EDITION BREITKOPF

No. 4804

CHOPIN

ETÜDEN

Studies ⋆ Etudes

Piano solo

IV



Friedman

Instruktive Ausgabe

FR. CHOPIN

Etüden für Pianoforte

Instruktive Ausgabe von

IGNAZ FRIEDMAN

Heft I	Heft II	Heft III	Heft IV
E. B. 4801	E. B. 4802	E. B. 4803	E. B. 4804

Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG

E. B. 4801/4

Printed in Germany

VORWORT.

Der Verfasser will mit dieser instruktiven Ausgabe der klavierspielenden Welt durchaus nicht ein vollständiges System des guten Klavierspiels vorlegen. Denn er ist aus eigener Erfahrung viel zu sehr überzeugt, daß man auch im Klavierstudium weder auf die Worte des Magisters, noch auf den unbedingten Wert eines Systems schwören kann. Auch die beste Lehre wird nur dem denkenden, selbstveranlagten Musiker etwas nützen können: es gibt gute und schlechte Liszt- und Leschetizky-Schüler, so ausgezeichnet oder vollkommen das klavieristische System dieser Meister auch gewesen ist. Auch nach dem Rom der Klavierkunst führen viele, gleich steile oder gute Wege.

Daß man die Zusammenfassung neuzeitlicher Klavierkunst wohl kaum irgendwo besser studieren kann, als an den Werken ihrer eigentlichen Schöpfer Liszt und Chopin, wird von jedem Klavierspieler zugegeben. Die Anweisungen, Erklärungen, Vorstudien und Bemerkungen des Verfassers in diesem Studienbande sind nun das Ergebnis seiner persönlichen Erfahrungen in der Lehr- und Lernstube und auf dem Konzertpodium. Auf Grund dieser persönlichen Erfahrungen hat der Verfasser versucht, sowohl dem Lehrer wie dem (genügend vorgebildeten) Selbsterlerner eindringlich klar zu machen, worauf es wesentlich nach seiner Ansicht klavieristisch in der modernen Klavierkunst ankommt. Er hat natürlich nur das Methodische, Technische im Auge behalten und zielt nur auf die Entwicklung zum wissenden Klavierspieler ab. Irgendwelche (allzu beliebte) „poetische Deutungen" der Chopinschen Werke hat er vermieden. Es ist selbstverständlich, daß in jedem künstlerisch Empfänglichen durch den Ausdruck der Musik gemeinsame Vorstellungen und Eindrücke künstlerischer Art erzeugt werden. Daraus aber ein „Programm" oder gar Krücken der musikalischen Auffassung zu machen, erscheint dem Verfasser — musikalisch — sündhaft, wenn nicht lächerlich. Das einzige, was nicht gelehrt werden kann — Empfindung und Phantasie; man hat sie oder hat sie nicht. Der Verfasser ging nur darauf aus, die Bewußtheit der technischen, klavieristischen Aufgaben, die systematische Selbstprüfung, das selbständige Klavierdenken zu vervollständigen und ihm nachzuhelfen. Der selbständige Eingeweihte wird sich natürlich bei dieser Hilfe nicht wie mit einem Evangelium bescheiden, wird nach diesem Studium nicht glauben, nun nicht mehr besser oder anders Chopin (oder anders ausgedrückt: Klavier) spielen zu können. Denn das sei immer wiederholt: es gibt viele, viele, verschiedene, aber gleichwertige Wege und Möglichkeiten, gut Klavier zu spielen.

Das Streben des Verfassers ging — um es auch an einem ähnlichen und doch anders gearteten Beispiel klar zu machen — dahin, an einem anderen Komponisten und mit anderen klavieristischen Anschauungen eine ähnliche, nützliche pädagogische Hilfe zu bieten, wie sie die Ausgabe des wohltemperierten Klaviers durch Busoni — allerdings in schlechtweg klassischer, schwer zu erreichender Vollendung — darstellt.

IGLS i. Tirol.

IGN. FRIEDMAN.

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA 2547/II
2547

FR. CHOPIN

ETÜDEN FÜR PIANOFORTE.

HEFT I.

Nr.				Seite
1.	Op. 10 Nr. 1.	C dur	– Ut majeur – C major	1
2.	Op. 10 Nr. 2.	A moll	– La mineur – A minor	7
3.	Op. 10 Nr. 3.	E dur	– Mi majeur – E major	13
4.	Op. 10 Nr. 4.	Cis moll	– Ut♯ mineur – C♯ minor	18
5.	Op. 10 Nr. 5.	Ges dur	– Sol♭ majeur – G♭ major	24
6.	Op. 10 Nr. 6.	Es moll	– Mi♭ mineur – E♭ minor	29

HEFT II.

7.	Op. 10 Nr. 7.	C dur	– Ut majeur – C major	1
8.	Op. 10 Nr. 8.	F dur	– Fa majeur – F major	6
9.	Op. 10 Nr. 9.	F moll	– Fa mineur – F minor	13
10.	Op. 10 Nr. 10.	As dur	– La♭ majeur – A♭ major	17
11.	Op. 10 Nr. 11.	Es dur	– Mi♭ majeur – E♭ major	24
12.	Op. 10 Nr. 12.	C moll	– Ut mineur – C minor	29

HEFT III.

13.	Op. 25 Nr. 1.	As dur	– La♭ majeur – A♭ major	2
14.	Op. 25 Nr. 2.	F moll	– Fa mineur – F minor	8
15.	Op. 25 Nr. 3.	F dur	– Fa majeur – F major	16
16.	Op. 25 Nr. 4.	A moll	– La mineur – A minor	23
17.	Op. 25 Nr. 5.	E moll	– Mi mineur – E minor	28
18.	Op. 25 Nr. 6.	Gis moll	– Sol♯ mineur – G♯ minor	35
19.	Op. 25 Nr. 7.	Cis moll	– Ut♯ mineur – C♯ minor	43

HEFT IV.

20.	Op. 25 Nr. 8.	Des dur	– Ré♭ majeur – D♭ major	2
21.	Op. 25 Nr. 9.	Ges dur	– Sol♭ majeur – G♭ major	6
22.	Op. 25 Nr. 10.	H moll	– Si mineur – B minor	10
23.	Op. 25 Nr. 11.	A moll	– La mineur – A minor	17
24.	Op. 25 Nr. 12.	C moll	– Ut mineur – C minor	27

TROIS ÉTUDES.

Composées pour la „Méthode des Méthodes' de Moscheles et Fétis.

25.	Nr. 1	F moll	– Fa mineur – F minor	33
26.	Nr. 2	As dur	– La♭ majeur – A♭ major	36
27.	Nr. 3	Des dur	– Ré♭ majeur – D♭ major	38

Fr. Chopin

Etüden

Herausgegeben von **Ignaz Friedman**

Heft 4 Op. 25 Nr. 8-12,

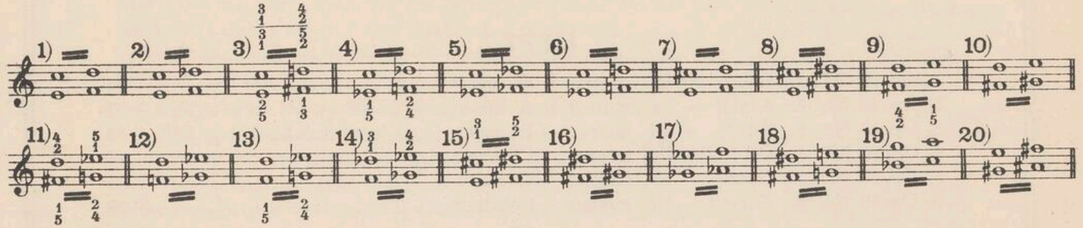
3 Etudes composées pour la „Méthode des Méthodes" de Moscheles et Fétis

Gräfin d'Agoult gewidmet.

A la Comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult. Op. 25 Nr. 8.

Vorstudien — Exercices préparatoires — Preliminary studies.

Rechts und links. | Main droite et main gauche. | Right and left hands.



Alle diese Übungen mit dem gewöhnlichen Fingersatz rechts $\frac{4}{1}\ \frac{5}{2}$ links $\frac{2}{5}\ \frac{1}{4}$ —, außerdem die angegebenen anderen Fingersätze.

Bei Sexten ist es von großer Bedeutung, ob die weißen Tasten Außentasten (z. B. e, f, h, c) oder Innentasten (d, g, a) sind. Die letzteren erschweren die Lage sehr, da bei Sexten die Hand immer etwas gebogen ist und der Finger bei der Innentaste oft den schmalen Teil derselben anschlagen muß; dies beeinträchtigt oft die Reinheit.

Von großer Wichtigkeit ist es, die obigen Vorstudien auch mit dem untersetzenden Fingersatz zu spielen, — also durchweg rechts $\frac{3}{2}\ \frac{4}{1}$, links $\frac{1}{4}\ \frac{2}{5}$ (Umkehrung des oben gegebenen Fingersatzes).

Bei Sextenskalen ist es unmöglich, einen feststehenden Fingersatz aufzustellen. Die physische Beschaffenheit der Hand ist gerade bei der Wahl des Sextenfingersatzes von entscheidender Bedeutung. Die wenigsten Hände können eine chromatische Sextenskala legato ausführen. Anbei einige Fingersätze:

Tous ces exercices avec le doigté habituel: main droite $\frac{4}{1}\ \frac{5}{2}$, main gauche $\frac{2}{5}\ \frac{1}{4}$, et en outre avec les autres doigtés indiqués.

Il est très important, dans les passages en sixtes, d'observer si les touches blanches sont entourées (ré, sol, la) ou non (mi, fa, si, ut) de touches noires. Les premières compliquent l'attaque, car, pour les sixtes, la main est toujours un peu arquée et le doigt se trouve obligé souvent de frapper la touche dans sa partie la plus étroite, ce qui peut nuire à la pureté du jeu.
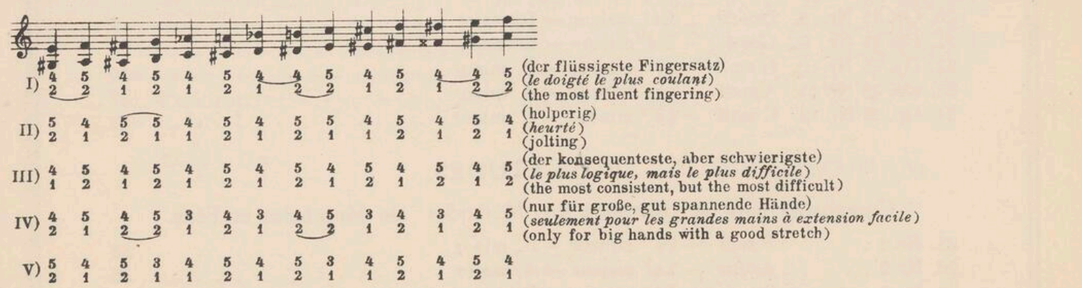
Remarque très importante: travaillez les exercices préparatoires ci-dessus aussi avec cet autre doigté: main droite $\frac{5}{2}\ \frac{4}{1}$, main gauche $\frac{1}{4}\ \frac{2}{5}$ (renversement du doigté précédent). Il est impossible d'adopter pour les gammes en sixtes un doigté fixe. C'est précisément dans le jeu des sixtes que les différences de conformation physique de la main exercent le plus d'influence. Bien rares sont les mains qui peuvent jouer legato une gamme chromatique en sixtes. Voici quelques doigtés:

All these exercises should be practised with the usual fingering, viz. $\frac{4}{1}\ \frac{5}{2}$ in the right hand, and $\frac{2}{5}\ \frac{1}{4}$ in the left, in addition to the other fingerings indicated.

In passages of 6ths it is very important, whether the white keys are outer keys (viz. e, f, h, c), or inner keys (d, g, a). The occurrence of the latter greatly increases the difficulty of hand-position, as the hand is always a little bent in playing 6ths, and the finger is often compelled to strike the inner key in the narrow part of it. This often impairs the purity of touch.

It is also most important to practise the above preliminary exercises with the fingers passed under; viz. $\frac{5}{2}\ \frac{4}{1}$ in the right hand, and $\frac{1}{4}\ \frac{2}{5}$ in the left hand throughout (the reverse of the above fingering).

It is impossible to arrive at a fixed fingering for scales in 6ths. The structural difference between one hand and another is the deciding factor in the fingering of 6ths. Only exceptional hands can carry out a chromatic scale in 6ths in strict legato. A few fingerings follow:



Alle anderen Fingersätze, bei denen der Daumen mehr als einmal hintereinander springt, taugen nicht viel.

Nach denselben Grundsätzen abwärts, auch links (auf und ab) üben.

Aucun des autres doigtés, où le pouce saute plus d'une fois de suite, ne vaut grand' chose.

A travailler d'après les mêmes principes en descendant, puis avec la main gauche, en montant et en descendant.
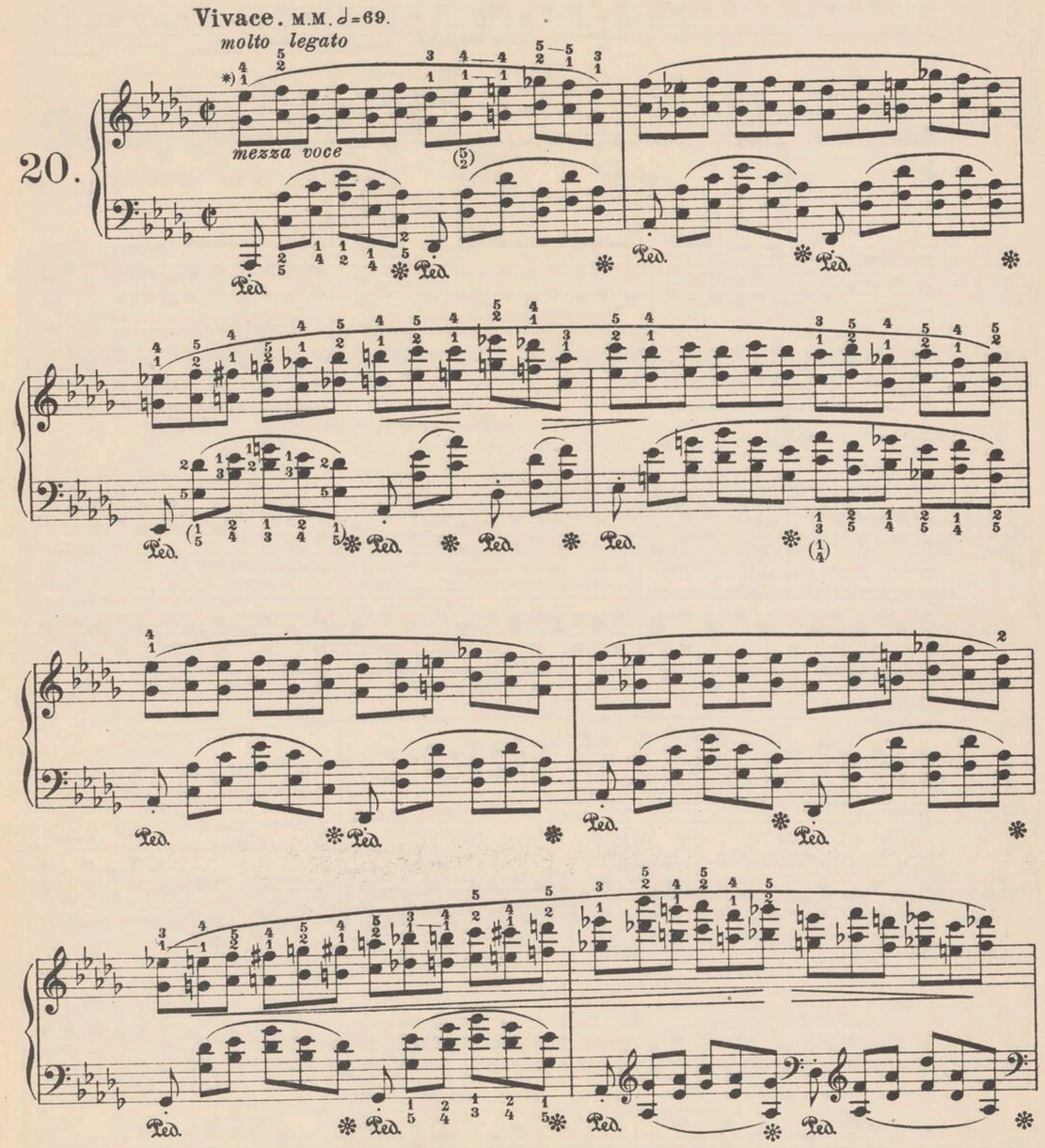
All other fingerings, in which the thumb has to leap more than once consecutively, are not much good

To be practised descending, according to the same principles, and also with the left hand (up and down).

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Edition Breitkopf Nr. 4804.

Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

20.



*) Die Sextenetüde, zugleich ein Musikstück von elegantestem Charakter und wunderbarem Klangreiz, gewinnt an Kolorit, wenn man die oberste Stimme melodisch, also um eine Nuance heller als die anderen behandelt. Alle crescendi nicht zu scharf, damit der beschauliche Charakter des Stückes nicht beeinträchtigt werde.

L'étude en sixtes, à la fois une étude et un morceau d'une suprême élégance, d'un charme sonore merveilleux, gagne en coloris, si l'on donne à la partie supérieure un caractère mélodique, en la mettant en lumière un peu plus que les autres. Ne pas accentuer les crescendi, afin de ne pas troubler le caractère contemplatif du morceau.

This study in 6ths, which is also a musical composition of most graceful character and marvellous charm of sound gains in tone-colour, if the upper part is played as a melody, that is to say, if it is treated a shade more brightly than the rest. None of the crescendos should be too abrupt, so that the contemplative character of the piece may not be impaired.

(p)

cresc.

*) Von besonders schöner Klangfarbe, wenn die beiden Außenstimmen stärker gespielt werden. Die Verdopplung des Themas in der Entfernung von 2 Oktaven gibt mit der durchklingenden Baßnote eine ausgezeichnete schöne Klangmischung.

Le timbre sera particulièrement beau, si l'on accentue les deux parties extrêmes. Le mouvement parallèle à la double octave, redoublement du thème, se fond admirablement avec les vibrations du la bémol de la basse.

This passage can be made very beautiful in tone-colour by emphasising the two outer parts. The doubling of the theme at a distance of two octaves together with the sustained bass-note produces an excellent tonal effect.

cresc.

decresc.

f

dim.

cresc.

sf

ff

Gräfin d'Agoult gewidmet.

A la Comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult. Op. 25 Nr. 9.

Diese Etüde kontrastiert im Inhalt aufs schärfste mit der folgenden Oktavenstudie und bildet mit ihren Handgelenkoktaven einen Gegensatz zu dem in der folgenden erforderlichen Oktavenspiel mit steifem Vorderarm. Es muß diese Etüde auf 2 Arten sehr lange streng regelmäßig geübt werden: mit positivem und negativem Oktavenanschlag. Positiven Anschlag nenne ich das Herabfallen der Hand (die Finger haben bereits früher das Intervall der Oktave in der Luft vorbereitet) auf die Taste und Zurückschnellen in die frühere Lage. Handelt es sich um einige diatonisch, chromatisch oder akkordisch aneinandergereihte Oktaven, so erfolgt während des Zurückschnellens zugleich eine kleine, angemessene Verschiebung der Hand. Negativer Anschlag ist die früher allein gebrauchte Art des Oktavenspiels aus dem Handgelenk. Die Hand schnellt von der eben angeschlagenen Taste hinauf und fällt auf die nächste, ohne diese erklingen zu lassen, — dann erst folgt ein Gelenkdruck, danach neues Emporschnellen und Fallenlassen usw. Heute wird diese zweite Art vernachlässigt, weil sie nur für Oktaven in mäßigem Tempo zu gebrauchen ist; sie wiegt aber klanglich auf, was die erste Art bei noch so leichtem Fall am Klange sündigt. Daher ist das Studieren beider Anschlagsarten nur zu empfehlen. Nebenbei entsteht im schnelleren und schnellsten Tempo eine kaum noch kontrollierbare Verschmelzung der beiden Arten.

Die Etüde, überaus leichtfüßig und elegant und von bezauberndem Klangreiz, wird in ihrer zweiten Hälfte von vielen Pianisten durch „Donnerbässe" einfach totgeschlagen. Es ist am besten, den Eintritt des *f* nur anzudeuten und dann wieder eine frische Steigerung anzusetzen, die in der *ff*o-Stelle ihren schnell vorübergehenden Höhepunkt hat, um wieder in das tändelnde *p* zurückzukehren.

Für den Fingersatzwechsel (4. u. 5. Finger) ist es dringend geboten, die Studie durchgehends mit dem 4. und durchgehends mit dem 5. Finger besonders zu üben. Größere Hände können sich beim Oktavenspiel auch des 3. Fingers bedienen.

