

INSTRUCTIVE AUSGABE.

AUSERLESENE
KLAVIER-ETÜDEN
VON
FR. CHOPIN,

MIT VORWORT, ANMERKUNGEN UND FINGERSATZ

VON

HANS VON BÜLOW.

Jos. AIBL IN MÜNCHEN.

R.

INSTRUCTIVE AUSGABE.

AUSERLESENE

KLAVIER-ETÜDEN

von

FR. CHOPIN.

(AUS OP. 10 UND OP. 25)

MIT VORWORT, ANMERKUNGEN UND FINGERSATZ

von

HANS von BÜLOW.

TEXT IN DEUTSCHER UND ENGLISCHER SPRACHE.

(ENGLISCHE UEBERSETZUNG VON G. F. HATTON.)

Die Revision ist Eigenthum des Verlegers für alle Länder. — Uebersetzungsrecht vorbehalten.

JOS. AIBL IN MÜNCHEN,

HOF-MUSIKALIENVERLAG SR. MAJESTÄT DES KÖNIGS VON BAYERN UND SR. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSE-MEININGEN.

VORWORT.

Multum, non multa.

So verdienstlich und gewinnbringend für Publikum und Verleger die heute Mode gewordenen populären Gesamtausgaben der Werke verstorbener Autoren im Ganzen genannt werden dürfen, so wenig darf man sich hierbei verhehlen, dass die leichte Zugänglichkeit nur in seltenen Fällen auch tiefere Wirkung d. h. gründlichere Assimilirung des so überströmend reichlichen Bildungsstoffes im Gefolge hat.

Auf dem Markte der geistigen Luxusartikel pflegt zwar die Quantität der Nachfrage mit der des Angebots sich zu steigern, aber die Qualität des Empfangens erhöht sich nicht mit deren Quantität. So ist z. B. das alte Testament des Klavierspielers: „Bach's wohltemperirtes“ in vielleicht nahezu eben so vielen Händen, als das neue „Beethoven's Klaviersonaten“, aber in kaum mehr Köpfen, als zur Zeit, wo es nur zum sechsfachen Preise beschafft werden konnte. Es wird im Allgemeinen vielleicht häufiger „angeblättert“ als früher; studirt im eigentlichen Sinne wird nach wie vor vielleicht der sechste Theil, meistens gerade das erste Sechstel, somit ist für mehr als oberflächliche Halbkenntniss des Urvaters deutscher Musik im Grunde wenig gewonnen worden. Sogenannte Chrestomathien und Anthologien werden meist von Unberufenen veranstaltet, üben daher keine Wirkung aus, die wenigen Fälle abgerechnet, wo ein wirklich Berufener, wie z. B. der verstorbene Carl Tausig, dem erwähnten Uebel durch eine vortreffliche Ausgabe einer Auslese aus „Bach's 48 Präludien und Fugen“ zu steuern versucht hat. Dass diese letztere eine unverdient geringe Theilnahme gefunden hat, ist hauptsächlich dem Umstände zuzuschreiben, dass er bei seiner „Bearbeitung“ die kleine Minderheit der künftigen Virtuosen im Auge hatte, denen er — mit vollem Rechte — das „Handwerk“ vielmehr zu erschweren als zu erleichtern sich bemühte.

Eine gleiche Absicht liegt dem Herausgeber einer Auswahl Chopin'scher Klavieretüden fern: im Gegentheil er wünscht sogar einige ihrer Schwierigkeit halber unpopulär gebliebenen allgemeiner zugänglich zu machen und durch Anleitung zu ihrem richtigen Studium auch den Nicht-Professionisten die Befähigung beizubringen, auf Grundlage der durch diese Etüden zu erwerbenden Technik sich den Genuss vertrauter Bekanntschaft mit denjenigen Tondichtungen des klassischen Romantikers zu verschaffen, welche eigentlich sein besseres, unsterblicheres Theil darstellen, zur Zeit aber nur einer geringeren, wenn auch von Tag zu Tag sich mehrenden, Anzahl Musikfreunde sich erschlossen haben. Denn jener seit vierzig

PREFACE.

Multum, non multa.

