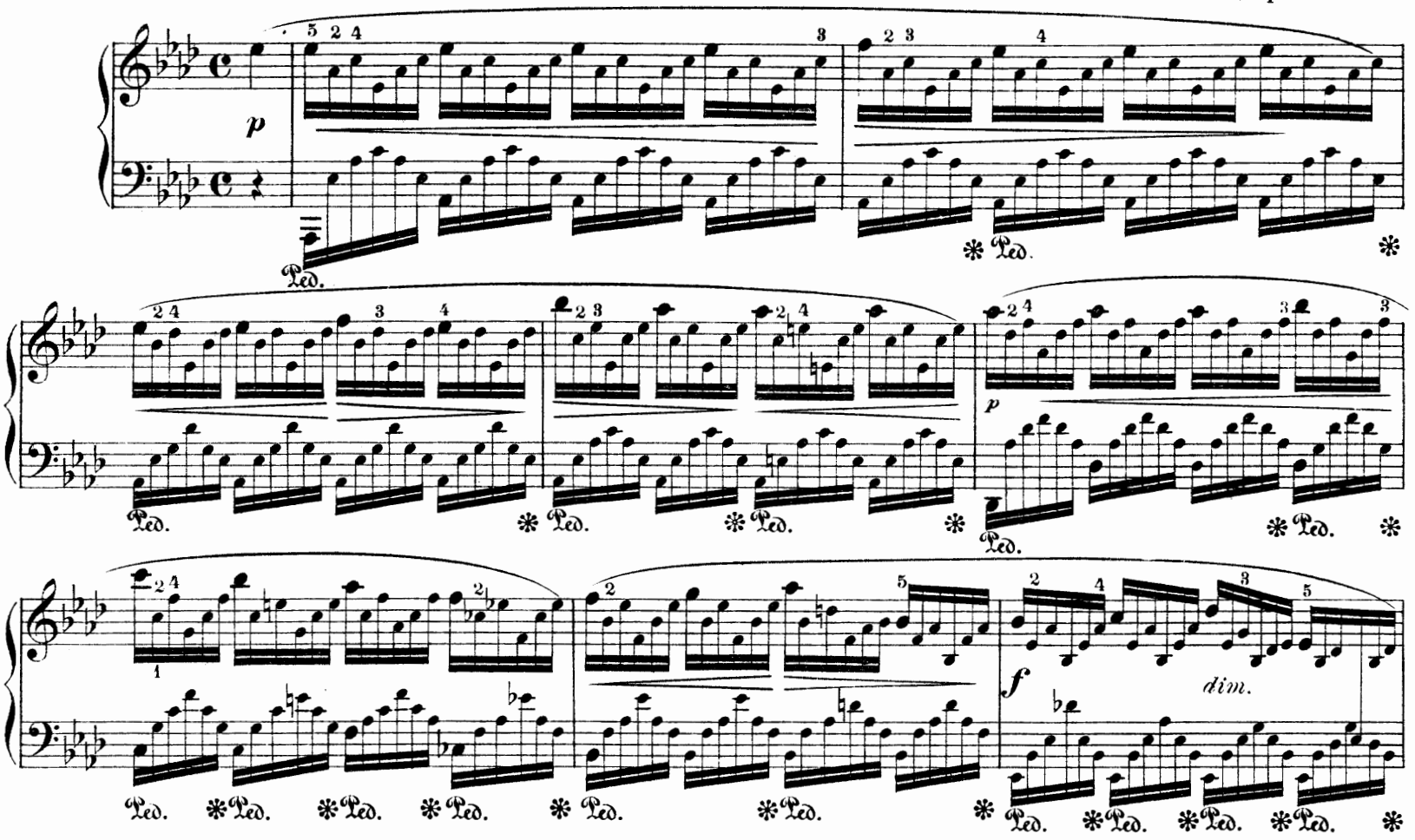
(a) XIII.

Allegro sostenuto. ♩=104.

FR. CHOPIN, Op. **25**. Nº **1**.



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

„Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiss es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe „tiefdunkle Glühen, derselbe Stern des Lichtes, dieselbe Schärfe, dass ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen „Etüden kommt mir noch zu Statten, dass ich sie meist von *Chopin* selbst gehört, und sehr *à la Chopin* spielt er selbige." Und speciell von der ersten (der vorliegenden) heisst es:

„Denke man sich eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seine Spieles. Man irrt aber, wenn man meint, er *(Chopin)* hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des *As dur* Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in **grossen** Tönen **Melodie, wundersame,** und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's Einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traume gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte:"

Ueber die Art des Vortrages kann nach diesen Worten kein Zweifel sein. Dass die melodischen und andere wichtige durch grössere Notenköpfe gekennzeichneten Töne aus dem süssen Wellengeflüster gleichsam emportauchen, die Obertöne selbst sich unter sich zu einer wirklichen Melodie mit feinster, sinniger Nüancirung verbinden müssen, bedarf keines Commentars.

(a) *In treating of the present book of Etudes, Robert Schumann — who deemed himself unable to give adequate expression to his enthusiasm for the poesy in Chopin's tone-pictures save through a diction replete with the most high-soaring fancies — after comparing Chopin to a strange star seen at midnight, wrote as follows:*

"Whither its path lies and leads, or how long, how brilliant its course is yet to be, who can say? As often, however, as it shows itself, there is ever seen the same deep dark glow, the same starry light and the same austerity, so that even a child could not fail to recognise it. But besides this, I have had the advantage of hearing most of these Etudes played by Chopin himself, and quite à la Chopin did he play them!"

Of the first one especially (the present Etude) he writes:

"Imagine that an aeolian harp possessed all the musical scales, and that the hand of an artist were to cause them all to intermingle in all sorts of fantastic embellishments, yet in such a way as to leave everywhere audible a deep fundamental tone and a soft continuously-singing upper voice, and you will get about the right idea of his playing. But it would be an error to think that Chopin permitted every one of the small notes to be distinctly heard. It was rather an undulation of the A♭ major chord, here and there thrown aloft anew by the pedal. Throughout all the harmonies one always heard in great tones a wondrous melody, while once only, in the middle of the piece, besides that chief song, a tenor voice become prominent in the midst of the chords. After the Etude a feeling came over one as of having seen in a dream a beatific picture which when already half awake one would gladly once more recall."

After these words there can be no doubt as to the mode of delivery. No commentary is required to show that the melodic and other important tones indicated by means of large notes, must emerge as it were from within the sweetly whispering waves, and that the upper tones must be combined so as to form a real melody with the finest and most thoughtful shadings.

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

poco cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

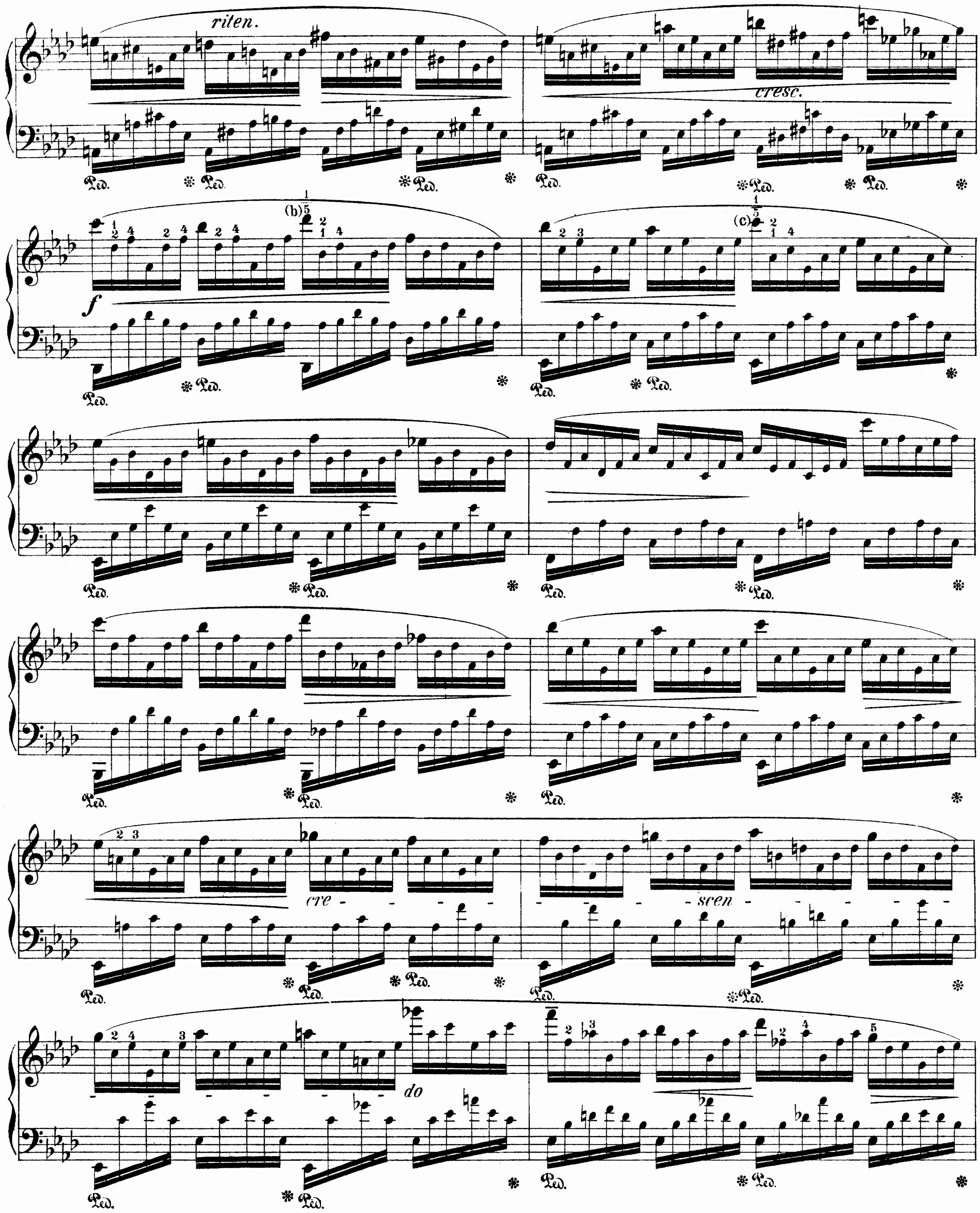
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻



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

(b)
(c)
(d) *The fingering given here, according to which the thumb is, as it were, passed ynder upon the highest note, and the second finger immediately afterwards passed over, as it were, upon the following note, may seem strange. That this fingering, however, gives great security of touch, will be admitted by all who accustom themselves to it.*

sf *p*

pp

dim.

smorz.

pp *leggieriss.*

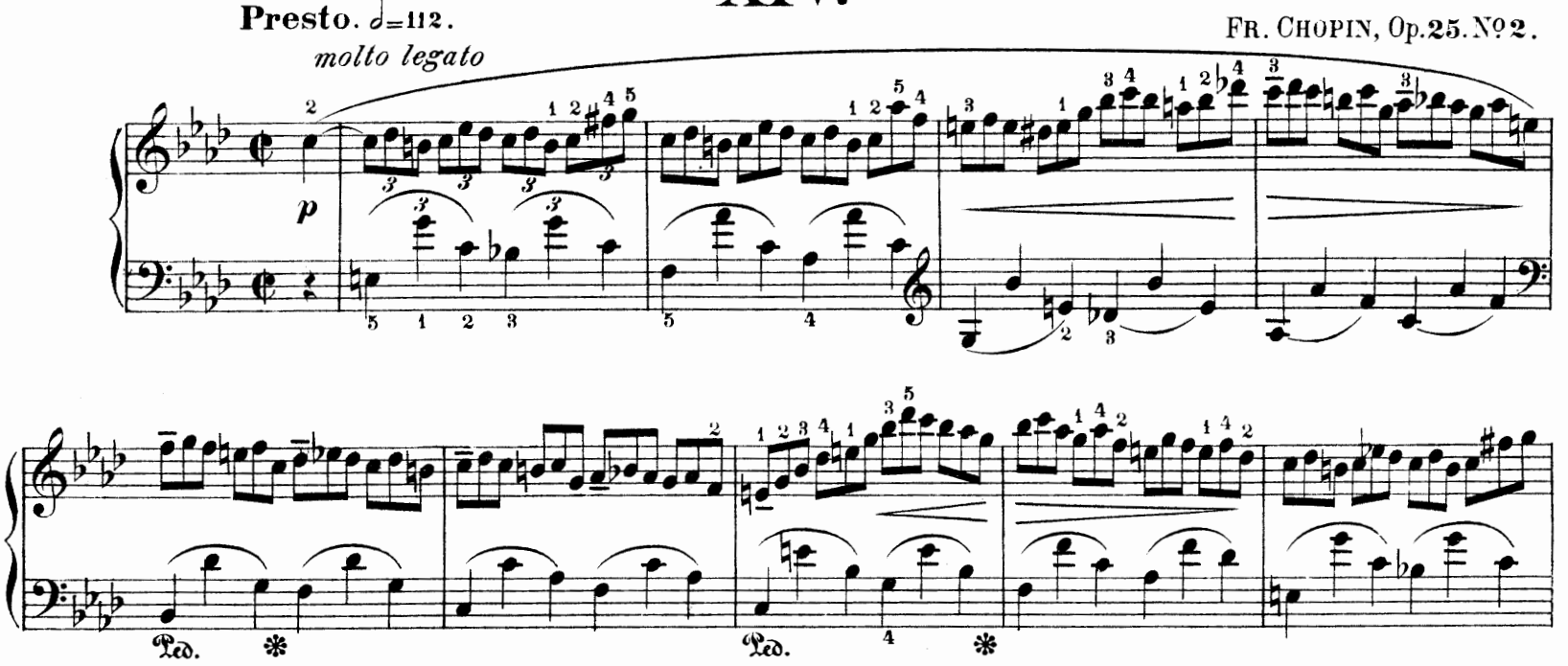
ppp

(a) XIV.