Cette étude forme avec l'étude d'octaves suivante un contraste frappant, non seulement au point de vue du contenu, mais aussi au point de vue du mécanisme: ici octaves du poignet, là (N° 10) octaves de l'avant-bras. Il faut pendant longtemps ne travailler cette étude que régulièrement, mais de deux manières: par attaque positive et par attaque négative. J'entends par attaque positive la chute de la main sur le clavier (les doigts déjà fixés en l'air à distance d'octave) et son retour, en quelque sorte automatique, à la position initiale. S'il s'agit d'une série d'octaves diatoniques, chromatiques ou disposées en arpèges, la main, tout en remontant, se déplace légèrement et pour autant qu'il est nécessaire. J'entends par attaque négative l'attaque du poignet, seule employée autrefois. On lève vivement la main des touches sur lesquelles elle était appuyée, pour la laisser retomber aussitôt sur les touches suivantes, mais sans les faire sonner directement, — une pression du poignet intervient alors seulement, puis la main se relève, pour tomber de nouveau sur les touches suivantes, etc. Ce dernier procédé, applicable seulement dans un mouvement modéré, est peu employé de nos jours. Mais il permet, au point de vue de la sonorité, bien des nuances qu'exclut l'attaque positive, si légère soit-elle. On ne peut donc que recommander l'étude des deux procédés. D'autant plus encore que, dans les mouvements rapides et très rapides, il s'établit une fusion des deux genres d'attaque bien difficilement analysable.

Plus d'un pianiste détruit, dans la seconde partie, toute la légèreté, toute l'élégance et le charme exquis de cette étude, par un véritable tonnerre des basses. Le mieux sera d'indiquer seulement l'entrée du «forte» pour recommencer aussitôt après une gradation dont le passage fortissimo marquera, sans insister longuement, le point culminant, et l'on en reviendra de nouveau à l'allure légère et gracieuse du «piano».

Il est de toute nécessité pour le changement de doigté (4e et 5e doigts) de travailler l'étude entière d'abord avec le 4e et ensuite avec le 5e doigt. Les grandes mains peuvent en outre utiliser le 3e doigt pour le jeu d'octaves.

This Etude forms the sharpest contrast to the following study in octaves, as regards musical content, and provides a counter-example in wrist octave-play, as opposed to octave-play with "stiff" forearm, wanted in the next one. This Etude must be practised regularly, for a long time, in two ways, i. e., with "positive" and "negative" octave touch. By "positive" octave touch I mean that, in which the hand falls on the keys (the fingers having already prepared the interval of the octave in the air) and then springs back to its former position. In the case of a succession of octaves, diatonic, chromatic, or in chord-progression, the hand makes a small shifting movement during the springing back. By "negative" octave touch I mean octaves that are played from the wrist — the only way formerly recognized, — i. e. the hand is jerked up from the key that has just been depressed, and falls on the next, without sounding it. Then follows a slight pressure from the wrist, and again the recoil upward, then the fall upon the next key, and so on. Nowadays this second way of playing octaves is neglected, because it is only suitable for octaves in slow tempo. On the other hand it often compensates in quality of sound, for what the other type lacks in consequence of the direct fall of the hand, however light. Therefore it is but advisable to practise both kinds of touch. As soon as the tempo becomes at all rapid, a scarcely controllable blending of both types of touch will take place anyhow.
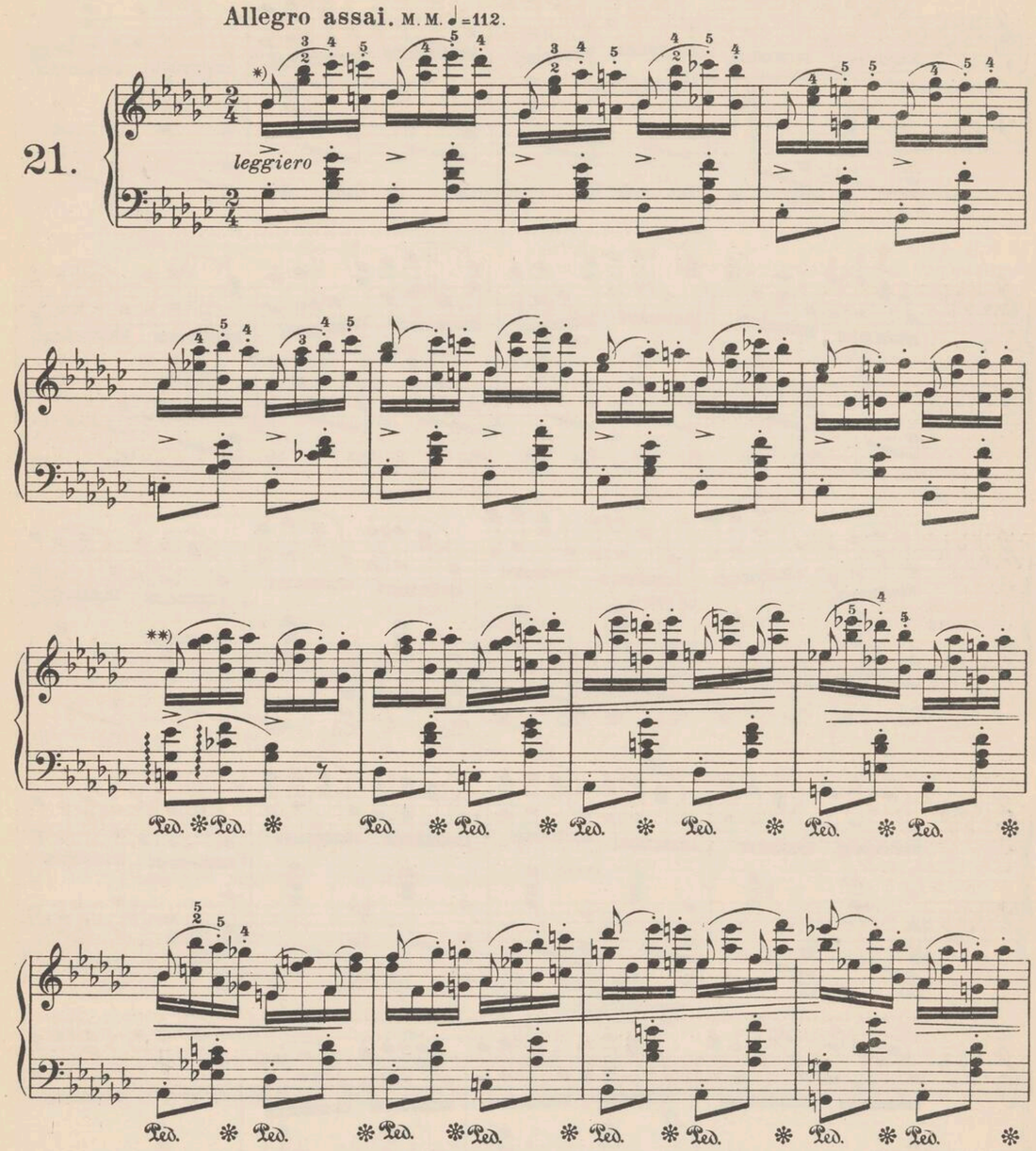
This Etude, which is so dainty, and of such exquisite charm of sound, is frequently simply murdered by pianists who will insist on thundering the bass in the second half. It is best merely to indicate the entrance of the "forte", then to make a fresh crescendo, which reaches a short climax in the fortissimo passage, and then to return to the playful "piano".

For the change of fingering (4th and 5th fingers) I would urgently advise the practice of the Etude with the 4th finger, and then with the 5th finger throughout. Large hands may also employ the 3rd finger for octave-playing.

Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

21.

Allegro assai. M. M. ♩=112.



*) Pedal durchweg kurz (nur die ersten zwei Sechzehntel, bei dem dritten schon loslassen) —; wo die rechte Hand (vor und während der Steigerung) höher kommt, kann auch das Pedal um ein Sechzehntel länger ausgehalten werden.

**) Links Bässe, nicht Oberstimme pedalisieren (vgl. Op. 10 Nr. 5).

Mettez la pédale pour les deux premières doubles-croches seulement et l'ôtez sur la troisième; — lorsque, avant et pendant la gradation, la main droite va plus à l'aigu, on peut tenir la pédale pendant une double-croche encore.

La pédale sur les basses de la main gauche, non pas sur la partie supérieure (voir Op. 10 N° 5).

Short pedalling should be used throughout — only for the first two semi-quavers, raising the pedal at the third. It can be sustained for one semi-quaver longer, when the right hand ascends, both before, and during the climax.

The pedal must be taken, in accordance with the bass in the left hand — not with the upper part.

*) Bülow schreibt hier ein Wiederholungszeichen vor (von Anfang bis hierher zweimal und dann weiter). Es ist dies nicht ernst zu nehmen; es vernichtet die ganze Linie und leichte Form dieser Etüde und beweist, daß selbst ein so genialer Musiker wie Bülow gelegentlich einen üblen Fehlgriff machen kann.
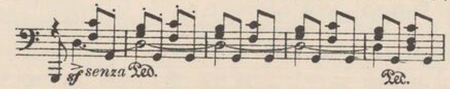
Bülow a placé ici un signe de reprise (deux fois jusqu'ici et continuez). Il ne faut du reste pas y attacher d'importance: cette reprise qui détruirait la ligne et l'allure légère de toute l'étude, prouve seulement que, pas plus qu'aucun autre, ce musicien génial n'était infaillible.

Here Bülow marks a repeat (from the beginning to here, and then on to the end). This should not be taken seriously. It spoils the whole outline and dainty form of this Etude and merely proves, that even a musician of genius like Bülow can make a very bad mistake occasionally.

*) Die von Sauer gespielte Variante mit dem durchklingenden des (4 Takte) ist von guter Wirkung:

La variante que joue Sauer, en prolongeant la sonorité du ré bémol (4 mesures) est d'un bon effet:

Sauer's reading with the d♭ (sounding on through 4 bars) gives a good effect:



**) Herausgeber macht in den letzten zwei Takten ein kleines rit. und glaubt, es nach vielfachem Erproben der Wirkung empfehlen zu können. Der Schluß in strengem Tempo ist wohl richtig, aber nicht sehr graziös.

Je fais sur les deux dernières mesures un léger ritenuto et, après en avoir expérimenté souvent l'effet, je crois certainement pouvoir le recommander. Finir dans le mouvement est sans doute correct, mais manque de grâce.

The editor makes a little rit. in the last 2 bars, and after frequently testing the effect of this, thinks himself justified in recommending it. To conclude the Etude in strict time is probably correct, but not very graceful.

Gräfin d'Agoult gewidmet.

A la Comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult.

Op. 25 Nr. 10.
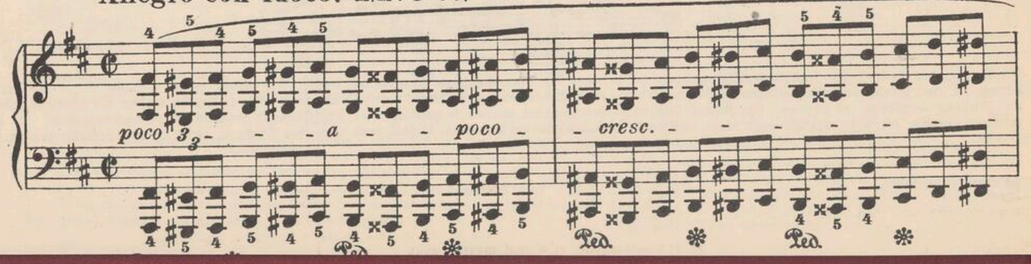
Im Gegensatz zu den Staccato-Oktaven der vorhergehenden Etüde werden die in vorliegender Etüde vorkommenden starken Legato-Oktaven ohne Handgelenkwurf ausgeführt. Bei ziemlich hochgewölbtem Handgelenk werden sie mit dem ganzen Vorderarm gepielt, wobei gleich bemerkt sein soll, daß die Bewegungslinie der einzelnen Oktavengruppen die kürzeste (geradeste) sein muß, gleichviel ob es sich um Ober- oder Untertasten oder um gemischte Tastengruppen handelt. Daß sich dabei leicht eine Ermüdung des Armes einstellt, wird man nach einigem Probieren erkennen; daher sei hier geraten, nicht alles gleich stark zu spielen, sondern nur die Hauptschläge zu akzentuieren und den Rest der Kraft für die letzten Läufe aufzusparen. Mit gutem Erfolge wird von vielen Pianisten bei unisono-Oktaven die Kraft schnell auswechselnd in beiden Händen angewendet, je eine kurze Gruppe rechts und je eine links. Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn es geschickt und unauffällig vorbereitet und zu Ende geführt wird. Recht zweifelhaften Wertes scheint dem Herausgeber die Manier zu sein, bei steifen Oktavengängen auf Untertasten die drei Mittelfinger in die Handhöhle einzubiegen und so mit einer Art Gabelform die Oktaven zu stechen. Bei Wiederholungen desselben Tones, und doch mit ganzem Unterarm ausgeführten Oktavenwiederholungen ist es von großer Bedeutung, die Wölbung des Gelenkes nach und nach in eine den Fingern gleichkommende Lage, ja sogar tiefer, und im Verfolg ebenso wieder hinauf zu bringen; es entlastet dies gewisse Muskelgruppen und verleiht der Hand längere Ausdauer, den Oktaven größeren Glanz (vgl. Schubert-Liszt „Erlkönig", Liszt VI. Rhapsodie u. a.). Sämtliche Oktavenstudien sind mit einem heller klingenden 5., resp. 4. und 3. Finger (also rechts Oberstimme, links Unterstimme) zu üben. Der Daumen kann (muß aber nicht) auf den Untertasten steil aufgesetzt werden, dagegen ist dies auf den Obertasten höchst unzuverlässig und gewagt — daher ist da die schräge (die Taste schräg kreuzende) Lage besser. Bei außergewöhnlich starken Oktavengängen sind die letzten und stärksten 2, 3 Oktaven mit doppeltem, sogar dreifachem Fingersatz auszuführen — rechts wird auf der Oberstimme (links auf der Unterstimme) der 5. Finger durch hinzukommenden 4., auch manchmal 3. verstärkt. Da diese Art recht durchdringend ist und an Schärfe des Klanges nichts zu wünschen läßt, sei sie nur selten und für sehr kurze Strecken in Anwendung gebracht.
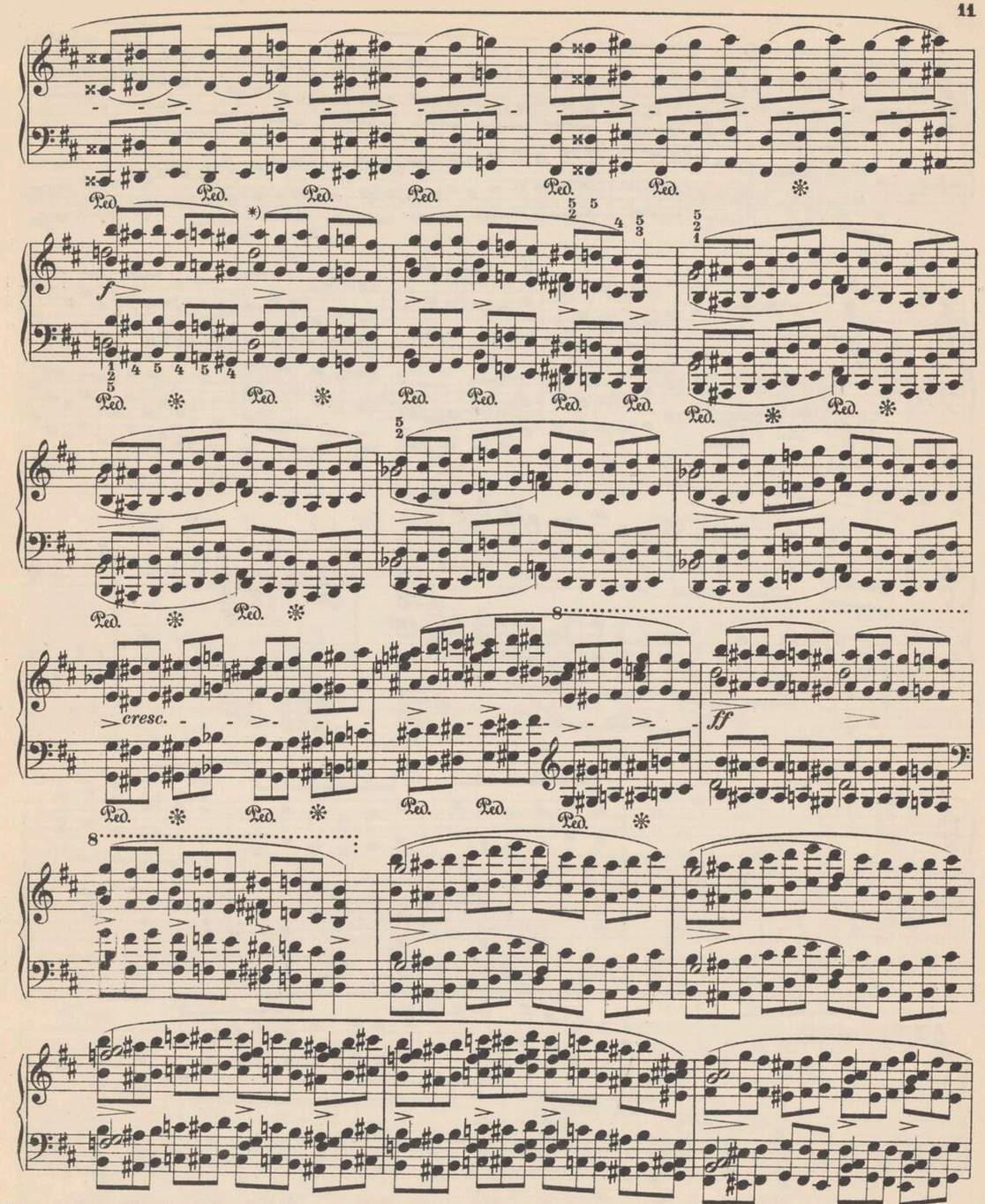
Contrairement aux octaves en staccato de l'étude précédente, les octaves en legato, et forte, de celle-ci se font sans l'aide du poignet. On les jouera, le poignet assez haut, avec tout l'avant-bras, en ayant grand soin de limiter le mouvement au strict nécessaire pour chacun des groupes d'octaves, qu'il s'agisse de touches noires, de touches blanches ou d'un mélange de touches. On ne tardera pas à constater une certaine fatigue du bras, aussi conseillons-nous de ne pas jouer tout également fort, mais de se borner aux accents principaux et de réserver le surplus de la force pour les derniers passages. Un grand nombre de pianistes usent avec succès d'un procédé qui consiste, dans les passages en octaves simultanées aux deux mains, à répartir la force alternativement, par petits groupes, tantôt à la main droite et tantôt à la gauche. Il n'y a rien à objecter, pour peu que la nuance soit préparée, conduite et achevée avec soin. Nous doutons fort, par contre, qu'il y ait un avantage quelconque, dans les séries d'octaves du bras sur les touches blanches, à replier les trois doigts du milieu, pour «piquer» les octaves comme avec une fourchette. Dans les passages en octaves répétées et cependant exécutées avec tout l'avant-bras, il est de la plus haute importance de modifier la position du poignet, en abaissant celui-ci peu à peu jusqu'au niveau ou même au-dessous des doigts et en le relevant ensuite par degrés. On décharge ainsi certains groupes de muscles, à tour de rôle: la résistance de la main en est prolongée et les octaves sont d'une sonorité plus brillante (v. Schubert-Liszt, Le Roi des aulnes; Liszt, VI^e Rhapsodie, etc.). On s'entraînera à jouer toutes les études d'octaves en faisant sonner plus clairement la note du 5^e (4^e ou 3^e) doigt, autrement dit la partie aiguë de la main droite et la partie grave de la main gauche. On peut, sans que cela soit indispensable, attaquer les touches blanches avec le pouce perpendiculaire au clavier; par contre, sur les touches noires, ce serait très hasardeux et l'on doit donner la préférence à l'attaque oblique (le pouce en travers de la touche). Dans les passages particulièrement forts, en octaves, on jouera les deux ou trois dernières octaves, qui doivent être les plus fortes, en doublant ou même en triplant le doigté: à la partie supérieure de la main droite, à la partie inférieure de la main gauche, le 5^e doigt sera renforcé par le 4^e ou même le 3^e. La sonorité qui en résulte étant aussi claire et aussi mordante que possible, on n'usera de ce procédé que dans des cas très rares et sur des passages de très courte durée.

