FRIEDRICH CHOPIN'S WERKE.

Instructive Ausgabe

mit erläuternden Anmerkungen und Fingersatz von

Dr. THEODOR KULLAK.

Band I.

ETUDEN

für das Pianoforte.

Douze Grandes Etudes Op. 10.

Heft I. Op. 10. № 1 – 6.
- Etude № 1. C dur.
- „ „ 2. A moll.
- „ „ 3. E dur.
- „ „ 4. Cis moll.
- „ „ 5. Ges dur.
- „ „ 6. Es moll.

Heft II. Op. 10. № 7 – 12.
- Etude № 7. C dur.
- „ „ 8. F dur.
- „ „ 9. F moll.
- „ „ 10. As dur.
- „ „ 11. Es dur.
- „ „ 12. C moll.

Douze Etudes Op. 25.

Heft III. Op. 25. № 1 – 6.
- Etude № 1. As dur.
- „ „ 2. F moll.
- „ „ 3. F dur.
- „ „ 4. A moll.
- „ „ 5. E moll.
- „ „ 6. Gis moll.

Heft IV. Op. 25. № 7 — 12.
- Etude № 7. Cis moll.
- „ „ 8. Des dur.
- „ „ 9. Ges dur.
- „ „ 10. H moll.
- „ „ 11. A moll.
- „ „ 12. C moll.

Heft V. Trois nouvelles Etudes.

Etude № 1. F moll. № 2. As dur. № 3. Des dur.

Eingetragen laut der internationalen Verträge.

BERLIN,
Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch u. Musikhandlung
(Rob. Lienau.)
Wien, Carl Haslinger q.a Tobias.
New-York, Copyright G. Schirmer 1880.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS
2233

2293/m



Gez. von Maurit

Druck v. J. Hesse, Berlin.

Verlag der Schlesinger'schen Buch- u. Musik. Handl. in Berlin.

FR. CHOPIN.

Geb. in Zelazowa Wola bei Warschau im Jahre 1810. Gest. in Paris d. 17ten Octbr. 1849.



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.

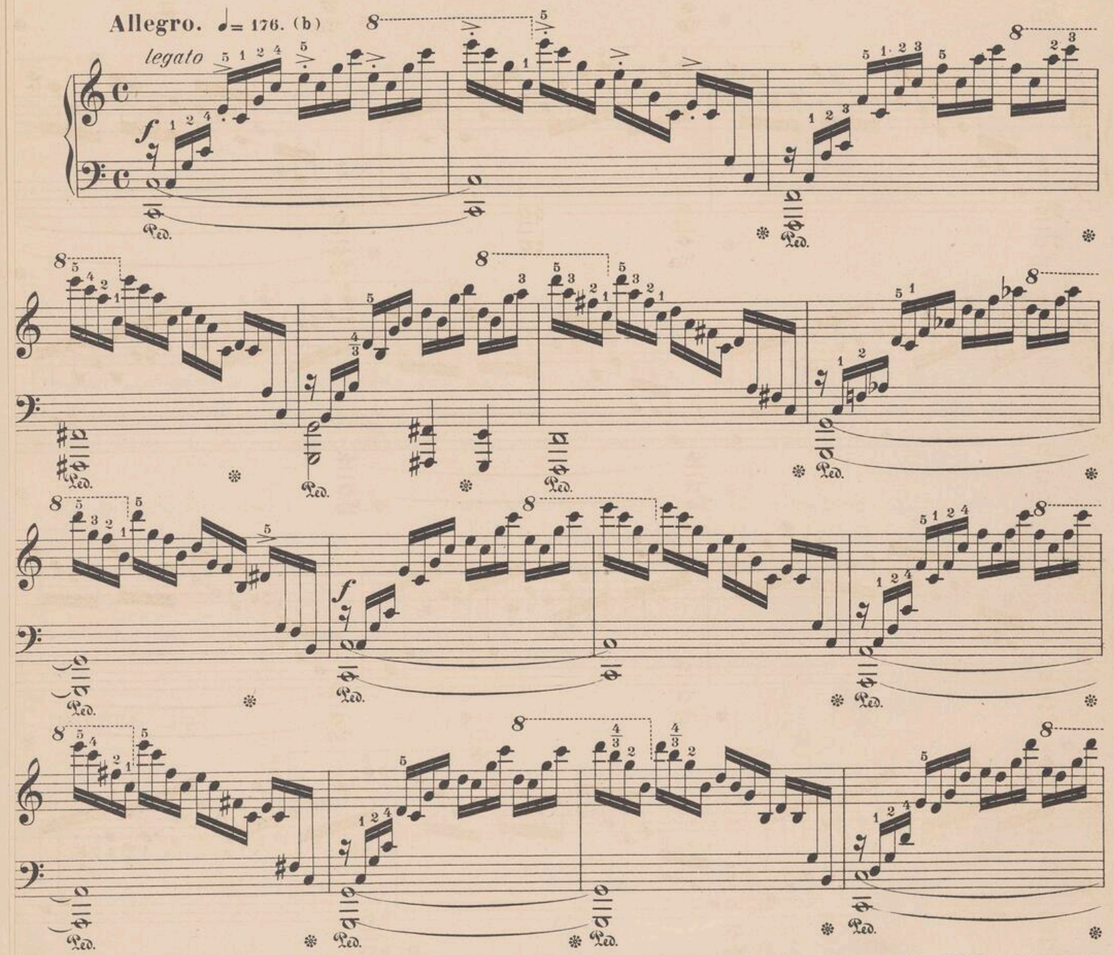
TH. KULLAK.

(a) I

FR. CHOPIN, Op. 10. № 1.

Allegro. ♩= 176. (b)

legato



) Ueber einen stolz und kühn einherschreitenden Grundbass fluthen mächtige Tonwellen dahin. Die Etüde _ deren technischer Zweck die schnelle Ausführung **weitgriffiger** die Spannung einer Octave überschreitender Accordfigurationen _ ist daher durchgängig schwungvoll, energisch und *f* zu spielen. Bei **scharf dissonirenden Harmonieen** ist dieses *forte* bis zum *ff* zu steigern, bei **consonirenden** abzuschwächen. **Accente** markig. Ihre Wirkung verstärkt sich, wenn ein pralles Abstossen damit verbunden wird.



etc. in **gleicherweise**.

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

Copyright G. Schirmer 1880.

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.



(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.*

f *f* *f*

(a) II.

FR. CHOPIN, Op. 10. No. 2.

Allegro. ♩= 144.

sempre legato

p *sf* *cresc.* *p* *cresc.*

sf *dim.*

p *cresc.*

sf *cresc.* *f* (b)

f *pochiss. rit.* *p* *a tempo* *poco* *a* *poco* *cresc.*

f

cresc. *f* *sf*

sf *p* *cresc.* *f*

(a) Studie 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.

Vorstudie *R.H.* etc.

aufwärts und abwärts mit beiden Händen auszuführen.

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*, 2*tes Solo* u. s. w.) Sie ist eine Specialität Chopin'scher Technik und heisst die **Chopin**'sche, namentlich im Gegensatze zur **Czerny**'schen.

Chopin Czerny: *R.H.* *L.H.*

Bei der letzteren fällt in der **rechten** Hand $\frac{5}{3}$ auf $\frac{c}{cis}$ 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.

dim.

p

cresc.

p

cresc.

f

cresc.

f

dim.

(a) **III.**

FR. CHOPIN, Op. 10. № 3.

Lento ma non troppo. ♪ = 100. (b)

p legato

stretto

riten.

ten.

cresc.

(c)

poco cresc.

con forza

ten.

ten.

ten.

stretto e cresc.

riten.

f

dim.

sempre legato

poco più animato

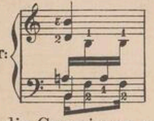
(d)

pp rallent.

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

(b) Die Metronombezeichnung ♩ = 100, welche sich in den ersten deutschen Ausgaben befindet, ist falsch.

