585

60

E. R. 201

Instytut Fryderyka Chopina
503
1387

CHOPIN

STUDI COMPLETI

PER PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

585

E. R. 201

Instytut Fryderyka Chopina
503
2387

A VINCENZO APPIANI

F. CHOPIN

STUDI COMPLETI

PER PIANOFORTE

12 STUDI OP. 10. — 12 STUDI OP. 25.
3 STUDI COMPOSTI PER IL METODO DI FÉTIS E MOSCHELES

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT



G. RICORDI & C. [1944]
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.

Instytut Fryderyka Chopina

Nel campo della grafia musicale l'indicazione del tempo, come è stata praticata finora, costituisce un assurdo che nessuna forza di tradizione riesce a giustificare.

La designazione del tempo è fatta basandosi sulla figura di semibreve suddivisa in due metà o quattro quarti o otto ottavi o sedici sedicesimi ecc. e per formare tempi diversi da questo così detto *ordinario*, rappresentato come unità dalla semibreve, si prende uno degli elementi derivati da questa e si formano nuovi aggregati o derivazioni che dànno origine appunto a nuove formazioni di tempo. Così abbiamo le formazioni 3/4, 6/8, 9/8 ecc. con le quali designamo che le misure in cui è suddivisa la composizione sono formate rispettivamente di 3 semiminime, di 6 crome, di 9 crome, ecc. Senonchè, la croma con la quale rappresentiamo l'8ª parte d'una semibreve, non ha valore nè rapporto costante altro che se considerata nel tempo *ordinario*: in una formazione diversa essa non può rappresentare più il valore di 1/8, perchè se fa parte d'una misura che comprende 9 crome essa ha il valore di 1/9 e quindi si dovrebbe rappresentare la nuova formazione di tempo con la cifra 9/9, così come erroneamente si rappresenta talvolta il tempo ordinario (C) con la cifra 4/4. Ma come 4/4 è un nonsenso, perchè corrisponde ad un intiero, così sarebbe un nonsenso il 9/9 o qualunque altra designazione del genere, che pure corrisponderebbe ad un intiero.

L'inconveniente (più grave che non si creda, essendo causa d'incomprensione per chiunque cominci a studiare la musica) deriva appunto dal fatto che per la formazione di qualunque

En ce qui concerne la notation musicale actuelle l'indication de la mesure, telle qu'elle a été pratiquée jusqu'à ce jour, nous révèle des absurdités qu'aucune tradition ne justifie.

La désignation du temps est basée sur la valeur de la ronde divisée en 2 blanches, ou 4 noires, ou 8 croches, ou 16 doubles croches, etc. Afin de former les divers temps dont l'unité de mesure ordinaire *est représentée par la ronde, on prend un des éléments qui dérive de celle-ci et on forme alors de nouvelles divisions de mesures qui donnent naissance à de nouvelles subdivisions du temps. Ainsi nous comprenons les notations 3/4, 6/8, 9/8, etc. par lesquelles nous indiquons que les mesures d'une composition musicale sont formées respectivement, selon le cas, de 3 noires, de 6 croches, de 9 croches, etc. Toutefois la croche, avec laquelle nous représentons la 8ème partie d'une ronde, n'a pas de valeur si elle n'est pas considérée par rapport à l'unité de mesure* ordinaire. *Dans une subdivision différente la croche ne peut plus représenter la valeur de 1/8e parce que si elle appartient à une mesure qui comporte 9 croches elle a, en réalité, la valeur de 1/9e. Donc on devrait représenter cette nouvelle subdivision du temps par le chiffre 9/9 de même que, par erreur aussi, on représente l'unité de mesure ordinaire* (C) *par 4/4. Mais du moment que la notation 4/4 est un non-sens, puisqu'elle se rapporte à la valeur de la mesure entière, la notation 9/9 est également erronée comme n'importe quelle autre notation de même genre considérée par rapport à la mesure entière.*

L'inconvénient (plus grave qu'on ne croit et qui est cause d'incompréhension pour celui qui commence à étudier la musique) provient justement du fait que pour la formation de

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

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

The unsuitability (more serious than it may appear, being the cause of incomprehension for all beginning to study music) proceeds just from the fact that for the formation of any time,

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWA 2387/II

tempo, sia esso binario o ternario, si parte dal concetto della semibreve che, per il valore e la suddivisione assegnatele, è eminentemente quaternaria. Invece, la designazione e la suddivisione del tempo in musica non deve essere altro che il rapporto fra lo spazio di tempo da suddividere e le parti in cui lo si suddivide, senza alcun legame con qualunque spazio di tempo stabilmente determinato nè con qualunque figura che sostanzialmente o soltanto nominalmente lo rappresenti, come accade ora – ad esempio – con la semibreve.

Soltanto così si riescirà a dare al concetto della formazione del tempo musicale la precisione e la elasticità necessarie alla sua comprensione.

Inoltre, il significato estetico dei valori muta straordinariamente e sostanzialmente a seconda delle necessità ritmiche, come può constatare chiunque si renda conto di quello che qualunque figura rappresenta in un andamento binario in confronto di quello che la stessa figura rappresenta in un andamento ternario. L'assurdo lamentato, perciò, non è tanto nel simbolo quanto nel fatto che noi, nel suddividere la figura che consideriamo come unità a sè, dobbiamo per ragioni ritmiche fare astrazione dall'unità da cui essa deriva.

Matematicamente, 9/8 è uguale a 9 volte 1/8; perciò, essendo convenzionale la rappresentazione di 1/8 con una croma, si potrà dire, come oramai da moltissimo tempo è in uso, 9/8 eguale a 9 crome. Essendo però anche la determinazione di 9/8 poco esatta, perchè non indica nulla in rapporto al tempo, oppure – il che è peggio – indica specificatamente 9 volte 1/8 *di semibreve*, ho pensato che la rappresentazione più evidente del tempo e della sua suddivisione possa consistere in questo segno $\frac{9}{\text{𝅗𝅥}}$, per restare nell'esempio, che significa la misura (espressa col simbolo $\frac{9}{\text{𝅗𝅥}}$) divisa (espresso con la linea ——) per od in 9 crome (espresso con la cifra e con la figura convenzionale e nota). Nello

n'importe quel temps, fût-il binaire ou ternaire, on prend comme point de départ la ronde qui, étant donné la valeur et les subdivisions qui lui sont attribuées, est éminemment quartenaire. Au contraire, la désignation et la subdivision du temps dans la musique ne doivent représenter que le rapport entre l'espace de temps à subdiviser et le nombre de parties par lequel on le subdivise, et cela sans aucun lien avec n'importe quel espace de temps préalablement fixé, ni avec n'importe quelle notation musicale, qui effectivement, ou seulement nominalement, représente cet espace de temps, comme c'est le cas, par exemple, à propos de la ronde.

De cette manière seulement on réussira à donner à la conception de la formation du temps musical, la précision et l'élasticité nécessaires à sa compréhension.

En outre, le sens esthétique des valeurs se trouve souvent et radicalement modifié selon les nécessités rythmiques, ainsi qu'on peut le constater et s'en rendre compte en interprétant la même notation dans un mouvement binaire ou dans un mouvement ternaire. Absurdité déplorable qui consiste moins dans le symbole que dans le fait même de subdiviser la note considérée comme unité de mesure, quand nous devons, pour des raisons rythmiques, faire précisément abstraction de l'unité de laquelle elle provient.

Mathématiquement 9/8 est égal à 9 fois 1/8e, donc la notation conventionnelle de 1/8 pour une croche étant d'un usage commun depuis longtemps, 9/8 est égal à 9 croches; mais comme la désignation de 9/8 n'est elle-même pas plus exacte car elle n'indique pas une mesure du temps, mais, ce qui est pire encore, 9 fois 1/8e de la ronde, *j'ai donc pensé que la représentation la plus évidente du temps et de sa subdivision peut être indiquée avec ce signe* $\frac{9}{\text{𝅗𝅥}}$, *pour rester dans l'exemple, qui signifie la mesure (qui a pour symbole* $\frac{9}{\text{𝅗𝅥}}$ *) divisée (par la ligne ——) par ou en 9 croches (représenté par le chiffre et avec la figure conventionnelle*

whether duple or triple, we take as basis the semibreve which, for the value and sub-division assigned to it, is eminently quaternary. Instead the designation and the sub-division of time in music must not be other than the proportion between the space of time to be sub-divided and the parts in which we sub-divide it, without bond with any determined space of time or with any figure which substantially or only nominally represents it, as happens now, for instance, with the semibreve.

Only thus it is possible to give to the conception of the formation of musical time, the precision and elasticity necessary for its comprehension.

Moreover, the esthetic signification of the values changes extraordinarily and substantially according to the rhythmic necessities, as can be verified by anyone who knows exactly what any figure represents in a duple time movement and what the same figure represents in a triple time movement. Therefore, the absurdity lamented is not so much in the symbol as in the fact that we, in sub-dividing the figure which we consider as unit, must for rhythmic reasons make abstraction from the unit from which it is derived.

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

stesso modo avremo, ad esempio: $\frac{3}{\text{𝅘𝅥}}$, $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, $\frac{3}{12}$, cioè una misura divisa in 4 semiminime, una in 3 semiminime, un'altra in 12 semicrome.

In tal modo, ad una maggior precisione corrisponderà una più chiara comprensione perchè sapremo a colpo d'occhio non soltanto di quali elementi l'autore ha costituito la misura ma anche in quante parti vuole che la misura sia suddivisa, determinando così senz'altro l'accentuazione ritmica.

Infatti, il tempo ordinario potremo indicarlo con $\frac{3}{1}$, oppure $\frac{3}{2}$, oppure $\frac{3}{4}$, oppure $\frac{3}{8}$, determinando senza altro che la suddivisione e quindi l'accentuazione deve essere in uno, in due, in quattro, in otto.

Analogamente, l'indicazione $\frac{3}{9}$, sarà – per il tempo – corrispondente a $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, ma la designazione ritmica sarà in ambedue i casi di una evidenza incontestabile.

L'innovazione proposta rivela i suoi vantaggi anche e sopratutto nei casi di formazione di tempi inusitati o di ritmi nuovi. In un caso di questo genere, ad esempio,

et connue). De cette même manière nous aurons par ex.: $\frac{3}{\text{𝅘𝅥}}$, $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, $\frac{3}{12}$, *c'est-à-dire une mesure divisée en 4 noires, une en 3 noires, une autre en 12 doubles croches etc.*

Cette notation, outre la précision, offrirait une plus grande compréhension parce qu'on saurait à coup sûr non seulement de quels d'éléments l'auteur a composé la mesure, mais aussi en combien de parties il veut que cette mesure soit divisée pour obtenir exactement l'accentuation rythmique.

Ainsi l'unité de mesure ordinaire pourrait être indiquée par $\frac{3}{1}$, *ou bien* $\frac{3}{2}$, *ou bien* $\frac{3}{4}$, *ou bien* $\frac{3}{8}$, *ce qui signifierait, tout simplement, que la subdivision – et par conséquent l'accentuation – doit être faite en 1, en 2, en 4, en 8 parties.*

Pareillement l'indication $\frac{3}{9}$, *correspondrait – pour le temps – à* $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, *mais la désignation rythmique serait dans les deux cas d'une évidence incontestable.*

L'innovation proposée offre aussi d'autres avantages surtout dans les cas de formation de temps inusités ou de rythmes nouveaux. Par exemple ici

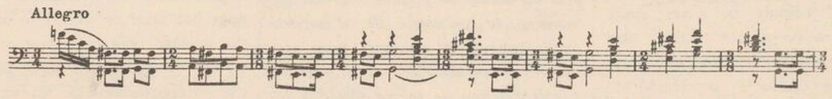
same way we have e. g. $\frac{3}{\text{𝅘𝅥}}$, $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, $\frac{3}{12}$, that is a bar divided in 4 crotchets, one in 3 crotchets, another in 12 semiquavers etc.

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

In fact we will indicate the ordinary time with $\frac{3}{1}$, or $\frac{3}{2}$, or $\frac{3}{4}$, or $\frac{3}{8}$, stating therewith that the sub-division and therefore the accentuation must be in one, in two, in four or in eight.

Similarly the indication $\frac{3}{9}$, will be — for the time — corresponding to $\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$, but the rhythmic designation will be in both cases of an indisputable evidence.

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



(*Frazzi*, RE LEAR)

l'autore vuole che i valori di croma siano equivalenti. Senza una nota in margine la cosa sarebbe difficilmente comprensibile, mentre con la segnatura da me proposta (in questo caso



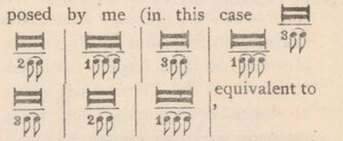
equivalenti a



3𝆏, 2𝆏, 1𝆏. ecc.) tempo e ritmo e rapporti sono d'una chiarezza assoluta.

l'auteur veut que les valeurs de croche soient équivalentes. Sans une notation en marge la chose serait difficilement compréhensible, tandis qu'avec le système proposé par moi (dans ce cas

équivalentes à



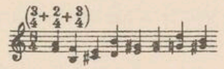
3𝆏, 2𝆏, 1𝆏. *etc.) temps, rythme et rapports sont d'une clarté absolue.*

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

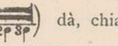
equivalent to

3𝆏, 2𝆏, 1𝆏. etc). time, rhythm and proportions are absolutely clear.

Non meno chiara e sintetica sarà la designazione in casi di questo genere:



(*Frazzi*, Re Lear, *atto terzo*) in cui l'autore, per evitare che l'interprete suddivida la misura in gruppi di quattro o di due, come si sarebbe indotti a fare per forza di consuetudine, è costretto ad indicare fra parentesi la suddivisione voluta. L'indicazione secondo la riforma da me proposta



dà, chiara ed inequivocabile, anche la percezione della suddivisione ritmica.
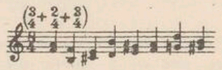
L'indicazione metronometrica si riferirà alla figura, precisandosi in tal modo anche l'andamento. Propongo di continuare a valersi per qualche tempo ancora, finchè l'innovazione non sia entrata nell'uso comune, delle figure indicanti le frazioni di misura per l'indicazione metronometrica, anzichè della figura corrispondente alla misura intera, come sarebbe più giusto, perchè non è da tutti suddividere mentalmente uno spazio di tempo in parti uguali, mentre chiunque è capace di sommare piccole quantità di tempo equivalenti.

Trattandosi, come si vede, soprattutto di eliminare controsensi e di sanare bisticci verbali — il che non altera affatto nè offende in alcun modo l'essenza della musica altrui, anzi servirà a renderne l'interpretazione ancora più chiara – mi decido ad introdurre la riforma in questa mia edizione di Chopin.

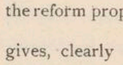
In questa stessa edizione introduco un'altra piccola modificazione nella segnatura del pedale, per renderla sempre più chiara e precisa: quando è opportuno (l'opportunità risulta evidente senz'altro) aggiungo a certe note una legatura che indica prolungamento di tenuta del tasto, facendo coincidere con la fine di essa l'attacco del pedale di destra. Si eviteranno così molte cacofonie pur prolungando certi suoni quando e quanto occorre.

ATTILIO BRUGNOLI

Non moins claire et synthétique serait la désignation dans des cas de ce genre :



(Frazzi *Le Roi Lear*, acte troisième) *ne sera pas moins claire que celle par laquelle l'auteur, pour éviter que l'interprète ne subdivise la mesure par groupes de 4, ou bien de 2, comme on le fait par la force de l'habitude, est obligé d'indiquer la subdivision voulue entre parenthèses. L'indication, d'après la réforme que je propose*



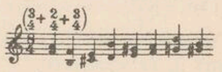
donne aussi d'une façon claire et positive la perception de la subdivision rythmique.

L'indication métronomique se rapportera à la figure qui donnera en même temps le mouvement. Je propose de continuer à se servir pour quelque temps encore, jusqu'à ce que l'innovation soit devenue d'un usage commun, des figures qui désignent les fractions de la mesure pour l'indication métronomique au lieu de la figure qui correspond à la mesure entière, comme il serait plus exact, vu que tout le monde ne peut pas subdiviser mentalement un espace de temps de la même valeur.

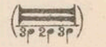
Pour tâcher d'éviter surtout, comme on voit, les diverses interprétations et les controverses verbales — ce qui ne peut ni altérer ni offenser en aucune manière la substance de n'importe quelle composition musicale mais servira, bien au contraire, à en préciser l'interprétation — je me décide à introduire cette réforme dans mon édition de Chopin.

Dans cette même édition j'introduis une autre petite modification dans la manière d'indiquer la pédale pour en rendre l'emploi toujours plus clair et précis: le cas échéant (et l'opportunité se présentera avec évidence) j'ajoute à certaines notes une liaison, qui indique le prolongement de la tenue sur une touche en faisant coïncider, avec la fin de cette liaison, l'emploi de la pédale de droite: on évitera de la sorte beaucoup de cacophonies tout en prolongeant certains sons autant qu'il est nécessaire.

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



(*Frazzi*, King Lear, *third act*) in which the composer, to avoid that the interpreter sub-divides the bar in groups of four or two, as would be made by force of habit, is obliged to indicate in brackets the desired subdivision. The indication according to the reform proposed by me



gives, clearly and unmistakably, also the perception of the rhythmic subdivision.

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

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

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

INDICE TEMATICO

Table thématique — Thematic table

12 Studi Op. 10 | 12 *Etudes Op.* 10 | 12 Studies Op. 10

1. Allegro — *f legato* — Pag. 2
2. Allegro — *p scorrevole* — » 8
3. Lento ma non troppo — *mp legato* — » 13
4. Presto — *f con fuoco* — *cresc.* — » 19
5. Vivace — *f brillante* — *p* — » 24
6. Andante — *p* — » 28
7. Vivace — *p* — Pag. 30
8. Allegro — *f veloce* — » 35
9. All° molto agitato — *Plegatissimo* — *cresc.* — *con forza* — » 42
10. Assai vivace — *p* — » 46
11. Allegretto — *f* — *sf* — *p* — » 51
12. All° con fuoco — *f legatissimo* — » 55

12 Studi Op. 25 | 12 *Etudes Op.* 25 | 12 Studies Op. 25

1. All° sostenuto — *p* — » 61
2. Presto — *p molto legato* — » 66
3. Allegro — *p leggero* — » 70
4. Agitato — *p* — » 75
5. Vivace — *p* — » 78
6. Allegro — *sottovoce* — » 85
7. Lento — *p* — *mf* — » 91
8. Vivace — *mf molto legato* — » 97
9. Assai allegro — *p leggero* — » 100
10. All° con fuoco — *p* — » 102
11. Lento — *p* — *pp* — All° con brio — *f* — » 108
12. Molto allegro, con fuoco — *f* — » 118

3 Studi per il Metodo Moscheles - Fétis

1. Andantino — *pp* — » 126
2. Allegretto — *p dolce* — » 128
3. Allegretto — *p* — Pag. 130

Instytut Fryderyka Chopina

Instytut Fryderyka Chopina

F. CHOPIN

STUDI

per Pianoforte

Instytut Fryderyka Chopina

F. CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

STUDI

per Pianoforte

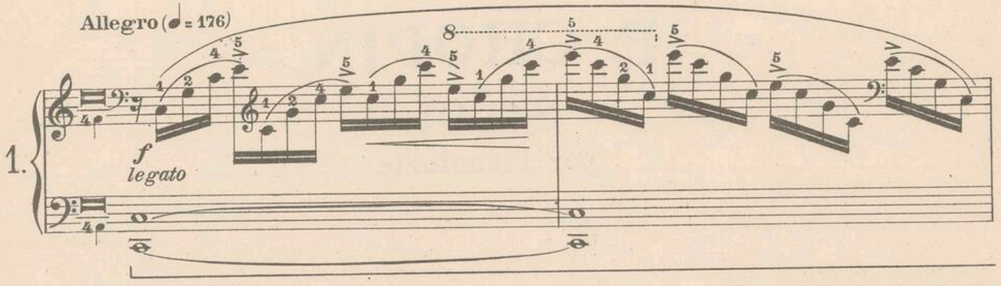
ESTUDIOS

para Pianoforte

ESTUDOS

para Pianoforte

12 STUDI



a) Questa composizione, d'una utilità indiscutibile, a parte il suo grande valore artistico, è di quelle che presentano seri pericoli per chi vuole affrontarne l'esecuzione. Lo stesso Chopin, facendola studiare alla propria allieva Signora Streicher Müller, le disse: « Cette étude vous fera du bien. Si vous l'étudiez comme je l'entends, cela élargira la main et vous donnera des gammes d'accords, comme les coups d'archet. Mais souvent, malheureusement, au lieu d'apprendre tout cela, elle fait désapprendre ».

A mio giudizio l'esecuzione di questo non facile pezzo richiede, più che una notevole estensione di mano, molta agilità nella contrazione e distensione del palmo e nei movimenti laterali del polso.

Espongo qui sotto (stralciandolo dall'opera « *A. Brugnoli – Dinamica Pianistica* ») in qual modo, secondo me, conviene studiarlo, onde sviluppare quelle qualità e fare l'allenamento necessario ad ottenere la massima sicurezza.

a) *Cette œuvre, d'une utilité indiscutable, est du nombre de celles qui, à part leur grande valeur artistique, présentent pour l'exécutant de véritables dangers. Chopin lui-même, en la faisant étudier à son élève Madame Streicher Müller, lui disait: « Cette étude vous fera du bien. Si vous l'étudiez comme je l'entends, cela élargira la main et vous donnera des gammes d'accords, comme les coups d'archet. Mais souvent, malheureusement, au lieu d'apprendre tout cela, elle fait désapprendre ».*
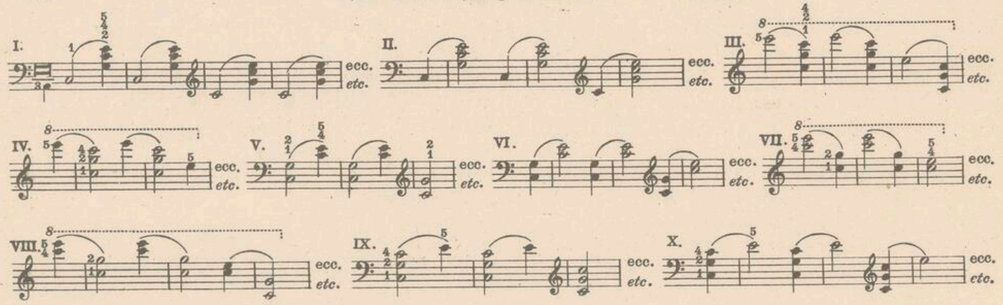
A mon avis l'exécution de ce morceau pas du tout facile exige, plus encore qu'une notable extension de la main, beaucoup d'agilité dans la contraction de la main et dans les mouvements latéraux du poignet.

J'expose ci-dessous (d'après l'œuvre: « A. Brugnoli – Dinamica Pianistica ») de quelle façon, selon moi, on doit l'étudier afin d'acquérir l'entraînement nécessaire pour obtenir la plus grande sûreté.
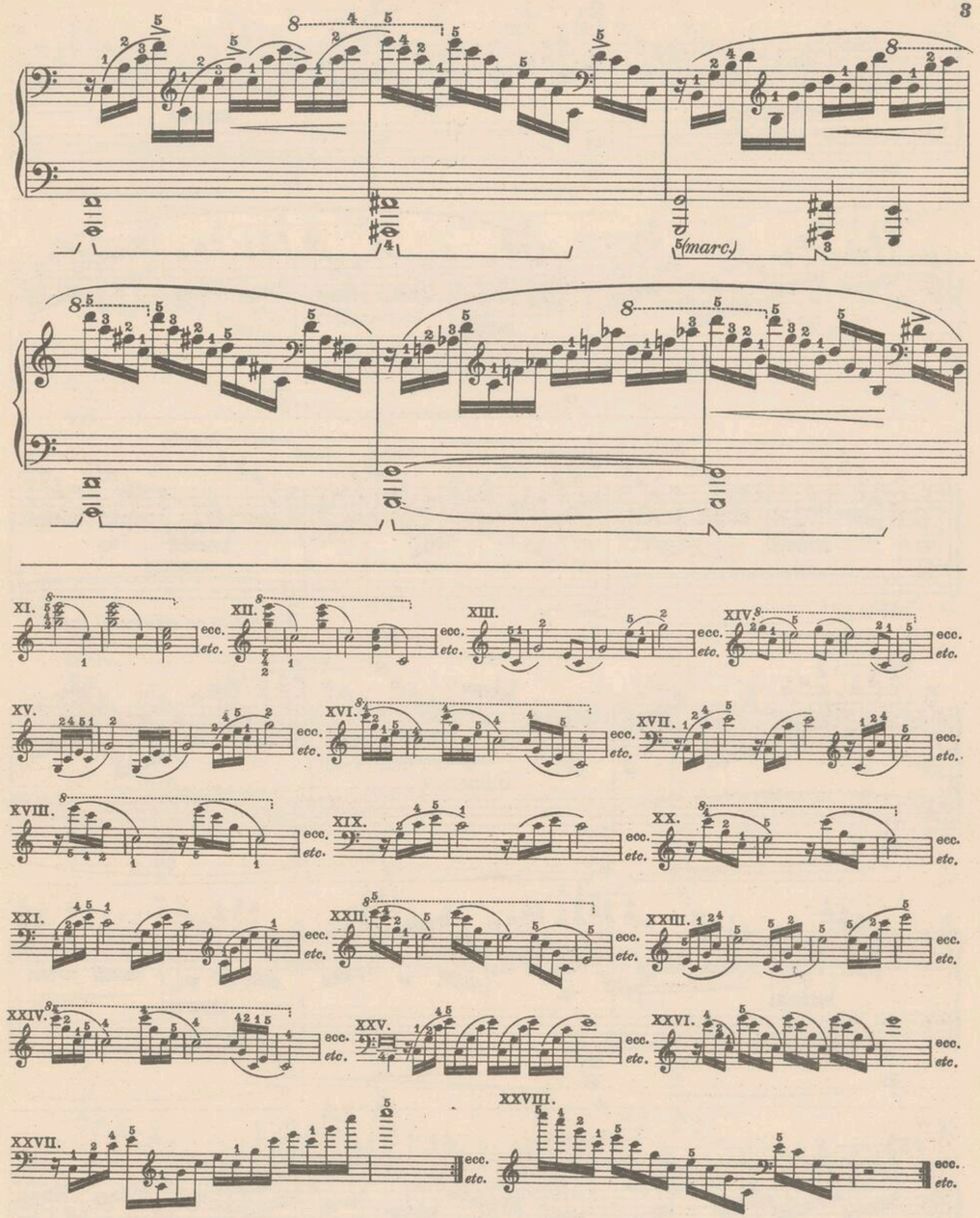
a) This composition, unquestionably useful aside from its artistic value, is of those which present great dangers for the performer who undertakes their execution. Chopin himself, when making his pupil, Mrs. Streicher Müller, study it, said: «Cette étude vous fera du bien. Si vous l'étudiez comme je l'entends, cela élargira la main et vous donnera des gammes d'accords, comme les coups d'archet. Mais souvent, malheureusement, au lieu d'apprendre tout cela, elle fait désapprendre».

To my mind the performance of this difficult piece requires, more than a considerable hand extension, much agility in the contraction and extension of the lateral wrist movements.

I show here below (borrowing from « *A. Brugnoli - Dinamica pianistica* ») what I consider the best way to study it in order to develop this quality and to obtain the greatest assurance.



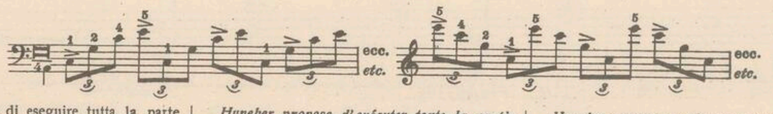
G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
Tous les droits de la présente révision sont réservés.



a) Inoltre Bülow consiglia i seguenti:

a) *Bülow conseille en outre les suivantes:*

a) In addition Bülow suggests the following:



Huneker propone di eseguire tutta la parte della destra con le due mani, all'ottava.

Huneker propose d'exécuter toute la partie de la main droite des deux mains à l'octave.

Huneker proposes performing the whole part of the right hand with both hands, in octaves.

(sempre legato)

(sentito ed espress.il basso)

(meno f)

a)

a) Variante suggerita da Sgambati:
a) *Variante conseillée par Sgambati;*
a) Variation suggested by Sgambati:

a)

(opp.8ª bassa)

cresc.

f

dim.

(meno f)

cresc.

a) Le altre edizioni recano *Do* ma deve trattarsi d'errore d'incisione.

a) *Les autres éditions donnent* Do *mais c'est sans doute une erreur d'impression.*

a) The other editions bear a *C* but it must be a misprint.

f (rinf.) (ff)

dim. (opp.) (f)

5(marc.)

(meno f)

f cresc.

(ff)

Allegro (♩= 144)

2.

1 C. *p (scorrevole, leggero)*

b)

a) È utile esercitare dapprima la sola scala cromatica, eliminando gli accordi ma servendosi scrupolosamente della diteggiatura che occorrerà per l'insieme:

ecc. *etc.*

Poscia il dettaglio riguardante l'esecuzione degli accordi in rapporto alla nota che li precede ed al loro limitato valore, dapprima così:

ecc. *etc.*

poi in quest'altro modo:

ecc. *etc.*

Bülow consiglia d'esercitare la sola scala cromatica in diversi aggruppamenti ritmici:

ten.

In ogni modo, per una esecuzione esatta e rapida di questo pezzo, occorre fare delle dita, eseguenti la scala cromatica, il sostegno di tutta la mano. Sarà possibile così di eseguire con tocco leggero gli accordi d'accompagnamento.

b) Secondo Mikuli: 3 5 4 5

a) *Il est utile de travailler d'abord la gamme chromatique seulement en éliminant les accords, mais en se servant scrupuleusement du doigté que l'on devra employer pour l'ensemble:*

ecc. *etc.*

Ensuite on travaillera le détail d'exécution des accords en se rapportant à la note qui les précède et à leur valeur limitée d'abord ainsi:

ecc. *etc.*

puis de cette autre façon:

ecc. *etc.*

Bülow conseille d'étudier la gamme chromatique à part en la partageant en groupements rythmiques divers:

ten.

Pour obtenir une exécution exacte et rapide de ce morceau, il est en tous cas nécessaire que le soutien de toute la main provienne des doigts qui exécutent la gamme chromatique. De cette façon il sera possible d'exécuter avec légèreté les accords d'accompagnement.

b) Selon Mikuli: 3 5 4 5

a) At first it is well to practise only the chromatic scale, eliminating all chords, but scrupulously using the fingering which is to serve for the whole:

ecc. *etc.*

Then the detail as to the performance of chords with reference to the note which precedes them and to their limited value:

ecc. *etc.*

then in this other way:

ecc. *etc.*

Bülow advises practising the chromatic scale alone in various rhythmical groupings:

ten.

In order to obtain an exact and rapid performance of this piece, the fingers which perform the chromatic scale must support the whole hand. It will thus be possible to perform with lightness of touch the accompanying chords.

b) According to Mikuli: 3 5 4 5

NÁRODNÍ INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

p

fz

sempre legato

p

p

3 C.

cresc.

f

dim.

1 C.

sempre legato

poco a poco cresc.

3 C.

(cresc.)

3 C.

(cresc.)

sempre legato

(dim.)

(poco rit.)

1 C.

a) Nella edizione di Scholtz manca il *La* grave.

a) *Le* La *grave manque dans l'édition de Scholtz.*

a) In the Scholtz edition, the low *A* is missing.

3 C.
cresc.

a)
f
dim.

cresc.

f
1 C.
dim.
tranq.

a) Non tutte le edizioni recano questo *Fa* nell'accordo.

a) *Le* Fa *de l'accord ne se rencontre pas dans toutes les éditions.*

a) The *F* in the chord is not in every edition.

Lento ma non troppo (♩= 84)

3.
legato
mp
(pp)

(pp)
1 C.
3 C.
cresc.
stretto
ten.
(dim.)
rit.

a tempo
p

con forza
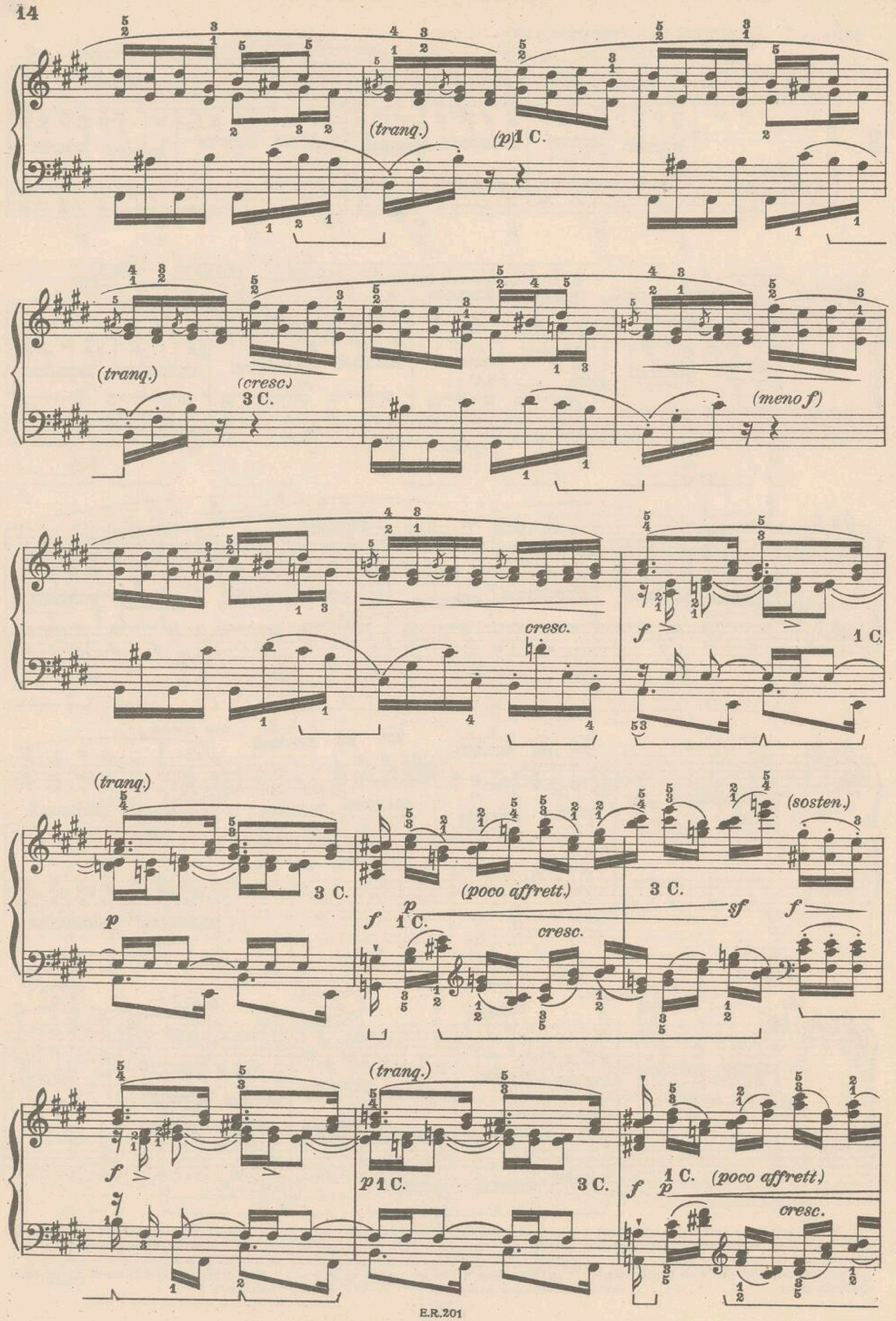
(pp)
1 C.
stretto
3 C.
più cresc.
rit.
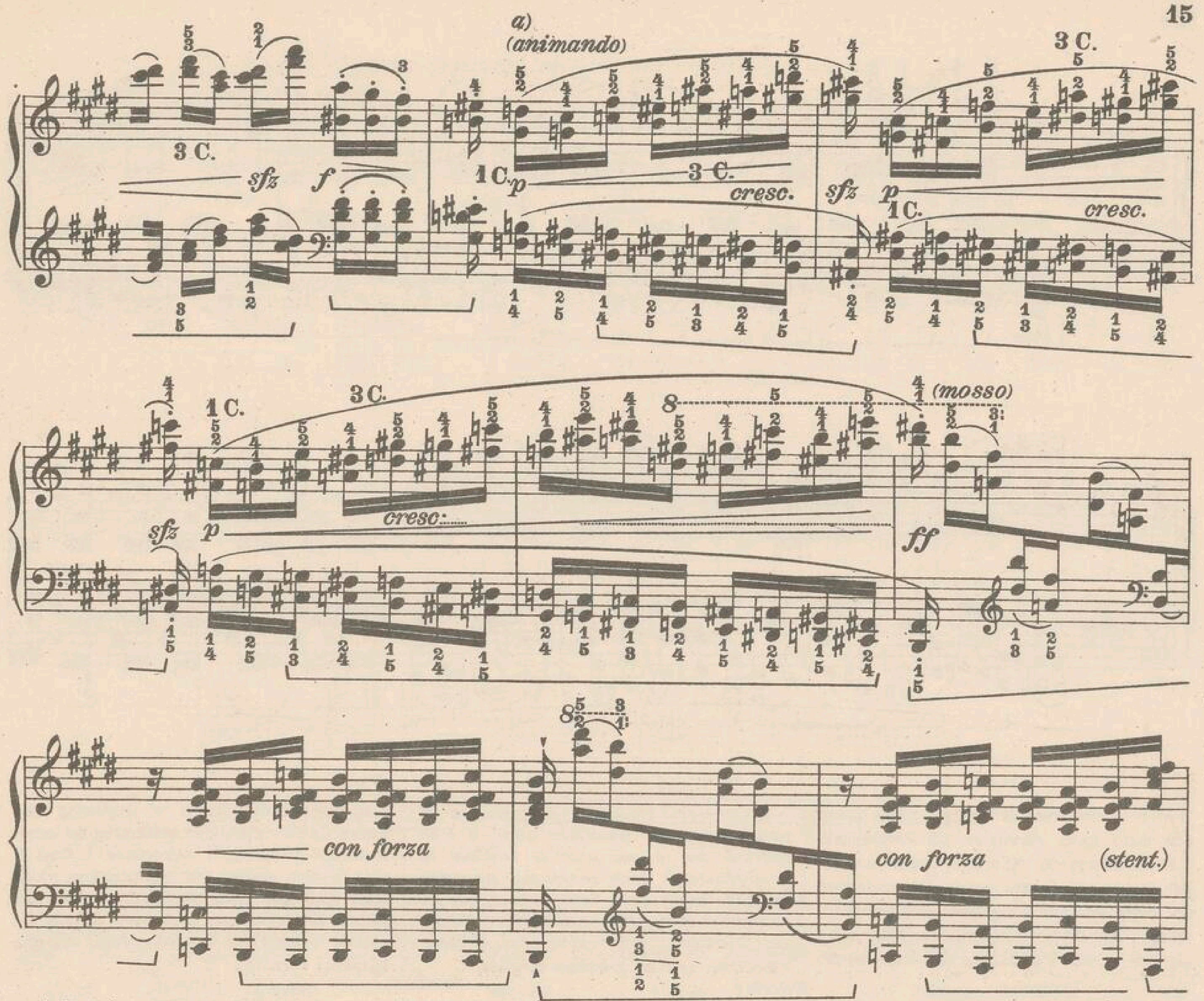
a tempo
ten.
f
ff (p)
ten.
sempre legato
dim.
(rall.)
ppp
1 C.
rall.
poco più animato
p
3 C.

a) Scholtz segna una semiminima (♩= 100) per la indicazione metronometrica. Mi sembra evidentemente un errore d'incisione.
L'andamento a 100, poi, a me sembra eccessivamente mosso.

a) *Pour l'indication métronomique Scholtz indique une noire (♩ = 100). Il me semble évident qu'il s'agit d'une faute d'impression.*
Le mouvement à 100 me semble, en outre, excessivement rapide.

a) Scholtz marks a crotchet (♩= 100) for the metronomical indication. It seems to me an evident misprint.
The movement at 100 seems to me excessively swift.