In contrast to the staccato-octaves, in the preceding Etude the vigorous legato-octaves presented in this Etude must be played without any "throwing" of the wrist. They are played from the whole forearm, with the wrist somewhat highly arched. At the same time it should at once be pointed out, that the line of movement within the individual octave-groups, whether on black keys, white keys or mixed groups of keys, must always be the shortest possible. A few attempts will soon demonstrate, that weariness in the arm is inevitable; it is therefore advisable, not to play with equal strength throughout, but only to emphasize the principal accented beats, and to reserve one's remaining force for the final passages. When playing passages in octaves unisono, many pianists, with very good effect, economise their strength by using it in both hands alternately, i. e. for one short group in the right hand and then for one short group in the left. There can be no objection to this proceeding, if it is wisely and unobtrusively prepared and executed. The practice of playing "stiff" octave-passages on white keys, with the three middle fingers doubled up against the hollow of the hand, and then prodding the octaves with a two-pronged fork, as it were, seems to the editor to be of very doubtful value. When the same tone is repeated in octave-passages, which have all to be played from the whole forearm, it becomes most important to lower the arch of the wrist gradually to the level of the fingers, and even lower, and then to raise it correspondingly by degrees. This relieves the pressure on certain muscle-groups; it gives greater endurance to the hand, and more brilliance to the octaves (cf. Schubert-Liszt, "Erlkönig", Liszt, Rhapsody, No. VI, and other similar examples). In all octave-practice, the little finger — or the 4^th, or the 3^rd, according to circumstance (i. e. the upper part in the right hand, and the lower part in the left) — should be trained to "draw" a bright tone. It is permissible, — although optional —, to use the thumb "steeply" upon the white keys; on black keys this would, however be quite unreliable and unsafe — therefore the slanting position (with the thumb crossing the key diagonally) is preferable. When playing exceptionally forceful octave-passages, the last and loudest two or three octaves should be played with double, or even triple fingering. In the right hand, the little finger in the upper part (in the left hand, in the lower part) is reinforced by adding the 4^th, and sometimes even the 3^rd finger as well. As this manner of playing is very penetrating and the cutting quality of the tone leaves nothing to be desired, it should be employed but rarely, and for a very short time only.

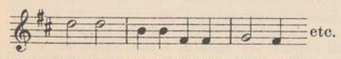
Allegro con fuoco. M.M. ♩=72.

22.



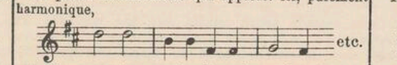


*) Die vorkommende rein harmonische Mittelstimme



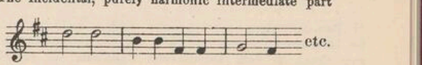
wird sehr oft als „bedeutend melodisch" brutal herausgestochen, — es ist dies ein Mißverstehen Chopinscher Mittelstimmen. So magerer und geschmackloser Invention sollte man Chopin nicht verdächtigen.

La partie intermédiaire qui apparaît ici, purement harmonique,



est très souvent marquée d'une façon brutale, sous le prétexte qu'elle est «éminemment mélodique», — c'est méconnaître entièrement le caractère des parties intermédiaires dans l'écriture de Chopin et l'on devrait s'abstenir vraiment d'imputer au maître des effets aussi mesquins et d'aussi mauvais goût.

The incidental, purely harmonic intermediate part



is very often regarded as being "of melodious importance", and made brutally prominent. This is a misconception of Chopin's intermediate parts. Chopin should not be suspected of a device so meager, and so lacking in good taste.

8

(ff)

cresc.

fff

Lento. M.M. ♩=100.

*)

p

ben legato

ten.

*) Der Seitensatz scheint eine verkappte Mazurka im langsamen Zeitmaße zu sein und kontrastiert ausgezeichnet zu dem stürmischen Hauptsatz; er soll bei zartester Anwendung des rubato doch in präzisem, ein wenig wiegendem Tanzrhythmus ausgeführt werden.

Cette seconde partie semble être une mazurka déguisée, d'un mouvement lent et contrastant à merveille avec le caractère agité du thème principal. Tout en faisant un usage très subtil du rubato, on l'exécutera avec précision, en un rythme de danse légèrement berceur.

The second subject seems a slow mazurka in disguise, and contrasts admirably with the tempestuous principal subject. In spite of a very subtle use of the rubato, it must be played in a precise, slightly undulating dance-rhythm.

sempre p

cresc.

rit.

semplice

cresc.

dim.

cresc.

rit.

cresc.

dim.

cresc.

rit.

Ped. ✻

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

sotto voce e sempre legato

1 2 3 1 2 1 1 2 3 1 2

(2 1 2) (2 1 2)

simile

Ped. ✻ Ped. ✻

cresc.

accelerando

*)

Tempo primo.
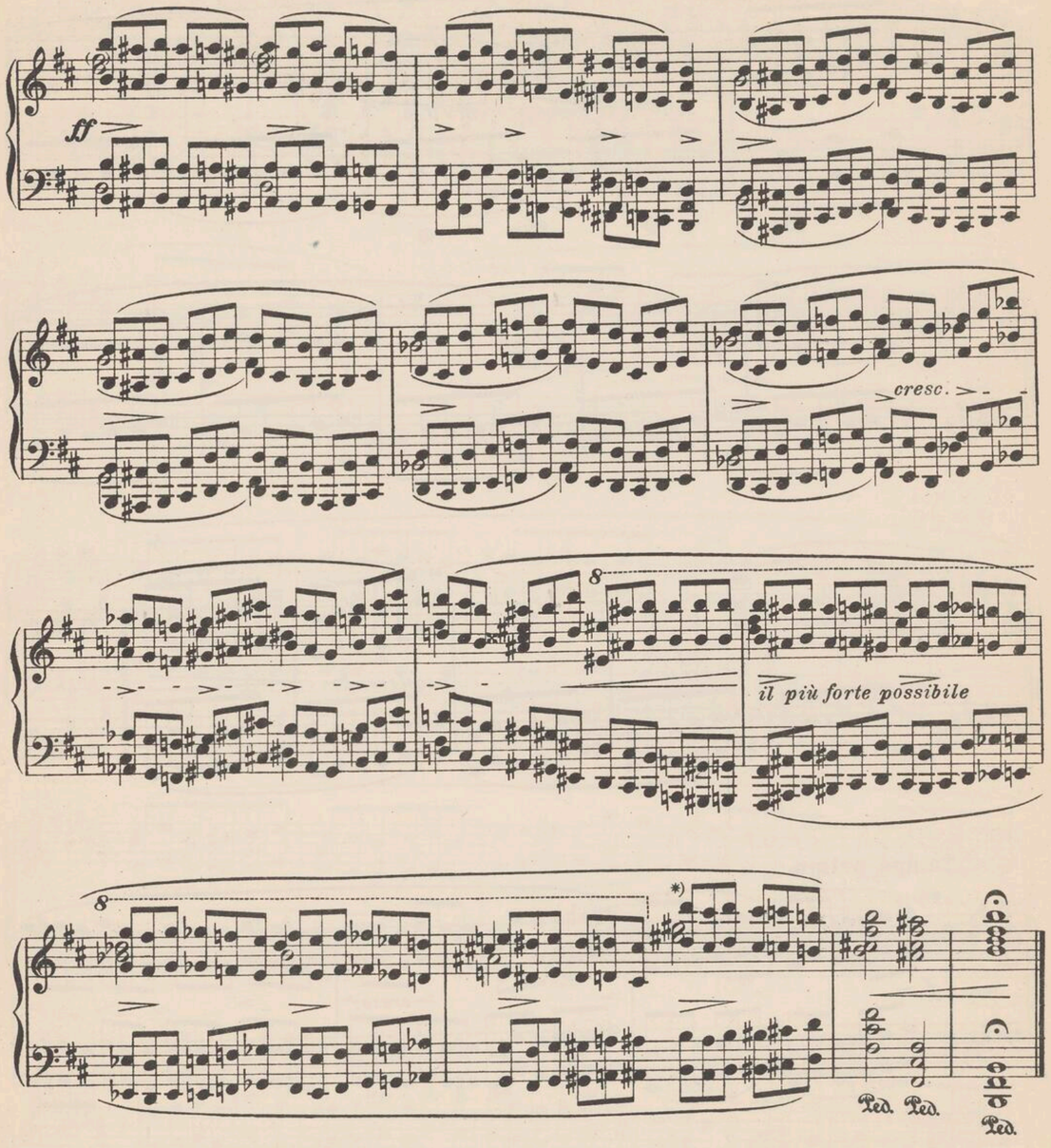
**)

f

cresc.

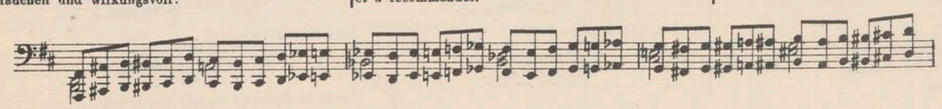
*) Der Wechselrhythmus 2 Takte vor Tempo primo und: **) ist gut zu markieren.

Marquez très nettement la transformation rythmique du passage et deux mesures plus loin:

The alternating rhythm two bars before Tempo Ie and 2 bars further on must be indicated sharply and clearly.



*) Die von Klindworth eingezeichneten, die Hauptakkorde verstärkenden Harmonien sind gut zu gebrauchen und wirkungsvoll:



Les harmonies proposées par Klindworth et qui renforcent les accords principaux sont d'un bon effet et à recommander.

The harmonies added by Klindworth to reinforce the principal chords are both useful and effective.
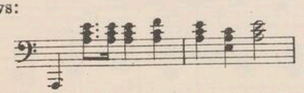
Gräfin d'Agoult gewidmet.

A la Comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult.

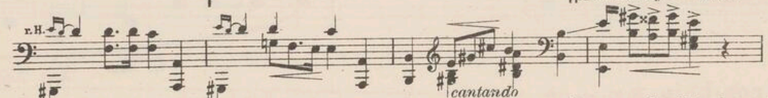
Op. 25 Nr. 11.

Bei dieser inhaltsschwersten, gewaltig dramatischen Tondichtung, der großartigsten Etüde (wenn schon dieser Titel hier beibehalten werden muß), die die Klavierliteratur bis jetzt aufzuweisen hat, sollte man die klaviertechnischen Hilfsmittel und -Mittelchen lieber gar nicht berühren, um das Werk nicht a priori zu entweihen. Wenn es hier dennoch geschieht, so ist es nur, um irrigen Deutungen, falschen Schlüssen und einer (leider oft anzutreffenden) unzulänglichen Darstellungsweise a posteriori vorzubeugen. Der Schwerpunkt dieser Studie, ihr wesentlicher Inhalt, liegt natürlich in der linken Hand. Das Etüdenhafte, anscheinend spielerische technische Probleme enthaltende Figurenwerk der rechten Hand, soll nur eine Beleuchtung, eine musikalische Verdeutlichung und klangliche Unterstreichung des sich aufbauenden Klangdramas bedeuten. Das Verlegen des Hauptgewichts auf die Passage ist ein flaches, oberflächlich-virtuosenmäßiges Verkennen der Hauptsache.

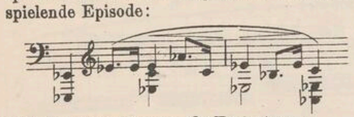
Man wird aber durch das noch so starke und deutliche Hervortretenlassen des Anfangsmotivs:



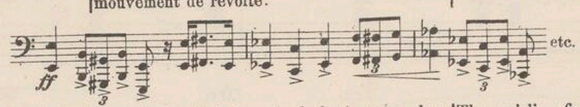
allein nicht weiterkommen, wenn man die Fortsetzung vernachlässigt, also ungefähr:
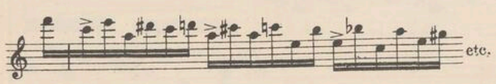


später z. B. die mit möglichster Wärme zu spielende Episode:

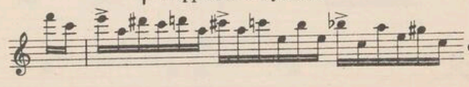


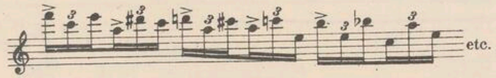
und die sich aufbäumende Fortsetzung:



Die umspielenden Figuren (mit akkordischen Noten gemischte chromatische Skalen) werden an Klarheit und Präzision gewinnen, wenn man während des Studiums durch zielbewußtes Verlegen der Akzente die Schlagkraft der einzelnen Finger und die eben genannten Bestandteile der Figur ausgleicht. Ungefähr so:
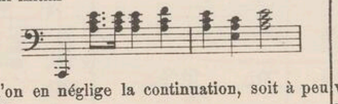






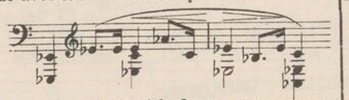
Cette étude (si tant est qu'on doive lui conserver cette dénomination) est la plus grandiose de toute la littérature du piano, véritable poème d'une richesse et d'une puissance dramatique admirables. Il faudrait, en l'abordant, s'abstenir de pénétrer dans les coulisses de la technique du clavier, il faudrait ne songer à aucun des petits moyens qui sont comme une profanation a priori. Si nous le faisons cependant, c'est uniquement pour écarter les interprétations erronées, les fausses déductions et, par conséquent, les insuffisances (malheureusement trop fréquentes) de la réalisation sonore. L'élément essentiel et capital de cette étude est naturellement à la main gauche. Tout ce que les passages de la main droite ont qui rappelle l'étude, le jeu ou le problème technique ne sert qu'à éclairer, transfigurer musicalement et soutenir de ses sonorités le drame qui se construit et s'élève dans toute sa grandeur. Ce serait faire preuve d'une virtuosité bien quelconque et superficielle, en même temps que d'une méconnaissance totale de l'objet, que de déplacer le centre de gravité de cette étude et le reporter sur ces passages.

Mais l'on n'ira pas loin, si l'on se borne à faire ressortir, même très distinctement, le motif initial



si l'on en néglige la continuation, soit à peu près:

ou, par ex., plus loin, l'épisode qui doit être joué avec toute l'intensité possible:

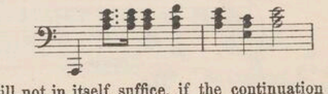


et sa continuation qui le dresse, comme en un mouvement de révolte:

Les battements de la main droite (passage chromatique entremêlé de notes de l'harmonie) gagneront en clarté et en précision, si l'on a soin de les travailler en déplaçant graduellement l'accent. La force et l'élasticité des doigts s'adapteront ainsi aux éléments qui constituent ce passage. Soit, à peu près:

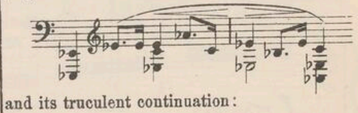
In dealing with this most pregnant, tremendously dramatic tone-poem, the grandest Etude if, (after all, we are obliged to retain this title), that the literature of the piano has so far to show, one can scarcely touch upon the pianotechnical accessories, means, and petty devices, without profaning the work at the very outset. If this is nevertheless done here, it is only done in order to obviate mistaken interpretation, faulty deductions, and an inadequate rendering (such as is, alas! often presented). The focus, the very soul of this study, lies in the left hand, of course. The elaborate figures in the right hand, which recall the style of an etude, and apparently contain technical and mechanical problems, are only intended to illuminate the culminating drama, to musically intensify it — to underline it, as it were, with suitable tone-effects. To lay the principal stress on the arpeggios and runs would be the shallow, superficial misconception of a mere virtuoso.

However even the most vigorous and telling insistence upon the opening motive



will not in itself suffice, if the continuation is neglected, — it should therefore be taken, approximately — thus:

later on, the following episode e. g. should be played with as much warmth as possible:
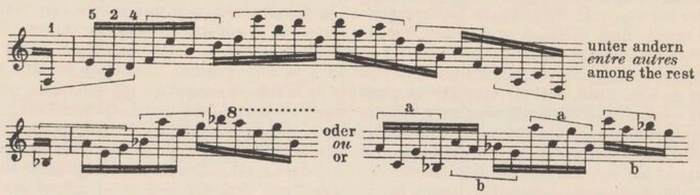


and its truculent continuation:

The swirling figures (chromatic scales interspersed with notes pertaining to the chord) will gain in clearness and precision if the pianist, during practise consciously aims at equalizing their component parts already alluded to, as well as the striking force of the individual finger, by a systematic shifting of the accent — approximately thus:

Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

Dann einmal die chromatische Oberstimme forte, die harmonische piano studieren und umgekehrt.

Die von diesem Typus abweichenden Figuren sind sonst sehr handlich und gut spielbar; wenn man überall das viertönige Grundmotiv



richtig auffaßt — erleichtert es das Studium beträchtlich.

et encore en accentuant la partie chromatique aiguë, tout en atténuant les notes de l'harmonie, ou vice-versa.
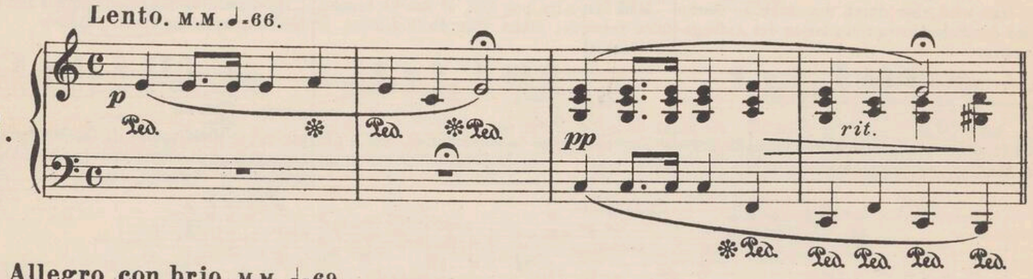
Les autres passages tombent en quelque sorte sous les doigts et sont d'une exécution aisée. L'étude en sera notablement facilitée, si l'on s'en tient bien partout au «modèle» de quatre notes:

Occasionally the chromatic upper part might be practised forte, and the harmonic part piano and vice-versâ.
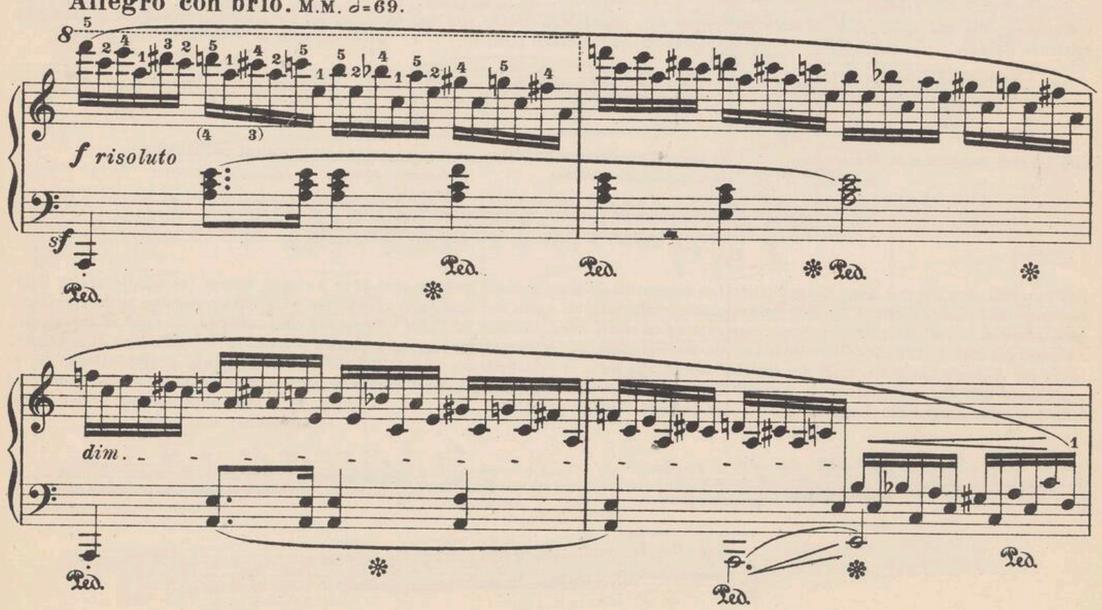
Such figures as differ from this type, are really quite convenient, and playable. Practice will be greatly facilitated, if only the group of 4 notes
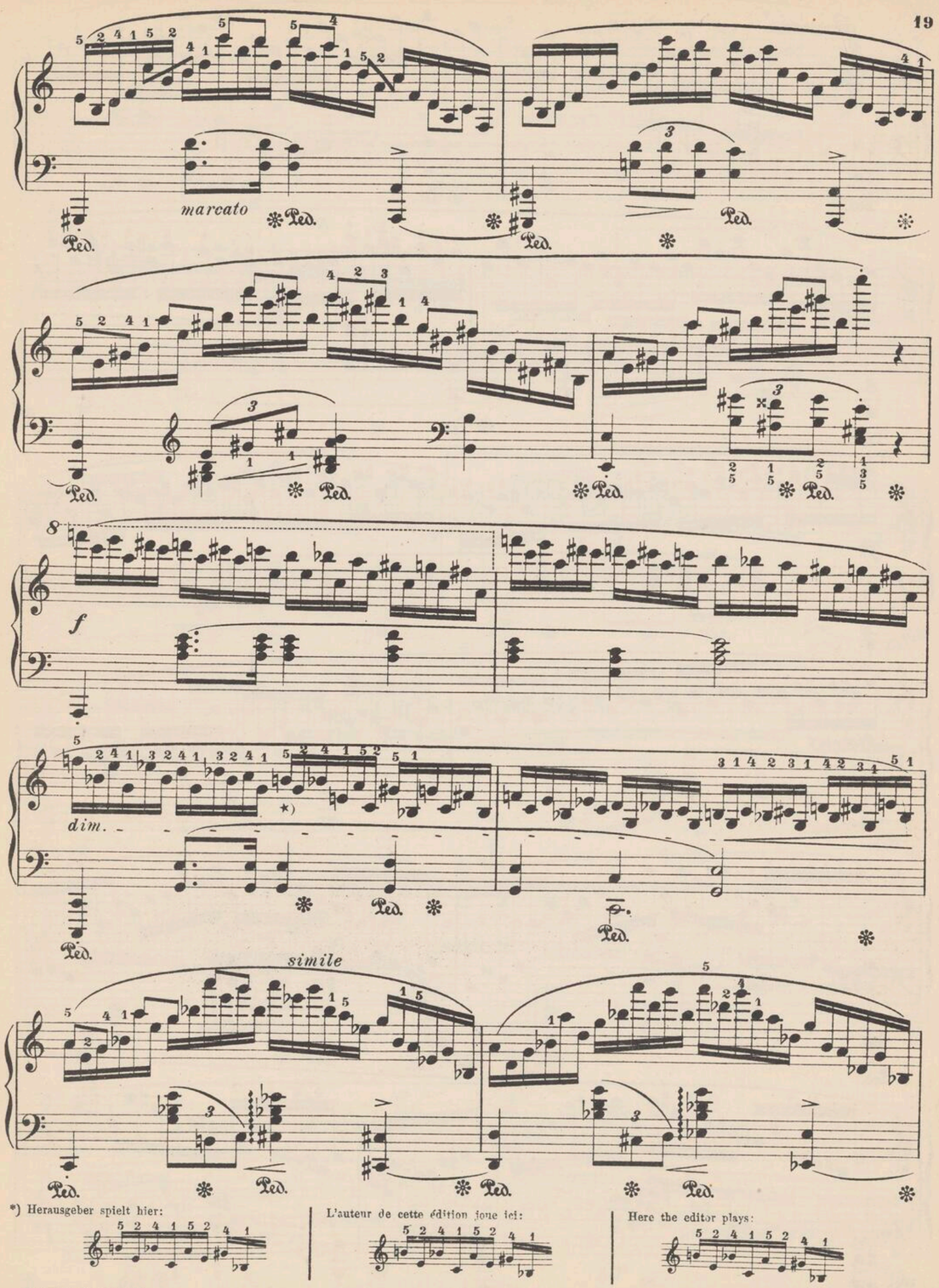
is always correctly grasped.