(c) oder:



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

poco cresc.

fp

fp

f

p

fp

f

p

8

ff

con forza

(e)

con fuoco

f con bravura

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

f con bravura

più cresc.

riten.

f

più cresc. e stretto

riten.

legatiss.

sf

p

sempre p

smorz. e rall.

Tempo I.

dim.

p

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.

Presto. ♩ = 88.

con fuoco

cresc.

più cresc.

sempre più f

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

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

f *p* *cresc.* *cresc.* *con forza* *ff* *sf* *p* *sf* *cresc.* *fp* *cresc.* *f* *sf* *f* *sf* *sf* *fp*

cresc. *ff* *mf* *cresc.* *ff* *fff* *sf* *ff con più fuoco possibile* *ff* *ff*

(a) **V.**

Vivace brillante. ♩ = 116.

leggieris.e legatiss.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 5.

legato

cresc.

poco rall.

a tempo

cresc.

cresc.

(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.

(b) (c) *(Klindworth.)* (d) wie b. (e) wie b. (f) wie b. (g)

(h)—(i) besser ohne *Legato*-Bogen.

cresc.

poco a poco cresc.

cresc.

cresc.

sf

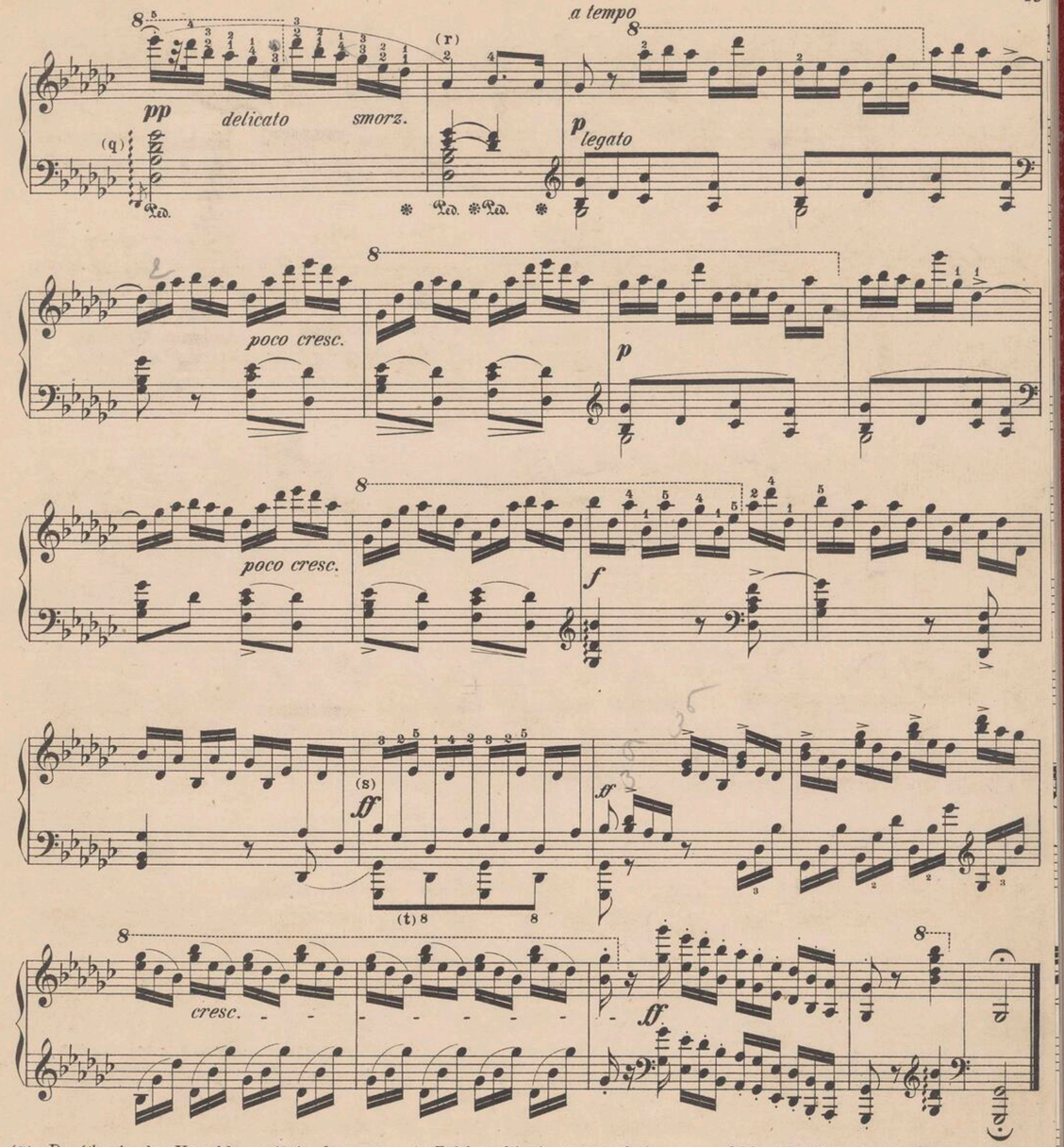
dim.

dim.

(k)



(m) (n) wie b. (o) besser: (p) besser:



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

(r) erleichtert:

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

(t) In anderen Ausgaben *des* ohne 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.

p

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.

(c) besser:



m.g.

cresc. *stretto e cresc.* *sf*

(d)

p

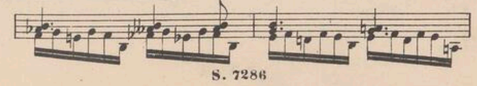
poco riten. *smorz.*

a tempo

sosten. *dimin.* *smorz.* *rallent.*

m.d. *m.d.* *m.d.* *m.d.*

(d) *Klindworth*'sche Variante, der ich mich anschliesse.

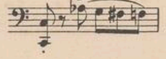


(a) VII.

FR. CHOPIN, Op. 10. N° 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.



cresc.

sf cresc.

f dim.

p

f

f

sf

sf

f

cresc.

f ff

Allegro. ♩ = 96. (b)

Aus-führung.

(a) VIII.

FR. CHOPIN, Op. 10. № 8.

(c)

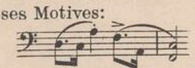
(d)

cresc.

(a) Mit Benutzung des Chopin'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.

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

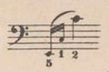


inconsequent; ich ziehe es vor im ganzen Verlaufe der Etude nur die **eben angegebene**



zu benutzen.

(d) Für kleine Hände:



cresc.

f

(e)

(f)

Ped. * Ped. *

cresc.

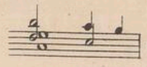
sf

f

(g)

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

(f) In allen Ausgaben 

(g)  (*Klindworth*)

f

marcato.

f

dim.

cresc.

p

cresc.

cresc. f dim.

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)

(h) In den deutschen Ausgaben

IX.

FR. CHOPIN, Op. 10. No 9.

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

(b)

p *cresc.* *con forza* A

legatissimo Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(c)

p *f* *ritard.*

Ped. * *segue*

a tempo

sotto voce A *sempre sotto voce*

sempre legatiss.

p *più cresc.* *f* *sf*

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

(a) *Telefsen* ♩. = 80 ziehe ich vor. Vergl. die Anmerkung zu Etude VIII (a).

(b) In einigen Ausgaben:

(c) Variante einzelner Ausgaben:

p *cresc.* *sempre* *stretto e più*

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

8

f *accel. e più* *cresc.* *ff*

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

f *pp* *f sretto* *pp*

sempre legato

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

8 *poco rallent.*

appassionato

f *pp* *f* *pp*

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

a tempo, sempre agitato

p

con forza

sf

cresc. e stretto

sempre più cresc.

ed accel.

8

sf

p

ten.

sotto voce

pp

p

smorz.

f

pp

riten.

ff

8

pp

legieriss.

ppp

smorz.

(a) X.

Vivace assai. ♩.=152.

Fr. Chopin, Op. 10. No. 10.

legato

(b)

cresc.

f

p dolce e legatiss.

dim.

staccato

p

cresc.