Presto. ♩=112.

FR. CHOPIN, Op. 25. № 2.

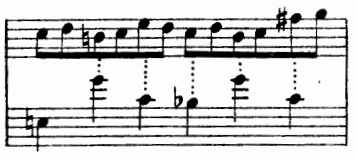
molto legato



(a) Die Etüde ist rhythmisch interessant. Der Takt ist der **einfach** gerade, die Taktart 2/2, Grundform 𝅗𝅥 𝅗𝅥, die Takttheile halbe Noten. Diese gliedern sich in der rechten in **Achtel**-, in der linken Hand in **Viertel**-Triolen. Die Eintheilung an und für sich bietet keine Schwierigkeiten, denn zwei Triolenachtel der rechten kommen auf ein Triolenviertel der linken Hand, aber die Triolen in ihrer **doppelten** Gestalt sind auch als **solche** zur Geltung zu bringen und fühlbar zu machen, und hierin, also in der **Accentuation**, nicht in der **Eintheilung** liegt für Viele eine Schwierigkeit. Man studire daher die Etüde in folgender Weise:

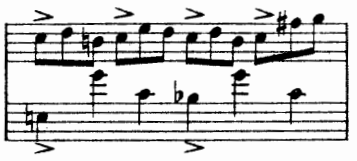
(a) *The Etude is rhythmically interesting. The metre is simple and even in species, the kind of metre* 2/2, *fundamental form* 𝅗𝅥–𝅗𝅥, *the metrical parts half notes. These are articulated in the right hand as triplets of eighths, in the left as triplets of quarters. The division offers no intrinsic difficulty, for two triplets of eighth notes in the right hand fall to one triplet of quarters in the left. But the triplets must be made perceptible and effective as such in their double shape, and thus in the accentuation, though not in the division, there lies a difficulty for many. Hence, study the etude in the following way:*

zuerst achte man nur auf absolut gleichmässigen Anschlag und gleichmässige Eintheilung ohne jeden Accent,



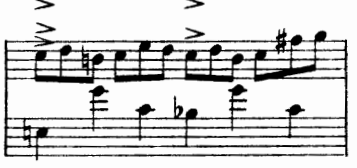
first pay heed only to absolute equality of touch and equality of division wholly without accents.

dann studire man mit scharfer und ganz gleichmässiger Accentuation:



Then study with a sharp and perfectly equal accentuation.

endlich mit derjenigen Ueber- und Unterordnung der Takttheile, Taktglieder und Accente, welche die Lehre vom Takte gebietet:



Finally, play with that supremacy and subordination of measural parts, members, and accents, which the science of metre demands.

Der **künstlerische** Vortrag verlangt, da die Grundfarbe ***p*** ist, eine so leichte Accentuation, dass sie sich nicht **hervordrängt**, weniger gehört als **gefühlt** sein will. Diese **letzte** und **höchste** Stufe zu erreichen wird dem keine Schwierigkeit bieten, der nach der oben angegebenen Art seine Vorstudien gemacht hat.
Bei Beurtheilung dieser Etüde sagt *Robert Schumann*: „sie sei ebenfalls eine, in der sich Einem *Chopin's* Eigenthümlichkeit unvergesslich einprägt, so reizend, so träumerisch und leise wie das Singen eines Kindes im Schlafe." Man kann sich wenn man will wohl auch in einen stillen, grünen, dämmrigen Wald versetzen, in tiefer Einsamkeit dem geheimnissvollen Rauschen und Flüstern des Laubes lauschen — was könnte die lebhafte Fantasie nicht Alles bei dem **algebraischen** Charakter der Tonsprache aus dieser Etüde heraus oder in sie hinein hören! Aber Eins ist festzuhalten: sie ist mit jenem *Chopin*'schen Flüstern zu spielen, von dem unter Anderen auch *Mendelssohn* behauptete, es habe für ihn nichts Bezaubenderes gegeben.

As the fundamental tone is ***p***, *the artistic delivery requires an accentuation so light that it shall not force itself upon the attention but make itself more felt than heard. They who have practised preliminary studies such as those given above, will find no difficulty now in reaching this last and highest point.*
In expressing his views concerning this etude, Robert Schumann says: "It, too, is one in which Chopin's peculiarity ineffaceably impresses itself upon one, charming, dreamy, and soft as the murmurs of a slumbering child." Or, if one will, he may also betake himself in fancy to a still, green, dusky forest, and listen in profound solitude to the mysterious rustling and whispering of the foliage. What indeed (despite the algebraic character of the tone-language) may not a lively fancy conjure out of, or rather, into, this etude! But one thing is to be held fast: it is to be played in that Chopin-like whisper of which, among others, Mendelssohn also affirmed that for him nothing more enchanting existed.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ dim.

p

Ped. ✻

Ped. ✻

poco a poco cresc.

cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

f

Ped. ✻

p

smorz.

sempre p

Ped. ✻

poco rit. *a tempo*

Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻

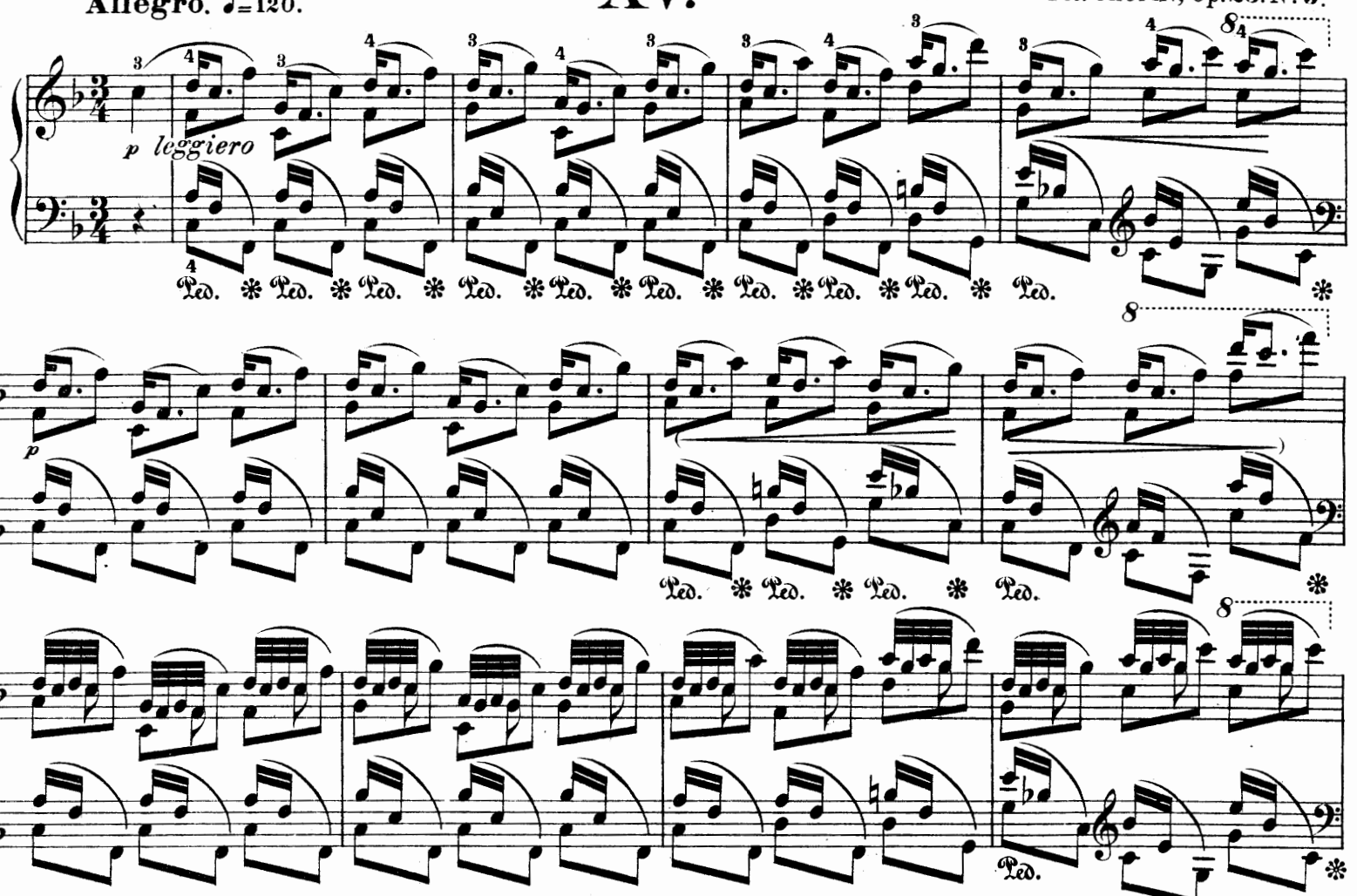
dim. - - e - - ritard. - - -

pp

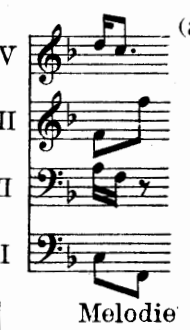
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

(a) XV.

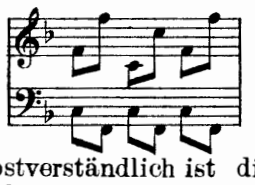
Allegro. ♩=120.

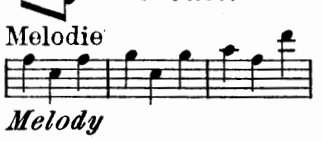


(a) Die Etüde ist ein kleines, geistvolles Capriccio, dessen Kern die **gleichzeitige** Verbindung von je **4** verschiedenen kleinen Rhythmen zu einer **einzigen** Klangfigur bildet, die sich fortgesetzt bis zum Schluss wiederholt, in ihren Wiederho - lungen aber durch wechselnde Accentuation, fri - sche Modulation und pikante Gegensätze das Stück zu einem äusserst lebendigen, wirkungsvol - len Tonbilde gestaltet.
Im Kern lassen sich **4** verschiedene Stimmen unter - scheiden:



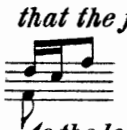
Hauptstimme ist die 3te, nach ihr die 1ste, weil sie den melodischen und harmonischen Inhalt präcisiren:





Die anderen sind Füllstimmen. Selbstverständlich ist die Hauptstimme (III) zur Geltung zu bringen, wenn auch nicht in schroffer Weise. Die technische Ausführung wird durch Seitenschlag der Hand erleichtert; 2ter und 3ter Finger dienen abwechselnd als Stützfinger. Das punk - tirte Achtel ♩. muss volle Geltung erhalten, damit die Figur nicht etwa

oder gar *or even*



klingt.

