

Fr. Chopin Etüden

Herausgegeben von Ignaz Friedman

Heft 1 Op. 10 Nr. 1-6

Franz Liszt gewidmet.

A Franz Liszt — Dedicated to Franz Liszt.

Op. 10 Nr. 1.

Die erste Etüde, musikalisch weniger bedeutend als jede andere aus Chopins Lebenswerk, ist ausschließlich dem Problem der Spannung gewidmet. Es ist ratsam, sie nicht übermäßig lange ohne Ruhepause zu üben, weil dies zu den übelsten Folgen führen kann. Kleine und schwache Hände werden sie am besten beiseite lassen. Man kann sie zwar durch planmäßige Änderung des Fingersatzes (wie sie in der Mitte der Etüde in Parenthese angegeben ist) auch für kleinere Hände spielbar machen; es bedeutet dies aber eine vollkommene Verkennung des eigentlichen Zwecks dieser Studie. Große und starke Hände können aus dem Spielen der Etüde in anderen Tonarten viel Nutzen ziehen. Ähnliche Zwecke verfolgen noch die Etüden: Op. 10 Nr. 11, Op. 25 Nr. 11 und 12, die alle für den breit angelegten, vollklingenden Klaviersatz Chopins von höchster Bedeutung sind. In Riemanns Ausgabe sind je zwei Takte an einem zusammengezogen —; dadurch wird die rhythmische und musikalische Bauart des Stückes deutlicher erläutert.

La première étude, la moins remarquable de toutes au point de vue musical, dans l'œuvre par excellence de Chopin, est entièrement consacrée au problème de l'extension. On se gardera de la travailler trop longtemps de suite, car un tel exercice fait sans interruption pourrait avoir les suites les plus fâcheuses. Les mains petites et faibles feront même mieux de s'en abstenir. On peut, à vrai dire, rendre cette étude accessible aux petites mains, en changeant le doigté comme nous l'avons indiqué vers le milieu de l'étude, entre parenthèses. Mais c'est méconnaître tout à fait son but réel. Les mains grandes et fortes tireront profit des transpositions dans d'autres tons.

Plusieurs études encore, Op. 10 N° 11 et Op. 25 Nos 11 et 12, poursuivent une même fin: toutes sont d'une importance capitale dans l'ensemble des procédés d'écriture de Chopin, aux accords larges et sonores. L'édition de Riemann réunit constamment, dans cette étude, deux mesures en une, ce qui révèle et explique la structure rythmique de l'œuvre.

This first Etude, which is musically of less importance than any other in Chopin's great standard-work of studies, is devoted exclusively to the problem of stretch. It is not advisable to practise it for any length of time without pausing to take rest, as this may lead to the worst possible consequences. Players with weak and small hands had better leave it alone altogether. By systematic alteration of the fingering (as indicated in parenthesis in the middle of the Etude) it can be made possible for small hands to play it, but this would denote a complete misapprehension of the object of the study. Large and strong hands can derive great benefit from playing this Etude in other keys also. Etudes Op. 10, No. 11, and Op. 25, Nos. 11 and 12 are also written with similar purpose, and are all of them of the greatest importance for Chopin's style of writing for the pianoforte with its broad outlines and full tone. In Riemann's edition every two bars are given as one —, this elucidates the rhythmical and musical construction of the piece and shows it more distinctly.

Vorstudien — Exercices préparatoires — Preliminary studies:

Since Rubinstein, Leschetizky and Paderewski have discovered the true Chopin for us, we now know that the music of this composer does not deal exclusively with the most delicately sentimental and gentle moods, that a tone like a whisper and mere "stroking" of the key-board will not suffice for his interpretations — in short, that it not at all infrequently becomes necessary to "strike the broad note". This cannot be too much insisted upon, any more than the fact, that both in instrumental and in vocal music it is the *sotto voce* and the *mezza voce*, that are by far the most important shades, and the most frequently used, and that it is owing to these shades of tone that the contrasting extremes of *p* and *pp*, *f* and *ff*, assume their proper proportions and stand out with greater effect. In this way it also becomes possible to treat passages of considerable length with great warmth, yet without degenerating into sickly sentimentality. Wherever a melodious sequence of chords occurs in Chopin's works, the treble must be played with a "singing touch" — i. e., with an (almost) imperceptible pressure of both finger and wrist in the direction of the melody. Notes of considerable time-value often sound better, if after being struck they are not held by the finger, but sustained with the pedal only. (Cf. notes to Op. 25, No. 7.) It must never be forgotten, that the blending of tone-colours and the general tonal effect derive very essential qualities from the figures of the accompaniment (*arpeggios*, etc.) — these must vibrate with the theme, and intensify its tone-colour. This can be achieved by a minute "rise" and "fall" in the passage (accompanying figure) — by tiny, apparently arbitrary crescendos and diminuendos, which cannot possibly be indicated graphically but must be decided upon in the course of practice. An absolutely smooth, well-balanced effect however, will be mainly attained by musically correct, and highly accurate pedalling. Finally, the pianist must accommodate the intensity and quality of his tone to the type of his instrument (German, English, American and French pianos show quite considerable divergency) and to the size of the hall. (Cf. Notes to Op. 25, No. 10.)

Franz Liszt gewidmet.

A Franz Liszt — Dedicated to Franz Liszt.

Op. 10 Nr. 6.

ohl erst einem Op. 10 angehörend, zeigt die Etüde doch Chopin bereits als einen der besten und epochemachenden Harmoniker der neueren Musik. Die Begleitungsfigur (eine in sich sehr oft vorkommende Umschreibung einer harmonischen Note von unten und oben, a. die Begleitungsfigur im Prélude in G^h major) gibt der Üppigkeit und dem Reichtum der Harmonisation noch eine ganz neuartige Note. Es ist ratsam, gleich im ersten Takte den Rhythmus klar festzustellen (6 mal je 2 Sechzehntel und nicht 4 mal 3, — denn sonst werden die Harmonien und den Pedalgebrauch aufs allergeringste einzuschränken, womöglich nur auf ganz harmlosum Tönen freie Teile der Begleitung (meistens nur das 5. und 6. Sechzehntel). Die in dem 33. Takte beginnende Klindworthsche Variante

Bien que faisant partie d'un Op. 10 seulement, cette étude montre clairement en Chopin l'harmoniste génial et qui fait époque. La formule de l'accompagnement, avec ses appoggiatures inférieures et supérieures (procédé très fréquent chez Chopin, v. entre autres l'accompagnement du Prélude en fa dièse majeur), ajoute encore une nuance toute neuve à la plénitude et à la richesse de l'harmonisation. On aura soin, dès la première mesure, de bien établir le rythme (6 fois 2 doubles-croches, non pas 4 fois 3, ce qui donnerait des triolets) et de limiter autant que possible l'usage de la pédale, en la réservant exclusivement aux harmonies libres de toute note étrangère (le plus souvent les 5^e et 6^e doubles-croches seulement). Il ne m'est pas possible de préférer à l'original la variante de Klindworth, qui commence à la mes. 33:

Although only part of an early work (Op. 10), this Etude already fully reveals Chopin as one of the most brilliant and epoch-making masters of harmony. The figure of the accompaniment, (an harmonic note circumscribed by its upper and lower second frequently found in Chopin's works, cf. i. a. the figure in the accompaniment in the Prélude in F^h major), imparts quite a novel quality to the luxuriance and wealth of the harmonization. It is advisable to establish the rhythm quite clearly in the very first bar (6 × 2 semiquavers and not 4 × 3, or they become triplets), and to restrict the pedalling to its indispensable limit — if possible, to such harmonies as are quite free from auxiliary notes (usually only the 5th and 6th semiquavers). Klindworth's variant, which begins at the 33rd bar, and runs thus:



sh dem Original nicht vorziehen. Sie ist zu sehr ab und macht das Bild weicher als das Original. Die betreffende Weichlichkeit und Sentimentalität über gegen Chopin schon geschädigt — auch nicht immer mit so viel Logik, Sinn und Geschmack wie hier.

Elle uniformise et amollit trop les contours de la phrase musicale. On ne pèche que trop contre l'esprit de Chopin par les excès de douceur et de sentimentalité, — pas toujours, il est vrai, avec autant de logique, de sens musical et de bon goût.

is — to my mind — not preferable to the original. It makes the outline too smooth, and renders the picture effeminate. Chopin is already far too much sinned against in this matter of sentimentality and effeminacy — although not always with so much logic, musical instinct, and good taste as in this instance.

*
sosten.
4 dim.
 Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. * Ped.

smorz.
rallent.
 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

n A-dur-Einsatz etwas verspätet (sogenannte
 - oder Luftpause). Dies Verfahren kann man
 plötzlichen Auftreten neuer Tonarten, die noch
 wie hier ziemlich fern voneinander liegen und
 keine vermittelnde Modulation einander näher
 ht werden, und sodann bei Trugschlüssen (falls
 ator nicht das Gegenteil vorschreibt) so ziem-
 berall anwenden, bei Trugschlüssen unmerk-
 In beiden Fällen jedoch ohne Zerreißen der
 schon Idea.

Faire attendre un peu l'entrée du la majeur (simpl.
 respiration, dite «Luftpause»). C'est du reste un pro-
 cédé que, sauf indication contraire formelle de l'auteur,
 on peut employer presque toujours, lorsque, comme
 ici, les deux tonalités sont passablement éloignées
 l'une de l'autre et qu'elles ne sont pas reliées par
 une modulation, et de même dans les cadences rom-
 pues, mais alors d'une manière à peine perceptible.
 On se gardera, dans un cas comme dans l'autre, de
 briser l'unité de la ligne mélodique.

*The entry in A major should be retarded a little
 (by a so-called arbitrary pause — "giving 'air'").
 This device may be employed pretty well anywhere
 on the sudden entry of a new key, more especially
 if the keys are (as in this case) not at all closely
 related, and not connected by modulation — also in
 the case of an interrupted cadence (unless the com-
 poser clearly indicates the contrary). In the case of
 an interrupted cadence the pause should be less per-
 ceptible; but in neither case must it be permitted to
 break the melodic idea.

Durchweg melodische Passage, deren Zeichnung in verlassenden Stellen genau anzuzeigen ist, B.: Passage mélodique dont le dessin doit être constant, même lorsqu'il paraît atténué, par ex. * This is a melodious passage throughout, the outline of which must be clearly indicated, even in parts where the tone-colour grows less vivid, e. g.

Melodische Passage heißt ein durch Unterbrechungen oder gewöhnlichen (diatonischen, chromatischen oder kordischen) Passagenformen entstehendes Gebilde. Chopin kommt eigentlich nur diese letztere Form der Passage vor; bei ihr müssen die kleinen Abweichungen, wenn auch noch so diskret, doch als melodische Bruchstücke, die hie und da zu kleinen Neben- oder Mittelstimmen werden, manchmal sogar eine selbständige Bedeutung erreichen —, behandelt werden. Dies gibt den meistens homophonen Kompositionen einen polyphonen Anstrich und erhöht ganz besonders den Klangreiz der Hauptidee. Wie in den meisten großen Klavierliteratur führt auch hier der Weg zur richtigen Ausführung durch — J. S. Bach.

On donne le nom de passage mélodique à une mélodie dont le dessin résulte des interruptions successives de la formule générale des traits (diatoniques, chromatiques ou arpégés). Chopin ne connaît en somme pas d'autres passages, et toutes les petites irrégularités des traits doivent être marquées, si discrètement que ce soit, comme autant de bribes mélodiques donnant naissance à de petites parties secondaires ou intermédiaires. Celles-ci acquièrent même parfois une valeur propre qui donne aux œuvres, le plus souvent homophones, de Chopin une teinte de polyphonie et qui enrichit tout particulièrement le revêtement sonore de l'idée principale. C'est par J.-S. Bach qu'ici comme ailleurs, dans la grande littérature du piano, on trouvera le chemin de toute exécution vraiment conforme au style de l'œuvre.

"Melodious passage" is the name given to a line resulting from interruptions of the ordinary passage-forms: diatonic, chromatic, or derived from chords. Chopin uses practically only this kind of passage, and so the various small deviations must — however discreetly — yet be treated as melodious fractions, which here and there develop into auxiliary or inner parts, and sometimes even acquire an independent significance. This suggests a polyphonic character in these mostly homophone compositions and enhances the tonal charm of the central idea in quite a remarkable way. And here too — as indeed throughout the whole of pianoliterature —, the way to true interpretation leads through — J. S. Bach.