8

(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.

(b) *(Telefsen)*

legatiss.

f

cresc.

p

cresc.

f

sotto voce

p

poco rit.

più p

sempre legatiss.

p

cresc.

f

p

cresc.

sempre più cresc.

(c)

f

cresc.

sempre legatissimo

(d)

ff

sf

leggieriss.

dim.

dolciss.

rallent.

a tempo

cresc.

sempre più

a tempo

appassionato

poco rall.

dim. e legatiss.

sempre dimin. e

legatiss.

smorz.

pp

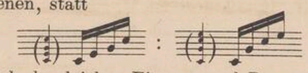
ril.

(a) XI.

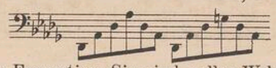
Allegretto. ♩ = 76.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 11.

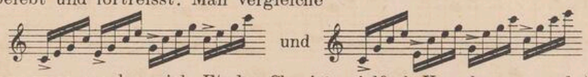
(a) Es ist eine Specialität der Chopin'schen Technik bei Accordfiguration sich häufig der zerstreuten Lage der zu Grunde liegenden Harmonieen zu bedienen, statt



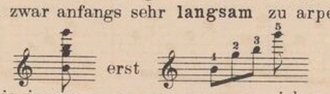
Bei Hummel, Moscheles u. A. finden sich dergleichen Figuren und Passagen nur in vereinzelten Fällen, bei Chopin überwiegend in allen seinen grösseren und in vielen kleineren Werken, z. B. Op. 9 Nº 1



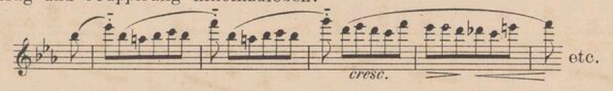
Ein eigener Geist lebt in Passagen dieser Formation. Sie sind voller Wohlklang, Durchsichtigkeit und haben etwas **kühn** Emporstrebendes, was belebt und fortreisst. Man vergleiche



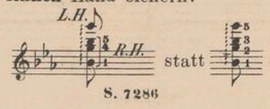
Zur Kultur solchen Passagenwesens geben viele Etuden Chopin's vielfach Veranlassung und Ausbeute, so: Op. 10 Nº 1, Nº 3 (Seitensatz). Nº 9, 10; Op. 25 Nº 1, Nº 3 etc. Vor allen aber basirt die vorliegende Etude auf dergleichen weitgriffigen, weitspannigen Figurationen. Von kleinen Händen mit geringer 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.



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:



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



cresc.

fp

cresc.

fz

cresc.

con forza

poco rit.

dolce

pp

dolciss.

p

(b)

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.

(a) XII.

Allegro con fuoco. ♩ = 160.

FR. CHOPIN, Op. 10. Nº 12.

legatissimo *con fuoco* *cresc.* *sempre f* *ten.* *con forza*

1) 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.

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

cresc. *ten.* *stretto* *cresc.*

con somma passione

cresc.

sempre f

espress.

dolce

smorz.

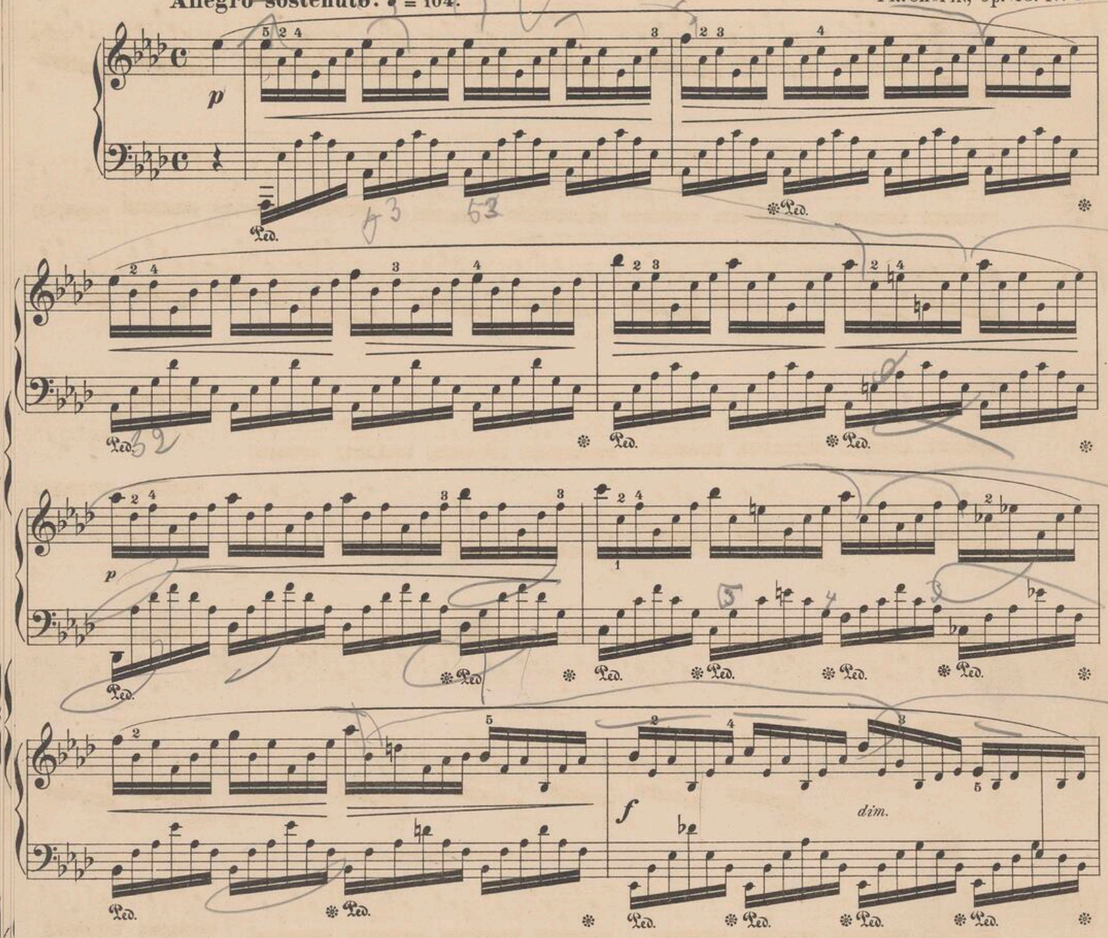
sotto voce

poco rallent.

appassionato

(a) XIII.

Allegro sostenuto. ♩ = 104. FR. CHOPIN, Op. 25. № 1.