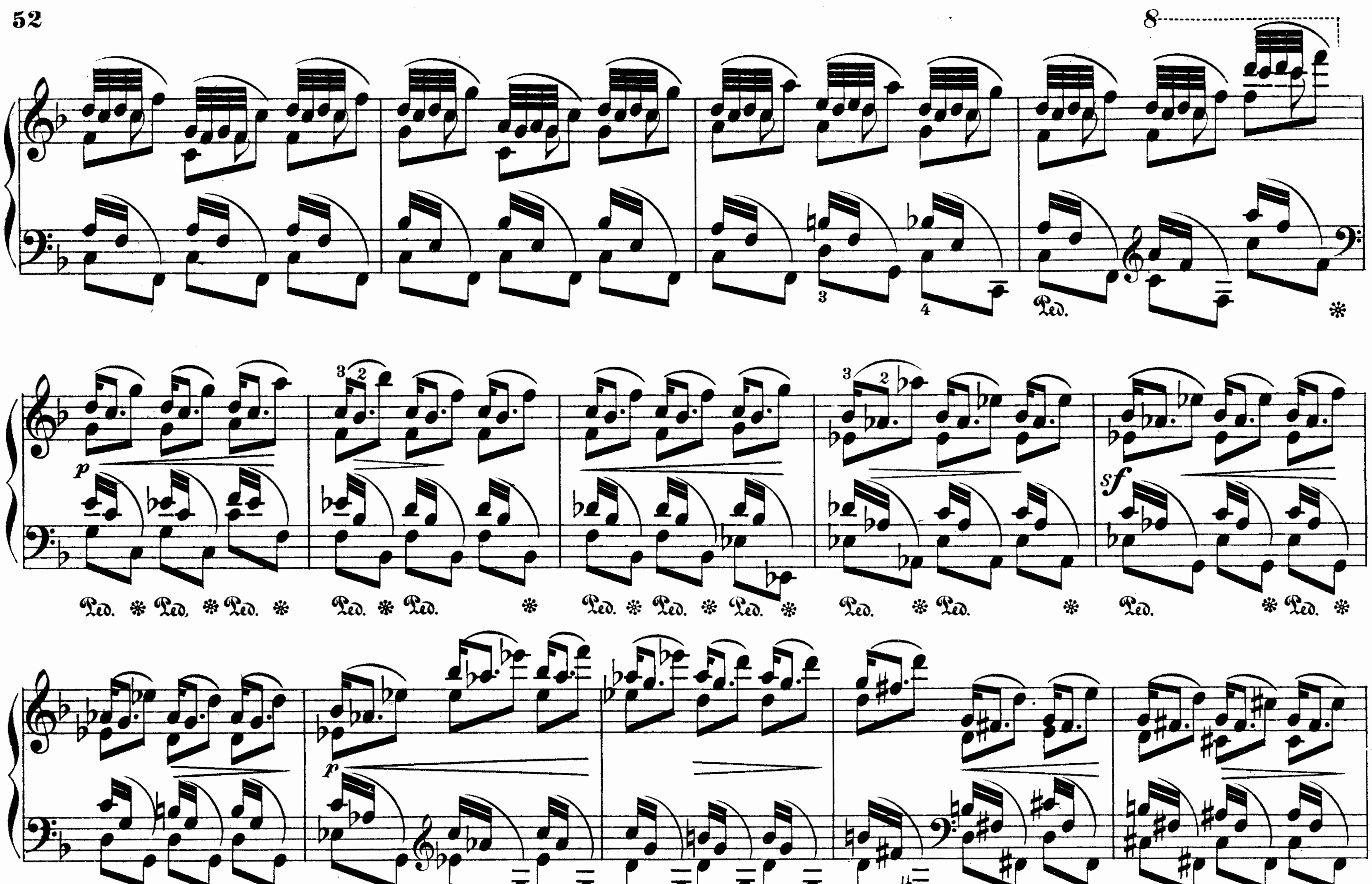
Da die Binde *(legato-)* bogen nur die einzelnen Figuren, nicht etwa Takte begrenzen, so sind auch nur die ein - zelnen Töne jeder Figur zu schleifen. Nach jeder Figur kann eine Interpunktion **kleinster** Art Statt finden, oder mit anderen Worten: jede Figur kann **neu einse - tzen**. Bei Abschnitten, Satz - und Theilschlüssen kann die Interpunktion sich bemerkbarer gestalten.
Anschlag sehr leicht; die Hand muss gleichsam auf der Tastatur „dahin gleiten" (Vergleiche die Bemerkung zu Op. 10 Nº 10.) Tempo sehr lebhaft; nach dem Metronom. Alles muss, wie *Robert Schumann* sich ausdrückt, mit grosser aber „liebenswurdiger" Bravour ausgeführt werden. Auch die reichen Schattirungen des *f* und *p* sind nicht zu übersehen.

(a) *The etude is a spirited little caprice, whose kernel lies in the simultaneous combination of 4 different little rhythms to form a single figure in sound, which figure is then repeated continuously to the end. In these repetitions, however, changes of accentuation, fresh modulations, and piquant antitheses, serve to make the composition extre - mely vivacious and effective.*
4 different voices are distinguishable in the kernel:

The 3d voice is the chief one, and after it the 1st, because they de - termine the melodic and harmonic contents:

The others are supplementary voices. Of course the chief voice (III) is to be brought out clearly, but without roughness of manner. The technical execution is facili - tated by a sideward stroke of the hand, the 2d and 3d fingers serving alternately as supporting fingers. The dotted eighth ♩. must receive its full value in order that the fingers shall not play

As the legato bows enclose only the single figures, instead of measures for instance, only the several tones of each figure are to be slurred. After each figure there may be a punctuation of the briefest sort, or in other words, each figure may have an independent beginning. The punctuation of sections, phrases, parts and cadences, may be more plainly marked.
Touch, very light. The hand must, as it were, glide along the keyboard (See remark to Op. 10, Nº 10). Tempo very lively; according to the metronome.
Everything must be executed (as Robert Schumann ex - pressed it) with great, but "amiable," bravura. The rich shadings of f and p are also not to be overlooked.



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

(b)
(c)} *A fiery wilful accentuation of the inferior beats as directed, and increased animation.*

8 *p* *dim.*

a tempo

(c)

ritenuto *e cresc.* *f* *sf*

8 *sf* *f*

Ped. ✻ Ped. ✻

8 *mf* *p* *pp* *p*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8 5 3

(d)

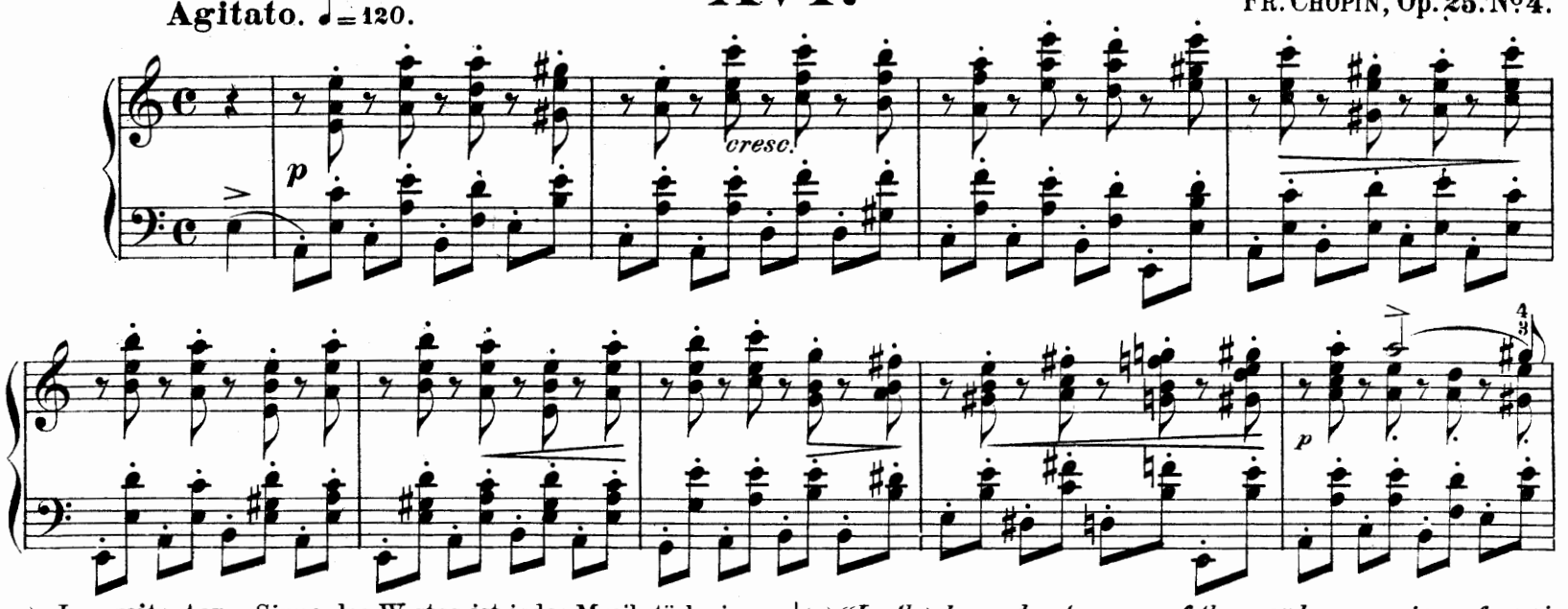
smorz. *tr.* *p* *pp*

Ped. ✻

(d) Die Schlusspassage wie „hingehaucht." | (d) *The closing passage as though "breathed" away.*

(a) XVI.

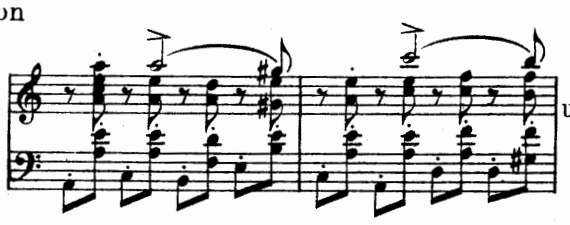
FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 4.



(a) „Im **weitesten** Sinne des Wortes ist jedes Musikstück eine Etüde, im **engern** müssen wir aber an eine Etüde die Forderung stellen, dass sie etwas **Besonderes** bezwecke, eine **Fertigkeit** fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der **Technik**, in der **Rhythmik**, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w." (*Rob. Schumann* Gesammelte Schriften I pag. **201**). Die vorstehende Studie ist weniger **technisch**, als **rhythmisch** interessant. Während die guten Taktglieder (**1**, **3**, **5**, **7**tes Achtel) nur durch **Einzeltöne** (in der Bassstimme) vertreten sind, welche gewissermassen „frei und ledig, ohne Beschwerde" streng Schritt halten können, sind die schlechten (**2**, **4**, **6**, **8**tes Achtel) mit Accorden **belastet**, von denen die meisten sogar noch mit Accenten versehen sind, welche den taktischen Opposition machen. Es gesellt sich ferner diesen Accorden oder es wächst gleichsam aus ihnen heraus eine **Cantilene** in der Oberstimme, die den guten Taktgliedern des Basses in Syncopenform gegenüber tritt, auf **schlechtem Taktgliede** einsetzt und allerhand Vorhalte schafft, die hinsichtlich ihrer Eintrittszeit als ebenso viele Verzögerungen und Verspätungen der melodischen Töne erscheinen.

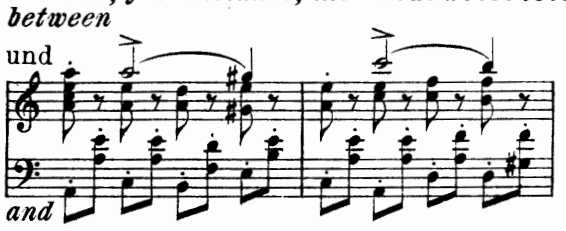
Dies Alles zusammen giebt dem Tonstücke eine ganz besondere Färbung, der Tonbewegung etwas Unruhiges, und stempelt die Etüde zu einem kleinen Charakterstück, einem Capriccio, was man recht gut „*inquietude*" betiteln könnte.

Man vergleiche beispielsweise den **characteristischen** Unterschied von



u. s. w.
etc.

und



and

Technischerseits ist zweierlei zu studiren: Das **Staccato der Accorde** und die Ausführung der **Cantilene**. Die Accorde müssen mehr durch **Druck** als **Schlag** gebildet werden. Die Finger haben sich ganz leicht auf die Accordtasten zu stützen, um dann sofort mit der Handdecke wieder empor zu schnellen, der Aufschlag muss nur von geringer Höhe sein. Alles mit grosser Präcision und nicht nur „obenhin". Wo Cantilene auftritt, muss jeder Melodieton sich von den darunter liegenden begleitenden „**reliefartig**" abheben. Die Finger für die **melodischen** Töne müssen daher die ihnen zugewiesenen Tasten stärker andrücken, wobei die Handdecke sich eine leichte Schwenkung nach rechts erlauben darf (Seitenschlag), namentlich wenn das Accompagnement eine Pause hat. (Man vergleiche mit der Etüde die Introduction des *H moll* Capriccio mit Orchester von *Felix Mendelssohn*, erste Seite.) Wenige *rallentando*-Stellen abgerechnet ist die Etüde streng im Takte zu spielen.