) e in allen Originalausgaben, erst in späteren etnischen Drucken ist \flat vor e hinzugefügt.

Le mi naturel dans toutes les éditions originales. C'est seulement dans les tirages plus récents de Kistner qu'on trouve le mi bémol.

* E in all original editions, only in the later impressions of Kistner's edition a flat was placed before E.

The main musical score consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff with a *pp* dynamic marking. The second system continues the piece with various fingerings and *Ped.* (pedal) markings. The notation includes many slurs, accents, and specific fingering numbers (1-5) for both hands.

*) Hier wie bei allen Unisono-Passagen, auch in Oktaven möglich:

Ce passage, comme tous les passages à l'unisson, peut aussi être exécuté en octaves:

As in all unisono passages, this may also be played in octaves:

A short musical example in treble clef showing a unisono passage with slurs and accents.

The same musical example as above, but with the right and left hands playing an octave apart.

Another variation of the unisono passage in octaves, demonstrating a different fingering approach.

Unisono-Passagen werden seit Liszt und Tausig oft in gebrochenen oder blinden Oktaven gespielt. Es ist dagegen aus Brillanzrücksichten nichts einzuwenden. Die Oktaven müssen nur klanglich gut abgewogen werden, damit die ursprüngliche Figur und deren Inhalt richtig zur Geltung kommt. Die Lösung der klaviertechnischen Frage hängt ab von der richtigen Wahl der anfangenden Hand und Lage, wie auch (sehr oft) vom Hinzunehmen oder Auslassen der Oktaven der linken Hand (im Falle zu großen Klangübergewichtes der letzteren). Musikalisch ergibt es — bei richtiger Ausführung — dasselbe. (Vgl. Schlußpassagen in dem b-moll-Prélude, der c-moll-Etüde [Op. 10 Nr. 12], dem Konzert in e-moll [letzter Teil], dem Scherzo in cis-moll, der Ballade in f-moll u. a.)

A l'exemple de Liszt et de Tausig on exécute souvent les passages à l'unisson en octaves brisées ou alternées (octaves et unissons). On ne saurait faire d'objection sérieuse à l'emploi de ce procédé dont l'effet est très brillant. Il faudra toutefois en bien doser la sonorité, afin que la formule originale et son contenu conservent exactement leur valeur. On résoudra ce problème technique par le choix judicieux de la main et de la position initiales, de même que, très souvent, par l'adjonction ou la suppression des octaves à la main gauche, selon les exigences de la sonorité. Pour peu que l'exécution soit bonne, le résultat musical est le même. (V. le passage final du Prélude en si bémol mineur, de l'Étude [Op. 10, No 12] en ut mineur, du Concerto en mi mineur [dernier mouvement], du Scherzo en ut dièse mineur, de la Ballade en fa mineur, etc.)

Since Liszt and Tausig, passages in unison are often played in intergrasped or "blind" octaves. From the point of view of brilliance of effect there can be no objection to this, only the tonal balance must be carefully considered, so that the original figure and its meaning may be given their correct value. The pianistic problem is solved by a correct choice of position, and of the hand, which shall commence the passage, as well as (very frequently) by the adding of the octaves in the left hand, or omitting them, should they prove overweighing. Musically — if this is correctly carried out — the result will be the same. (Cf. concluding passages in the Prélude in C minor, the Etude in C minor [Op. 10, No. 12] the Concerto in E minor [last movement], the Scherzo in C sharp minor, the Ballade in E minor etc.

Franz Liszt gewidmet.
A Franz Liszt. — Dedicated to Franz Liszt.

Op. 10 Nr. 10.

Vivace assai. ♩ = 152.

unge des in der rechten Hand beständig an Wechselrhythmus' (4×3 und 6×2), so-rhythmischen Konflikts, der zwischen den Phrasen und der ruhig fließenden Re- (6 Viertel gegen 4) entsteht, kommt bei führung dieser Studie zumeist ein rhythmisch verschwommenes Bild zustande; geklärt kann durch strammes (wenn auch noch so du-fhythmisieren der linken Hand. Man fasse k als $\frac{1}{4}$ Takt auf, denn so müßte man die tion als Orchesterstück dirigieren, und so bei der Ausführung auf dem Klavier dar- werden. Also: Linke Hand zählen! harmonisch soll die Linke, bei aller Leichtig- Klangschönheit ausschlaggebend sein — die enden Antizipationen erfordern eine feste che Stütze.

L'ensemble rythmique de cette étude manque en général de clarté, à l'exécution, par le fait des rythmes constamment alternés de la main droite (4×3 et 6×2) et du conflit rythmique entre la phrase mélodique et le mouvement égal et continu de l'accompagnement (6 temps contre 4). On obtiendra le plus de clarté, en rythmant la partie de la main gauche d'une manière très précise, même dans les passages les plus légers. Il s'agit d'un morceau à $\frac{1}{4}$: c'est ainsi qu'il le faudrait diriger si c'était une œuvre symphonique, et c'est ainsi qu'il le faut interpréter au piano. C'est donc la main gauche qui détermine la mesure. C'est la partie de la main gauche aussi qui, tout en restant légère et de belle sonorité, est essentielle au point de vue de l'harmonie, — les anticipations constantes exigent l'appui d'une base solide.

Owing to the constant change of rhythm in the right hand (4×3 and 6×2) as well as to the conflict of rhythms between the melodic phrase, and the tranquil, flowing accompaniment (6 quarter notes against 4) this Etude in its execution usually presents a picture sadly blurred as regards its rhythmic outline. This can be remedied by firm (though delicate), rhythmic play in the left hand. The piece should be conceived in $\frac{1}{4}$ time, as it would have to be so conducted for an orchestra, and when it is played on the piano, the same rhythm must likewise be established. Therefore: count for the left hand! With all delicacy and beauty of tone, the left hand must be also harmonically decisive — the constant anticipations demand firm rhythmic support.

Vorstudien — Exercices préparatoires — Preliminary studies:

1) etc.

2) etc.

3) etc.

4) etc.

5) etc.

6) etc.

möglichst schnell arpeggiiren in Wechselrichtung
Les arpeggios aussi serrés que possible en mouvement contraire
the arpeggio to be carried out as rapidly as possible in contrary motion

Alle Vorstudien durch die ganze Etude durch-
en!
s kann klanglich von Vorteil sein, in ein-
an seltenen Fällen die Arpeggiorichtung in
linken Hand zu wechseln — in der rechten
dann, wenn wegen der gar zu breiten Lage
olgende Melodienote vielleicht zu spät käme
dadurch der ruhige, melodische Fluß gar
ehr gehemmt würde (in der ganzen Studie
4—6 mal).

Appliquez les exercices préparatoires à toute
l'étude.
On peut trouver un avantage au point de
vue de la sonorité, dans quelques cas isolés, à
changer la direction de l'arpeggio de la main
gauche. A la main droite, seulement lorsque
la position est si large que la note mélodique
se ferait trop attendre et que le cours naturel
de la mélodie serait ainsi brisé (4 à 6 fois dans
toute l'étude).

All preliminary studies should be applied to
the whole Etude throughout.
To improve the tone colour, it may be found
advantageous in rare instances, to reverse the
direction of the arpeggio in the left hand. In
the right hand this is only permissible, when
— owing to the very extended position — the
next melody-note might be retarded, and so
unduly check the melodious flow of the piece.
(About 4 to 6 times in the whole Etude.)

sf p

*) Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sf p p cresc.

***) Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sf p cresc. con forza

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

sf p dolce pp poco ritenuto pp dolcissimo

3

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

*) Bewegung des Basses selbständig anzeigen: | Faites ressortir le mouvement de la basse: | Indicate the independent movement of the bass:

**) Vermutlich Stichfehler, wohl as, wie Parallelstelle. | Probablement une faute de gravure, pour la bémol, | Most likely misprint, probably n², as parallel pas-
comme dans le passage parallèle. | sage.

Allegro con fuoco. ♩ = 160.

energico

2.

f *legatissimo*

cresc.

f

sempre legato
sf con forza

f

cresc.

f

f *passionato*

p

f

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

Bier und an ähnlichen Stellen wird von vielen Pianisten, um ein noch viel schärferes Crescendo zu erreichen, die Passage auf beide Hände verteilt. Für Studienzwecke ist dies beiseite zu lassen; für Konzerte kann man indes nichts dagegen einwenden; letzteres gilt von jedem Arrangement, welches das Bild unversehrt läßt und eine bessere klangliche Gestaltung ermöglicht. Von den vielen Arten, die Passage zu teilen, gestattet die folgende das schärfste Crescendo:

Pour obtenir ici et dans d'autres passages analogues un crescendo encore plus marqué nombre de pianistes répartissent le trait qui suit entre les deux mains. Il ne doit pas en être question lorsqu'il s'agit d'une étude proprement dite. Au concert, par contre, on peut fort bien l'admettre, comme tout arrangement qui, sans toucher au texte musical lui-même, en favorise la réalisation sonore. De toutes les manières de répartir ce passage c'est la suivante qui permet de forcer le mieux le crescendo:

In this and other similar passages many pianists divide the phrase between the two hands in order to obtain a much more marked crescendo. This should never be done for purposes of study; for concert-purposes, however, there can be no objection to this, — or to any other arrangement, which leaves the tone-picture unimpaired, and makes it possible to improve upon the tone-quality. Of the various ways, in which the phrase may be divided, the following ensures the most incisive crescendo:

Leg. *

Leg. *

Leg. *

kurze Pedale während der folgenden drei, gleichgültig wo, — nur um zwei bis dreierisch eine Art von Sausen hervorzurufen. der ganzen Studie gilt das bereits auf-Prinzip: Je tiefer, desto weniger Pedal o weniger legato. Der Vortrag sei durchlich, dramatisch bewegt mit groß angelegten

auch:

er, weil links kein klangliches Übergewicht:

Mettre deux ou trois fois la pédale, très brièvement, pendant les trois mesures qui suivent, — peu importe où — et simplement pour colorer le passage par une sorte de bruissement. Se rappeler pendant toute l'étude ce principe déjà formulé: «d'autant moins de pédale et d'autant moins de legato que le passage reste plus confiné dans la région grave»

interprétation très virile, avec du mouvement dramatique et de larges contrastes.

Or aussi:

Mieux encore, parce qu'il n'y a pas de sonorité prépondérante à la main gauche:

* Very short pedalling should be used during the next three bars — it is unimportant where — merely to produce two or three times, a kind of rushing sound. The already established principle, that "the lower the tone, the less pedal, and the less legato-touch" should be observed throughout this study. The rendering should be thoroughly virile, strongly dramatic, and present broad contrasts.

** Or also:

Still better, because of the absence of tonal preponderance in the left hand:

o weniger legato. Der Vortrag sei durchlich, dramatisch bewegt mit groß angelegten

Mieux encore, parce qu'il n'y a pas de sonorité prépondérante à la main gauche:

Still better, because of the absence of tonal preponderance in the left hand:

Fr. Chopin Etüden

Herausgegeben von Ignaz Friedman

Heft 3 Op. 25 Nr. 1-7

Gräfin d'Agoult gewidmet.

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

Op. 25 Nr. 1.