23. **Lento.** M.M. ♩=66.



Allegro con brio. M.M. ♩=69.





*) Herausgeber spielt hier:

L'auteur de cette édition joue ici:

Here the editor plays:

f

dim.

leggiero

(p)

cantando

f

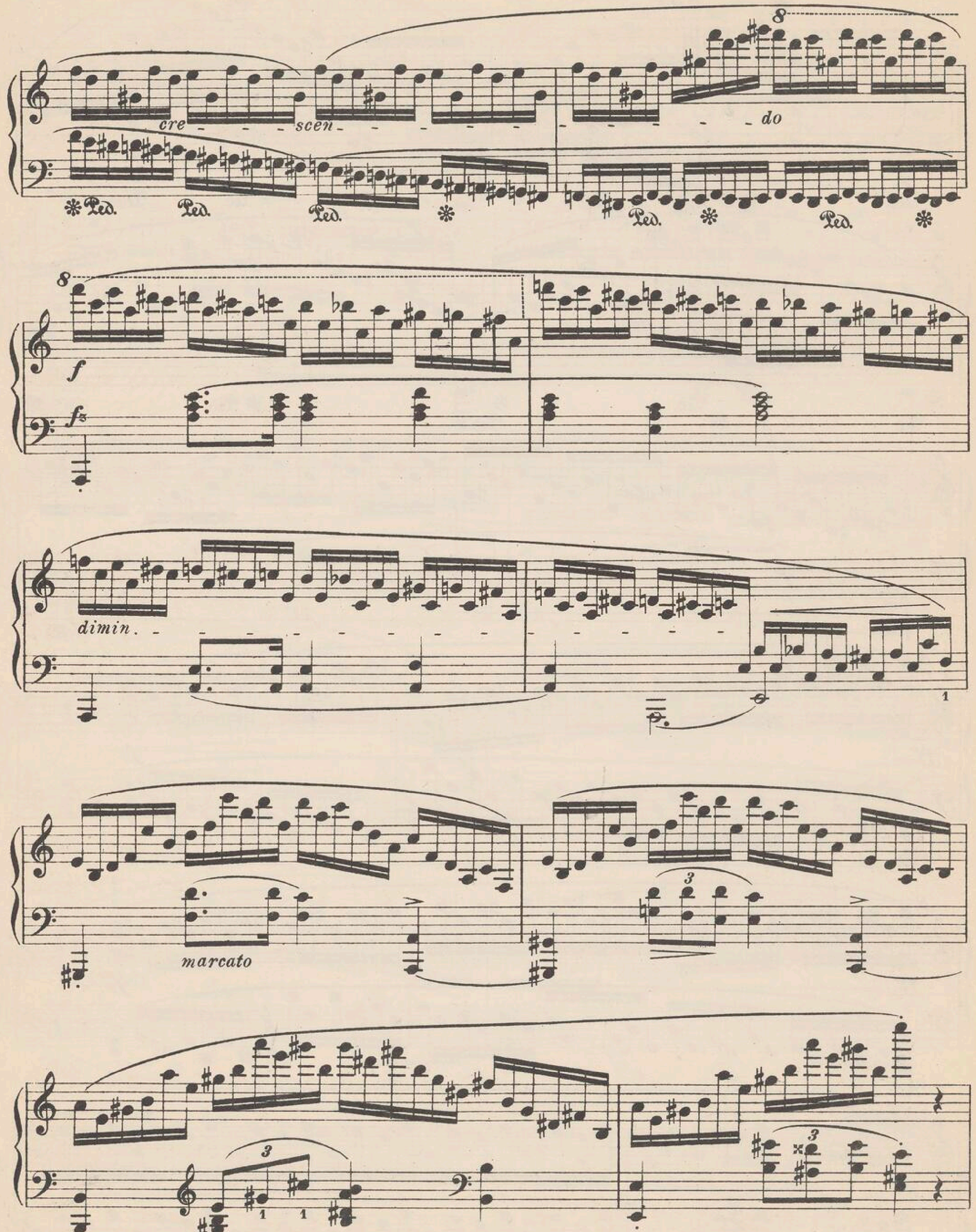
marcato

f

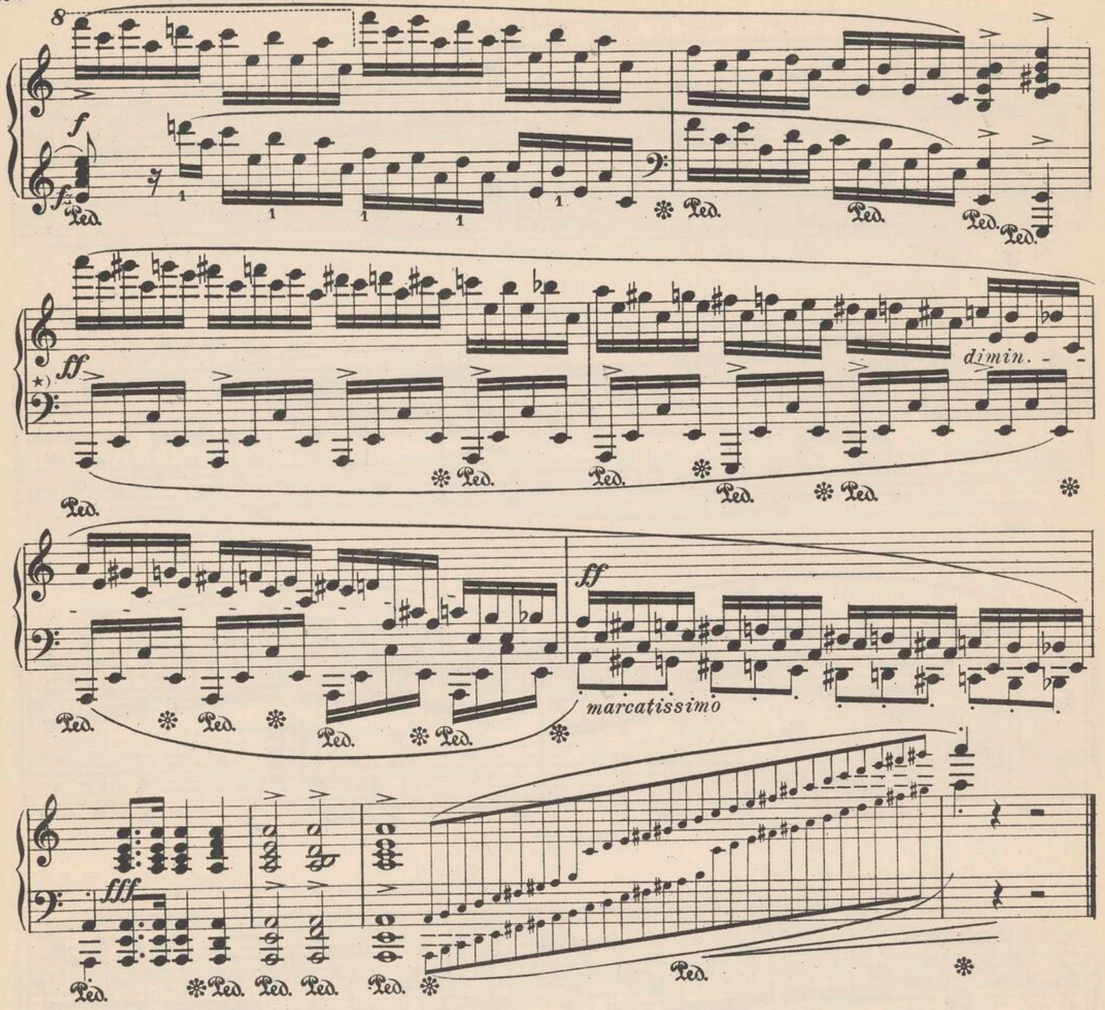
ff

fz

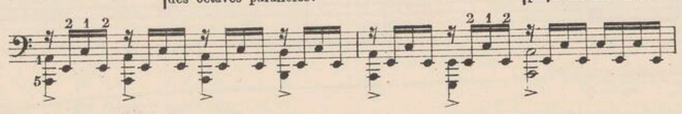
p


cre
scen
do
Ped.
f
fz
dimin.
marcato


f
cresc.
ff
Ped.
p
cresc.



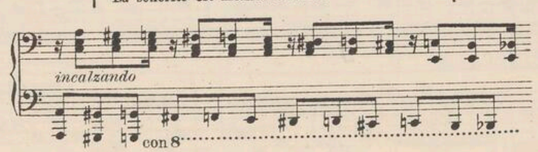
*) Herausgeber spielt hier (links) trotz paralleler Oktaven:



| L'auteur de cette édition joue ici (m. g.) en dépit des octaves parallèles:

| Here the editor (in spite of the parallel octaves) plays the left hand thus:

**) Klingt besser:



da man wegen der tiefen Lage und großen Kraft die Figur hier nicht mehr deutlich hört.

| car, autrement, le passage manque de netteté, dans la région grave et la nuance forte.

| as it is no longer possible clearly to distinguish the figure owing to the low position and the great force necessary.

Gräfin d'Agoult gewidmet.
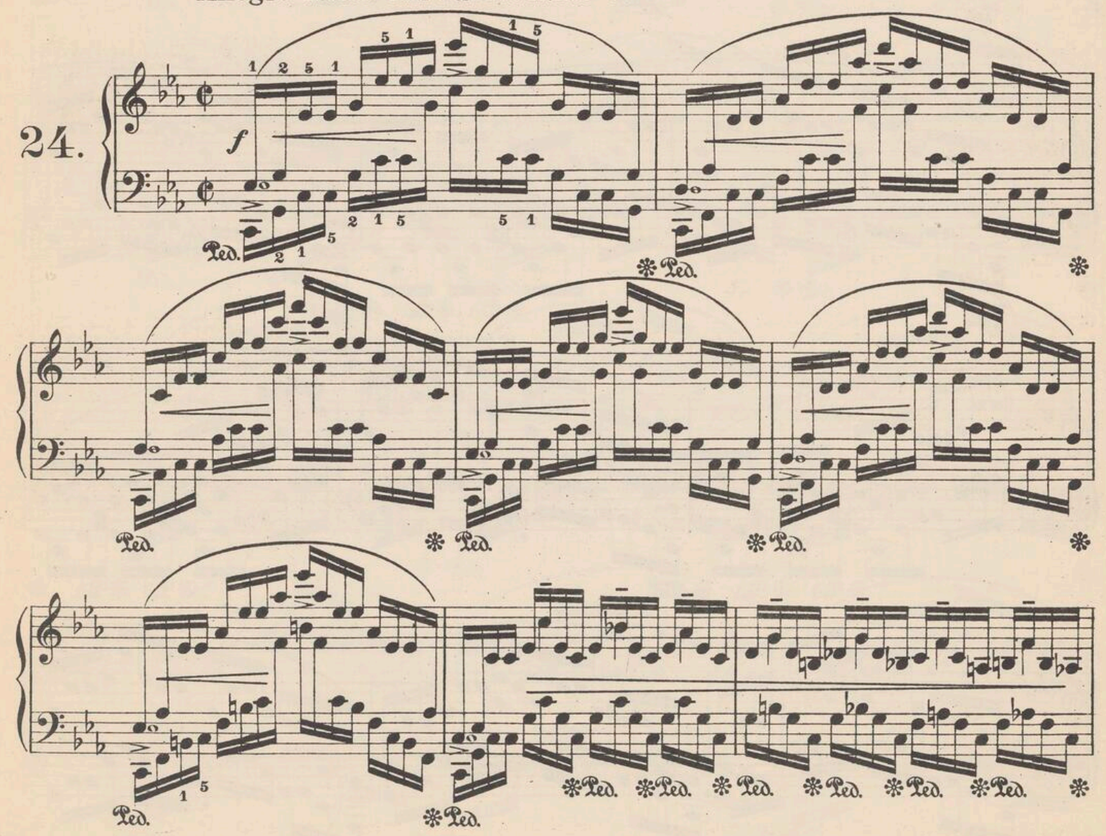
A la Comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult. Op. 25 Nr. 12.

Die letzten drei Etüden dieser Sammlung, sowohl wie die XII., C-moll der ersten, kann man als die »polnischen Etüden« bezeichnen. Der ungemein starke, intensive Ausdruck des Ringens, die Kampfesstimmung, deuten auf ein verhülltes Programm. Man verteile bei dieser Etüde gut seine Kraft, so daß eine stete Steigerung bis zum triumphalen Schluß stattfindet. Die Passagen immer klanglich gewölbt. Das Thema mit großem, breitem Ton, den Daumen mit ganzer Gelenksbewegung nach unten und anschmiegendem zweiten Finger kräftigen, damit der Kraft die »Weichheit« nicht fehle.

On pourrait appeler «Etudes polonaises» les trois dernières études de cet Op. 25, ainsi que la 12e, en ut mineur, de l'Op. 10. L'expression intense et extraordinairement puissante d'âpre lutte et de combat leur donne une sorte de programme latent. On aura soin, dans cette étude, de ménager ses forces de telle façon qu'une gradation constante conduise au triomphe final. Chaque passage doit avoir une belle courbe sonore. Jouez le thème avec une sonorité toujours ample et pleine. Renforcez chaque fois l'attaque du pouce par un abaissement complet du poignet et par le rapprochement du second doigt, ce qui donne un mélange de force et de douceur.

The last three Etudes in this collection, as well as the XIIth (Cminor) in the first series, might very well be called the "Polish Etudes". Their remarkably strong, intense expression of struggle and the fighting mood, indicate a veiled programme. The pianist should distribute his strength carefully in this etude, so as to ensure a steady increase of power right up to the triumphant conclusion. The arpeggios should rise and fall in waves. The theme must be given out in full, broad tones by the thumb, reinforced by a complete wrist-movement downwards and by the 2nd (Engl. 1st) finger laid against it, so that the strength employed may not lack "roundness".

Allegro molto con fuoco. M.M. ♩=80.



Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

segue

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

sonore

8 8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8 8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.

8

✻ Ped. ✻ Ped. ✻ ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

poco a poco

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

cre scen do

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

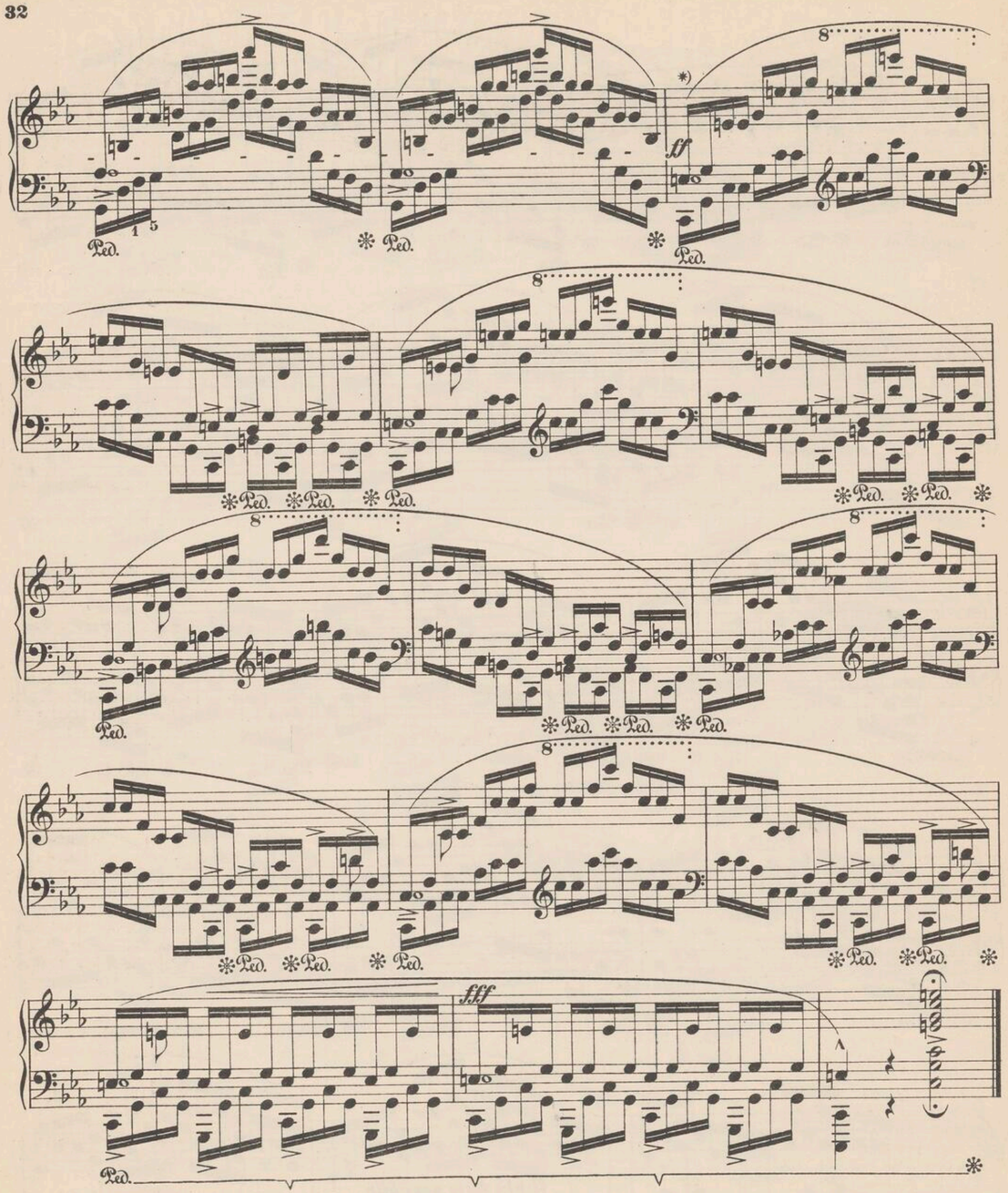
ff

più f

segue

cresc.

il più forte possibile



Trois Etudes.

Composées pour la „Méthode des Méthodes" de Moscheles et Fétis.

Nr. 1

Der Herausgeber nimmt an, daß jeder, der an das Studium der Chopinschen Etüden herantritt, das Stadium der Anfängerschaft in der Polyrhythmik überwunden hat. Es ist unmöglich, auf steilen Höhen jemand erst das Gehen zu lehren. Der Herausgeber verzichtet also hier darauf, graphische und arithmetische Bilder vorzuführen, und bemerkt nur, daß hier damit auch nichts mehr geholfen wäre. Bei Chopin (ebenso wie bei Brahms und der ganzen Moderne) kann man sich nicht damit begnügen, daß bei Verbindung von 2 Noten gegen 3, oder 7 gegen 4, oder 15 gegen 6 eine jede Note rechnerisch genau ihre richtigen Zeitwerte erhält. Damit begnügen sich Kinder oder Gelehrte. Es handelt sich vielmehr um den durch nichts gehemmten, glatten Fluß der beiden Stimmen — um das abgerundete Melos im Verhältnis zur Begleitung, bzw. das gesangliche Fortspinnen der einen Stimme gegen die andere. Dies kann nur auf einer rein künstlerischen, durch Ohr und Geschmack kontrollierten Grundlage geschehen; denn es ist sehr wohl möglich, daß die graphische Darstellung durch durchgezogene Linien, wie die der Berechnung mit den verzwicktesten Brüchen genau stimmt und dennoch die praktische Ausführung dann einem Stottern oder dem unsichern Schritt eines Betrunkenen gleicht. Es empfiehlt sich also hier ein doppeltes Hören: mit dem rechten Ohre verfolge man genau den Gang der rechten Hand, mit dem linken den der linken Hand, dabei schärfstens darauf achtgebend, daß die rhythmischen Knotenpunkte (d. h. die in den verschiedenen Rhythmen zusammentreffenden Töne) aufs präziseste festgestellt werden. Bei Stellen, wo diese Art des Studiums vielleicht zu schwierig sein könnte, singe man (auf die Qualität der Stimme kommt es dabei gar nicht an) das Thema, den betreffenden Takt oder die betreffende Verzierung — indem man sich mit der linken Hand begleitet.