(a) *"In the broadest sense of the word, every piece of music is an etude. In a narrower sense, however, we demand of an etude that it shall have a special end in view, promote facility in something, and lead to the conquest of some particular difficulty, whether of technics, of rhythm, expression or delivery." (Robert Schumann, Collected Writings, I, 201.) The present study is less interesting from a technical, than a rhythmical point of view. While the chief beats of the measure (1st, 3d, 5th, and 7th eighths) are represented only by single tones (in the base part) which are to a certain extent "free and unconcerned, and void of all encumbrance," the inferior parts of the measure (2d, 4th, 6th and 8th eighths) are burdened with chords, the most of which, moreover, are provided with accents in opposition to the regular beats of the measure. Further, there is associated with these chords, or there may be said to grow out of them, a Cantilene in the upper voice, which appears in syncopated form opposite to the strong beats of the base. This cantilene begins on a weak beat, and produces numerous suspensions, which in view of the time of their entrance, appear as so many ritardations and delayals of melodic tones.*

All these things combine to give the composition a wholly peculiar colouring, to render its flow somewhat restless, and to stamp the etude as a little characteristic piece, a capriccio, which might well be named "Inquietude." Observe, for instance, the characteristic difference between

As regards technics, two things are to be studied; the staccato of the chords and the execution of the Cantilene. The chords must be formed more by pressure than by striking. The fingers must support themselves very lightly upon the chord-kevs and then rise again with the back of the hand in the most elastic manner. The upward movement of the hand must be very slight. Everything must be done with the greatest precision, and not merely in a superficial manner. Where the cantilene apears, every melodic tone must stand apart from the tones of the accompaniment as if in "relief." Hence the fingers for the melodic tones must press down the keys allotted to them with special force, in doing which the back of the hand may be permitted to turn lightly to the right (sideward-stroke), especially when there is a rest in the accompaniment. (Compare with this etude the Introduction to the Capriccio in B minor with orchestra by Felix Mendelssohn, first page). Aside from a few rallentando places, the etude is to be played strictly in time.

45 4 45

p

54

pp *f*

Ped. ✻ Ped.

✻ Ped. ✻ Ped. *p* *cresc.*

Ped. ✻

45 3 5 4 45

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. *f*

poco riten.

dim. *pp*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

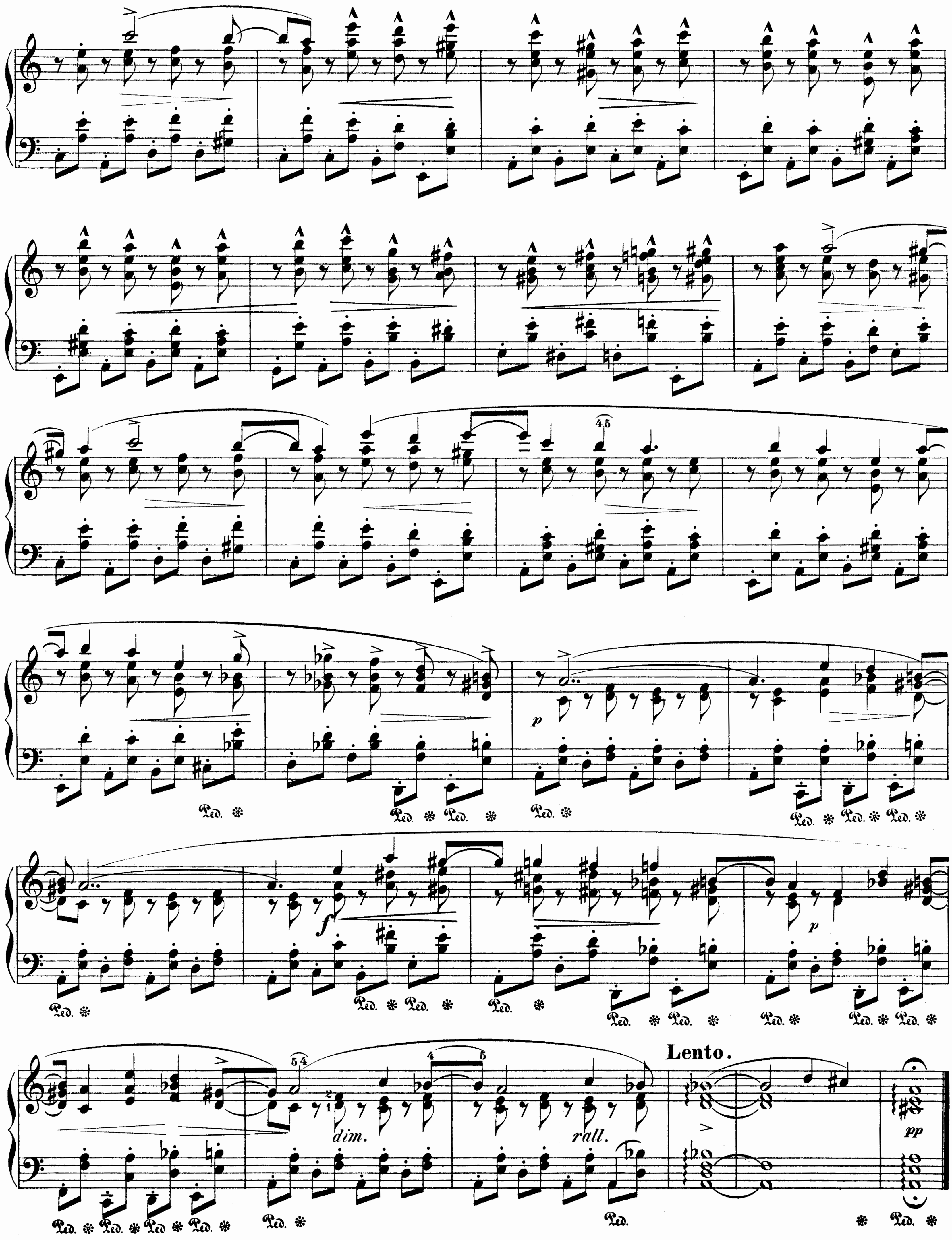
45 5 2 4 3 5 2 1 3 4 5 4

f *p*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

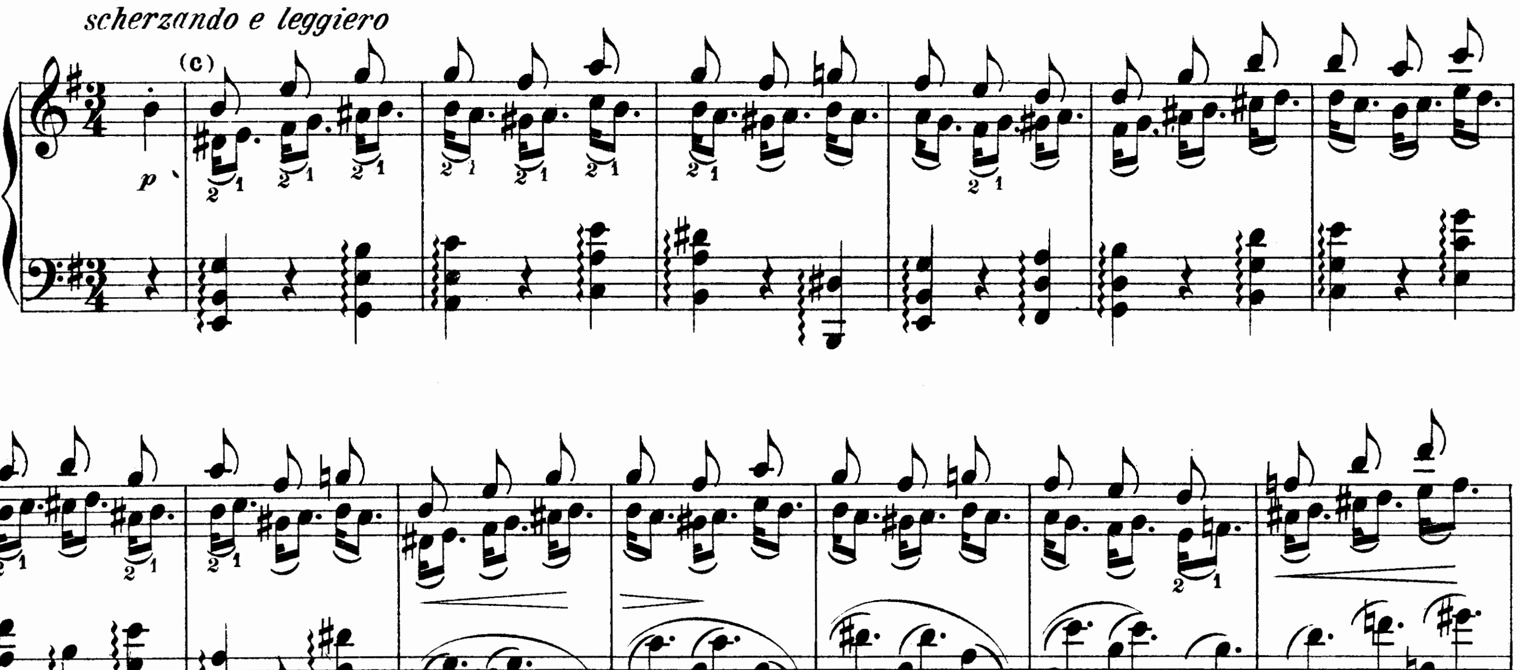

Lento.
dim.
rall.
p
f
pp
Ped.

(a) XVII.

Vivace. ♩ = 184. (b)

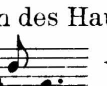
FR. CHOPIN, Op. 25. № 5.

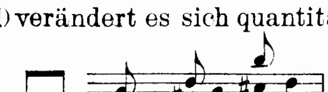
scherzando e leggiero



(a) Weniger Etüde als Capriccio, das sich in einen Haupt - und einen Seitensatz gliedert, beide wesentlich verschiedenen Characters.

(b) Die Ziffer 184 findet sich auf älteren Metronomen nicht, sondern nur auf den neueren, sogenannten französischen.

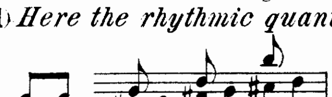
(c) Den Kern des Hauptsatzes bildet ein einziges kleines Motivglied:  welches bald steigend - bald fallend, bald sprung - bald stufenweise versetzt, zur Bildung von Motiven, Abschnitten, Sätzen u. s. w. benutzt wird. Bei