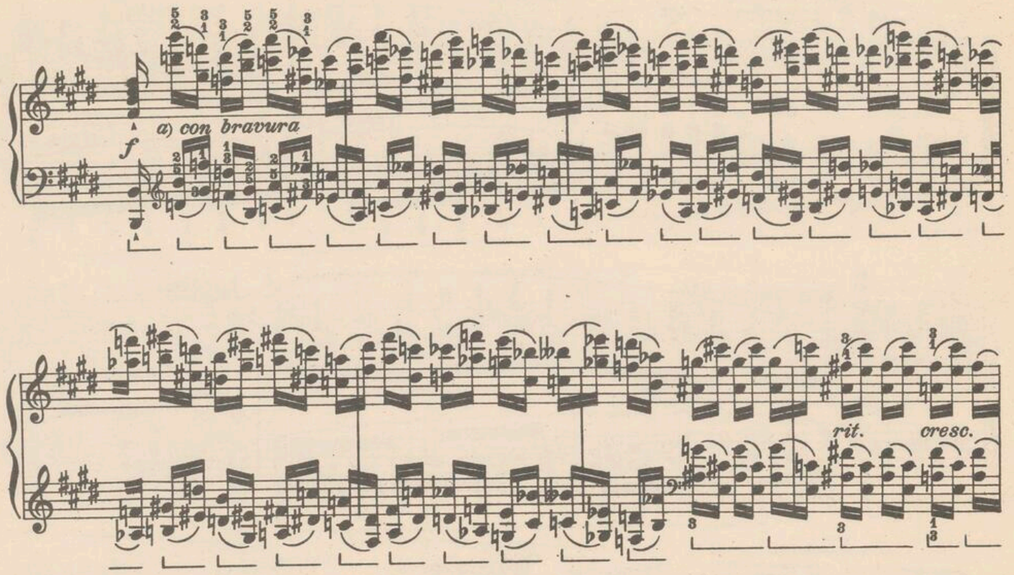


a) Do qui, a scopo colturale, le diteggiature consigliate per questo brano dai seguenti revisori:

a) *Je donne ici, à titre instructif, les doigtés conseillés pour ce passage par les réviseurs suivants:*

a) I give here, with a cultural purpose, the fingerings suggested for this passage by the following revisors:

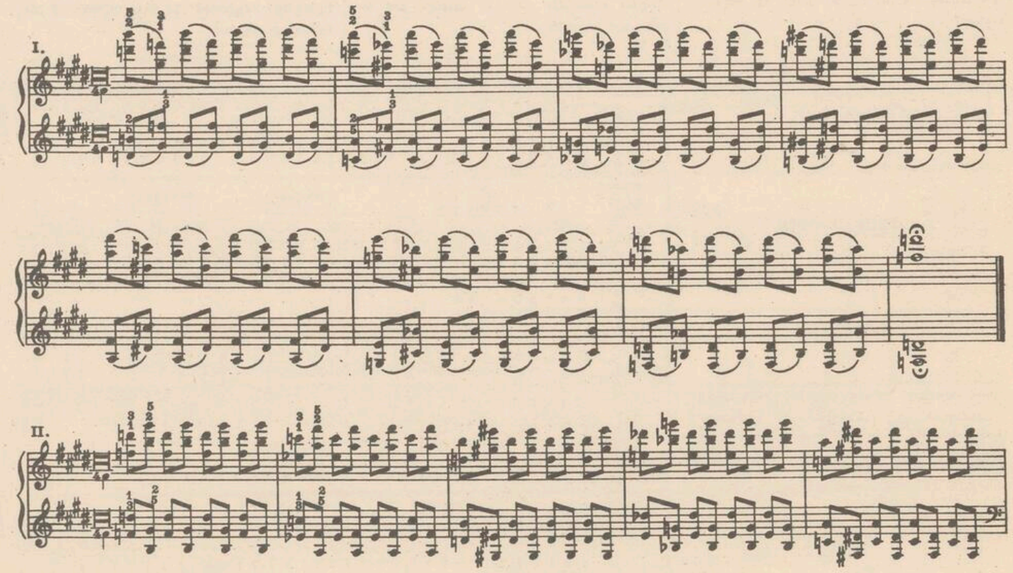
Scholtz	m. d. / *m. d.* / r. h.	5 3 5 3 5 3 5 2 1 2 1 2 1 2	4 5 3 5 3 5 3 5 1 2 1 2 1 2 1 2	4 5 3 5 3 5 3 5 1 2 1 2 1 2 1 2	3 5 3 5 3 5 3 5 1 2 1 2 1 2 1 2	4 1
	m. s. / *m. g.* / l. h.	1 1 1 2 1 2 1 2 3 4 5 3 4 5	1 1 1 2 1 2 1 1 3 2 3 4 3 4 5 3	2 1 2 1 2 1 2 1 4 3 4 3 4 5 3 4	1 2 1 1 2 1 2 1 3 4 3 4 5 3 4 3	2 5
Klindworth	m. d. / *m. d.* / r. h.	5 4 5 4 5 4 5 2 1 2 1 2 1 2	4 5 1 2			4 1
	m. s. / *m. g.* / l. h.	1 2 1 2 1 2 1 4 5 4 5 3 4 5	1 2 1 2 1 2 1 1 4 5 4 5 3 4 5 4	2 1 2 1 2 1 1 2 5 4 5 3 4 5 4 5	1 2 1 1 2 1 2 1 4 5 3 4 5 4 5 4	2 5
Bülow	m. d. / *m. d.* / r. h.	5 4 5 4 5 4 5 2 1 2 1 2 1 2	4 1			
	m. s. / *m. g.* / l. h.	1 2 1 2 1 2 1 3 4 3 4 3 4 5	1 1 1 2 1 2 1 1 4 2 3 4 3 4 5 3	2 1 2 1 2 1 1 2 4 3 4 3 4 5 3 4	1 2 1 1 2 1 2 1 3 4 3 4 5 3 4 3	2 5
Antica Edizione **Lucca** (senza indicazione del revisore, probabilmente secondo la prima edizione francese). *Ancienne édition* **Lucca** *(sans indication de réviseur, probablement selon la première édition française).* Old Edition **Lucca** (without indication of revisor probably according to the first french edition)	m. d. / *m. d.* / r. h.	5 4 5 4 2 1 2 1				
	m. s. / *m. g.* / l. h.	1 2 1 2 1 2 1 4 5 3 4 3 4 5	1 2 1 2 1 2 1 1 3 4 3 4 3 4 5 3	2 1 2 1 2 1 1 2 4 3 4 3 4 5 3 4		
Mikuli	m. d. / *m. d.* / r. h.	5 4 5 4 5 4 5 2 1 2 1 2 2 2	4 1			
	m. s. / *m. g.* / l. h.	1 2 1 2 1 2 1 4 5 3 4 3 4 5	1 2 1 2 1 2 1 1 3 4 3 4 3 4 5 3	2 1 2 1 2 1 1 2 4 3 4 3 4 5 3 4	1 2 1 1 2 1 2 3 4 3 4 5 3 4	

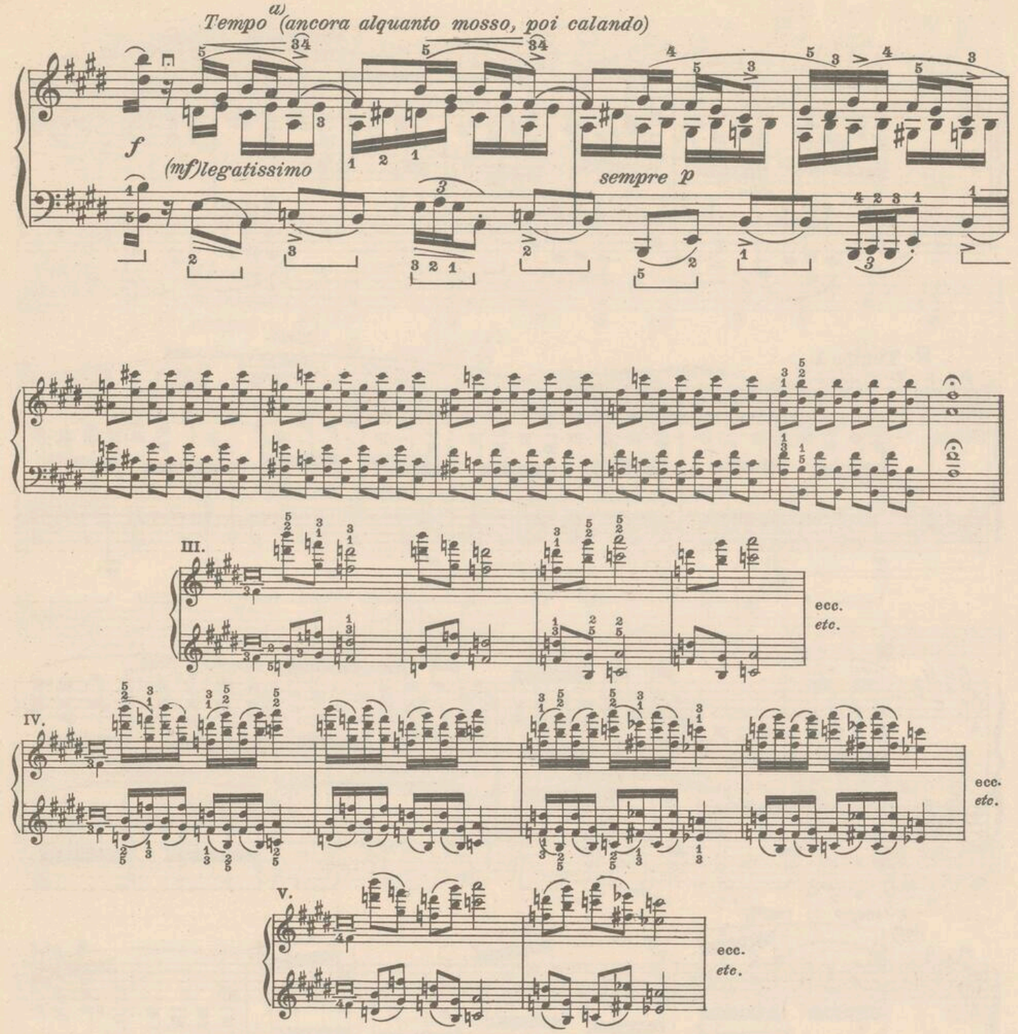


a) È invalso l'uso di iniziare questo brano con moto lento, affrettarne poi l'andamento e finirlo allargando. Mi sembra opportuno mettere in guardia contro questa interpretazione che toglie al brano il carattere *« con bravura »* indicato dall'autore. Sarà utile preparare con i seguenti esercizi l'esecuzione di questo brano:

a) *On a pris l'habitude de commencer ce passage dans un mouvement lent, en l'accélérant peu à peu pour le terminer en l'élargissant. Je crois avantageux de mettre en garde contre cette interprétation qui ôte au passage le caractère* «con bravura» *indiqué par l'auteur. Il sera utile d'en préparer l'exécution avec les exercices suivants:*

a) The habit prevails of beginning this passage in slow time, then quickening the movement and finishing it *allargando*. I think it wise to warn against this interpretation, which takes from this piece its character which the author indicated *« con bravura »*. It will be well to prepare for the performance with the following exercises:





Inoltre, da questo brano è possibile ricavare una lunga serie di esercizi sugli arpeggi senza spostamento di registro, arpeggi il cui quadro completo si trova nel già citato libro *« Dinamica Pianistica »*.

a) Tener conto che il *tempo* (andamento iniziale) va ristabilito soltanto alla ripresa del primo tema: 𝄋 , pag. 18.

Le altre edizioni indicano in questo punto un *piano*. Ma siccome a ciò segue un *sempre p.* ed un *dim.* (cosa perfettamente rispondente al carattere del brano) è consigliabile iniziare questo periodo *mf.* perchè non manchi l'effetto del *diminuendo* e perchè in seguito, alla ripresa del primo tema, la sonorità sia ancora percettibile, pure nel *pianissimo*.

Il est possible en outre de tirer de ce passage une longue série d'exercices pour les arpèges sans déplacement de registre. Dans l'œuvre déjà citée «Dinamica Pianistica» *on pourra trouver le tableau complet de ces arpèges.*

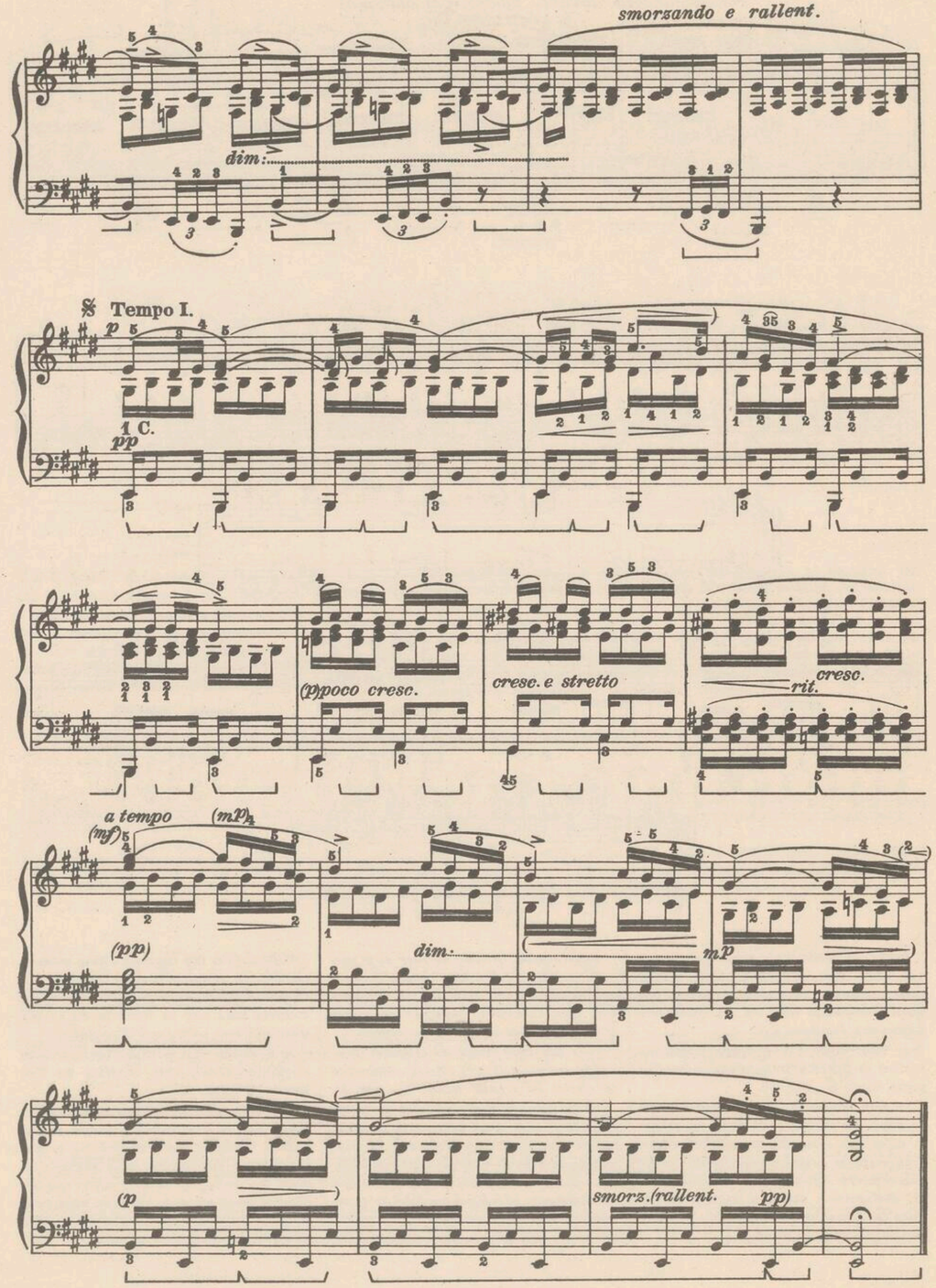
a) *Il faut tenir compte que le* tempo *(mouvement initial) doit être rétabli seulement à la reprise du premier thème:* 𝄋 *, pag. 18.*

Iei les autres éditions indiquent un piano. *Cependant, étant donné qu'après on trouve un* sempre p. *et un* dim. *(qui répondent parfaitement au caractère du morceau) il est à conseiller de commencer cette période* mf. *pour que l'effet du* diminuendo *ne soit pas amoindri et qu'ensuite, à la reprise du premier thème, la sonorité soit encore perceptible malgré le* pianissimo.

Besides, from this fragment a long series of exercises on arpeggios may be made without displacing the register, arpeggios of which a complete table may be found in the already mentioned book *« Dinamica Pianistica »*.
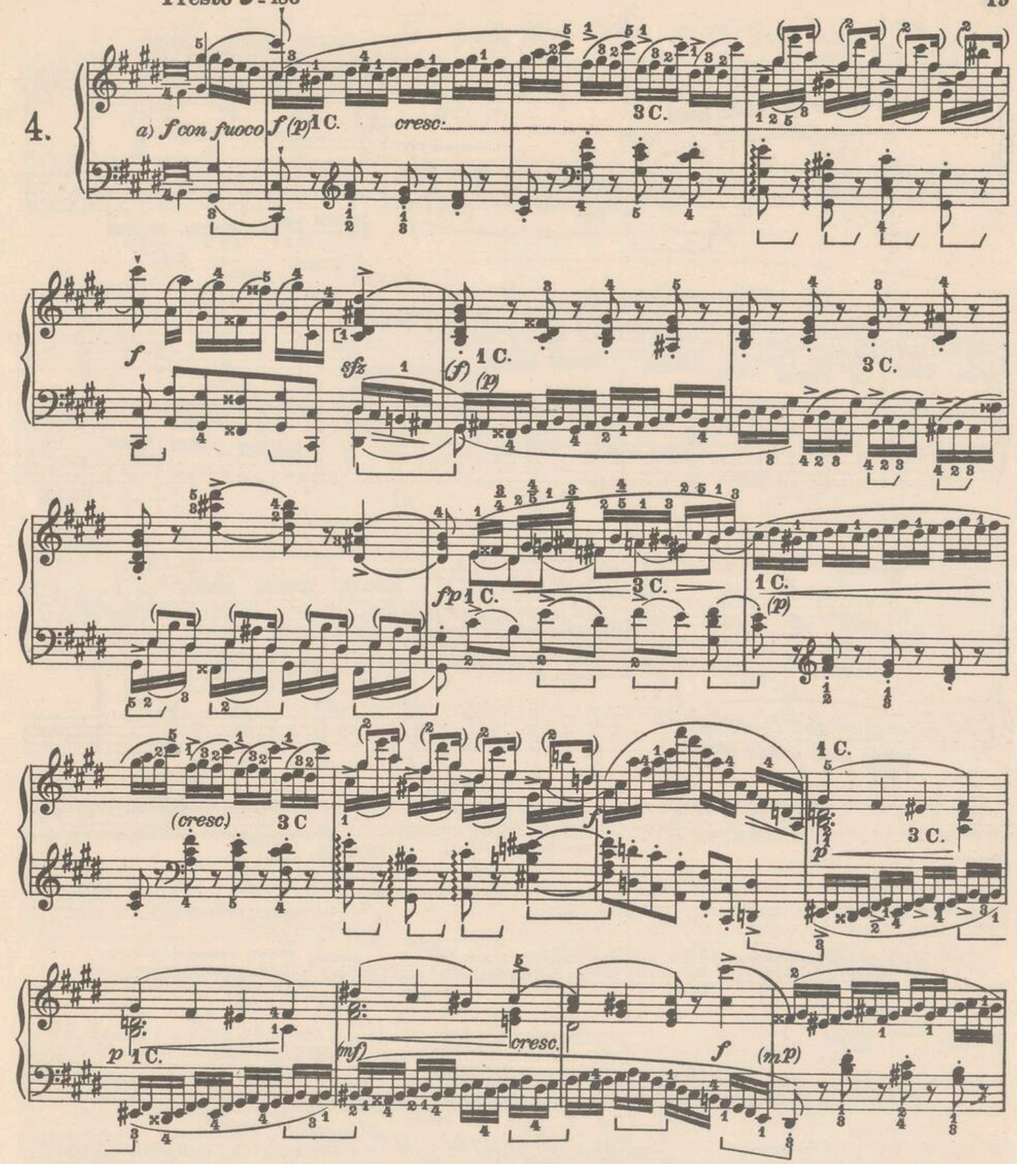
a) Remember that the initial *tempo* is to be re-established only when resuming the first theme: 𝄋 , pag. 18.

The other editions, at this point indicate *piano*. But as there follows a *sempre p.* and a *dim.* (which is perfectly suitable to the character of the passage) it is advisable to begin this period *mf.* in order not to miss the effect of the *diminuendo* and later, when resuming the first theme, the sonority may be still perceptible, although in a *pianissimo*.



Presto ♩= 180

4.



a) Circa la preparazione tecnica, questo pezzo non richiede minori cure di quelle indicate, per esempio, riguardo gli studi 1.°, 3.°, 7.° dell'op. 10. Soltanto, la maggiore varietà dei disegni renderebbe enormemente ingombrante l'indicazione di tutto quanto si potrebbe fare al riguardo. L'allievo prenda esempio dai commenti ai suddetti studi per crearsi da sè il materiale occorrente ad una buona esecuzione di questo.
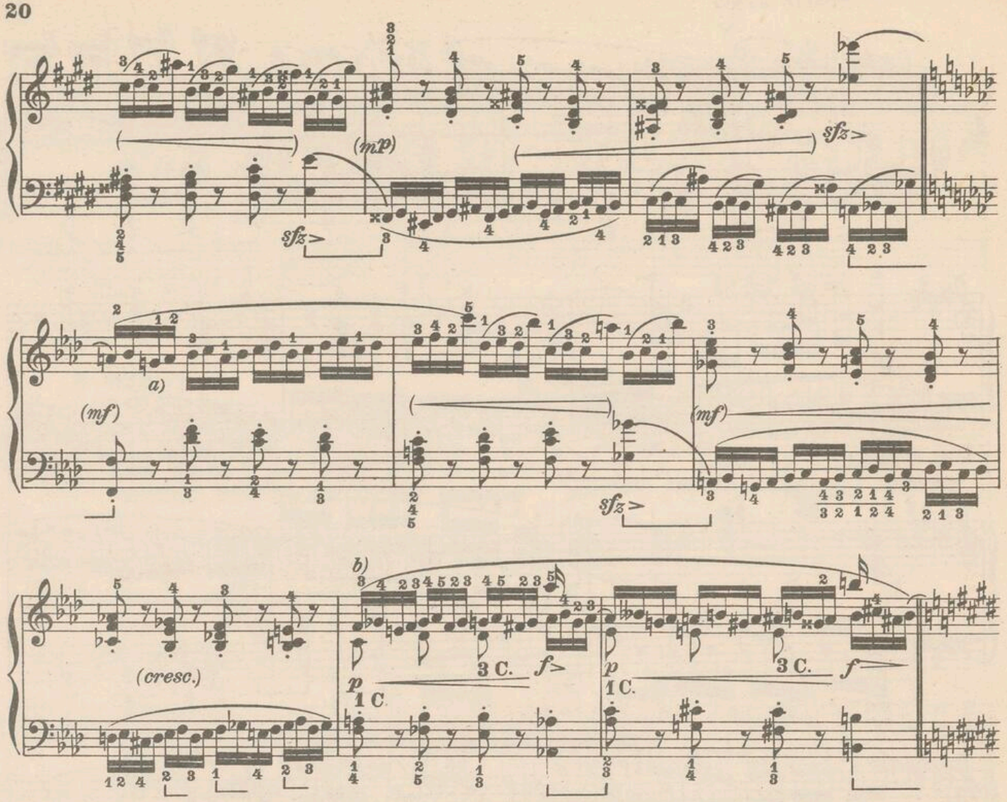
Le altre edizioni (compresa l'antica Breitkopf, ma esclusa quella di Klindworth che, certo per omissione involontaria, non reca l'indicazione del tempo) indicano il tempo in quattro, C, e l'andamento della segnatura metronomica, in due: 𝅗𝅥 = . A me sembra che la suddivisione in quattro sia più favorevole a realizzare il *presto*.

a) *Quant à la préparation technique, ce morceau exige tout autant de soins que pour la 1ère, 3ème et 7ème étude de l'op. 10. Seulement, la plus grande variété des dessins rendrait l'indication de tout ce qu'il serait possible de faire à cet égard très encombrante. L'élève pourra trouver lui-même le matériel nécessaire à une bonne exécution de ce morceau et n'aura qu'à consulter les commentaires à ces études.*

Les autres éditions (y comprise l'ancienne de Breitkopf et à l'exception de celle de Klindworth qui, sans doute pour une omission involontaire, ne porte pas l'indication du temps) indiquent le temps à quatre C, *et le mouvement métronomique à deux-* 𝅗𝅥 = . *Il me semble que la subdivision à quatre est plus favorable à l'exécution du* presto.

a) As to the technical preparation, this piece does not require less care than that given, for example, to the 1st, 3rd, and 7th studies of Op. 10. However, the greater variety of designs would render the indication of all the possible shadings very cumbersome The pupil may acquire from the comments on the above-mentioned studies, the necessary material for a good performance of this one.

The other editions (including the old one by Breitkopf, but not Klindworth's which, surely through an involuntary omission, has no tempo-mark) indicate the tempo as in four, C, and the movement of the metronomic mark, in two: 𝅗𝅥 = . It seems to me that the subdivision into four is more favourable to the realisation of a *presto*.



a) La simmetria della progressione richiede, mi sembra, *Sol* ♮ e non *Sol* ♯, come si trova stampato altrove.
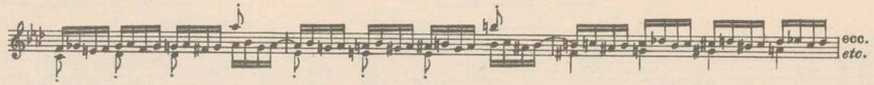
b) Le diverse edizioni sono discordi circa questo brano. Klindworth ce lo presenta così:

a) *Il me semble que la symétrie de la marche demande le* Sol *et pas le* Sol *que l'on trouve imprimé ailleurs.*

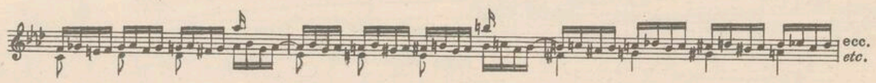
b) *A propos de ce passage toutes les éditions ne sont pas d'accord. Klindworth nous le présente ainsi:*

a) It seems to me that the symmetry of the progression requires *G* ♮ and not *G* ♯, as we find printed elsewhere.

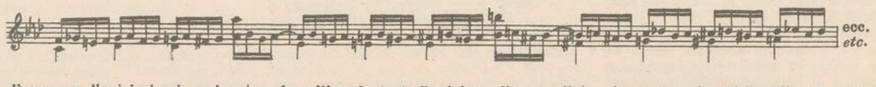
b) The various editions do not agree on this passage. Klindworth gives it thus:



Secondo Bülow è invece: | *Au contraire, selon Bülow c'est:* | According to Bülow it is instead:



Secondo Mikuli e l'antica ed. Breitkopf: | *Selon Mikuli et l'ancienne éd. Breitkopf:* | According to Mikuli and the old Breitkopf edition:



Fra tanta divergenza d'opinioni mi sembra più razionale ridurre a simmetria la progressione, così come figura in questo testo.
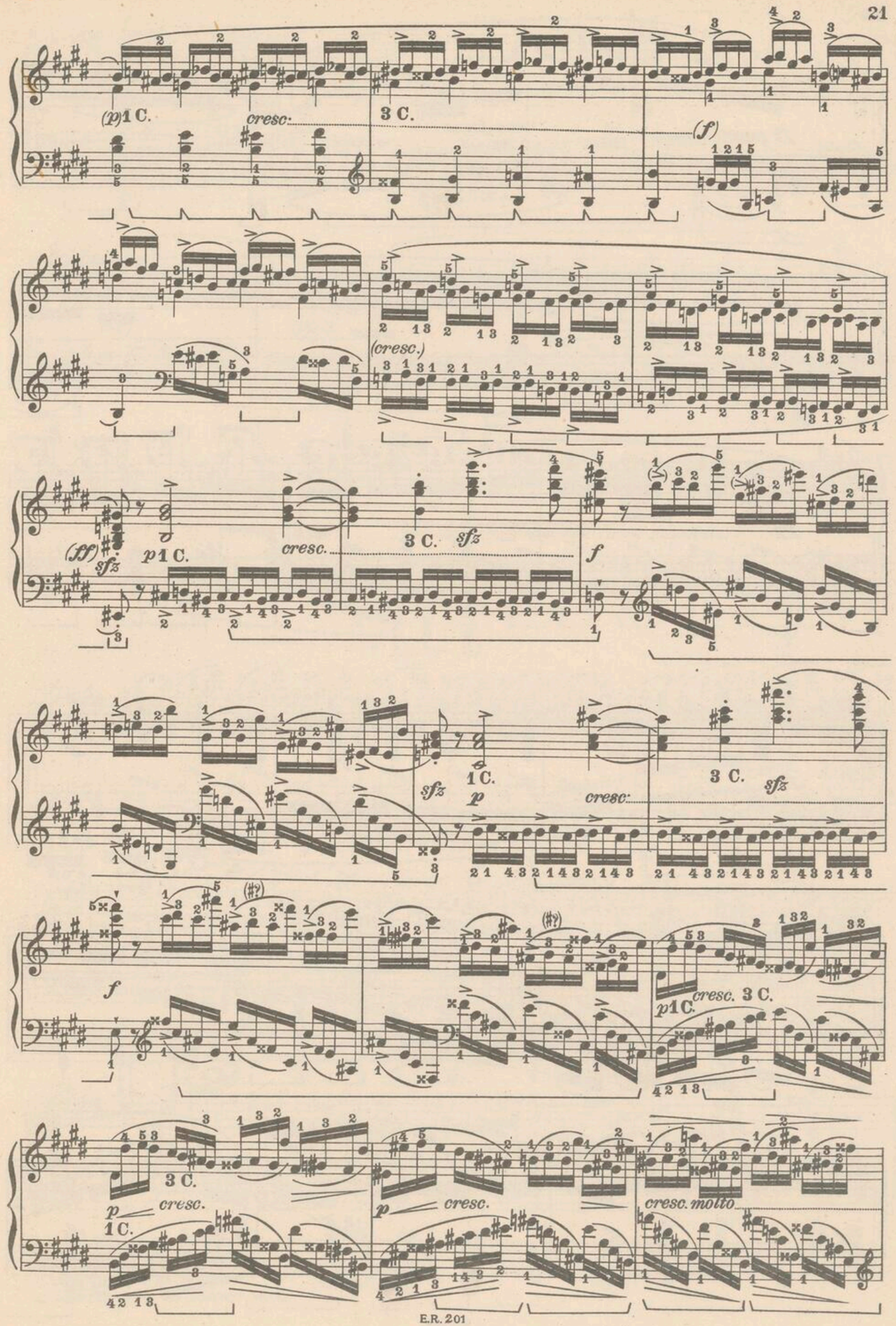
In seguito, per brevità, ho indicato fra parentesi, sopra le rispettive note, quelle alterazioni circa le quali i revisori non sono d'accordo e nel testo la versione secondo me più accettabile.

Au milieu de tant d'opinions diverses, il me semble plus rationnel de rendre symétrique la marche comme elle figure dans ce texte.

Ensuite, par brièveté, j'ai indiqué sur les notes et entre parenthèses ces altérations sur lesquelles les réviseurs ne sont pas d'accord, et dans le texte la version, selon moi, plus acceptable.

Amongst such widely different opinions, I think the most rational is to bring the progression into symmetry as it is in this text.

Later on, for the sake of brevity, I have indicated in parenthesis, above the respective notes, those changes on which the revisors do not agree, and in the text the version I consider more acceptable.



ff con forza 1 C. sfz p (p)

(p) cresc. sfz sfz

fp cresc.

(p)

f f

fp 1 C. 3 C. (p) 1 C.

(cresc.) 3 C. ff sfz

p 1 C. 3 C. p 1 C. 3 C. a) (mf)

(mf) (p) 1 C. 3 C. (cresc.)

f ff sfz ff con più fuoco possibile

(sempre ff) ff ff

a) Nell'antica ed. Breitkopf:

a) *Dans l'ancienne éd. Breitkopf:*

a) According to the old Breitkopf edition:

STUDIO 5.°

Liszt ha scritto, a proposito di questo studio:

« Chopin si abbandonava anche a fantasie burlesche, evocava talvolta volentieri scene alla Jacques Callot, per far ridere, saltellare, smorfieggiare figure fantastiche, spirituali e bindolone, piene di arguzia musicale, crepitanti di spirito e d'umore inglese come un fuoco di fascine verdi.

Lo studio 5.° ci ha conservato una di queste improvvisazioni piccanti, tutta sui tasti neri, come se la gaiezza di Chopin non si fosse attaccata che ai tasti superiori dello spirito. Amante come egli era d'atticismo, indietreggiava davanti alla giovialità volgare, al riso grossolano, alla gaiezza comune, come davanti a quegli animali, più abbietti ancora che velenosi, la cui vista provoca la più nauseante repulsione in certe nature sensibili e delicate ».

ÉTUDE 5ème

Voici ce que Liszt a écrit à propos de cette étude :

« Chopin s'abandonnait parfois à des fantaisies burlesques. Il évoquait volontiers des scènes à la Jacques Callot, pour faire rire, sautiller, grimacer des figures fantastiques, spirituelles, pleines de subtilités musicales, crépitantes d'esprit et d'humour comme un feu de bois vert.
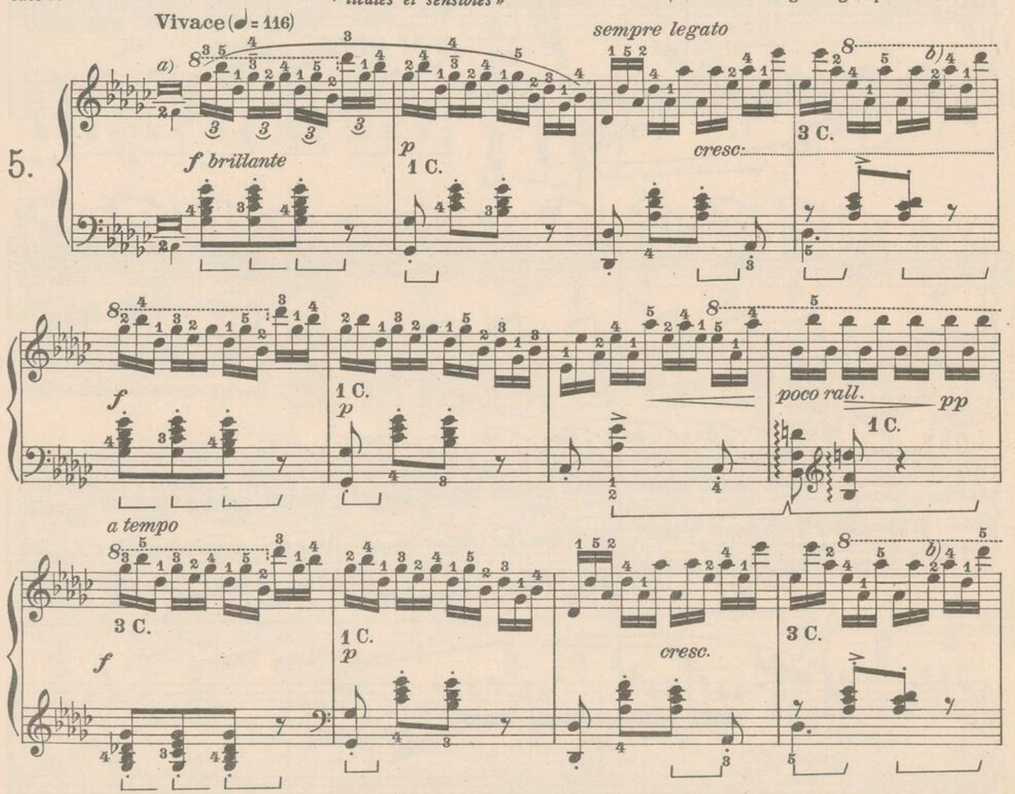
L'étude 5ème nous a conservé une de ces improvisations piquantes, toute sur les touches noires, comme si la gaîté de Chopin ne s'était attaquée qu'aux touches supérieures de l'esprit. Lui, qui aimait tout ce qui était noble et élevé, reculait devant la jovialité vulgaire au rire grossier, à la gaîté commune, comme devant ces animaux plus abjects que venimeux qui provoquent à leur vue la répulsion la plus nauséabonde chez certaines natures délicates et sensibles »

5th STUDY
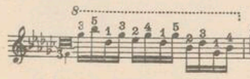
Liszt wrote thus on this study:

« Chopin also gave way to burlesque fancies, sometimes gladly evoking scenes in the style of Jacques Callot, to make witty, tricky, fantastic figures laugh, skip and grimace, crackling with wit and English humor like a fire of green fagots.

The 5th study has preserved to us one of these piquant improvisations, in which only the black keys are used as if Chopin's mirth touches only the upper keys of the spirit; for he loved all that was purely attic, recoiling before all vulgar joviality, coarse laughter and common gaiety, as before those abject rather then poisonous animals the sight of which, in delicate and sensitive natures, provokes the most disgusting repulsion ».
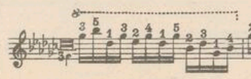


a) Bülow consiglia di esercitare questo pezzo nel ritmo di 3 movimenti:
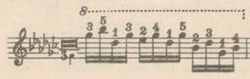


b) Secondo Scholtz: *Re♭*.

a) *Bülow conseille de travailler ce morceau dans un rythme de 3 temps:*
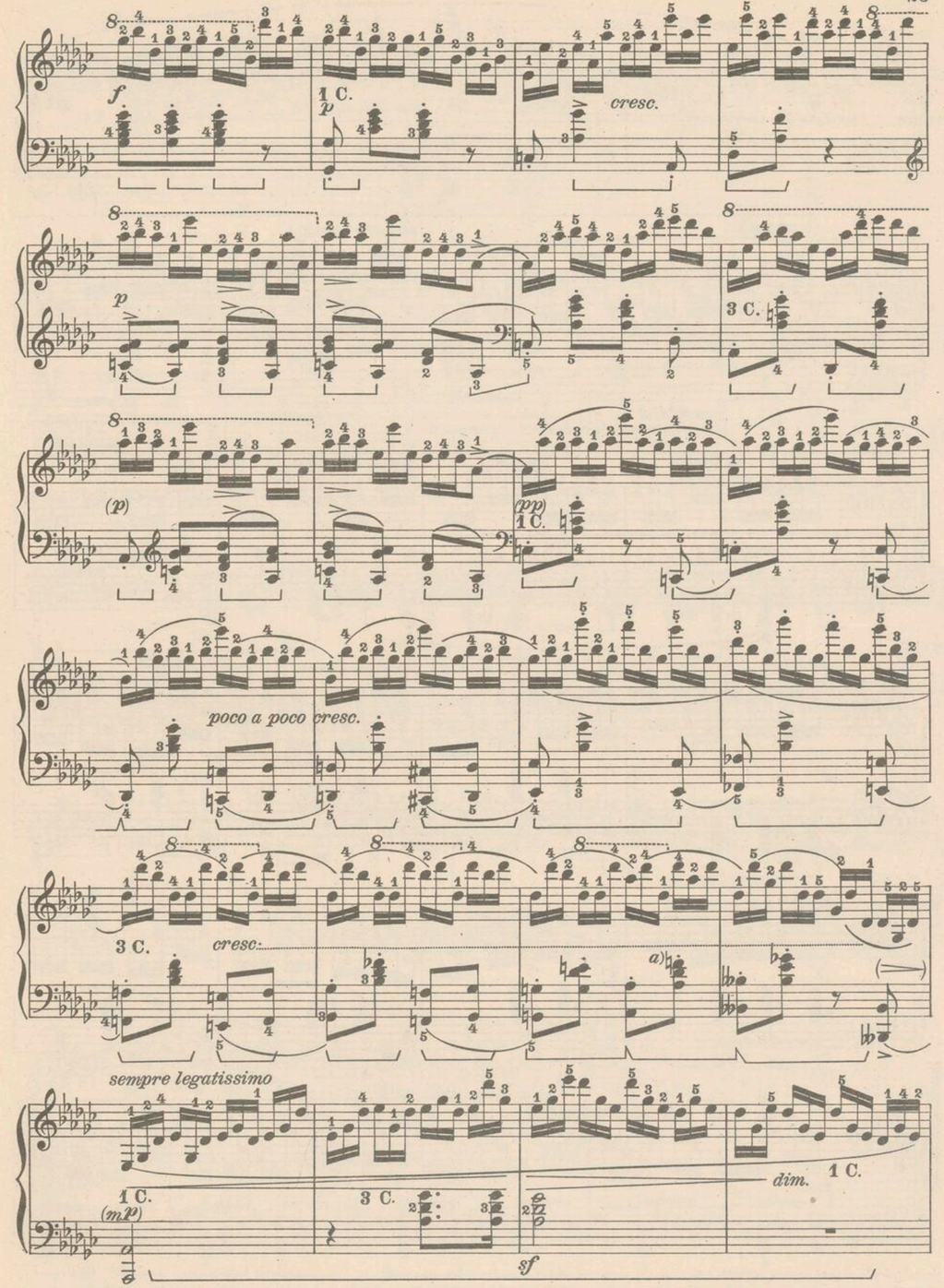


b) *Selon Scholtz:* Ré♭.

a) Bülow advises practising this piece in triple time:



b) According to Scholtz: *D♭*



a) Secondo ~~Bülow~~ e Scholtz: *Fa ♮*; secondo Mikuli e Klindworth: *Fa ♭*.

a) *Selon Bülow et Scholtz:* Fa ♮; *selon Mikuli et Klindworth*: Fa ♭.

a) According to Bülow and Scholtz it is *F♮*; according to Mikuli and Klindworth *F♭*.

3 C. dim. 1 C.

(tranquillo) sempre legato

p(leggero) cresc:

(cantabile)

(poco rit.)

(espress.) a) (opp.p)

(deciso)

f 1 C. p cresc: 3 C.

f 1 C. p cresc:

(p)

a) Secondo l'antica ed. Breitkopf:

a) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf:*

a) According to the old Breitkopf edition:

3 C. cresc: poco rall. pp delicato smorz.

a tempo

p legato (pp) poco cresc. a) 3 C.

1 C. (p) (pp) cresc: f

(p) (senza affrett.)

cresc: ff (a rigore)

a) Nelle musiche di Chopin sono interessanti certe rimembranze (in questo caso vedi Rossini, « *Barbiere* ») come dimostrazione dell'affinità esistente fra la sua natura musicale e quella di alcuni grandi Italiani, *affinità* da non confondere però con povertà d'invenzione!

a) *Dans la musique de Chopin certaines réminiscences (dans ce cas voir Rossini, « Barbier ») sont intéressantes car elles démontrent l'affinité existant entre sa nature musicale et celle de certains grands Italiens, affinité qu'il ne faut pas confondre avec pauvreté d'invention!*

a) In Chopin's music certain resemblances are very interesting (in this case see Rossini's « Barbiere ») as demonstration of the affinity existing between his musical nature and that of certain great Italian musicians, however the *affinity* must not be confused with poverty of invention!

6.

Andante (♩. = 40)

p sempre legatissimo (rinf.) (poco rinf.) cresc. sempre legato

(p) p segue (rinf.) (sosten.) pesante

p cresc. cresc. cresc. (sentito)

(p) sentito, espress.

