist nicht statthaft, weil dadurch die Idee des Decimen-Motivs infolge falscher Phrasierung verloren geht, auch der technische Zweck der Etude vereitelt werden würde.

Die linke Hand kann, zwei Oktaven tiefer die rechte Hand verdoppelnd, mitgeübt werden. Auch ist die Transposition nach *H-Dur* und *Cis-Dur* nutzbringend.

NB. Das letzte *a* in Takt 5 (rechte Hand) ist eine spätere Korrektur, augenscheinlich um die Quintenfortschreitung mit dem Baß $\frac{h-a}{e-d}$ zu vermeiden. Eigentlich hätten dann auch die Quinten $\frac{e-d}{a-g}$ in Takt 12—13 und die Oktaven *d—c* in Takt 48—49 beseitigt werden müssen.

Die Aenderung der Arpeggiofigur in Takt 25 ist wahrscheinlich auf den beschränkten Umfang der Instrumente zu Chopins Zeit zurückzuführen; der Herausgeber rät, sie nach Analogie der übrigen Takte bis in die höhere Oktave zu führen.

Egon Petri.

# Etude Nr. 1

Do-majeur

Pour l'exécution de ce prélude – dont la ressemblance au premier prélude du piano bien tempéré est évidente — il y a deux possibilités. **Ou** on suit le signe de métronome de Chopin ♩ = 176, en accentuant l'air enthusiaste, murmurant, frémissant, flottant, se cabrant, se précipitant, des deux mesures d'arpèges comme un tout, tandis que les notes séparées doivent être jouées legato ou leggiero sans aucune importance personnelle, **ou** — et ceci semble mieux correspondre à l'air de bravoure et au caractère monumental de l'étude — on prend un mouvement plus modéré (à peu près ♩ = 152) et on cherche à faire ressortir les notes seules d'un non legato fort et dur comme de l'acier sans détruire l'ensemble des lignes roulant en haut et en bas. De plus, il est surtout important d'attaquer fermement les octaves de la basse, qui comme des piliers en pierre portent, les voûtes des accords rompus. La plus haute note de la main droite demande l'accent le plus fort comme un sommet luisant.

La structure dynamique se forme à peu près de la manière suivante:

1ère partie (16 mesures) *ff* régulièrement
2ème partie ( 8 „ ) *meno forte*
(12 „ ) *cresc.* dans la 1ère, *dim.* dans la 2ème mesure, le toucher un peu plus mélodieux
(12 „ ) graduer jusqu'au *ff*
3ème partie (20 „ ) les premières 8 mesures *ff*, puis gradation de *mf — ff*
Coda (11 „ ) *meno f* et commençant mélodieusement, *cresc.* jusqu'à la fin *ff*.

L'élève (surtout s'il a de petites mains) ne doit pas se laisser intimider par la tension écartée. Si prudent que ce soit de préparer les 3 notes suivantes au-dessus du clavier, en touchant du pouce en montant et du 5ème doigt en descendant, on ne doit pourtant pas exagérer cette idée, bien correcte en elle-même, et raidir les doigts en trop étendant la main. On oublie généralement quel rôle important joue le bras, qui, par son mouvement de côté apporte les doigts sur le clavier pendant le cours des passages.

Il faut d'abord étudier en groupes (piano!):



On prend le premier *do* avec une main légèrement étendue, fixée, et un grand mouvement d'en haut du bras. Puis on guide le bras de côté vers la droite, pendant que le pouce s'approche du 5ème doigt jusqu'à ce qu'il forme avec ce dernier la distance d'une tierce. Les autres doigts sont légèrement serrés l'un contre l'autre; la position est donc déliée pendant le jeu. Au dernier *do* le bras se lève; la main est de nouveau tendue de façon à se préparer pour la prochaine position de dixième. Ce n'est que lorsqu'on se sent tout-à-fait à l'aise et sûr dans ce mouvement que l'on doit frapper les notes avec force avec chaque doigt séparément.