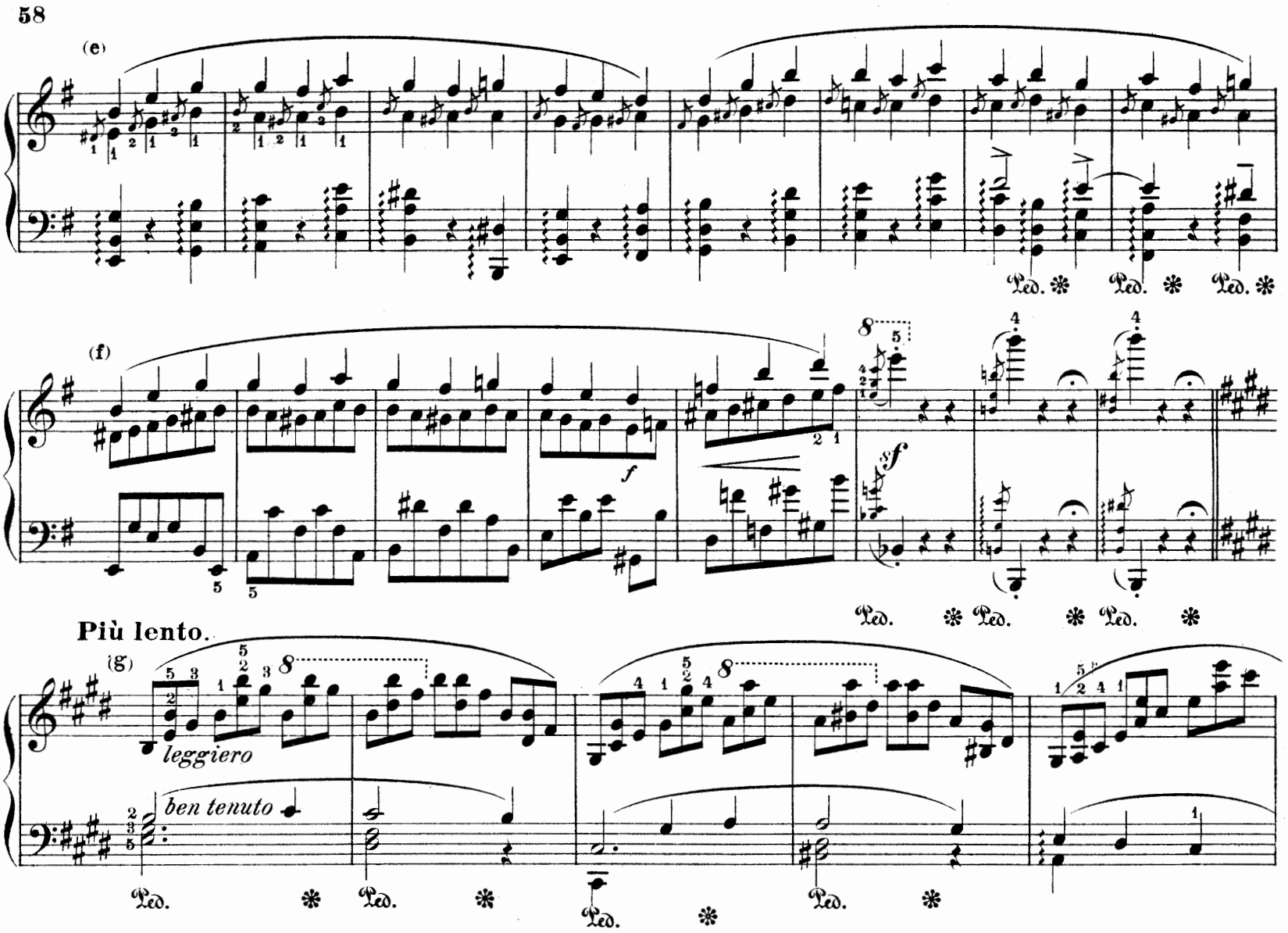
(d) verändert es sich quantitativ — rhythmisch aus ♩♪. wird ♫ 

(a) *Less an etude than a capriccio, consisting of a chief and a secondary part essentially different in character.*

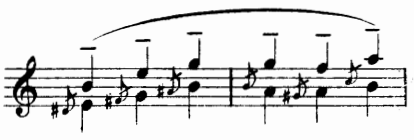
(b) *The figures 184 are not found on the older metronomes, but instead only on the modern, so-called "French" metronomes.*

(c) *The kernel of the chief part consists of a single motive-member* *which — now rising and anon falling, here leapwise and there step-wise transposed — is used to form motives, sections, parts, etc.*

(d) *Here the rhythmic quantities are altered from* ♩♪. *to* ♫ 



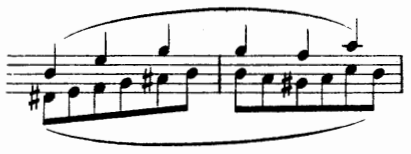
bei
(e) wird das erste Sechzehntel ein kurzer Vorschlag, und die Obertöne verbinden sich eng zu einer Melodie



u.s.w.

(e) *Here the first sixteenth becomes a short grace-note, and the upper tones are closely united to form a melody:*

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



(f) *Finally, the eighth notes underlying the melody are more closely united:*

Trotz aller dieser kleinen Umgestaltungen des kernbildenden Motivgliedes wird seine Erkennbarkeit im Wesentlichen nicht beeinträchtigt, wohl aber entwickelt sich aus den kleinen Metamorphosen reiches, rhythmisches Leben, welches der Vortragende mit grosser Präcision zur Geltung bringen muss. Besitzt er dabei noch Feinfühligkeit des „Graziösen, Koketten, anmuthig Launenhaften;" so wird er den Reiz des Hauptsatzes noch erhöhen, der, was den Charakter anbelangt, an Etüde XV (Op. 25 Nº 3) erinnert.

bei
(g) beginnt der Seitensatz in *Dur*. Seinen Kern bildet eine schöne, breite Melodie, die innig empfunden und vorgetragen sich tief in's Herz des Hörers hinein singen wird. Zur Begleitung dienen in der rechten Hand ruhig auf- und absteigende Akkord-Arpeggien in Triolen, später in Sechzehntheilen, welche die Melodie „schleierhaft" umwallen und fast ohne Accentuation ausgeführt werden müssen. Vor (h) ersterben sie im feinsten *pp*.

Despite all these little transformations of the motive-member which forms the kernel, its recognisability remains essentially unimpaired. Meanwhile, out of these little metamorphoses there is developed a rich rhythmic life, which the performer must bring out with great precision. If in addition, he possesses a fine feeling for what is graceful, coquettish, or agreeably capricious, he will understand how to heighten still farther the charm of the chief part, which, as far as its character is concerned, reminds one of Etude XV (Op. 25 Nº 3).

(g) *Here the secondary part, in major, begins. Its kernel is formed of a beautiful broad melody, which, if soulfully conceived and delivered will sing its way deep into the heart of the listener. For the accompaniment in the right hand we find chord arpeggiations in triplets, afterwards in sixteenths, calmly ascending and descending, and surrounding the melody as with a veil. They are to be played almost without accentuation. Before (h) they die away in the finest pp*

8 Ped. * Ped. * 53 Ped. * Ped. *

8 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8 Ped. * Ped. * Ped. *

8 8 Ped. * Ped. * Ped. *

8 Ped. * Ped. * Ped. *

a tempo 8 *rall.* *p* *leggieriss.* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p

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

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

dim. *smorz.*

Ped.

Tempo I.

(h)

poco riten.

p

Ped. *

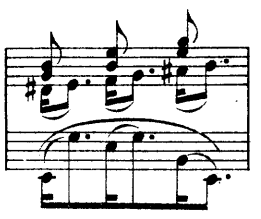
(i)

Ped. * Ped. * Ped. *

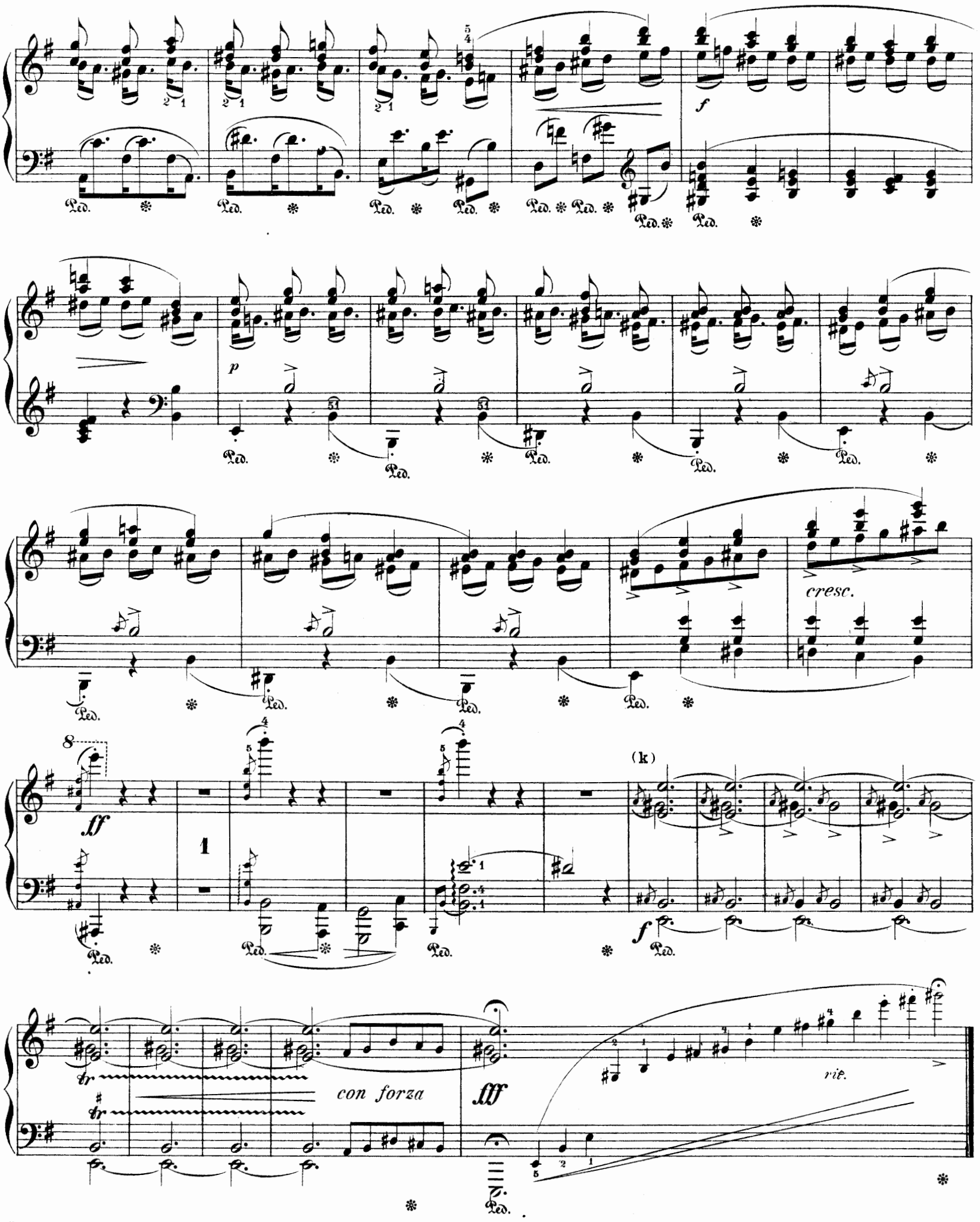
bei

(h) wiederholt sich der Hauptsatz abermals mit kleinen, pikanten Veränderungen. Chopin ist in feinster Detailmalerei ebenso bewunderungswürdig wie da, wo es gilt mit kühnen Strichen grossartige Conturen zu entwerfen.

(h) *The chief part is repeated here, and again with piquant little changes. Chopin is just as admirable in the finest painting of details, as where the problem is to design grand contours with bold strokes.*



(i) Der Bass betheiligt sich am Rhythmus des Grundmotives.
The base participates in the rhythm of the fundamental motive.



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

(k) *We have here a short coda with brilliant trills and an arpeggio rising majestically in quarter notes to the final tone.*

[a] XVIII.

Allegro. ♩ = 69.

sotto voce

(b)

(c)

(a) Eine vorzügliche Studie für Terzenspiel (rechte Hand.) Ueber die Spezialität des Chopin'schen Fingersatzes für die chromatische Tonleiter in Terzen vergleiche man die Anmerkung zur II^ten Etüde Op. 10. Nº 2.
Die wenigen *f* stellen und einige Accente abgerechnet, ist die Etüde fast durchgängig in jenem Chopin'schen Flüstern auszuführen, über das sich eine kleine Notiz unter den Anmerkungen zur XIV^ten Etüde Op. 25. Nº 2 befindet. Die rechte Hand hat ihre Terzen, namentlich die diatonischen und chromatischen Tonleitern mit solcher Gleichmässigkeit auszuführen, dass **Untersatz** und **Ueberschlag** sich nicht in eckiger Weise bemerklich machen. Auch der linken Hand ist Beachtung zu schenken und ihr ein besonderes Studium zu widmen. Die Accordpassagen (b) (c) und ähnliche sind discret und *legatissimo* auszuführen. Die Noten mit **doppeltem** Halse müssen sich von den **einhälsigen** durch stärkere Nüancirung unterscheiden, denn sie stehen unter sich im Zusammenhange.

(a) *An excellent study for playing thirds (right hand.) Concerning the speciality of the Chopin fingering for the chromatic scale in thirds see the remark to Etude II, Op. 10, Nº 2.*
Apart from a few f places and some accents, the Etude is to played almost throughout in that Chopin whisper to which brief allusion is made in the remarks to Etude XIV, Op. 25, Nº 2. The right hand must play its thirds, especially the diatonic and chromatic scales, with such equality, that no angularity of motion shall be noticeable where the fingers pass under or over each other. The left hand too, must receive careful attention and special study. The chord passages (b) (c), and all similar ones, must be executed discreetly and legatissimo. Notes with double stems must be distinguished from notes with single stems by means of stronger shadings, for they are mutually interconnected.

dim.

f

p

f

8

leggieriss.

p

Ped. ✻

8

Ped. ✻

8

f

Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8

poco cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

8

8

mf

Ped. ✻ Ped. ✻

sf

sotto voce

pp

dim.