An dieser Etüde, die weit mehr Klangstudie als Entwicklung eines besonders interessanten technischen Problems ist (sie enthält durchgehend gebrochene Akkorde und Passagen, die jeder Klavierbefähigte schon von früher her gut kennt und in den Fingern hat), — kann man Chopins feinen Klangsinn und seine außerordentlich zarte Behandlung des Klaviers beobachten. Um Einförmigkeit der Bewegung und der Figurenzeichnung zu vermeiden, wird die Richtung der Passage in der rechten — und wohl gemerkt nur in der rechten — Hand, durchbrochen; der Durchsichtigkeit wegen geschieht es in der linken nicht. Man beobachte z. B. die ätherischen Passagen in dem cis-moll-Scherzo: rechts Dreiklang mit Vorhalten, links reiner Dreiklang. Chopin verstand es, man kann dies ruhig behaupten, Feinheiten folgerichtig durchzuführen. Um dies recht zu verstehen, genügt es beispielsweise, die Klangwerte beider Hände (ohne Änderung des musikalischen Inhalts) zu vertauschen. Man verfolge die Klangwirkungen in

Cette étude est bien plus une étude de sonorité qu'un exercice de mécanisme offrant un intérêt particulier. Il s'agit en effet d'accords brisés et de traits que tout pianiste connaît déjà et qu'il a dès longtemps dans les doigts. On remarquera ici le sens très fin de la sonorité et une délicatesse très grande dans la manière de traiter le clavier. Si c'est pour éviter l'apparence de cliché et la monotonie du dessin que les arpèges de la main droite, et de la main droite seulement, sont brisés, — c'est pour donner à la phrase plus de clarté, plus de transparence que ceux de la main gauche ne le sont pas. Que l'on observe, par ex., les passages éthers du Scherzo en ut dièse mineur, où la main droite agrémente l'accord parfait de retards, tandis que la gauche l'utilise à l'état naturel. On peut bien l'affirmer: Chopin savait réaliser d'une manière conséquente les finesses de son écriture. Il suffit, pour s'en rendre compte, de faire un échange des valeurs sonores des deux mains (sans toucher, par conséquent, à l'idée musicale). Observons, par ex., les effets différents de sonorité dans

In this Etude, which is far more of a study in sound-effects, than a development of some interesting technical problem (it consists of a series of arpeggios, and passages, which every student of the piano is already well acquainted with, and has at his finger's ends) —, one may observe Chopin's fine sense of sound and his extraordinarily subtle treatment of the piano. In order to prevent the movement from becoming monotonous, and the figures from appearing stereotyped, the direction of the arpeggio is interrupted in the right hand, and —, be it noticed — in the right hand only. It is not done in the left hand, so that the transparent character of the piece may be preserved. Observe, e. g., the ethereal arpeggios in the Scherzo in C# minor —, common chord with suspensions in the right hand, pure common chord in the left. It is safe to affirm, that Chopin knew how to carry out refinements consistently. In order to understand this, it will suffice, as an example, to exchange the sound-values in the two hands (without altering the musical contents). Observe the sound-effect in

Um wieviel schöner klingt der Chopinsche Originalsatz, ganz abgesehen von der handlicheren Spielweise! Chopin hat die früher so beliebten Passagenformeln wie

Combien la version originale de Chopin ne sonne-t-elle pas mieux, sans compter qu'en outre elle est d'une exécution plus aisée... Chopin a évité partout, avec le plus grand soin, les formules autrefois favorites, telles que

How much more beautifully sounds Chopin's original phrase — quite apart from its greater technical convenience. Chopin has anxiously avoided the arpeggio-forms formerly so much in favour, such as

ängstlich vermieden; er ersetzte sie durch feiner geästete „Synonyme“; man erinnere sich nur der Figur

et les a remplacées par des «synonymes» plus délicatement ouvrés. Qu'on se rappelle seulement le passage

and has replaced them by far more delicately ramified "synonyms". One need merely recall the following phrase:

oder an die Etüden Op. 10 Nr. 12, Op. 25 Nr. 11 — wo einige Vorhaltnoten, Durchgangsnoten genügen, die frühere trocken — nüchterne Schulleistungsstücke zu einer melodischen Arabeske umzuzaubern und ihr künstlerische Berechtigung und selbständigen Wert zu verleihen.

ou les Études Op. 10, N° 12; Op. 25, N° 11, — où quelques retards, quelques notes de passage transfigurent l'ancien trait, sec et pédant, en une arabesque mélodique et lui donnent à la fois une justification esthétique et une valeur propre.

or the Etudes Op. 10, No. 12, and Op. 25, No. 11 — where a few suspensions, and passing-notes suffice to transform the old-fashioned, dry-as-dust, pedantic arpeggio into a melodious arabesque, and endow it with renewed artistic vitality, and independent value.

*) Die leicht ausgezeichneten Noten, (jede dritte in jeder Gruppe) haben natürlich melodischen Wert und werden im nächsten Takte durch die Hauptnoten weitergeführt; — sie sollen auch hervorgehoben werden.
 **) Die Note b links wird meistens viermal recht stark angeschlagen, was, obwohl es so gedruckt steht, doch als Geschmacksverirrung gelten muß. Chopin wollte, daß die Note durchklingt — aber man würde bei ihm vergebens nach einer analogen Gegenstimmen- oder Mittelstimmführung suchen, bei der vier Noten gleicher Höhe und gleichen Wertes als „selbständige“ Idee zu gelten hätten. Dafür hatte Chopin zu viel Genie!

Les notes légèrement indiquées (la 3^e de chaque groupe) ont naturellement une valeur mélodique et trouvent une continuation dans les notes essentielles de la mesure suivante, — elles doivent donc être aussi accentuées.
 C'est si bémol de la main gauche est frappé le plus souvent quatre fois forte, mais, bien que conforme au texte, une telle interprétation est une faute de goût. Chopin voulait sans doute que la note ressortît, — mais on chercherait en vain dans tous les contrepoints et dans toutes les parties intermédiaires de ses œuvres quatre notes de même intonation et de même durée que l'on puisse considérer comme un motif «indépendant». Pour cela, Chopin avait trop de génie.

The slightly indicated notes (the 3rd note in every group) are, of course, of melodic importance, — they find their continuation in the principal notes of the following bar, and must be duly emphasised.
 The B flat in the left hand is usually struck loudly four times; but although it is so indicated in print, this must be regarded as an error of taste. Chopin wished the note to be sustained —, but one would search Chopin's works in vain for an analogous instance in his treatment of unessential and intermediate parts, in which four notes of identical pitch and value are treated as an "independent subject", Chopin had too much genius for such a proceeding!

*) *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

Led. * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

Led. * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

Led. * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

Die Bässe genau führen! denn dadurch wird die ziemlich „uniforme“ Melodie hier stark umgedeutet, bekommt also trotzdem eine große Bedeutung für die Entwicklung.

Der Baß folgt der Lesart von Lemoine und Ashdown & Parry, die gegen die in den ersten Härtel'schen Drucken stehende eine offenbare Verbesserung darstellt.

*) als nur in der ersten Ausgabe von Breitkopf & Härtel. In der englischen und französischen Ausgabe fehlt das *b* vor a. Auch in Chopins Autograph fehlt es, ist aber offenbar von ihm während des Stiches hinzugefügt.

Basses distinctes, — la mélodie, assez uniforme, en sera vraiment transfigurée, tout en acquérant une grande importance pour la suite.

Nous avons choisi pour la basse la version de Lemoine et de Ashdown & Parry, comme étant une amélioration indiscutable de celle des premières éditions de Härtel.

On ne trouve le la bémol que dans la première édition Breitkopf et Härtel. Les éditions française et anglaise n'ont pas de bémol devant le la; mais, bien qu'il manque aussi dans l'autographe, il semble certain qu'il s'agit d'une correction faite pendant la gravure.

The bass notes must be brought out distinctly, as this provides an important change of meaning for the melody, which, in spite of being somewhat monotonous, hereby acquires great significance for the development of the piece.

The bass follows the reading by Lemoine and Ashdown & Parry, which is an evident improvement on the one to be found in the first impressions by Härtel.

a) only in the first Breitkopf & Härtel edition. In the English and French editions there is no *b* before the a. It is also not to be found in Chopin's autograph, but was evidently added by him during the process of engraving.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a dynamic of *pp* and includes a *dim.* (diminuendo) section. The second system features a *smorzando* (ritardando) section. The third system is marked *pp leggierissimo*. The fourth system includes a *rit. tr.* (ritardando and trill) section. The fifth system is marked *ppp*. The piece concludes with a *rit.* section and a final chord. Pedal markings (*Ped.*) are placed throughout the score, often with asterisks. Fingerings and slurs are extensively used to guide the performer.

*) Es wirkt hier schön, wenn man die höchste Note *f* nicht nur schwach spielt, sondern auch um eine Idee verspätet. Ein sehr guter und brauchbarer Zeitmesser ist in solchen Fällen der Fingerwechsel auf dem vorhergehenden des —, wenn man da bequem den 3. Finger mit dem ersten vertauscht, verliert man gerade so viel Zeit, als für die erwähnte Verspätung angemessen ist. Kullak gibt für diese Fälle den Rat, die Melodienote mit Daumen zu spielen. Dies ist wohl richtig, verlangt aber große Feinfühligkeit im Anschlag.

On obtient un joli effet en jouant le *fa* aigu non seulement *pp* mais aussi légèrement en retard. Une manière très pratique et très sûre de mesurer le temps, dans des cas de ce genre, consiste à changer de doigt sur la note précédente, soit ici *ré bémol*. En remplaçant commodément le 3^e doigt par le 1^{er}, on perd exactement le temps nécessaire au retard. Kullak conseille, dans ces mêmes cas, de jouer la note mélodique avec le pouce. C'est juste sans doute, mais un tel doigté doit être compensé par une grande délicatesse de toucher.

Here a beautiful effect may be obtained by not only playing the highest *f* softly, but by delaying it an instant. A very good and useful means of gauging the time in such cases, may be found in a change of finger on the preceding *D^b*. By deliberately substituting the thumb for the 3rd finger, one will lose just as much time, as is suitable for the above-mentioned delay. Kullak's advice is, in these cases to play the melody-note with the thumb. This is correct enough, but demands a very keen sense of touch!

Gräfin d'Agoult gewidmet.

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

Op. 25 Nr. 2.

Weit entfernt von der Absicht, den Studierenden oder den zukünftigen Künstler auf den Gedanken einer Bearbeitung oder Paraphrasierung der Chopinschen Etüden oder anderen Werke „für den Konzertvortrag“ bringen zu wollen, wähle ich dennoch aus der folgenden Etüde die ersten Takte als die durchsichtigsten, durchgehends zweistimmigen, um an ihnen einige Möglichkeiten des modernen, fippigeren (obwohl immer auf Chopin fußenden) Klaviersatzes zu zeigen. Ich verhalte mich gegen Bearbeitungen Chopinscher Werke überaus feindlich, gleichviel ob es sich um Bearbeitungen für Klavier allein oder irgend ein Instrument oder eine Singstimme mit Klavierbegleitung, oder endlich um das Instrumentieren für Orchester handelt. Die vollkommene Übereinstimmung zwischen Erfindung (Idee), Form und Klang (Klavierklang) macht Chopins Kompositionen zu unantastbaren Meisterwerken, — die nur in der ursprünglichen Form zur rechten Geltung kommen. Daher sollen die folgenden Beispiele lediglich zeigen, wie man sich die Weiterentwicklung der Chopin-Klavierklangwirkungen etwa denken könne; sie sollen nur wenige Fingerzeige bieten für das Übertragen — anderer Ideen. Das folgende erste Beispiel, vollstimmiger als das Original, zeigt dreistimmigen Satz; aber es enthält nicht drei reale Stimmen, sondern Füllstimmen rein harmonischer Natur, in denen die Bewegung durch Antizipationen, Durchgangs- und Vorschlagsnoten, Ausfüllung von Klangintervallen usw. sozusagen künstlich erzielt wird:

Nous nous garderons bien de suggérer à l'élève ou au futur interprète l'idée de paraphraser, d'arranger «en vue du concert» les Études ou d'autres œuvres de Chopin. Néanmoins, nous avons choisi les premières mesures de l'étude qui suit, si claire et constamment écrite à deux parties, pour donner quelques exemples d'une écriture pianistique moderne plus riche, bien que toujours conforme au style de Chopin. Ennemi déclaré de tout arrangement des œuvres de Chopin, qu'il s'agisse de piano seul, d'un instrument ou d'une voix avec accompagnement de piano ou encore de transcription pour l'orchestre, nous affirmons que l'homogénéité parfaite du fond et de la forme, de l'idée et de sa réalisation sonore au piano en fait des chefs-d'œuvre intangibles, qui n'ont de réelle valeur que sous leur forme originale. Aussi les exemples qui suivent n'ont-ils d'autre but que de montrer ce que pourrait être l'évolution d'un style de piano, dans la voie ouverte par Chopin, et de donner quelques directions pour la transcription d'autres idées que les siennes. Voici un premier exemple de sonorité plus pleine que celle de l'original, à 3 parties, mais non point 3 parties réelles, — simples parties de remplissage harmonique dont la marche, en quelque sorte artificielle, est le résultat d'anticipations, de notes de passage, d'appoggiatures, etc.:

Far be it from me to put it into the head of the student, or future transcriber, to paraphrase, or "arrange for concert-performance" any of Chopin's Etudes or other works. Yet I select the first bars of the following study — as being the simplest in structure and kept throughout in two parts — in order to demonstrate some possibilities of the modern and more luxuriant pianoforte-phrase (which nevertheless is always based upon Chopin). I personally am absolutely opposed to any "arrangements" of works by Chopin — whether it be an arrangement for piano solo, or for any instrument or voice with piano accompaniment, or finally an instrumentation for orchestra. The perfect balance between conception (idea), form, and sound (the sound of the piano), in Chopin's compositions stamps them as masterpieces, not to be tampered with, — to which justice can only be done in their proper original form. Therefore the following examples are only intended to show how one might imagine the further development of Chopin's pianistic effects, and to offer a few suggestions for the transcription of — some other ideas. The following example shows the theme richer in parts than the original, i. e., in 3 parts — but not 3 real parts; they are merely filling-up parts of a purely harmonic nature, where the progression, is, as it were, artificially produced by anticipations, passing notes, appoggiature and filling-in of the intervals:

Das Thema ist, um dem Übergewichte der anderen Stimmen standzuhalten, in sogenannten blinden Oktaven gesetzt. Eine Oktave folgt einer einfachen Note und umgekehrt — in schnellem Tempo macht es den Eindruck vollständig in Oktaven gesetzter Passagen; die einzelnen Noten müssen etwas stärker gespielt werden und klanglich die Verbindung mit der nächsten Note anstreben. Die blinden Oktaven in Beispiel 1 ergeben also folgende klangliche Verbindung:

Es hätte aber auch so heißen können:

Pour compenser la sonorité des autres parties, nous avons écrit le thème en octaves alternées (octaves et unissons). On sait que, dans un mouvement rapide, ce procédé d'exécution produit le même effet, exactement, que des octaves continues. Il faut seulement marquer un peu les notes simples, afin d'établir l'équilibre sonore avec l'octave suivante. Les octaves alternées produisent donc, dans l'ex. 1, l'effet sonore suivant:

Mais on aurait pu avoir aussi:

The theme is set in so-called "blind octaves", so that it may not be over-weighted by the other parts, i. e., a single note is followed by an octave and vice versa. Played quickly, this gives an impression of the entire phrase being written in octaves. The single notes must be played rather more emphatically, so as to maintain their sound-connection with the next note. Thus, the "blind" octaves, in Ex. 1, yield the following result as regards tone-connection:

But it might also have been written thus:

Wenn man die so oft wiederkehrenden 3 Noten



Si l'on entend et si l'on conçoit bien que les trois notes dont le retour est si fréquent



If one realises the three notes so often repeated



richtig als eine Umschreibung des c hört und auffaßt, so kann man das Thema folgendermaßen in zwei Stimmen erklingen lassen: oben das umschriebene und weiterklingende c, unten der Rest —; da die dritte Stimme auch in paralleler Achtelbewegung geht so zeichne ich (wieder aus polyrhythmischen Gründen) die sich zu Akkorden formierenden Bässe (drei gegen vier) leicht aus.

sont une sorte d'ornement de l'ut, on pourra faire sonner le thème dans deux parties: à l'aigu, l'ut orné et dont la sonorité se prolonge; au grave, tout le reste. Comme la 3^e partie procède aussi par mouvement parallèle en croches, nous soulignons légèrement les notes de la basse (trois sur quatre) qui se groupent en accords, toujours pour mieux faire ressortir la polyrythmie.

— correctly as a periphrasis of C, the theme can be brought out in two parts in the following way: the paraphrased and sustained C above, — and the rest below; as the third part also progresses in parallel movement in quavers, I will (again from polyrhythmic considerations) slightly indicate the bass, which forms itself into chords (three against four).



Die folgenden 2 Beispiele sind um eine weitere (vierte) Stimme bereichert. In der Klangart erinnert Beispiel V an das Impromptu in Ges-dur.

Les deux exemples qui suivent ont encore une partie de plus. Le premier (Ex. V) rappelle, comme sonorité, l'«Impromptu» en sol bémol majeur.

The two succeeding examples are richer by yet one more part. In tone-colour Example V is reminiscent of the Impromptu in G^b major.



Im Beispiel VI liegt das Thema im Tenor, ist daher im Klange schwerfälliger.

Dans l'ex. VI. le thème est au «ténor», la sonorité par conséquent alourdie.

In Ex. VI the theme is in the tenor, and therefore of heavier tone-colour.



Rein virtuose Bearbeitungen sind die Beispiele VII, VIII und IX.

Les ex. VII, VIII et IX sont des types de virtuosité pure.

Nos. 7, 8 and 9 may serve as examples of transcriptions written purely for technical display.





In neuerer Zeit kommen als Abarten des Klaviersatzes die sogenannte Kreuzung und die enge Lage stark in Aufnahme. Beide Arten sind nicht eigentlich klaviermäßig, aber manchmal von ausgezeichnetem Klange und guter Wirkung. Die Kreuzung kann man auf den Orgelsatz mit mehreren Manualen, die enge Lage auf den jetzt üblichen dichten Orchestersatz zurückführen. Zur Anwendung auf vorliegende Etüde sind beide nicht geeignet, sie ergeben nur ganz mäßige Resultate (1. u. 2. Takt Kreuzung, 3. u. 4. Takt enge Lage).

On préconise depuis peu un procédé d'exécution qui, sans répondre au caractère propre du piano, produit parfois des effets de sonorité remarquables, j'entends par là le croisement des mains et l'écriture en position serrée: le premier venant sans doute du style d'orgue (à plusieurs claviers manuels), l'autre de l'orchestration serrée actuellement à la mode. Leur emploi dans cette étude ne saurait être recommandé: il ne donnerait que des résultats bien médiocres (Mes. 1 et 2: croisement; mes. 3 et 4: position serrée).

Quite lately the crossing of the hands and close position have come extensively into use as new developments of the pianoforte phrase. Neither type is truly pianistic, but sometimes of excellent sound and effect. The crossing can be traced back to the organ-phrase for several manuals, the close position to the now usual dense orchestral scoring. Neither can be utilized in connection with this Etude, and can lead only to quite mediocre results (First 2 bars cross harmony, 3rd and 4th bar close position).



Hervorragende Beispiele für neueren Klang-effekt lieferten Albeniz, Debussy, Ravel, Busoni, C. Scott.

Es ist nicht zu übersehen, daß das Hauptgewicht des „neuen Klanges“ auf ganz revolutionärer Erweiterung der Harmonie- und Tonaltätsbegriffe beruht. Trotzdem ist dabei auch rein klavieristisch eine Nuance zu bemerken. Ob dieser neue Stil entwicklungs-fähig ist, scheint dem Herausgeber zweifelhaft. Zum Schluß noch die Bemerkung, daß auch eine Übertragung a priori eine künstlerische Notwendigkeit sein und nicht nur einer mechanischen Virtuosität dienen soll. Deshalb tragen alle Bearbeitungen, die nur von Terzen-, Sexten- oder Oktavenverdoppelungen ausgehen, den Todeskeim in sich. Sie entstellen die Originalkomposition, und bringen meistens nicht einmal ein neues spieltechnisches oder klangliches Problem. Die Übertragung soll und muß Kunst sein, — sowie sie Rekordzwecke verfolgt, gehört sie dem — Sport.

Siehe auch die Bemerkungen zur 25. (der ersten aus den 3 nachgelassenen) Etüden.

Types remarquables de sonorité nouvelle au piano: Albeniz, Debussy, Ravel, Busoni, C. Scott.

Il ne faut pas oublier que l'essentiel, en ces «sonorités nouvelles», provient d'une amplification toute révolutionnaire des conceptions harmoniques de la tonalité. Toutefois, au point de vue exclusif du piano, il y a une nuance; — nous doutons, pour ce qui nous concerne, de la vitalité de ces tendances. Affirmons enfin, a priori, qu'une transcription ne doit pas seulement satisfaire les exigences d'une virtuosité toute mécanique, mais répondre à un besoin artistique profond. Aussi tous les arrangements à la tierce, à la sixte, à l'octave sont-ils autant d'œuvres mort-nées. Ils défigurent l'œuvre originale, portent en eux un germe de mort, sans même offrir, le plus souvent, l'intérêt d'un problème nouveau de mécanisme ou de sonorité. Une transcription doit être une œuvre d'art. Dès qu'elle tend à établir un record, elle n'est plus que — sport.

V. aussi les remarques sur l'Étude N° 25 (la première des trois Études posthumes).

Remarkable examples of the new sound effect are furnished by Albeniz, Debussy, Ravel, Busoni, C. Scott.

It is obvious, that the chief principle of the „new sound“ is based upon a revolutionary expansion of the conceptions of harmony and tonality. Still, even pianistically, a change is noticeable. Whether this new style is capable of further development, seems doubtful to the editor. I would add in conclusion that even a transcription must be a priori an artistic necessity, and not merely provide an opportunity for technical tours de force. Therefore all arrangements, which are manufactured with a view to parading passages in thirds, sixths, and octaves, are musically dead from the very outset. They distort the original composition, and as a rule do not even provide one new problem of sound or technique. Transcription must and shall be an art — as soon as it is inspired by any desire to break records it belongs to the realm of — professional sport.

Cf. notes to Etude 25 — the first of the three posthumous Etudes.

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

Op. 25 Nr. 3.

Es gibt in der ganzen Sammlung Chopinscher Etüden keine ausgesprochene Triller-Studie. Dies ist um so merkwürdiger, als Chopin auf das Triller-Studium als den integralsten Bestandteil der Klaviertechnik bekanntermaßen das größte Gewicht legte und in seiner geplanten Klavierschule diesem die größte Aufmerksamkeit widmen wollte. Auch die folgende Etüde ist alles eher, als eine Trillerstudie —, man könnte sie ebensogut Sprungstudie (sowohl rechts wie links, Baßsprünge), Anschlagstudie, Vorschlag-, auch Mordentstudie nennen. Trotzdem erscheint es dem Herausgeber notwendig, über den Triller einiges zu sagen, und er glaubt, dafür hier noch den richtigsten Platz gewählt zu haben, da in den anderen Etüden (ausgenommen vielleicht Op. 25 Nr. 6) noch weniger vom Triller zu spüren ist. Nimmt man irgendwelche Gattung der Klaviertechnik (die Oktaven und Sprungtechnik ausgenommen) und zerlegt sie in die kleinsten Bestandteile, wird man schließlich immer wieder bei der Triller-Formation anlangen. Dies gilt selbst von gebrochenen Akkorden und Passagen, wenn man das Tremolo richtig als eine erweiterte Form des Trillers auffaßt und versteht. Skalen, diatonische und chromatische, Vorschläge, Ornamententechnik, Daumenuntersatz, Passagen, Überschlag — alles dies besteht aus aneinandergereihten, nicht zur weiteren Fortsetzung gelangten Trillerteilen. Deshalb ist ein fleißiges Trillerstudium von ganz großer Bedeutung. Es bildet später ein richtiges Arsenal für den Pianisten.

Die einfachen Trillerformen.

Die am meisten gebrauchten Trillerformen sind die folgenden:

- 12, 23, 34, 45,
13, 24, 35,
14, 25.

Zu studieren auf zwei weißen Tasten, zwei schwarzen Tasten und eine weiße und schwarze Taste gemischt, ganzer und halber Ton, eine schwarze und weiße Taste, ganzer und halber Ton. Also wie folgt:

2 5 2 5
1 4 1 4
3 5 3 5
2 4 2 4
1 3 1 3
4 5 4 5
3 4 3 4
2 3 2 3
1 2 1 2

Il n'y a, dans toute la série des Études de Chopin, aucune étude consacrée spécialement au trille. On a lieu de s'en étonner, d'autant plus que, dans son enseignement, Chopin attachait une importance considérable au travail du trille, qu'il considérait comme une partie intégrante de la technique du piano. Il comptait lui réserver une place importante dans la méthode de piano qu'il se proposait d'écrire. L'étude qui suit est tout plutôt qu'une étude de trille, — on pourrait aussi bien l'appeler une étude de saut, tant pour la main droite que pour la gauche (sauts de la basse), une étude de toucher, d'appoggiature ou de mordant. Néanmoins, nous croyons nécessaire de dire quelques mots du trille et de les placer ici, car partout ailleurs (à l'exception peut-être de l'Op. 25 N° 6) cet ornement sera plus rare encore. Quelque partie que l'on choisisse de la technique du piano (octaves et sauts exceptés), si on la réduit à ses éléments premiers, on en arrive toujours en fin de compte à une forme de trille, — même dans les passages en accords brisés, lorsque l'on conçoit bien le tremolo comme une amplification du trille. Gammes diatoniques et chromatiques, appoggiatures, ornements de tous genres, passages du pouce, traits, croisements des mains, tout n'est que succession de fragments de trilles restés inachevés. On comprend dès lors l'importance considérable de l'étude du trille qui constituera une sorte de réserve permanente pour le pianiste.