(poco a poco agitando) (più rinf)

a)

a) Nell'edizione Scholtz non esiste l'appoggiatura.

b) Le altre edizioni, eccettuata l'antica Breitkopf, recano *Re* ♯.

a) *L'appoggiature n'existe pas dans l'édition Scholtz.*

b) *Les autres éditions, excepté l'ancienne de Breitkopf, donnent* Ré ♯.

a) In the Scholtz edition there is no appoggiatura.

b) The other editions, except the old Breitkopf, have *D*♯.

p cresc. poco(e agitato) stretto e cresc. f

a)

p continua

poco riten. smorz.

a tempo

p (p)

(rinf.) (sfz) (sfz)

dim. smorz. e rallent.

2 sosten.

b)

a) Secondo l'antica ed. Breitkopf:

b) Scholtz lega questo *Do* ♭ al successivo (sedicesimo).
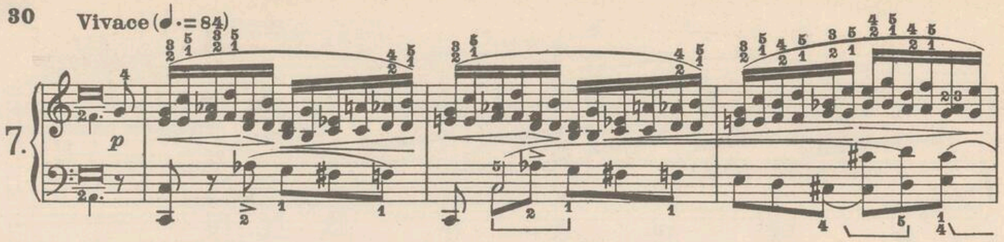
a) Selon l'ancienne éd. Breitkopf:

b) *Scholtz lie ce* Do ♭ *au suivant (seizième).*

a) According to the old Breitkopf edition:

b) Scholtz binds this *C* ♭ to the one following (sixteenth).

Vivace (♩.= 84)



a) La struttura di questo studio deriva da una serie di accordi di tre suoni (quasi sempre disposti ad intervallo di 3.ª e 6.ª) che dànno origine ciascuno a due bicordi, il primo dei quali formato dal suono grave e dal mediano, il secondo dallo stesso suono grave insieme al più acuto dello stesso accordo.

Le legature alla mano destra fanno supporre che l'autore desiderasse per l'esecuzione di questo pezzo un tocco *legato:* ma se ciò è agevole per quanto riguarda la parte superiore, non lo è affatto per quella inferiore dei bicordi, neppure se si usa la cosidetta diteggiatura a scambio, poichè si tratta di note ribattute.

Un perfetto legato alla parte superiore maschera la differenza di tocco e, indipendentemente da ciò, il rispettare tale differenza è utilissimo per allenarsi ad una notevole dissociazione muscolare. Ma quanto all'interpretazione da dare al segno dinamico, a me non sembra errata la supposizione ch'esso si riferisca piuttosto al periodare che al tocco e che quindi il pezzo vada eseguito *non legato*, leggero, morbidamente.

La preparazione per ben seguire questo non facile studio (definito dall' Huneker « una geniale Toccata con momenti di tenero crepuscolo ») può essere molto laboriosa e può dare origine ad una sorprendente quantità di combinazioni tecniche che, oltre a riescire preziose ai fini dell'esecuzione stessa, può aprire un notevole campo allo sviluppo della tecnica polifonica con la quale indubbiamente esso ha molti punti di contatto.

N	5 4 5 4	3 2 3 2	2 1 2 1
M	4 5 4 5	2 3 2 3	1 2 1 2
L	5 4 5 4	3 2 3 2	1 1 1 1
I	4 5 4 5	2 3 2 3	1 1 1 1
H	5 5 5 5	2 3 2 3	1 2 1 2
G	5 5 5 5	3 2 3 2	2 1 2 1
F	4 5 4 5	2 2 2 2	1 1 1 1
E	5 4 5 4	2 2 2 2	1 1 1 1
D	5 5 5 5	2 3 2 3	1 1 1 1
C	5 5 5 5	3 2 3 2	1 1 1 1
B	5 5 5 5	3 3 3 3	1 2 1 2
A	5 5 5 5	3 3 3 3	2 1 2 1

Dal mio già citato trattato «*Dinamica Pianistica*» stralcio un quadro molto sviluppato di tali combinazioni, fra le quali lo studioso aspirante, alla perfezione, saprà scegliere quelle che più gli convengono.

a) *La structure de cette étude dérive d'une série d'accords de trois sons (presque toujours disposés par intervalles de tierce et de sixte) qui donnent lieu chacun à deux bicords, le premier desquels formé du son grave et du son moyen, le deuxième du même son grave avec le plus aigu du même accord.*

Les liaisons à la main droite font supposer que l'auteur désirait un touché lié *pour l'exécution de ce morceau; mais si cela est aisé pour ce qui regarde la partie supérieure, il ne l'est pas du tout pour la partie inférieure des bicords, pas même en changeant le doigté, puisqu'il y a répercussion de notes.*

Un parfait legato dans la partie supérieure peut dissimuler la différence de touché. Indépendamment de cela, le respect pour cette différence sera très utile pour acquérir une considérable dissociation musculaire. Mais quant à l'interprétation à donner à l'indication dynamique, je ne crois pas être en erreur en supposant qu'elle se réfère bien plus à la tournure de la période qu'au touché et en conséquence l'exécution du morceau ne doit pas être liée, *mais légère et souple.*

La préparation pour bien exécuter cette étude qui n'est point facile (elle a été définie par Huneker «une géniale Toccata, avec des moments de tendre crépuscule») peut donner beaucoup à travailler et peut devenir la source d'une quantité surprenante de combinaisons techniques qui seront précieuses aux buts de l'exécution elle-même et pourront conduire en outre au développement de la technique polyphonique avec laquelle elle a sans doute beaucoup d'affinité.

J'ôte de mon traité «Dinamica Pianistica» *que j'ai cité déjà, un tableau très développé de combinaisons semblables, parmi lesquelles l'étudiant qui aspire à la perfection pourra choisir celles qui lui conviennent le plus.*
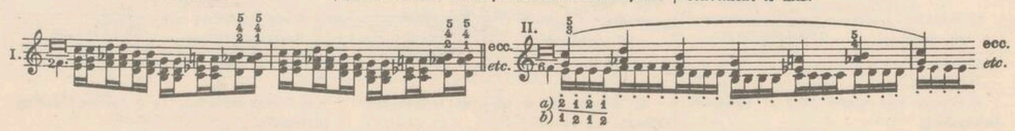
a) The structure of this study comes from a series of chords of three sounds (almost always disposed at intervals of third and sixth) each giving origin to two bichords, the first is formed by the deep sound and the middle one, the second, by the same deep sound together with the shrilier one of the same chord.

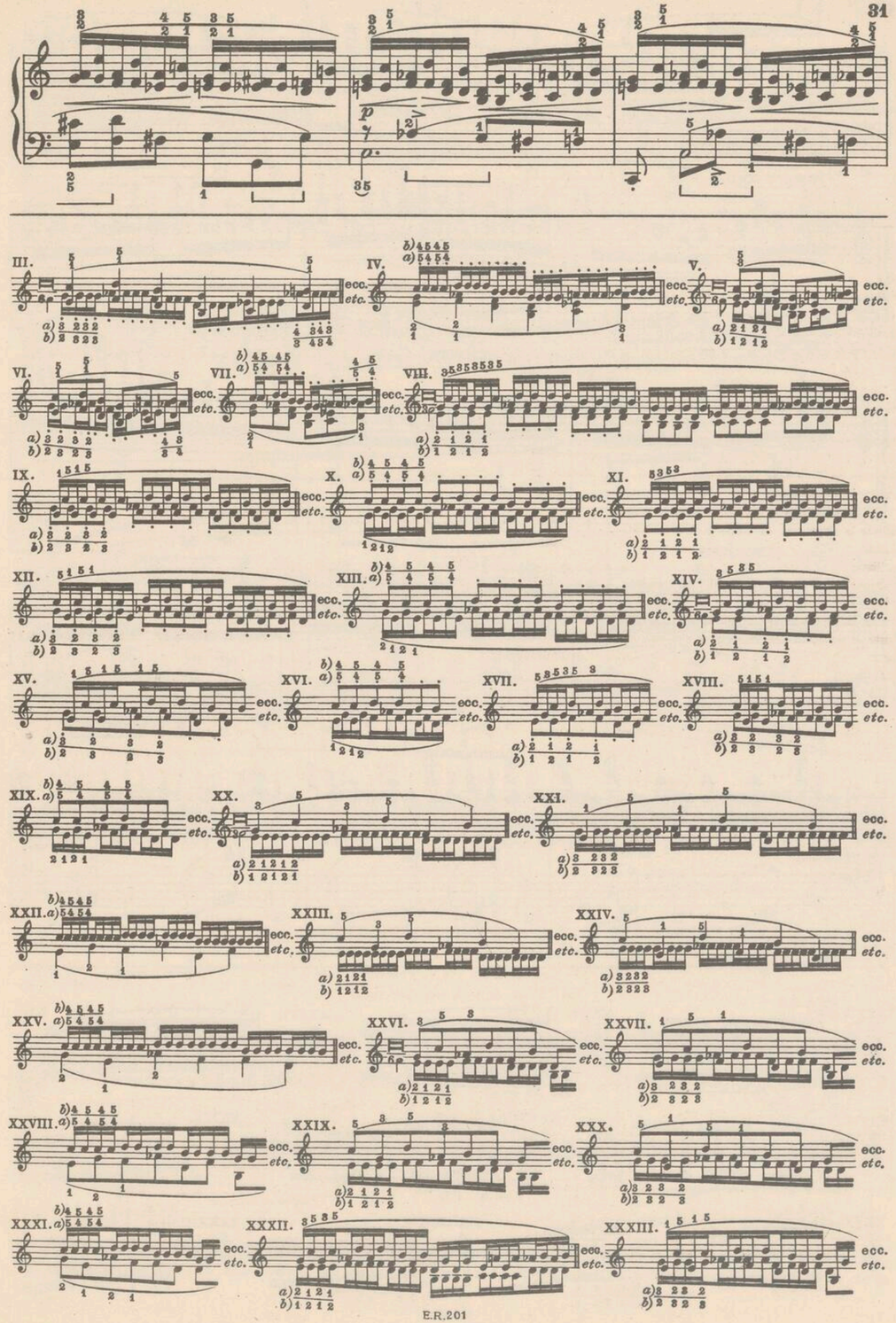
We suppose the ties in the right hand were intended by the author to create a *legato* touch for the execution of this piece, but if this is easy concerning the superior part, it is not at all easy for the inferior part of the bichords, not even if we change the fingering, because there is repercussion of notes.

A perfect legato in the superior part can disguise the difference of touch. Independently from this, to respect such a difference is very useful in order to obtain a considerable elasticity of the muscles. But as for the interpretation of the dynamic indication, I do not think I am mistaken in supposing that it is more concerning the expression of the period than the touch, and that, therefore, the piece is *not to be played legato* but lightly and softly.

The preparation to execute this difficult study well, (it was defined by Huneker «a genial Toccata, with some moments of tender shadowing») will necessitate a great deal of work, and can create an astonishing quantity of technical combinations which, in addition to being precious for the performance of the study itself will also lead to the development of the polyphonic technics with which it has, undoubtedly a great affinity.

From my treatise «*Dinamica Pianistica*» which I have already cited, I show below a well-developed table of such combinations; amongst which the student who aspires to perfection will be able to choose that which is most convenient to him.





cresc.

sempre legato

p delicato

XXXIV. a) b) ecc. etc.

XXXV. a) b) ecc. etc.

XXXVI. a) b) ecc. etc.

XXXVII. a) b) ecc. etc.

XXXVIII. a) b) ecc. etc.

XXXIX. a) b) ecc. etc.

XXXX. a) b) ecc. etc.

XXXXI. a) b) ecc. etc.

XXXXII. a) b) ecc. etc.

XXXXIII. a) b) ecc. etc.

cresc.

(fp) 1 C.

cresc.

3 C.

1 C.

dim.

(mf) espress.

3 C.

a) Secondo l'antica ed. Breitkopf questi due *Sol* sono legati; così pure i *Fa* nella misura seguente.

a) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf ces deux* Sol *sont liés; de même les* Fa *dans la mesure suivante.*

a) According to the old Breitkopf edition these two *G's* are tied; also the *F's* in the following bar.

(p) cresc.

f

p

f

sfz

sfz

a)

cresc.

ff

a) Ho sentito eseguire da Paderewski questo brano come l'esempio qui sotto. Senza dubbio in tal modo riesce più sicuro; ma ne deriva necessariamente l'abolizione dell'accordo alla m. s. nella terzultima misura e ciò mi induce a far tutte le riserve sulla opportunità d'una simile adozione.

a) *J'ai entendu Paderewski jouer ce passage comme à l'exemple ci-après. Sans nul doute, ainsi on l'éxécute avec plus de sûreté; mais il s'en suit nécessairement l'abolition de l'accord à la m. g. dans la 3me mesure avant la fin, ce qui m'induit à faire toutes les réserves sur l'opportunité d'une telle exécution.*

a) I heard Paderewski play this fragment as reproduced hereunder. Certainly it is more clear in this way, but the therefore necessary suppression of the chord of the left hand in the last bar but three makes me doubt the opportunity of such a performance.

Allegro (♩ = 88)

8.

a) f

b) veloce

sfz

cresc.

f

sfz

cresc.

a) Le altre edizioni recano *tempo ordinario* (4/4) e l'indicazione metronometrica in minima, cioè in due. La modificazione in 𝅗𝅥 mi sembra giustificata così dall'indicazione suddetta (esistente anche nell'antica edizione Breitkopf) come dall'andamento della composizione.

b) Una efficace preparazione per eseguire con sicurezza questo pezzo consiste nello studiarne i diversi elementi così:

a) *Les autres éditions portent* temps ordinaire *(4/4) et l'indication métronomique en blanche, c'est à dire à deux. La modification en* 𝅗𝅥 *me semble justifiée autant par l'indication susdite (existant aussi dans l'ancienne édition Breitkopf) que par le mouvement de la composition.*

b) *Pour se préparer à exécuter avec sûreté ce morceau on en travaillera les divers éléments ainsi:*

a) The other editions bear *common time* (4/4) and the metronomic indication in minim, or two. The modification into 𝅗𝅥 appears to me justified both by the above-mentioned indication (to be found also in the old Breitkopf edition) and by the movement of the composition.

b) An efficacious preparation for the assured performance of this piece, consists in studying the various elements thus:

ecc. etc.

ecc. etc.

ecc. etc.

ecc. etc.

ecc. etc.

cresc.

sfz

a)

a) Diteggiatura di Bülow: 1213 – 2313 2313 – 2315.

a) *Doigté de Bülow: 1213 - 2313 - 2313 2315.*

a) Bülow's fingering: 1213 – 2313 – 2313 2315.

cresc.

f

marc.

f

dim.

marc.

(P, poco a poco cresc:

cresc.

sempre cresc:

dim.

poco rall:

1 C.

pp (poco a poco cresc. e accel:

3 C.

a) b)

cresc:

f

ff

a) Secondo Scholtz, *Do* ♮.

b) Sentii una volta da Busoni l'amplificazione che segue e, desiderando che non andasse perduta, chiesi a lui il permesso di inserirla in questa mia edizione. Egli, pur riconoscendola autentica ed esatta, mi pregò di non pubblicarla, desiderando includerla in una edizione che si proponeva di elaborare, la quale comprendeva altre sue varianti ed intenzioni.

Tolsi l'amplificazione dalle bozze della prima tiratura; ma ora, visto che nel 5° fascicolo dell'opera di Busoni *"Klavier-Ubung"* (la sola che contenga qualche elaborazione degli Studi di Chopin) non è compresa tale amplificazione, visto che questa può integrare quanto Busoni ha pubblicato nell'opera suddetta, autorizzato gentilmente a ciò dalla vedova, mi decido a pubblicare il dettaglio interessantissimo:...

a) *Selon Scholtz*, Do ♮.

b) *J'ai entendu une fois l'amplification suivante jouée par Busoni et désirant la conserver, je lui demandai l'autorisation de la publier dans cette édition-ci. Bien qu'il la jugeât authentique et exacte, il me pria cependant de ne pas la publier, car il désirait l'insérer dans une édition qu'il se proposait de faire, comprenant d'autres variantes et intentions qui lui étaient propres.*

Je la retirai donc des épreuves du premier tirage; mais étant donné que le 5ème fascicule de l'ouvrage de Busoni «Klavier Ubung» *est le seul qui contienne quelqu' élaboration des «Etudes» de Chopin, que l'amplification en question qui la compléterait avantageusement, n'y figure pas, je me décide, avec l'autorisation de sa veuve, à publier ce détail très intéressant.*

a) According to Scholtz, *C* ♮.

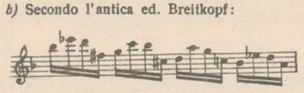
b) Having once heard Busoni use the following amplification and desiring that it should not be lost; I asked him to permit me to insert same in this edition. Although he knew it to be authentic and exact, he asked me to refrain from publication wishing to include it in an edition which he proposed to elaborate himself, including others of his variations and ideas.

I therefore cancelled it from the proof copies of the first printing, but now, seeing that the fifth volume of «*Klavier-Ubung*» (the only one containing some elaborations of the Chopin Studies) does not include this amplification, seeing also that this could complete what Busoni has published in said works and having obtained the kind consentment of the widow, I have decided to publish the very interesting detail:

ecc.

ecc.
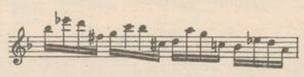
a) Secondo l'antica ed. Breitkopf, *Mi*.
b) Secondo l'antica ed. Breitkopf:



a) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf*, Mi ♭.
b) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf:*



a) According to the old Breitkopf ed. *E* ♭.
b) According to the old Breitkopf edition:
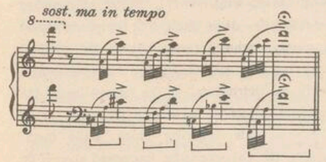


a) Scholtz consiglia questa diteggiatura:

m. d. 2 4 5 2 1 5 4 2 1 5 4 2 | 1 4 5 2 1 5 4 2 1 5 4 2 1 4 5 2 | 1
m. d. 4 2 1 4 5 1 2 4 5 4 | 5 2 1 4 5 1 2 4 5 1 2 4 5 2 1 4 | 5
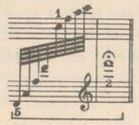
Klindworth quest'altra:

m. d. 2 4 3 1 2 5 4 2 1 5 4 2 | 1 4 3 1 2 5 4 2
m. d. 4 2 1 4 5 1 2 4 | 5 2 1

Questa adottata da me è, per due misure, di Bülow.
a) Questo brano richiama alla memoria il finale del *Rondò a la Mazurka* op. 5.
b) Bülow consiglia d'eseguire *largamente* questi accordi che, secondo Huneker, dànno agli uditori il segnale degli applausi; consiglio secondo me non accettabile.
Esecuzione:
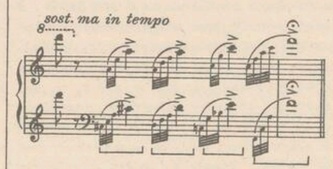


c) Oppure:
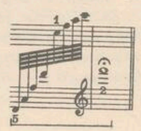


a) *Doigté conseillé par Scholtz:*

Celui-ci, employé par moi, est, pour deux mesures, de Bülow.
a) *Ce passage rappelle le finale du* Rondeau à la Mazurka *Op. 5.*
b) *Bülow indique* largamente *l'exécution de ces accords qui donnent, selon Huneker, le signal des applaudissements pour les auditeurs; cette indication selon moi est inacceptable.*
Exécution:
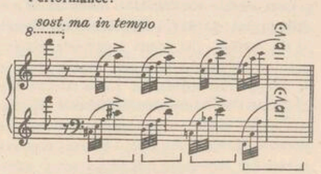


c) *Ou bien:*
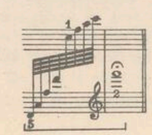


a) Scholtz advises this fingering:

Klindworth this one:

Two measures of this one, adopted by me, are Bülow's.
a) This fragment recalls to mind the final of the *Rondò à la Mazurka* Op. 5.
b) Bülow suggests that these chords be played *largamente* which, according to Huneker gives the hearer the signal for applause. I do not think this advice acceptable.
Performance:
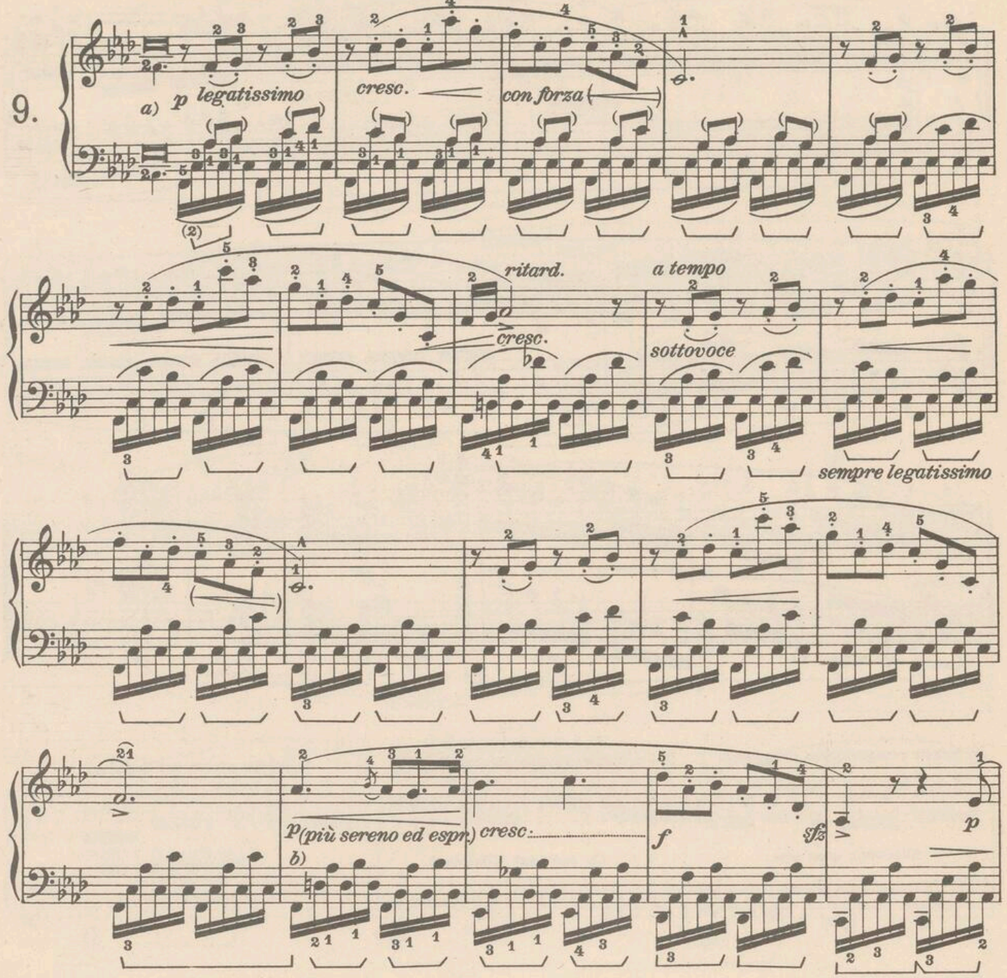


c) Or:



Allegro, molto agitato (♩. = 96)

9.



a) La 3ª e 6ª semicroma di ciascuna sestina alla mano sinistra costituiscono un disegno secondario esprimente un affanno doloroso che merita un equilibrato rilievo.
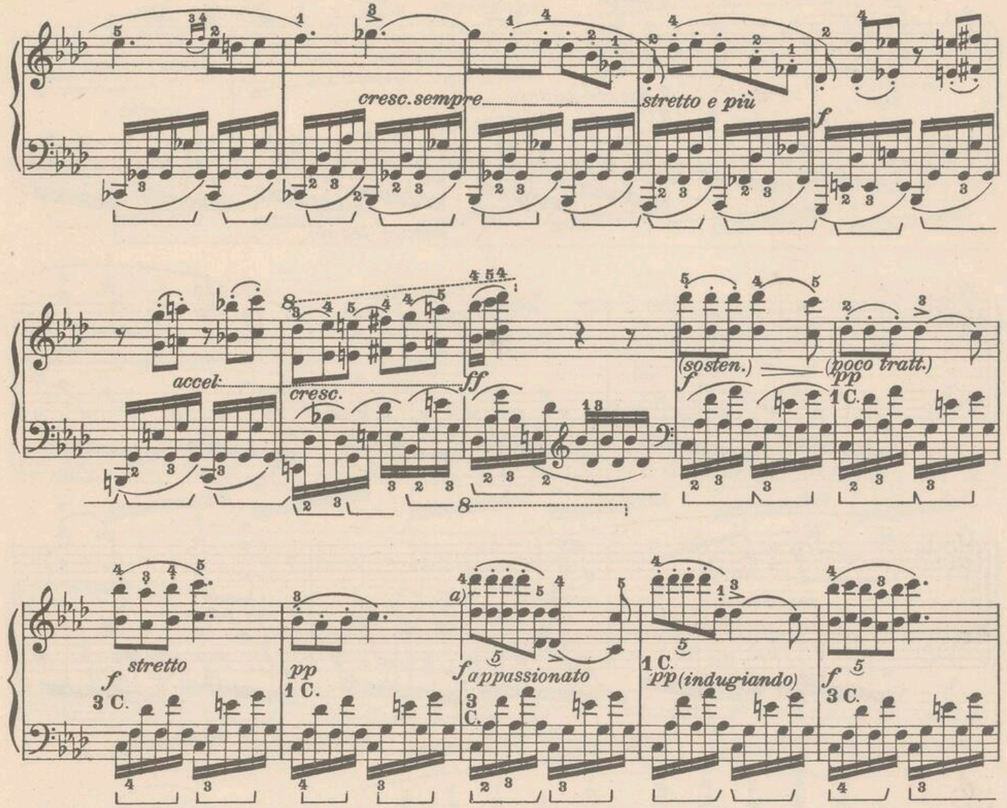
b) Chopin ha diteggiato il disegno della sinistra sempre con 541414; Bülow lo ha modificato così: 531413. – È probabile che Chopin si sia prefisso uno scopo puramente tecnico; ma dato che non a tutti può riuscire agevole la diteggiatura originale (e allora sarebbe pregiudicata l'espressione eminentemente drammatica della melodia alla destra) propongo la presente diteggiatura che, mentre conserva il carattere impressole dall'autore (senza eccessivo scambio di dita), mi sembra consenta, non soltanto a pochi, una esatta ed espressiva esecuzione del non facile disegno affidato alla sinistra.

a) *La 3ème et la 5ème double croche de chaque sextolet de la main gauche forment un dessin secondaire qui exprime une douloureuse anxiété et mérite d'être mis en relief.*
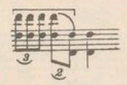
b) *Le dessin de la main gauche est toujours ainsi doigté par Chopin: 541414: Bülow l'a modifié de la façon suivante: 531413. Il est probable que Chopin n'ait visé qu'au but technique; étant donné que le doigté original n'est pas facile pour tout le monde, et peut nuire à l'expression éminemment dramatique de la mélodie de la main droite, je propose le doigté suivant qui, tout en conservant, sans un excessif échange de doigts, le caractère voulu par l'auteur, permet généralement, me semble-t-il, et pas seulement à peu d'exécutants, une exécution exacte et expressive du dessin plutôt difficile confié à la main gauche.*

a) The 3rd and 5th semiquavers of each sextuplet in the left hand constitute an accessory design expressing painful anxiety which deserves poised relief.
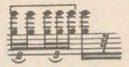
b) Chopin fingered the design of the left hand always with 541414; Bülow so modified it: 531413 – It is likely that Chopin aimed at a purely technical end; but as the original fingering may appear arduous to some (which would be detrimental to the expression of the eminently dramatic melody of the right hand) I propose this fingering which, while maintaining the characteristics impressed upon it by the composer (without an excessive change of fingers) seems to me to allow, and not only to few, an exact and expressive performance of the difficult design entrusted to the left hand.



a) Bülow ritiene che si debbano eseguire queste cinque crome raggruppandole così:
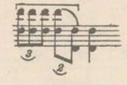


e le corrispondenti semicrome, nel rivolto 𝄋, in questo modo:
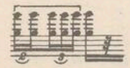


A mio parere è preferibile eseguire il primo gruppo, in cui il salto d'ottava discendente si collega alla seconda metà della misura, con un accento tonico principale sulla prima croma ed un altro sulla semiminima successiva. Nel 2.° gruppo, invece, in cui al salto d'ottava è premessa una pausa, eseguirei concisamente le cinque semicrome, acciocchè la pausa stessa abbia il suo giusto valore estetico, dando l'accento tonico piuttosto alla 6.ª che alla prima nota. In ogni caso, non mi sembra opportuna qualsiasi alterazione negli aggruppamenti.

a) *Selon Bülow, ces cinq croches doivent être groupées de cette façon:*
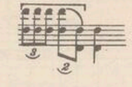


et les doubles croches correspondantes dans le renversement 𝄋 *de cette façon:*
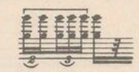


Selon moi, il est préférable d'exécuter le premier groupe, où le saut d'octave descendante se lie à la deuxième moitié de la mesure, avec un accent principal sur la première croche et un autre sur la noire suivante. Au contraire, dans le deuxième groupe, où avant le saut d'octave il y a une pause, et pour que cette pause conserve sa juste valeur esthétique, j'exécuterais les cinq doubles croches avec concision en mettant l'accent tonique sur la sixième plutôt que sur la première note. En tout cas, je n'admets aucune altération dans les groupements.

a) Bülow thinks that these five quavers should be performed thus:



and the corresponding semiquavers in the inversion, 𝄋 thus:



To my mind it is better to perform the first group, in which the interval of a descending octave is bound to the second half of the measure, with a principal tonic accent on the first quaver and another on the following crotchet. In the 2nd group, instead, where the interval of an octave is preceded by a rest, I would perform the five semiquavers concisely, in order to give to the pause its true esthetic value, putting the tonic accent on the sixth note rather than on the first. In any case, I do not think any change in the groupings advisable.

poco rallent. a tempo

1 C. pp p sempre agitato 3 C.

sempre legato

a)

f con forza

(mp) cresc. (mp) cresc:

sfz

a) Scholtz non indica alcuna fioritura su questo *Re;* Klindworth e Mikuli la eliminano anche su quello della misura precedente; Bülow la mette a tutt'e due, la qual cosa mi sembra preferibile.

a) *Scholtz n'indique aucune fioriture sur ce* Ré*; Klindworth et Mikuli l'éliminent aussi sur celui de la mesure précédente; Bülow la place sur tous les deux, ce qui me semble préférable.*

a) Scholtz does not indicate any *fioritura* on this *D*; Klindworth and Mikuli also eliminate it on the one in the preceding measure; Bülow puts it on both which to me seems the best.

(espressivo)

a)

e stretto

p sempre più cresc: e accel.

1 C. 3 C.

(meno mosso, cedendo)

(ff) sfz (mp)

sottovoce (molto espress.)

ten.

smorz.

pp(come eco) 1 C. mp 3 C. pp 1 C.

riten.

3 C. fe deciso) pp(indefinito) 1 C. ff 3 C.

pp 1 C. pp(leggerissimo) smorz.

a) Oppure: a) Ou bien: a) Or else:

Assai vivace (♩.=152)

10.

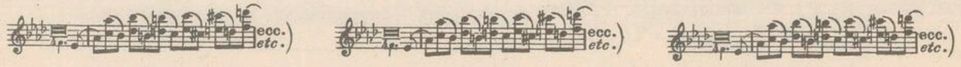
a) p 1 C. legato

3 C. cresc: dim: dolce

1 C. p legatissimo

a) A proposito di questo studio, Bülow ha scritto che « chi lo eseguisce perfettamente può vantarsi d'aver conquistata la più alta vetta del Parnaso dei pianisti. Nessun'altra composizione pianistica contiene uno studio di *moto perpetuo* altrettanto pieno di genio e di fantasia, eccettuato forse *Fuochi fatui* di Liszt ». Nell'eseguire questo lavoro, definito dall'Huneker « il riflesso di un periodo felice della sensibile natura dell'autore », si osservi scrupolosamente ogni sfumatura ritmica e dinamica. Gli aggruppamenti di due in due o di tre in tre note, in battere o in levare, la differenza fra staccato o legato, debbono essere eseguiti con scrupolosa fedeltà onde non pregiudicare i caratteri e lo scopo stesso per cui il pezzo fu concepito.

Al principio mi permetto di modificare la grafia che nelle altre edizioni si presenta così:



per rendere più chiaro l'aggruppamento ed il registro in cui la melodia si svolge, a somiglianza di quanto lo stesso autore fa nove misure più tardi, ⊕ dove la melodia appare in un registro più grave.

a) *En parlant de cette étude, Bülow dit que « celui qui l'exécute parfaitement peut se vanter d'avoir atteint le sommet du Parnasse des pianistes. Aucune autre composition pianistique ne contient une étude de* mouvement perpétuel *si pleine de génie et de fantaisie, excepté peut-être les* Feux follets *de Liszt ». Pour exécuter cette œuvre, définie par Huneker « le reflet d'une heureuse période de la sensible nature de l'auteur » on doit scrupuleusement observer toutes les gradations rythmiques et dynamiques. Les groupes de 2 à 2 et de 3 à 3 notes, sur les temps forts ou sur les temps faibles, le contraste entre le détaché et le lié, doivent être exécutés avec une scrupuleuse fidélité pour ne pas nuire au caractère et au but même dans lequel le morceau a été conçu.*

Au début je me permets de modifier l'écriture qui dans les autres éditions est ainsi présentée:

pour rendre plus clair le groupement et le registre où se développe la mélodie, ce que fait du reste l'auteur lui-même neuf mesures plus loin, ⊕ lorsque la mélodie paraît dans un registre plus grave.

a) Dealing with this study, Bülow wrote that « he who performs it perfectly may boast of having reached the highest peak of the pianists' Parnassus. No other piano composition contains a study of *perpetual motion* so full of genius and fancy, excepting, perhaps, Liszt's « Will-o'-the-wisp ». In performing this work, defined by Huneker as « the reflection of a happy period in the author's sensitive nature » every rhythmic and dynamic shading must be scrupulously observed. The grouping of notes, two by two and three by three, whether on an accented or unaccented beat, the difference between *staccato* and *legato*, must be performed with scrupulous fidelity, in order not to injure the characteristics and the object itself, in view of which the piece was conceived.

In the beginning I take the liberty of modifying the writing which in the other editions is given so:

o make the grouping clearer and the register in which the melody unfolds, similar to what the author himself does nine bars farther on, ⊕ where the melody appears in a lower registe.

(pp) staccato

cresc:

legatissimo

f 3 C. (sosten.)
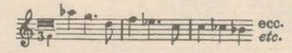
3 C. a)

p 1 C.

b) sottovoce

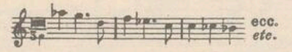
f p

b) È interessante vedere come anche per le composizioni più elaborate Chopin attingesse alla musica nazionale. Esiste una canzone polacca:



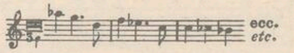
la cui affinità con questo brano non ha bisogno d'essere dimostrata.

b) *Il est intéressant de voir comme Chopin, même dans les compositions plus élaborées, s'inspirait à la musique nationale. Il existe une chanson polonaise:*



dont l'affinité avec ce passage n'a pas besoin d'être démontrée.

b) It is interesting to see how also for the more elaborate compositions Chopin inclined to the national music. There is a Polish song:



the affinity with this fragment does not need to be demonstrated.

a tempo

1 C.

poco rit.

(più p)

pp

p

a)

cresc.

8

3.C.

f

p

cresc.

f

a) Secondo altre edizioni, *Re* ♭.

a) *Selon d'autres éditions, Ré* ♭.

a) According to other editions, *D* ♭.

(p)

cresc.

8

dim.

f

leggerissimo

8

rallent.

a tempo

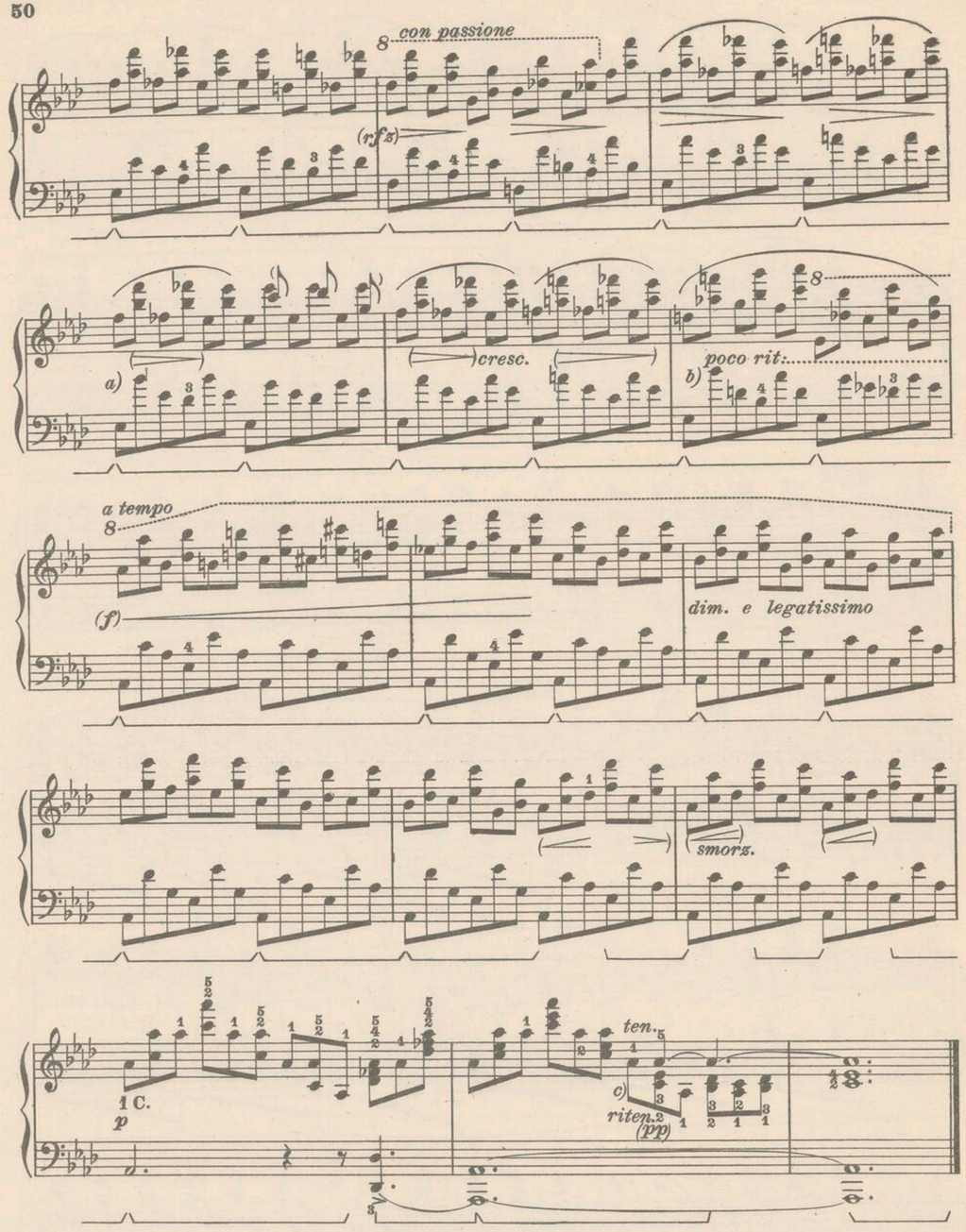
1 C.

dolciss.
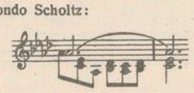
cresc.

p

f
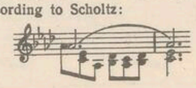


a) Secondo Scholtz, *Sol.*
b) Secondo l'antica ed. Breitkopf, *La* ♭.
c) Secondo Scholtz:
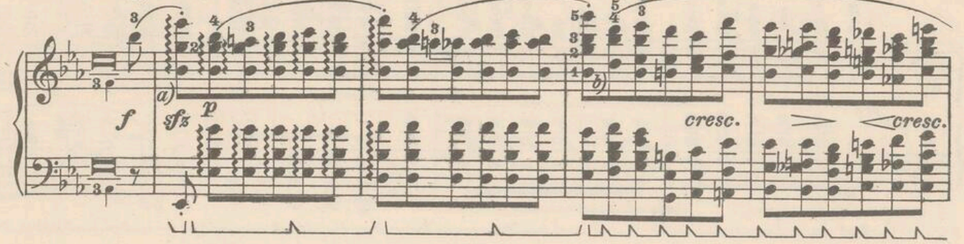


a) *Selon Scholtz*, Sol.
b) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf*, La ♭.
c) *Selon Scholtz:*



a) According to Scholtz, *G.*
b) According to the old Breitkopf ed., A ♭
c) According to Scholtz:
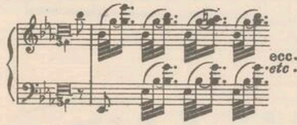


11. Allegretto (♩=76)
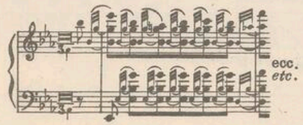


a) Bülow ha abolito dal secondo accordo in poi il segno indicante l'arpeggiato, segno che nell'originale si trova a fianco di *ciascun* accordo. L'abolizione è da adottare senz'altro perchè rende indubbiamente più snella la grafia e quindi più agevole la lettura del pezzo. L'allievo tenga presente, però, che gli accordi vanno *tutti* arpeggiati, compresi quelli la cui estensione consentirebbe l'esecuzione simultanea.
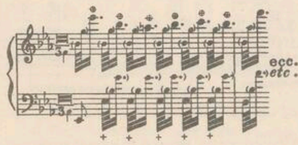
Lo stesso Bülow, poi, indica questa maniera d'eseguire gli accordi:
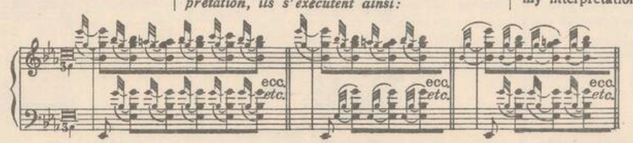


A mio parere ciò appesantisce il pezzo, la cui melodia si trova quasi sempre all'acuto, raramente nel registro centrale (misura 45.ª e corrispondente rivolto) e mai al grave degli accordi. Ritengo perciò più appropriata questa interpretazione:



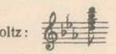
la quale elimina quel non so che di traballante che deriverebbe dal percepire le note della melodia ⊕ sempre in ritardo d'una biscroma rispetto alle note gravi degli accordi al basso ✚ costituenti, nella versione di Bülow, l'ossatura ritmica della composizione, perchè percepite in battere:



Nella versione qui proposta tale elemento si manifesta sulla nota acuta degli accordi stessi, dal che deriva quella sincronia ritmica atta ad evitare la sgradevole sensazione suaccennata. Ottimo, invece, è il consiglio dato da Bülow di esercitare, cioè, gli accordi anche in modo che, accettando la mia interpretazione, suonino così:
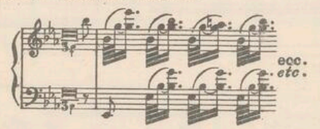


b) Secondo Scholtz:
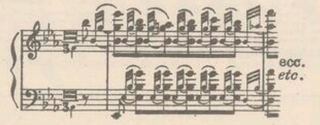


a) *A partir du deuxième accord, Bülow a aboli le signe qui indique l'arpégé, signe que l'on rencontre à côté de* chaque *accord dans l'original. Cette abolition doit être adoptée sans hésitation pour rendre la lecture du morceau plus aisée. L'élève doit cependant se rappeler que l'on doit arpéger* tous *les accords, y compris ceux qui par leur extension pourraient être frappés simultanément.*
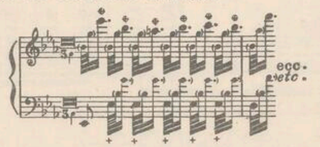
Du reste Bülow lui-même indique cette manière d'exécuter les accords:



A mon avis cela donne de la lourdeur au morceau, dont la mélodie se trouve presque toujours à l'aigu et rarement dans le registre moyen (45ème mesure et renversement correspondant), mais jamais sur la note grave des accords. Cette interprétation:



me semble cependant plus appropriée; elle élimine ce je ne sais quoi de chancelant qui proviendrait de la perception de la mélodie ⊕ toujours en retard d'une triple croche sur les notes graves des accords de la basse ✚ qui constituent, dans la version de Bülow, la charpente rythmique de la composition, parce qu'elles sont perçues en frappé:
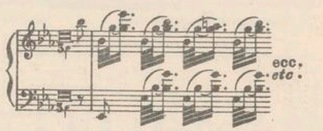


Dans la version que voici, cet élément se manifeste sur la note aiguë des accords mêmes, d'où dérive cette synchronie rythmique apte à éviter la désagréable sensation mentionnée plus haut. Excellent, au contraire, le conseil que donne Bülow de travailler les accords aussi de façon qu'en acceptant mon interprétation, ils s'exécutent ainsi:

b) *Selon Scholtz:*

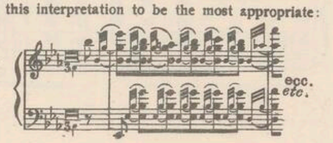


a) From the second chord on, Bülow has abolished the arpeggiato sign which in the original is found beside *each* chord. The abolition is to be adopted without hesitation because it makes the reading of the piece much easier. The pupil must, however, remember that *all* the chords are to be harped including even those whose compass would allow of their being performed simultaneously.
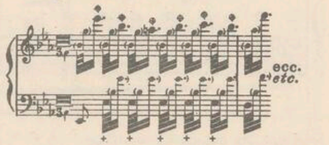
Bülow himself then suggests this way of performing the chords:



In my opinion this makes the piece heavy, for the melody is almost always to be found in the high register, seldom in the middle one (45th measure and corresponding inversion), but never in the low part of the chords. I therefore believe this interpretation to be the most appropriate:
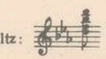


for it eliminates the vacillating effect which would be produced by the perception of the notes of the melody ⊕ always a demisemiquaver behind the low notes of the chords in the bass ✚ which in Bülow's revision constitute the rhythmical frame of the composition, because perceived in the beat:



In the version here suggested, this element manifests itself in the high notes of the chords, whence a rhythmical synchrony results, avoiding the above mentioned disagreeable sensation. Excellent, instead, is Bülow's advice to practise the chords also in such way that, accepting my interpretation, they result thus:

b) According to Scholtz:



sfz p

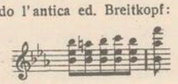
a) b)

sfz p cresc. cresc.
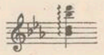
sfz p

(p p) cresc. c)

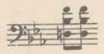
a) Secondo l'antica ed. Breitkopf:
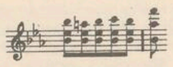


b) Secondo Scholtz:



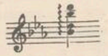
c) Secondo l'antica ed. Breitkopf:
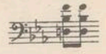


a) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf:*
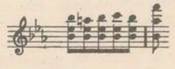


c) *Selon Scholtz:*
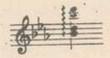


b) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf:*



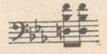
a) According to the old Breitkopf ed.:



b) According to Scholtz:



c) According to the old Breitkopf ed.:



sfz a) con forza b)
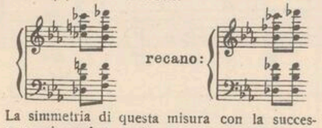
cresc.

dolce c) 1 C. pp poco ritenuto 3 C. p 1 C. pp dolcissimo

p cresc. 3 C. rit.

a tempo p 1 C. d)

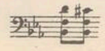
a) Tutte le edizioni, eccettuata l'antica ed. Breitkopf, in cui si trova:



La simmetria di questa misura con la successiva mi sembra così evidente da indurmi a proporre l'attuale variante.