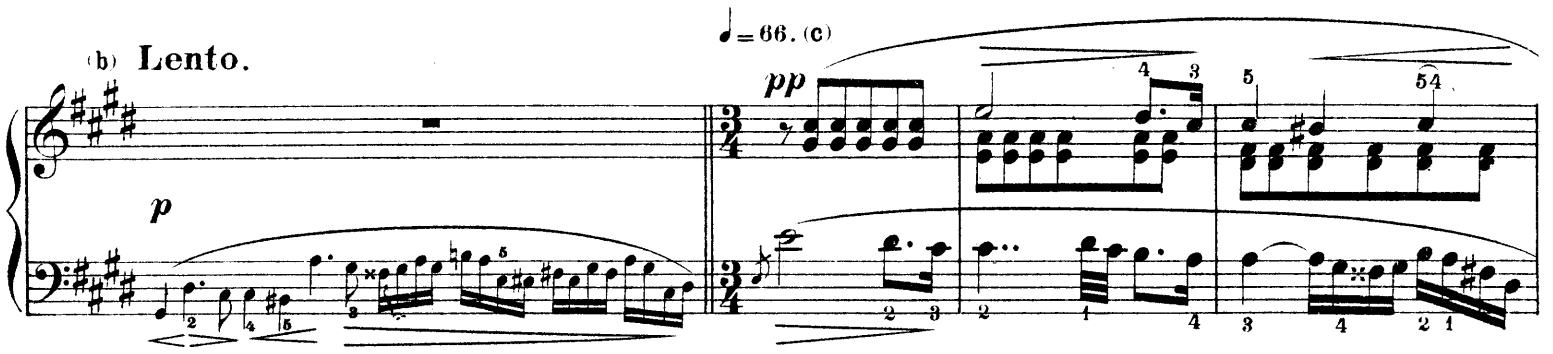
p sotto voce

f

Lento.

(a) XIX.

Fr. Chopin, Op. 25. N°7.



(a) Durch seinen hochpoetischen Inhalt ist das vorliegende wundervolle Tonstück recht eigentlich geschaffen, als **Studie im Vortrage** zu dienen. Man muss sich aber über die Prosa gewöhnlichen Fühlens und Empfindens erheben und in die reiche und tiefe Innerlichkeit des gottbegabten Componisten voll und ganz versenken können.
Durch das Ganze weht **elegische** Stimmung. Mit psychologischer Wahrheit malt der Tondichter ein Bruchstück aus dem Leben einer tief verdüsterten Seele; er lässt ein gebrochenes, gramerfülltes Herz in einer nicht misszuverstehenden Sprache seinen Schmerz, seine Trauer verkünden. Dieses Herz hat nicht **Etwas**, es hat Alles verloren. Aber nicht immer tragen die Töne das Gepräge stiller, melancholischer Resignation. Leidenschaftlichere Regungen erwachen, die stille **Klage** wird zur **Anklage** gegen das grausame Schicksal; es gilt zu kämpfen, durch die Kraft des Willens die Fesseln des Schmerzes zu sprengen oder ihn wenigstens zu mildern durch Versenken in eine glückliche Vergangenheit. Umsonst! Das Herz hat nicht **Etwas**, es hat **Alles** verloren. So muss denn weiter getragen werden — bis an's Ende. Obgleich die Formalisten unter den Musik-Aesthetikern nur die Summe der in einem Tonstück enthaltenen Tonformen wie sie sich nach **musicalisch logischen** Gesetzen unter-, neben- oder überordnen, als seinen Inhalt bezeichnen, jeden andern negiren, habe ich doch das kleine voran-gehende *exposé* unterbreitet, etwa in der Art und Weise und mit demselben Rechte, mit dem Meister *Chopin* einst niedergeschrieben, was er sich vorgestellt und empfunden habe, als er den 2ten Satz seines *E moll* Concertes componirte, und was der Vortragende beim Reproduciren sich veranschaulichen und hineinlegen sollte. (*Karasowski, Fr. Chopin* I Seite **121**.)
Das Tongedicht gliedert sich in drei, und wenn man die kleine Episode in *H dur* als einen besonderen ansehen will, in vier Theile (Strophen) (c), (d), (e), (f), von denen die letzte die bereicherte Wiederholung der ersten mit kleinem angehängten Schlusssatze (g) ist.
Das Ganze ist ein Lied oder besser noch eine *Aria* ★) in der zwei Hauptstimmen sich zur Geltung bringen, von denen die **obere** die Nachahmung einer wirklichen **Singstimme**, die andere **untere** ganz im Charakter eines obligat begleitenden *Violoncello* gehalten ist.
Bekanntlich hat *Chopin* das *Violoncello* sehr geliebt und das diesem Instrumente eigenthümliche Passagenwesen in seinen Pianocompositionen nachgeahmt. Beide Hauptstimmen stehen mit einander in engster Correspondenz, ergänzen und imitiren sich wechselseitig. Zwischen beiden bewegt sich ein drittes Element: ein Accompagnement gleichmässig einander folgender Achtel ohne weitere Bedeutung als die einer harmonischen Ausfüllung. Dies dritte Element hat sich gänzlich unterzuordnen.

(b) Die kleine der *Aria* vorangehende, recitativisch gehaltene, einstimmige Introduction erinnert lebhaft an den Anfang der *G moll* Ballade, Op. **23**.

★) So nennt z. B. *Rob. Schumann* den 2ten Satz seiner *Fis moll* Sonate.

(a) *The highly poetic contents of this wonderful composition show that it was created to serve as a study in delivery. But one must be able to rise above the prosaicalness of ordinary feeling and perception and to enter fully and entirely into the rich and deep soulfulness of the Divinely endowed composer.*
Throughout the entire piece an elegaic mood prevails. The composer paints with psychologic truthfulness a fragment out of the life of a deeply clouded soul. He lets a broken heart, filled with grief, proclaim its sorrow in a language of pain which is incapable of being misunderstood. The heart has lost — not something but everything. The tones, however, do not always bear the impress of a quiet, melancholy resignation. More passionate impulses awaken. The still plaint becomes a complaint against cruel fate. It seeks the conflict, and tries through force of will to burst the fetters of pain, or at least to alleviate it through absorption in a happy past. But in vain! The heart has not lost something, it has lost everything. Therefore it must bear its burden of woe farther — even to the end. Although the formalists among the musical aestheticians will only recognise as the contents of a composition the sum of the tone-forms contained in it — as in accordance with the laws of musical logic they range themselves beneath, beside, or above each other — and will deny the existence of any other contents, I have nevertheless unfolded the foregoing little exposition about in the way (and with an equal right) that Chopin, the master, once wrote down what he had felt and pictured to himself when he composed the 2d movement of his E minor concerto; and what the performer, in reproducing it, should percieve in, or put into, it. (Karasowski, Fr. Chopin I page 121).
The musical poem divides into three, or if one views the little episode in B major as a special part, into four parts (Strophes) (c) (d) (e) (f) of which the last is an elaborated repetition of the first with a brief closing part appended (g).
The whole piece is a song, or better still, an Aria,★) in which two chief voices are to be brought out, of which the upper one is the imitation of a human voice, while the lower one must bear the character throughout of an obligato accompanying violoncello.
It is well-known that Chopin was very fond of the violoncello and that he imitated in his pianoforte compositions the style of passages peculiar to that instrument. The two chief voices correspond closely and supplement and imitate each other reciprocally. Between the two a third element exists; an accompaniment of eighths in uniform succession without any significance beyond that of filling out the harmony. This third element is to be kept wholly subordinate.

(b) *The little one-voiced introduction in recitative style which precedes the Aria, reminds one rividly of the beginning of the Ballade in G minor, Op. 23.*

★) *So, for example, Robert Schumann names the 2d movement of his Sonata in F♯ minor.*

Ped. ✻

pp

Ped. ✻

dim. pp

pp ten.

pp ten.

(c)

Ped. ✻

f

cresc.

ff

riten.

(poco rit.)

(d)

sf p

pp

Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. Ped. Ped. Ped.

p *pp* *ppp*

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

dim. *poco rit.* **pp** *a tempo* *dolce*

ten. *ten.* *poco riten.* (e)

f *sf* Ped. Ped.

5

Ped. *

f

sf

Ped. *

pp

riten.

(g)

f

ten.

dim.

pp

Ped. *

(a) XX.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 8.

Vivace legato. ♩ = 69.

(a) Eine Etüde im **engsten** Sinne des Wortes, (vergl. die Anmerkung zu Nº XVI) lediglich zur Ausbildung im Sextenspiel verfasst. Sie ist von überraschendem Wohlklang, entbehrt aber tieferen Gehaltes — und bedarf keines weitern Commentars. Spielern, deren Finger die zugemutheten Spannungen nur mit Mühe ausführen können — und dabei leicht **steif** und **müde** werden, ist das Studium dieser Etude zu **widerrathen**.

(a) *An etude in the narrowest sense of the word (see remark to Nº XVI), whose sole purpose is to cultivate the playing of sixths. The etude is surprisingly euphonious, but devoid of depth of contents, and it requires no further comments. Players whose fingers cannot execute the stretches which occur here without great effort, thus easily becoming stiff and tired, are advised n o t to study this etude.*

più f

cresc.

8

dim.

f

Ped.

cresc.

f

decresc.

p

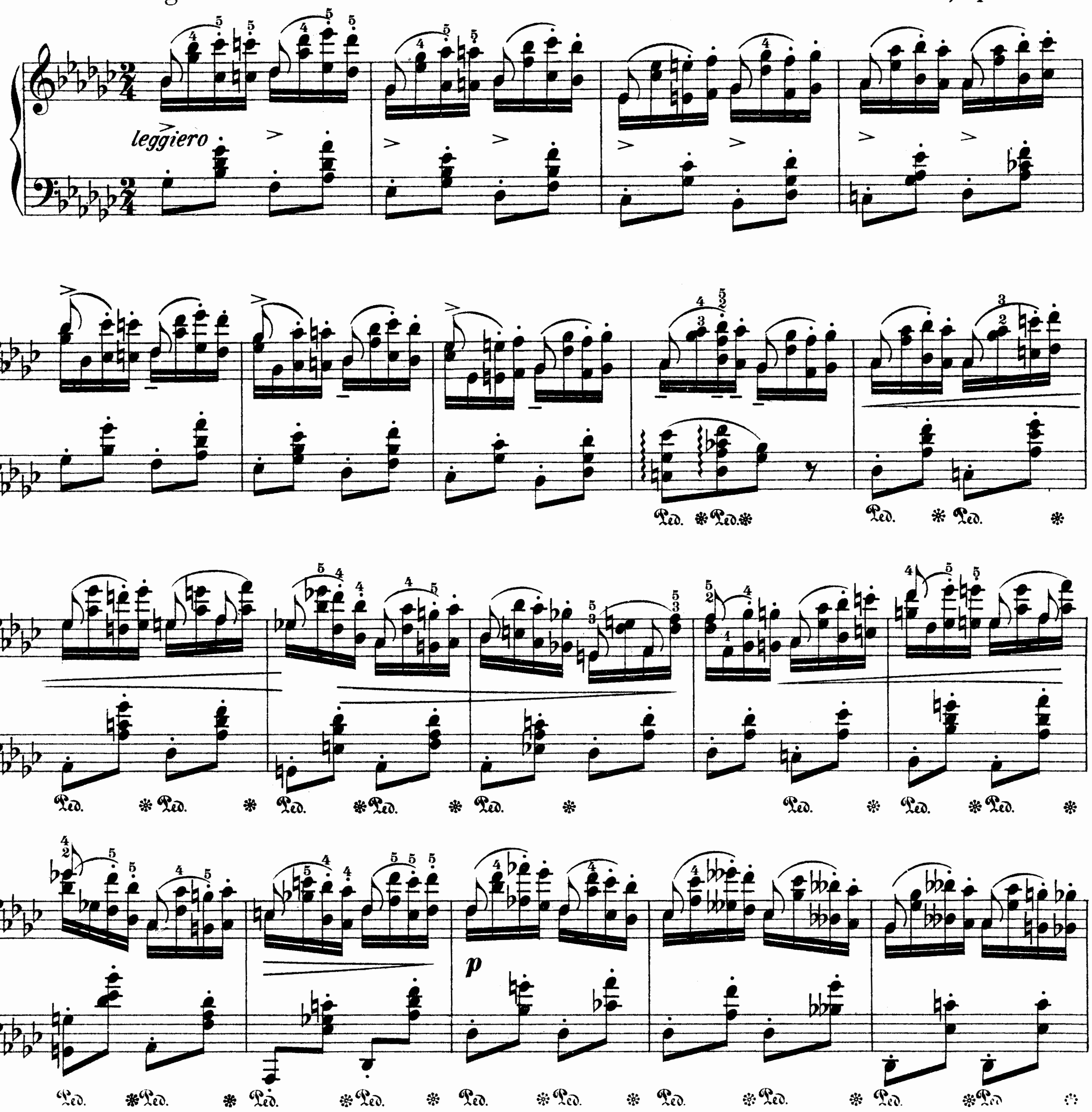
cresc.

sf ff

(a) XXI.