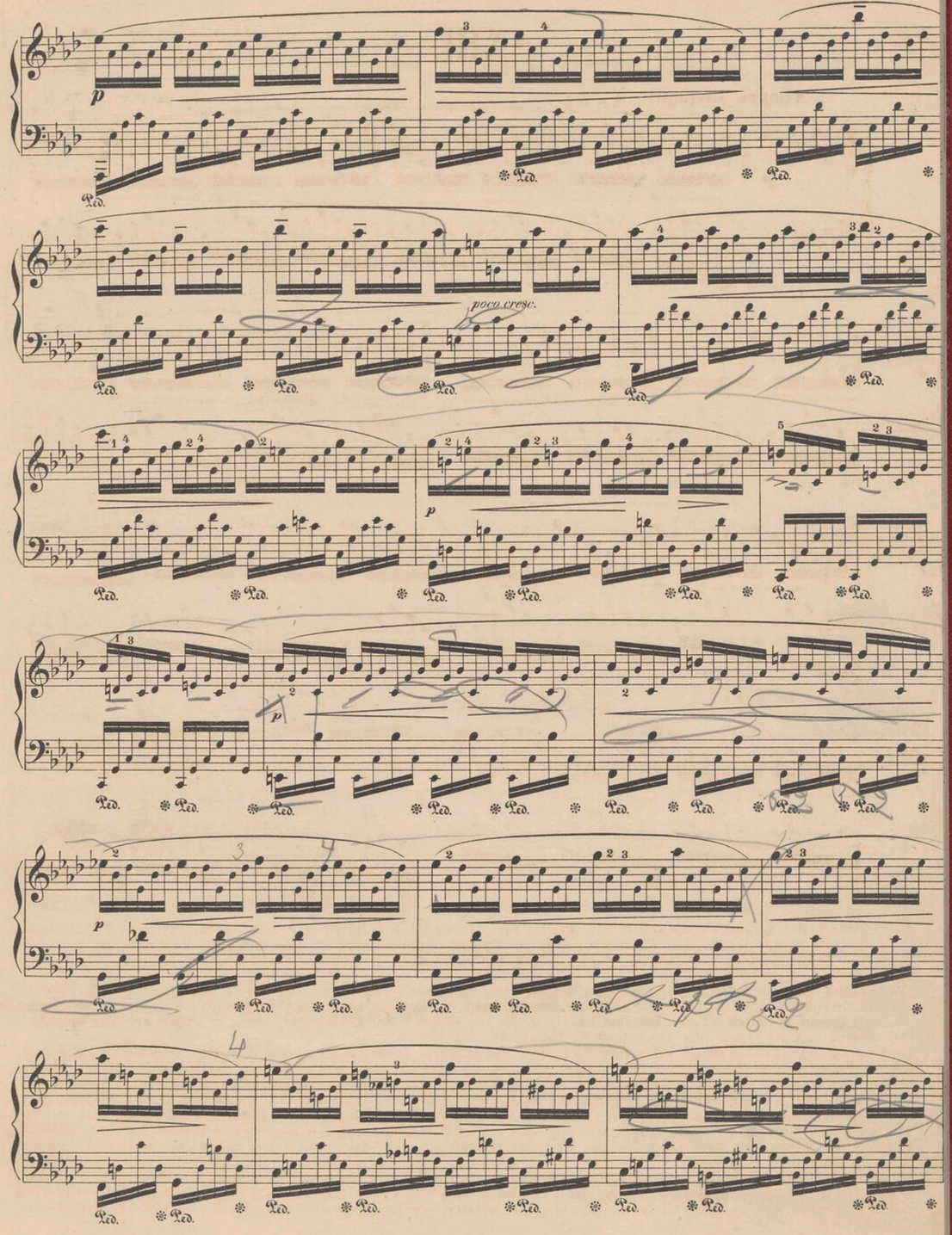
a) *Rob. Schumann*, der seinem Enthusiasmus für die Poesie in *Chopin*'s Tonbildern nur durch schwungvollste Phantasie der Diction einen völlig genügenden Ausdruck geben zu können glaubte, sagt gelegentlich der Besprechung des vorliegenden Etüdenwerkes, nachdem er *Chopin* einem seltenen Stern in später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

Copyright G. Schirmer 1880.



riten.

cresc.

(b) (c)

f

cre - - - - - scen - - - - -

do

sf p

(d)

pp

dim.

smorz.

pp leggieriss.

ppp

tr

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

f

p

smorz.

sempre p

poco rit. *a tempo*

dim. - *e* - - *ritard.* - - - *pp*

(a) XV.

FR. CHOPIN, Op. 25. № 3

Allegro. ♩ = 120.

p leggiero

p

(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 Wiederholungen aber durch wechselnde Accentuation, frische Modulation und pikante Gegensätze das Stück zu einem äusserst lebendigen, wirkungsvollen Tonbilde gestaltet.
Im Kern lassen sich **4** verschiedene Stimmen unterscheiden:

IV
III
II
I

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

Melodie

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 punktirte Achtel ♩. muss volle Geltung erhalten, damit die Figur nicht etwa

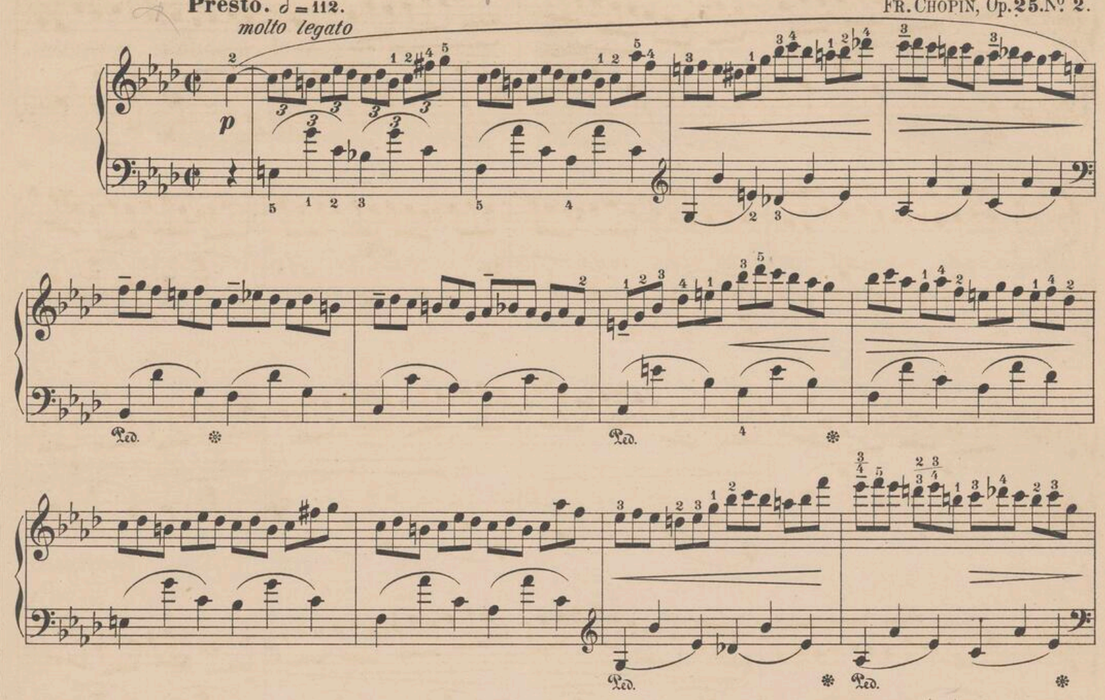
oder gar klingt.

Da die Binde-*(legato)*bogen nur die einzelnen Figuren, nicht etwa Takte begrenzen, so sind auch nur die einzelnen Töne jeder Figur zu schleifen. Nach jeder Figur kann eine Interpunktion **kleinster** Art Statt finden, oder mit anderen Worten: jede Figur kann **neu einsetzen**. 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** № **10**) Tempo sehr lebhaft; nach dem Metronom.
Alles muss, wie *Robert Schumann* sich ausdrückt, mit grosser aber „liebenswürdiger" Bravour ausgeführt werden.
Auch die reichen Schattirungen des *f* und *p* sind nicht zu übersehen.

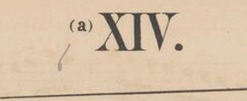
(a) XIV.