However useful and profitable, both to the public and the publisher, the numerous popular complete editions of the works of great masters, now-a-days so much in fashion, may be, considered as a whole; yet it must not be forgotten that these increased facilities for musical culture lead but rarely to a real result, that is to say, to the thorough assimilation of the rich and comprehensive material thus placed at disposal.

In the intellectual market the quantity of the demand rises in proportion to that of the supply, but its quality does not keep pace with this increase. For example, the Old Testament of pianoforte players, Bach's "Wohltemperirtes Klavier" is perhaps in almost as many hands as the New Testament, Beethoven's Pianoforte Sonatas, but in few more heads than it was in former years, when it could only be had for six times the present price. Doubtless, its leaves are somewhat oftener turned over, but now, as then, about the sixth part, likely enough just the first sixth, is all that is studied in the real meaning of the word. Here truly is little more gained than a merely superficial acquaintance with the great father of German music. So-called chrestomathies and anthologies are generally produced by those who have no especial call to such work, and therefore effect but little good; the few cases alone excepted where one really born to it, as for example, the late Carl Tausig, has attempted to stem the current of superficiality by his excellent edition of a selection from Bach's 48 Preludes and Fugues. And the unjustly small amount of popularity which this work has met with is to be chiefly ascribed to the fact that Tausig had the small minority of future *virtuosi* in view, and therefore, with every right, strove to seek, rather than to avoid difficulties.

The editor of this selection from Chopin's Pianoforte Studies has, however, no such intention; on the contrary, he wishes to make some of them, which owing to their difficulty have hitherto remained unpopularised, more accessible, particularly to the amateur, by pointing out the way to their correct study. And thus, on the basis of the technical facility to be acquired through these pieces, to enable even the non-professional to enjoy a more intimate acquaintance with those works of the classical romanticist, which, though representing the best and most undying side of his genius, have found till now but a small, though daily increasing circle of admirers; for the "Ladies'-Chopin", which for forty years has

Jahren in der Dilettantengunst florirende „Damen-Chopin“, dem die in Musikkritik dilettirenden deutschen Professoren als einem „talentvoll schmachtenden Polenjünglinge“ selbstverständlich auch den bescheidensten Platz auf dem Parnasse der Klavier-Literatur versagen müssen, ist ebenso wenig der ächte ganze Chopin, als der Beethoven der *Adelaide* und Mondscheinsonate der Gott der Sinfonie. Freilich wird es noch eine Spanne Zeit währen, bevor der reife männliche Chopin der späteren Zeit, der Autor der beiden Sonaten, des 3. und 4. Scherzo, der 4. Ballade, der Polonaise in Fis-moll, der letzten Mazurken und Notturno's u.s.w. zu verbreiteter verständnissvoller Würdigung gelangt; doch lässt sich allmälig auf verschiedenen Wegen vorbereitend, fördernd und klarend zur Erreichung dieses Zieles propädeutisch hinwirken. Sichtung des vorhandenen Materials, Ablösung des beliebten Unbedeutenderen durch das ungekannte Bedeutendere dürfte sich in diesem Bestreben als eines der wirksamsten Hülfsmittel erweisen.

Dieser letztere Gesichtspunkt ist hauptsächlich bei vorliegender instructiven Ausgabe einer Etüden-Auslese massgebend gewesen. Vorwiegend auf Förderung der Technik bedacht, hat der Herausgeber in seinem „homöopathischen“ Verfahren denjenigen der 27 Etüden den Vorzug gegeben, welche ihm als die männlichsten und zugleich „etüdenhaftesten“ erschienen. Dagegen sind alle diejenigen Stücke, ohne Rücksicht auf bisherige Beliebtheit derselben, übergangen worden, welche die Concentration des Spielers auf die technische Aufgabe zu hemmen, seinen Verstandesblick durch den Reiz hyperromantischer, phantastischer, gefühlsschwelgerischer Elemente, deren Bemeisterung eine nur stufenweise erreichbare Reife verlangt, zu trüben geeignet erscheinen: so z. B. Nr. 3, 6 u. s. f. aus Op. 10. Diese Stücke verspare sich der Spieler, bis er aus dem Studium der in dieser Ausgabe dargebotenen jene technischen Fertigkeiten erworben hat, mit denen ausgerüstet, er den Finger-Schwierigkeiten dort so leicht begegnen wird, dass er sein Augenmerk auf das Vortragstudium beinahe ausschliesslich richten kann. Rhythmischa Elasticität, sogenannte Taktfreiheit, kann sich nur auf Grundlage rhythmischer Gebundenheit und Taktfestigkeit, sobald dieselben zur zweiten Natur geworden, stützen, und bezüglich Tempowechsel, „tempo rubato“, ohne das allerdings ein schöner und hiermit zugleich correcter Vortrag Chopin'scher Compositionen in des Tondichters Geist nicht gedacht werden kann, lässt sich ein witziges Wort Balzac's anwenden: „c'est sourtout dans le désordre qu'il faut avoir de l'ordre.“