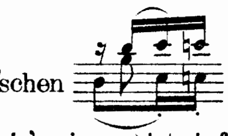
Allegro vivace. ♩ = 112.

FR. CHOPIN, Op. 25. No 9.



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

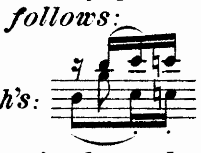
in der *Klindworth*'schen



notirt ist. Die erstere Notation (*Chopin*'s eigene) ist einfacher, leichter zu übersehen, die letztere complizirter, **präcisirt** aber die Ausführung besser. Das angegebene kleine Motiv **durchtändelt** das ganze Tonstück gleich einem bunten Schmetterlinge, der von Blume zu Blume flattert. Der Vortrag verlangt graziösen, leichten Anschlag. Den dynamischen Schattirungen ist genaue Beachtung zu schenken. Die linke Hand darf die rechte nicht übertönen. Das Pedal rathe ich, (wo es verlangt ist) mit dem Basstone zugleich eintreten zu lassen, aber nur bis zum 3ten Sechzehntel auszuhalten. (Kurzer Pedaltritt.)

(a) A charming little Salon piece in etude form (Salon etude). The kernel is formed of a little figure which in Tellefsen's edition is notated as follows:

in Klindworth's:



The first notation (Chopin's own) is simpler and easier to read. The second form is more complicated, but defines more precisely the mode of execution. The little motive here given plays through the entire composition like a gaily coloured butterfly fluttering from flower to flower. The delivery requires a graceful, light touch. Pay strict heed to the dynamic shadings. The left hand must not oversound the right. Where the pedal is required, I would advise taking it with the base note, but holding it only to the 3d sixteenth. (Short pressure of the pedal).

8

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

f marcato

cresc.

8

ff appassionato

sfz

riten.

a tempo

p

8

più p

leggieriss.

8

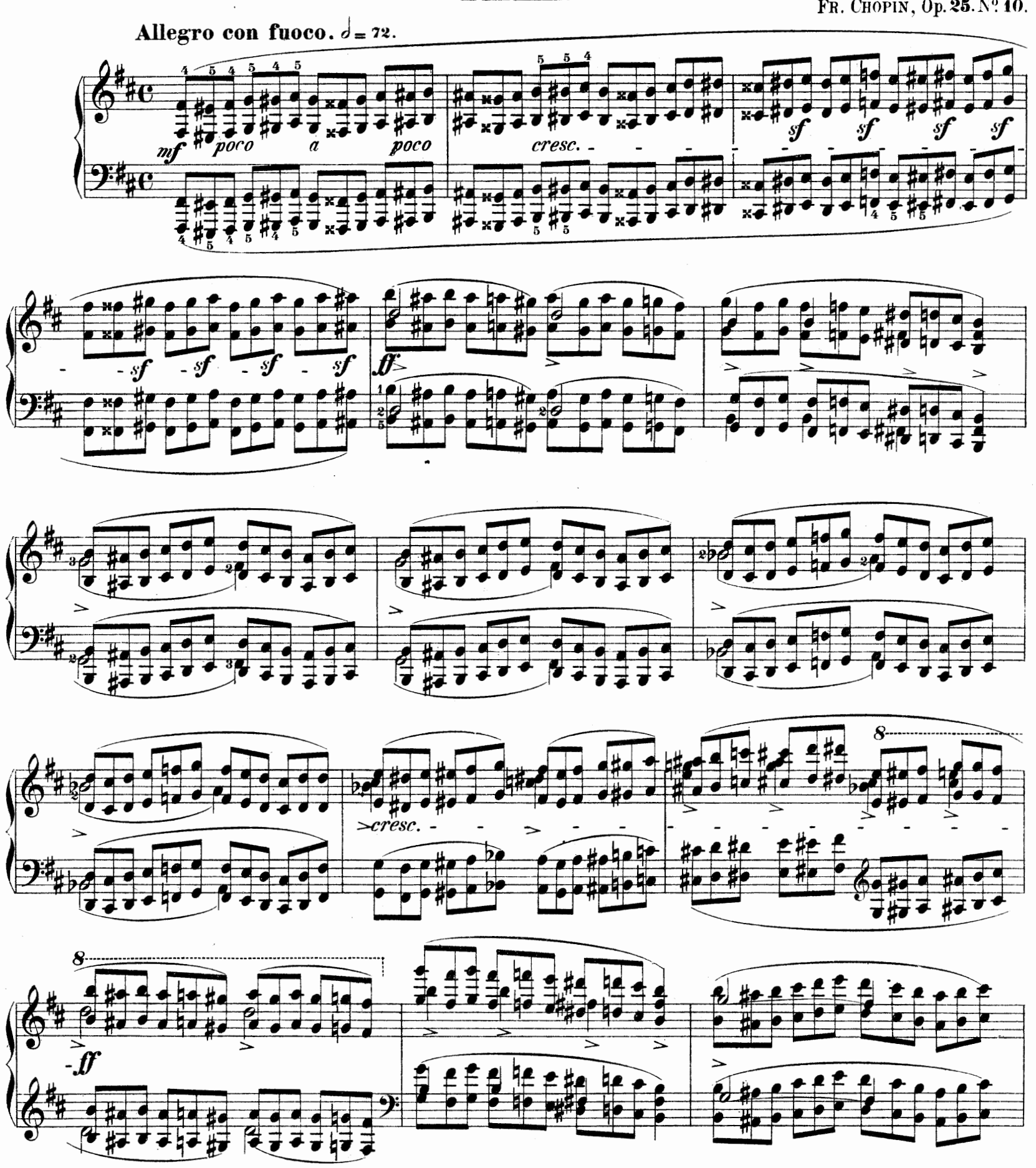
dim.

pp

XXII.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 10.

Allegro con fuoco. ♩= 72.



(a) The technical end is the cultivation of legato octave playing. In form this etude is like Etude XVII (Op. 25 Nº 5). and divides likewise into a chief part *(minor)* and a secondary part *(major)*. After the latter, the chief part returns.

The chief part is wild and agitated; the secondary part should exercise a tranquillizing influence. Aside from their similarity of form, the two etudes have nothing in common. Nº XVII is full of poesie and its interest is sustained to the end by reason of its pleasant, piquant motive, and especially its soulful cantilene in the secondary part. The present one Nº XXII fulfils indeed its technical end, but it is somewhat far-fetched and forced in invention, and leaves one cold, although it plunges on wildly enough to the end.

sf *sf* *sf* *sf*

ff

cresc.

ff

Lento. ♩.= 42.

p

ben legato

ten.

sempre p

cresc.

rit.

dim.

cresc.

Ped. ✻

dim.

Ped. ✻ Ped. ✻

cresc.

rit.

dim.

Ped. ✻

cresc.

Ped. ✻

dim.

Ped. ✻

cresc.

rit.

dim.

Ped. ✻

sotto voce

cresc. - - - - *acceler.* - - - -

Tempo I.

f

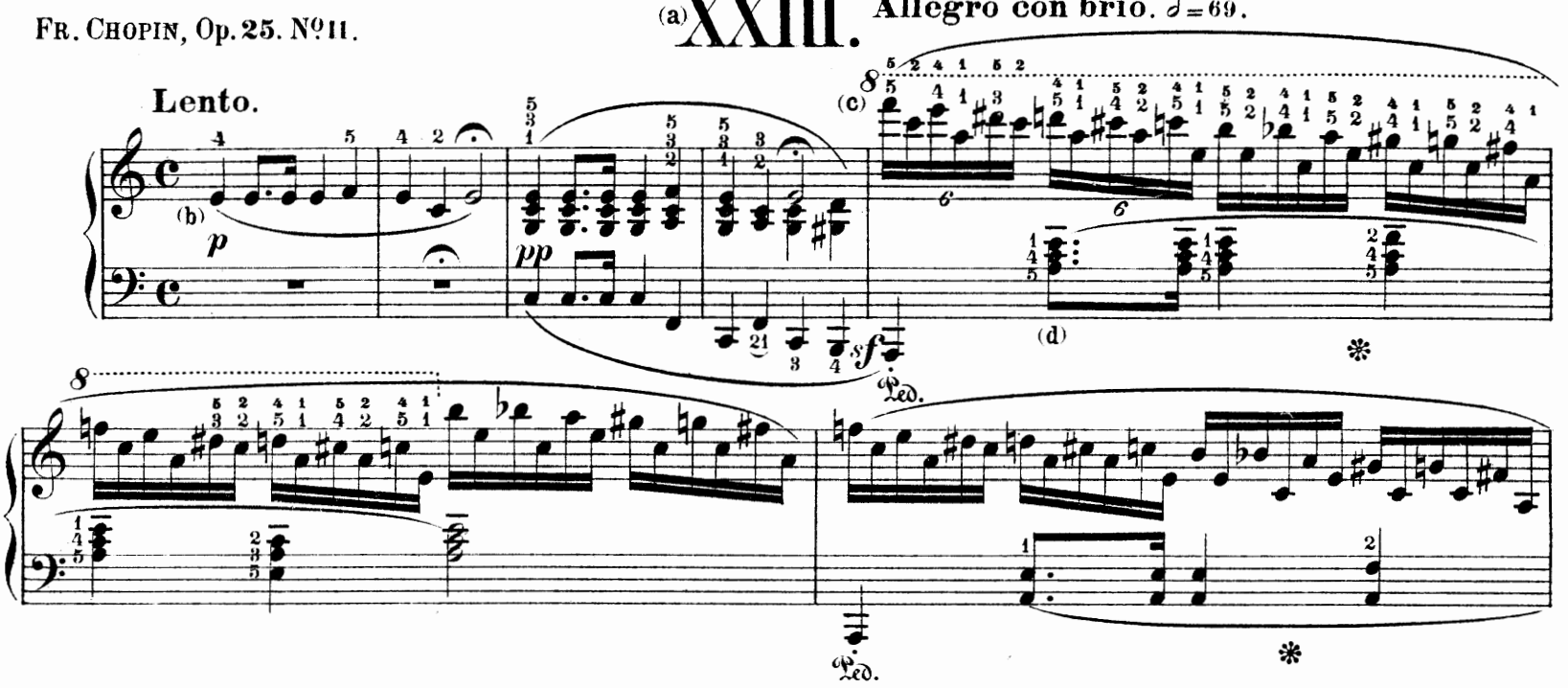
cresc.

fff

8

il più forte possibile

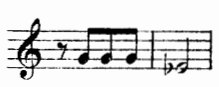
(a) XXIII. Allegro con brio. ♩=69.