Trilles simples.

On emploie le plus souvent les doigtés suivants:

- 12, 23, 34, 45,
13, 24, 35,
14, 25,

à travailler sur deux touches blanches, — deux touches noires, — une blanche et une noire (par ton et par demi-ton), — une noire et une blanche (par ton et par demi-ton), soit:

The entire collection of Chopin-Etudes does not contain one study expressly for the shake. This is all the more remarkable, as it is well-known, that Chopin as a teacher attached the greatest importance to the study of the shake as the most indispensable part of piano-technique, and intended to devote the greatest attention to it in the School of Pianoforte-playing, which he proposed to write. Even the following Etude is anything rather than a study for the shake, — it might just as well be called a study in "spot" notes (both for the right and left hands — viz. the skips in the bass), a study in touch, appoggiatura, or mordent. In spite of this the editor thinks it necessary to say something about the trill, and has chosen this as the best place in which to say it, as in the other Etudes (with the exception, perhaps, of Op. 25 No. 6) the shake is even less in evidence.

Take any form of piano-technique (octaves and skips excepted), and reduce it to its smallest elements, and it will always lead you in the end to the formation of the shake, — this applies even in the case of broken chords, and chord-passages, if the tremolo is rightly conceived and understood as an extended form of the trill. Scales, whether diatonic or chromatic, appoggiatura, grace-notes, passing-under of the thumb, chord-passages, crossing of the fingers, — all this consists of a succession of undeveloped portions of a trill. Therefore a diligent study of the trill is of enormous importance. It will prove a veritable mine of resource to the pianist later on.

Simple forms of the shake.

The following forms are the most usual:

- 12, 23, 34, 45,
13, 24, 35,
14, 25.

These should be practised on two white keys, two black keys, — then mixed, one white and black, on whole and half-tones, and one black and white, on whole and half-tones: e. g.

Man wird es gleich beim Üben bemerken, daß einige der angegebenen Fingersätze in gewissen Lagen von großer Schwierigkeit sind und zu einem richtigen Triller kaum führen werden. Man gelangt so zu einer zweiten Gruppe — den sogenannten Überschlagstrillern, das sind Triller, bei denen die Finger nicht in der natürlichen Folge abwechseln, z. B.:

2)

5 3 5 3
4 2 4 2
5 4 5 4
4 3 4 3
3 2 3 2

On ne tardera pas à s'apercevoir que quelques — uns de ces doigtés sont, dans certaines positions, d'une exécution très difficile et permettent à peine de triller. Ceci nous amène à considérer un second groupe de trilles dans lesquels les doigts n'alternent pas dans leur ordre normal, ex.:

2)

5 3 5 3
4 2 4 2
5 4 5 4
4 3 4 3
3 2 3 2

The student will at once perceive in practising that some of the indicated fingerings are extremely difficult in certain positions, and can scarcely lead to a real trill. This takes us, therefore, to a second group — the so called trills with crossed fingers, i. e. where the fingers do not alternate in their natural sequence: e. g.

2)

5 3 5 3
4 2 4 2
5 4 5 4
4 3 4 3
3 2 3 2

Wo diese Art des Fingersatzes zur Unmöglichkeit wird (es genügt hier statt c-des c d oder b c zu nehmen, wie hier in 2^a),

2a)

5 4
4 2
5 3

Lorsque ce genre de doigté est impraticable (il suffirait d'avoir ici, au lieu d'ut-ré bémol, ut-ré ou si bémol ut),

2a)

5 4
4 2
5 3

Where this type of fingering becomes impossible (here it will suffice to take c d or b^bc instead of c d^b)

2a)

5 4
4 2
5 3

5 3
4 2
5 4
4 3

5 3
4 2
5 4
4 3

5 3
4 2
5 4
4 3

wird der Untersatz-Triller gute Dienste leisten, z. B.:

on peut fort bien utiliser le passage du pouce sous le 4^e, le 3^e ou le 2^e doigt, soit:

the trill with passing-under will be found most useful: e. g.

3)

4 1 4 1
3 1 3 1
2 1 2 1

4 1 4 1
3 1 3 1
2 1 2 1

4 1 4 1
3 1 3 1
2 1 2 1

Es wird für den Studierenden ein leichtes sein, sich in umgekehrter Töne- und Fingerordnung die gleichen Übungen für die linke Hand einzurichten.

Rien de plus facile pour l'élève que de transposer ces mêmes exercices pour la main gauche, en renversant l'ordre des sons et des doigtés.

It will be easy for the student to arrange the same exercises for the left hand by reversing the order of notes and fingering.

Die beiden Abarten Nr. 2 und 3 sind für chromatische Terzenskalen und Daumenuntersatz die besten Vorübungen.

Les deux exercices, Nos 2 et 3, sont la préparation la meilleure à l'étude des gammes chromatiques en tierces et du passage du pouce.

The two varieties (Nos. 2 and 3) are the best preliminary exercises for chromatic scales in 3rds, and passing-under of the thumb.

Die kombinierten Trillerformen.

Trilles combinés.

Combined forms of the trill.

Wenn man zwei einfache Triller mit zwei verschiedenen Fingersätzen in gleicher Tonhöhe aneinanderreicht, erhält man den bei längeren Trillerstrecken so nützlichen Triller mit 3 und 4 Fingern, z. B.:

Lorsqu'on ajoute l'un à l'autre deux trilles simples, avec deux doigtés différents, on a le trille à trois et quatre doigts, si utile lorsque le battement en est prolongé, ex.:

When two simple trills with two different fingerings, but played on the same notes, are combined, the result will be the trill for 3 and 4 fingers, which is so exceedingly useful for trills of long duration: e. g.

4)

2 5 1 3 2 5 1 3
2 5 3 4 2 5 3 4
2 4 3 5 2 4 3 5
2 4 3 4 2 4 3 4
2 3 2 4 2 3 2 4
1 4 2 3 1 4 2 3
1 3 2 4 1 3 2 4
1 3 2 3 1 3 2 3
1 2 1 3 1 2 1 3

3 4 3 4 2 4 3 4
2 3 2 4 2 3 2 4
1 4 2 3 1 4 2 3
1 3 2 4 1 3 2 4
1 3 2 3 1 3 2 3
1 2 1 3 1 2 1 3

3 4 2 4 3 4 2 4
2 1 2 3 2 1 2 3
3 1 2 1 3 1 2 1

2 1 2 3 2 1 2 3
2 1 3 4 2 1 3 4

3 5 3 4 3 5 3 4
4 5 3 5 4 5 3 5
3 4 3 5 3 4 3 5
4 5 3 5 4 5 3 5
4 2 3 2 4 2 3 2
3 2 1 2 3 2 1 2
5 3 4 3 5 3 4 3

Bei dem Triller mit drei Fingern tritt auf einer Taste immer Fingerwechsel ein; es kann dies die Untertaste oder die Obertaste sein. Dies verdoppelt die Anzahl der möglichen Kombinationen. Man kann, wie aus Beispiel Nr. 4 ersichtlich ist, die einfachen Triller mit den Untersatz- oder Überschlag-Trillern vereinigen.

Trillerkette.

Die Trillerkette ist ein lang ausgespannener Triller, der ebenso gut auf einem Melodieton, wie auch auf verschiedenen nacheinanderfolgenden Tönen gespielt wird. Der Begriff „Kette“ ist also nicht auf die Tonverbindung, wohl aber auf den Fingersatz anzuwenden. Da ein langer Triller überaus anstrengend ist (denn es müssen immer dieselben Muskeln arbeiten, ohne ausgeschaltet zu werden), so behilft man sich, indem man den Fingersatz je nach ein paar Noten auswechselt. Es muß dies natürlich so unauffällig geschehen, daß der Triller in Stärke und Schnelligkeit immer gleichmäßig bleibt. Für je mehr Fingersatz-Möglichkeiten beim Triller der Klavierspieler durch das Vorstudium gerüstet ist, desto besser und länger wird er trillern können.

Wie schon früher bemerkt, ist das Tremolo eine Abart des Trillers. Je weiter die Intervalle des Tremolos werden, desto mehr wird auch das Gelenk in Anwendung gebracht; beim eigentlichen Triller spielt das Gelenk nur eine passive Rolle. Beim Tremolo können auch viele Fingerkombinationen in Anwendung gebracht werden, z. B.:



Dans le trille à trois doigts, le changement de doigt se fait toujours sur la même touche (touche noire ou touche blanche). Le nombre des combinaisons est ainsi doublé. On peut en outre souder, comme l'indique l'ex. N° 4, le trille simple et les trilles combinés.

Chaîne de trilles.

La chaîne de trilles n'est rien autre qu'un trille prolongé, tantôt sur un seul son, tantôt sur plusieurs sons successifs de la mélodie. Le terme de chaîne se rapporte donc non pas à l'enchaînement des sons, mais à celui des doigts. Pour éviter la grande fatigue qui résulte d'un trille prolongé (ce sont les mêmes muscles qui travaillent sans relâche), on a recours au changement fréquent de doigté. Mais il va de soi que ce changement doit être imperceptible, de telle façon que le trille n'en subisse aucune altération d'intensité ni de mouvement. Le trille sera d'autant meilleur et d'autant plus long, s'il le faut, que le pianiste disposera avec aisance d'un plus grand nombre de doigtés différents.

Comme nous l'avons vu plus haut, le tremolo est un dérivé du trille. Plus l'intervalle est grand, plus il est nécessaire de faire intervenir le poignet qui, dans le trille, ne joue qu'un rôle passif. On peut utiliser aussi pour le tremolo un grand nombre de doigtés combinés, tels que:

In the shake with three fingers there must be a constant change of finger on one of the keys; it may be a black key or a white key. This doubles the number of possible combinations. As may be seen in Ex. 4, one can combine a simple trill with a trill, in which a finger is passed over or under.

A Chain of trills.

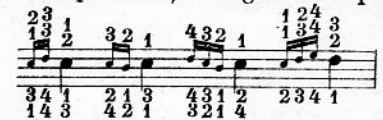
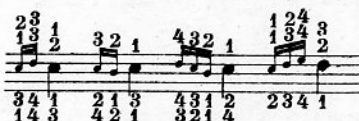
The chain of trills is a prolonged trill, which may be executed either on a single note of a melody, or on a series of notes. The idea of a chain therefore does not refer to the tone-combination, but to the fingering. As a long trill is very tiring (the same muscles having to work all the time without intermission) it is a great help to change fingering every few notes. Of course this must be done as unobtrusively as possible, so that the trill remains constant in strength and rapidity. The more thoroughly a pianist has practised a large number of possible fingerings, the better and longer his trill will be in proportion.

As I remarked before, the tremolo is a variety of trill. The greater the interval, the more the wrist will be brought into play: in the trill proper the wrist plays merely a passive part. Many combined fingerings will be found useful for tremolo also, e. g.:

Bei dieser Gelegenheit seien noch einige Worte über trillerartige Gebilde, wie Mordent (pincé), Pralltriller, (pincé renversé), Schneller, Doppelschlag (doublé) gesagt. Der noch heute in Deutschland verbotene und gar nicht gebrauchte Fingerwechsel gibt den erwähnten Verzierungen viel mehr Präzision, Kraft und Schnelligkeit.

Saisissons l'occasion pour passer rapidement en revue quelques ornements analogues au trille: le mordant ou pincé, le pincé renversé, le gruppetto ou doublé. Le changement de doigt rapide, aujourd'hui encore si méprisé, si rarement employé en Allemagne, leur donne à tous précision, force et vivacité.

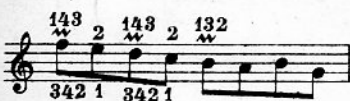
I take this opportunity to add a few words about the various ornaments akin to the shake, such as the mordent (pincé), the transient shake (pincé renversé), the short shake, and the grace-note (doublé). The quick change of finger on one note, which is to this day so much eschewed, and practically never used in Germany, makes it possible to play all these ornaments with greater precision, strength and rapidity.