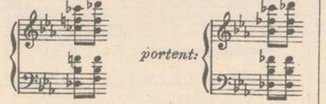
b) Secondo l'antica ed. Breitkopf il *Do* è ♭. Soltanto Scholtz lo indica ♮.

c) Oppure:



d) Vedi pagina 51.

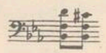
a) *Toutes les éditions, à l'exception de l'ancienne éd. Breitkopf, où l'on trouve:*



La symétrie de cette mesure avec la suivante est si évidente que je propose la variante actuelle.

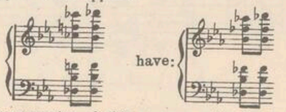
b) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf le* Do *est bémol. Scholtz seulement l'indique bécarre.*

c) *Ou bien:*



d) *Voir page 51.*

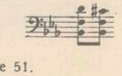
d) All editions, excepting the old Breitkopf one, in which appears:



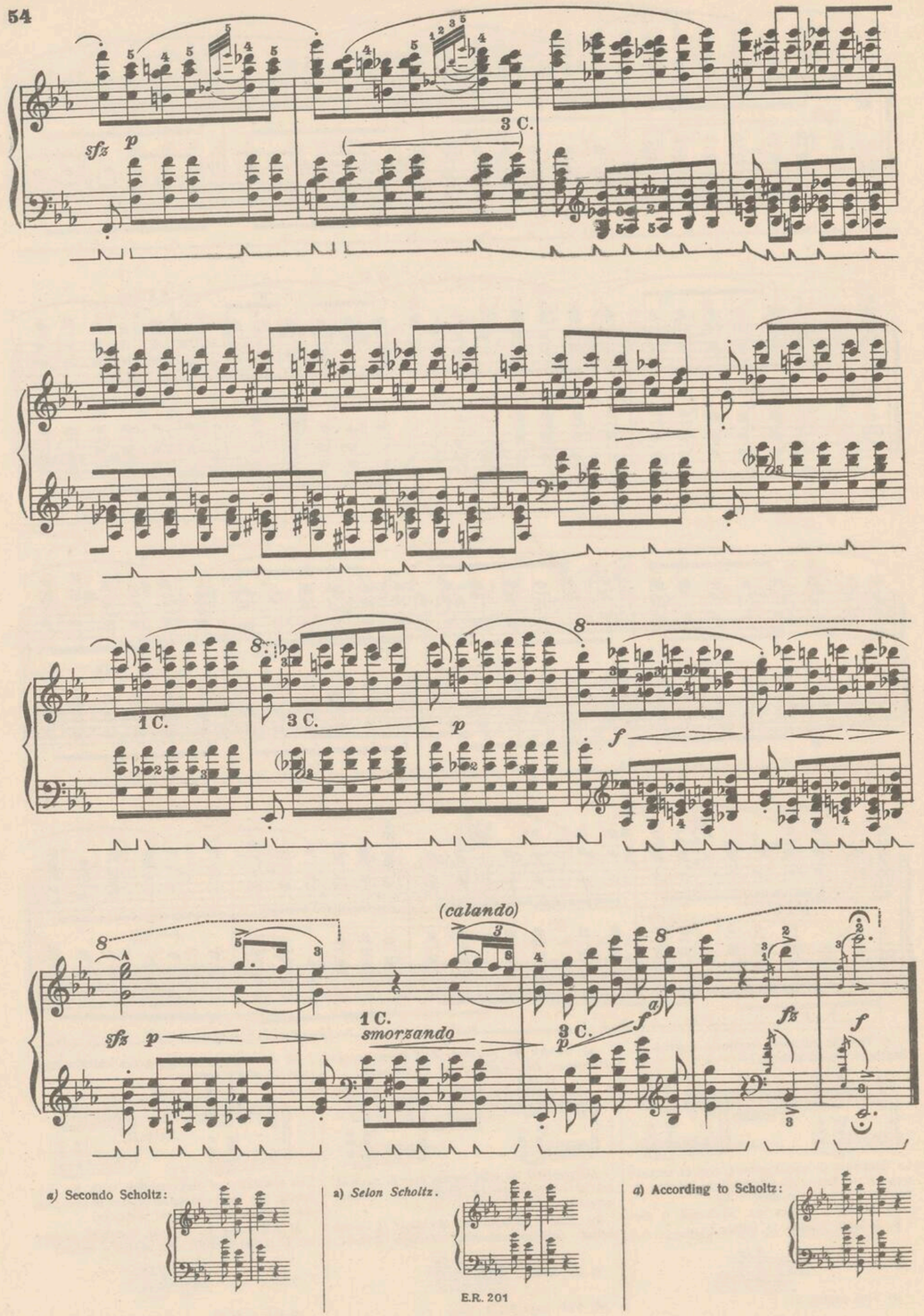
The symmetry of this measure with the following one seems to me so evident as to induce me to propose the present variation.

b) According to the old Breitkopf edition the *C* is flat. Scholtz only marks it natural.

c) Or:



d) See page 51.
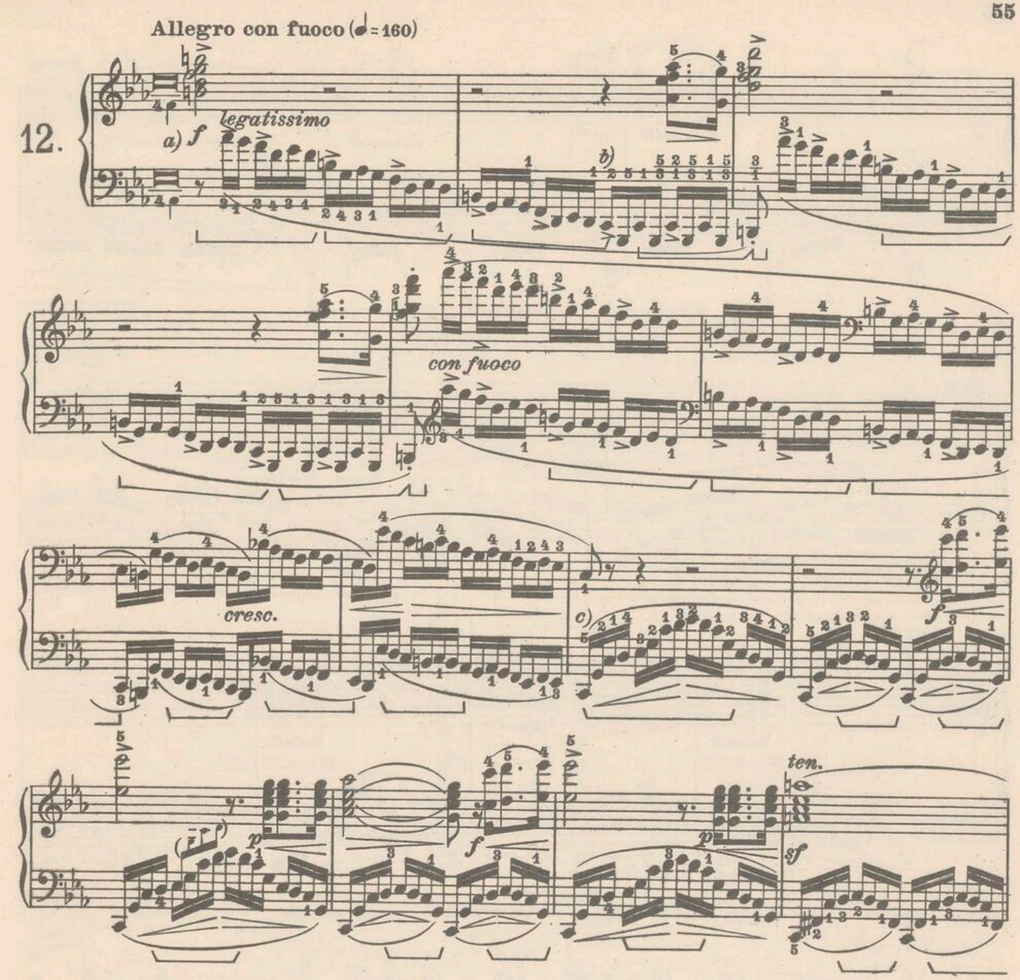


a) Secondo Scholtz:

a) *Selon Scholtz.*

a) According to Scholtz:

Allegro con fuoco (♩=160)

12.
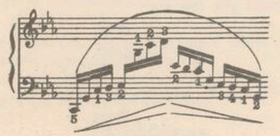


a) Secondo alcuni biografi, questo studio sarebbe stato scritto a Stuttgart nel 1831 sotto l'impressione ricevuta dalla notizia della caduta di Varsavia, conquistata dai Russi. Karasowsky così si esprime: « Sopra l'uragano di tempestosi ed infuriati tratti della mano sinistra si eleva la melodia, ma così violenta, piena d'orgoglio e di grandioso terrore, che pare di vedere Giove Olimpico Onnipotente nell'atto di scagliare i suoi fulmini sul mondo intero ».

Vedi anche nota *a)* pag. 118.

b) La diteggiatura originale è:

2 5 1 5 | 2 5 1 5 | 3

c) Oppure:
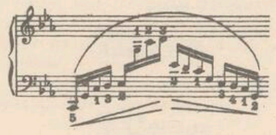


a) *Certains biographes prêtendent que cette étude aurait été écrite à Stuttgart en 1831 sous l'impression de la chute de Varsovie conquise par les Russes. Karasowsky s'exprime ainsi:* « *Au-dessus du tempêtueux ouragan déclamé par les traits endiablés de la main gauche, la mélodie s'élève si violente, pleine d'orgueil et de terreur grandiose, qu'il semble voir Jupiter Tout-Puissant dardant ses foudres sur le monde entier* ».

Voir aussi note a) *à la page 118.*

b) *Le doigté original est:*

2 5 1 5 | 2 5 1 5 | 3

c) *Ou bien:*
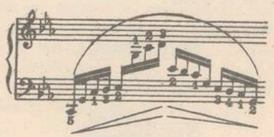


a) According to some biographers, tpis study was written at Stuttgart in 1831, under the impression given by the fall of Warsaw into the hands of the Russians. Karasowsky says: « Above the storm of tempestuous and raging chords of the left hand, rises the melody, so violent, so proud and so full of imposing terror, that we think we see Omnipotent Jove in the act of hurling his thunder-bolt upon the whole world »

a) See also note *a)* at page 118.

b) The original fingering is:

2 5 1 5 | 2 5 1 5 | 3

c) Or:



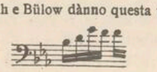
(f) (p)

1 C. (p) p
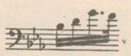
p cresc. sfz p sfz ten.

p cresc. 3 C. stretto sfz a) (poco sost.)

a) Klindworth e Bülow dànno questa versione:



Altri ne dà questa:
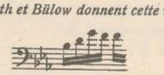


Secondo Sgambati doveva essere così:

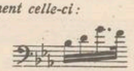


ed egli annetteva una grande importanza alla pausa di biscroma.
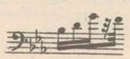
a) *Klindworth et Bülow donnent cette version:*



D'autres donnent celle-ci:

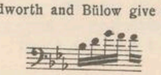


Selon Sgambati cela devrait être:

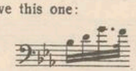


et il donnait une grande importance au huitième de soupir.

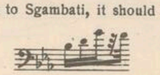
a) Klindworth and Bülow give this version:



Others give this one:



According to Sgambati, it should be so:



and he gave great importance to the demisemiquaver rest.

a) f

(mp) f cresc: f

ff

b) ff

a) Le seguenti 5 misure sono state da alcuni revisori trascritte con i ♯, forse allo scopo di semplificarne la lettura. Ma siccome in questo caso la pletora dei 𝄪 equivale a quella dei 𝄫, ritengo preferibile presentare il brano secondo l'originale.

b) Nell'edizione di Bülow i *Fa* comuni a questi due accordi figurano legati.

a) *Plusieurs réviseurs ont écrit ces 5 mesures avec les ♯ dans le but peut-être d'en simplifier la lecture. Mais, étant donné que dans ce cas l'encombrement des 𝄪 équivaut à celui des 𝄫, je trouve préférable le passage selon l'original.*

b) *Dans l'édition de Bülow, les* Fa *communs à ces deux accords sont liés.*
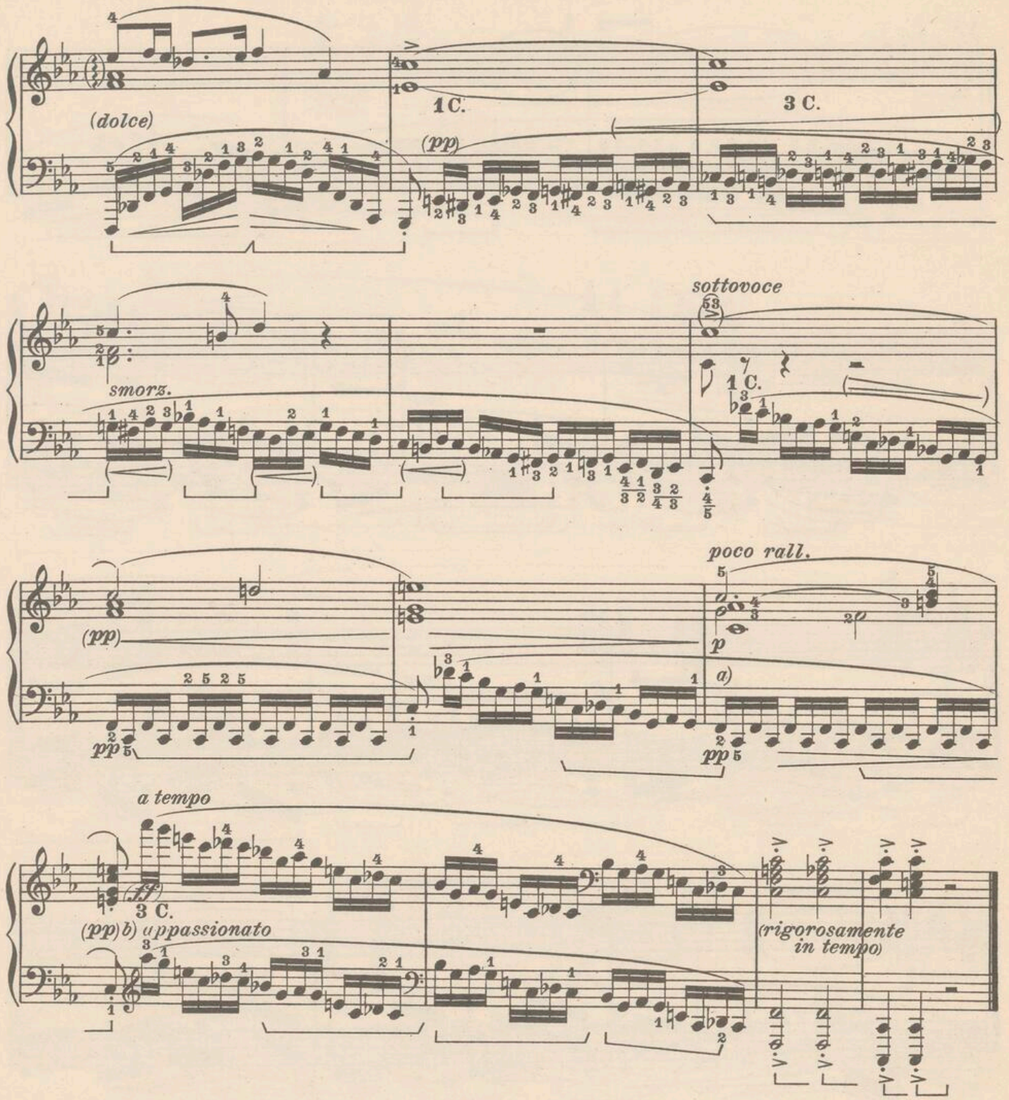
a) The following five measures have by some revisors been transcribed with the sharp, perhaps with the object of simplifying the reading. But as in this case the super abundance of 𝄪 equals that of 𝄫, I believe it preferable to give this fragment according to the original.

b) In Bülow's edition the *F's* which are common to these two chords are tied.

cresc:.....
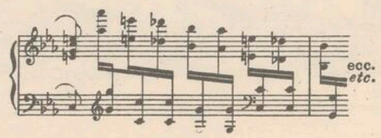
cresc.

(espress.)



a) Quasi tutte le edizioni indicano in questa misura un *crescendo*. Sono d'accordo con Bülow e Mikuli nel preferire invece un *diminuendo* fino al *pianissimo*. Il *ff* successivo avrà assai maggior risalto e determinerà più efficacemente l'impressione d'una conclusione repentina, concisa, quasi suggello al contenuto precedente.

b) Bülow consiglia questa modificazione:
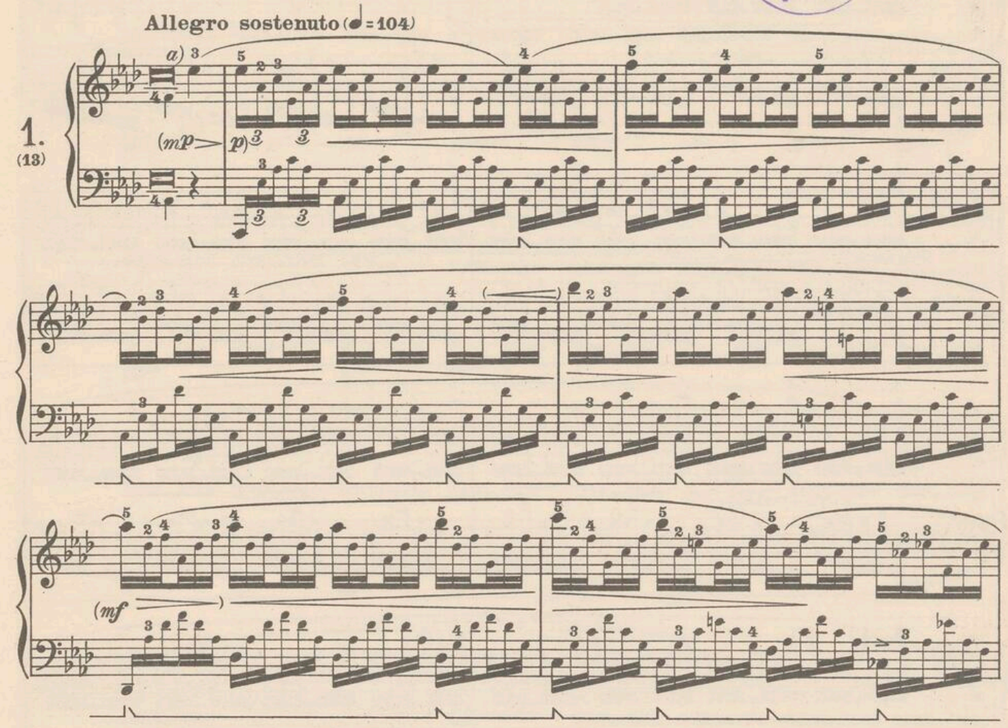


a) *Dans presque toutes les éditions il y a un* crescendo *à cette mesure. Je suis d'accord avec Bülow et Mikuli en y préférant un* diminuendo *jusqu'au* pianissimo. *Cela donnera beaucoup plus de relief au* ff *suivant et déterminera avec plus d'efficacité l'impression d'une conclusion immédiate, concise, du contenu précédent.*

b) *Bülow conseille cette modification:*

a) Almost all the editions indicate a *crescendo* in this measure. I agree with Bülow and Mikuli in preferring a *diminuendo* as far as the *pianissimo*. The following *ff* will be brought into greater relief and will more effectively give the impression of a rapid concise conclusion, almost a seal to what goes before.

b) Bülow advises this modification:

Instytut Fryderyka Chopina



a) Schumann, dopo aver dichiarato d'aver sentito quasi tutti gli Studi eseguiti da Chopin « che li suonava molto *alla Chopin* », così si esprime, alludendo a questa composizione, che cita esplicitamente: « Si immagini un'arpa eolia possedente tutta la gamma dei suoni, e che la mano d'un artista getti questi suoni alla rinfusa in ogni sorta d'arabeschi fantastici, in modo però che sempre si percepisca un suono fondamentale ed una delicata nota acuta continua . . . . . si avrà press'a poco un'idea del suonare di Chopin . . . . . S'ingannerebbe chi pensasse ch'egli facesse percepire nettamente ciascuna delle piccole note. Erano piuttosto ondulazioni dell'accordo di *La* ♭ Maggiore trasportate dal pedale fino agli acuti; attraverso le armonie si percepiva, in suoni prolungati, la melodia meravigliosa. Verso la metà, insieme a questo canto, una voce di tenore emergeva dal flusso degli accordi. Terminando il pezzo, sembrava vederlo dileguarsi come una imagine radiosa contemplata in sogno e che si vorrebbe, già quasi desti, poter afferrare ancora . . . . . ».

Bülow consiglia d'indugiarsi *alquanto* su ciascuna nota della melodia (incisa in caratteri normali) e conseguentemente di *rubare* un po' l'esecuzione delle note successive (incise in caratteri piccoli).

a) Schumann, après avoir déclaré qu'il avait entendu presque toutes les Etudes exécutées par Chopin lui-même « qui les jouait très à la Chopin », *s'exprime ainsi: « Que l'on imagine une harpe éolienne possédant toute la gamme des sons et que la main d'un artiste jette ces sons au hasard dans toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon pourtant à percevoir toujours un son fondamental et une note aiguë délicate et continue . . . . . On aura à peu près une idée du jeu de Chopin . . . . . Il ne faut pas croire cependant qu'il faisait entendre nettement toutes les petites notes; c'était plutôt des ondulations de l'accord de* La ♭ *Majeur, transportées de la pédale jusqu'aux notes aiguës; à travers les harmonies on percevait en sons prolongés la mélodie merveilleuse. Vers le milieu, une voix de ténor s'unissait à ce chant et émergeait du flux des accords. A la fin du morceau, c'était comme une vision radieuse s'évanouissant, que l'on voudrait pouvoir suivre ou retenir . . . . . ».*

Bülow conseille de bien prendre son temps *sur chaque note de la mélodie (écrite en gros caractères) et par conséquent ed* presser *un peu l'exécution des notes successives (écrites en petits caractères).*

a) Schumann, after declaring that he has heard almost all the Studies from Chopin himself « who played them very much *à la Chopin* », so expresses himself, alluding to this composition and speaking of it explicitly: « Imagine an aeolian harp having all the scales of the sounds, and the hand of an artist throwing these sounds confusedly in all sorts of fantastical arabesques, though in such a way as to be always able to perceive a fundamental sound and a continuous, delicate high note . . . . . You will thus have an approximate idea of Chopin's playing . . . . . It would be a mistake to think that he brought out each small note clearly. They were, rather undulations of the *A* ♭ Major chord, carried to the high register by the pedal; through the harmonies, in prolonged sounds, one could hear the marvellous melody. Towards the middle, together with this melody, a tenor voice rose from the flow of chords. When the piece ended, you seemed to see it dissolve, like the radiant image seen in a dream, which you would cling to, even after you have awakened . . . . . ».

Bülow advises stopping *somewhat* on each note of the melody (engraved in normal characters) and consequently making up for this with a *rubato* on the subsequent notes (engraved in small characters).

f (un poco riten.)

p (a tempo)

(tranquillo)

(cresc.)

(mf)

(tranq.)

(dolce)

p

a)

(pp)

a) Vedi nota b) a pag. 47. In questo caso la canzone è questa:

a) *Voir note* b) *à la page 47. Dans ce cas la chanson est celle-ci:*

a) See note b) at page 47. In this case the song is this:

(rinforz.)

(quasi f)

a)

p (ppp. f)

ritenuto

(mf)

1 C.

(pp)

(allarg. un poco)

(animando)

3 C.

cresc. molto

f

(p)

(rinforz. molto)

(f)

a) Secondo Klindworth:
a) *Selon Klindworth:*
a) According to Klindworth:

(tranquillo, poco a poco agitato)

1 C.

(p)

cresc:

appassionato

3 C.

f

rit.

sfz p

(a tempo)

(pp)

1 C.

pp

(tranq.)

(meno p)

3 C.

a) Nell'antica ed. Breitkopf c'è *Fa* invece di *Mi*.

a) *Dans l'ancienne éd. Breitkopf on trouve* Fa *au lieu de* Mi.

a) In the old Breitkopf edition there is *F* instead of *E*.

dim:

smorzando

leggerissimo

1 C.

pp

(pp)

3 C.

a)

1 C.

ppp

tr

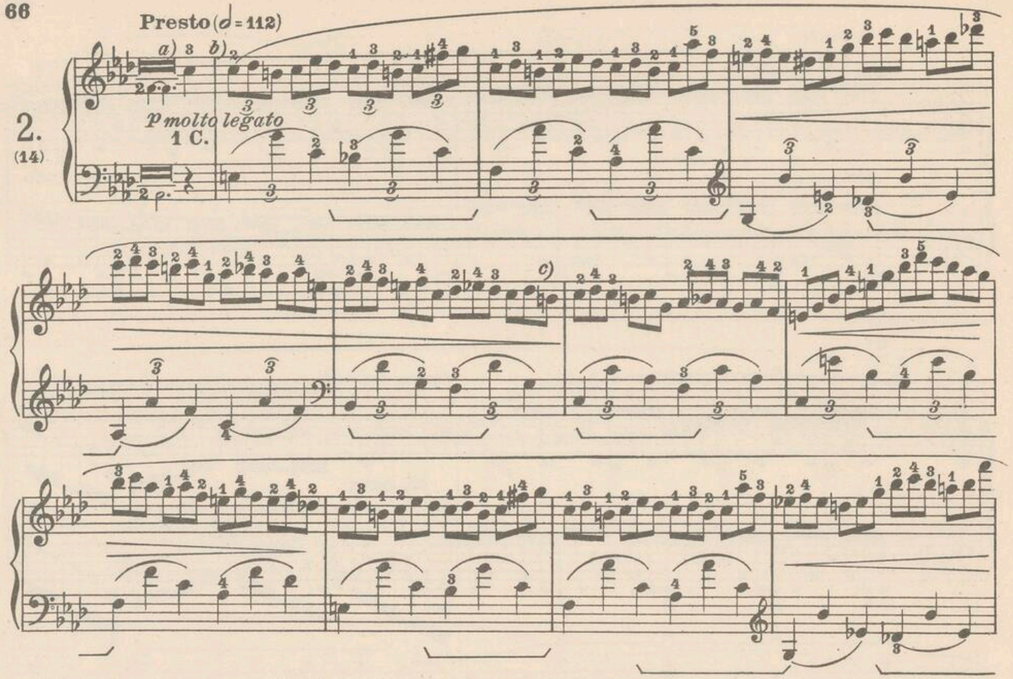
espress.

calando

a) Secondo l'antica ed. Breitkopf:

a) *Selon l'ancienne éd. Breitkopf:*
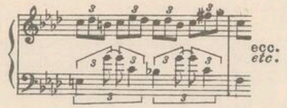
a) According to the old Breitkopf ed.:



a) L'esecuzione di questo pezzo richiede perfetta uguaglianza, assoluta indipendenza ritmica fra le due mani, tocco leggerissimo, fluido, evanescente talvolta. Chopin stesso definisce questa composizione « il ritratto ideale di Maria », la sua fidanzata, e la Voigt, che la intese dall'autore, dice che Chopin si compiaceva di eseguirla con un *pianissimo* ideale, senza passione nè tempo rubato, *con le dita di velluto*.
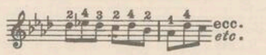
È quindi consigliabile andare in generale rigorosamente in tempo, salvo qualche limitato *rallentando* od *affrettando*.

Opportunamente Bülow osserva che, per ottenere una scrupolosa esattezza ritmica, conviene, studiando, considerare la grafia sotto l'aspetto seguente che modifico alquanto per renderne più chiara che non sia in Bülow la struttura ritmica.



b) Secondo Klindworth questi due *Do* sono legati.

c) Sgambati modificava questo brano, ogni qualvolta si riproduce, in questo modo:
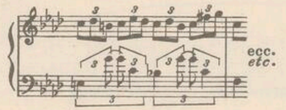


onde evitare la falsa relazione d'ottave esistente fra il *Si*♭ e il *Do* alla mano sinistra (ciascuna, rispettivamente, prima nota delle due misure), ed il *Si*♭ e il *Do* alla mano destra (ultima e prima nota delle stesse misure). Ignoro se fosse a cognizione di Sgambati trattarsi d'una variante voluta dall'autore, il quale, certamente, non era uso tollerare simili scorrettezze armoniche. La variante potrebbe essere accettata senza discussione se il ripetersi di tale apparente scorrettezza (vedi per es. l'antipenultima misura) non inducesse a supporre che l'autore abbia voluto con ciò dare uno speciale carattere alla composizione.

a) *Ce morceau exige une parfaite égalité dans l'exécution, une indépendance rythmique absolue des deux mains et un touché léger, fluide et parfois évanescent. Chopin définit cette composition « le portrait idéal de Marie », sa fiancée, et Madame Voigt, qui l'a entendu exécuter par l'auteur, dit que Chopin aimait à la jouer d'un* pianissimo *idéal, sans passion ni « tempo rubato », avec* des doigts de velours.

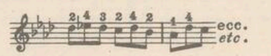
Il est donc conseillable de la jouer en général rigoureusement en mesure, en se bornant à quelque rallentando *ou* affrettando.

Bülow observe bien à raison que pour obtenir une exactitude scrupuleusement rythmique il faut l'étudier en considérant la graphie sous l'aspect suivant que je modifie quelque peu pour en rendre plus claire que ne le fait Bülow la structure rythmique.



b) *Selon Klindworth ces deux* Do *sont liés.*

c) *Toutes les fois que ce passage se reproduit Sgambati le modifiait ainsi:*
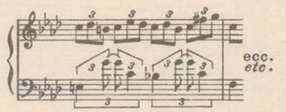


et cela pour éviter la fausse relation d'octaves qui existe entre le Si♭ *et le* Do *à la main gauche (chaque première note des deux mesures, respectivement) et le* Si♭ *et le* Do *à la main droite (dernière et première note entre les deux mesures). J'ignore si Sgambati savait que cette variante-là était voulue par l'auteur, lequel ne péchait certainement pas d'incorrections harmoniques. La variante pourrait être acceptée sans discussion si la répétition de cette incorrection apparente (voir par ex. la troisième mesure en commençant de la fin) n'induisait à supposer que l'auteur a voulu de cette façon donner un caractère spécial à la composition.*

a) The performance of this piece requires perfect evenness, absolute rhythmical independence between the two hands, a very light, flowing and at times an even evanescent touch. Chopin himself defines this composition as «the ideal picture of Mary», his betrothed and Mrs. Voigt who heard it by the composer says that Chopin delighted to perform it with an ideal *pianissimo*, without passion or « tempo rubato », with *fingers of velvet*.

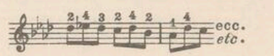
In general it is therefore advisable to keep the tempo rigorously, excepting an occasional *rallentando* or *affrettando*.

Bülow justly observes that, in order to obtain scrupulous rhythmical exactness, it is well, when studying, to consider the writing under the following aspect, which I have somewhat modified in order to render the rhythmic structure more clear than it is in Bülow.