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,

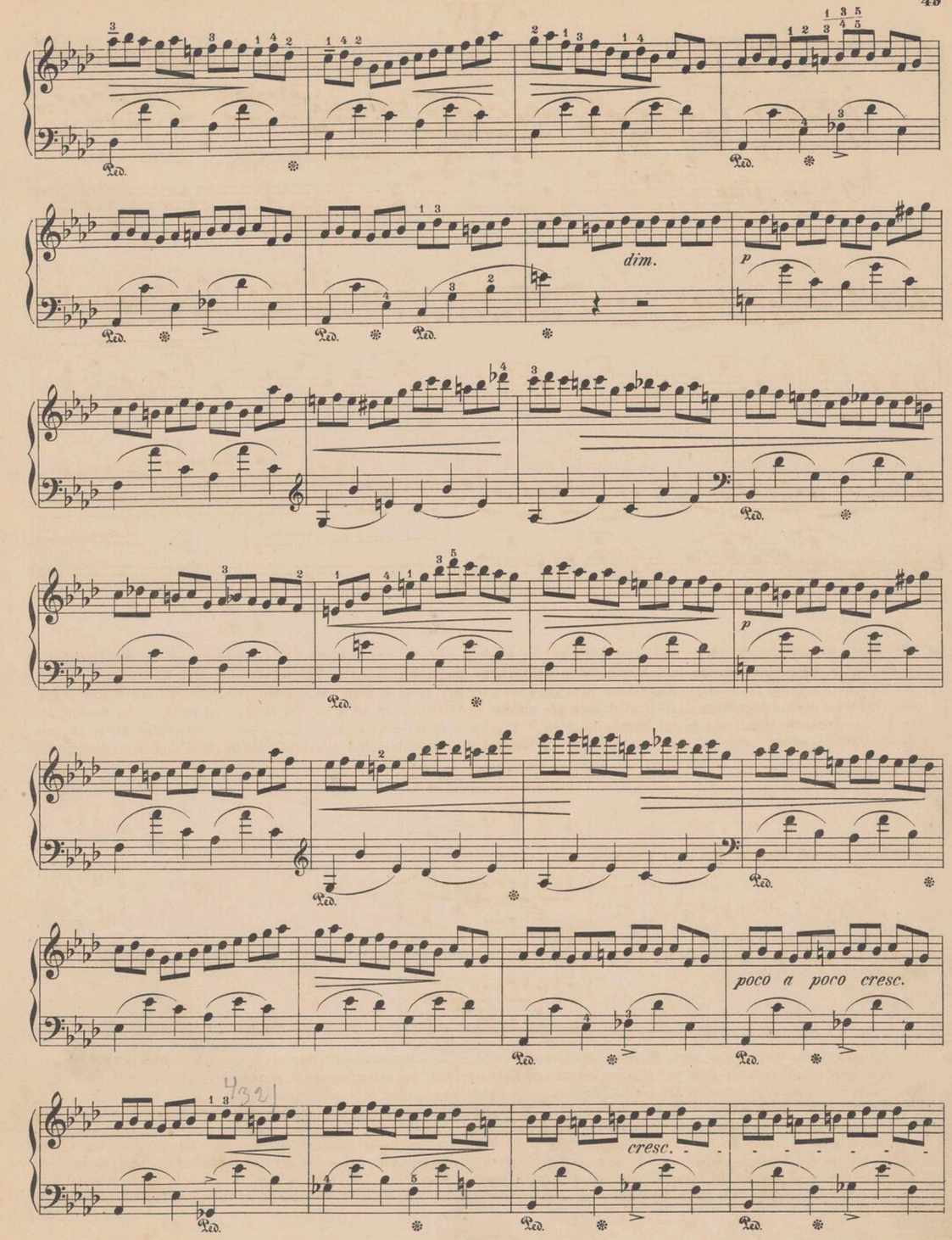


dann studire man mit scharfer und ganz gleichmässiger Accentuation:

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.



ritenuto

a tempo

(b) Feurige, muthwillige Accentuation der schwachen Taktglieder nach Angabe, und gesteigerte Lebendigkeit.

(c)

dim.

a tempo

(c)

ritenuto

cresc.

(d)

smorz.

(d) Die Schlusspassage wie „hingehaucht."

(a) XVI.

FR. CHOPIN, Op. 25. № 4.

Agitato. ♩ = 120.



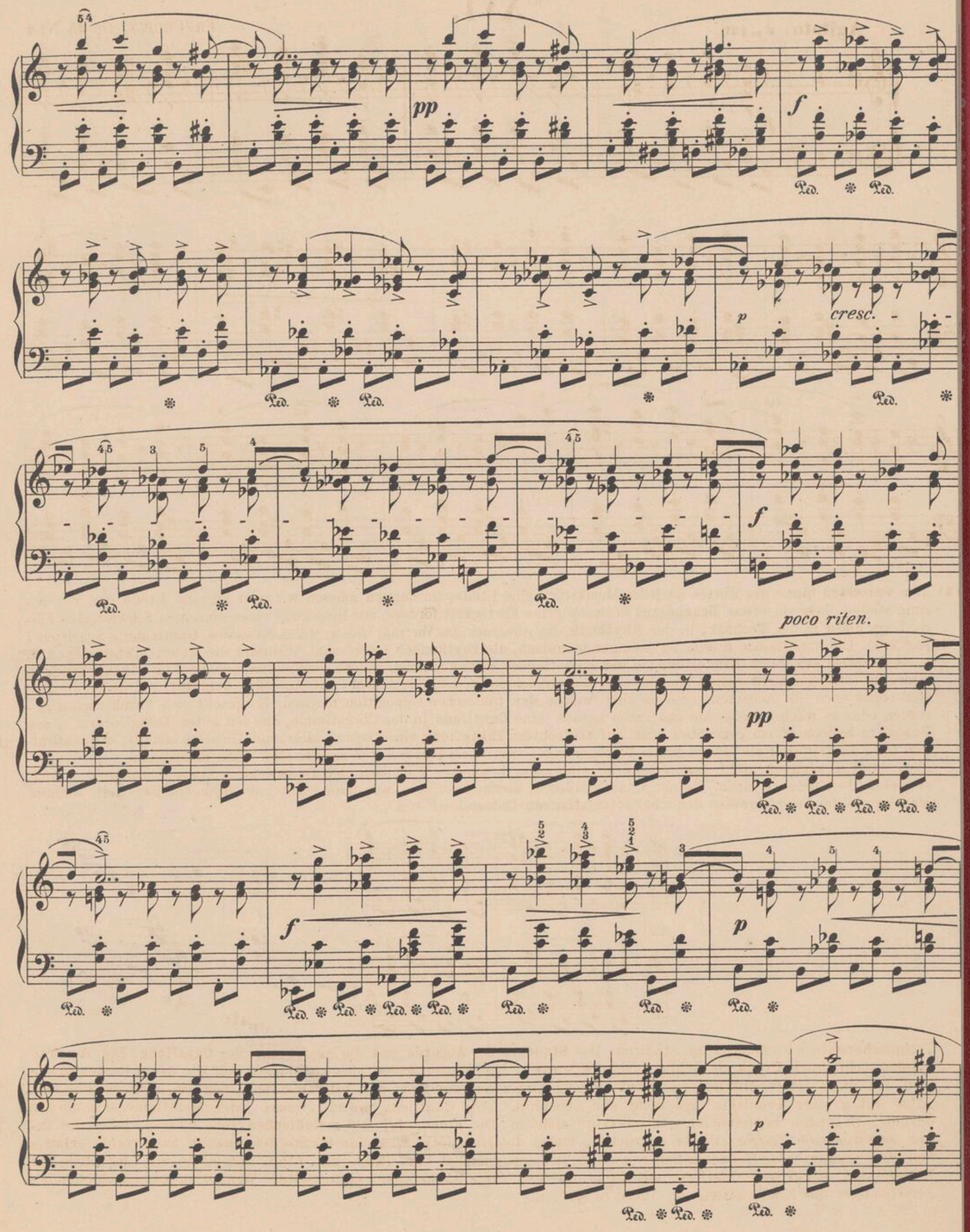
(a) „Im **weitesten** Sinne des Wortes ist jedes Musikstück eine Etüde, im **engern** müssen wir aber an eine Etüde die Forderung stellen, dass sie etwas **Besonderes** bezwecke, eine **Fertigkeit** fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der **Technik**, in der **Rhythmik**, 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 Taktglieder** 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.

und

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.



dim.

rall.

Lento.

(a) XVII.

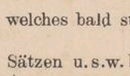
FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 5.

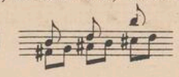
Vivace. ♩ = 184. (b)
scherzando e leggiero

dim. *dolce*

(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 ♫ 

(e)

(f)

Più lento.