Der Herausgeber wurde auf diesen Weg geleitet, nachdem er bemerkt hat, daß polyrhythmische Schwierigkeiten beim Zusammenspielen von zwei oder mehreren Personen vollständig wegfallen. Sowohl beim Begleiten eines Gesanges, wie auch bei Kammermusik oder beim Spielen mit Orchester denkt man an diese Art von Schwierigkeit nicht. Die Klippen sind also nur durch die Korrektur der Gehirn- bzw. Nervenfunktionen zu beseitigen, indem man die verschiedenen Stimmen noch gesondert mit dem Gehör verfolgt.

Den Ausschlag gibt mithin der musikalische Sinn der Phrase; Arsis und Thesis und das gesangliche Element (Chopins Melodik ist wie italienisches bel canto zu behandeln), — nicht aber Linie und Zahl sind bestimmend; mögen dann die letzteren unter Umständen auch nicht immer genau stimmen, das Künstlerische wird doch gerettet sein.

Man kann sich auch behelfen, wenn man die Rollen der beiden Hände vertauscht, oder wie Kullak es empfiehlt, man spielt in demselben Tempo die betreffende Stelle einigemale links, um sofort ohne jede Unterbrechung mit der rechten fortzufahren. Dies Verfahren recht oft wiederholend, kommt man zumindest zu viel besseren Ergebnissen, als durch das gewaltsame rechnerische Abzirkeln der einzelnen Noten. Man beachte hier die rein instrumentale

Nous supposons évidemment que tout pianiste qui s'attaque aux Etudes de Chopin a surmonté les crises de la polyrythmique. Ce n'est pas sur les sommets escarpés que l'on peut apprendre à marcher. Nous renonçons donc à reproduire ici tous les tableaux graphiques et arithmétiques souvent utilisés en pareil cas, d'autant plus qu'ils ne serviraient plus à rien. Pas plus chez Chopin que chez Brahms ou aucun autre moderne, il ne suffit de calculer arithmétiquement la place de chaque note, dans les passages de 2 contre 3, de 7 contre 4 ou de 15 contre 6. Les enfants seuls et les savants s'en contentent. Il s'agit bien plutôt d'arriver à ce que les deux parties coulent naturellement et sans obstacle: la mélodie se déploiera librement au-dessus de l'accompagnement, ou les éléments mélodiques des deux parties chanteront simultanément. Or ceci n'est possible que par des procédés purement artistiques, sous le contrôle de l'oreille et du goût. L'exécution correspondrait-elle même exactement à des graphiques tracés au compas ou aux calculs de fractions les plus ténues qu'elle pourrait encore ne ressembler qu'à un bégaiement ou à la démarche chancelante d'un ivrogne. Il faut donc avoir recours ici à un dédoublement de l'ouïe: l'oreille droite suivra exactement la marche de la main droite, l'oreille gauche celle de la main gauche. Et, en même temps, on ne manquera pas de fixer dans chaque cas, de la manière la plus précise, les coïncidences rythmiques. Dans les passages où ce genre de travail présenterait peut-être encore trop de difficultés, on pourra chanter le thème, la mesure ou l'ornement dont il s'agit (peu importe du reste que le pianiste ait une «voix» ou non!), en s'accompagnant de la main gauche.

Nous avons été amené à user de ce procédé par la constatation qu'aucun de ces problèmes embarrassants ne subsiste dans les exécutions réparties entre deux ou plusieurs personnes. On ne songe à ce genre de difficulté ni dans l'accompagnement du chant, ni dans la musique de chambre, ni à l'orchestre. On ne peut donc l'écarter que par l'action directe de la volonté et l'entraînement des muscles, en poursuivant simultanément une double fin.

Les éléments déterminants seront alors non plus la ligne ou le nombre, mais le sens musical de la phrase, l'arsis et la thésis, la courbe mélodique (la mélodie de Chopin doit être traitée comme une sorte de bel canto italien). Il arrivera peut-être que l'exactitude mathématique ne soit pas parfaite, l'art du moins sera sauvegardé.

On pourra obtenir aussi de bons résultats en échangeant le rôle des mains ou, comme Kullak le préconise, en jouant le passage en question quelques fois avec la main gauche seule, puis, dans le même mouvement et sans interruption, les mains ensemble. En répétant cet exercice très souvent, on obtient pour le moins des résultats supérieurs à ceux que donne un arrangement pénible des différentes notes, qui fait violence à l'ensemble de la phrase. On remar-

The editor assumes, that anyone who approaches the study of Chopin's Etudes, has mastered the elements of polyrhythmic. It is impossible to linger on the steeps of a summit in order to teach people how to walk. Therefore the editor, in this place, omits to make use of any graphical or arithmetical illustrations and would merely point out that these would not serve any useful purpose here either. In dealing with Chopin (or Brahms, or any of the modern composers) it is not enough — in the case of 2 notes against 3, or 7 against 4, or 15 against 6 — to give to each note its place with arithmetical precision. Such a proceeding can only satisfy children and pedants. It is much more a case of preserving the unchecked, even flow of both parts, or the proportion between a well-turned melodious phrase and its accompaniment — or, again, the melodious continuation of one part against another. This can only be done on a purely artistic basis, controlled by ear and good taste. Those diagrams with their guiding lines, and those calculations of infinitesimal fractions may all have been worked out quite correctly; yet the practical result may resemble the speech of a stutterer, or the gait of a drunken man. It is therefore necessary to cultivate a duplicate hearing. The right ear should listen intently to the right hand, and the left ear to the left hand, and the rhythmical points of repose i. e. such notes as are common to both rhythms must be seized upon with absolute precision. In passages, where this method might be found too difficult, the pianist is advised to sing (the quality of the voice is of no importance) the theme, or the bar, or the ornamental passage in question — while accompanying himself with the left hand.

The editor hit upon this device through noticing, that when two or more performers are associated, these delicate problems do not arise. In accompanying a song, as well as in chamber-music, and in playing with an orchestra, one never thinks of this kind of difficulty. It can therefore only be solved by correcting the action of the brain, or rather, the nerves, and by learning to follow a duplicate idea in duplicate.

The final result must therefore eventually be determined by the musical sense of the phrase, arsis and thesis, and the melodic element (Chopin's melodies must be treated like Italian bel canto) but not by lines and fractions; and even if these are not — at times — strictly correct yet the artistic element will have been preserved.

The pianist may also find it helpful to exchange the right and left-hand parts, or, as Kullak advises, to play the passage in question several times through in one tempo with the left hand, and then to join in with the right without any interruption. By repeating this process often, one, at least, arrives at much better results, than by forcing the individual notes into place. Attention is drawn here to the purely instrumental form and elaboration of the themes (most of Chopin's

Themenbildung und deren Fortsetzung (die meisten ruhigen Themen bei Chopin sind nicht ausgesprochen instrumental, vielmehr eher vokal); man müßte, wenn man es sich gesanglich vorstellen will, hier und da an 2 Stimmen denken, die sich ablösen. (Vgl. Takt 30 und folgende!).

quera ici la formation purement instrumentale du thème et de son développement. (La plupart des thèmes lents de Chopin n'ont pas de caractère instrumental, mais plutôt un caractère vocal.) On devrait, si l'on voulait se le représenter vocalement, penser ici et là à deux voix qui alternent (v. mes. 30 et suivantes!).

slow themes are not typically instrumental, but rather vocal) — if they were to be imagined sung, one would every now and again have to assume 2 voices, which alternate. (Cf. bar 30 and the following bars!)

Andantino. M.M. ♩=69.

25.

p *mp* *con sentimento* *cresc.* *dim.* *sempre legato* *p* *dim.*
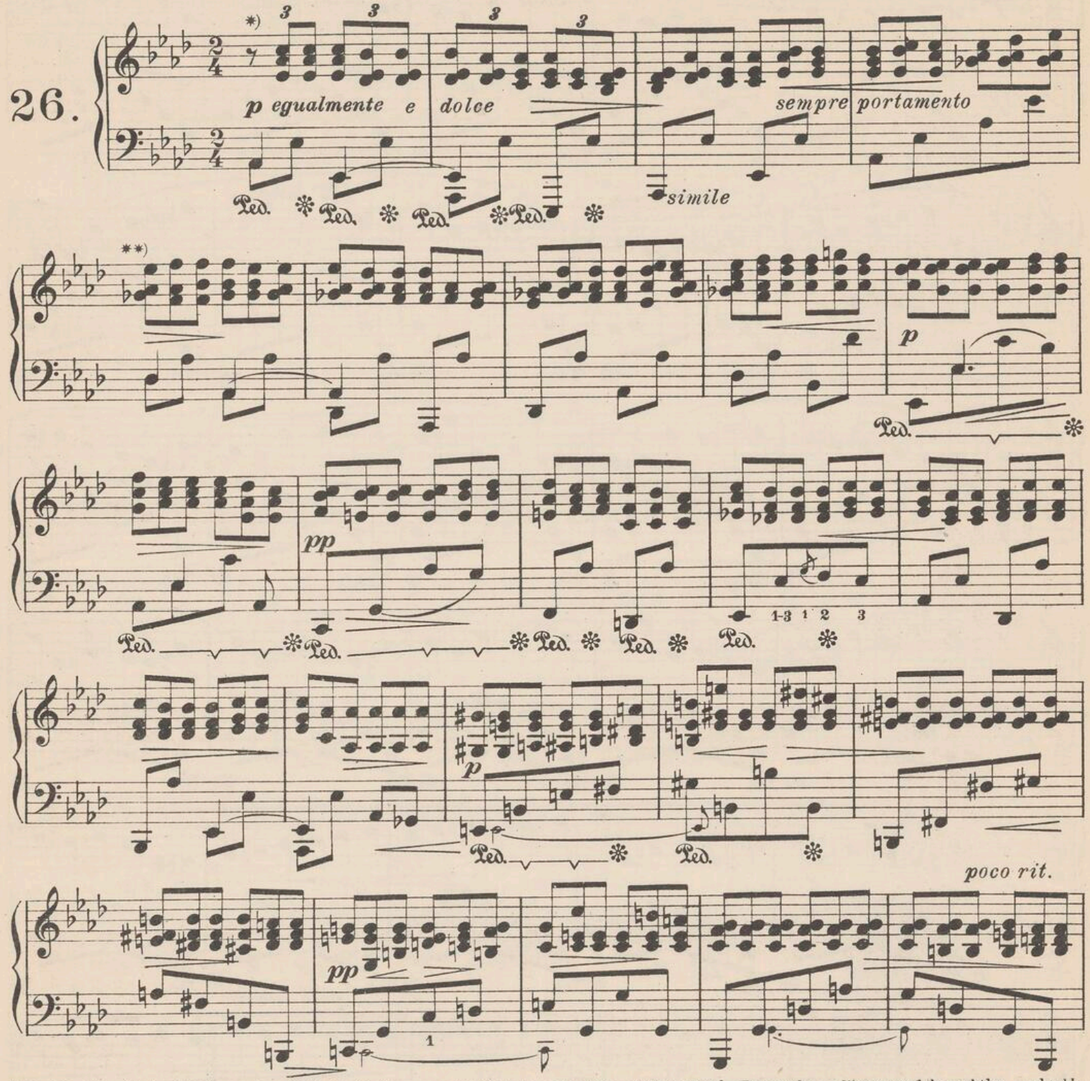
Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

cresc. *cresc.* *f* *cre-* *scen* *do* *dim.* *dim.* *poco smorz.* *pp* *dim.*

Allegretto. M.M. ♩=58-63.

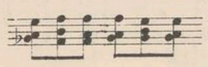
Nº 2.

26.



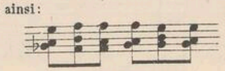
*) Es ist diese Studie (gleich manchen Präludien) von der vollendetsten und feinsten Zeichnung, — der beständige Wechsel in den Mittelstimmen drückt dem ganzen Stücke den Stempel der höchsten harmonischen Kultur bei zartester Stimmung auf. Man behandle diese Mittel- und Gegenstimmen überaus diskret, ausgenommen die Stellen, wo der melodische Fluß der oberen Stimme länger auf einer Note verweilt — es bedeutet dies dann ein leises Nachklingen der ersten Hauptnote, und dort ist auch Platz für ein selbständigeres Hervortreten der anderen Stimmen (vgl. Takt 17, 19 und 20 usw.). Wegen Überwindung der Einteilungsschwierigkeit vgl. die Bemerkungen zu Etüde Nr. 25.

**) Dieser Takt lautet in der Pariser Ausgabe rechts so:



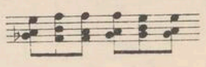
Comme maints Préludes, cette étude est d'un dessin absolument achevé. La diversité constante des parties intermédiaires imprime à toute l'œuvre un caractère de très haute perfection harmonique, jointe à une délicatesse extrême de rendu. Ces parties intermédiaires, ces contrepoints doivent être traités d'une manière très discrète, sauf dans les passages où, à l'aigu, la mélodie s'arrête sur une note. On dirait d'un écho de la première note, seule essentielle, et c'est le moment pour les autres voix de s'affirmer (v. mes. 17, 19—20, etc.). Voir à l'Etude 25 les moyens que nous avons indiqués pour vaincre les difficultés de rythme.

Pour la main droite, l'édition de Paris note cette mesure ainsi:
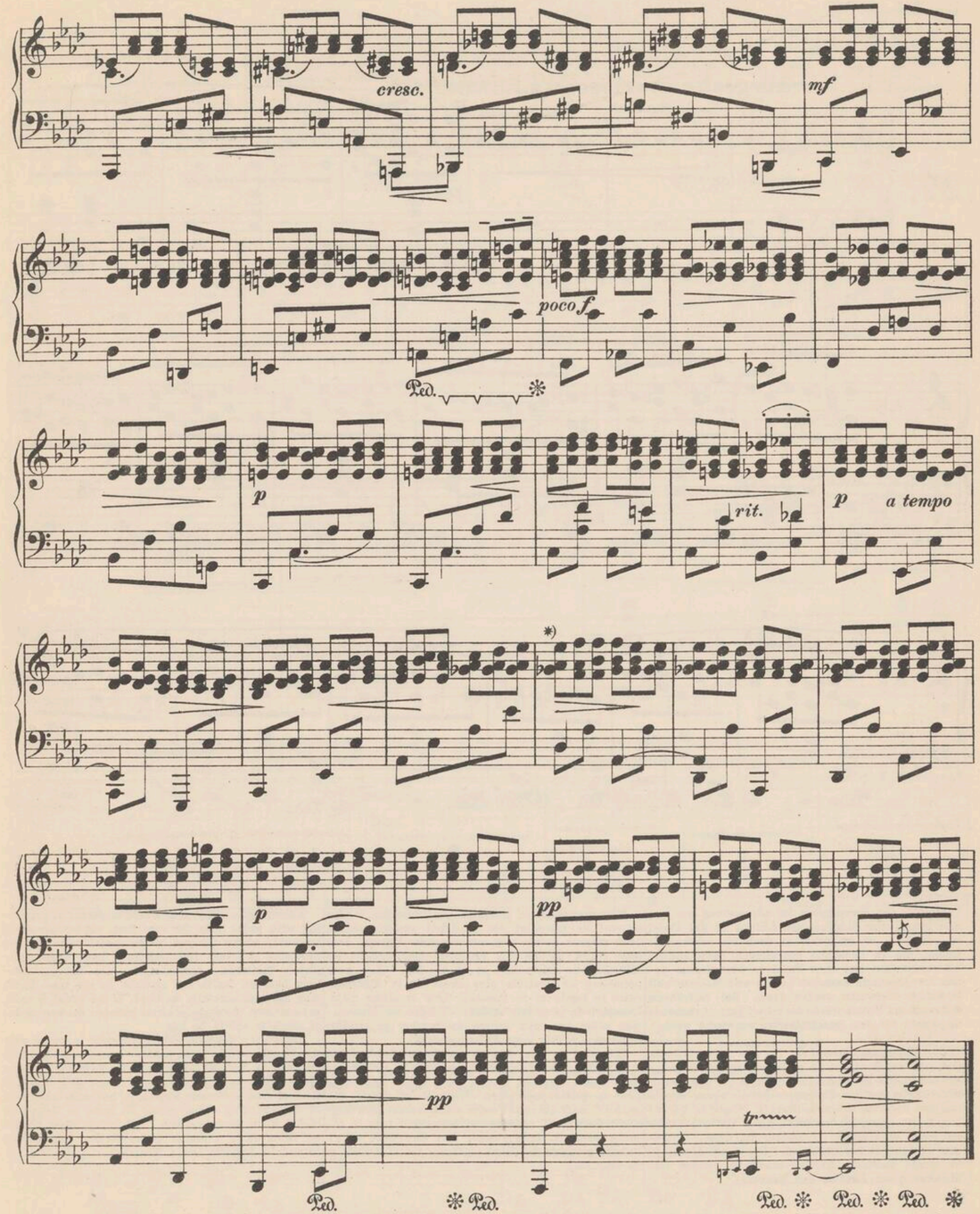


This study, — like some of the preludes, — should be numbered among the most perfect and delicate pieces of composition. The constant change in the intermediate parts gives an air of great harmonic refinement combined with the most delicate of moods. These intermediate parts and counter-parts should be treated with great discretion, except in places, where the melodic flow of the upper part continues for a time on one note. Then we have a mere echo, as it were, of the first, principal note, and, incidentally an opportunity for more independent treatment of the other parts (cf. bars 17, 19 and 20 etc.) As regards the difficulties encountered in distributing the notes, see Etude Nr. 25).

In the Paris edition, the right hands reads thus:



Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.
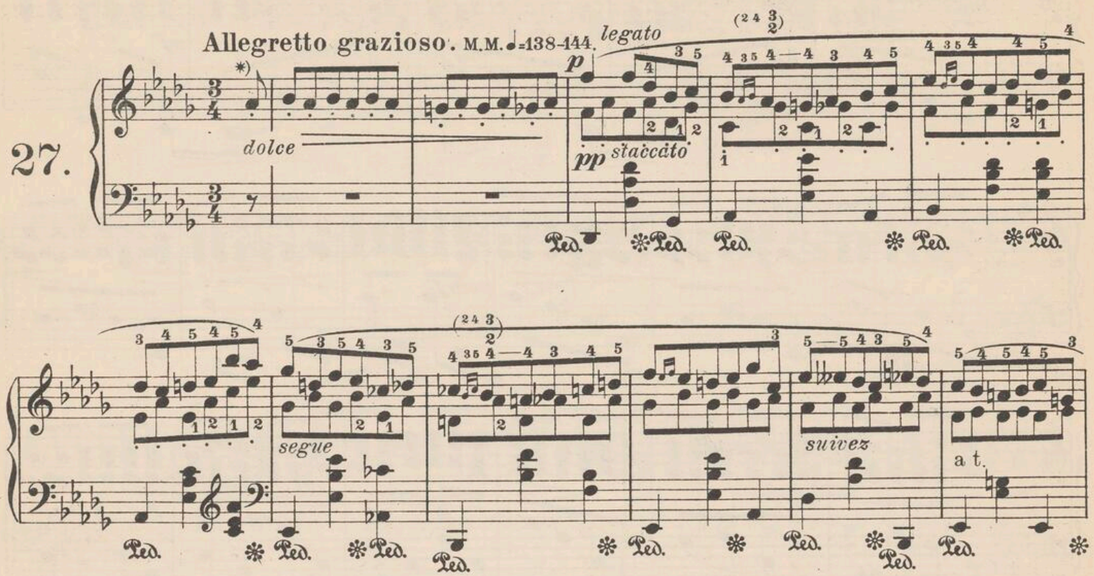


*) In der Pariser Ausgabe wieder wie bei Takt 5 auf Seite 36 angegeben.
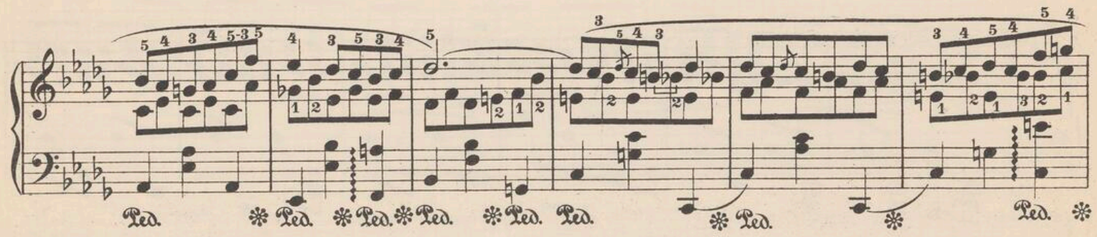
L'édition de Paris note de nouveau ici comme nous l'avons indiqué à la mes. 5 de la p. 36.