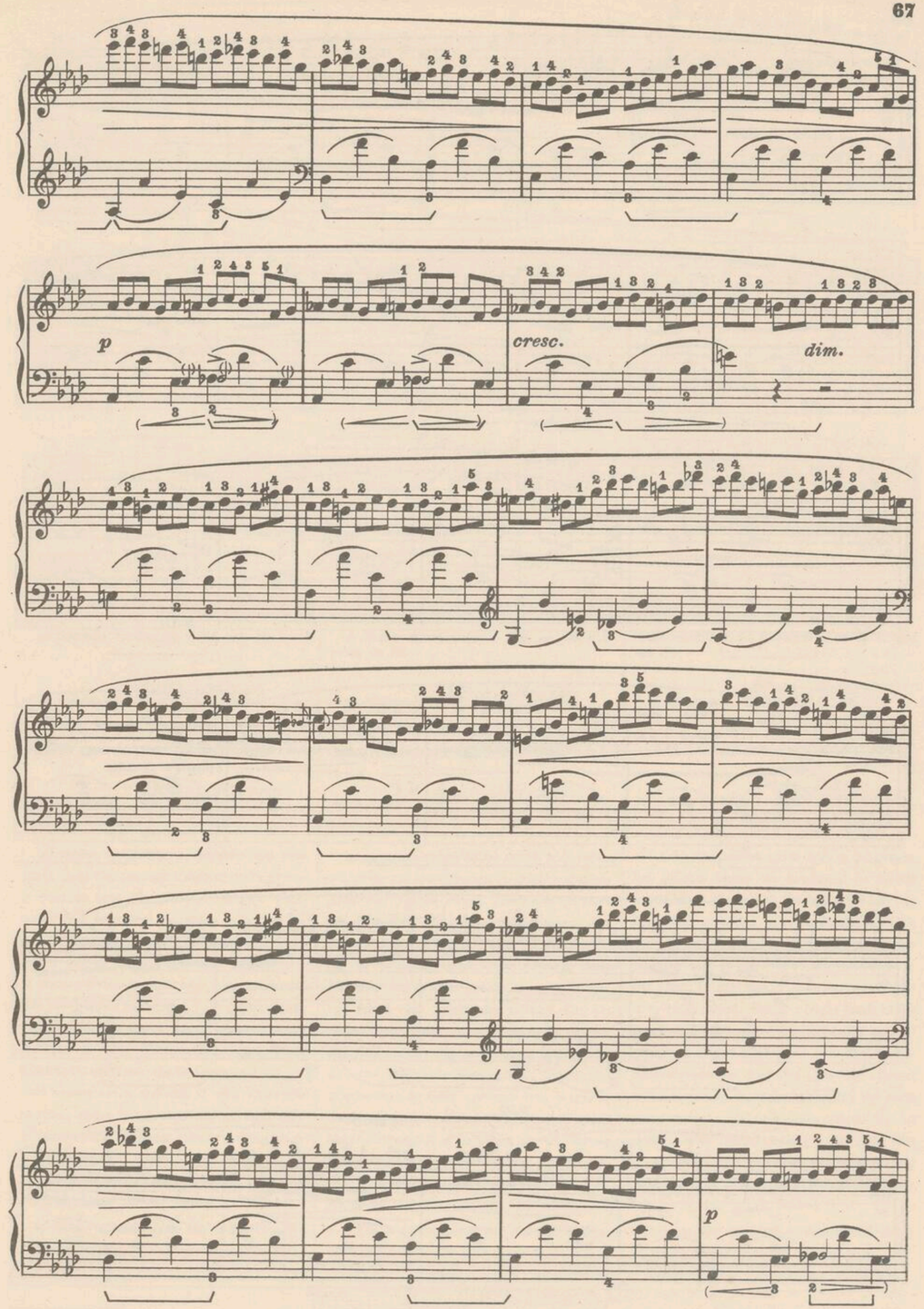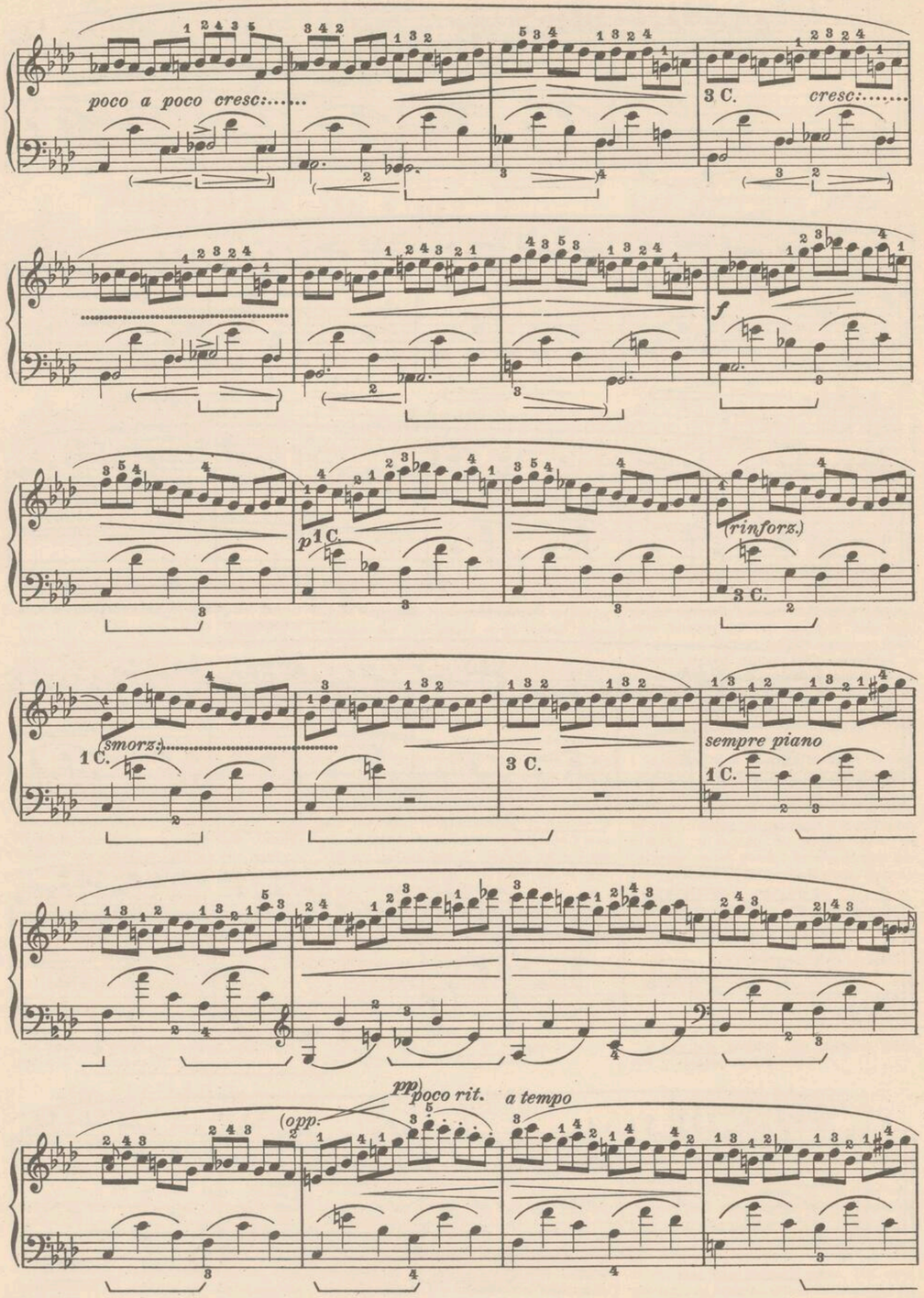


b) According to Klindworth, these two *C's* are tied:
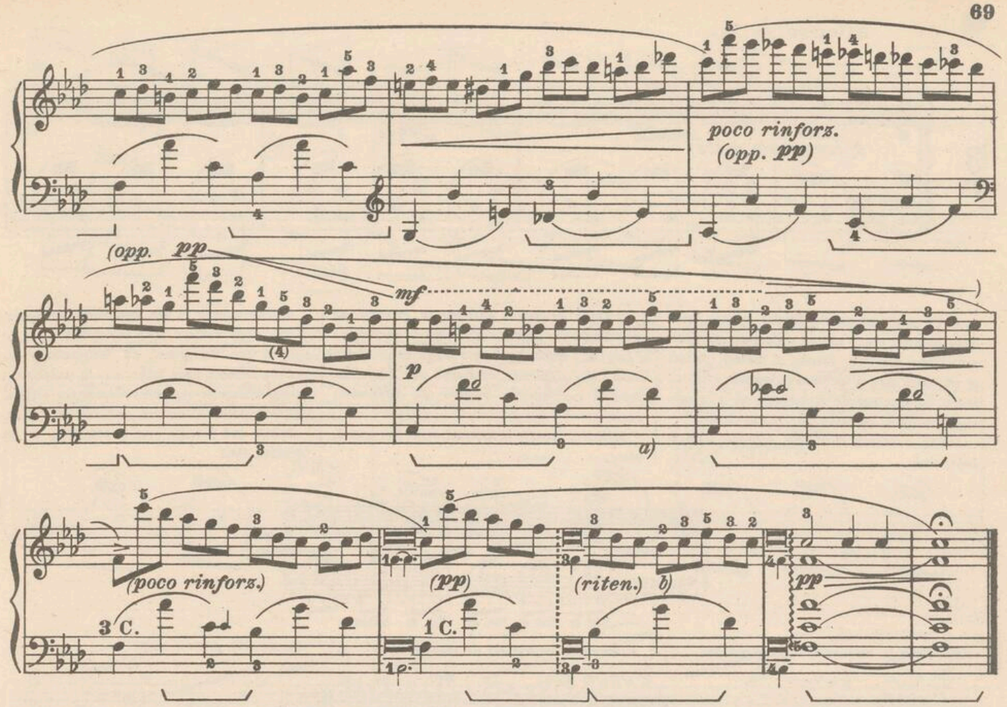
c) Sgambati modified this fragment, whenever it appears, in this way:



in order to avoid the false relation of octaves existing between the *B*♭ and *C* of the left haud (each first note of the two measures, respectively) and the *B*♭ and *C* of the right hand (last and first note between the two measures). I do not know whether he was aware of the fact that this variation was put intentionally by the author, who was surely not in the habit of tolerating such harmonic errors. The variation might be accepted without discussion, if the repetition of such an evident incorrectness (see, for instance, the antipenultimate measure) did not lead us to suppose that the author meant, by this, to give a special character to the composition.







a) Secondo Klindworth è *Do*, non *Re*.

b) Originale:

Secondo Klindworth:

Secondo Bülow:

Mi sembra preferibile la versione qui proposta, dato che per essa l'andamento in terzine si continua sino alla fine del disegno, risultando così le ultime due note come un'aumentazione di misura nel *rallentando* che viene così a riferirsi soltanto alle note eseguite con la mano sinistra. In ogni caso è da escludersi una suddivisione pedantesca. I *Do* (mano destra) delle misure successive vanno eseguite senza scambio di dita. Kleczynsky ci dice come Rubinstein eseguisse simili aggruppamenti di note « quasi senza muovere il dito, ripetendo lo stesso suono in eco, diminuendolo ogni volta d'intensità, con vaghezza infinita ». Soggiunge che Chopin usava molto spesso questo mezzo « e lo ha indicato alla fine del suo Studio in *Fa* minore, op. 25, N. 2 ».

b) Mi si afferma pure che Rubinstein aggiungesse un'ottava alla scala discendente, così:

a) Selon Klindworth il faut un Do *à la place du* Ré.

b) *Original:*

Selon Klindworth:

Selon Bülow:

La version proposée ici me semble préférable, soit parce que le mouvement en triolets continue jusqu'à la fin du dessin, soit parce qu'ainsi les deux dernières notes résultent comme une augmentation de mesure dans le rallentando *qui se rapporte ainsi seulement aux notes exécutées avec la main gauche. Il faut, en tout cas, écarter une subdivision pédante. Les* Do *(main droite) des mesures suivantes doivent être frappés sans changer de doigt. Kleczynsky dit que Rubinstein exécutait de semblables groupements de notes « presque sans bouger le doigt, en répétant le son en écho, en le diminuant chaque fois d'intensité, avec un charme infini ». Il ajoute que Chopin se servait souvent de ce moyen « et qu'il l'a indiqué à la fin de son Etude en* Fa min., *Op. 25 N. 2 ».*

b) *On m'affirme aussi que Rubinstein ajoutait une octave à la gamme descendante, ainsi:*

ecc.
etc.

a) According to Klindworth, it is *C* and not *D*.
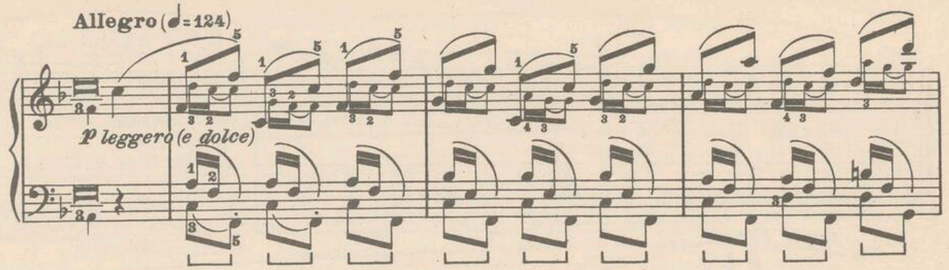
b) Original:

According to Klindworth:

According to Bülow:
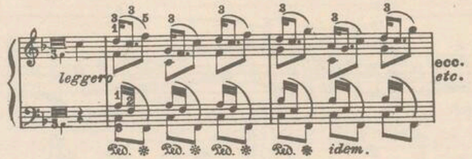
I think the version given here is preferable, for, by this means the movement in triplets continues to the end of the figure, the last two notes thus appearing as an augmentation of the measure in the *rallentando* which thus comes to apply only to the notes performed by the left hand. In any case a pedantic subdivision is to be excluded. The *C's* (right hand) of the subsequent measures are to be performed without change of fingers. Kleczynsky tells us how Rubinstein performed such note-groupings « almost without moving the finger, repeating the same sound as an echo, each time diminishing its intensity with infinite beauty ». He adds that Chopin very often employed this means « and indicated it at the end of his Study in *F* minor Op. 25 N. 2 ».

b) I am also informed that Rubinstein added an octave to the descendant scale, thus:
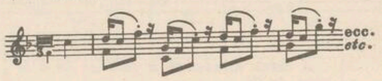


a) La grafia di questo *Studio* appare nelle altre edizioni senza alcuna differenza di grossezza fra i caratteri, mentre i diversi revisori si son dati cura d'indicare variamente i valori, senza dubbio perchè l'originale è, a questo riguardo, poco esatto o non molto chiaro.
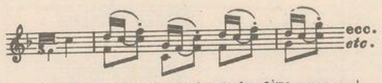
Mikuli e Scholtz lo dànno, secondo l'originale, così:



Klindworth lo traduce in questo modo:



Bülow lo presenta così:



Alla 9.ª misura, la grafia usata da Mikuli e da Scholtz è questa:



da Klindworth e da Bülow quest'altra:



Mi sembra fuori discussione l'inesattezza della prima di queste due. In generale, poi, ritengo di poter attribuire alla imperfezione grafica la confusione in cui cadono gli studenti circa la condotta melodica del pezzo, definito da Kullak «un animato Capriccio il cui nocciolo sta nella contemporanea applicazione di quattro ritmi dai quali scaturisce una figurazione unica». E così infatti appare se si considera ciascuno dei quattro ritmi esclusivamente come l'integrazione dell'altro. Ma a me sembra doversi invece considerare uno di questi ritmi come parte principale, continuamente inviluppata dagli altri tre. Spero di aver reso con chiarezza tale concetto valendomi della grafia qui usata.

a) Dans les autres éditions la graphie de cette Etude *n'a aucune différence de caractère; l'original, étant à cet égard peu exact et peu clair, les différents réviseurs ont cru bien faire d'indiquer les valeurs de différentes manières.*

Mikuli et Scholtz la donnent, selon l'original, ainsi:

Klindworth la traduit de cette manière:

Bülow la présente ainsi:

Mikuli et Scholtz écrivent la 9ème mesure ainsi:

Klindworth et Bülow ainsi:

L'inexactitude de la première de ces deux versions est, à mon avis, hors de discussion. En général je crois pouvoir attribuer à l'imperfection graphique la confusion de l'élève devant la conduite mélodique du morceau défini par Kullak «un Caprice animé dont l'essence se trouve dans l'application simultanée de quatre rythmes desquels surgit une figuration unique». Ceci du reste apparaît assez clairement, si l'on considère exclusivement chacun des quatre rythmes comme l'intégration l'un de l'autre. Il me semble au contraire qu'il s'agit de traiter l'un d'eux comme une partie principale constamment enveloppée dans les trois autres. En me servant de l'écriture employée ici, j'espère avoir exposé mon idée avec clarté.

a) The writing of this *Study* does not appear in the other editions with any difference in the size of the characters: on the contrary the various revisors have taken care to indicate the values differently, doubtless because the original on this point is inexact and not very clear.

Mikuli and Scholtz give it according to the original, thus:

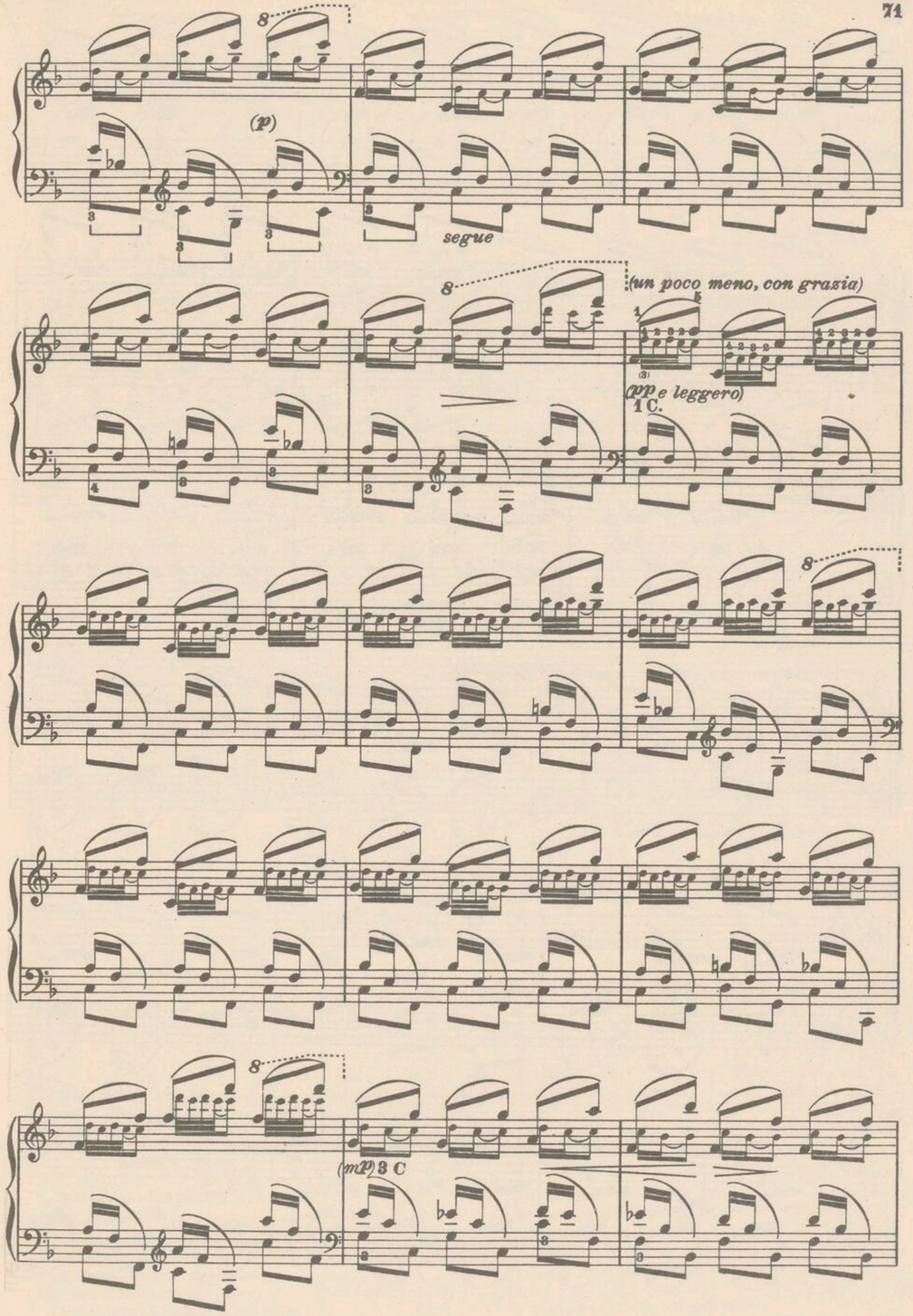
Klindworth gives it thus:

Bülow presents it thus:

At the 9th measure, the writing used by Mikuli and Scholtz is as follows:

by Klindworth and Bülow thus:

I think the first of these two unquestionably incorrect. In general, I believe that the incorrect writing accounts for the confusion into which students fall, as to the melodic management of the piece, defined by Kullak as «an animated *Capriccio*, the key of which lies in the contemporaneous application of four rhythms whence a single figure springs». In fact it would so appear if each of the four rhythms are considered exclusively, one as the integration of the other. I, however, think that one should be treated as the principal part, constantly enveloped by the other three. I hope I have made this idea clear by means of the writing here adopted



a)

(rinforz.)

(pp)

1C.

3 C.

(mf)

(dim.)

riten:

a tempo(deciso)

1C.

f 3 C.

a) Oppure: / Ou bien: / Or else:

(un poco cedendo)

b)

d)

a)

c)

(pp)

1 C.

dim:

(p)

3C.

1C.

ritenuto

a tempo

f 3 C.

a) Nell'antica ed. Breitkopf si trova *Fa♯*: / *Dans l'ancienne éd. Breitkopf* Fa♯: / In the old Breitkopf ed. *F♯*:

b) Secondo Klindworth e Bülow: / *Selon Klindworth et Bülow:* / According to Klindworth and Bülow:

c) Nell'antica ed. Breitkopf si trova *Mi*: / *Dans l'ancienne éd Breitkopf* Mi: / In the old Breitkopf ed. *E*:

d) Secondo Klindworth e Bülow: / *Selon Klindworth et Bülow:* / According to Klindworth and Bülow:

(Tranquillo)

sfz sfz sfz sfz(menof) (mp) (pp) 1 C.

(poco rinforz.) (mf) (p) 3 C.

1 C. p

a) Oppure
Ou bien
Or else

ecc.
etc.

b) Secondo Scholtz:
Selon Scholtz:
According to Scholtz:

Secondo Bülow:
Selon Bülow
According to Bülow:

Secondo Klindworth:
Selon Klindworth:
According to Klindworth:

Agitato(♩=160)

4. (16)

1 C. p

legato(e sentito)

3 C. p (pp)*staccato*

1 C. pp(*rang.*) (p) 3 C. f

a) Antica ed. Breitkopf:

Secondo Bülow:

Nell'incertezza, la versione qui proposta mi sembra giustificata dall'analogia esistente fra questa misura e la seconda successiva.

a) *Ancienne éd. Breitkopf:*

Selon Bülow:

Dans l'incertitude, la version que voici me semble justifiée par l'analogie qui existe entre cette mesure et la deuxième suivante.

a) Old Breitkopf ed.:

According to Bülow:

Being uncertain, I think the version given here is justified by the analogy existing between this measure and the second one which follows.

opp:
ou bien:
or:

(p) cresc.

f

(mf)

a tempo

1 C.
poco ritenuto
pp

f

3 C.

(p)

a)

p 1 C.

3 C.
(p)

a) Secondo Klindworth:

a) *Selon Klindworth:*

a) According to Klindworth:

a)

b)

(tranq.)

p 1 C.

pp

p

f

3 C.

c)

pp

dim.

1 C.

rallent.

lento

a) Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

c) Antica ed. Breitkopf:

Secondo Scholtz:

Indubbiamente c'è un punto in più o manca una pausa di un ottavo, a seconda che si consideri il *Fa* come facente parte della melodia o no. L'antica ed. Breitkopf reca:

ecc.
etc.

il che mi induce a proporre la presente versione.

a) *Selon Klindworth:*

b) *Selon Klindworth:*

c) *Ancienne éd. Breitkopf:*

Selon Scholtz:

Sans doute, ou le point est de trop, ou il manque un demi-soupir selon que l'on considère le Fa *comme faisant ou non partie de la mélodie. L'ancienne éd. Breitkopf porte:*

ecc.
etc.

ce qui m'induit à proposer cette version.

a) According to Klindworth:

b) According to Klindworth:

c) Old Breitkopf ed.:

According to Scholtz:

Doubtless there is an additional dot or an 8th rest missing. according to whether or not you consider the *F* as part of the melody. The old Breitkopf Ed. gives:
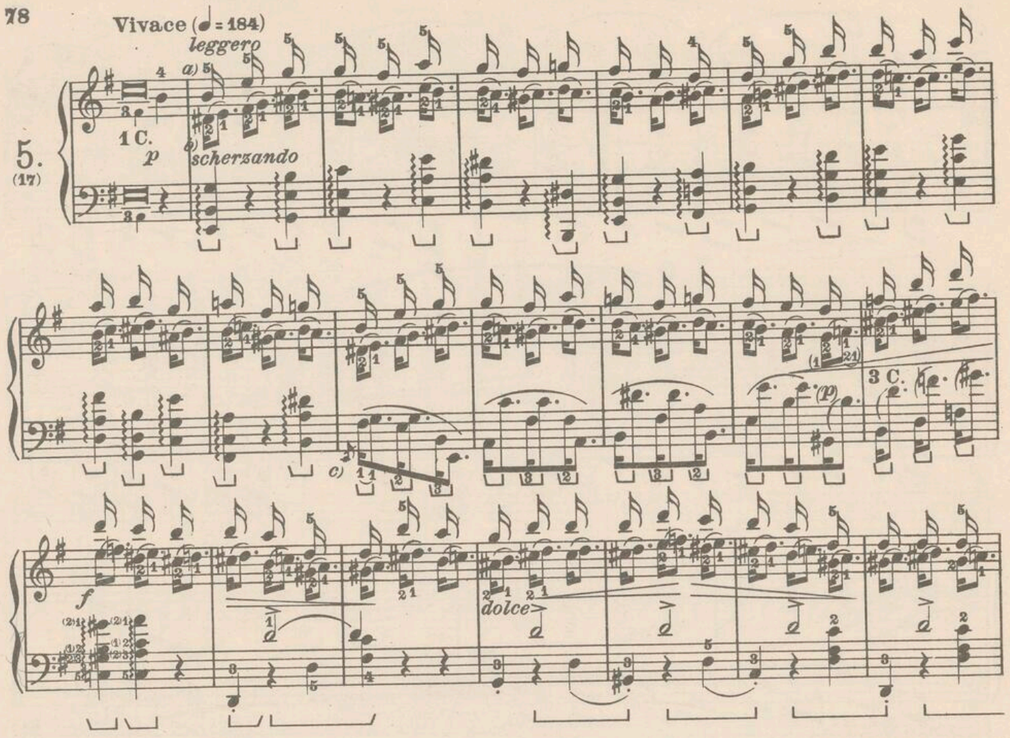
ecc.
etc.

which induces me to propose the present version.
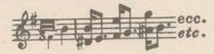
d) Secondo Klindworth:
d) *Selon Klindworth:*
d) According to Klindworth:

Secondo Scholtz:
Selon Scholtz:
According to Scholtz:
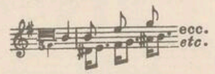
Secondo Bülow:
Selon Bülow:
According to Bülow:



a) Bülow e Scholtz ci presentano così questa composizione:



Klindworth, invece, in questo modo:
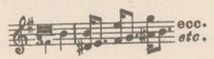


Adotto, modificandola alquanto, la grafia di Klindworth come quella che delinea con maggiore chiarezza il disegno melodico del pezzo, la qual cosa mi sembra risulti evidente là dove lo stesso disegno è ripetuto con la figurazione di semiminime: ⊕

La parte inferiore alla melodia costituisce così una fioritura dalla quale la melodia stessa è sommessamente ma pertinacemente incorniciata.
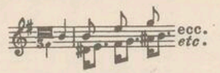
b) Bülow osserva giustamente che la diteggiatura 2–1, 2–1, 2–1, per la parte inferiore alla destra, deve essere usata sempre, dato che essa riguarda un problema tecnico al quale l'Autore ha informato gran parte della composizione. In seguito, quando la destra dovrà eseguire simultaneamente tre suoni invece di due, saranno indicati volta per volta gli opportuni cambiamenti circa l'uso delle dita.

c) Bülow omette questa acciaccatura *(Mi)*.

b) *Bülow et Scholtz nous présentent ainsi cette composition:*



Klindworth au contraire de cette façon:
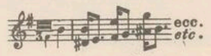


J'adopte, en la modifiant quelque peu, la graphie de Klindworth parce qu'elle présente avec plus de clarté le dessin mélodique du morceau. La chose est évidente, me semble-t-il, là où le dessin est répété en noires: ⊕

La partie inférieure de la mélodie constitue ainsi une fioriture par laquelle la mélodie même est discrètement mais clairement encadrée.
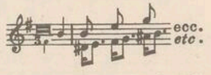
c) *Selon Bülow, il faut toujours employer pour la partie inférieure de la main droite 2-1, 2-1, 2-1, étant donné qu'il s'agit du problème technique auquel l'auteur a dédié une grande partie de l'œuvre. Dans la suite, lorsque la main droite devra simultanément frapper trois sons au lieu de deux, les changements de doigts seront indiqués tour à tour.*

c) *Bülow retranche cette « acciaccature »* (Mi).

a) Bülow and Scholtz thus present us this composition:



Klindworth instead, thus:
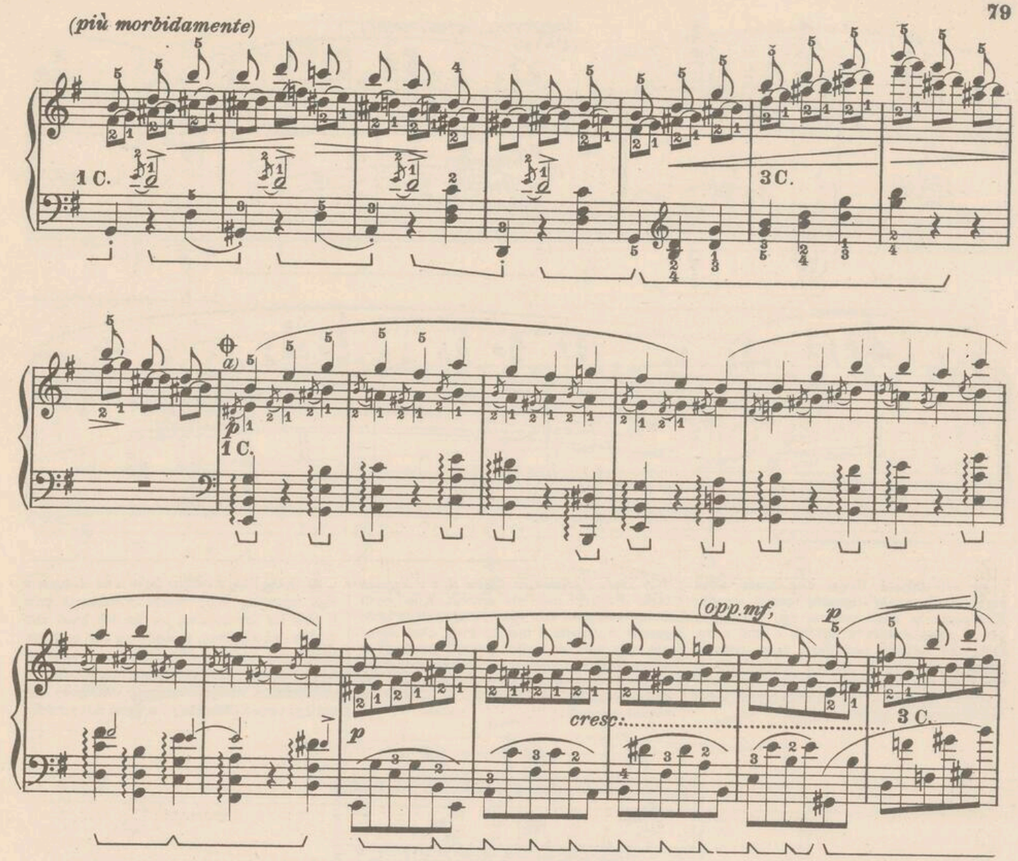


With considerable changes, I adopt Klindworth's writing, as delineating with the greatest clearness the melodic design of the piece, which to me seems evident at the point where the design itself is repeated with the figuration of crotchets: ⊕
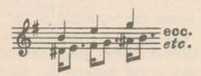
The part below the melody thus constitutes an embellishment where the melody itself is quietly but logically framed.

b) Bülow justly observes that the fingering: 2–1, 2–1, 2–1, for the lower part in the right hand must always be used, as it concerns a technical problem to which the Author has adapted the greater part of the composition. Further on, when the right hand must simultaneously perform three notes instead of two, the necessary changes of fingering will be indicated each time.

c) Bülow omits this « acciaccatura » (*E*).
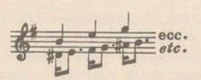


a) È controverso se questa grafia debba interpretarsi come una abbreviazione di quella iniziale o come una nuova figurazione. Non mancano argomenti a sostegno dell'una o dell'altra ipotesi. A mio giudizio, il fatto che la parte superiore è data in valori interi qui e non in principio (ove sarebbe stato più semplice presentarla così:



qualora in seguito si fosse desiderata *la stessa* esecuzione a traverso una grafia abbreviata) dovrebbe eliminare il dubbio. A ciò si aggiunga che, dal considerare qui l'acciaccatura come tale, deriva alla composizione una gradevole varietà e che è, in ogni modo, tradizionale eseguire le notine (acciaccature) con rapidissima anticipazione sull'accordo seguente.

In base a questi concetti mi sembra chiaramente giustificata anche l'interpretazione data al periodo finale (trillo).

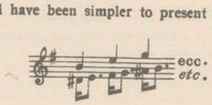
a) *On s'est beaucoup demandé s'il faut interpréter cette graphie comme une abréviation de celle initiale ou comme une nouvelle figuration. Il y a des arguments pour soutenir l'une ou l'autre des hypothèses. A mon avis, le fait que la partie supérieure est écrite en valeurs entières ici et pas au commencement (où il aurait été plus simple de la présenter ainsi:*



au cas où l'on aurait désiré ensuite la même *exécution écrite en abrégé) devrait éliminer le doute. Ajoutons à ceci qu'en considérant ici l'« acciaccatura » comme telle, il en résulte une agréable variété pour la composition et que, de toute façon, il est dans la tradition d'exécuter les petites notes (« acciaccature») avec une anticipation très rapide sur l'accord suivant.*
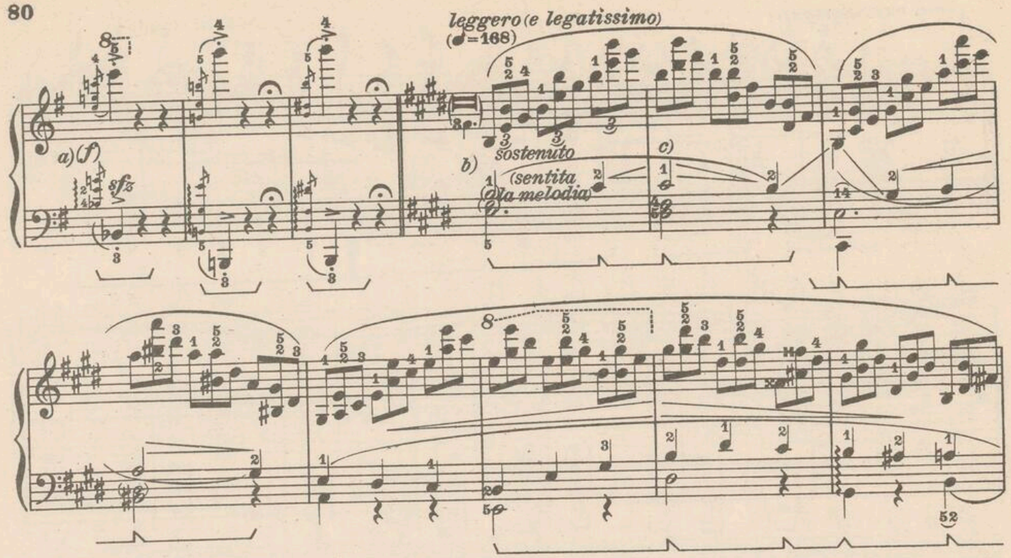
D'après ces raisonnements, l'interprétation donnée à la période finale (trille) me semble pleinement justifiée.

a) The discussion has arisen as to whether this writing is to be interpretated as an abridgement of the initial one or as a new figuration. There are arguments in favour of one and other supposition. To my mind, the fact that the upper part is here given in whole values, and not in the beginning (where it would have been simpler to present it so:



should one later desire *the same* execution through an abridged writing) should eliminate all doubts.

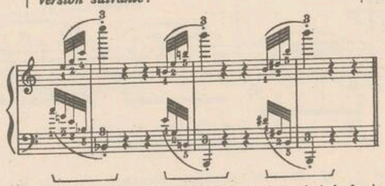
Moreover, considering this « acciaccatura » as such, to the composition comes a pleasing variety; besides it is traditional to perform the small notes (acciaccaturas) with a very rapid anticipation on the following chord. Starting from this idea the interpretation given to the final period (trill) seems to me clearly justified.



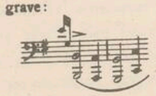
a) Nell'edizione Bülow non figura alcun segno d'arpeggiato riguardo questi accordi. Klindworth lo mette soltanto agli ultimi due per la mano sinistra e Scholtz a tutti e tre. Dato che soltanto pochissime mani possono eseguire un accordo di 11.ª simultaneo, e che è davvero sgradevole ascoltare una serie d'accordi esprimenti colori affini eseguiti variamente, propongo questa versione:

a) *Dans l'édition de Bülow il n'y a aucun signe d'arpégé pour ces accords. Klindworth le met seulement aux deux derniers de la main gauche et Scholtz à tous les trois. Etant donné que très peu de mains peuvent plaquer un accord de 11ème, et qu'il est désagréable d'entendre alterner le plaqué et l'arpégé pour des accords de la même couleur, je propose la version suivante:*

a) In the Bülow edition there is no arpeggiato sign regarding these chords. Klindworth puts it only for the last two for the left hand and Scholtz for all three. Considering that only few hands can perform a simultaneous chord of 11th, and that it is very disagreeable to hear a succession of chords expressing analogous colourings played differently I suggest this version:



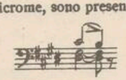
(L'aggiunta del *Do* acuto al 1.º arpeggiato della mano sinistra è di Klindworth) la quale versione offre inoltre il vantaggio di presentare, come ultima nota dell'accordo arpeggiato nel corrispondente periodo verso la fine del pezzo, il *Si* grave:



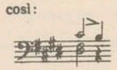
che segna l'inizio del disegno successivo al quale esso deve essere collegato.

b) Klindworth ha aggiunto la terza a questo accordo ed a quello della successiva quarta misura.

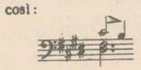
c) Questo accordo e tutti quelli periodicamente corrispondenti, fin dove incomincia il periodo in semicrome, sono presentati da Bülow così:



da Klindworth così:
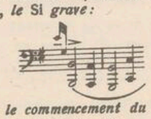


da Scholtz così:



Scelgo la versione di Klindworth perchè conforme a quella data concordemente da tutte le edizioni nel secondo periodo suaccennato e perchè, in tal modo, risulta meglio la sfumatura indicata per l'ultimo suono.
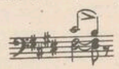
(Le Do *aigu du premier accord arpégé à la main gauche a été ajouté par Klindworth) laquelle version offre en outre l'avantage de donner comme dernière note de l'accord arpégé dans la période correspondante vers la fin du morceau, le* Si *grave:*



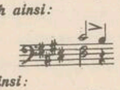
qui marque le commencement du dessin successif auquel il doit être lié.

b) *Klindworth a ajouté la tierce à cet accord et à celui de la quatrième mesure suivante.*

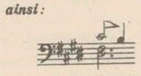
c) *Cet accord et tous ceux qui lui correspondent périodiquement jusqu'au début du passage en doubles croches, sont présentés par Bülow ainsi:*



par Klindworth ainsi:
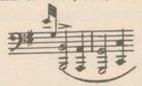


par Scholtz ainsi:



J'adopte la version de Klindworth parce qu'elle s'accorde avec toutes les éditions dans la deuxième période et parce que de cette façon la nuance du dernier son résulte d'une façon plus sensible.

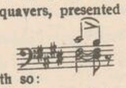
(the added high *C* in the first arpeggio of the left hand is Klindworth's) which also has the advantage of presenting as the last note of the arpeggiato chord in the corresponding period towards the end of the piece, the low *B*:



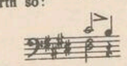
which marks the beginning of the subsequent design with which it must be connected.

b) Klindworth has added the third to this chord and to the one in the fourth measure following.
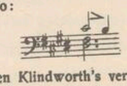
c) This chord and all those periodically related, are, as far as the beginning of the passage in semiquavers, presented by Bülow thus:



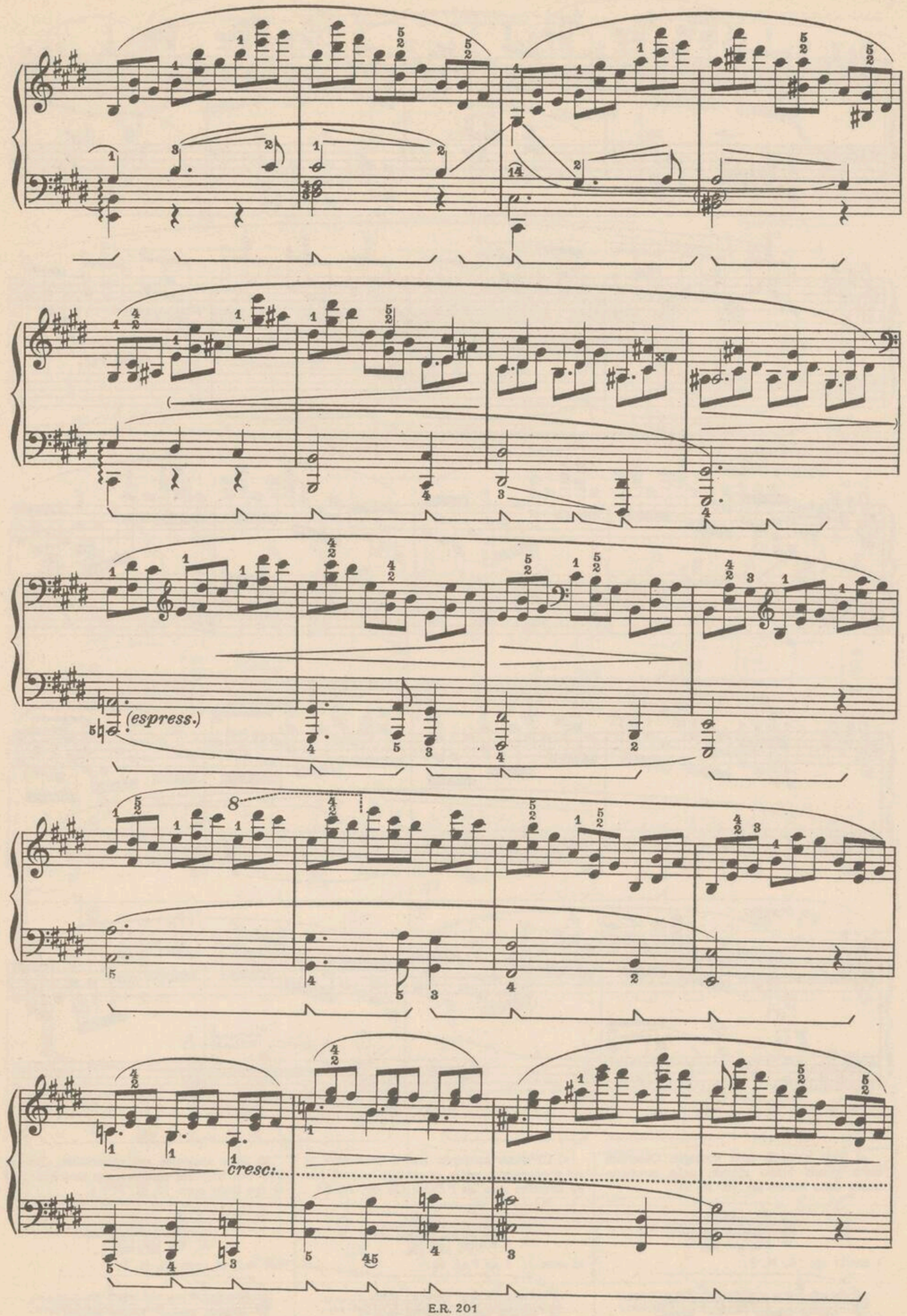
by Klindworth so:



by Scholtz so:



I have chosen Klindworth's version because it is similar to the one unanimously given by all the editions in the above-mentioned second period and because from this results a better effect for the shading indicated for the last sound.



(alquanto deciso)

a)

f

poco rit.

a tempo
leggerissimo

1 C.

p

poco rit.

a tempo

p

c) Sono notevoli certe analogie. Osservare come questo brano ricordi, nella struttura, quello dello Studio op. 10. N. 3:

ecc.
etc.

e quello op. 10, N. 8:

ecc.
etc.

a) *Certaines analogies sont à remarquer. Il est à observer combien ce passage rappelle par sa structure celui de l'Etude Op. 10, N. 3:*

ecc.
etc.

et celui N. 8 de l'op. 10:

ecc.
etc.

a) Some analogies are remarkable. Observe how this fragment recalls, in its structure, that in the study opus 10, N. 3:

ecc.
etc.

and that of opus 10, N. 8:

ecc.
etc.