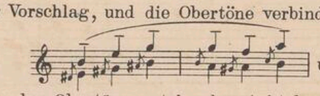
(g)

leggiero

ben tenuto

bei

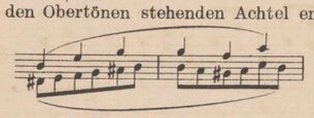
(e) wird das erste Sechzehntel ein kurzer Vorschlag, und die Obertöne verbinden sich eng zu einer Melodie



u.s.w.

bei

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



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 № 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*.

a tempo

leggierissimo

rall.

dim.

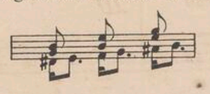
smorz.

Tempo I.

poco riten.

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.



(i)  Der Bass betheiligt sich am Rhythmus des Grundmotives.

cresc.

con forza

rit.

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

(a) XVIII.

Allegro. ♩ = 69.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 6.

sotto voce

(b)

(c)

(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.

dim.

p

f

f

teggieriss.

p

f

p

poco cresc.

mf

sf

sotto voce

pp

f

dim.

p sotto voce

Lento.

f

(a) XIX.

FR. CHOPIN, Op. 25. № 7.

(b) **Lento.** ♩ = 66. (c)

(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 vorangehende *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.

(c)

(d)

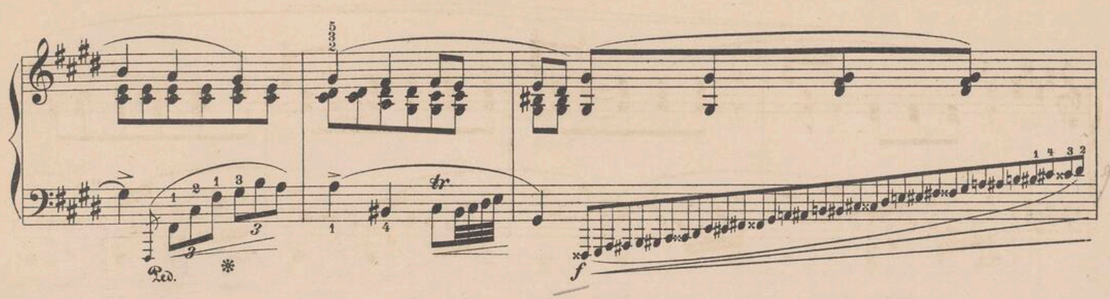

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


p
pp
ppp
smorz.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


a tempo
dim.
poco rit.
pp
dolce


poco riten.
(e)
ten.
ten.
f
f
Ped.


Ped.


tr
f
Ped.
sf
tr
Ped.




riten.
(g)
pp
f
ten.
dim.


pp
Ped.

(a) XX.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 8.

Vivace legato. ♩ = 69.

p

(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**.

più f

cresc.

dim.

f

cresc.

f

decresc.

p

cresc.

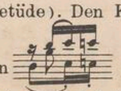
sf *ff*

(a) XXI.

Allegro vivace. ♩ = 112.

FR. CHOPIN, Op. 25. № 9.

leggiero

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

f marcato

cresc.

ff appassionato

sfz

riten.

a tempo

più p

dim.