Eine kleine Bewegung des Gelenks nach oben bei der Schluß-(Haupt-)Note genügt, um ihr einen kleineren oder größeren Druck zu verleihen. Meines Wissens war Bülow der erste deutsche Pianist, der dies folgerichtig durchführte. In Gebilden wie

Un petit mouvement ascendant du poignet sur la note essentielle finale suffit pour lui imprimer un accent plus ou moins fort. Bülow fut, je crois, le premier pianiste allemand qui fit un usage conscient de ce procédé. Dans des passages tels que

A small upward movement of the wrist, made simultaneously with the striking of the closing (principal) note suffices to give it the necessary emphasis. So far as I know, von Bülow was the first German pianist who did this systematically. In phrases like



wird durch die Befolgung der gegebenen Ratschläge der Nachdruck auf den melodischen Noten leicht bewerkstelligt —, sonst liegt der Akzent immer auf der ersten Note des Schnellers, was leider nur zu oft zur Entstellung der melodischen Linie führt. (Beethoven c-moll Konzert, I. Teil!)

il suffira de suivre nos conseils, pour obtenir facilement l'accentuation de la note mélodique. Autrement, c'est toujours la première note du pincé renversé qui porte l'accent, et la ligne mélodique en est malheureusement souvent défigurée. (Beethoven, Concerto en ut min., 1^{er} mouvement!)

the emphasis on the notes of the melody will easily be given by carrying out the above instructions —, otherwise it is always apt to be on the first note of the short shake, thus only too often disfiguring the line of melody. (Vide Beethoven, Concerto in C minor, 1st movement!)

in tempo

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

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

Herausgeber spielt hier das Thema mit dem Daumen, um die Klangsymmetrie zwischen Anfang (Thema oben) und 2^e Reprise (Thema oben und unten) herzustellen, also ungefähr:

L'auteur de cette édition joue ici le thème avec le pouce, pour établir une symétrie sonore entre le début (thème en haut) et la 2^e reprise (thème en haut et en bas), soit approximativement:

The editor plays here the theme with the thumb so as to produce a symmetry of sound between the beginning (theme above) and the 2nd repeat (theme above and below), thus in about the following manner:

cresc. *antando non incalzando*

cresc. *antando non incalzando*

cresc. *antando non incalzando*

Es ist schwer, bei dieser Etüde, als einem ausgesprochenen Charakterstück, das technische Problem zu erklären. Sollten es die springenden Bässe sein? Sollte es sich, besonders im späteren Verlauf, wo die Oberstimme in deutlicher Form hervortritt, um eine Anschlagsstudie für kräftige, singende Obertöne handeln? Sollte die Etüde, des durchgeführten Rhythmus und der stetig wiederkehrenden Synkope wegen, als rhythmische Studie aufzufassen sein? Es ist kein Grund vorhanden, sich für eine dieser Annahmen fest zu entschließen — daher fasse man alle drei scharf ins Auge. Zum Rhythmus ist zu bemerken: nicht das 3. und 4. Viertel im Takte beschleunigen, das 1. immer richtig bringen. Es ist eine leider nur zu oft wahrzunehmende Erscheinung, daß in raschen Stücken der Wert des 4. Viertels im $\frac{4}{4}$ -Takt und des 3. Viertels im $\frac{3}{4}$ -Takt verkürzt wird —; es beeinträchtigt dies in der übelsten Weise die Präzision des Rhythmus. Gerade gegen Chopin wird in dieser Hinsicht wegen des bei ihm angeblich „immer stattfindenden rubatos“ arg gestündigt. Ohne Rhythmus kein Chopin. Die Freiheiten, die man sich, guten Geschmack und Sinn für Gesangsführung vorausgesetzt, nehmen darf, sollen immer ausgeprägteste Rhythmik zur Grundlage haben. „Meine Linke ist mein Kapellmeister“, sagte Chopin. Dies bezeugen auch alle richtigen, guten Chopinspieler. Nur der unaufmerksame Hörer bemerkt dies nicht. Berauscht vom hinreißenden Melos oder Leichtigkeit und Grazie einer ornamentalen Wendung, hört er nur auf diese hin und probiert und studiert diese. Es ist ein gutgemeinter Rat des Herausgebers, gerade dort das Studium mit der linken Hand zu beginnen, um die rhythmischen Konturen festzusetzen. Es möge auch jeder, der für die rhythmischen Feinheiten und zarresten Abweichungen keinen Sinn hat, die in Chopins Tanzformen, besonders in den Mazurken und Polonaisen vorkommen und die meistens nur Slaven (und diese auch selten) richtig erfassen, lieber die Hand davon lassen und dafür möglichst rhythmisch spielen. Er wird der Sache und sich einen großen Dienst erweisen. Bei Sprüngen ist anzupassen, daß die Hand die Intervalle in kürzester, also geradester Luftlinie erreicht (flache Hand), also keine unnützen Kurven beschreibt. Sprünge einzeln und in Verbindung studieren, z. B.:



sollen die folgenden Sprünge in beiden Pfeilrichtungen geübt werden.

Die heller und voller klingende Oberstimme (vom 9. Takte ab) erreicht man, indem man die Kraft der Hand durch das Gelenkgewicht (manchmal auch durch das Gewicht des ganzen Unterarmes) immer nach dieser Seite, also nach rechts dirigiert. Die Hand allein soll auch nach rechts schwenken. Von größter Bedeutung ist der Nachdruck des Gelenkes — der eine große Tonfülle, bei größter Kraftersparnis, hervorbringt, zum großen Unterschiede von der rohen, immer Holzigen Kraft, die man durch das sogenannte „Schlagen auf die Taste“ erreicht. Also auch bei den größten und schnellsten Anstürmen immer im letzten Augenblick Gelenkkorde, und nie direkter Fall.

Un vrai morceau de genre: il est difficile d'en déterminer le problème technique. Seraient-ce les sauts de la basse? Serait-ce, dans la suite surtout, alors que la mélodie se précise à l'aigu, une étude de toucher pour apprendre à marquer et à faire chanter les sommets mélodiques des accords? Ou serait-ce plutôt une étude de rythme, comme semblerait l'indiquer la répétition constante d'une formule syncopée? En l'absence de toute raison décisive en faveur de l'un ou de l'autre, on considérera à la fois ces trois problèmes. Quelques remarques tout d'abord au sujet du rythme: n'accélérez pas, dans la mesure, le 3^e et le 4^e temps et mettez le premier toujours bien en place. J'ai malheureusement constaté trop souvent qu'on se laisse aller, dans les morceaux rapides, à abrégier la durée du 4^e temps de la mesure à $\frac{4}{4}$ et du 3^e de la mesure à $\frac{3}{4}$. C'est une des pires formes de l'imprécision rythmique. Le soi-disant «rubato continu», précisément dans les œuvres de Chopin, est la cause de graves abus. Pas de Chopin sans rythme. Les libertés que l'on peut prendre, dans les limites du bon goût et d'un sens juste de la cantilène, doivent toujours être soumises à l'ensemble des lois du rythme. «Ma main gauche est mon chef d'orchestre», disait Chopin. Et c'est ce dont témoignent tous les véritables interprètes de sa musique. Il n'y a guère que l'auditeur distrait qui ne le remarque pas. Grisé par l'élan de la mélodie, par la légèreté et la grâce des mélismes, il n'entend qu'eux et en fait ensuite l'objet spécial de ses études. Or, je voudrais précisément conseiller de commencer l'étude de ces passages par la main gauche, afin d'en fixer mieux les contours rythmiques. Qu'il s'abstienne d'y toucher, celui qui n'a pas de sens pour les finesses rythmiques et les petites irrégularités voulues, si abondantes dans l'œuvre de Chopin, — et qu'il joue avec autant de rythme que possible. Il ne fera qu'y gagner, et l'œuvre aussi. Ce ne sont guère que les Slaves, et ceux-ci pas toujours, qui parviennent à rendre ces multiples nuances, dans les danses du maître, les Mazurkas et les Polonaises surtout. Pour les sauts, on aura soin de franchir l'intervalle par la ligne la plus courte, la plus droite (la main à plat), — sans nulle courbe inutile. Travaillez les sauts isolément et par groupes. Ainsi les sauts qui suivent



seront étudiés dans les deux sens indiqués.

On obtiendra une sonorité plus claire et plus pleine de la partie supérieure (à partir de la mes. 9), en portant toujours l'effort de la main sur le côté, à droite, par une pression du poignet ou même, parfois, de tout l'avant-bras. La main elle-même doit aussi obliquer à droite. La pression du poignet est de la plus haute importance. On obtient par elle le maximum de sonorité avec le minimum de dépense musculaire, tandis qu'en «frappant» les touches, on produit toujours une sonorité sèche et rude. Ainsi, quelles que soient la force et la rapidité de l'attaque, on s'abstiendra de toute chute directe et l'on aura recours, au dernier moment, à l'intervention du poignet.

In this Etude — an unmistakable Character-stück —, it is difficult to define the technical problem; whether it lies in the leaping bass for the left hand; or whether it is to be taken as a study in touch, especially towards the end, where the upper part stands out more definitely, and a strong singing tone in the outer notes is required — or, finally, whether this Etude is a study in rhythm, in virtue of the persistent syncopation throughout. As there is no reason to decide definitely in favour of anyone of these assumptions, it will be best to pay strict attention to all three. Rhythmically it is important not to hurry the 3rd and 4th beats in the bar, and always to bring in the 1st beat with precision. Again and again I notice with regret, that in rapid pieces the value of the 4th beat in $\frac{4}{4}$ time, and of the 3rd beat in $\frac{3}{4}$ time — is unduly shortened, which is, perhaps, one of the worst possible ways of impairing the rhythm. Chopin especially is much sinned against in this way, because of the pretended “constant rubato”. Without rhythm there can be no Chopin playing. The liberties which one may take — always assuming that one has good taste and sense for the treatment of melodic phrasing, — must always be based upon due regard for a most well-defined rhythm. “My left hand is my conductor”, said Chopin. To this all good Chopin players bear witness. Only the inattentive listener does not notice this. Carried away by the entrancing flow of melody, or the daintiness and grace of an ornamental turn, he only listens to these, and afterwards attempts, and practises these only. It is only well-meant advice on the part of the editor, on these occasions to begin with the study of the left hand, in order to establish the rhythmical frame-work. I should also advise anyone, who lacks the necessary instinct, to keep his hands off any attempt at the delicate refinements and modifications of rhythm in Chopin's dances, especially the Mazurkas and Polonaises, which are usually correctly dealt with only by Slavonic pianists (and rarely even by those) — and to play them as rhythmically as possible instead. He will do great service to the cause and to himself. In “spotting” notes, care should be taken to make the hand traverse the intervals by means of the shortest, that is to say the straightest passage through the air (flat hands) — i. e. without describing unnecessary curves. Leaps must be studied separately and in combination, viz.



These leaps should be practised in both directions indicated by arrows.

The upper part (from the 9th bar onwards) is made to sound brighter and more sonorous by always directing the strength of the hand through the weight of the wrist (sometimes even through the weight of the entire forearm) to the side, i. e., to the right. And the hand itself must also bear towards the right. This pressure from the wrist is of the greatest importance — as producing a very full tone, coupled with the least possible effort, thus contrasting greatly with the coarse, and always “wooden” force, which is achieved by the so-called “hitting the keys”. Therefore even the strongest and swiftest attack must at the last moment involve a wrist-movement, and never a direct fall.

Gräfin d'Agoult gewidmet.
A la comtesse d'Agoult — Dedicated to Gräfin d'Agoult.

Op. 25 Nr. 6.

Vorstudien — Exercices préparatoires — Preliminary studies.

Als Fingersätze kommen in Betracht:
On peut utiliser les doigtés suivants: 3 4, 4 5, 3 5, 4 5, 4 5, 3 5
The following fingerings are useful: 1 2, 2 3, 1 2, 2 1, 3 1, 2 1
und die kombinierten:
et les doigtés combinés: 4 5 4 5, 3 5 4 5, 3 4 3 5, 3 4 3 5, 4 5 4 5, 5 4, 4 5
also the combined fingerings: 2 1 3 1, 2 1 2 1, 2 1 2 1, f 2 1 2, 2 3 2 1, 2 1, 3 1

z. B. bei:
par ex. pour: E D O E L O F F
viz im:

Parallel für linke Hand in umgekehrter Ordnung: | Parallèlement pour la main gauche, dans l'ordre inverse: | Parallel exercise for the left hand in reversed order:

Das Prinzip der chromatischen Skala in kleinen und großen Terzen:

Die obere Stimme wird mit dem 3., 4. und 5. Finger gespielt, die untere mit Daumen und 2. Finger. Da die Zahl der Töne gleich, die der Finger aber ungleich ist, muß in der unteren Stimme gelegentlich das Gleiten angewandt werden.