München, 16. Juli 1880.

blossomed in the pale and sickly rays of dilettantism; the “talented, languishing, Polish youth” to whom the most modest place on the Parnassus of musical literature was denied by the amateurish criticism of German professors, is as little the genuine entire Chopin, as is the Beethoven of “*Adelaide*” and the “*Moonlight Sonata*”, the god of Symphony. Truly a span of time must yet elapse before the matured and manly Chopin, the author of the two Sonatas, the 3rd and 4th Scherzos, the 4th Ballade, the Polonaise in F♯ minor, the later Mazurkas and Nocturnes etc., will be completely and generally appreciated at his full worth. At the same time much may be done by preparing and clearing the way; and one of the best means towards this end is sifting the material, and replacing favourite and unimportant works, by those less known though more important.

It is principally with regard to this last point of view that the selection of studies in this instructive edition has been made. Particularly chosen for the purpose of improving the execution, the editor has given the preference to those of the 27 existing studies of Chopin which appear to him the most robust and study-like. On the other hand all those pieces have been passed over, without reference to their previous popularity which, through the presence of hyper-romantic and sentimental charms, would seem calculated to turn aside the concentration of the player from the technical difficulties; as, for instance, No. 3. 6. etc. from Opus 10. A mastery over such pieces is only to be attained by degrees, and the student will do well to let them rest until he has, through what is here offered to him, obtained a sufficient facility of finger to enable him to keep his attention almost exclusively fixed on the interpretation of them. Rhythrical elasticity, so-called freedom, can only be based on rhythmical strictness and “metronomical captivity”; and with respect to *tempo rubato* without which a correct and pleasing rendering of Chopin's compositions cannot be imagined, a witty saying of Balzac may be called to mind: “*c'est surtout dans le désordre qu'il faut avoir de l'ordre*”.

Munich, July 16th 1880.

HANS v. BÜLOW.

HANS v. BÜLOW.

Anmerkungen
zu den einzelnen Etüden.

— NB. Pedalgebrauch bleibe beim Studium durchgängig ausgeschlossen.

I.

Die bezweckte Geschmeidigkeit der Hand in allmäßiger Dehnung und rascher Zusammenziehung wird sich um so leichter erreichen lassen, wenn der Spieler es nicht verschmäht, von der Uebung jedes Taktpaares (häufiger, langsamer und kräftiger Wiederholung) den zu Grunde liegenden Accord in solcher Weise den einzelnen Fingern einzuprägen, dass dieselben zu gleichmässiger Anschlagsfähigkeit gelangen:

Ebenso umgekehrt:

Die linke Hand hüte sich vor jeder Neigung zum Arpeggiiren der stets voll und wuchtig — ohne Härte, demnach mit Erheben der straffgespannten Hand — anzuschlagenden Octavenbässe.

II.

Als entsprechende Vorbüfung kann die verwandte *G* dur-Etüde von Moscheles Op. 70 Nr. 3 benutzt werden, jedenfalls die in verschiedenen Tempoweisen, Stärkegraden und rhythmischen Accentuirungen zu praktizirende chromatische Scala mit Ausschluss von Daumen und Zeigefinger:

Die harmonisch füllende Mittelflimme ist durchgängig ebenso deutlich als „flüchtig“, d. h. mit genauer Beobachtung des Werthes eines Sechzehnttheils auszuführen: der Schwerpunkt der Kraft hat lediglich in den oberen Fingern (3. 4. 5.) zu ruhen, ist jedenfalls durch Uebung in dieselben zu lenken.