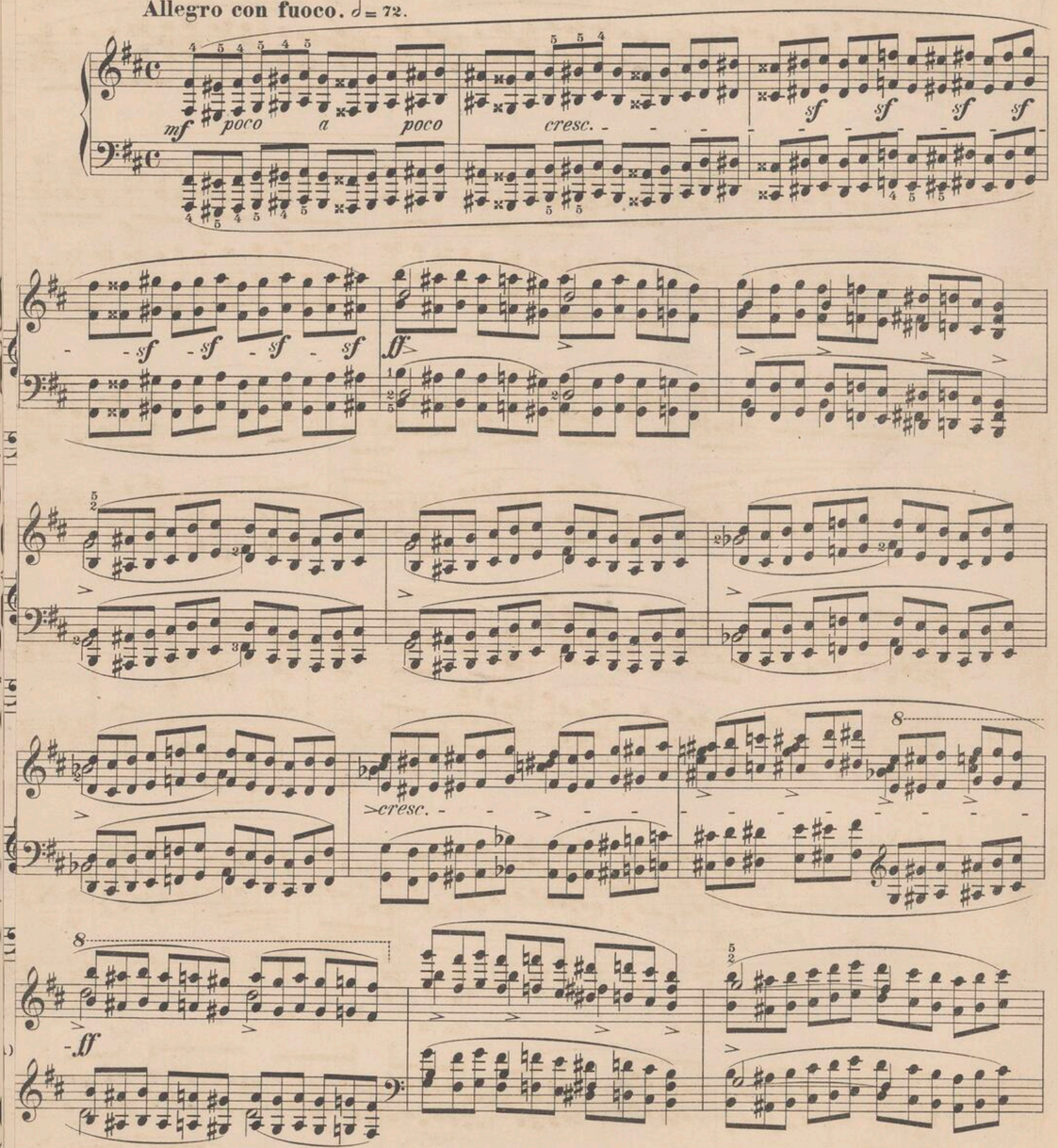
pp

leggierissimo

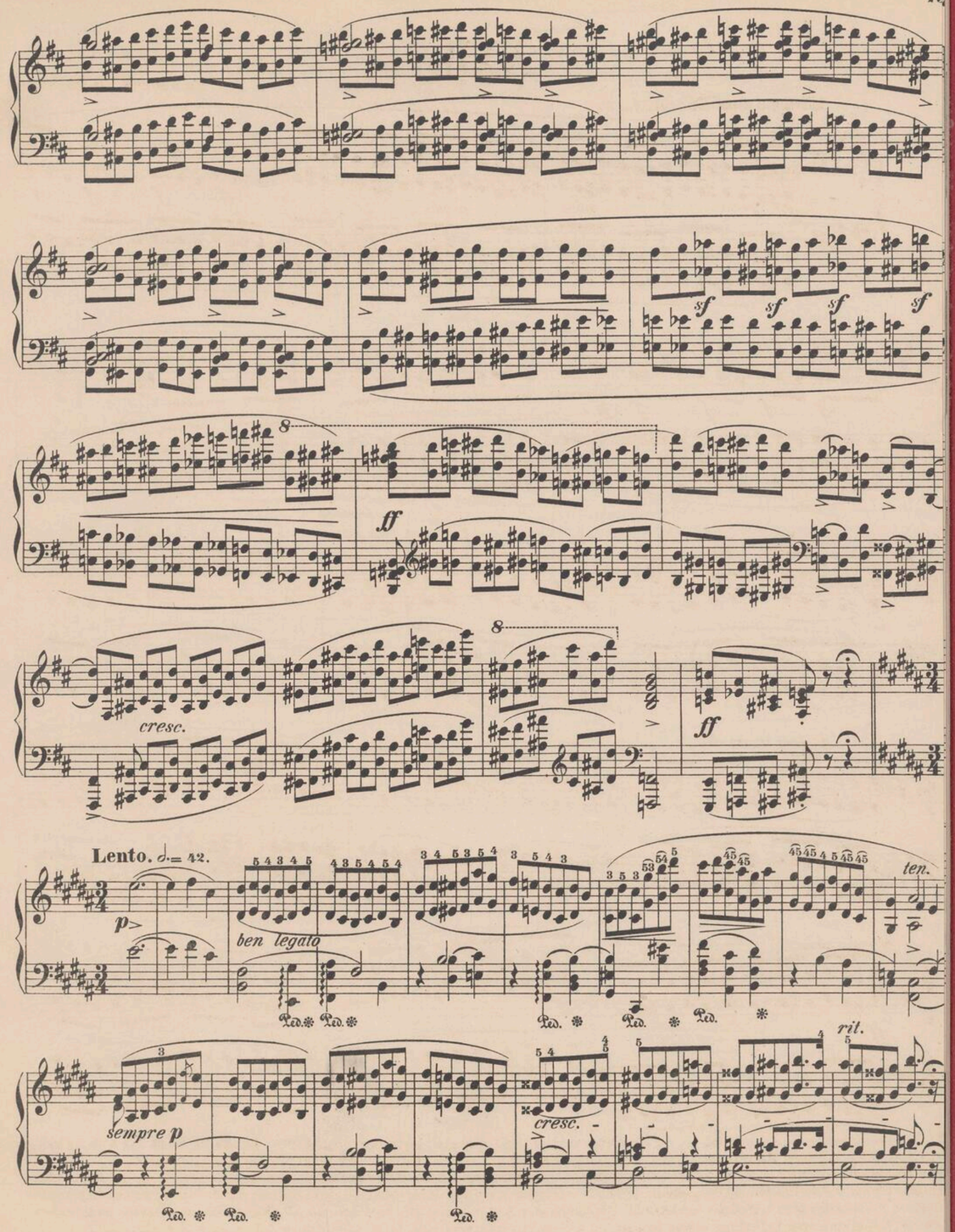
XXII.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 10.

Allegro con fuoco. ♩= 72.



Technischer Zweck: die Ausbildung im *legato*-Octavenspiel. In der Form gleicht sie der XVII^ten^ Etude (Op. 25 Nº 5) u. gliedert sich ebenfalls in einen **Hauptsatz** *(moll)* u. in einen **Seitensatz** *(dur.)* Auf letztern folgt wieder der Hauptsatz.
Der **Hauptsatz** ist wild u. leidenschaftlich gehalten, der **Seitensatz** soll beschwichtigend wirken. Die Gleichheit in der Form abgerechnet haben beide Etüden nichts gemein. Nº XVII ist voller Poesie u. interessirt bis zum Schluss durch ihre anmuthigen pikanten Motive, namentlich aber durch die seelenvolle Cantilene des Seitensatzes. Die vorliegende Nº XXII erfüllt zwar ihren technischen Zweck, hat aber in der Erfindung etwas Gesuchtes u. Gezwungenes, was kalt lässt, obgleich es toll genug hergeht.



dim.

cresc.

Ped. ✻

dim.

Ped. ✻ Ped. ✻

cresc.

rit.

dim.

Ped. ✻

cresc.

Ped. ✻

dim.

Ped. ✻

cresc.

rit.

dim.

Ped. ✻

sotto voce

cresc.

acceler.

Tempo I.

f

cresc.

ff

8

8

il più forte possibile

(a) XXIII.

Allegro con brio. ♩ = 69.

Lento.

(b) *p* *pp* *f risoluto* (c) (d) *sf* Ped.

cresc.

(a) Eine der grossartigsten u. 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 u. modulatorische Schattirungen, fesselnd endlich durch ein wunderbar erfundenes kleines Thema, welches wie ein „rother Faden" durch alle die blitzenden u. glitzernden Tonwellen sich hindurchzieht u. gleichsam verhütet, dass sie in alle Himmelsgegenden zerstäuben.
Dies kleine Thema, eigentlich nur eine zweitaktige Phrase, ist trotz seiner Einfachheit u. Kürze bedeutungsschwer wie *Beethoven*'s 5^te^ Symph. oder Largo. *pp* *D moll* Sonate 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 u. 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 u. Ausdauer in den *forte*-Stellen, u. trotz *p* u. *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:

ff Ped.

dim.

(e)

p

cresc.

f

(e) Mit gehaltenen Accorden zu studiren desgleichen alle ähnlichen Figuren.

dim.

p.

f

dim.

p.

cresc.

f

più f

f

meno f

(f)

(f) u. (g) Mit zunehmender Kraft und Energie.

f

f

ff

sf

cresc.

poco rit.

a tempo

f

sf

dim.

(g)

ff

f

dim.

ff

p *cresc.*

f

fff

(h)

ff

fff

f

(h) Ich empfehle für die Ausführung folgende Variante:

(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.

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

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

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

f

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

Ped. * Ped. * Ped. *

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

8

Ped. * Ped. * Ped. *

il più forte possibile

Ped. * Ped. * 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.*

XXV.

FR. CHOPIN.
Trois nouvelles Etudes No 1.

(a)
Andantino. M.M. 𝅗𝅥 = 100-104.

(b)

(c)

(a) Bei *Chopin* fehlt die Metronombezeichnung; sie ist nach **meiner** Auffassung angegeben.
(b) Allabreve-Takt.
(c) Die Eintheilung von Notengruppen zu Dreien auf Vier (Achtel im Bass gegen Viertel triolen – 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:

Copyright G. Schirmer 1880.



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: $\mathbb{d} = 100$



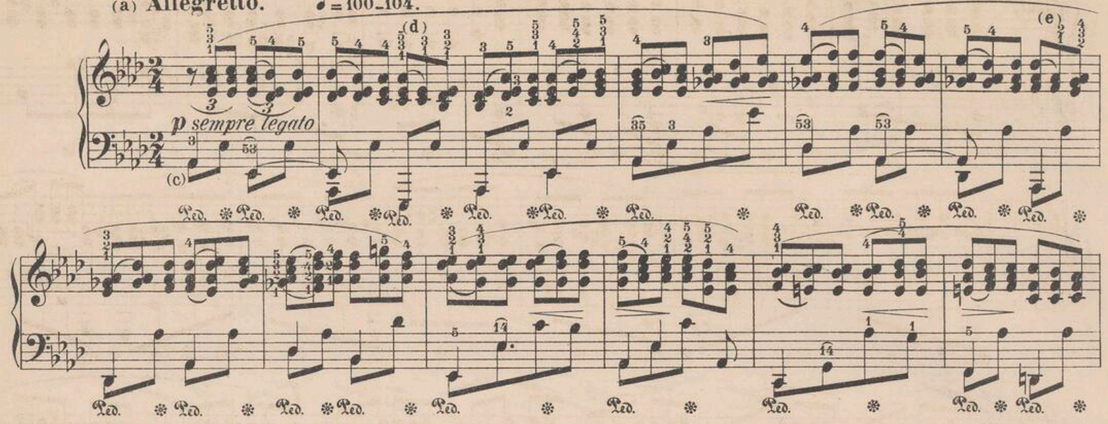
Alles ohne Unterbrechung bei strengstemTakte u.gleichem Tempo.
Die gleiche Eintheilungsschwierigkeit findet sich in dem bekannten *Fantaisie-Impromptu* in *Cis moll* (Op.66), nur dass dort die Dreitheiligkeit (Triolen) dem Basse, die 4 Sechzehntelfiguren der rechten Hand zugefallen sind. — Die Ausführung 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.)