Obere Stimme:

Untere Stimme:

Le principe de la gamme chromatique en tierces mineures et en tierces majeures:

On joue la partie supérieure avec le doigté 3 4 5, la partie inférieure avec le pouce et le 2^e doigt. Comme le nombre des sons est le même, mais celui des doigts différent dans les deux parties, il faut glisser d'une touche à l'autre dans la partie inférieure.

Partie supérieure:

Principle of the chromatic scale in small and large 3rds:

The upper part is played with the 3rd, 4th, and 5th fingers, the lower part with the thumb and 2nd finger. As the number of notes is even, and that of the fingers odd, some of the notes in the lower part have occasionally to be glissed.

Upper part.

Partie inférieure:

Lower part:

Ebenso herunter. Das Gleiten erfolgt immer an der Ecktaste der Obertasten-Gruppen in der Richtung der Skalen —, also aufsteigend auf dis-e, ais-h, absteigend ges-f, des-c. Derselbe Fingersatz gilt für links, nur in umgekehrter Ordnung und Richtung. Es ist dies der jetzt am meisten gebrauchte Fingersatz (Moszkowski-Fingersatz genannt), der sich ausgezeichnet bewährt hat. Es ist möglich, hier ein strenges Legato zu erreichen, was bei den bisherigen, veralteten Fingersätzen in beiden Stimmen zugleich ausgeschlossen war.

De même en descendant. On glisse toujours de la dernière touche du groupe des touches noires, dans la direction de la gamme, autrement dit en montant de ré dièse à mi, de la dièse à si et, en descendant, de sol bémol à fa, de ré bémol à ut. Même doigté pour la main gauche, mais renversé et dans la direction opposée. Ce doigté (dit de Moszkowski) a fait ses preuves et est actuellement le plus répandu. On peut ainsi obtenir, dans les deux parties à la fois, un legato absolu ce qui, avec les anciens doigtés, était tout à fait impossible.

And down in the same way. Glissando must always occur at the corner keys of the groups of black notes in the direction of the scale, i. e., in ascending, from d[#] to e, a[#] to b, and in descending from g^b to f, and from d^b to c. The same fingering applies to the left hand, only in reversed order and direction. This fingering (called the Moszkowski fingering) is at present the one most frequently used, and has proved most excellent. With it, it is possible to observe a strict legato in both parts, which could not be done with the antiquated fingerings in use until now.

Der Czernysche

On jugera sans peine aux endroits marqués d'une flèche de l'insuffisance du doigté de Czerny | Czerny's fingering



zeigt an den mit → bezeichneten Stellen den wunden Punkt im Legato. Der 3. Finger muß, um rechtzeitig nach as, bezw. es anzulangen, das e, resp. h in seinem Wert abkürzen und vorzeitig abspringen.

au point de vue du legato. Pour atteindre à temps le la bémol (respect. le mi bémol), le 3^e doigt doit abrégier la durée du mi (respect. du si) et sauter.

shows a weak spot in the legato at the points indicated with a →. In order to reach the a^b, or e^b (as the case may be) in time, the 3rd finger is obliged to quit the e, — or b — prematurely with a leap, and thus to curtail their value.

Der Chopinsche Fingersatz

Le doigté de Chopin

Chopin's fingering



ist wegen des springenden Daumens (→) sehr gefährlich und für strenges Legato unbrauchbar. Auf den heutigen Klavieren, mit ihrem tieferen Tastenfall, versagt er im schnellen Tempo meistens sowohl rechts in aufsteigender, wie links in fallender Richtung.

avec le saut du pouce (→), est très dangereux et inadmissible pour un legato absolu. Il est du reste le plus souvent impossible, tant à la main droite en montant qu'à la gauche en descendant, dans le mouvement rapide et sur les claviers actuels, dont l'enfoncement est plus grand qu'autrefois.

is not at all safe because of the jump for the thumb (→), and of no use for a strict legato. Moreover, on modern pianos, with their deep touch, it is apt to fail in rapid passages, both in ascending (in the right hand), and in descending, (in the left).

Viele der Vorübungen für die Ettiden Op. 10 Nr. 2 und Op. 25 Nr. 3, werden auch hier von großem Nutzen sein. Bevor man an das Studium der folgenden Terzenetüde geht, empfiehlt es sich, die Terzen gebrochen, langsam und legatissimo zu üben, etwa so:

Un grand nombre d'exercices préparatoires, indiqués pour les Op. 10 N° 2 et Op. 25 N° 3, auront ici aussi toute leur utilité. Avant d'entreprendre l'étude de tierces qui suit, on fera bien de travailler les gammes en les brisant, lentement et legatissimo, soit à peu près:

Many of the preliminary studies relating to Etudes Op. 10 No. 2 and Op. 25 No. 3, will also be found very useful here. Before attempting to practise the following Etude in thirds, it would be as well to practise the thirds arpeggiato slowly, and legatissimo, — after this manner:



Der Fingersatz von Godowski, der von dem Moszkowskis in einer Stelle abweicht

Le doigté de Godowski, qui ne diffère qu'en un point de celui de Moszkowski

Godowski's fingering, which resembles Moszkowski's with the exception of one place



eignet sich für manche Hände —, ist aber nur in aufsteigender Richtung zu gebrauchen. Da die Fingerfolge

convient à certaines mains, mais seulement en montant. Comme la succession des doigts

is suitable for some hands — but useful only in ascending. As the sequence of fingering



schwer als Trillerfingersatz zu denken ist, läßt sich auch kaum eine entsprechende Applikatur in absteigender Richtung konstruieren.

en est plus difficile à retenir qu'un doigté de trille, il n'est guère possible d'établir l'équivalent pour le passage descendant.

is difficult to realise as the fingering for a trill, it would scarcely be practicable to construct a corresponding fingering for the descent.

Die Hand soll immer seitwärts, in der Richtung der Skala, gebogen sein, um den Übersschlag von 3 über 4, auch das Schleifen (Gleiten) zu erleichtern. Skalen rechts und links üben.

La main doit toujours être inclinée dans la direction de la gamme, pour faciliter le passage du 3^e sur le 4^e doigt, ainsi que le glissement. Travailler les gammes à la main droite et à la main gauche.

The hand must always be bent sideways, in the direction of the scale, in order to facilitate the passing of the 3rd finger over the 4th, as well as the glissando. Practise the scales with the right and left hands.

Bei großen Terzen:

Pour les tierces majeures:

In the case of major thirds:



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

Op. 25 Nr. 7.

Obwohl es unmöglich ist, hier (und überhaupt) ein System der richtigen Pedalisation anzustellen (die meisten, guten Pianisten pedalisieren grundverschieden und trotzdem richtig), so kann man doch eine Reihe feststehender Regeln und Erfahrungen anführen, die der weiteren Entwicklung dieses hochwichtigen Zweiges der Klaviertechnik dienlich sein werden. Der ganze Farbenreichtum des Klavierklanges, die Fähigkeit des Singens und der dynamisch richtig geführten Phrasierung beruhen zu gleichem Teilen auf der Kunst des Anschlages, wie auf der Pedalbehandlung. Ich kann mir kein noch so kurzes Stück vorstellen, das am Klavier ohne Pedal befriedigte. Die von manchen Klavierpädagogen (?) früher verkündete Ansicht, man möge Bach ohne Pedal spielen, ist zu unhaltbar, um darauf näher einzugehen. Aber wenn auch das Pedal große Vorteile mit sich bringt, so ist es doch, wenn man es nicht auf das genaueste behandelt, der schlimmste Feind und die größte Gefahr eines Klavierspielers. Man beachte die in rohen Umrissen nachstehend gebotenen Ratschläge:

1) Jeden neuen Harmoniewechsel frisch pedalisieren, womöglich synkopisch, das ist gleich nach dem Anschlagen des Akkordes. Das mit dem Anschlag gleichzeitige Pedalisieren ist nur bei kurzen, scharfen Akkorden zulässig.

2) Je tiefer die Klavierlage, desto weniger Pedal, je höher die Lage, desto mehr Pedal. Je tiefer eine Akkordfolge pedalisiert werden soll, desto später müssen die einzelnen Akkorde synkopiert werden, d. h. desto später nach den einzelnen Akkorden muß der Pedalwechsel eintreten.

3) Die größte Vorsicht walte bei allen Akkordfolgen, deren Bässe diatonisch oder chromatisch steigen oder fallen, — mit anderen Worten: Akkorde mit wenig oder gar keinen gemeinsamen Tönen (in harmonischem Sinne) werden am vorsichtigsten synkopisch pedalisiert.

4) Bei Läufen, Skalen, Figurenwerk links das Pedal als koloristisches Element, aber nicht als harmonische Kräftigung gebrauchen, also recht oft, aber immer sehr kurz (crescendo- und diminuendo-Pedal). Beim Staccato weniger, beim Legato mehr Pedal.

Il est impossible d'établir ici (et d'une manière générale) une théorie de la pédale et de son emploi. La plupart des pianistes, même les bons, en font un usage tout à fait différent et correct cependant. Nous noterons néanmoins une série d'observations et de préceptes fixes qui peuvent favoriser le développement de cette partie très importante de la technique du piano. Toute la richesse de coloris, la possibilité de faire chanter les parties mélodiques, de bien établir le dynamisme de la phrase, au piano, reposent pour une part égale sur l'art du toucher et sur la manière de traiter la pédale. Je ne puis vraiment me représenter aucun morceau de piano, si court soit-il, sans pédale. Plus d'un maître (?) enseignait autrefois qu'il faut jouer Bach sans pédale: cette affirmation est trop sottise pour qu'il vaille la peine de s'y arrêter. Mais quelque énormes que soient les avantages de la pédale, celle-ci n'en devient pas moins, pour les pianistes, le plus dangereux des pièges, si son emploi n'est pas minutieusement réglé. On fera bien de suivre les indications données ici à grands traits:

1) Changez la pédale à chaque harmonie nouvelle, autant que possible à contre-temps, c.-à-d. immédiatement après l'attaque de l'accord. Il n'est admissible de mettre la pédale sur l'accord lui-même que si celui-ci doit être bref et mordant.

2) D'autant moins de pédale que l'on se rapproche de la région grave du clavier, d'autant plus que l'on se rapproche de la région aiguë. Plus une succession d'accords accompagnés de pédale s'étend au grave, plus on doit tarder à enfoncer la pédale après chaque accord.

3) User d'une extrême prudence dans toutes les séries d'accords dont la basse monte ou descend par degrés diatoniques ou chromatiques, — en d'autres termes, les accords n'ayant que peu de notes communes ou n'en ayant aucune ne permettent l'emploi de la pédale, et à contre-temps, qu'avec beaucoup de précautions.

4) Dans les traits, les gammes, les ornements de tous genres à la main gauche, la pédale ne doit être employée que pour colorer la sonorité, non pas pour accuser davantage les harmonies. Il faut donc en faire un usage très fréquent, mais chaque fois très bref (pédale de crescendo et de diminuendo). Le staccato supporte moins, le legato plus de pédale.

Although it is impossible here (or at any time) to establish a system for correct use of the pedal (most good pianists differ radically in their use of the pedal, and yet pedal correctly), it is nevertheless possible to quote a number of fixed principles and experiences, which will serve to promote the further development of this highly-important branch of piano-technique. The whole wealth of tone-colour, of which the piano is capable, its capacity for "singing" and for rendering a phrase with dynamic correctness — all depend equally on the art of touch and the treatment of the pedal. I cannot imagine any piece, not even the shortest, being tolerable on the piano without pedal. The views formerly preached by sundry professors of the piano (?) that Bach should be played without pedal, are too untenable for further discussion. But though the pedal affords enormous advantages, nevertheless — if it is not treated with uttermost attention to detail, — it becomes the worst enemy of, and greatest danger to the pianist. The following hints, roughly sketched should be observed:

1) Fresh pedal should be taken for each new harmony —, in syncopation, if possible, i. e. immediately after striking the chord. Simultaneous pedalling is only permissible when the chords are played short and dry.