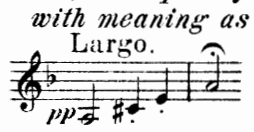
(a) Eine der grossartigsten und genialsten *Chopin*'schen Etuden, Seitenstück zur XII^ten (Op. 10.), diese vielleicht noch überbietend. Sie ist eine **Bravourstudie** ersten Ranges, fesselnd durch die Kühnheit und Originalität ihrer leidenschaftlich auf- und abwogenden, die ganze Tastatur überfluthenden Passagen, fesselnd durch Harmonik und modulatorische Schattirungen, fesselnd endlich durch ein wunderbar erfundenes kleines Thema, welches wie ein „rother Faden" durch alle die blitzenden und glitzernden Tonwellen sich hindurchzieht und gleichsam verhütet, dass sie in alle Himmelsgegenden zerstäuben.
Dies kleine Thema, eigentlich nur eine zweitaktige Phrase, ist trotz seiner Einfachheit und Kürze bedeutungsschwer wie

(a) *One of the grandest and most ingenious of Chopin's etudes, and a companion piece to Op. 10 Nº XII, which perhaps it even surpasses. It is a bravoura study of the highest order; and is captivating through the boldness and originality of its passages, whose rising and falling waves, full of agitation, overflow the entire keyboard; captivating through its harmonic and modulatory shadings; and captivating, finally, through a wonderfully invented little theme which is drawn like a "red thread" through all the flashing and glittering waves of tone, and which, as it were, prevents them from scattering to all quarters of the heavens. This little theme, strictly speaking only a phrase of two-measures, is in spite of its simplicity and brevity as pregnant with meaning as*

Beethoven's / *Beethoven's*



5te Symph. oder / *(5th symphony), or*



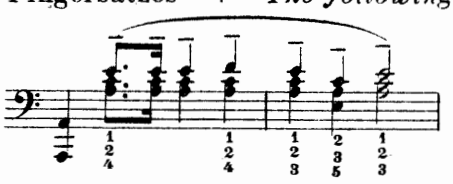
D moll Sonate Op. 31. / *(D minor sonata, Op. 31.)*

(b) Es ist gewissermassen das „**Motto**," welches der Etude als Ueberschrift dient und erscheint erst **einstimmig**, gleich darauf **vierstimmig**. Das langsame Zeitmass *(lento)* beweist die hohe Bedeutung, die ihm beizulegen ist.
Wer bis hierher gefolgt und einverstanden ist, kann über den künstlerischen Vortrag nicht im Unklaren sein. Für die Passagen, vollends in dem vorgeschriebenen lebhaften Zeitmaasse, muss man im Besitz vollendeter Technik sein. Grosse Fertigkeit, leichter Anschlag, Egalität, Kraft und Ausdauer in den *forte*-Stellen, und trotz *p* und *pp* klarste Deutlichkeit — das Alles muss überwundener Standpunkt sein, denn der **Vortragende** hat seine ganze Aufmerksamkeit dem poetischen Gehalte des Tonstückes zu weihen, speciell dem Vortrage der marschartigen Rhythmen, die ihr eigenes Leben haben, bald ruhig und besonnen, bald kühn und herausfordernd auftreten. Das marschartige Element verlangt natürlich **strenges Spiel** im Takte.

Einzelheiten:

(c) Fester, kecker Einsatz. Der in kleinern Ziffern angeführte Fingersatz ist bedeutend bequemer und dem *Chopin*'schen vorzuziehen.

(d) Die oberen Töne müssen etwas mehr hervortreten als die darunter liegenden, damit das melodische Grundmotiv (b) sofort erkennbar hervortritt.
Man kann sich dabei auch folgenden Fingersatzes bedienen:



(b) *This is, in a certain sense, the motto which serves as a superscription for the etude, appearing first one-voiced, and immediately afterwards four-voiced. The slow time (Lento) shows the great importance which is to be attached to it. They, who have followed thus far and agree with what has been said, cannot be in doubt concerning the proper artistic delivery. To execute the passages quite in the rapid time prescribed one must possess a finished technics. Great facility, lightness of touch, equality, strength and endurance in the forte passages, together with the clearest distinctness in p and pp — all of this must have been already achieved, for the interpreter must devote his whole attention to the poetic contents of the composition, especially to the delivery of the march-like rhythms, which possess a life of their own, appearing now calm and circumspect, and anon bold and challenging. The march-like element naturally requires strict playing in time.*

Details.

(c) *A firm, daring attack. The fingering given in small figures is much more convenient than Chopin's, and accordingly is preferable to it.*

(d) *The upper tones must be somewhat more prominent than the underlying ones, in order that the melodic fundamental motive (b) may be at once recognised.*
The following fingering may also be used:

cresc.

f.

ff

dim.

p

cresc.

f

(e) Mit gehaltenen Accorden zu studiren, desgleichen alle ähnlichen Figuren.
Study with sustained chords and all similar figures likewise.

dim.

dim.

f

8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

cresc. - - - - -

f

Ped. ✻

più f

8

f

✻ Ped. ✻

Ped.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

meno f

(f)

8

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

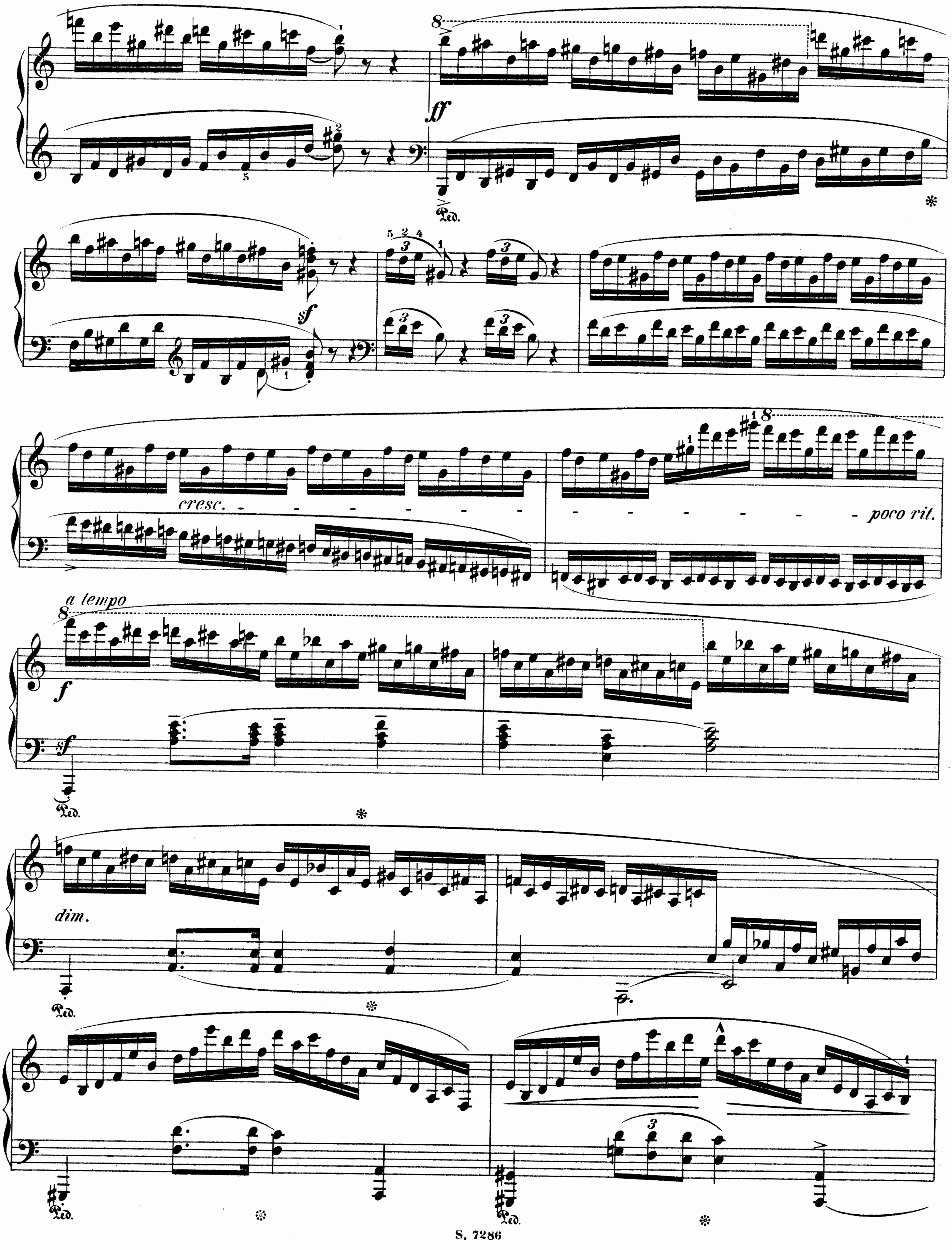
(f) u. (g) Mit zunehmender Kraft und Energie. | (f) *and* (g) *With increasing power and energy.*

f

f

ff

(g)


cresc.
poco rit.
a tempo
dim.

8 8 8

f

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

dim.

Ped. Ped.

8

Ped. Ped. Ped.

ff

Ped. Ped.

8

p *cresc.*

Ped.

8

f

ff

ff

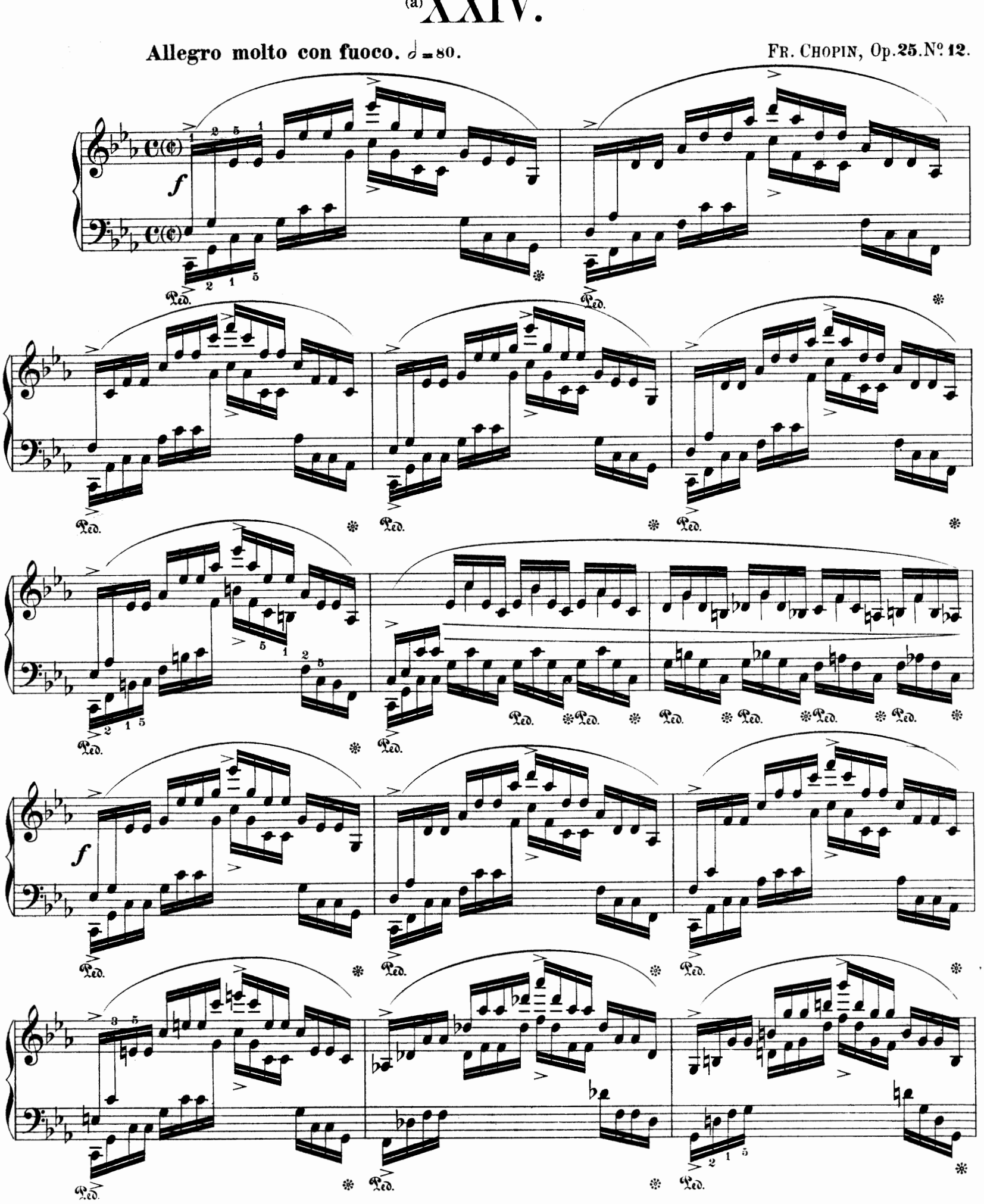
f

(h) Ich empfehle für die Ausführung folgende Variante: | (h) *I recommend the following version for performance,* (_ *for* >):

(a) XXIV.

Allegro molto con fuoco. ♩ = 80.

FR. CHOPIN, Op. 25. Nº 12.



(a) Ein grossartiges, prächtiges Tonstück zur Uebung in gebrochenen Accordpassagen für beide Hände, welches keines Commentars bedarf.

(a) *A grand, magnificent, composition for practice in broken-chord passages for both hands, which requires no comments.*

8

1 2 5

Ped. Ped. Ped. Ped.

8

Ped. Ped. Ped. Ped.

8

f

Ped. Ped. Ped.

8

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

2 1 5

Ped. Ped. Ped.

poco

a *poco*

Ped. Ped. Ped. Ped.

crese.

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

f

cresc.

il più forte possibile

ff

fff