Afin de pouvoir poser le 5ème doigt sûrement et fermement sur les touches noires et pour éviter tout frottage et tout glissement, il

faut décrire avec le coude un petit cercle en dehors et d'en haut en remuant la main fermement et en levant le poignet et en même temps sentir (spirituellement) la touche noire comme fin, non pas comme le commencement d'une nouvelle groupe, p. e.:



Il faut autant que possible jouer les touches blanches à l'endroit plus large, de telle manière, que les doigts ne soient pas pincés entre les touches noires.

Il n'est pas permis de changer le doigté (4 2 1 2 au lieu de 5 3 2 1) à ce passage-ci et à d'autres semblables parce qu'en faisant cela, l'idée du motif de dixièmes serait perdue en conséquence d'une fausse phrase, et l'utilité technique de l'étude détruite.

On peut aussi étudier la basse en doublant la main droite deux octaves plus bas. La transposition après *si-majeur* et *do dièze-majeur* est aussi avantageuse.

NB. Le dernier *la* dans la 5ème mesure (main droite) est une correction tardive, probablement pour éviter la progression des quintes avec la basse $\frac{si - la}{mi - ré}$. De même on aurait alors aussi dû éloigner les quintes $\frac{mi - ré}{la - sol}$ dans la mesure 12—13 ainsi que les octaves *ré — do* dans la mesure 48—49.

Le changement de la tournure d'arpèges dans la mesure 25 est probablement dû aux petits instruments du temps de Chopin; l'éditeur conseille à la mener jusqu'à l'octave supérieure analogue aux autres mesures.

Egon Petri.

# Etude Nr. 1

## C-major

For the execution of this Prelude (the resemblance to the first Prelude of the well tempered piano is unmistakable), there are two possibilities. Either one follows Chopin's metronome sign ♩ = 176 in accentuating the enthusiastic, murmering, rustling, fluctuating. prancing and precipitating strain of the two arpeggio bars as a whole, whereas the single notes should be played legato or leggiero without any special self-importance, or — and this seems more suitable to the bravura air and monumental character of the étude – one takes a more moderate movement (about ♩ = 152) and endeavours to bring out the single notes in a strong, steel-like poundering legato, without breaking off the homogeneousness of the up- and downwards rolling lines. The greatest importance here, lies in attacking the octave basses, which, like stone pillars, bear the vaults of tke broken accords. The highest note of the right hand demands the strongest accent, like a glowing summit.

The dynamic structure will be formed in about the following way:

1st part (16 bars) *ff* regularly

2nd part
- ( 8 „ ) *meno forte*
- (12 „ ) *cresc.* in 1st, *dim.* in 2nd bar, rather more melodious in the touch.
- (12 „ ) gradation up to *ff*

3rd part (20 „ ) the first 8 bars *ff*, then again gradation from *mf — ff*

Coda (11 „ ) *meno f* and melodic beginning, *cresc.* to end *ff*.

The pupil (especially if he has small hands) must not be intimidated by the wide "stretching". However advisable it may be to prepare the 3 following notes above the key-board, upwards in striking the thumb, downwards in striking the 5th finger, still one must not exaggerate this idea, though quite right in itself, and stiffen the fingers by stretching the hand too far. It is generally forgotten, what an important part the arm plays. It is just the arm, which, by a sideward movement, brings down the fingers on the key-board during the run of the passages. The following should be practiced in groups (piano!):



The first *c* is taken with a lightly stretched, fixed hand and a large movement of the arm from above. Then the arm is led sidewards to the right, whereby the thumb approaches the 5th finger, until it almost forms with the latter the distance of a third. The remaining fingers are drawn lightly together; the position is therefore loosened whilst playing. At the last *c* the arm is lifted upwards, the hand is stretched out again in order to be prepared for the following tenth. Not until one feels quite comfortable and sure in this movement should the strong touch of the single fingers be added.

In order to be able to lay the 5th finger securely and firmly on the black keys and avoid all wiping and gliding, one must describe (physically), with the elbow, a little circle, outwardly and upwardly, whilst moving the hand firmly and raising the wrist. At the same time one must feel (spiritually) the black key as conclusion, not as the new beginning of a group, f. i.:



The white keys must be struck, if possible, on their broads surface so that the fingers should not be squeezed between the black keys.