3 C.

I. Tempo

1 C.
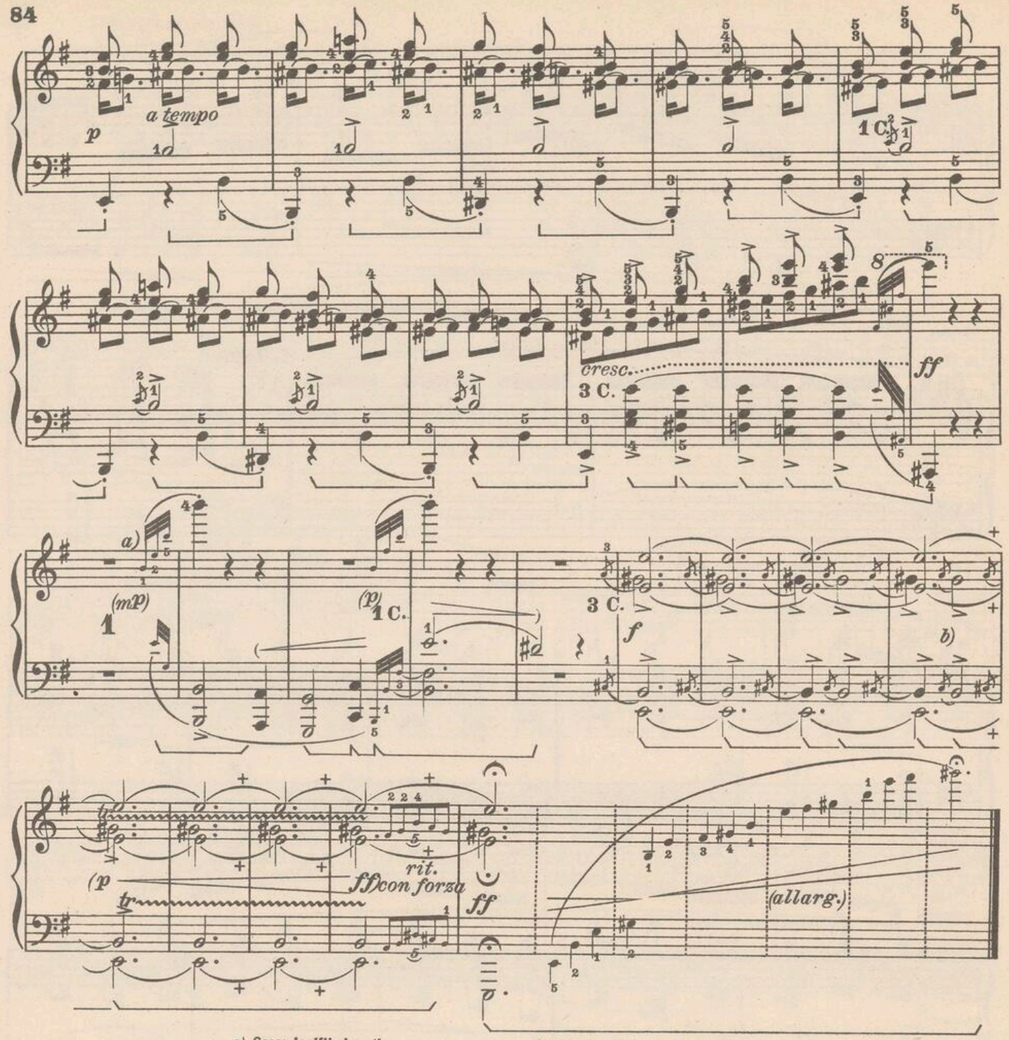
smorz.

p
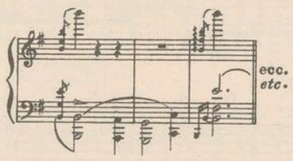
3 C.

f
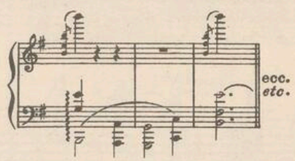
poco rall.



a) Secondo Klindworth:
a) *Selon Klindworth:*
a) According to Klindworth:



Secondo Bülow e Scholtz:
Selon Bülow et Scholtz:
According to Bülow and Scholtz:
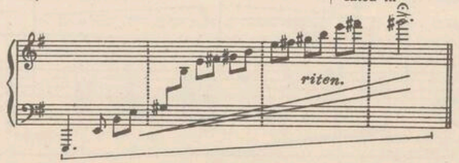


b) Klindworth elimina tutte le legature indicate in

b) *Klindworth élimine toutes les liaisons indiquées dans*

b) Klindworth eliminates all the ties indicated in

c) Oppure:
c) *Ou bien:*
c) Or:



Qualunque sia la versione scelta, il brano richiede un tocco ampio, sonoro ed un andamento elastico.

Quelle que soit la version choisie, le passage exige de l'ampleur dans la sonorité et de l'élasticité d'allure.

Whatever version you choose, this fragment requires a broad sonorous touch and an elastic movement.

De Pourtalès afferma che un compatriota di Chopin chiama « Siberiano » questo Studio « perchè simbolizza il viaggio del deportato polacco. La neve cade sulla pianura sconfinata. (Una scala ascendente e discendente a ciascuna mano rappresenta in modo avvincente questo infinito universale). Si sentono i campanelli della Troika che s'avvicina, passa e s'allontana all'orizzonte. E ciascuno ha visto passare il fratello o l'amico inquadrato fra due gendarmi russi che lo portano via, per sempre ».

a) Circa la maniera di diteggiare questo pezzo si può dire che ogni revisore ne abbia data una diversa. Questa da me proposta mi sembra consenta la massima precisione e rapidità, elementi essenziali per una buona esecuzione di questo difficile *Studio*.

L'allievo che volesse prender visione di molte diteggiature per scale cromatiche in doppie note e volesse esercitare questa composizione anche con quelle, può consultare l'opera già citata « *A. Brugnoli – Dinamica Pianistica* ».

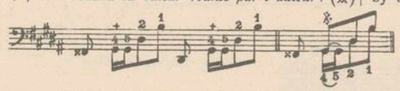
b) Le altre edizioni indicano la sostituzione del 5.° al 4.° od al 3.° dito in tutti i casi consimili. Bülow, anzi, consiglia di esercitarla dapprima ripetendo la nota sulla quale essa deve operarsi (+) che viene così sdoppiata in valori più brevi i quali in seguito si esprimeranno legati, ridando il loro valore voluto dall'autore: (※)

De Pourtalès affirme qu'un compatriote de Chopin appelle « Sibérienne » cette Etude « parce qu'elle symbolise le voyage du déporté polonais. La neige tombe sur la plaine sans fin. (Une gamme ascendante et descendante à chaque main représente d'une manière fascinatrice cet infini universel). On entend les grelots de la Troïka qui s'approche, passe et s'éloigne à l'horizon. Et chacun a vu passer le frère ou l'ami escorté de deux gendarmes russes qui l'emmènent au loin, pour toujours ».

a) *On peut dire que chaque réviseur a donné pour ce morceau un doigté différent. Celui que je propose donne, me semble-t-il, la rapidité et la précision, éléments indispensables à la bonne exécution de cette difficile* Etude.

L'élève qui voudrait travailler les gammes chromatiques en doubles notes avec des doigtés différents dans le but d'exécuter cette composition, pourra consulter à cet égard l'œuvre déjà nommée « A. Brugnoli: Dinamica Pianistica ».

b) *Dans tous les cas semblables, les autres éditions indiquent la substitution du 5ème au 4ème ou au 3ème doigt. Bülow au contraire conseille d'étudier d'abord en répétant la note sur laquelle doit avoir lieu le changement de doigt + et qui est, de cette façon, dédoublée en valeurs plus brèves, qui, à la suite, auront une expression liée qui leur rendra la valeur voulue par l'auteur:* (※)



Chi possiede notevole elasticità nell'estensione del palmo e nei movimenti laterali del polso può fare a meno della sostituzione a tutto vantaggio del legato e della rapidità.

Celui qui possède une suffisante élasticité d'étendue dans la main et dans les mouvements latéraux du poignet, pourra tout à l'avantage du lié et de la rapidité, se passer de cette substitution.

De Pourtalès states that one of Chopin's fellow-countrymen called this study « Siberiano », « because it symbolizes the journey of the deported Pole. The snow falls on the boundless plain (An ascending and descending scale for each hand clearly represents this infinite universe). One can hear the bells of the Troika which draws near, passes and is lost on the horizon. Each one has seen the brother or friend pass by, between two Russian gendarmes, taken away for ever ».

a) As to the fingering of this piece, we may say that every revisor has given a different one. The one I suggest seems to me to allow of the greatest precision and rapidity, these elements being essential to a good performance of this difficult *Study*.

The student who cares to examine many fingerings for chromatic scales in double notes and to practise this composition in those ways also, may consult the aforementioned « *A. Brugnoli – Dinamica Pianistica* ».

b) The other editions indicate the substitution of the 4th finger for the 3rd or 2nd in all similar cases. Bülow even suggests practising it, at first, repeating the note on which it occurs (+) thus dividing it into shorter values, which can later be expressed as being tied, giving them the value desired by the Author: (※)

He who possesses considerable elasticity in the stretching of the palm and in the lateral movement of the wrist can eliminate the substitution to the advantage of the « legato » and speed.

p

8

p

(mf)

8

3 C.

1 C.

(rinforz.)

(p)

3 C.

8

f

a)

(dim.)

a) Secondo Klindworth:
a) *Selon Klindworth:*
a) According to Klindworth:

(p)

(dim.)

dim.

1 C.

8

3 C.

f

8

a)

a) Secondo Sgambati, *Mi* ♭.

a) *Selon Sgambati,* Mi ♭.

a) According to Sgambati, E ♭.

p leggerissimo

(p)

1 C.

(pp)

a)

(cresc. 3 C.)

f

(dim.

poco rall.) 1 C.

p

a) Secondo Bülow:
a) *Selon Bülow:*
a) According to Bülow:

Secondo Scholtz:
Selon Scholtz:
According to Scholtz:

La presente versione è di Klindworth. | *La version présente est de Klindworth.* | The present version is Klindworth's.

p

p

3 C.

p

mf

(mp)

(meno f)

(cresc.

f

(p)

(calando)

sottovoce

pp 1 C.

3 C.

f

1 C.

dim.

p

3 C.

Lento

Lento

(♩= 66)

(sentito

7. (19)

a)

pp

1 C.

3 C.

mf

1 C.

(p)

a) Secondo Mikuli:
a) *Selon Mikuli:*
a) According to Mikuli:

Le altre edizioni sono concordi nel segnare in crome la 4.ª e 5.ª nota.

Circa la suddivisione ritmica, questa specie di recitativo potrebbe essere considerato anacrusico, determinando così fin dall'inizio l'andamento in $\frac{3}{8}$

Les autres éditions donnent des croches pour la 4ème et la 5ème note.

Pour rythmer cette espèce de récitatif, on pourrait le considérer comme une anacrouse et déterminer dès le début l'allure de $\frac{3}{8}$

The other editions are unanimous in giving the 4th and 5th notes as quavers.

As to the rhythmical subdivision, this kind of recitative may be considered as anakrusis, thus determining the movement, from the beginning, in $\frac{3}{8}$

A B C

usato per tutta la composizione.

Ciò, credo, sarebbe molto razionale, dato che così i suoni più lunghi, quelli che spontaneamente si eseguiscono più intensi, risultano tutti sul tempo forte, e rispetto ad essi i valori dei precedenti suoni *in levare* diventano sempre più brevi, man mano che il disegno procede ascendendo (A: una semiminima, B: due crome, C: quattro semicrome).

Contro questa versione sta però il fatto che l'anacrusi non apparisce mai più durante tutta la I.ª parte della composizione (fino al brano in *Si* maggiore) Chi desse a ciò maggiore importanza che alle altre considerazioni suesposte, può immaginare il recitativo come composto di 2 misure in $\frac{3}{8}$ e d'una terza in $\frac{4}{8}$

employée pour toute la composition.

Ceci, selon moi, serait rationnel, puisque les sons plus longs qui spontanément sont exécutés avec plus d'intensité, tombent tous sur le temps fort et qu'à leur égard les valeurs précédentes sur le temps faible *résultent plus brèves pendant que le dessin procède en descendant (A: une noire, B: deux croches, C: quatre doubles croches).*

Contre cette version il existe le fait que l'anacrouse ne se présente plus pendant toute la 1ère partie de la composition (jusqu'au passage en Si *Majeur). Cependant si toutes les autres considérations exposées ne semblent pas convaincantes, on n'a qu'à imaginer le récitatif composé de deux mesures en* $\frac{3}{8}$ *et d'une troisième en* $\frac{4}{8}$

as used throughout the composition.

I believe this would be the most rational, as the longer sounds (those which are naturally more marked), all fall on the accented beat and in comparison the values of the preceding sounds on the *unaccented* beat, become shorter and shorter as the design goes on ascending (A: a crotchet, B: two quavers, C: four semiquavers).

Against this version stands the fact that no anakrusis appears in the whole first part of the composition (till the passage in *B* Major). Whoever lends a greater importance to this fact than to the above mentioned considerations, may imagine the recitative as being composed of 2 measures in $\frac{3}{8}$ and of a third measure in $\frac{4}{8}$

In ogni caso il brano richiede andamento libero, elastico, molto espressivo, ma non *forte*.

Questa composizione, *notturno* assai più che *studio*, va interpretata come un duetto fra la melodia all'acuto e quella nel registro centrale. A tal uopo Klindworth ha aggiunto delle pause, comprese in questo testo, che rendono più chiara la comprensione di questa pagina sublime.

Vedi nota *a)* a pag. 27. In questo caso l'affinità è con Bellini.

En tout cas le passage demande une allure libre, élastique, très expressive, mais pas forte.
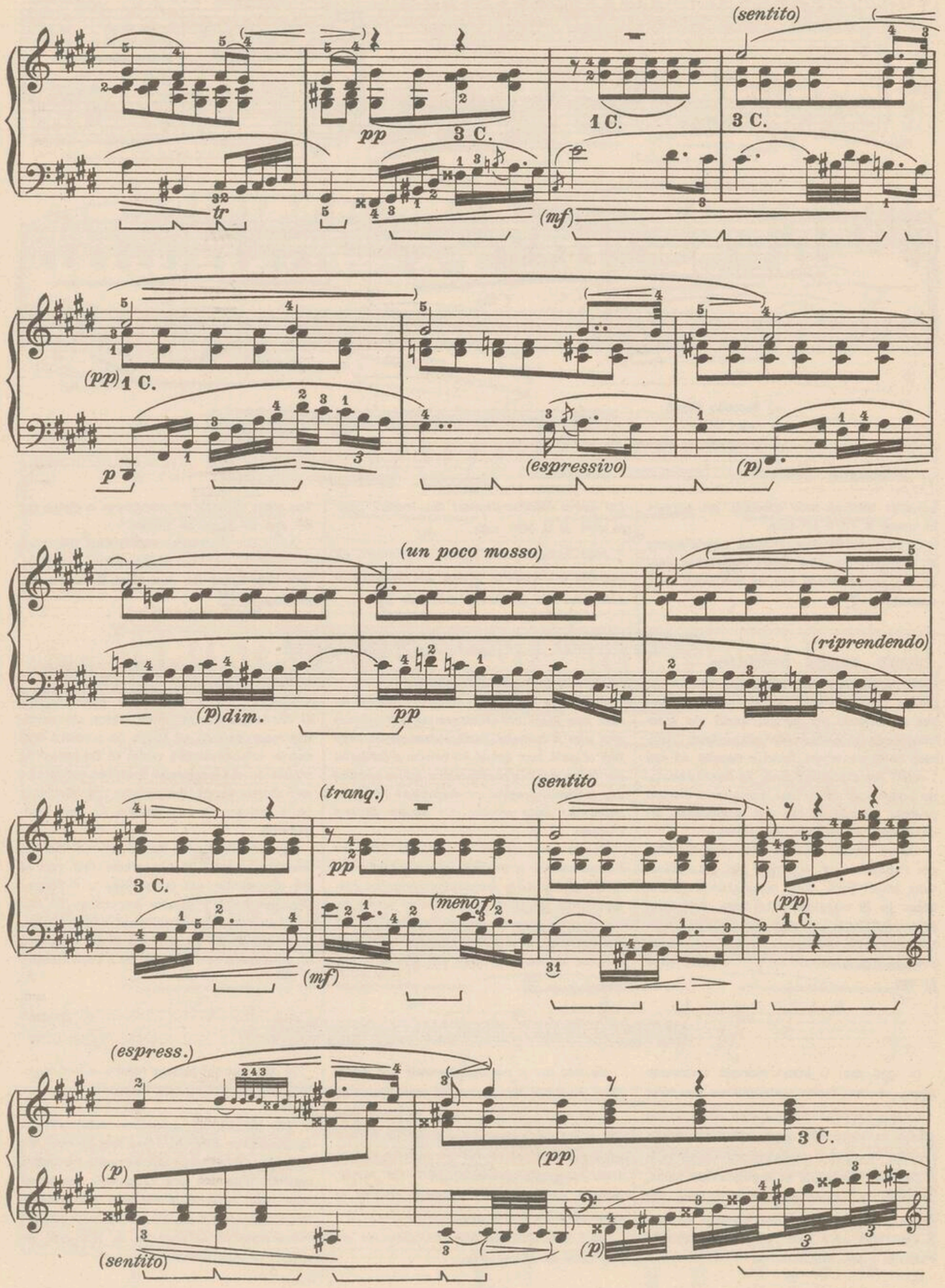
Cette œuvre, nocturne *plutôt qu'*étude, *doit être interprétée comme un duo entre la mélodie de la partie aiguë et celle du registre central. Dans ce but Klindworth a ajouté des pauses, incluses dans ce texte, lesquelles rendent la compréhension de cette page sublime plus claire.*
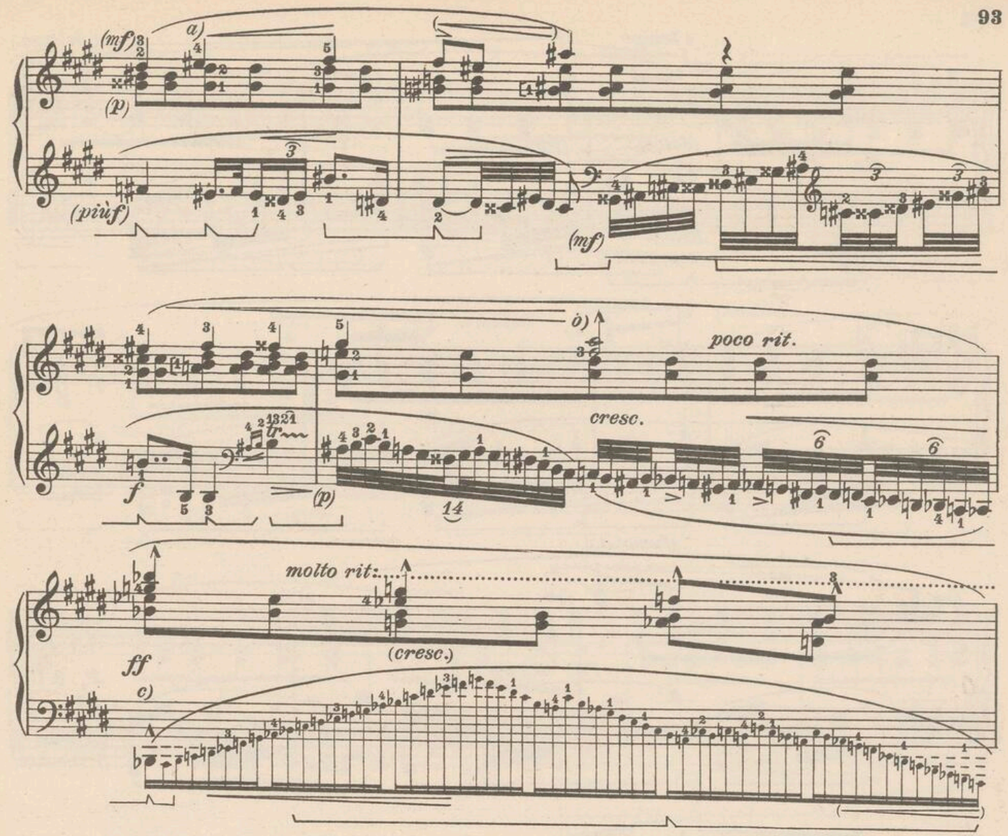
Voir note a) *à la page 27. Dans ce cas l'affinité est avec Bellini.*

In any case the passage requires a free movement always elastic, very expressive, but never *forte*.

This composition, a *nocturne* rather than a *study*, is to be interpreted as a duet between the melody in the high part and the one in the middle register. With this idea Klindworth has added some rests, included in this text, which render the comprehension of this sublime page clearer.

See note *a)* at page 27. In this case the affinity is with Bellini.





a) Secondo Klindworth:



b) Secondo Klindworth:
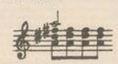


c) Questo brano è presentato nell'originale in un gruppo di 58 notine di valore uniforme, non suddiviso. Per la giusta ripartizione di esse, Scholtz ha proposto di raggrupparne 9, poi 10, 12, 11, 8, 8 in corrispondenza di ciascuna croma; Bülow 8, 8, 12, 8, 10, 12. Mikuli e Klindworth si limitano alla riproduzione integrale del brano. L'aggruppamento da me proposto mira a provocare spontaneamente il *molto ritenuto* indicato dall'autore, in quanto che il numero delle note comprese in ciascun gruppo (le quali debbono essere eseguite con equivalenza) aumenta, per quanto è possibile, gradatamente, tenendo conto anche dell'assonanza fra le note gravi costituenti i tempi forti e le armonie alla mano destra cui esse corrispondono.

a) *Selon Klindworth:*

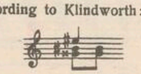


b) *Selon Klindworth:*

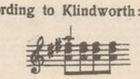


c) *Dans l'original ce passage forme un groupe de 58 petites notes de même valeur, sans subdivision. Pour les bien répartir, Scholtz a proposé de les réunir en 9, puis 10, 12, 11, 8, 8, correspondant à chaque croche; Bülow les groupe en 8, 8, 12, 8, 10, 12. Mikuli et Klindworth se bornent à reproduire intégralement le passage. Le groupement que je propose tend à provoquer spontanément le* molto ritenuto *indiqué par l'auteur, puisque le nombre des notes comprises dans chaque groupe (et qui doivent être exécutées avec égalité) augmente aussi graduellement que possible en tenant compte de l'assonance entre les notes graves du temps fort et les harmonies correspondantes de la main droite.*

a) According to Klindworth:



b) According to Klindworth:



c) In the original this passage is presented in a group of 58 small notes of equal value, not subdivided. For their proper distribution, Scholtz proposed grouping 9 of them, then 10, 12, 11, 8, 8, in correspondence with each quaver; Bülow 8, 8, 12, 8, 10, 12. Mikuli and Klindworth content themselves with the integral reproduction of the passage. The grouping I propose tends to obtain spontaneously the *molto ritenuto* indicated by the Author, as the number of notes included in each group (which notes must be performed with equality) increases as gradually as possible taking into account the assonance between the low notes which constitute the accented beats, and the harmonies in the right hand to which they correspond.

a tempo (dolciss.)

pp (dolce) (pp) sfz p 1 C. p (espressivo)

(sfumando) b)

pp smorz. (p) p 3 C.

c) (pp) 1 C. (tranq.)

a) Nell'edizione Scholtz non figurano le legature. Secondo Mikuli, poi, sarebbe così:

b) Diversi editori legano questi due accordi.
c) Secondo Klindworth, Scholtz e Mikuli:

Secondo Bülow:

Secondo Sgambati:

L'antica ed. Breitkopf reca fra parentesi il ♮ al sol, tutt'e due le volte.

a) *Les liaisons ne se trouvent pas dans l'édition Scholtz. Selon Mikuli cela serait ainsi:*

b) *Plusieurs éditeurs lient ces deux accords.*
c) *Selon Klindworth, Scholtz et Mikuli:*

Selon Bülow:

Selon Sgambati:

L'ancienne éd. Breitkopf porte, entre parenthèses, le bécarre devant le sol, les deux fois.

a) In the Scholtz edition the ties are not given. According to Mikuli, it should be so:

b) Many revisors tie these two chords.
c) According to Klindworth, Scholtz and Mikuli:

According to Bülow:

According to Sgambati:

The old Breitkopf edition bears, in brackets, the natural sign before the G, both times.

(mp) a) ten.

3 C. a tempo (sentito)

poco rit. (cresc.) pp (p) f) sfz

b) (mp)

(pp) 1 C. cresc.(molto) 3 C. (senza affrett.) (molto)

a) Secondo l'antica ed. Breitkopf:
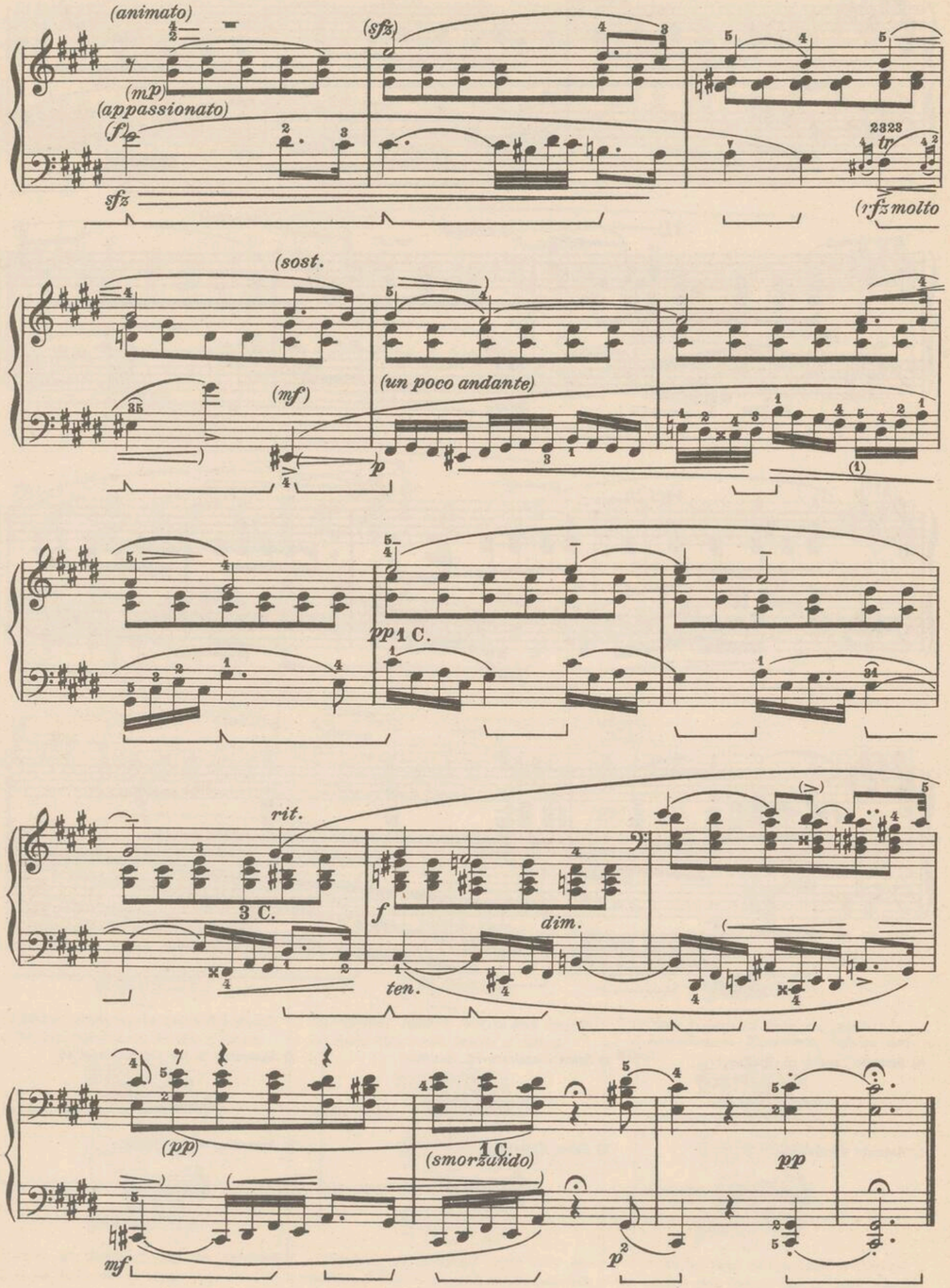
b) Secondo Klindworth:

a) *Selon l'ancienne éd. Breithopf:*
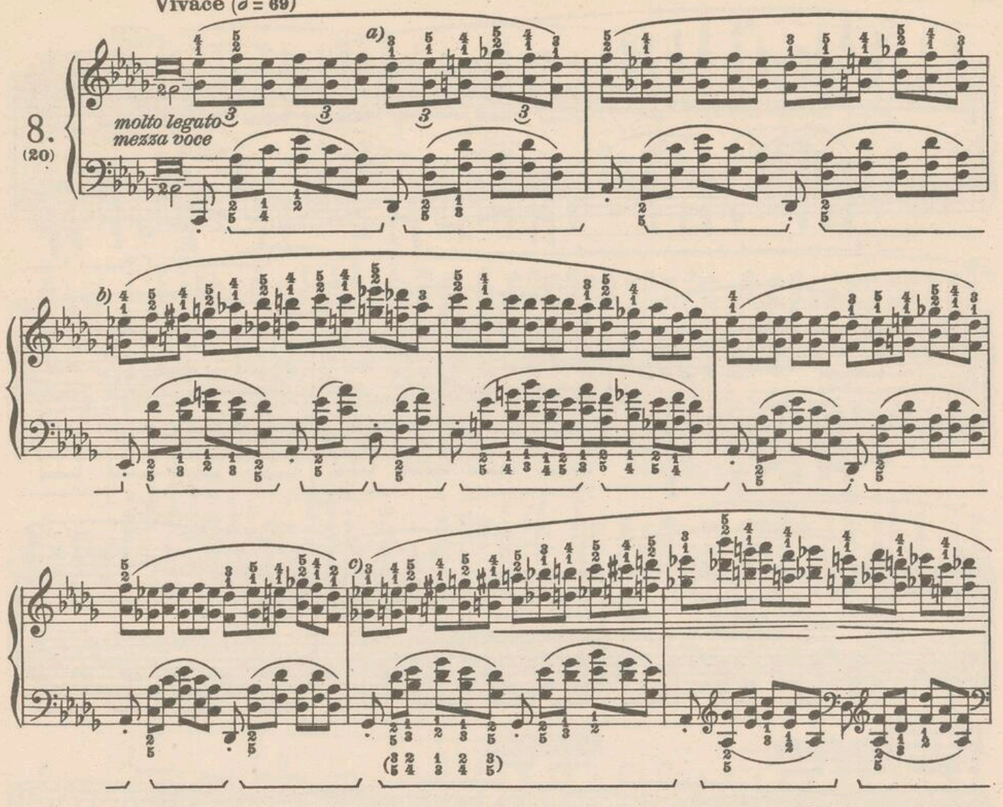
b) *Selon Klindworth:*

a) According to the old Breitkopf ed.:

b) According to Klindworth:



E.R. 201



a) Secondo Bülow questo Studio dovrebbe chiamarsi l'« indispensabile dei pianisti », essendo l'esercizio più utile che si abbia in tutta la letteratura degli Studi.

Esso fu diteggiato da Chopin in modo non agevole a tutte le mani. Il carattere stesso del pezzo ha indotto poi molti revisori a ricercare una diteggiatura che meglio valesse ad ottenere un'esecuzione rapida e legata. Onde non rendere ingombrante la lettura, inserisco nel testo la diteggiatura, a mio giudizio, più appropriata e qui in calce, in corrispondenza dei richiami, alle lettere alfabetiche, le altre diteggiature così distinte:

Ch. quella presumibilmente di Chopin; B. quella di Bülow; Sch. quella di Scholtz; Kl. quella di Klindworth; M. quella di Mikuli.

a) *Selon Bülow cette Etude devrait s'appeler l'« indispensable des pianistes », car elle est l'exercice le plus utile que l'on rencontre dans toute la littérature des Etudes.*

Le doigté de Chopin n'est pas à la portée de toutes les mains. Etant donné le caractère même du morceau, plusieurs réviseurs ont cherché un doigté propre à obtenir une exécution rapide et liée. Afin de rendre plus aisée la lecture de cette étude, je mets dans le texte le doigté que je préfère et ci-dessous correspondant aux lettres alphabétiques, les autres doigtés ainsi désignés:
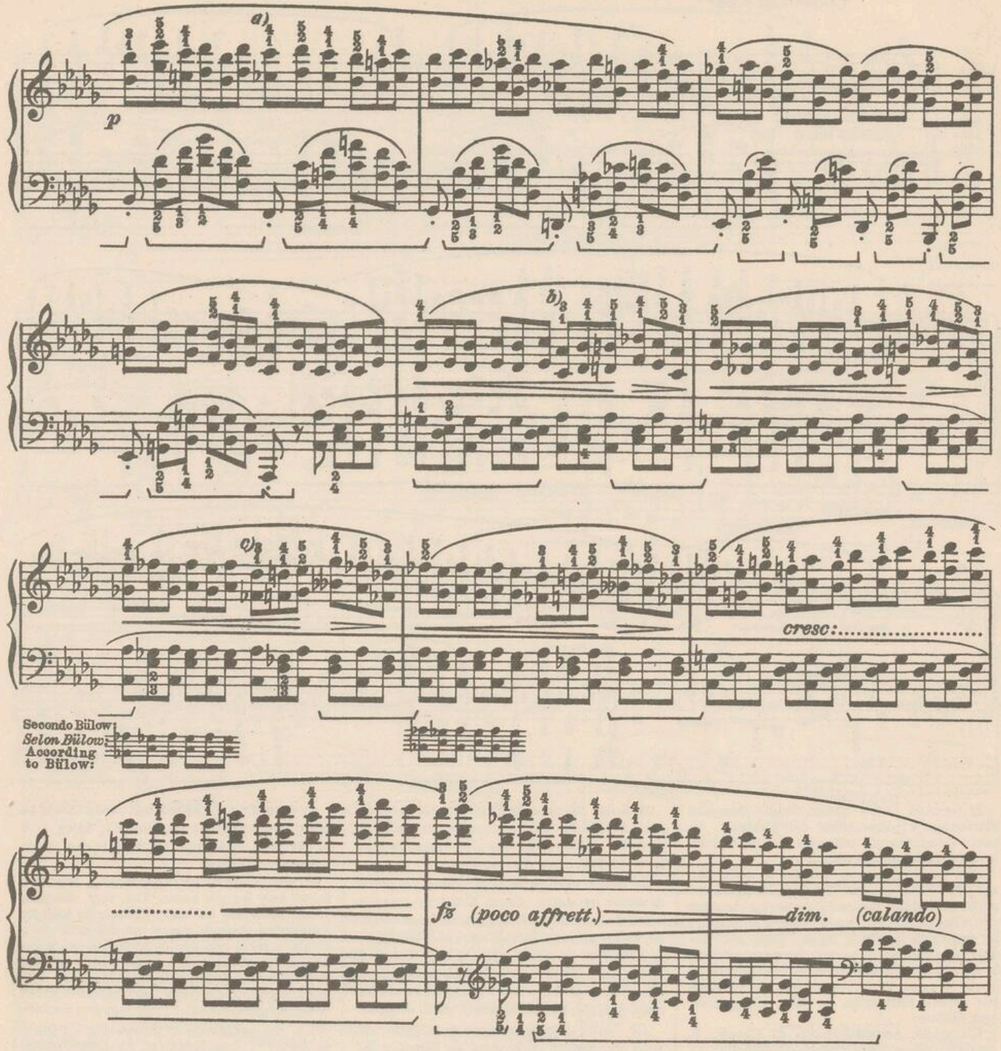
Ch. celui présumablement de Chopin; B. celui de Bülow; Sch. celui de Scholtz; Kl. celui de Klindworth; M. celui de Mikuli.

a) According to Bülow this Study should be called « indispensable to pianist's », being as it is, the most useful one we have in the whole literature of Studies.
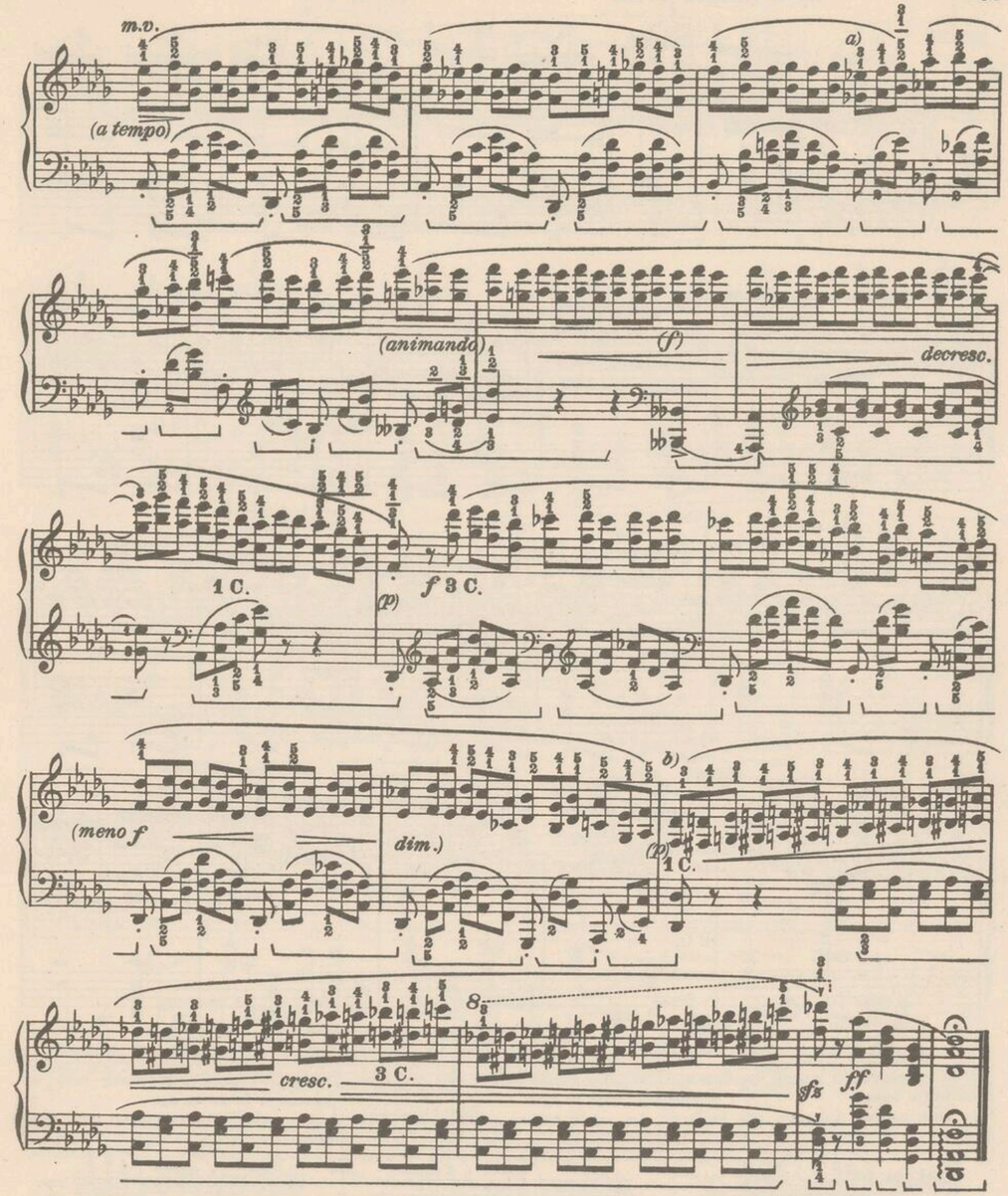
It was fingered by Chopin in a way that is not easy for all hands. The very character of the piece has led many revisors to look for a fingering through which one can more easily obtain a rapid and *legato* execution. In order not to crowd the text, I insert what I consider to be the most appropriate fingering; and here below corresponding with their respective letters of the alphabet, the other fingerings thus marked:

Ch. the one which is presumably Chopin's; B. Bülow's; Sch. Scholtz's; Kl. Klindworth's; M. Mikuli's.

a) Ch.	3 4 5 5 5 3 / 1 1 1 2 1 1	*b)* 4 5 4 5 4 5 4 5 4 / 1 2 1 2 1 2 1 1 1	*c)* 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 / 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
» (?)	2 3 4 5 4 3 / 1 1 1 2 1 1		
B	3 5 4 5 4 3 / 1 1 1 2 1 1	» »	4 5 4 3 4 3 4 3 4 5 3 4 / 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1
Sch.	4 5 4 5 4 3 / 1 2 1 2 1 1	4 5 3 4 3 4 4 5 4 / 1 1 1 1 1 1 1 1 1	3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 / 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2
Kl.	3 4–4 5 4 3 / 1 1–1 2 1 1	4 5 4 5 3 4 / 1 2 1 2 1 1	
	3 4 5 4 5 3 / 1 1 2 1 2 1	4 5 3 4 3 4 4 5 3 / 1 1 1 1 1 1 1 1 1	3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 / 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 2
M.	3 4 5 5 4 3 / 1 1 1 2 1 1	4 5 4 5 / 1 2 1 2	
			3 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 / 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1



a) Ch.		b)	c)
B	4 5 4 5 4 5 / 1 2 1 2 1 2	3 5 4 5 4 3 / 1 1 1 2 1 1	4 5 4 5 5 4 / 1 1 1 1 2 1
Sch.	4 5 5 4 3 5 / 1 1 2 1 1 2	3 4–4 5 5 3 / 1 1–1 1 2 1	3 4 3 5–5 4 / 1 1 1 1–2 1
Kl.	4 5 4 5 4 5 / 1 2 1 2 1 2	3 4–4 5 4 3 / 1 1–1 2 1 1	3 4 5 5 5 3 / 1 1 2 1 2 1
» — —		3 4 5 4 5 3 / 1 1 2 1 2 1	» 4 / 1 »
M. 4 5 4 / 1 2 1 ecc.		3 4 5 5 / 1 1 1 2 1 4 5 4 5 / 1 2 1 2	4 5 4 5 4 3 / 1 2 1 2 1 1
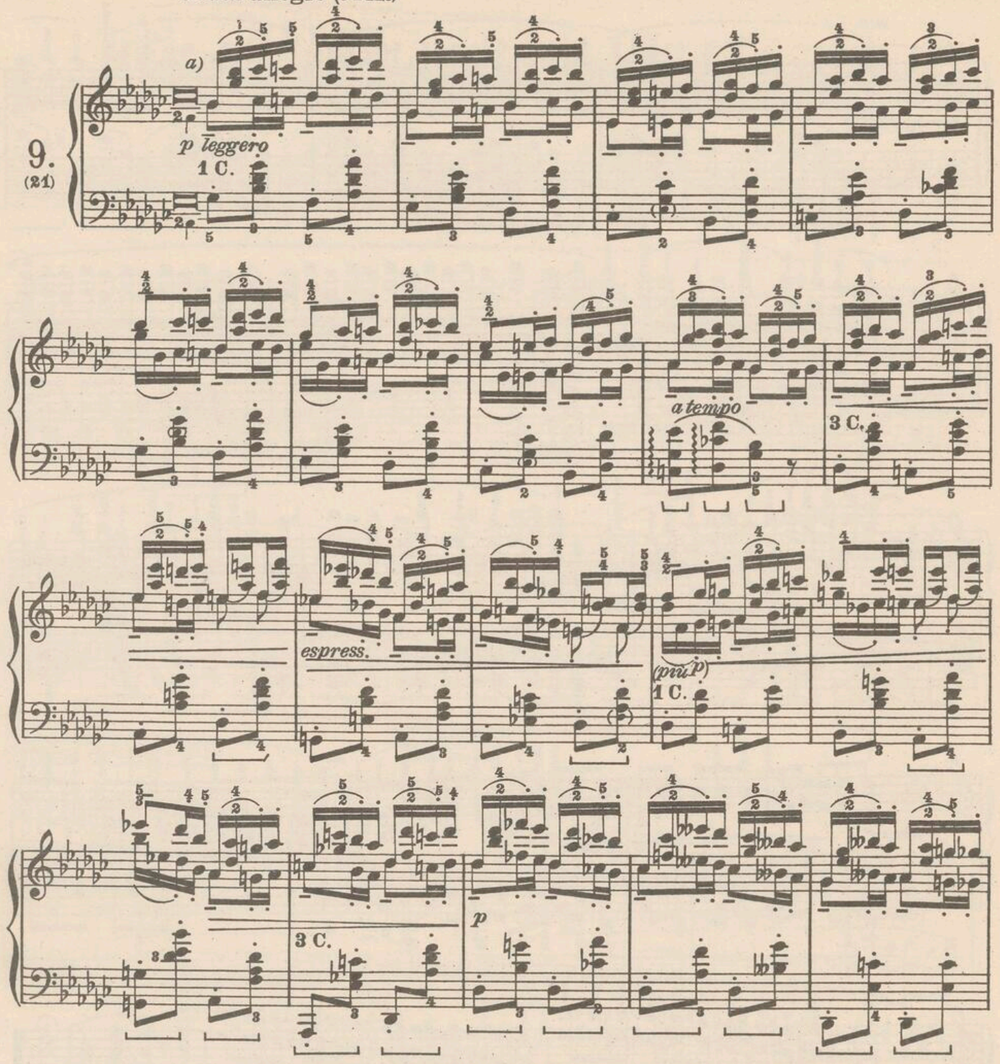


a) Vedi nota *a*) a pag. 27. In questo caso l'affinità si riscontra col «Barbiere» di Rossini, atto 1°.

a) *Voir note a*) *à la page 27. Dans ce cas l'affinité existe avec le «Barbier» de Rossini, acte 1.er.*

a) See note *a*) at page 27. In this case the affinity is found in «Barbiere» by Rossini, 1st act.

b) Ch.	4 5 4 5 5 4 5 1 4 5 4 5 5 / 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1	4 / 1
B.	»	4 / 1 »
Sch.	»	4 / 1 »
Kl.	4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 / 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1	4 / 1
	4 / 1 »	3 5 / 1 1 » 4 / 1 3 / 1
	4 / 1 »	5 4 5 / 1 1 1 » 5 / 1 4 / 1

Assai allegro (♩=112)



a) Bülow propone di eseguire due volte il brano fino al segno

Le altre edizioni presentano così questo Studio:



Credo opportuno di modificare la grafia onde mettere in evidenza quel certo bisticcio esistente nel motivo fra la parte grave e la più acuta di quelle eseguite dalla destra.