2) The higher the position on the piano, the more pedal —, the lower the position, the less pedal should be used. If a sequence of chords requires pedalling, the syncopation must be retarded in proportion to the descent, i. e. more time must elapse between the striking of the individual chords, and the taking of the pedal.

3) The greatest care must be exercised in all chord-progressions, the basses of which rise or fall diatonically, or chromatically — in other words, such chords as have practically no notes in common (in the harmonic sense), must be more carefully pedalled, and syncopated.

4) In dealing with runs, scales, and arpeggios, &c. in the left hand, the pedal must be used as an element of colour, but not to strengthen the harmony, therefore it should be used often, but always very shortly (crescendo and diminuendo-pedal). Staccato figures require less pedal, legato-figures more.

5) Für den Konzertspieler sei dringendst empfohlen, vor dem Anfangen immer einige starke, vollgesetzte Akkorde zu spielen, um sich über die Akustik des Saales ein klares Bild zu schaffen. Zeigt sich starker Nachhall, dann weniger als sonst und kürzer pedalisieren.

6) Die eingehendsten Studien über ganzen Niederdruck, $\frac{3}{4}$ Druck und ungefähr $\frac{1}{2}$ Druck des Pedals machen. Einem für Klangwirkungen feinhörigen Musiker gewähren diese Druckabstufungen in Verbindung mit dem linken (Verschiebungs-) Pedal die Möglichkeit eines großen Reichtums der Klangschattierungen.

7) Eingehend sind die Wirkungen tiefer Baßtöne (Anschlag und Pedalisierung) und die Pedaleffekte stumm (d. h. unhörbar) dazu geöffneter Akkorde zu studieren. Ebenso sorgsam zu studieren ist

8) das sogenannte Reinigen, das ungemein wichtig bei Orgelpunkten ist, wo auf dem stark gespielten Baß, oder der liegenden Baßnote verschiedene, nicht immer nah verwandte Harmonien folgen. Es wird dann, um den Orgelpunkt zu retten, die harmonisch kristallklare Pedalisierung geopfert, dafür aber ein oft wiederholtes Abdämpfen ($\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Niederdruck) angewendet werden müssen. Man vergesse nie, daß die in gestochenen Musikalien eingezeichneten Pedalisationen (Ped. *) nur ganz primitive Überbleibsel aus der Klavierentwicklung des ganzen XIX. Jahrhunderts sind, daß sie etwa nur dem alten Rezept „neue Harmonie — neues Pedal“ entsprechen, — aber weit, sehr weit entfernt sind von den unzähligen Kombinationen und Feinheiten des modernen Pedalspiels. Während des Studiums ist der Einfluß des Pedals auf Reinheit und Farbe der Klangwirkung auszuprobieren, indem man plötzlich bei liegendem Pedal das Spiel abbricht und die Nachhallwirkung mit dem Ohr kontrolliert. Im Interesse der Biegsamkeit, Glätte und Feinheit der Gesangführung sind vergleichende Studien anzustellen über den Klang und die Farbe eines mit Finger gehaltenen und pedalierten und eines angeschlagenen, aber nur mit dem Pedal gehaltenen Tones. Ebenso sind die Klangkraft und Fülle der Bässe genau zu überwachen. In einzelnen seltenen Fällen ist es von Vorteil, das Pedal vor dem Anschlagen des Akkordes niederzudrücken (z. B. bei *pp* Stellen, langen Fermaten).

5) Pour le concert, nous recommandons vivement au pianiste de se faire, avant de commencer, une idée exacte de l'acoustique de la salle, en frappant sur le clavier quelques accords pleins et forts. S'il perçoit une résonance plus ou moins prolongée, il utilisera la pédale moins souvent et plus brièvement qu'à l'ordinaire.

6) Faites les études les plus approfondies sur l'effet que produit l'enfoncement de la pédale entier, aux trois quarts et à peu près à la moitié. Ces divers procédés, combinés avec l'emploi de la pédale de gauche, fournissent au musicien sensible aux effets de sonorité des ressources d'une richesse extraordinaire.

7) Observez avec soin l'effet des notes graves (attaquées puis soutenues avec la pédale) et celui de la pédale sur des accords dont on enfonce les touches sans les faire sonner, ou encore

8) les procédés de clarification de la sonorité. Ceux-ci sont d'une importance toute spéciale dans les «pédales harmoniques» où, sur une basse forte ou répétée, des harmonies différentes se succèdent sans lien toujours apparent. Pour bien faire sonner la note de «pédale», on sacrifie alors la clarté cristalline des harmonies, mais on atténue la résonance en enfonçant fréquemment la pédale à demi ou aux trois quarts. Il ne faut pas oublier que les indications de pédale (Ped. et *), dans la musique gravée, sont d'un caractère tout à fait primitif. Simple vestige de l'évolution du piano à travers le XIX^e siècle, elles répondent approximativement au précepte «harmonie nouvelle — nouvelle pédale». Mais nous sommes loin, très loin, avec elles, des innombrables combinaisons actuelles du «jeu» des pédales. On peut, pendant le travail, observer l'effet de la pédale sur la pureté et sur le coloris des harmonies, en cessant brusquement de jouer, mais en laissant la pédale enfoncée et en contrôlant soigneusement l'effet sonore. Pour ce qui concerne la souplesse, l'égalité et la délicatesse de la cantilène, on comparera attentivement la sonorité et le timbre d'une note tenue avec le doigt et la pédale, ou simplement frappée et tenue avec la pédale seule. Enfin, on contrôlera de même la puissance et la plénitude des basses. Dans certains cas, plutôt rares, il peut être avantageux de mettre la pédale avant de frapper l'accord (dans les passages *pp*, sur les points d'orgue prolongés).

5) The concert-pianist is urgently recommended, before actually commencing, always to strike a few strong, full chords, so as to get a clear idea of the acoustics of the hall. If the reverberation is strong, he should use the pedal less than usual, and shorter.

6) He should most minutely study the effects of a complete depression of the pedal, $\frac{3}{4}$ pressure, and approximately, $\frac{1}{2}$ pressure. To a musician gifted with a refined sense of tonal effect, these various degrees of pressure in combination with the soft pedal will furnish a wide range of tone-colour.

7) He should carefully study the effect of low bass-notes (as regards touch and pedalling), and the pedal-effect obtained by taking down chords "mutely" (i. e. inaudibly) at the same time. He should also carefully study:

8) the so-called "clearing". This is exceedingly important in dealing with pedal-points, where above the strongly-played, or sustained bass-note, there are moving various harmonies, not always closely related. To save the pedal-point, the perfection of clean pedalling according to harmony will have to be sacrificed, but this will be compensated for by repeated damping (with $\frac{1}{2}$ and $\frac{3}{4}$ pressure). It must never be forgotten, that the pedal-marks found in engraved music (Ped. *) are mere primitive survivals from the development of pianoforte-playing during the whole of the XIXth century —, that they are written down more or less according to the old rule: "fresh harmony, fresh pedal", — but are very far indeed from representing the innumerable combinations and subtleties of modern pedalling. During practice, the effect of the pedal upon the colour and purity of the sound should be tested, by suddenly ceasing to play, while yet holding the pedal — and then gauging the effect of the reverberation by listening. To attain elasticity, smoothness and finesse in the phrasing of flowing melodies comparative studies should be made between the sound and colour of a tone held by the finger, and sustained by the pedal, and one that has been struck and then sustained by the pedal alone. The power and roundness of tone in the bass must also be regulated and watched carefully. In some rare cases it is advantageous to put down the pedal before striking the chord (in *pp* passages, or long pauses ~).

Vivace. M.M. $\text{♩} = 69$.

molto legato

20.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system includes the instruction "mezza voce". The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as "Ped." and "mezza voce". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

*) 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.

This musical score is for a piano piece, likely in the key of B-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is heavily annotated with performance instructions and technical markings:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes fingerings (1-5) and repeated notes marked with *Red.* and asterisks.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with similar *Red.* markings.
- System 3:** Features a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand.
- System 4:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking in the right hand.
- System 5:** Concludes with more *Red.* markings and fingerings.

The notation includes complex rhythmic patterns, often with slurs and ties, and frequent use of the sustain pedal (indicated by *Red.*). Fingerings are meticulously indicated above and below notes. The overall texture is dense and lyrical.

*) 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 fonde 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.

Diese Etüde kontrastiert im Inhalt aufs schärfste mit der folgenden Oktavenstudie und bildet mit ihren Handgelenk-oktaven einen Gegensatz zu dem in der folgenden erforderlichen Oktavenspiel mit steifem Vorderarm. Es muß diese Etüde auf 2 Arten sehr lange streng regelmäßig getübt 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 *ffo*-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 (4^e et 5^e doigts) de travailler l'étude entière d'abord avec le 4^e et ensuite avec le 5^e doigt. Les grandes mains peuvent en outre utiliser le 3^e 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.

Allegro assai. M. M. ♩ = 112.

21.

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

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

*) 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 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 No 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.

p

3 4 5

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

cresc.

5 4 5

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

f marc.

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

cresc.

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

appassionato

ff

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

*) 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 infallible.

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.

riten. *fz.* *p*

leggerissimo

dimin.

poco secco *pp (poco rit.)*

*) 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 *db* (sounding on (through 4 bars) gives a good effect:

mf *senzu Ped.* *Ped.*

**) 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.

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 gespielt, 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 wechselnd 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 Oberstasten 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 4th, or the 3rd, 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 4th, and sometimes even the 3rd 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. $\text{♩} = 72$.

22.

*) Die vorkommende rein harmonische Mittelstimme

wird sehr oft als „bedeutend melodisch“ brutal herausgestochen, — es ist dies ein Mißverstehen Chopin'scher 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.

Lento. M. M. ♩ = 100.

*) 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 präzision, 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'exécute 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.

Bei dieser inhaltsschwersten, gewaltig dramatischen Föndichtung, 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 ungetähr:

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:

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 piano-technical 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 étude, 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:



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



und die sich aufbauende Fortsetzung:

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:

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



and its truculent continuation:



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. Ungetähr so:

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:

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:



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

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-versa.

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

unter andern
entre autres
among the rest

oder
ou
or

richtig auffaßt — erleichtert es das Studium beträchtlich.

is always correctly grasped.

23. **Lento. M.M. ♩ = 66.**

p *pp* *rit.*

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

Allegro con brio. M.M. ♩ = 69.

f *risoluto* *sf*

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

dim.

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

Ped. 1 1 1 1 * Ped. Ped. Ped. Ped.
 ff * Ped. Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped.
 ff marcatisssimo
 fff Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. *

*) Herausgeber spielt hier (links) trotz paralleler Oktaven: | L'auteur de cette édition joue ici (m. g.) en dépit | Here the editor (in spite of the parallel octaves) |
 Oktaven: | des octaves parallèles: | plays the left hand thus:

**) Klingt besser: | La sonorité est meilleure ainsi: | Will sound better as follows:

da man wegen der tiefen Lage und großen Kraft die Figur hier nicht mehr deutlich hört. | car, autrement, le passage manque de netteté, dans | as it is no longer possible clearly to distinguish the |
 la région grave et la nuance forte. | 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 un-
gemein starke, intensive Ausdruck des Ringens, die Kampfesstimmung, deuten auf ein verhüll-
tes 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 Gelenkbewegung nach unten und an-
schmiegender 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 12^e, en ut mineur, de l'Op. 10. L'expression
intense et extraordinairement puissante d'ap-
lutte et de combat leur donne une sorte de pro-
gramme 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 tou-
jours 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 (C minor) 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 distri-
bute 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. $\text{♩} = 80$.

24.

*) Rubinstein spielte von hier das Thema durchgehends in Oktaven: Rubinstein jouait, à partir d'ici, tout le thème en octaves: Rubinstein used to play the theme from here in octaves throughout:

27614

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 Betrunknen gleicht. Es empfiehlt sich also hier ein doppeltes Hören: mit dem rechten Ohre verfolgte 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 einigemal 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 steep slopes 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 re-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. $\text{♩} = 69$.

25.

*) 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 zarterster 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 26 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:

Allegretto grazioso. M.M. 138-144.

27.

legato *p* *dolce* *pp staccato*

segue *suivez* *a t.*

*) 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 hervorzuhobende 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 (eine 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 2^e 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).