In the Paris edition this is marked similarly to bar 5 on page 36.

27.

Allegretto grazioso. M.M. ♩=138-144.





*) Obwohl der Herausgeber im allgemeinen nur anraten kann, beim Studium von Anfang an das Pedal zu benutzen, so empfiehlt er doch für vorliegende Etüde, die in derselben enthaltenen mechanischen Schwierigkeiten erst ohne Pedal zu überwinden, damit der Gegensatz zwischen Legato und Staccato aufs Genauste überwacht werden kann. Bei verfrühtem Gebrauch des Pedals würde der scharf hervorzuhebende Gegensatz bei den Anschlagsarten verwischt werden.

Der Fingersatz Rosenthals, für die untere Stimme sich nur des Daumens zu bedienen, um durch Springen desselben das wirkliche Staccato zu erzwingen, andererseits um den Fingersatz für die obere Stimme um den dadurch freigewordenen 2. Finger zu bereichern, ist geistreich erdacht, macht das Stück aber erheblich schwieriger. Trotzdem ist dieser Fingersatz dringendst zu empfehlen. Die ganze Studie ist in einem graziösen Tanzrhythmus zu spielen (ein Mittelding von Ländler und Mazurka).
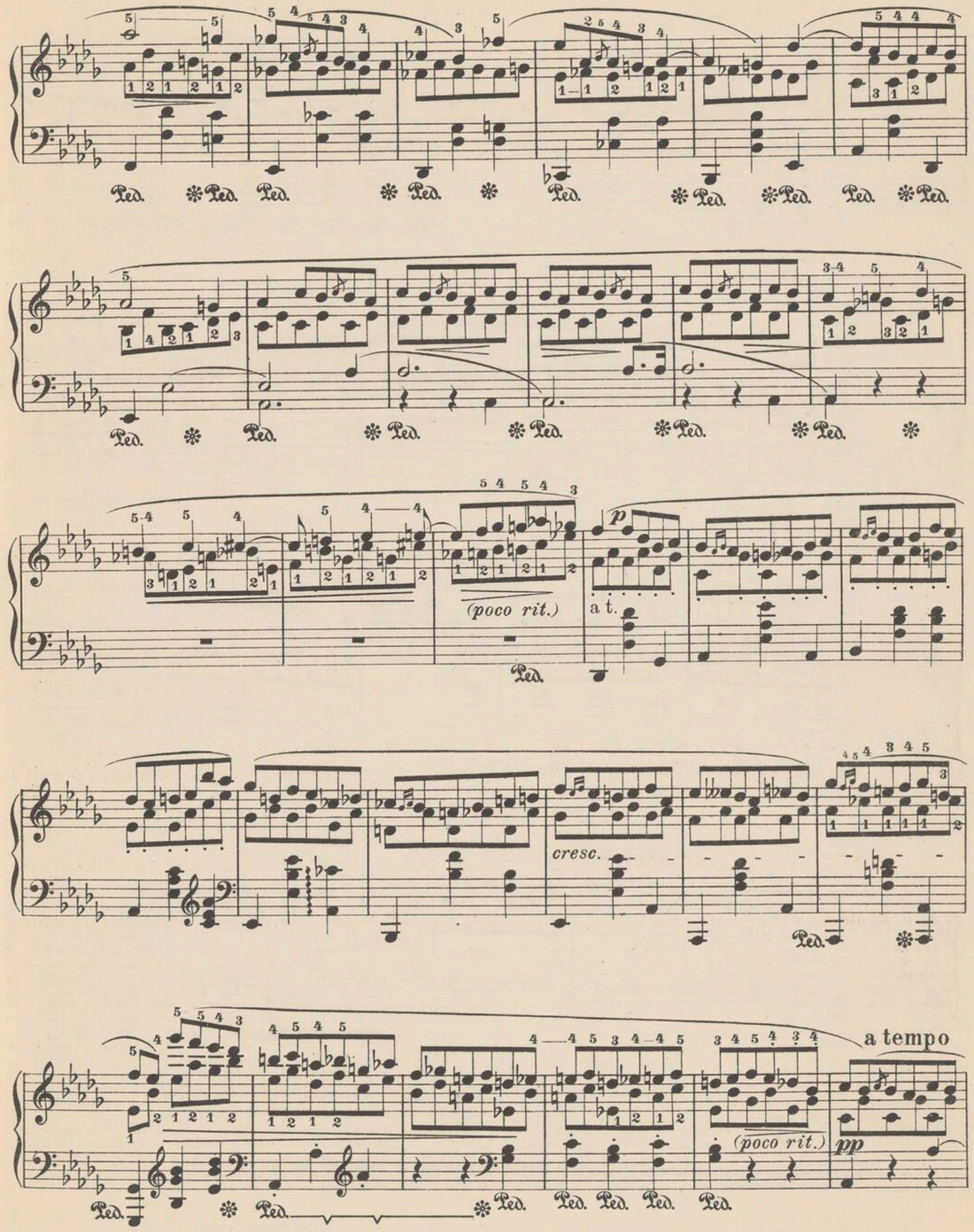
Bien que nous ne puissions que conseiller le plus souvent de travailler dès le début avec la pédale, nous croyons devoir n'en recommander l'usage, dans cette étude, qu'une fois vaincues complètement les difficultés de mécanisme et de toucher. Ceci, pour permettre un contrôle plus exact de la différence entre le legato et le staccato, dans la même main. L'emploi de la pédale atténue la ligne de démarcation entre les deux genres de toucher et conduit facilement à une sorte de compromis.
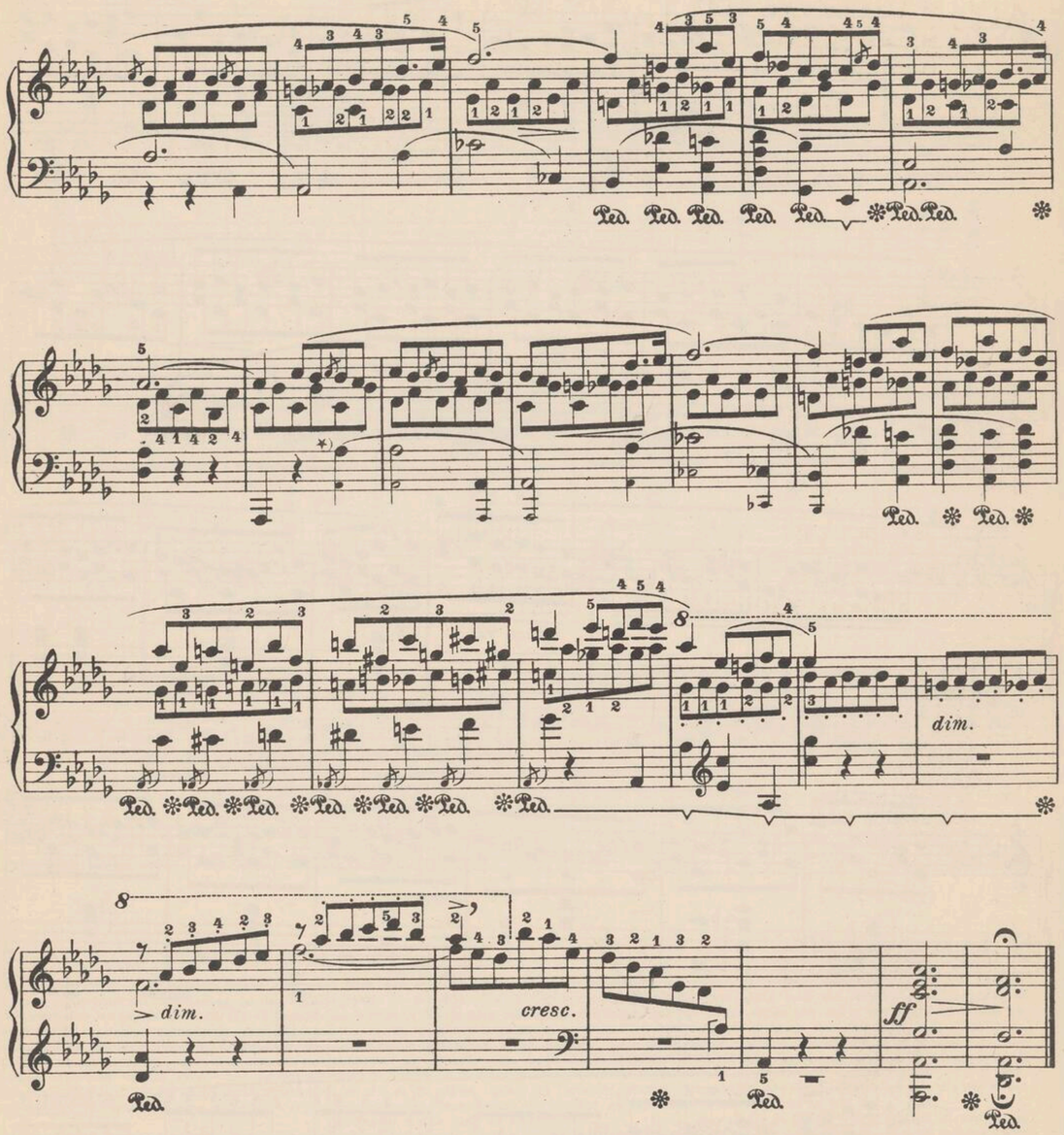
Rosenthal se sert, pour la partie inférieure de la main droite, uniquement du pouce; le staccato se trouve ainsi forcé et, d'autre part, le 2e doigt libre pour la partie supérieure. C'est là un doigté ingénieux, mais qui rend l'étude sensiblement plus difficile. Quoi qu'il en soit, on ne saurait trop le recommander. L'étude entière doit être jouée en un rythme gracieux de danse (mélange de «Ländler» et de Mazurka).

Although the editor is as a rule in favour of practising with pedal from the very first, yet for this study he would advise the use of the pedal only after its problems of touch and technique have been completely mastered. And this in order that the contrast between legato and staccato in the same hand, may be most carefully watched. If the pedal is used, prematurely, the sharp contrast between the two modes of touch is apt to be lost.

Rosenthal's fingering, which consists in using only the thumb for the lower part, — so as to force a true staccato, as well as to enrich the fingering for the upper parts by the 2nd finger; (Engl. 1st) which is thus set free, — is very ingenious, but adds materially to the difficulty of the piece. In spite of this, it is highly to be recommended. The entire study should be taken in a graceful dance-rhythm, (something between a Ländler and a Mazurka).

Copyright 1915. by Breitkopf & Härtel, New York.





*) Die in kleinen Noten hinzugefügten tiefen Oktaven finden sich nur in der Pariser Ausgabe.

Les notes de l'octave grave, ajoutées en petits caractères, ne se trouvent que dans l'édition de Paris.

The low octaves added in small notes are only found in the Paris edition.

ODKWASZONE - 2008

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA 27614

KLAVIER-MUSIK.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

363 **Adagio.** Sammlung klassischer Sätze.
111/12 **Alte Meister.** Samml. wertv. Klavierst.
411 — d. 17. u. 18. Jahrh. (Pauer.) 3 Bd.
2596 **Armee-Märsche.**
Bach, J. S., Klavierw. (Reinecke). 12B.
2 I. 49 Stücke.
3 II. Englische Suiten.
4 III. Klavierübung I. (Partiten.)
5 IV. Klavierübung II.
6/7 V/VI. Wohltemper. Klavier I, II.
2374/75 — Dasselbe (Mugellini).
8 VII. 21 Stücke.
1484 VIII. 22 Stücke.
1854 IX. Stücke, Originale u. Bearb.
1855 X. Stücke, Originale u. Bearb.
1922/23 XI/XII. 16 Konzerte.
1.764 — Album (Reinecke). 8. I/II.
1869 — Aria m. 30 Veränderg. (Klindworth)
1261 — Chaconne (Lamping).
2334 — Chaconne **(Busoni).**
10 — 371 Choralges. (Becker-Dörffel).
3747 — 60 ausgew. Choräle (Geßner).
2161 — Zweist. Inventionen **(Busoni).**
3127 — Two Part Inventions **(Busoni).**
3345 — Invenzioni a due voci **(Busoni).**
2307a/b — Zwei- u. dreistimm. Inventionen, spanisch **(Busoni).**
2162 — Dreist. Inventionen **(Busoni).**
3128 — Three Part Inventions **(Busoni)**
3389 — Invenzioni a tre voci **(Busoni).**
2876a — Konzert D moll (Reinecke).
2956 — Dasselbe **(Busoni).**
2459/60 — Org.-Choral-Vorsp. **(Busoni)** I/II.
2747 — Orgel-Choral-Vorspiele **(Reger).**
3355 — Orgel-Präludium u. Fuge. D dur **(Busoni).**
1371/72 — Orgeltokkaten, C, Dm. **(Busoni).**
3478/79 — Ouvert.(Suiten) Nr. 2.3 (Martucci).
1442 — Kleine Präludien (Reinecke).
1443 — Präludien u. Fugen (Reinecke).
1873 — Tokkata u. Fuge (Tausig-Kühner).
1916 — 6 Tonstücke **(Busoni).**
465 — Auswahl bel. Vortragsst. (Köhler).
2374/75 **Bach-Mugellini,** Wohltemp. Kl. I.II.
2241 **Bach, W. Fr.,** Orgel-Konzert **(Stradal)**
2293 — Phant. u. Fuge, Amoll **(Stradal).**
3495 **Bantock,** Dante u. Beatrice.
403 **Beethoven,** Op. 20. Septett (Horn).
21.929 — Album (Reinecke). 8. I/II.
2550 — Ecossaisen **(Busoni).**
22 — Sämtl. Konzerte (Reinecke).
984/86 — Dieselben einzeln: Nr. 1—3.
1373/74 — Konz. Nr. 4, G., Nr. 5, Es. **(d'Albert).**
1413 — Sämtliche Märsche.
1505 — Violinromanz., Cavat., Lento etc.
1712 — Sämtl. Sonaten (Reinecke). 8.
35/36 — Dies. u. Sonatin. (Reinecke). 8. I/II.
1324/25 — Sämtl. Sonaten. u. Sonatinen. (Reinecke). 8. I/II.
1713 — Sämtl. Sonat. Instr. A. (Reinecke).
418 I/II — Dieselben u. Sonatinen. (Prachtausgabe (Reinecke). I/II.
1714/15 — —Prachtausg. (Reinecke). Fol. I/II
1155 — Sonatinen. Instr. Ausg. (Reinecke)
45 — 54 kleinere Stücke (Reinecke). 8.
3653/54 — 9 Symphonien, leicht I/II.
39 — Dieselben in 1 Bde. 8.
3661/69 — Dieselben einzeln: Nr. 1—9.
401/II — Dieselben **(Liszt).** I/II.
766/73 — Dieselben einzeln. Nr. 1—8.
774 — Nr. 9 D moll.
3698 — Jenaer Symphonie Cdur (Singer).
2472 — Ferne Geliebte **(Liszt).**
3522 — Violinkonzert. Op. 61 (Perabo).
2875 — Serenade D dur. Op. 8.
2838 — 11 Wiener Tänze (H. Riemann).
47 — Sämtl. Variationen (Reinecke). 8.
1586 — Ausgew. Variationen (Reinecke).
1600 — Siehe Jugendbibliothek. Heft I.
2101/2 **Bendel, F.,** Vortragsstücke I/II.
3028/29 — Mondscheinfahrt, Spinnrädchen.
3492 **Berens,** Op. 61. N. Schule der Geläufigkeit.
3529/32 — Dieselbe. Heft I—IV.
3524 — Op. 89. Pflege der linken Hand.
312 **Berger,** Etüden Op. 12, 22 (Reinecke). 8.
2429 **Berlioz,** Ungar. (Ragoczy) Marsch.
1991 — Ungar. Marsch. Sylphentanz u. Irrlichtertanz.
2179 — Gnomenchor u. Sylphentanz aus »Fausts Verdammung« (Tausig).
1327/29 **Bertini,** Etüden. Op. 29, 32, 100.
280 — Dieselben in 1 Bde. (Dörffel). 8.
435/36 — Etüd. f. d. Unterr. bez. Hennes I/II.
2226 — Op. 84. 12 leichte Klavierstücke.
2202 **Bizet, G.,** Album.
3229 — Carmen-Phantasie.
3347 **Blanchet,** Op. 7. 5 Etüden.
3369 **Bleyle,** Op. 12. Bausteine.
3552/53 — Op. 18. Taus. u. eine Nacht. I/II.
2825 **Blumenthal,** Op. 1. La source — Die Quelle.
4074/75 **Brahms,** Op. 35. Paganini-Variat. I/II.
967 **Breslaur,** Op. 27. Techn. Grundlage.
1552 — Op. 30. Techn. Übungen für den Elementar-Klavier-Unterricht.
3232 **Bruch,** Op. 12. 6 Klavierst. (Germer).
2606/8 **Bülow,** Klass. Klavierwerke a. seinen Konzert-Programmen. I/III.
2609 **Bülow-Cramer,** 60 Etüden.
2610/13 — Dasselbe in 4 Heften.
1263 **Burgmüller,** Op. 35. Mußestunden.
3745 — Op. 100. Etüden.
2614/15 — Op. 105. 109. Etüden.
2068 — Ausg. Vortragsst. (X. Scharwenka)
2071 — Ausg. Etüden a. Op. 100. (do.)

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

2861 **Busoni,** Concerto. Op. 39.
2907 — All' Italia!
2908 — Intermezzo.
3053 — Berceuse.
3054 — Fantasia nach J. S. Bach.
3055 — Fantasia contrappuntistica.
3841 — Op. 22. Variationen u. Fuge über Chopins C moll-Präludium.
1598 **Cherubini,** Album (Reinecke). 8.
Chopin, Klavierwerke (Friedman).
3811 Bd. I. Walzer.
3812 » II. Mazurkas.
3813 » III. Polonaisen.
3814 » IV. Notturnes.
3815 » V. Balladen u. Impromptus.
3816 » VI. Scherzos und Phantasie.
3817 » VII. Etüden.
3818 » VIII. Préludes und Rondos.
3819 » IX. Sonaten.
3820 » X. Verschiedene Stücke.
3821 » XI. Konzerte.
3822 » XII. Konzertstücke.
3881/83 — Dieselben in 3 Bänden.
81.729 — Album (Reinecke). 8. I/II.
2152 — Impromptus Op. 29, 36, 51, 66.
1193/94 — Konzerte, Op. 11, 21 (Reinecke).
3315 **Chovan,** Op. 11. Frühlingsszenen.
3316 — Op. 15. 5 Tonbild. a. d. Jugendleb.
287 **Clementi,** Gradus ad Parnassum (60 Etüden) (Köhler). 8.
2018/20 — Gradus ad Parnassum. Vollst. instr. Ausg. v. Br. Mugellini. I/III.
2616 — Gradus ad Parnassum **(Tausig).**
1468 — Ausgew. Etüden a. d. Gradus ad Parnassum. Instr. Ausg. (Kühner).
3157 — Prälud. u. Übungen (Wiehmayer).
471/73 — Sämtliche 64 Sonaten. I/III.
1604/6 — Ausgew. Sonaten (Germer). I/III.
286 — Sonatinen Op. 36, 37, 38 (Dörffel).
510 — Sonatinen (Op. 36) (A. Hennes).
1495 **Corelli,** Album. Orig. u. Bearb. 8.
1601 **Couperin,** Album (Reinecke). 8.
951 **Cramer,** Album. Orig. u. Bearb. 8.
407 — 42 Etüden (Knorr).
2009 — 60 Etüden **(Bülow).**
2610/13 — Dasselbe in 4 Heften.
440/43 — Die ber. Etüden. (Coccius). 4 Bde.
938 — Ausgewählte Etüden (Henselt).
1417 — Ausg. Etüd. Instr. Ausg. (Kühner).
288 — Pianoforte-Schule (Brissler). 8.
Czerny, Studienwerke. (Krause u. a.):
2741 — Erster Anfang. 100 leichte Übgn.
790 — Kl.-Unterr. f. Anfänger. 100 Erhol.
2723 — Op. 92. Toccata in C.
807/10 — Op. 139. 100 Übungsst. 4 Bde.
900 — Dieselben in 1 Bande.
2440 — Op. 261. 125 Passagen-Übgn. (L. Klee).
901 — Op. 299. Schule d. Geläufigkeit.
811/14 — Dieselbe. I/IV.
3639 — Op. 335. Legato u. Staccato.
2724/25 — Dasselbe. I/II.
1571 — Op. 337. 40 tägliche Übungen.
2726 — Op. 365. Schule des Virtuosen.
2727/30 — Dasselbe in 4 Heften.
2731 — Op. 399. Schule der linken Hand.
3135 — Op. 453. 110 Exercices.
2732 — Op. 481. 50 Übungsstücke.
2733 — Op. 584. Kleine Pianof.-Schule.
2734 — Op. 599. Erster Lehrmeister.
815 — Op. 636. Vorschule z. Fingerfertigk.
409 — Op. 684. Aufmunterung z. Fleiß.
3589 — Op. 718. Etüden f. d. linke Hand.
902 — Op. 740. Kunst d. Fingerfertigkeit
816/21 — Dieselbe. I/VI.
2735 — Op. 748. 25 Übung. f. kleine Hände
3182 — Op. 777. Fünf-Finger-Melodien. 24 Übungsstücke.
2736/37 — Op. 802. Prakt. Fingerübung. I/II.
2738 — Op. 821. 160 Staktige Übungen.
2739/40 — Op. 834. Virtuosität (Neue Schule der Geläufigkeit). I/II.
2030 — Op. 849. 30 Etudes de Mécanisme.
3592 **Damm,** Herbstblumen (Germer).
2296 **Dechend, H.,** Moderne Fingerübungen
1379/80 **Deutsche Tänze** (Pauer). 2 Bde. 8.
3715 **Diabelli,** 11 Sonatinen. Op. 151, 168.
1225/26 — Op. 151, 168. Sonatin. (Krause).
1445 **Döhler,** Op. 47. Großer Walzer B.
3640 — Album.
1429 **Döring,** Op. 30. Rhythmische Studien
1595 **Dussek,** Op. 20. 6 Sonatin. (Jadassohn)
289 — Leichte instr. Stücke u. Sonaten.
2503 — Sonaten. Op. 10, 70, 77.
408 **Duvernoy,** Op. 61. 24 melod. Etüden.
457 — Op. 120. 15 Etüden.
3494 — Op. 176. Elementar-Unterricht.
1593 — Op. 271. Die musikal. Woche.
3499 — Op. 276. Vorschule d. Geläufigk.
1337 **Eggeling,** Stud. f. d. h. mech. Ausbild.
2957/58 — Anweisung u. Studien nach J. S. Bachs Methode. Heft I/II.
516 — 30 Exercises.
2896/98 **Enna,** Skizzenbuch. Heft I/III.
2964 — Kleine Novellen.
2965 — Poetische Tonbilder.
2966 — Lyriches Album.
Etüdenschule siehe Kühner.
416 **Field,** Sämtl. Notturnos (Reinecke).
1765 **Fielitz,** Klavierw. Bd. I. Op. 7, 17, 28, 37
1766 — — Bd. II. Op. 27, 48, 49, 61.
3233 — Op. 7. Kinder d. Südens (Germer).
2384 — Op. 37. 4 Stimmungsbilder.
2837 — Op. 88. 2 Klavierstücke.
2905 — Op. 90. Variiertes Thema.
2839 **Fleck,** Grundlage d. Klaviertechnik.
2130 **Förster,** Aus der Kinderwelt. Op. 96.
1008 — Musikalisches Bilderbuch. Op. 9.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