Studiarsi di conservare estrema leggerezza di mano e legare esattamente le prime tre semicrome, l'ultima delle quali risulterà sempre staccata, salvo rarissime eccezioni indicate con legature diverse.

a) *Bülow propose de jouer deux fois le passage jusqu'au signe*

Les autres éditions présentent cette Etude ainsi :



Je modifie la graphie du passage afin de mettre en évidence certaines bizarreries existant dans le motif entre la partie grave et la plus aiguë de celles exécutées par la main droite

Il faut s'appliquer à conserver une très grande légèreté et à lier exactement les trois premières doubles croches; la dernière devra être détachée à part quelques rares exceptions indiquées par des liaisons différentes.
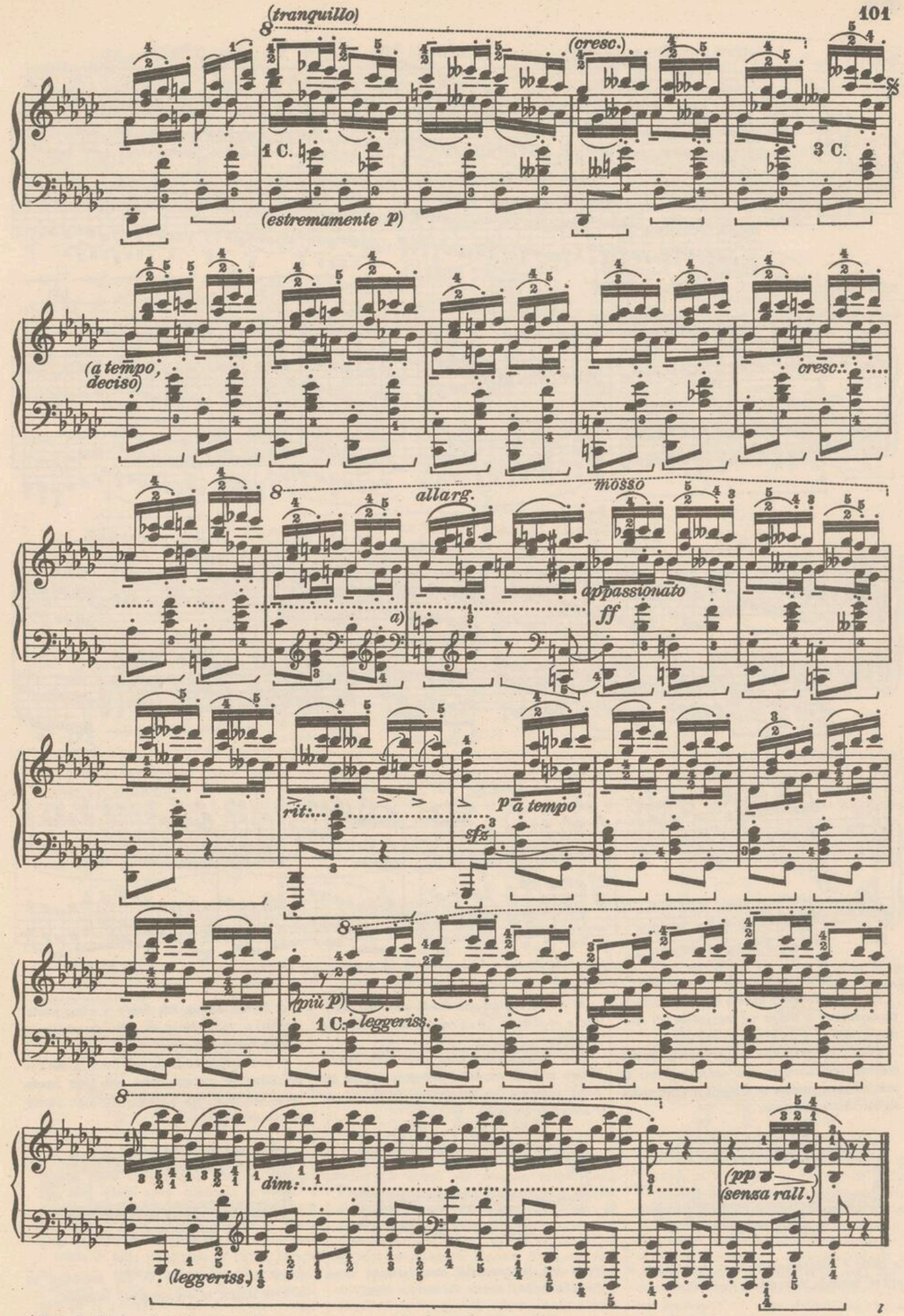
a) Bülow proposes performing twice the passage, as far as the sign

The other editions present this study thus:
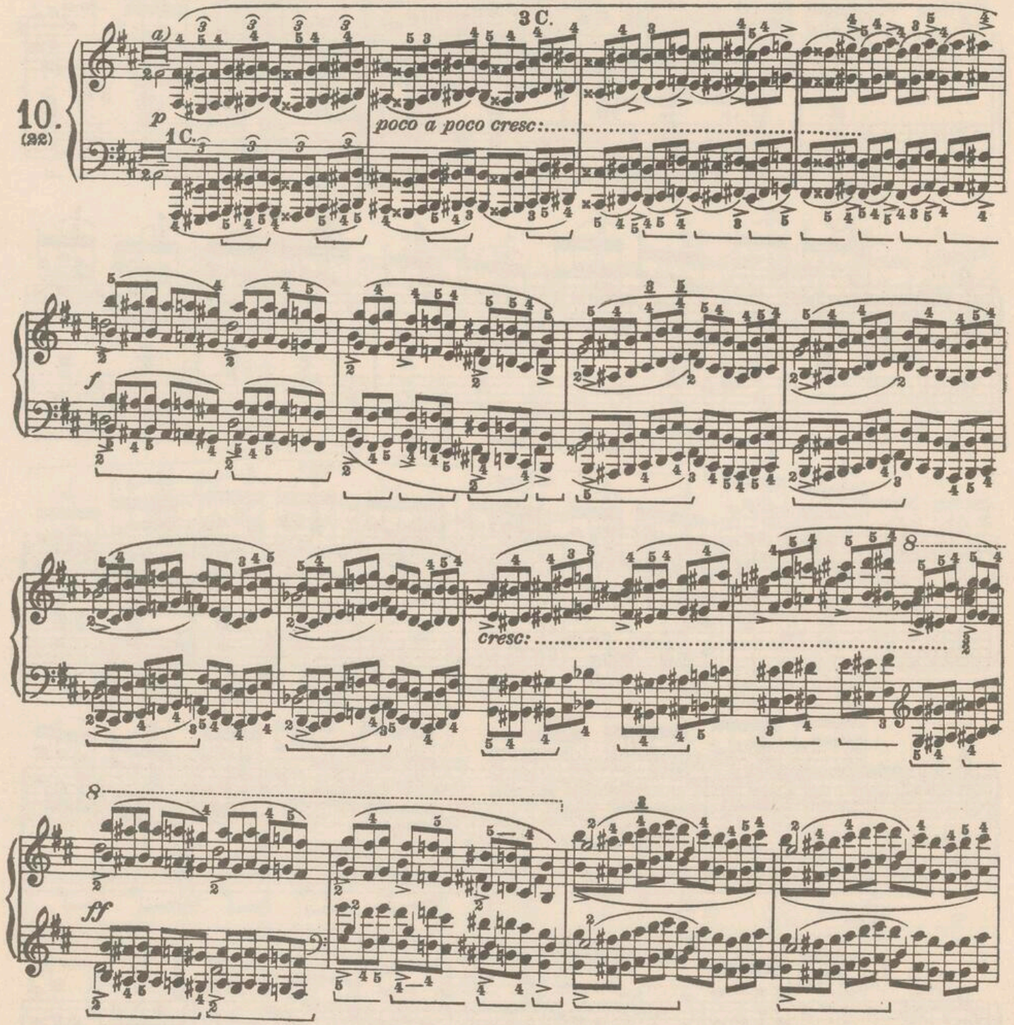


I think it opportune to modify the writing in order to put into evidence certain disagreements existing in the motive between the low part and the highest one performed by the right hand.

Endeavour to maintain the greatest possible lightness of the hand and bind perfectly the first three semiquavers, the last of which is always staccato, saving rare exceptions, indicated with different ties.



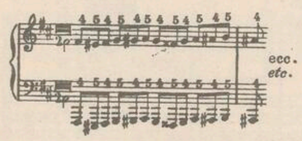
a) Secondo Klindworth *Do* ♭, poi *Do* ♮. | a) *Selon Klindworth* Do ♭ *puis* Do ♮. | *a)* According to Klindworth C ♭, then C ♮.

Allegro con fuoco (♩= 76)



a) Niecks definisce questo Studio « un reale pandemonio » e Bülow « l'espressione di asiatica ferocia ».

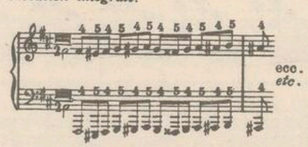
Una buona preparazione per questo Studio consiste nell'esercitare con ambo le mani le note estreme, usando la diteggiatura necessaria all'esecuzione integrale:



la quale è indispensabile ad eseguire legate le ottave, secondo l'intenzione dell'autore.

a) *Niecks définit cette Etude « un vrai charivari » et Bülow « l'expression de la férocité asiatique ».*

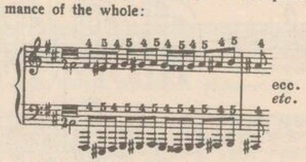
Pour se préparer à bien jouer cette Etude, il sera utile de travailler des deux mains les notes extrêmes en employant le doigté de l'exécution intégrale.
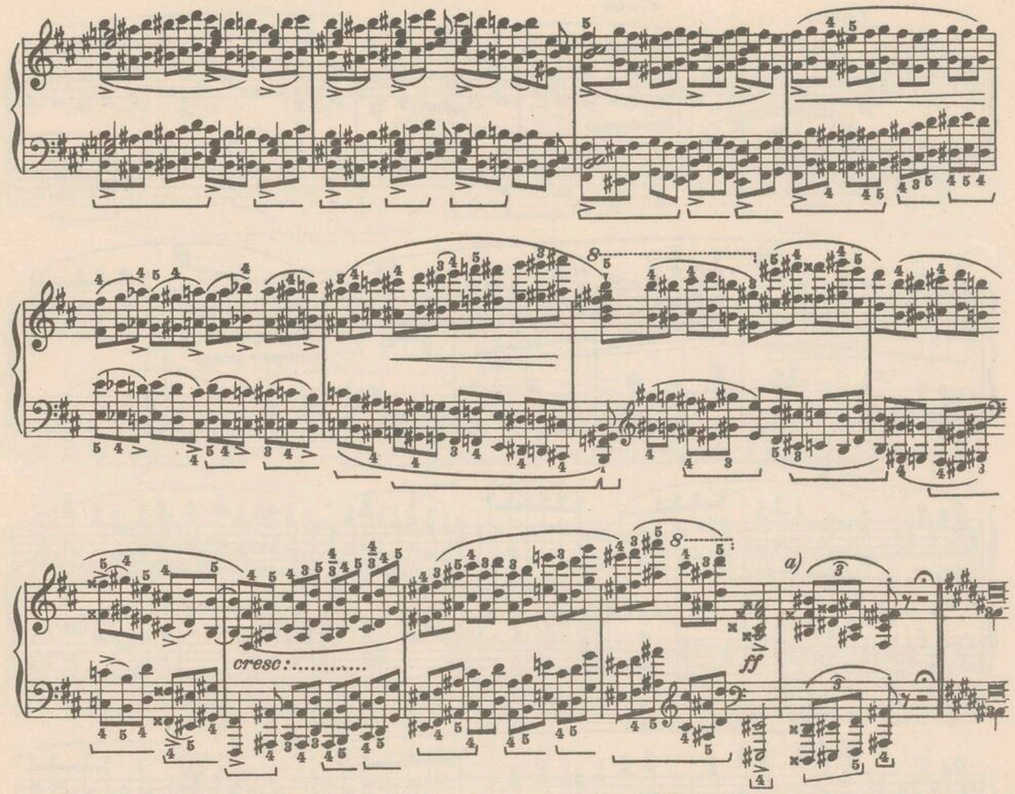


lequel est indispensable pour obtenir, selon l'intention de l'auteur, les octaves liées.

a) Niecks defines this Study a « true pandemonium » and Bülow as « the expression of Asiatic fierceness ».
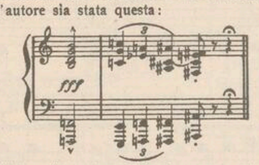
A good preparation for this Study consists in practising the extreme notes with both hands, using the fingering necessary for the performance of the whole:
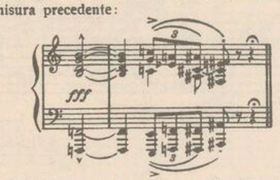


which is indispensable to the execution of octaves legato, as the composer intended.



a) Nell'originale, in questa misura, manca una pausa di semiminima. Bülow suppone che Chopin per disattenzione abbia messa la barretta determinante le crome e che l'intenzione dell'autore sia stata questa:
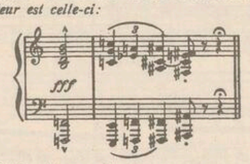


Klindworth aggiunge il valore mancante col prolungare d'una semiminima l'accordo della misura precedente:
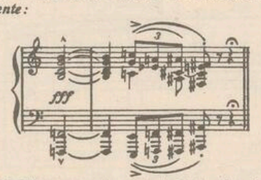


Scholtz lo aggiunge invece alla fine della misura, come appare nella presente edizione. Per mio conto sono piuttosto propenso a supporre, da parte dell'autore, la fortuita omissione d'una pausa, anzichè l'aggiunta, altrettanto fortuita, d'un segno che riduca alla metà il valore di tutto un gruppo di figure. Perciò, fra le varie versioni, mi sembra più accettabile quella di Scholtz, la quale dà l'impressione, secondo la pittoresca frase di Bülow, « come di un brusco arresto sull'orlo d'un precipizio ».

a) *Il manque dans l'original une pause d'un temps dans cette mesure. Bülow suppose que Chopin a mis, par inadvertance, la barre qui détermine les croches et que l'intention de l'auteur est celle-ci:*
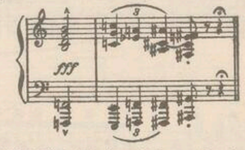


Klindworth complète la mesure en prolongeant d'une noire l'accord de la mesure précédente:
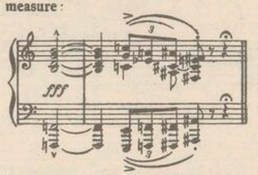


Scholtz, par contre, ajoute à la fin de la mesure le temps qui manque, comme dans l'édition présente. Pour mon compte, je suppose l'omission fortuite d'une pause de la part de l'auteur plutôt que l'ajoutage, tout aussi fortuit, d'un signe qui réduit de moitié la valeur de tout un groupe de figures. C'est pour cela que la version de Scholtz me semble la plus acceptable puisqu'elle donne l'impression, selon la phrase pittoresque de Bülow, « comme d'un brusque arrêt sur le bord de l'abîme ».

a) In the original, in this measure a crotchet rest is missing. Bülow supposes that Chopin, through an oversight, put the small bar which stands for the quavers, whereas his intention was:
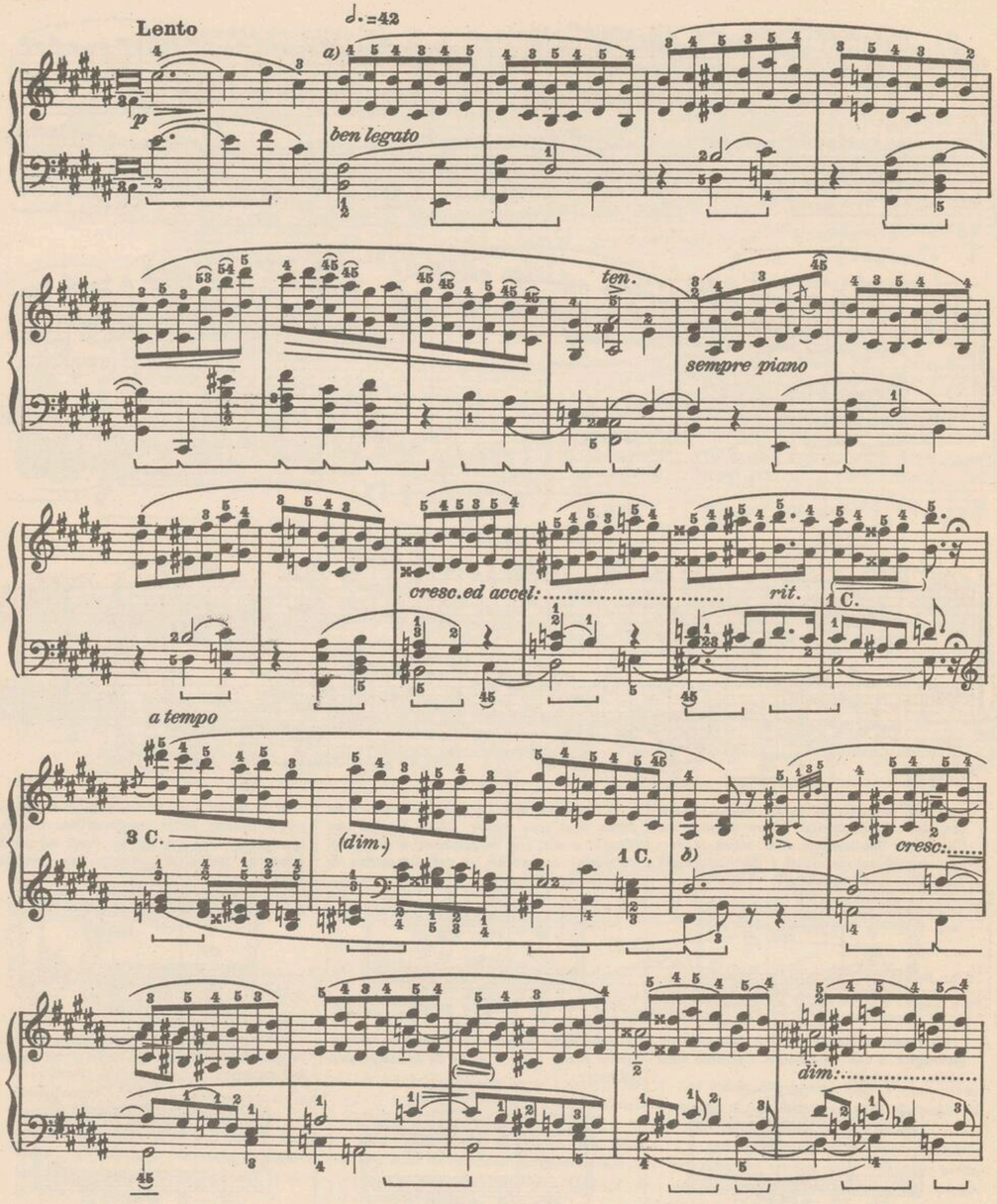


Klindworth adds the missing value by prolonging for a crotchet the chord of the preceding measure:



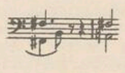
Scholtz, instead, adds it at the end of the measure, as it appears in the present edition. Personally, I am inclined to believe the casual omission of a rest on the part of the author, rather than the equally casual addition of a sign which halves the value of a whole group of figures. Therefore I think that, of all the versions, the most acceptable is Scholtz's, which, according to Bülow's picturesque phrase, gives the impression of « the sudden stopping on the edge of a precipice ».

Lento
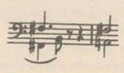


a) La diteggiatura delle seguenti 6 misure è di Chopin.

b) Secondo Scholtz:



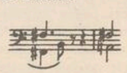
a) *Le doigté des 6 mesures suivantes est de Chopin.*
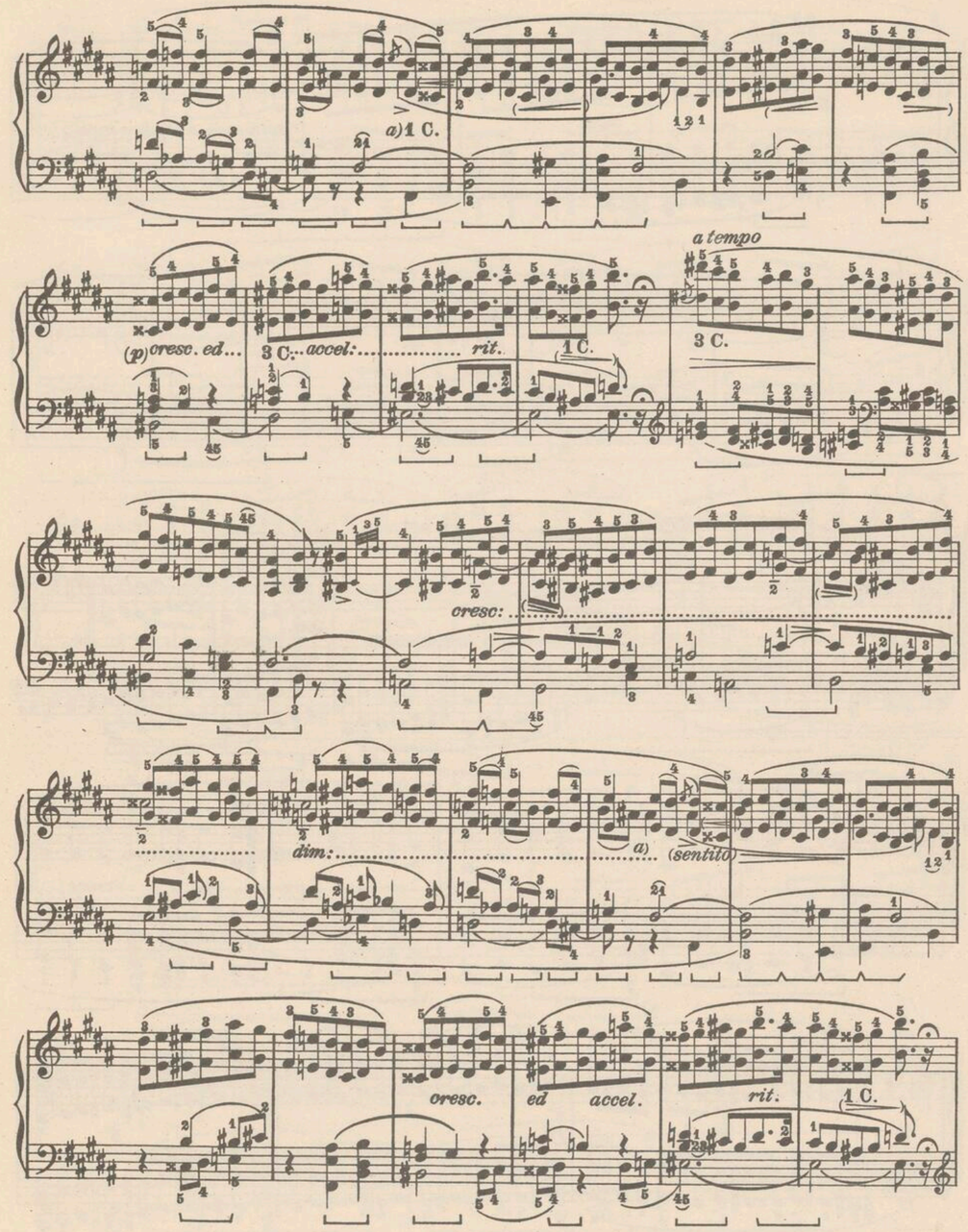
b) *Selon Scholtz:*



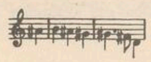
a) The fingering of the six following bars is Chopin's.

b) According to Scholtz:

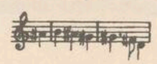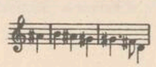




a) Dal rilievo al disegno:



a) *Donnez du relief au dessin:*



a) Give some relief to the design:



a tempo

3 C.

dim.

1 C.

sottovoce e sempre legato

(pp)

a)

cresc. e accelerando

3 C.

Tempo I.

(mf)

(p)

cresc.

ff

a) Bülow e Klindworth omettono l'appoggiatura.

a) *Appoggiature omise per Bülow et Klindworth.*

a) Bülow and Klindworth omit the appoggiatura.

2 cresc:

8

8

al più forte possibile

a)

a) Klindworth ha aggiunto le note in carattere piccolo.

a) *Klindworth a ajouté les petites notes.*

a) Klindworth has added the small notes.

Lento

11. (23)

d) *p* *pp* 1 C. *rit.*

Allegro con brio (♩ = 69)

3 C. *f risoluto*
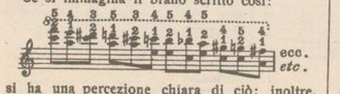
dim:

a) Tutte le edizioni indicano *legato* questo tema. Lo preferisco a suoni tenuti, ma *non legati*, dato che durante tutta la composizione il legare quel disegno, oltre che riuscire impossibile, ne altererebbe notevolmente l'espressione. Quel tema mi dà piuttosto l'impressione d'uno squillo che quella d'un canto.

La mano destra suonerà con tocco legato ma brillante.
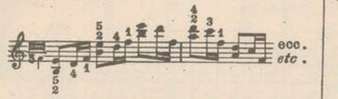
Si tenga conto che la struttura del disegno iniziale in semicrome è costituita da una scala cromatica discendente fra i cui suoni sono intercalati quelli inerenti all'armonizzazione del tema.

Se si immagina il brano scritto così:
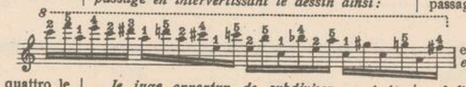


si ha una percezione chiara di ciò; inoltre, risulta spontanea la diteggiatura da usare per l'esecuzione integrale e si fa un'ottima preparazione tecnica.

A questo riguardo il periodo alla 6.ª misura del disegno in semicrome può essere ridotto a questo modo:



e così gli altri ad esso somiglianti.

È interessante anche esercitare il primo brano invertendone il disegno, così:
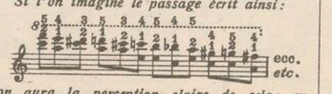


Trovo opportuno suddividere in quattro le prime misure ed in due il resto, dalla 5.ª in poi.

a) *Toutes les éditions indiquent ce thème* legato. *Je préfère tenir les sons au lieu de les lier, étant donné que de lier ce dessin pendant toute la durée du morceau est d'un côté une chose presqu'impossible et que de l'autre l'expression en serait altérée. Ce thème me donne plutôt l'impression d'une sonnerie de clairon que celle d'un chant.*

La main droite jouera lié mais brillant.
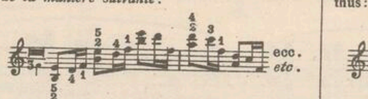
Il faut tenir compte que la structure du dessin initial en doubles croches est formée par une gamme chromatique descendante dans laquelle se trouvent intercalées les notes correspondant à l'harmonisation du thème.

Si l'on imagine le passage écrit ainsi:



on aura la perception claire de cela; en outre on trouvera spontanément le doigté apte à une exécution intégrale et on fera un excellent exercice de préparation technique.

A cet égard la période de la 6ème mesure du dessin en doubles croches peut être arrangée de la manière suivante:



ainsi que dans d'autres cas semblables.

Il sera intéressant de travailler le premier passage en intervertissant le dessin ainsi:

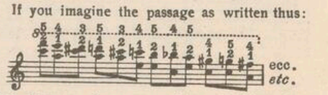
Je juge opportun de subdiviser en 4 les premières mesures et en 2 le reste, à partir de la 5ème mesure.

a) All the editions mark this theme *legato*. I prefer it done holding the sounds but not binding them, as the rendering of this design *legato* throughout the whole composition, in addition to being impossible, would considerably alter the expression. This theme gives me the impression of a trumpet's blast rather than of a song.

The right hand is to play with a *legato* but brilliant touch.

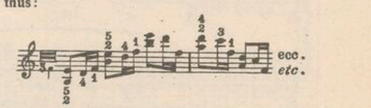
Remember that the structure of the initial design in semiquavers is made up of a descending chromatic scale between the sounds of which are inserted those inherent to the harmonisation of the theme.

If you imagine the passage as written thus:



you have a clear perception of this; also the fingering to be used for the integral performance will result spontaneous and the technical preparation is excellent.

In regard to this, the period at the 6th bar of the design in semiquavers may be reduced thus:



as also the others which resemble it.

It is also interesting to practise the first passage inverting the design, thus:

I find it opportune to sub-divide the first bars in four and the remainder, from the 5th onwards, in two.

(*mp*) 1 C. 3 C. *marcato*

(*cresc.*)

f

dim:

a)

(*p*) 1 C.

a) Originale:
a) *Original:*
a) Original:

Bülow e, parzialmente, Klindworth, l'hanno modificato così come apparisce in questa edizione, motivando la cosa con l'analogia esistente fra questa e la 33.ª misura.

Bülow et, en partie, Klindworth l'ont modifié comme le démontre cette édition, motivant la chose par l'analogie existant entre cette mesure et la 33ème.

Bülow and, in part, Klindworth, have modified it as it appears in this edition, giving as their reason for so doing the analogy existing between this bar and the 33rd.

(mf) 3 C. (marcato) (con slancio)

(cresc.) (cresc. molto)

dim. a)

1 C. (p) 2 4 3 C. (cresc.)

a) Secondo le altre edizioni *Si*, non *Mi*.
b) Bülow al posto di questo *Si* mette un *Do*.

a) *Selon les autres éditions* Si *au lieu de* Mi.
b) *Bülow met un* Do *à la place de ce* Si.

a) According to the other editions *B*, not *E*.
b) Bülow puts a *C* at the place of this *B*.

f

a) (meno f)

(p) 1 C. (cresc.)
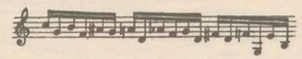
3 C. (meno f) (vibrante)

a) La ragione d'analogia invocata da Bülow altrove, rende doveroso accettare la modificazione qui proposta di questo brano, che nell'originale è così:
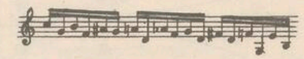


Non v'è simmetria assoluta fra questa misura e la successiva perchè il basso è diverso, e perchè il restringere gl'intervalli, man mano che la destra procede verso il grave, risolve egregiamente un problema estetico e dinamico al tempo stesso.

a) La raison d'analogie invoquée ailleurs par Bülow, justifie la modification que je propose de ce passage qui, dans l'original, est:



Il n'existe pas de symétrie absolue entre cette mesure et la suivante puisque la basse est différente. Le rapprochement progressif des intervalles à mesure que la main droite procède vers les notes graves, résout fort bien un problème esthétique et dynamique en même temps.

a) The analogy that Bülow elsewhere invokes as a justification, logically obliges us to accept the modification here suggested of this passage which in the original sounds thus:



There is no absolute symmetry between this and the subsequent measure, for the bass is different; and, shortening the intervals as the right hand moves towards the low part, wonderfully solves a problem which is at once esthetic and dynamic.

(molto marcato)

f

(più f)

fp (opp f, vibrato)

(meno f)

1 C.

f (opp p)

marcato

(cresc.)

3 C.

(f)

f

(marcato)

(più marcato)

f

(meno f

(p) 1 C.

a)

(cresc. molto)

3 C.

(marcato)

ff

sf

b)

a) Klindworth mette il ♯ a tutti i *Do* in queste due misure.

b) Secondo l'originale:

due misure dopo:

Questa modificazione di Klindworth rende molto più sicura ed efficace la fine dei due periodi.

a) *Klindworth place le ♯ sur tous les* Do *de ces deux mesures.*

b) *Selon l'original:*

et deux mesures après:
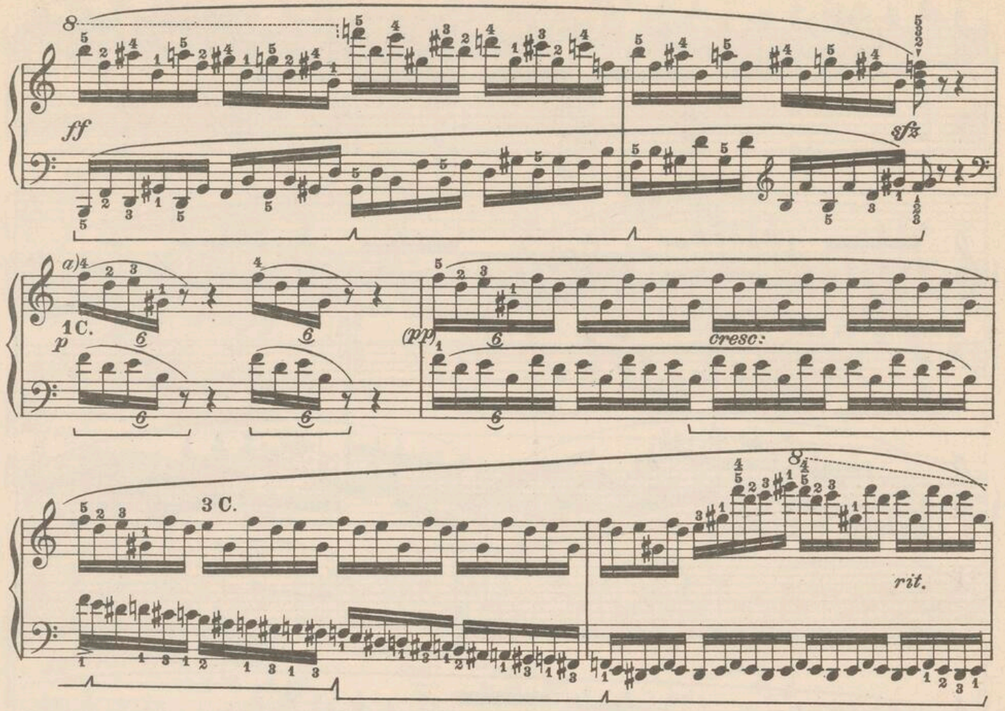
Cette modification de Klindworth rend bien plus sûre et efficace la fin des deux périodes.

a) Klindworth puts the ♯ to all the *C's* in these two measures.
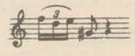
a) According to the original:

and two measures afterwards:

This modification by Klindworth renders the end of the two periods more certain and more efficacious.
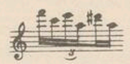


a) L'indicazione $\overset{\frown}{3}$, che nell'originale è situata sulle prime tre note, va interpretata, a mio giudizio, come riferentesi all'intero gruppo di 6 semicrome formanti il primo movimento e non, come è stato indicato dai vari revisori, come l'indice d'un ritmo nuovo:



Fino a poco tempo fa si usava indifferentemente il segno «$\overset{\frown}{3}\,\overset{\frown}{3}$» oppure $\overset{\frown}{6}$ su aggruppamenti di 6 note, senza troppo sottilizzare circa l'andamento ritmico binario o ternario del gruppo a cui il segno si riferiva.
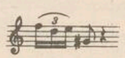
Bülow, che pure vorrebbe definire con esattezza l'aggruppamento ritmico di questa composizione, ce la presenta così:



intendendo evidentemente di alludere a terzine di crome. Ma ciò, se mette in chiaro la di lui intenzione, non si può dire sia assolutamente esatto.
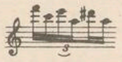
Ritengo perciò che anche nel caso in esame si tratti d'una imperfezione grafica che non si sarebbe verificata se lo Studio anzichè in tempo 4/4 fosse stato scritto in $\frac{12}{16}$. Riducendo la grafia in questo senso si hà la giustificazione di quanto propongo.

a) L'indication $\overset{\frown}{3}$ qui dans l'original est placée sur les trois premières notes doit être interprétée, à mon avis, comme se rapportant au groupe de 6 doubles croches qui forment le 1er mouvement et non pas, comme plusieurs réviseurs le prétendent, comme l'indice d'un nouveau rythme:



Jusqu'à il y a peu de temps on employait indifféremment le signe «$\overset{\frown}{3}\,\overset{\frown}{3}$» ou $\overset{\frown}{6}$ sur les groupes de 6 notes, sans trop se préoccuper si le rythme était binaire ou ternaire.
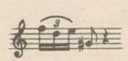
Bülow, qui cependant voudrait définir exactement le rythme de cette composition, nous la présente ainsi:



en pensant évidemment à des triolets de croches. Mais si cela dénote clairement son intention, on ne peut dire que cela soit absolument exact.
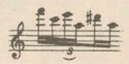
Je crois pourtant que même dans le cas présent il s'agit d'une imperfection graphique qui ne se verifierait pas si l'Etude était écrite en 4/4 plûtot qu'en $\frac{12}{16}$. En modifiant dans ce sens la graphie ma proposition sera pleinement justifiée.

a) The indication $\overset{\frown}{3}$ which in the original is placed above the first three notes, is to be interpreted, to my way of thinking, as referring to the whole group of 6 semiquavers which form the first movement, and not as various revisors have suggested, as the indication of a new rhythm:
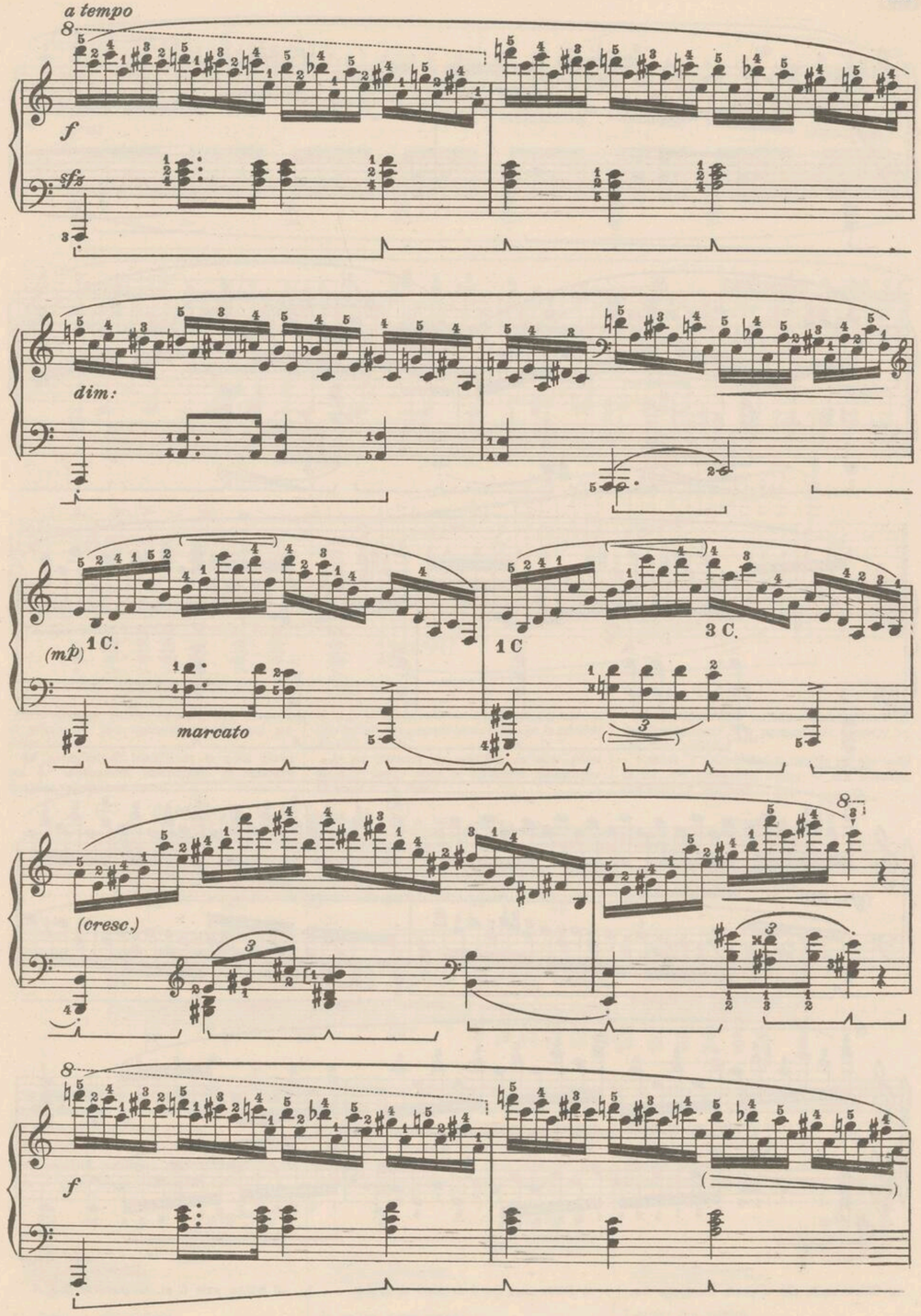


Till recently, the sign «$\overset{\frown}{3}\,\overset{\frown}{3}$» or $\overset{\frown}{6}$ over groups of six notes, was indifferently used, without noticing too carefully whether the movement to which the sign referred was binary or ternary.
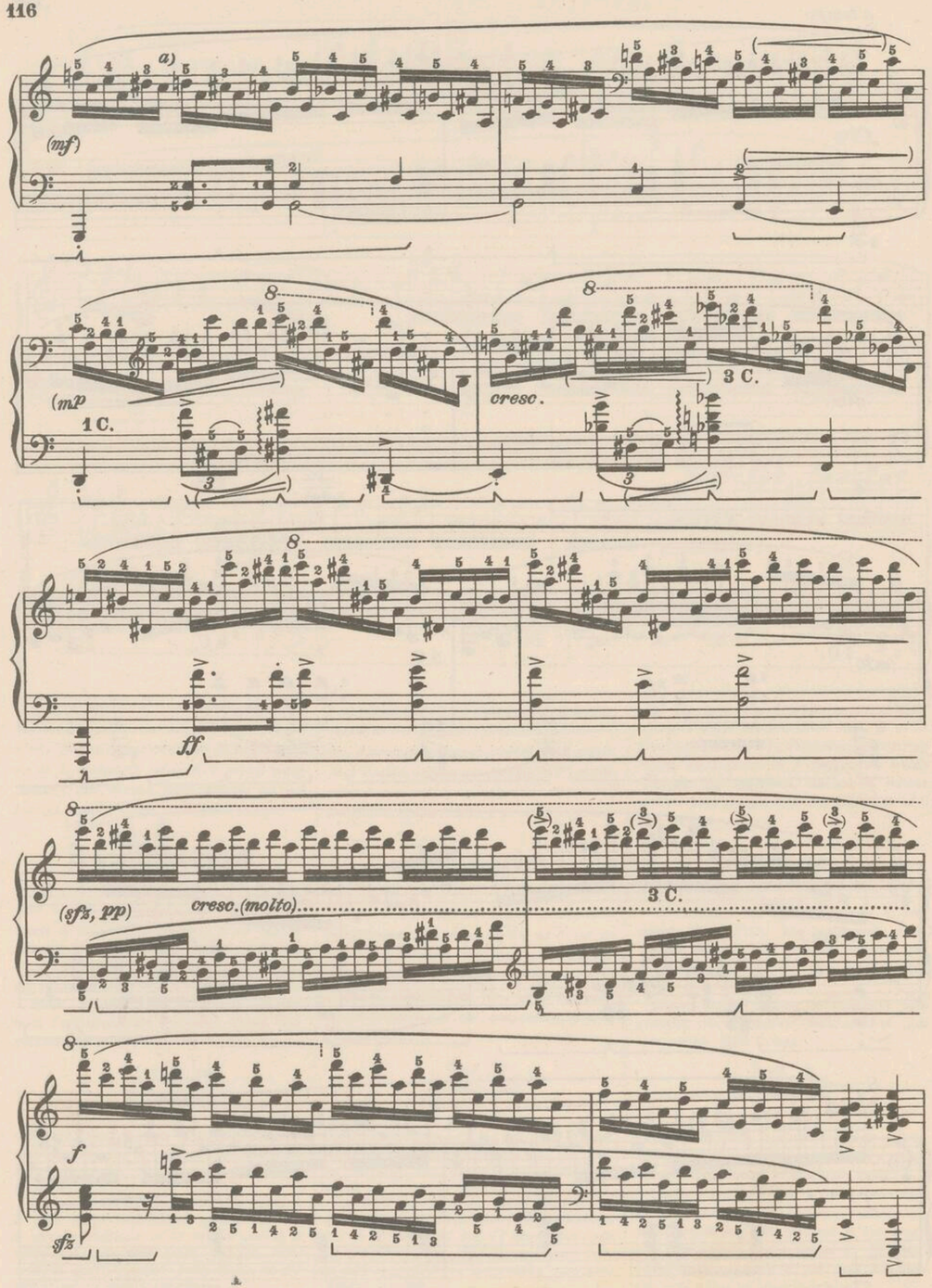
Bülow though wishing to determine with precision the rhythmical movement of this composition, gives it thus:



evidently intending to allude to quaver triplets. But this, though making his intention clear, cannot be considered as absolutely exact.