Ein separates Studium der linken Hand wird sich in mehr als einer Hinsicht lohnend erweisen und den Begleitungspart interessanter erscheinen lassen, als der erste Blick urtheilen möchte.

Remarks
on the separate studies.

N. B. The use of the pedal during practice is entirely excluded.

I.

The requisite flexibility in gradually expanding and quickly drawing together the hand will be more easily attained to, if the player does not disdain to commence by practising only the chords on which the passages are based (slowly, strongly, and many times repeated), until he has obtained an equality of touch in each individual finger:

The same in the downward passages:

The octave-basses in the left hand must be rendered with a full tone and weightily; all tendency to play them arpeggio being resisted, and the hand being raised between each blow to avoid hardness.

II.

As a suitable preparatory practice the closely related *G* major study of Moscheles Op. 70 No. 3 may be utilised; and in any case, the chromatic scale, without the use of the thumb and first finger, must be well studied, in various degrees of quickness, strength, and rhythmical accentuation:

The middle voice, which serves to fill out the harmony, must be executed throughout clearly and “fleetingly”, that is, with great attention to the precise value of the semiquavers. The “centre of gravity” lies solely in the fingers 3. 4. 5. of the right hand, and they must, consequently, be assiduously exercised.

The separate study of the left hand part would be profitable in more ways than one, and would show the accompaniment to be far more interesting than appears at the first glance.

III.

Die unwiderstehliche Theilnahme, welche der geistvolle Inhalt dieses wahrhaft klassischen (mustergültigen) Musikstücks einflössen muss, kann leicht zu einem Hindernisse für das Streben nach Bewältigung der technischen Schwierigkeiten werden. Diesem zu begegnen, analysire sich der Spieler zuvor das Stück sowohl nach seiner formellen Seite als durch rationelle Eintheilung des darin enthaltenen Uebungsstoffes. Er verbinde dann beim Separatstudium das Gleichtartige oder Aehnliche z. B.:

- 1) Die Figur von Takt 1 mit der von Takt 17, 21, 25, 47 u. f.
- 2) Die Figur von Takt 2 mit der von Takt 18, 22, 35, 36, 39, 40 und besonders 71—78.

Dasselbe Verfahren schlage er bezüglich der linken Hand ein, welche hier eine vollkommen ebenbürtige d. h. gleichverpflichtende Rolle spielt.

Besondere Beachtung erheischt auch die Ausführung der gestossenen Achtel — linke Hand Takt 1 u. 2, rechte 5 u. 6; nicht minder wichtig ist die Auftaktoctave der linken Hand (rechte Hand Takt 4) und ihre mannichfaltige Wiederkehr (linke Hand Takt 11, 12, 18, 22, 25, 26, — rechte Takt 16, 20 u. f.)

Erst nach erlangter mechanischer Sicherheit („Treffen“ der Noten im verlangten Zeitmaasse) hat das „sogenannte“ Vortragstudium zu beginnen, nämlich die Erfüllung der vorgeschriebenen dynamischen Schattirungen, speciell der „crescendos“ und „diminuendos“. Nur in seltenen Fällen kann das Letztere mit dem Ersteren gleich verbunden werden; sicher nicht bei Passagen wie Takt 35, 36, 39—46.

IV.

„Das Leichte so aufzufassen und anzugreifen, als ob es schwer sei“ dieser Grundsatz dürfte hier bei der auch durch ihre technische Gefälligkeit bestechenden, ev. täuschenden Damen-Salon-Etüde mit entschiedenem Nutzen zu verwerthen sein.

Wir empfehlen zugleich, dieselbe nach *G* dur zu transponieren, wo im Gegensatze zu dem ausschliesslichen Obertastenspiel der rechten Hand in *Ges* dur, ein ebenso ausschliessliches Untertastenspiel in Anwendung kommen würde. Zur Egalisirung des Anschlages der einzelnen Finger empfehlen wir ferner ein Ueben mit verändertem Rhythmus, aus dem sich eine neue Gestalt der „Arabesken“ ergiebt,:



welche z. B. in Takt 33—40, 61—64, 75—77 ihre ureigentliche ist.