1711 **Frey,** Anfangsgründe d. Klavierspiels.
3702 — Op. 23. Wanderskizzen.
804 **Gade,** Pianofortewerke.
751 — Album. Orig. u. Bearb. 8.
2299 — Op. 28. Sonate, Emoll.
361 **Gavotten-Album** (Pauer). 8.
3391/95 **Germer, Mod. Vortragsalbum.** I/V.
927 **Gluck,** Album. Orig. u. Bearb. 8.
1954 **Götz,** Op. 7. Lose Blätter. 9 Klavierst.
520 **Grenzebach,** Etüden. Op. 7 u. 8.
2407/8 — Etüden. Op. 7, 8.
1858 **Grétry,** Danses villageoises.
749 **Grieg,** Op. 7. Sonate E m.
2882 — Menuett aus der Sonate. Op. 7.
3573/74 **Grimshaw,** Alt-Englische Weisen, Balladen und Tänze. I/II.
3641 **Haberbier,** Op. 53. Etudes-Poésies.
1784/86 **Händel,** Klavierw. (Kühner). I/III.
3490. — IV. Fugen und Fughetten.
100.958 — Album. (Krause.) 8.
1919 — Leichte Stücke (C. Kühner).
1202 — 17 Menuetten (Pauer).
2405 **Haessler,** Op. 13. Grande Gigue. Dm.
1321 **Hässner,** Op. 26. Heidelbg. Kommerslieder-Potpourri. Mit Singstimm.
115.937 **Haydn, Jos.,** Album (Reinecke). 8. I/II.
119a/d — Sämtliche Sonaten. I/IV.
539 — Sonaten f. d. Unterr. (Hennes).
121 — 7 kleinere Stücke.
485 — 12 kleine Stücke.
124a/b — 12 Symphonien (Rietz). I/II.
1322 — Dieselben. Wohlf. Ausg. in 1 Bde.
776/89 — 14 Symphonien einzeln.
2024 — Symphonie Nr. 16 (Oxford).
2025 — Symphonie Nr. 18. (Abschieds-).
1498 **Haydn, Mich.,** Album (Schmid). 8.
2901 **Heller,** Op. 12. Rondoletto a. Zigeun.
3307 — Op. 15. Rondino. G dur.
2970 — Op. 37. Phant. üb. eine Romanze.
— Op. 75 Nr. 1. Romanze (Germer).
3317 — Op. 75 Nr. 2. Romance variée.
2278 — Op. 77. Saltarello, A moll.
1588 — Op. 81. 24 Präludien.
2975/77 — Op. 81. 24 Präludien. Heft I/III.
2261 — Op. 85 Nr. 1. Tarantelle, A moll.
2880 — Op. 85 Nr. 2. **Tarantelle As dur.**
2385/88 — Op. 86. Im Walde. I/IV.
2913 — Op. 88. Dritte Sonate, C dur.
1589 — Op. 119. 32 Präludien für Lilli.
3184/85 — Dieselben (Germer). I/II.
2914 — Op. 120. Lieder (Original).
3634 — Op. 121. Ball. Erzählg. Träumerei.
2978 — Op. 122. Walzer-Träumereien.
3712 — Op. 123. Fliegende Blätter.
3464 — Op. 124. Kinderszenen (Germer).
1396 — Op. 125. 24 Etüd. f. d. Jugend.
3186/87 — Dieselben (Germer). I/II.
2329 — Op. 129. 2 Impromptus.
3312 — Op. 140. Reise um mein Zimmer.
3469 — Op. 141. 4 Barkarolen (Germer).
3313 — Op. 143. Vierte Sonate, B moll.
2878 — Op. 144 Nr. 1. Fingalshöhle.
2879 — Op. 144 Nr. 2. Elfenmarsch.
2294 — Op. 145. Ein Heft Walzer.
1689 — Tarantellen. Op. 8 u. 137.
752 / 1407 — Album (Reinecke). 8. I/II.
1005 **Helm,** 20 Kinderstücke. Op. 9.
Hennes, Klav.-Unterrichtsbr. Kurs. I. Kursus II—V.
— 250 melod. Übungsstücke. (Klav.-Unterrichts-Briefe ohne Text in 5 Abteilungen.) Abt. I kart. Abt. II/V kart.
1007 **Henriques,** Op. 11. Miniatures.
1391 **Henselt,** Op. 5. 12 Etüden.
3343/44 — Op. 5 Nr. 11. Liebeslied B dur u. H dur (Germer).
3476 — Op. 10. Romanze B moll (Germer)
1330 — Album (Reinecke). 8.
1447a/b **Herz,** Gammes d.-engl., d.-franz.
3379 — Op. 21. Exercices et Préludes **(Scharwenka).**
1364 **Hofmann, H.,** Op. 52. Tromp. v. Säkk.
2979 — Op. 57. Ekkehard.
1908/9 — Vortragsstücke. Bd. I, II.
2008 — Album (C. Reinecke). 8.
2894 **Horváth,** Op. 108. Sonatine.
1496/97 **Hummel,** Pfte.-Werke in 2 Bdn.
968 — Op. 18. Phantasie (Henselt).
2560 — Op. 11. Rondo, Es dur.
2537 — Op. 42. 6 sehr leichte Stücke.
3504 — Op. 85. Konzert, A.
3506 — Op. 89. Honzert, H moll.
3508 — Op. 113. Konzert, As dur.
292 — Sonaten (Reinecke). 8.
2417 **Hünten,** Op. 128 Nr. 1. Großer brill. Walzer.
1966 **Jadassohn,** Album (Reinecke).
3340 — Scherzo, Fis dur. Op. 35 Nr. 3.
2866 — Wiegenlied. Op. 71 Nr. 3, Es dur.
1365 **Jaell,** Op. 142. Lohengrin-Transkript.
3239 **Jensen,** Op. 2. Innere Stimmen.
3240 — Op. 7. Phantasiestücke.
3241a/b — Op. 8. Romant. Studien. I/II.
3242 — Op. 12. Berceuse.
3243 — Op. 17. Wanderbilder.
3291 — Op. 17. Nr. 3. Die Mühle.
3244 — Op. 25. Sonate, Fis moll.
3245a/c — Op. 32. Etüden. I/III.
3246 — Dieselben. Komplett.
3292 — Op. 32 Nr. 9. Serenade.
4034 — Op. 33. Lieder und Tänze.
3247 — Op. 43. Idyllen.
3248 — Op. 44. Erotica.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

3249 **Jensen,** Op. 46. Ländler a. Berchtesgaden.
3250 — Op. 48. Erinnerungen.
3251 — Album.
362.402 **Im Salon.** Samml. vorzügl. Vortr.-
543.1272 Stücke (Reinecke). 4 Bde. 8.
1600 **Jugendbibliothek** f. d. Unterricht Heft I. Beethoven (A. Krause).
1915 - II. Mendelssohn (C. Kühner).
2032 - III. Fr. Schubert (Reinecke).
3511/II **Kadenzen** zu Mozarts Konz. v. Beethoven, Hummel, Mozart, Reinecke.
179 **Kalkbrenner,** Ausgew. Pfte.-Werke. 8.
2153 — Op. 61. Konz. Nr. 1 Dm. (Reinecke).
1436 — Op. 169. Etüden.
3590 **Kessler,** Op. 20. 15 Etüden (Klauwell).
1195a/b **Kirchner,** Op. 25. Nachtbilder.
1283/84 — Op. 71.100 kl. Studien. I/II.
2927 — Album.
Der junge Klassiker. (Pauer.) 8.
364 — Bd. I. Corelli—Mozart.
365 — Bd. II. Haeßler—Field.
469 — Bd. III. Onslow—Schubert.
478 — Bd. IV. Mendelssohn-Gegenwart.
282/84 **Klavierkonzerte** alt. u. neu. Zeit: Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn. Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber (Reinecke). 4 Bde.
1789 **Klee,** Elementar-Klavierschule.
2413 — Elementar-Klavierschule (franz.).
449/50 **Klengel,** Kanons u. Fugen. I/II.
458 **Knorr, Jul.,** Materialien.
496 — Wegweiser.
906 **Köhler, L.,** Op. 70. Mechan. u. techn. Studien.
1741 — Op. 120. Virtuosen-Studien. d.-e.
980 — Op. 135. Klavier-Etüden.
981 — Op. 145. Klavier-Etüden.
982 — Op. 166. Technik der Mittelstufe.
3158 — Op. 182. Kleine Geläufigkeitsetüd.
962 — Op. 200. Kleinkinder-Klav.-Schul.
2855 — Op. 216. Etüden.
3159 — Op. 221. Leichte Melod. u. Tänze.
3160 — Op. 234. 24 musikal. Klavierüb.
3161 — Op. 288. Kleine Fingerübungen.
459/60 — Sonatenstudien. I/II.
1794/96 — — Heft 1/3.
1863/65 — — Heft 4/6.
1884/86 — — Heft 7/9.
1902/4 — — Heft 10/12.
2788/89 **Koschat, Th.,** Walzer-Album. I/II.
2841/43 **Krause,** Op. 1. 3 leichte Sonaten.
1430 — Op. 2. Triller-Etüden.
2506 — Op. 4. Übungsstücke f. Anfänger.
1461 — Op. 5. Etüden.
2389/90 — Op. 10. 2 Sonatinen, C u. G moll.
2391/93 — Op. 12. Drei Sonatinen.
1690 — Op. 15. 10 Etüden f. d. linke Hd.
3046/47 — Op. 19. 2 Sonaten C u. A dur.
3048/49 — Op. 21. 2 Sonaten C u. A moll.
3050/51 — Op. 24. 2 Sonaten C u. E moll.
941 — Op. 25. Notenbuch f. Anfänger.
3052 — Op. 28. 10 Übungsstücke.
2291 — Op. 31. 12 Studien f. junge Spiel.
356 — Instr. Sonaten. Op. 1, 10, 12, 19, 21, 24.
3825 **Krehl,** Op. 11. Kinderstücke.
2754 **Krug,** Schwanenlied a. Lohengrin.
1490 **Kuhlau,** Op. 41. 8 leichte Rondos.
293 — 12 Sonatinen. Op. 20, 55, 59.
511 — Sonatinen (A. Hennes).
1282 — 7 Sonatinen. Op. 60, 88 (Krause).
1547/50 / 1635/38 / 1670/73 **Kühner,** Etüdenschule des Klaviersp. Mustersamml. v. Etüden. H. I—12.
2801/4 — **Vortrags-Album,** Heft I/IV.
2742 **Kunz,** Op. 14. 200 kl. 2st. Kanons.
3068 **Lanner-Album.**
404 **Le Couppey,** Op. 17. Das Alphabet.
1400 — Op. 20. L'Agilité (25 Etüden).
3353 — Op. 21. Le Style. 25 Etüden.
3148 — Op. 22. Le Rhythme. 25 Etüd.
570 — ABC des Pfte. (Deutsch-französ.).
731 — Schule der Mechanik. (D.-franz.)
131 **Lemoine,** Op. 37. 50 Etüden.
1485 **Liszt,** Album. Orig. u. Bearb. 8.
3211 — Adelaide v. Beethoven.
3278 — Auf Flügeln des Gesanges.
2472 — Ferne Geliebte v. Beethoven.
3212 — 6 Lieder v. Beethoven.
2867 — Consolations (Original).
2593 — Consolations (H. Germer).
2811/16 — Consolations einzeln. Nr. 1/6.
1384/85 — 12 Etüden. I/III.
2581 — 12 Etüden Nr. 1. Präludium C.
2582 — — Nr. 2. A moll.
2583 — — Nr. 3. Paysage, F dur.
2584 — — Nr. 4. Mazeppa, D moll.
2585 — — Nr. 5. Irrlichter (Feux follets).
2586 — — Nr. 6. Vision, G moll.
2587 — — Nr. 7. Eroica.
2588 — — Nr. 8. Wilde Jagd, C moll.
2589 — — Nr. 9. Ricordanza, As dur.
2590 — — Nr. 10. F moll.
2591 — — Nr. 11. Harmonies du soir, Des.
2592 — — Nr. 12. Chasse-neige.
2262 — Festspiel u. Brautlied a. Lohengrin.
3724 — Großes Konzert-Solo, E moll.
3281 — Hochzeitsmarsch u. Elfenreigen.
2538 — Impromptu, Fis dur.
2131 — Isoldens Liebestod, erleicht. (Kleinmichel).
484 — Paganini-Etüden.
2551/52 — Festspiel u. Brautlied a. Lohengrin. **Nr. 1,** G moll; Nr. 2. Es dur.
2553 — — Nr. 3. Campanella.
2554/55 — — Nr. 4. E dur; Nr. 5. E dur.
2556 — — Nr. 6. A moll.
2280 — Phantasiest. üb. Motive a. Rienzi.

6.7c
5930/160

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2547/n

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

366 **Liszt,** 42 Lieder v. Beethoven, Franz, Mendelssohn, R. u. Cl. Schumann.
3124 — Lieder von Rob. Franz.
3388 — Sonate H moll.
541/42 — Symph. Dichtungen. 2 Bde.
2441 — Ce qu'on entend sur la montagne.
2442/44 — Tasso, Les Préludes. Orpheus.
2445 — Prometheus.
2446 — Mazeppa.
2447 — Festklänge.
2448 — Héroïde funèbre.
2449/50 — Hungaria, Hamlet.
2451 — Hunnenschlacht.
2452 — Die Ideale.
2453 — Triomphe funèbre.
3471 — Dante-Symphonie.
305 — Transkript. a. R. Wagners Opern. Siehe auch Wagner-Liszt.
1808 **Loewe,** Album (Reinecke). 8.
1971 **Lorizing,** Album (Reinecke). 8.
319 **Lumbye,** 6 Phantasien u. Festmärsche.
320 — Ausgewählte Tänze.
2364 — Krolls Ballklänge. Walzer.
2055 — Traumbilder. Phantasie.
372 **Marsch-Album.** 8.
2596 **Märsche** (Armeemärsche) leicht.
353 **Märsche,** Berühmte. Leicht bearb.
3408 **MacDowell,** Op. 14. 2. mod. Suite (L. Klee).
3375 — Op. 48. Zweite (indian.) Suite.
1988 **Marschner,** Album (G. Münzer). 8.
2743 **Mayer, Ch.,** Op. 61. Etüden.
3065 — Op. 119. 12 Studien.
2744 — Op. 121. Jugendblüten.
3642/43 — Op. 168. Neue Schule der Geläufigkeit. I/II.
1183 **Mazurken-Album** (Pauer). 8.
1578/80 **Mendelssohn,** Sämtl. Pfte.-Werke. 3 B.
172/74 — Dieselben (Rietz). 3 Bde. 8.
158a — Dieselben in 1 Bde. (Rietz). 8.
158 — Dies. ohne Lied. ohne W. (Rietz). 8.
130.726 — Album (Reinecke). 8. I/II.
132 — Konzerte u. Konzertst. (Rietz). 8.
1291 — Dieselb. Instr. Ausg. (Reinecke).
156 — Sämtl. 79 Lieder (Czerny).
161 — 48 Lieder ohne Worte (Rietz).
160 — Dieselben (Rietz). 8.
721 — Dieselben. Instr. Ausg. (Schmidt).
909/16 — Dieselben. Ausgabe in 8 Heften.
1740 — Dieselben. Neue instr. Prachtausgabe von K. Klindworth.
2439 — Sämtliche 7 Märsche.
1481 — Sonaten. Op. 6, 105, 106.
177 — Sämtliche Streichquartette.
182 — Sämtliche Symphonien.
1402/6 — Dieselben einzeln: Nr. 1—5.
1915 — Siehe Jugendbibliothek. Heft II.
3234 **Merkel,** Op. 18. Albumbl. (Germer).
3620 — Op. 24. Im grünen Hain.
2264 — Op. 25. Im wundersch. Monat Mai.
2314 — Op. 28. Brillante Polonaise.
2265 — Op. 29. Maienblüte.
2266 — Op. 61. Aquarellen.
2339 — Op. 64. Valse-Impromptu.
2287 — Op. 65. Jagdszene.
3677 — Op. 173. 2 Sonatinen, G. u. F dur.
1469 **Meyerbeer,** Album. Orig. u. Bearb. 8.
1292 — Krönungsmarsch, Walzer, Redowa Schlittschuhtanz u. Galopp a. Proph.
2148 **Moscheles,** Op. 58. Konzert Nr. 3.
1746/47 — Op. 70. Studien. 2 Bde.
1748 — Op. 73. 50 Präludien.
1749 — Op. 95. Charakteristische Studien.
1750 — Rondos: Op. 66, 71, 82a, 85, Rondo mil.
200 763 **Mozart,** Album I/II. 8.
3587 — Les petits riens, Ballettmusik.
3276 — Mozart als Jüngling. Komponist.
215 — 12 Stücke. Phantasien, Rondos etc.
424/27 — Sämtl. Konzerte (Reinecke). 4 Bde.
3740 — Larghetto, A dur (Reinecke).
3279 — Serenade (Kleine Nachtmusik).
800 — Serenade Nr. 7, D (Haffner) (250).
801 — — Nr. 9, D 32 (Röhr).
217 — Sämtliche Sonaten (Reinecke).
218 — Sämtl. Sonaten (Reinecke). 8⁹.
526/27 — Sonaten. (A. Hennes.) 2 Bde.
1196 — Sonaten. Schulausgabe (Breslaur).
228/29 — 12 Symph. (Schubert, Röhr). 2 Bde.
— Symphonien Nr. 22—41, einzeln.
802 — Symph. G (K.-V. Anh. 293) (Röhr).
222 — Sämtliche Variationen (Dörffel).
295 **Müller,** 15 gr. Caprices (Reinecke). 8.
491/92 **Neue philharm. Bibliothek.** (Stark) I/II.
1267.1529 **Neue Meister,** 2 Bde.
1317 **Nicodé,** Op. 13. Ital. Volkstänze u. Lied.
2395/97 — Tarantelle, Canzonette. Barkarole a. Op. 13.
1985 — Op. 22. Ein Liebesleben.
1157 **Notturnen-Album** (Pauer). 8.
3519 **Offenbach,** Hoffmanns Erzählungen. Phantasie.
3525 — Berühmte Barcarole.
3554 — Operetten-Album.
368/71 **Perles musicales.** I/IV. 8.
339/44 **Pianofortemusik** v. Bach bis auf die neueste Zeit (Reinecke). 6 Bde.
3746 **Pischna,** 60 Exercices progressifs.
1252 **Plaidy,** Technische Studien.
1767 — — Neue berichtigte und ergänzte Ausgabe von K. Klindworth.
2042 — — Deutsch-ital. (K. Klindworth).
2119 — — Deutsch-russisch.
2213 — Le Mécanisme du Piano.
1871 — Technical Studies 1. Edit. (1252).
1080 **Polnische Tänze** (O. v. Kolberg). Grün kart.
563 **Raff,** Pianofortewerke. Bd. I. Op. 2-7.
564 — Bd. II. Op. 8. Zwölf Romanzen.
565 — Bd. III. Op. 9—12, 14.
1067 — Album (Reinecke). 8.
2046 **Ramann, L.,** Erste Elementarstufe.
2510 **Rameau, J. Ph.,** Gavotte u. Variat.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