I believe therefore that in the present case also it is a question of graphical imperfection, which would not have occurred if the Study had been written in 4/4 instead of $\frac{12}{16}$ time. Changing the writing in this way we have the justification of what I propose.
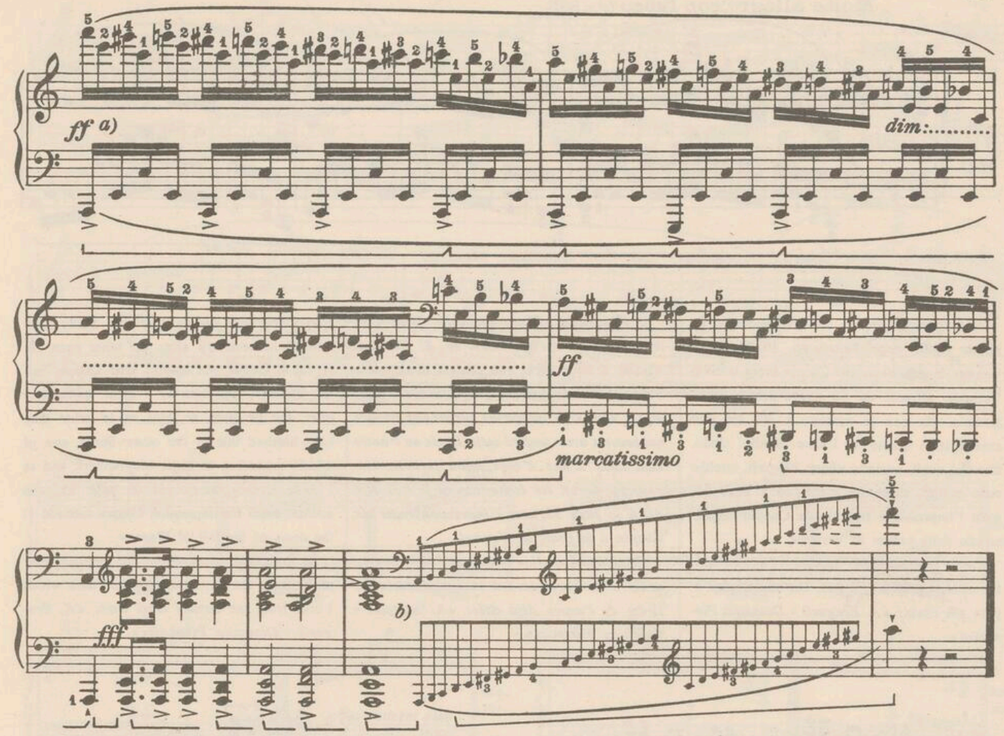




a) Bülow mette *Do* al posto di questo *La.*

a) *Bülow met* Do *à la place de ce* La.

a) Bülow puts *C* at the place of this *A.*



a) Propongo questa variante che permette di sviluppare una notevole sonorità nel periodo finale.

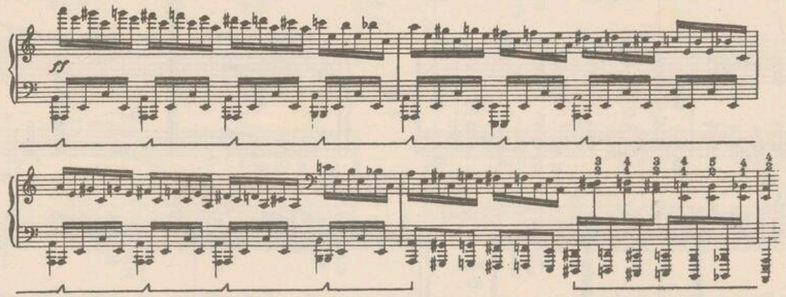
Mi permetto di modificare la nota grave nel 4.° movimento, ispirandomi al carattere tematico inerente al basso.

a) *Je propose cette variante qui permet de développer une grande sonorité dans la période finale.*

Je me permets de modifier la note grave du 4.ème temps selon le caractère thématique inhrent à la basse.

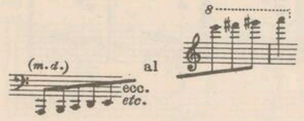
a) I propose this variation which allows of the development of a considerable sonority in the final period.

I think it permissible to modify the low note in the 4th movement, owing to the thematic character of the bass.



b) Bülow propone d'eseguire *in tempo* questa scala, riferendosi a quanto Chopin ha voluto nel finale dello Scherzo op. 54.

Sgambati proponeva di eseguirla con la massima rapidità possibile, aggiungendovi un'ottava al grave ed una all'acuto, dal
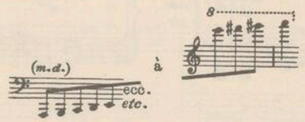


al

Io preferisco tale versione.

b) *Bülow, se rapportant à ce que Chopin a voulu dans le finale du* Scherzo *op. 54, propose d'exécuter cette gamme* en mesure.

Sgambati proposait de la jouer avec la plus grande rapidité possible en y ajoutant une octave dans le grave et une à l'aigu, de

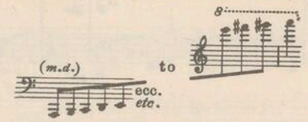


à

Je préfère cette version.

b) Bülow proposes performing this scale *in tempo* recalling what Chopin wanted in the *finale* of the *Scherzo* opus 54.
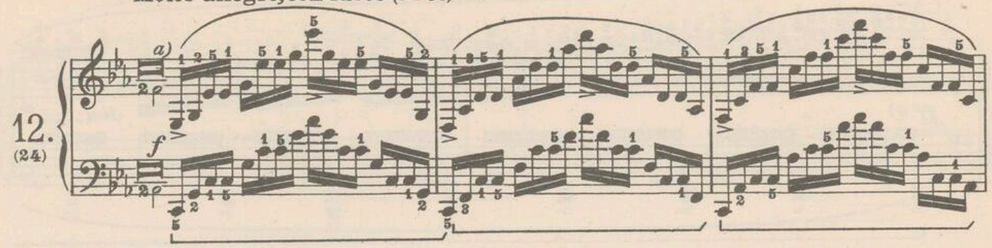
Sgambati proposes performing it with the greatest possible rapidity, adding an octave at the lowest point and one at the highest from



to

I prefer this version.

Molto allegro, con fuoco (♩ = 80)



a) Kleczynsky afferma che questo Studio fu scritto subito dopo l'altro, op. 10 N. 12, a Vienna, 6 mesi dopo che Chopin aveva lasciato Varsavia, affranto da un grave dolore sentimentale. Ma non fa accenno a ciò che può aver ispirato questo o l'altro Studio citato, uno dei quali, secondo alcuni biografi, sarebbe stato scritto, come ho già detto a pag. 55, sotto l'impressione ricevuta da Chopin all'annunzio della caduta di Varsavia.

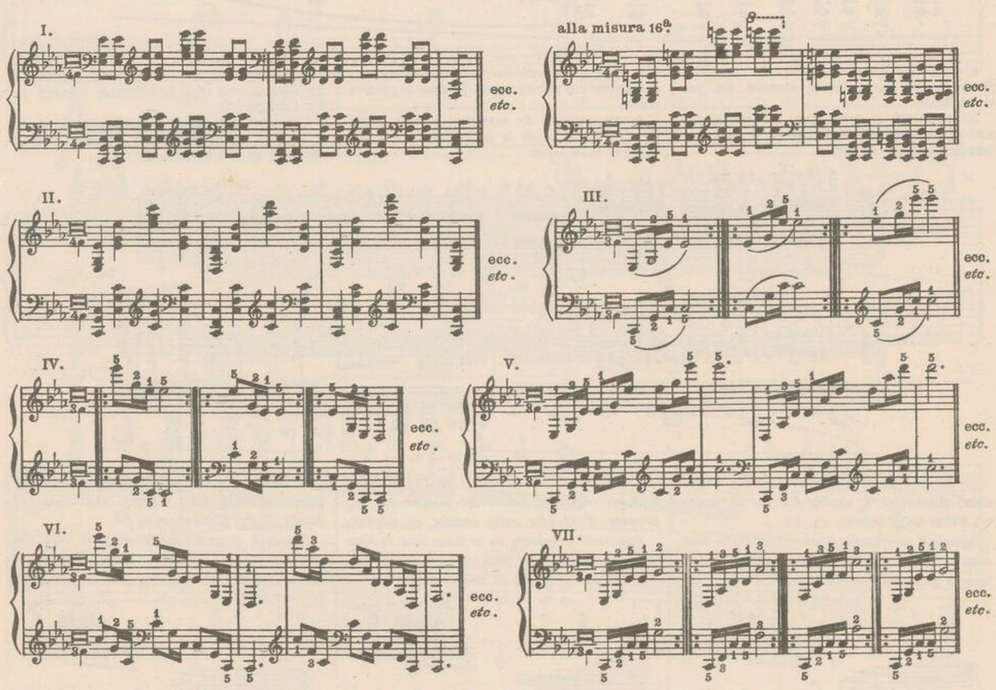
Come preparazione tecnica, l'allievo potrà valersi di quanto segue, che stralcio dall'opera già citata: «*A. Brugnoli - Dinamica Pianistica*».
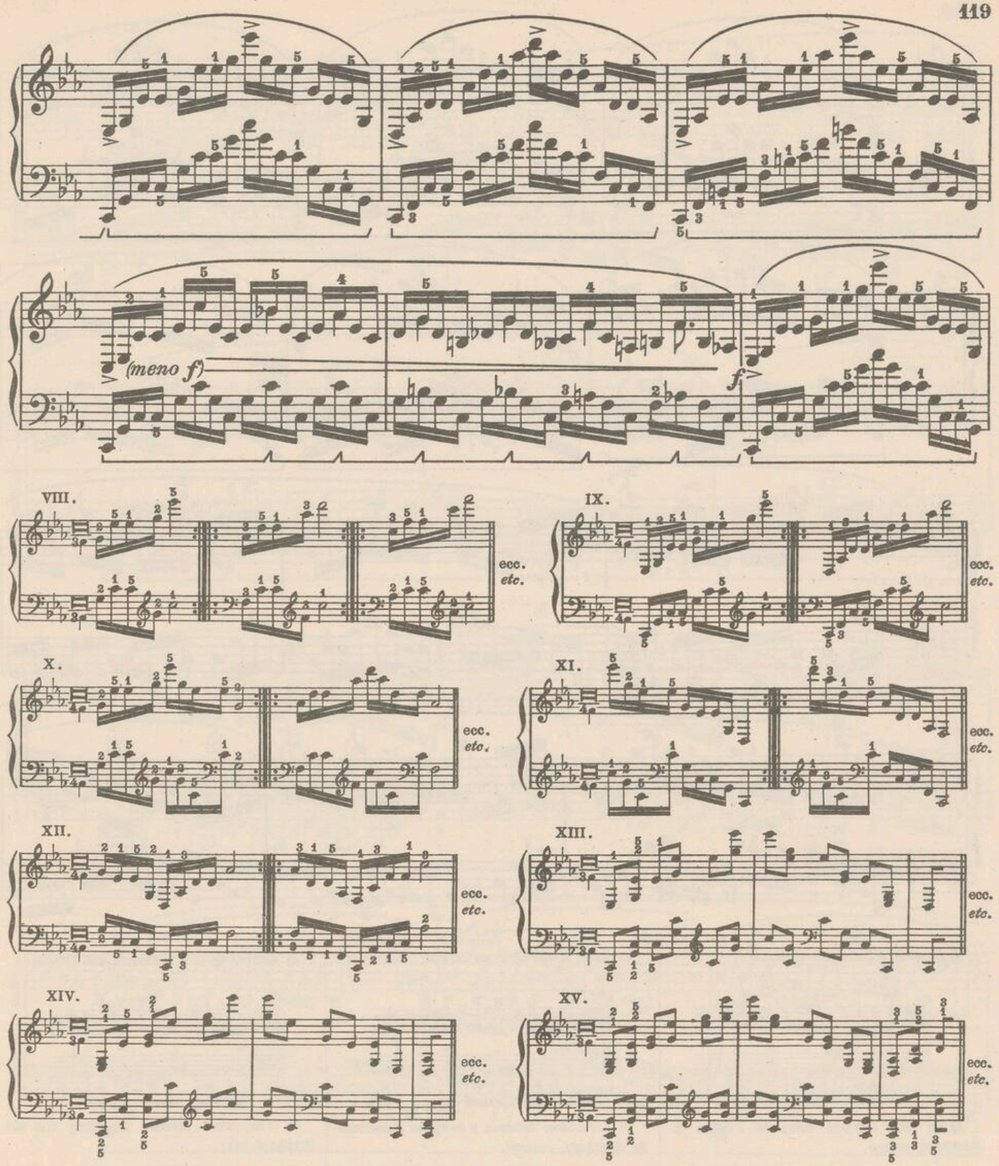
a) *Kleczynskj affirme que cette Etude a été écrite de suite après l'autre, op. 10 N. 12, à Vienne, 6 mois après qne Chopin avait quitte Varsovie, abattu par un grand chagrin d'amour. Mais il ne mentionne aucune des raisons qui peuvent avoir inspiré cette Etude ou l'autre déjà citée. L'une d'elles, selon certains biographes, aurait été écrite, comme je l'ai déjà dit à la page 55, sous l'impression reçue par Chopin à la chute de Varsovie.*

Comme préparation technique l'élève pourra se servir des variantes sus-indiquées, variantés tirées de l'œuvre déjà citée: «A. Brugnoli - Dinamica Pianistica».

a) Kleczynsky asserts that this Study was written immediately after the other opus 10, N. 12, at Vienna, six months after Chopin had left Warsaw, overcome by a great sentimental grief. But he gives no hint as to what may have inspired this or the other Study, one of which, according to some biographers, and as I have already mentioned on page 55, was written under the impression Chopin received at the news of the fall of Warsaw.

As technical preparation, the student may profit from the above mentioned variants which I take from the already cited work «*A. Brugnoli - Dinamica Pianistica*».
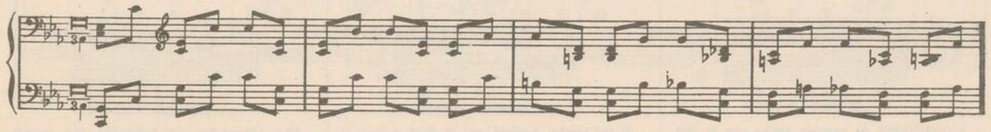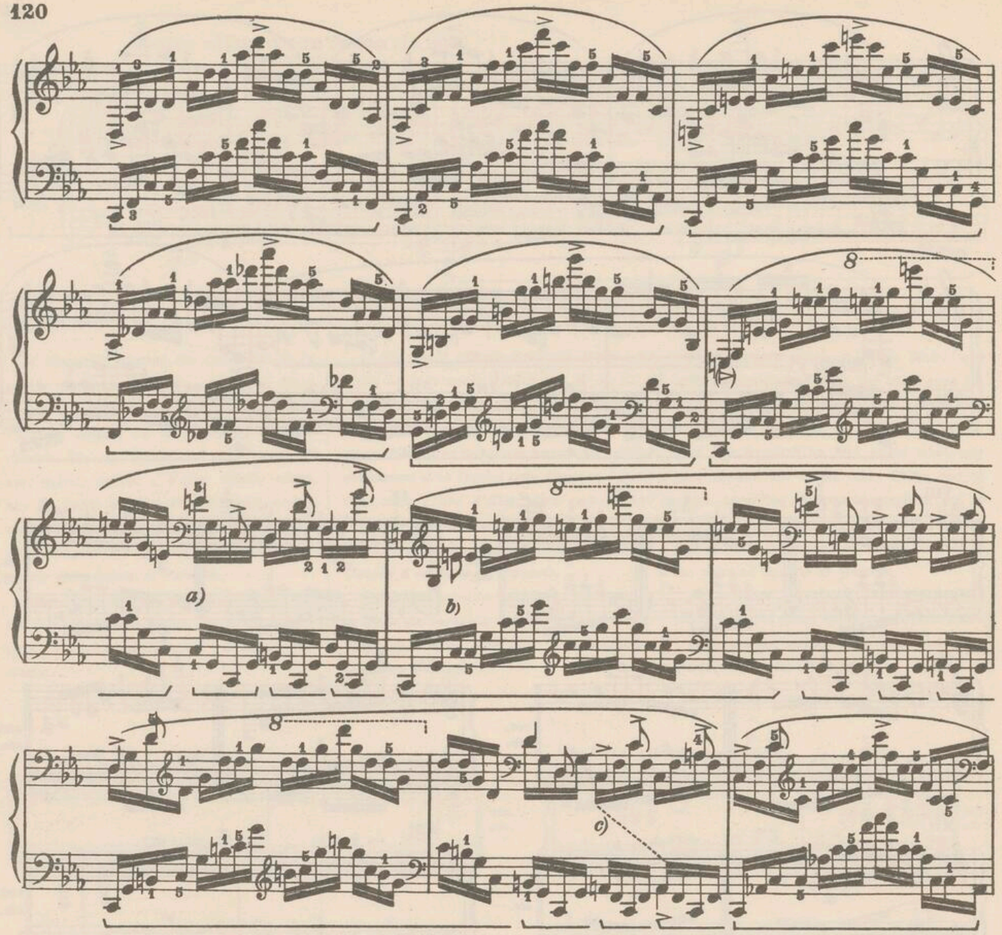




a) Volendo ridurre tutto il pezzo come alle varianti XIII, XIV, e XV, la misura 7.ª ed altre simili possono essere ridotte a questa struttura:
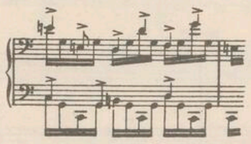
a) *En voulant réduire tout le morceau comme aux variantes XIII^e, XIV^e et XV^e, la 7^ème mesure et les autres semblables peuvent être réduites à cette structure:*

a) Wishing to reduce the whole piece as in the variants XIII, XIV & XV, the 7th measure and others similar to it may be reduced to this form:





a) Secondo Klindworth e Bülow:
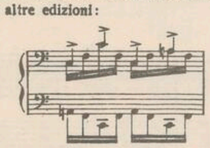


b) Le altre edizioni, compresa l'antica di Breitkopf, recano:
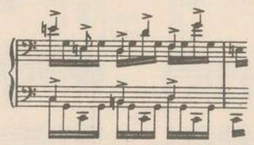


e così nelle successive misure simmetriche. Lo spostamento della croma proposto da Klindworth mi sembra pienamente giustificato.

c) Le altre edizioni:
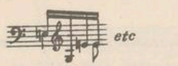


L'opportunità di seguire anche con la sinistra il disegno melodico mi sembra evidente.

a) *Selon Klindworth et Bülow:*
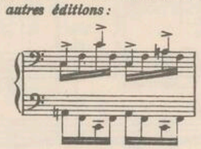


b) *Les autres éditions, y comprise l'ancienne de Breitkopf, portent:*



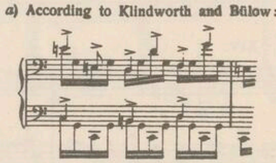
et ainsi de suite dans les mesures successives symétriques. Le déplacement de la croche proposé par Klinworth me semble pleinement justifié.

c) *Les autres éditions:*
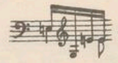


Il me semble évident qu' il faut suivre le dessin mélodique même avec la main gauche.

a) According to Klindworth and Bülow:

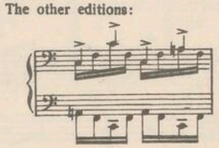


b) The other editions including the old Breitkopf bear:
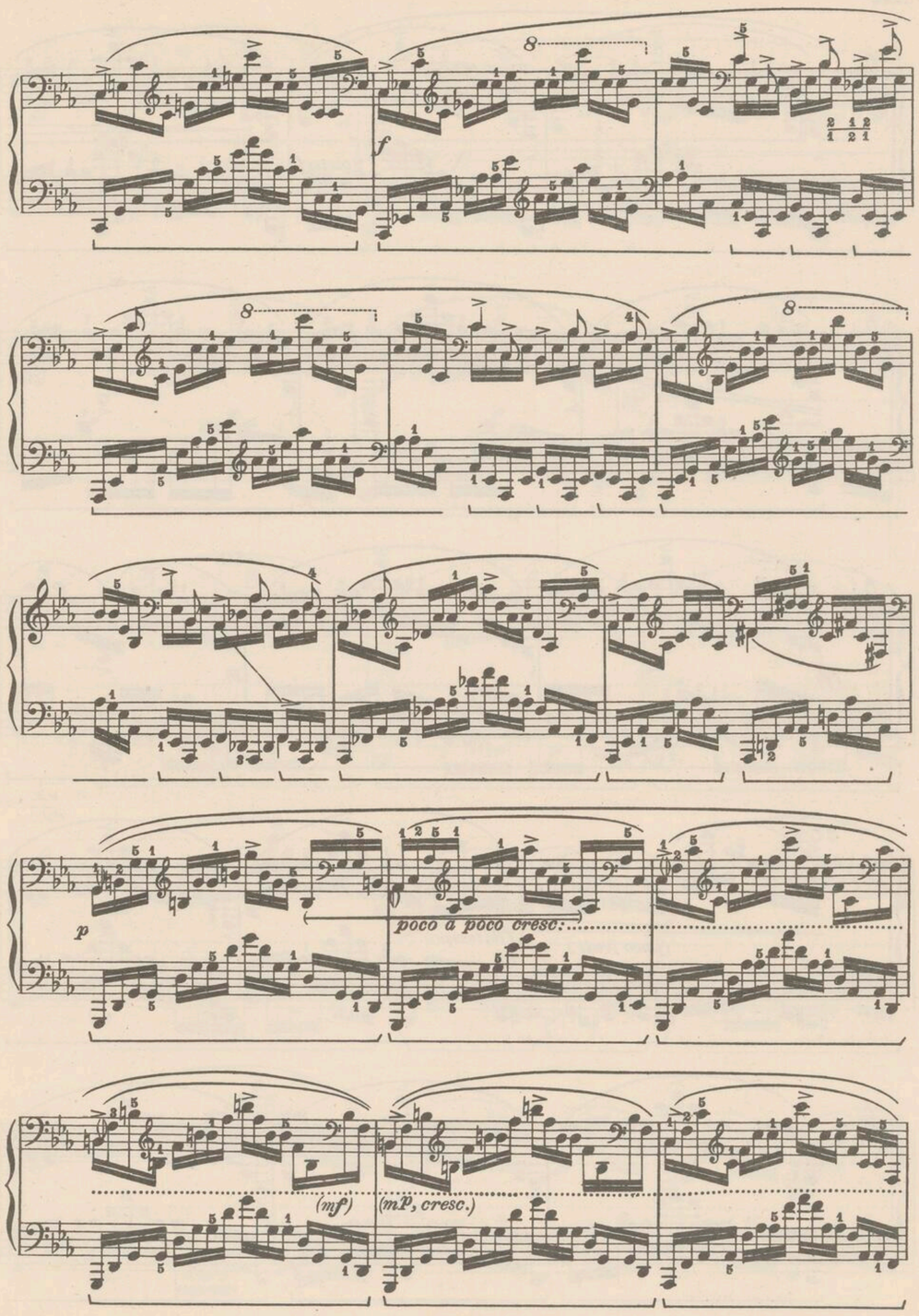


and also in the following symmetric measures. The displacing of the quaver proposed by Klindworth, seems to me to be fully justified.

c) The other editions:



The advisability of following the melodic design also with the left hand seems evident.



(quasif) (mf cresc.)

1C.

(f)

(p)

3C.

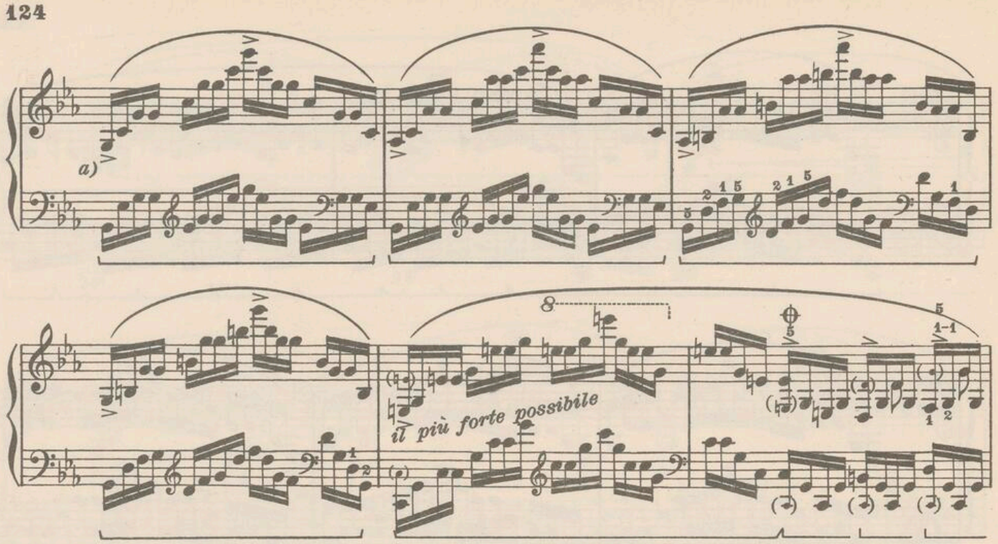
(poco tratt.)

ff (a tempo)

(meno f)

f

cresc:
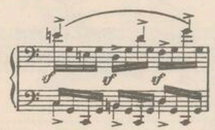


c) Nella prima edizione appariva in questo punto, certamente per errore, l'indicazione « il più forte possibile ».
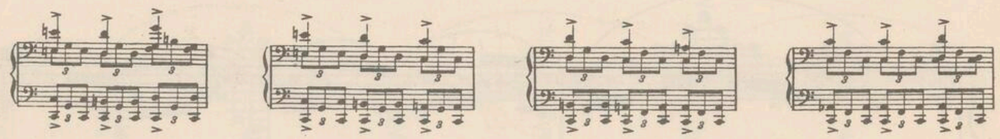
Bülow giustamente osserva che la struttura del disegno melodico non permette di concepire il massimo forte prima della modulazione al maggiore, 4 misure più tardi.

La stessa considerazione m'induce a proporre in quel punto un rinforzo alle note della melodia e del basso, che indico in caratteri piccoli, rinforzo opportuno soprattutto in rapporto alla sonorità che inevitabilmente si sviluppa prima d'allora e che sarebbe puerile voler contenere od in qualunque modo limitare.

Quel rinforzo implica una lieve modificazione nel punto contrassegnato ⊕ che nell'originale si presenta così:



Ritengo si possa accettare senza scrupoli tale modificazione, visto che Liszt, indubbiamente il più grande interprete di Chopin, modificava anche lui questo punto nel modo seguente:
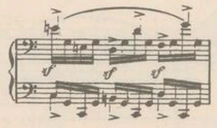


secondo l'affermazione di Bülow che esortava tutti i pianisti ad imitarlo.

a) *L'indication « il più forte possible » est certainement une erreur de la première édition.*

Bülow observe avec raison que la structure du dessin mélodique ne permet pas de concevoir la sonorité extrême avant la modulation en majeur 4 mesures plus loin.

La même considération m'induit à proposer à cet endroit un renfort aux notes de la mélodie et de la basse, ce que j'indique en petites notes, renfort utile surtout par rapport à la sonorité qui se développe inévitablement avant le moment voulu et qu'il serait puéril de vouloir contenir ou limiter d'une façon quelconque.

Ce renfort implique une légère modification à l'endroit marqué ⊕ qui, dans l'original, est ainsi:



Il me semble que l'on peut accepter sans scrupules cette modification. Liszt qui était, sans aucun doute, le plus grand interprète de Chopin, modifiait lui aussi dans ce sens:
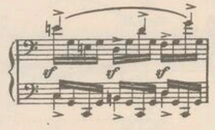
ceci est affirmé par Bülow et il exortait les autres pianistes à l'imiter.

a) In the first edition there appeared at this point, certainly by mistake, the indication « il più forte possibile ».

Bülow justly observes that the form of the melodic design does not admit the conception of the greatest *forte* before the modulation into Major, four measures farther on.

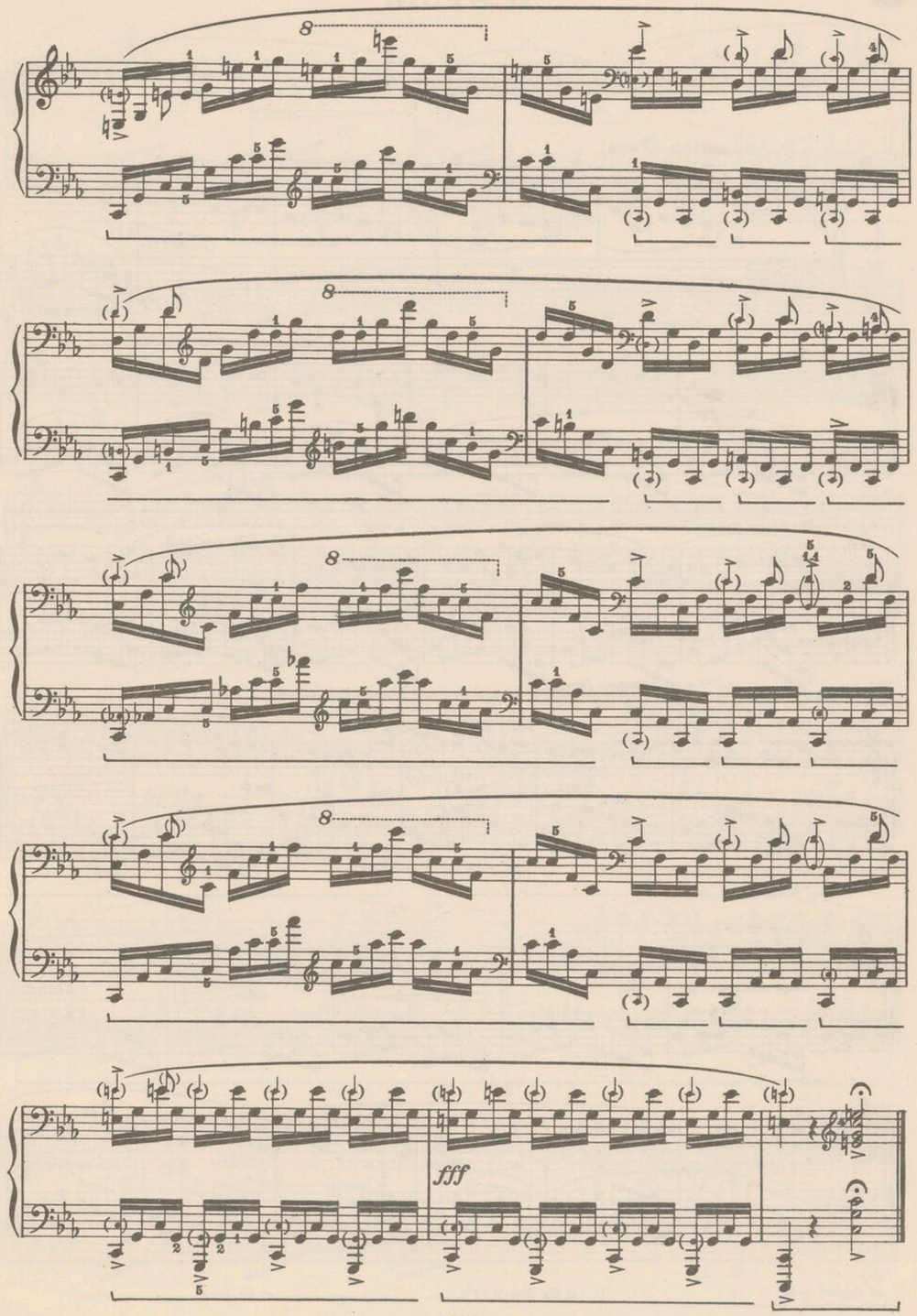
The same consideration induces me to propose, at this point, a reinforcement in the notes of the melody and of the bass, which I indicate in small characters; a reinforcement which is especially advisable with reference to the sonority which inevitably develops before this and which it would be childish to repress or limit in any way.

This reinforcement implies the slight change at the point marked ⊕ which in the original is given thus:



I think this change may be adopted without hesitation, as Liszt, undoubtedly the greatest of Chopin's interpreters, also changed it in this way:

according to the assertion of Bülow who urged every pianist to imitate him.



3 STUDI

(Questi Studi furono scritti per il *Metodo* di *Moscheles* e *Fétis*).

(Ces études furent écrites pour la Méthode de Moscheles et Fétis).

(These studies were written for the Moscheles and Fétis Method).

Andantino (♩=84)

1. (25)

p (poco rit.) 1 C. (pp scorrevole)

p cresc: 3 C. sempre legato

dim: (calando) 1 C. (pp) (mp

(p) dim: (calando)

(pp) (p) a) cresc. (rinf.) 3 C. (mf espress. sempre leg.

a) Oppure *Si♭?* | a) *Ou bien* Si♭? | a) Or *B♭?*

1 C. (p) cresc: 3 C.

f

(un poco agitato) cresc: (p cresc.)

(cresc.) (poco allarg.) (f intensamente)

dim. (calando) 1 C. (p) (indugiando) pp

dim: pp

Allegretto (♩=100)

a) legato

2. (26)

p dolce 1 C. staccato

p (p)

p 3 C.

(dolciss.) (poco rinf.

1 C. 3 C.

(p) 1 C.

(sentito p) (p) (pp)

a) Occorre avere la massima cura nell'eseguire *legatissimo* la parte superiore della destra e *staccato* leggero, quasi sfiorando i tasti, la parte inferiore. A tale scopo, pur di poter disporre di un sufficiente numero di dita atte ad eseguire legato la melodia, poco importa se delle altre note, molte, anche successivamente, sono eseguite soltanto col pollice.

a) *Il faut exécuter avec le plus grand soin la partie supérieure de la main droite* legatissimo *et la partie inférieure* staccato, *léger, presque en effleurant les touches. Dans ce but, afin de pouvoir disposer d'un nombre de doigts suffisant pour l'exécution liée de la mélodie, il importe peu que beaucoup des notes qui restent soient exécutées, même successivement, par le pouce.*

a) The greatest care must be taken to perform the upper part of the right hand *legatissimo* and the lower part with a light *staccato*, barely grazing the keys. To this end, in order to dispose of a sufficient number of fingers for the performance of the melody, it matters little if many of the other notes, even in succession, are struck with the thumb only.

poco rit. a tempo

p

sempre stacc. cresc: (più cresc.) 3 C. (un poco mosso)

(quasi f)

(tranq.)

(calando) (p come prima)

p (sent. p)

(mp) 1 C.

a)

(pp) (p)

(p cresc.) 3 C.

dim: pp (pp) p cresc. 3 C. ff

a) Oppure *Do?* | a) *Ou bien* Do? | *a)* Or *C?*

Allegretto (♩= 88)

3.
(27)

mp

p

(p)

(p)

p)

(p)

1 C.

p

(espress.)

p

(espress.)

p

espress.

cresc.

3 C.

mf

f

dim.

(rfz)

a tempo

p

poco rit.

1 C.

p

(p)

p

(p)

(p)

1 C.

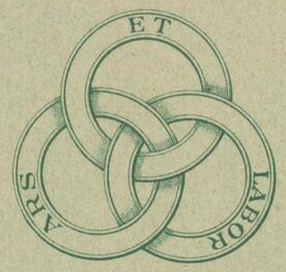
pp

Opp.
Ou bien
Or

Opp. 8. inf.
Ou bien
Or

INSTYTUT FIZYKI JĄDROWEJ IM. HENRYKA NIEWODNICZAŃSKIEGO
BIBLIOTEKA

ODKWASZONE - 2008


ET
ARS
LABOR

2387/n
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

585

E. R. 201

Instytut Fryderyka Chopina
503
2387

A VINCENZO APPIANI

F. CHOPIN

STUDI COMPLETI

PER PIANOFORTE

12 STUDI OP. 10. — 12 STUDI OP. 25.
3 STUDI COMPOSTI PER IL METODO DI FÉTIS E MOSCHELES

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT



G. RICORDI & C. [1944]
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.