V.

Die Vorschrift „sempre legato“ bezieht sich natürlich nur auf die Oberstimme, auf die Finger 3, 5 oder 4, 5. Der Wechsel von 1 und 2 in der Unterstimme auf gleicher Taste widerspricht der Forderung eines strengen „legato“. Durch genaue und konsequente Beobachtung dieser Doppelthätigkeit wird der Spieler die Selbstständigkeit seiner Finger und ihre Befähigung zu „polyphonem“ Anschlag wesentlich gefördert haben. Der Part der linken Hand bietet — ohne eigentliches Etüdenmaterial — so reichhaltigen, melodisch und harmonisch interessanten Stoff, dass eine intimere Bekanntschaft mit demselben ausdrücklich anzurathen nicht nötig ist.

III.

The irresistible sympathy which the spiritual contents of this really classical piece cannot fail to inspire, could easily become a serious impediment to the conquering of the technical difficulties. To meet this, the player must begin by analysing the work, as well from the formal side, as by means of a rational division of the material for practice which it contains. He must then unite “like with like” in the preliminary study; for example:

- 1) The figure of bar 1 with that of bars 17, 21, 25, 47, and so on;
- 2) The figure of bar 2 with that of bars 18, 22, 35, 36, 39, 40, and, in particular, bars 71 to 78.

The left hand, which has here an equally important part to play, must be proceeded with in the same manner.

Particular attention is also called to the execution of the staccato quavers—left hand, bars 1 and 2; right hand, bars 5 and 6. Not less important is the octave before the beat, in the left hand (in the right also, bar 4.), and its manifold recurrence: left hand, bars 11, 12, 18, 22, 25, 26; right hand, bars 16, 20, etc.

Mechanical certainty (striking the right notes in the requisite tempo) must be gained, before the so-called “interpretation” of the piece can be commenced. It is but rarely possible to unite the latter with the former, at once; certainly not so in passages such as occur in bars 35, 36, and 39 to 46.

IV.

“To set about that which is easy as though it were difficult”, is a maxim to be here most usefully applied; as the temptingly agreeable easiness of the passages in this Ladies-Drawingroom-Study would alone be sufficient to mislead and deceive.

We recommend also its transposition to *G* major, when, instead of the black keys, the white ones would come exclusively into use. To equalise the touch, it is also desirable to practice the arabesques in a different rhythm, lending them thus a new form,

which, for example, in bars 33 to 40, 61 to 64, 75 to 77, is really the original one.

V.

The direction “Sempre legato” relates, of course, only to the top voice, to the 3rd and 5th, or 4th and 5th fingers. In the lower voice it is contradicted by the change from the first to the second finger on the same note. By paying attention to, and carefully following out this difference in the parts, the student will materially improve the independence of his fingers, and increase their capacity for polyphonic playing. The left hand part, without being exactly “practising material”, is so rich in melodic and harmonic interest that any more special reference to it appears uncalled for.

VI.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der vom Componisten vor-gezeichnete Fingersatz:



VI.

It is not improbable that the fingering given by the com-poser:

Spieler nicht aussergewöhnlicher Spannfähigkeit vom Studium dieses technisch ungemein nützlichen, ferner durch seine poesievolle Originalität hervorragenden Musikstücks abgeschreckt haben mag und noch künftig abschrecken dürfte. Dieser Vernachlässigung zu begegnen, haben wir uns erlaubt, denselben für die Normalhand zu modifizieren. Jedenfalls kann diese Erleichterung durch allmäßige Entwicklung der Spannkraft als Uebergang zu dem Original-Fingersatz dienen, dessen unvorbereitete Benützung zu einem Abtrennen der ersten beiden Noten oder zu einem Verwischen der zweiten verführen würde.