2745 **Reger, Max,** Op. 44. Zehn kleine Vortragsstücke.
2746 — Op. 53. Silhouetten. 7 Stücke.
2747 — Ausgew. Choral-Vorspiele v. Bach.
3419 — Blätter und Blüten. Album.
1674 **Reinecke,** Album. 8.
358 — 18 Sonatinen.
2315 — Romanze u. Vorspiel a. Manfred.
3301/3 — Op. 47. Sonatinen Nr. 1—3.
— Op. 72. Konzert, Fis moll.
2494/96 — Op. 98. Sonatinen Nr. 1—3.
2845 — Op. 136. 6 Miniatur-Sonatinen.
2511/16 — Op. 136. 6 Min.-Sonatin. 1—6.
1002 — Op. 154. Aus uns. vier Wänden. 25 Klavierst. u. Lieder f. d. Jugend.
2917 — Op. 162. 12 kl. leichte Etüden.
— Op. 173. Sechs leichte Suiten.
2473 Nr. 1. Suite im Umf. v. 5 Tönen.
2474 Nr. 2. Suite pastorale.
2475 Nr. 3. Suite à la Rococo.
2476 Nr. 4. Nordische Suite.
2477 Nr. 5. Ball-Suite.
2478 Nr. 6. Canonische Suite.
— Op. 229. 5 Sonatinen Nr. 1—3.
3364 — — Nr. 4. E moll.
— — Nr. 5. Es dur.
2026 — 18 leichte Stücke n. Kinderliedern.
2025 — 27 leichte Stücke n. Kinderliedern.
2900 — 6 Lieder-Sonatinen.
1012/15 — Unsre Lieblinge. I/IV.
3401/3 **Rheinberger,** Op. 5 Nr. 1. Die Jagd. Nr. 2. Toccatina. Nr. 3. Fuge.
3823 — Op. 53 Nr. 1. Tarantella.
3497 **Ries,** Op. 55. Konz. Cis m. (Reinecke).
1078/79 **Rinaldi,** Reflets et Paysages. I/II. 8.
2807 **Röntgen,** Op. 6. Ballade, D m.
1004 — Julklapp. Op. 12.
1016 — Zwiegespräche. Kl. Klavierstücke.
1356 **Rubinstein,** Album (Reinecke). 8.
3621 — Op. 21. 3 Capricen.
2544/46 — Op. 22. 3 Serenaden.
3305 — Op. 41. Sonate Nr. 3, F dur
1001 **Sachs,** Aus d. Jugendzeit. 30 kl. Stücke.
1868.2058 **Salonmusik.** I/II.
3562 **Sauer,** Aus lichten Tagen.
3588 — Prélude passionné.
3350 **Scalero,** Op. 19. 6 romant. Stücke.
3523 — Op. 21. Acht Präludien (Kanons).
454 **Scarlatti,** Sämtliche 60 Sonaten.
432 — 20 ausgew. Sonat. (Cl. Schumann).
1874 — Pastorale und Capriccio. (Tausig-Kuhner.)
2188 — 3 Sonaten. (Tausig-Scharwenka).
2050 **Scharwenka, Ph.,** Op. 27. Albumblätter.
3659/60 — Op. 32. In bunter Reihe. I/II.
2821/23 — Op. 61. Nr. 1/3. Sonaten.
3748 — Op. 70b. Drei Tänze.
3146 — Op. 71. Für die Jugend.
3221/22 — Op. 72. Vergangene Tage. I/II.
2286 **Scharwenka, X.,** Op. 3. 5 polnische Nationaltänze.
2521/25 — Dieselben einzeln.
3593 — Op. 4. Scherzo, G dur.
2980 — Op. 5. 2 Erzählungen.
2343/44 — Op. 6. Op. 36. Sonaten.
3354 — Op. 17. Impromptu, D dur.
3749 — Op. 54. Ball-Erinnerungen.
3398 — Op. 56. Konzert Nr. 2. C moll.
3670 — Op. 59. Romanzero. II. Teil.
2497/98 — Op. 62. Album f. d. Jugend. I/II.
3400 — Op. 76. Nr. 2. Valse-Impromptu.
1958/60 — Op. 77. Fingerbildung. I/III.
1094 — Op. 78. Studien im Oktavensp.
— Op. 80. Konzert Nr. 3. Cis moll.
2919 — Vorstufe zur Meisterschule.
2818/20 — Meisterschule. Bd. I/III.
2201 **Schmitt, Al.,** Exercices préparatoires a. Op. 16 (X. Scharwenka).
2219 — Dieselben in Gegenbewegungen.
2748 **Schmitt, Jac.,** Op. 248/49. Sonatinen.
3066 — Op. 325. Musikal. Schatzkästlein.
261 **Schubert,** Sämtl. Pianoforte-Werke (ohne Sonaten) (Reinecke).
502 — Dies. Bd. I. Phant. u. kl. Stücke.
503 — — Bd. II. Tänze.
504 — — Bd. III. Impr. u. Moments mus.
264 — IV. Sonaten. Bd. I (Reinecke).
263 — Dieselben. (Reinecke). 8.
3675 — V. Sonaten. Bd. II (Epstein).
240.1148 — Album (Reinecke). 8. I/II.
1875 — Militärmarsch (Tausig-Kühner).
1872 — Polonaise mélancolique (do.).
2800 — 2 Streich-Quartette, Am. u. Dm.
3718 — Symphonie Nr. 2. B dur.
3622 — Symphonie Nr. 4 (Tragische), Cm.
3720 — Symphonie Nr. 5. B dur.
468 — Symphonie Nr. 5. C dur.
2320 — Symph. Nr. 8, Hm. (Unvollendete).
2177 — Zwischenakt- u. Ballettmusik a. »Rosamunde« (O. Taubmann).
2032 — Siehe Jugendbibliothek. Hft. III.
348/50 **Schule der Technik** (Reinecke). I/III.
27 **Schumann, Clara,** Pfte.-Werke.
3366/68 **Schumann, G.,** Op. 4. Traumbilder. Heft I/III.
Schumann, R., Sämtl. Klavierw. Erste m. Fingers. u. Vortragsz. versch. instr. Ausgabe. Nach d. Handschr. u. persönl. Überliefrg. v. C. Schumann. (Silbergrau). Quartausgaben:
2623/24 — In 2 Abteil. (einschl. Konzerte).
2617 22 — In 6 Bänden.
2643 — Ergänz.-Bd: Konz. u. Konzertst.
2617 — **Band I.**
2658 — Op. 1. Variationen (»Abegg«).
2659 — Op. 2. Papillons.
2660 — Op. 3. Studien nach Paganini.
2661 — Op. 4. Intermezzi.
2662/63 — Op. 5. Impromptus. I. u. II. Ausg.
2664/65 — Op. 6. Die Davidsbündler. 1. u. 2. Ausgabe.
2666 — Op. 7. Tokkata, C.
2667 — Op. 8. Allegro H m.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

Schumann, Sämtl. Klavierw. (Quartausgabe).
2618 — **Band II.**
2668 — Op. 9. Karneval.
2669 — Op. 10. 6 Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini.
2670 — Op. 11. Sonate, Nr. 1.
2671 — Op. 12. Phantasiestücke.
2672 — Op. 13. Symphonische Etüden.
2619 — **Band III.**
2673 — Op. 14. Sonate, F m.
2674 — Op. 15. Kinderszenen.
2675 — Op. 16. Kreisleriana.
2676 — Op. 17. Phantasie, C.
2677 — Op. 18. Arabeske, C.
2678 — Op. 19. Blumenstück, Des.
2620 — **Band IV.**
2679 — Op. 20. Humoreske, B.
2680 — Op. 21. Novelletten.
2681 — Op. 22. Sonate, G m.
2682 — Op. 23. Nachtstücke.
2683 — Op. 26. Faschingsschwank.
2684 — Op. 28. 3 Romanzen. Bm., Fis, H.
2685 — Op. 32. Scherzo, Gigue etc.
2621 — **Band V.**
2686 — Op. 56. Studien f. d. Pedalflügel.
2687 — Op. 58. Skizzen f. d. Pedalflügel.
2688 — Op. 68. Album f. d. Jugend. 43St.
2689 — Op. 72. Vier Fugen.
2690 — Op. 76. Vier Märsche.
2691 — Op. 82. Waldszenen. 9 Klavierst.
2622 — **Band VI.**
2692 — Op. 99. Bunte Blätter. 14 Stücke.
2693 — Op. 111. 3 Phantasiestücke.
2694 — Op. 118. 3 Sonaten für die Jugend.
2695 — Op. 124. Albumblätter. 20 Stücke.
2696 — Op. 126. 7 St. in Fughettenform.
2697 — Op. 133. Gesänge der Frühe.
2643 — Konz. u. Konzertst. Op. 54, 92, 134.
2704 — Op. 54. Konzert, A m.
2705 — Op. 92. Introduktion u. Allegro.
2706 — Op. 134. Konz.-Allegro m. Intr. Dm.
2722 — Sonaten, Op. 11, 14, 22.
2714 — Anhang zu Op. 13 (Variationen), Op. 14 (Scherzo) u. Op. 22 (Presto).
(Silbergrau.) Originale. Oktavausgaben:
631/32 — In 2 Abteil. (einschl. Konzerte).
625/30 — In 6 Bdn. (Inhalt wie Quartausg.).
698 — Ergänz.-Bd.: Konz. u. Konzertst.
633 — Op. 6. Die Davidsbündler.
634 — Op. 9. Karneval.
635 — Op. 12. Phantasiestücke.
636 — Op. 15. Kinderszenen.
637 — Op. 21. Novelletten.
638 — Op. 68. Album f. d. Jugend. 43 St.
639 — Op. 82. Waldszenen. 9 Stücke.
640 — Op. 99. Bunte Blätter. 14 Stücke.
641 — Op. 124. Albumblätter. 20 Stücke.
698 — Konz. u. Konzertst. Op. 54, 92, 134.
642 — Sonaten. Op. 11, 14, 22.
Schumann, R., Sämtl. Klavierwerke. Originale. Instruktive Ausgabe. auf Grund der Gesamtausgabe mit Fingersatz u. Vortragszeichen versehen. Revidierte Ausgabe. (Blaugrün). Quartausgaben.
Diese Ausgabe entspricht den oben bezeichneten u. trägt die Nummern:
623/24 statt 2623/24 704/6 statt 2704/6
617/22 » 2617/22 714 » 2714
643 » 2643 722 » 2722
658/97 » 2658/97
Bearbeitungen:
3707 — Op. 29 Nr. 3. Zigeunerleben.
498 — Op. 41. 3 Streich-Quart. (Klauser).
574 — Op. 44, 47. Quintett u. Quartett.
1408 — Op. 46. Andante u. Variat. (Schäffer)
707 — Op. 52. Ouvert., Scherzo u. Finale.
360 — Album. Orig. u. Bearb. (Reinecke) 8.
718 — Album. Neue Folge (Reinecke). 8.
1900 — Alb. de chants p. la Jeunesse. Op. 79.
1316 — Ausgewählte Lieder (Jadassohn).
308 — 63 Lieder u. Gesänge von R. und Cl. Schumann (Jadassohn).
575 — Sämtl. Symphon. (Klauser usw.).
896/99 — Dieselben einzeln: Nr. 1—4.
2949 **Schytte,** 3 Märchen nach Andersen.
2547 **Sibelius, Jean,** Op. 5. 6 Impromptus.
2414 — Op. 9. Eine Sage (Schneider).
2230 — Op. 10. Karelia-Ouvertüre.
2236 — Op. 11. Karelia-Suite.
2156 — Op. 12. Sonate.
2232 — Op. 16. Frühlingslied (Vårsång).
2271 — Op. 22 Nr. 3. Schwan v. Tuonela.
2272 — Op. 22 Nr. 4. Lemminkainen.
2528 — Op. 24 Nr. 1. Impromptu.
2529 — Op. 24 Nr. 2. Romanze, A dur.
2530 — Op. 24 Nr. 3. Caprice.
2288 — Op. 24 Nr. 4/5. 2 Miniaturen (Romance-Valse).
2470 — Op. 24 Nr. 6. Idyll.
2406 — Op. 24 Nr. 7. Andantino, F dur.
2535 — Op. 24 Nr. 8. Nocturno.
2330 — Op. 24 Nr. 9. Romanze.
2289 — Op. 24 Nr. 10. Barkarole.
2415 — Op. 26. Finlandia.
2480 — Op. 31 Nr. 3. Gesang der Athener.
2595 — Op. 36 Nr. 1. Schwarze Rosen.
2420 — Op. 36 Nr. 4. Schilfrohr säusle.
3750 — Op. 37 Nr. 5. Mädchen kam vom Stelldichein.
2163 — Op. 41. Kyllikki, 3 lyrische Stücke.
3120 — Op. 42. Romanze in C.
2224 — Op. 44. **Valse triste** a. »Kuolema«.
3335 — Op. 45 Nr. 1. Die Dryade.
— Op. 45 Nr. 2. Tanz-Intermezzo.
3575/76 — Op. 46. Pelleas u. Melisande. I/II.
3566 — Op. 51. Belsazar. Suite.
3567 — Op. 53a. Pan u. Echo. Tanz-Interm.
3577 — Op. 54. Swanehvit. Schwanenweiß. Suite.

Klavier zu 2 Händen.

Nr.

3201/10 **Sli**

3486 — Op. 58. 10 Albumblätt. Stücke.
3616 — Op. 62a. Canzonetta.
3617 — Op. 62b. Valse romantique.
2303 — Gesang v. d. Kreuzspinne (Ekman).
2281 — König Kristian-Suite I. Tl. (Elegie, Menuett, Musette u. Kreuzspinne).
2372 — — II. Teil. Nocturne-Serenade.
2373 — — III. Teil. Ballade.
2787 — Album.
3488 — 6 Finnische Volksweisen.
3568 — Sibeliana. Stimmungen aus dem Lande der 1000 Seen.
3001 **Sinding,** Op. 94. Fatum. Variationen.
3295/99 — Op. 103. Tonbild. 5 Klavierst. 1. Frühlingswetter. 2. Reigen. 3. Scherzando. 4. Silhouette. 5. Stimmung.
3771/75 — Op. 113. Nr. 1. Alla buria. 2. Canzonetta. 3. Humoreske. 4. Melodie. 5. Scherzino.
2370/71 **Sinigaglia.** 2 Danze piemontesi. Op. 31.
2795 — Lustspiel-Ouvertüre. Le Baruffe Chiozzotte. Op. 32.
3270 **Sitt,** Op. 10. Namenlose Blätter (Germer).
1990 **Skandinavische Musik.**
1081/82 **Skandinavische Volksmusik.** I/II.
Sonatenstudien. Siehe unter Köhler.
3761/62 **Sonatinenalbum.** I/II. (X. Scharwenka).
1009/11 **Sonntags-Musik.** (Pauer). I/III.
561/62 **Steibelt,** 50 Etüden. I/II.
3235 **Stiehl,** Op. 51. Jugendalbum (Germer).
3236 — Op. 52. 16 Kinderstücke (Germer).
3069 **Strauß, Joh.,** Album.
2680 **Strauß, Rich.,** Op. 1. Festmarsch.
2749 — Op. 7. Serenade f. Blasinstrumente.
2750 — Op. 20. Don Juan (O. Singer).
2751 — Op. 24. Tod u. Verklärg. (O. Singer).
2752 — Op. 28. Till Eulenspiegel (O. Singer).
2753 — Op. 30. Zarathustra (Schmalz).
2785 — Op. 40. Ein Heldenleben (O. Singer).
3129/30 **Suk,** Op. 30. Erlebtes, Erträumt. I/II.
1083 **Synagogal-Melodien,** alte hebräische.
1156 **Tarantellen-Album.** (Pauer). 8.
554 **Taubert, W.,** Pianoforte-Werke.
1506 **Thalberg,** Op. 26. Etüden (Epstein).
1665 — Album (Reinecke). 8.
329 — Die Kunst des Gesanges. Op. 70.
3223 **Thuille,** Op. 3. Drei Klavierstücke.
3373/74 **Tinel,** Op. 32. Bunte Blätter. I/II.
1064 **Tofft,** Op. 35. Kätchens Erlebnisse.
2237 **Tonleitern** mit Schlußkadenzen).
2235 **Tschaikowsky,** Album (Ludwig Klee).
2793 — Orchester-Album.
4027 — Die Jahreszeiten. Op. 37a.
4028 — Kinder-Album. Op. 39.
3672 — Six Morceaux. Op. 51.
1003 **Tyson-Wolff,** Für kl. Leute. Op. 25.
1056 — Kl. Licht- u. Schattenbilder. Op. 48.
2145 — 52 melod. Stücke. (Op. 19 u. 26).
Unsere Meister. Alben, herausgegeben von C. Reinecke. 43 Bde.
1012/15 **Unsre Lieblinge.** (Reinecke). I/IV.
3164/65 **Vogel,** Op. 35. 2 leichte Sonatinen.
3219/20 — Op. 40. Freischützsonat. (Germer).
3708/9 — Op. 41. 2 leichte Sonaten. 1. Oberon. 2. Euryanthe.
3318/20 — Op. 48. 3 leichte Sonaten. Figaro, Don Juan, Zauberflöte.
3804/5 **Volkmann,** Op. 21. Visegrád. I/II.
2790 — Op. 25b. Intermezzo.
1602.1726 **Wagner,** Album (Reinecke). 8. I/II.
2571 — Polonaise, D dur.
2857 — Sonate, B dur.
2422 — Anger. Perlen a. Lohengrin (Heintz).
4674 — Lohengrin-Album.
3117 — Lohengrin-Potpourri.
2378 — Brautlied aus Lohengrin.
3306 — Einleitung z. 3. Akt a. Lohengrin.
2754 — Schwanenlied a. Lohengrin (Krug).
1365 — Lohengrin-Transkription. (Jaell, Op. 142).
421 — Angereihte Perlen aus Lohengrin und Tristan und Isolde (Heintz).
1986 — Anger. Perlen a. Tristan (Heintz).
1876 — Paraphrasen a. Tristan (Tausig).
4675 — Tristan und Isolde-Album.
3133 — Tristan und Isolde. Potpourri.
3604 **Wagner-Liszt,** Einzug der Gäste aus Tannhäuser.
3106 — Elsas Brautzug zum Münster.
3723 — Elsas Traum u. Lohengr. Verweis.
2262 — Festspiel u. Brautlied a. Lohengr.
2824 — Isoldens Liebestod aus Tristan.
2131 — Dasselbe, erleicht. (Kleinmichel).
2280 — Phantasiest. üb. Motive a. Rienzi.
2856 — Spinnerlied aus Flieg. Holländer.
3314 — Dasselbe (Germer).
305 — Transkriptionen a. Wagners Op.
277 **Weber,** Sämtl. Pfte.-Werke (Reinecke).
270.956 — Album. Orig. u. Bearb. 8. I/II.
373 — Sämtl. Sonaten (Reinecke).
276 — Dieselben (Reinecke). 8.
2216 — Aufforderung zum Tanz (Orig.).
2178 — Dasselbe (Tausig-Scharwenka).
1710 **Weihnachtsalbum.**
2098 **Wiehmayer, Theod.,** Tonleitern-Schule nach neuen Grundsätzen (d.-e.).
3289 — Tonleitern-Schule (d.-fr.).
3115 **Wohlfahrt,** Kinder-Klav.-Schule I (Ritter).
1421 — Dasselbe II.
1006 — Kleine Leute. 1. Mel.-Alb. Op. 86.
1003 **Wolff, G. T.,** Für kleine Leute. Op. 25.
1056 — Kl. Licht- u. Schattenbilder. Op. 48.
2145 — 52 melod. Stücke (Op. 19 u. 26).
2961/62 **Z'lica,** Nous sommes Pianistes. I/II.

F 2547/II
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

EDITION BREITKOPF

No. 4804

CHOPIN

ETÜDEN

Studies ⋆ Etudes

Piano solo

IV



Friedman

Instruktive Ausgabe