XXVI.

FR. CHOPIN.
Trois nouvelles Etudes № 2.

(a) **Allegretto.** (b) ♩=100-104.



(a) *Allegretto* ist nicht nur Tempo- sonder 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.

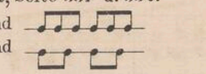
(b) Metronombezeichnung nicht von *Chopin,* sondern nach meiner Auffassung.

(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:

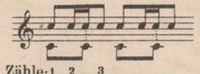


Vergleiche *L. Köhler:* Systematische Lehrmethode II^ter Band, Seite **551** u. **552**.

Aufgabe { Rechte Hand / Linke Hand



1^ste Vorübung.
Rechte Hand allein



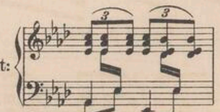
2^te Vorübung.
Rechte Hand allein



3^te Vorübung.



Auf vorstehende Etüde angewendet:



etc.

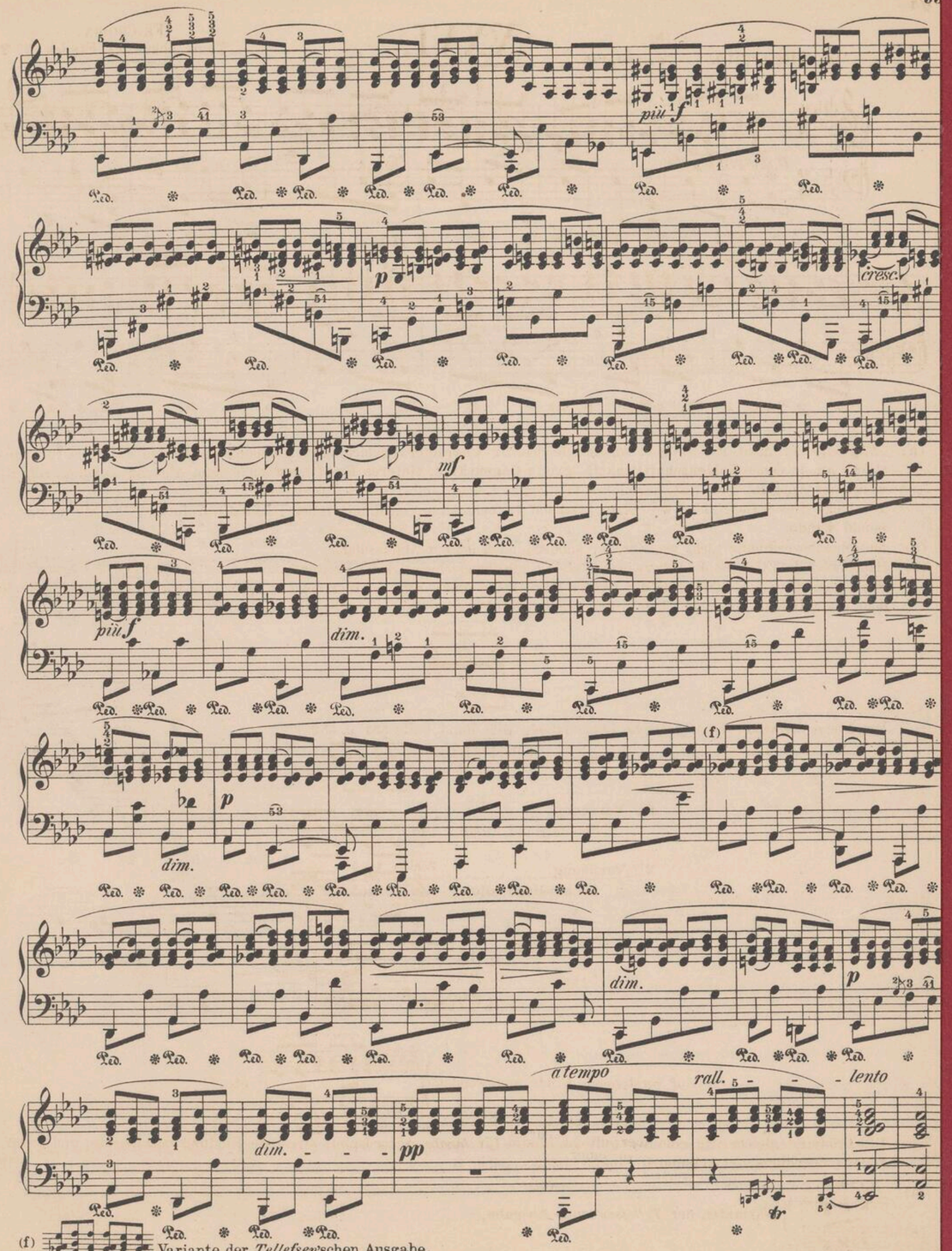
Die Etüde ist gleichzeitig eine vortreffliche Studie für *legato*-Accordspiel; strengste Bindung nothwendig, und darum genaue Beachtung der gebotenen Fingersetzung.

(d) 

(e) 

} Varianten der *Tellefsen*'schen Ausgabe.

2 Copyright G. Schirmer 1880.



(f) Variante der *Tellefsen*'schen Ausgabe.

XXVII.

FR. CHOPIN.

Trois nouvelles Etudes Nº 3.

(a)

Allegretto. M.M. ♩= 104.

legato

(b)

dolce

staccato

p

mf

dim.

p

(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.)

Copyright G. Schirmer 1880.

poco rit. *p*

cresc.

p

fp

dim.

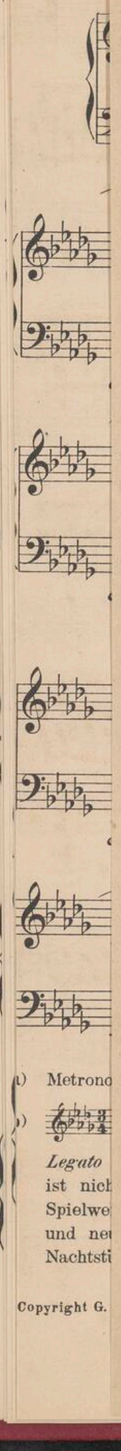
p

m. s.

m. s. *cresc.*

m. d.

ff



Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.



INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
2293/n

FRIEDRICH CHOPIN'S WERKE.

Instructive Ausgabe

mit erläuternden Anmerkungen und Fingersatz von

Dr. THEODOR KULLAK.

Band I.

ETUDEN

für das Pianoforte.

Douze Grandes Etudes Op. 10.

Heft I. Op. 10. № 1 – 6.

Etude №1. C dur.
„ „ 2. A moll.
„ „ 3. E dur.
„ „ 4. Cis moll.
„ „ 5. Ges dur.
„ „ 6. Es moll.

Heft II. Op. 10. № 7 – 12.

Etude №7. C dur.
„ „ 8. F dur.
„ „ 9. F moll.
„ „ 10. As dur.
„ „ 11. Es dur.
„ „ 12. C moll.

Douze Etudes Op. 25.

Heft III. Op. 25. № 1 – 6.

Etude №1. As dur.
„ „ 2. F moll.
„ „ 3. F dur.
„ „ 4. A moll.
„ „ 5. E moll.
„ „ 6. Gis moll.

Heft IV. Op. 25. № 7 – 12.

Etude №7. Cis moll.
„
„
„
„
„

Heft V. Trois nouvelles Etudes.

Etude №1. F moll. №2. As dur. №3

Eingetragen laut der internationalen Verträge.

BERLIN,
Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch
(Rob. Lienau.)
Wien, Carl Haslinger q.a Tobias.
New-York, Copyright G. Schirmer 1880.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.