An alteration of the fingering (4 2 1 2 instead of 5 3 2 1) at this and other similar passages is not permitted, because by that, the idea of the tenths motive and the technical purpose of the Etude would be lost in consequence of false phrasing.

The left hand can be practised as well by doubling the right hand two octaves below. The transposition after *B-major* and *C-sharp-major* is also advantageous.

NB. The last *a* in the 5th bar (right hand) is a later correction, probably to avoid the progression of the quints with the bass $\frac{b - a}{e - d}$. In that case the quints $\frac{e - d}{a - g}$ in bar 12—13 and the octaves $d - c$ in bar 48—49 should have then been done away with as well.

The alteration of the arpeggio-figure in bar 25 is probably due to the small size of the instruments in Chopin's time; the editor advises, analogous to the other bars, to lead it up to the upper octave.

Egon Petri.



# Etude Nr. 1

Allegro M. M. ♩ = 176 — Fr. Chopin Op. 10 Nr. 1



* Ped. (usw. jeden Takt)

*meno f e*
*piu legg.*

*il basso cantando*

* Ped. (* Ped.)



*più cantabile*

(* Ped.)

*sf*

*cresc.*

f

dimin.

molto

sf

molto

sf

il basso pesante

f



più cresc.

(ritard.)

ff

sf

meno f

cresc.

sempre cresc.

f

fp melodioso

molto

cresc. sin' al fine

(ritard.)

ff

ritard.

Stowarzyszenie I.F.C.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

4-50



# EDITION LINTUPSKY & SPEKTOR

## CHOPIN

### Etüden

(Egon Petri)

jede Etüde einzeln

## BEETHOVEN

### Sonaten

(Leonid Kreutzer)

jede Sonate einzeln

## ALTE MEISTER

unter allgemeiner Redaktion von Egon Petri

| | | | |
|---|---|---|---|
| Nr. 1 | BUXTEHUDE: Orgelchoralvorspiel: „Nun bitten wir den heil'gen Geist“ | *Für das Klavier übertragen von Egon Petri* | |
| Nr. 2 | BUXTEHUDE: Orgelchoralvorspiel: „Durch Adams Fall“ . . . . . | | |
| Nr. 3 | J. S. BACH: „Gotteszeit ist die allerbeste Zeit“ . . . . . | | |
| Nr. 4 | J. S. BACH: Orgelchoralvorspiel: „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“ | | |
| Nr. 5 | J. S. BACH: Orgelchoralvorspiel: „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ | | |
| Nr. 6 | SCARLATTI: Pastorale . . . . . | bearb. von | *Egon Petri* |
| Nr. 7 | FROBERGER: Tocatta C-dur . . . . . | bearb. von | *J. Horenstein* |
| Nr. 8 | PACHELBEL: Passacaglia . . . . . | bearb. von | *J. Horenstein* |
| Nr. 9 | DAQUIN: Le coucou . . . . . | revid. von | *A. Libermann* |
| Nr. 10 | GALUPPI: Sonate . . . . . | revid. von | *Egon Petri* |
| Nr. 11 | HAESSLER: Sonate . . . . . | revid. von | *H. Hirschland* |
| Nr. 12 | RAMEAU: a) Musette en Rondeau b) Rigaudon . . . . . | revid. von | *H. Hirschland* |

Faber'sche Buchdruckerei, Magdeburg.

# CHOPIN

## 12 ETUDEN

Herausgegeben von

Egon Petri

## Op. 10

| | | |
|---|---|---|
| Nr. 1. C-Dur | Nr. 5. Ges-Dur | Nr. 9. F-Moll |
| Nr. 2. A-Moll | Nr. 6. Es-Moll | Nr. 10. As-Dur |
| Nr. 3. E-Dur | Nr. 7. C-Dur | Nr. 11. Es-Dur |
| Nr. 4. Cis-Moll | Nr. 8. F-Dur | Nr. 12. C- |

COPYRIGHT 1924 BY

LINTUPSKY & SPEKTOR, VERLA
BERLIN