Die Melodie der rechten Hand bietet in ihrer dramatischen Leidenschaftlichkeit eine überaus charakteristische Probe **Chopinscher Romantik**, wie durch die Gebundenheit an die gleichmässige Bewegung der Begleitung (die sich gelegentlich der rechten dialogartig anschmiegen darf und muss) ein vorzügliches Mittel zur Ausbildung seelenvollen freien Vortrags, ohne an den Klippen des be-rüchtigten (weil meist missverstandenen) „tempo rubato“ zu scheitern.

Die Quintolen in Takt 33—36 sind zweitheilig aufzufassen und zwar erst 3 dann 2, was ersichtlich wird, sobald man sich die Stellen singt oder declamirt.

Anders in Takt 61 und 62, wo die Triole nachzufolgen hat.

VII.

Wir haben es unterlassen, in unserer Ausgabe jedem einzelnen Accorde das Brechungs-Zeichen vorzusetzen, da die vielen Schlangenlinien im Original dem Leser das Erkennen der Fingersätze u. s. w. unnötig erschweren. Es soll eben jedes Achtel — ohne Unterschied, ob es auch möglich wäre, den Accord zusammen anzuschlagen — regelmässig arpeggirt werden; so, dass beide Hände gleichzeitig von unten auf die zusammengehörigen Noten in rascher Succession zu Gehör bringen, mit schwacher Accentuirung der ersten (untersten), wodurch der Verdacht eines Vorschlags ausgeschlossen wird:



Sind in der einen Hand vier und in der anderen nur drei Noten zu spielen, so hat man in der ersten die Succession so zu beschleunigen, dass die Schlusstone zusammentreffen.

Spielern, welche Eifer und Geduld dazu besäßen, wäre als ein nützliches „Parergon“ anzurathen, die Arpeggien auch in umgekehrter Folge von oben nach unten oder in einer Hand von der

may have frightened players who do not possess extraordinary hand-stretching powers from attempting this piece; technically one of the most useful, and by its poetic originality most prominent of Chopin's studies. To obviate this for the future, we have permitted ourselves to modify his fingering to suit the normal hand; and our easier method will at any rate serve to bridge over the way to the original, the unprepared use of which would lead, either to a break between the two first notes, or to a doubtful attacking of the second.

The passionately dramatic melody in the right hand offers an extremely characteristic example of “Chopinesque” romanticism; and, being bound to the regular movement of the accompaniment, affords a capital means of acquiring a free and expressive manner of phrasing, without the danger of being wrecked on the hidden reefs of the much misunderstood tempo rubato.

The proper division of the groups of five notes in bars 33 to 36 is into two parts; first three notes, and then two: this will at once become apparent when the passage is sung or declaimed.

But in bars 61 and 62, it is otherwise; there, the triplet must come last.

VII.

We have purposely omitted to add the arpeggio sign to each and every chord of this piece, as doing so would only have rendered the deciphering of the fingering etc. more difficult for the reader. Every chord (even when it would be possible to strike all the notes together) is to be played arpeggio, both hands commencing at the same moment from the lowest note (by slightly accentuating which, all suspicion of a grace note will be avoided) and proceeding regularly together to the highest:

When in the one hand four, in the other only three notes have to be played, the succession of the former must be taken more quickly, so that the last tones of both fall together.

Players possessing sufficient zeal and patience would be recommended, as a useful “Parergon”, to study the arpeggios the reverse way, from the highest to the lowest note; or in one hand

höchsten Note, in der anderen von der tiefsten Note an zu üben. Einer grösseren Vollendung der Aufgabe würde solcher Luxus jedenfalls zu Gute kommen.

VIII.

Was wir anlässlich von Nr. III gesagt, liesse sich hier wiederholen, sich jedenfalls bezüglich rationeller Eintheilung des Uebungsstoffes und damit verbundener Zeitersparniss in Anwendung bringen. In noch höherem Grade als die *Cis* moll- ist diese *C* moll-Etüde ein vollendetes Kunstgebilde zu nennen. Keiner von **Chopin's** Vorgängern hat es vermocht die „Etüde“ hierzu zu erheben und unter den Zeitgenossen oder Nachfolgern hat nur **Liszt** in seinen Etüden Nr. 5 *B* dur und Nr. 10 *F* moll gleiche Meisterschaft bewahrt.

Abgesehen von dem Nutzen der Passagen für Fingereläufigkeit ist hier ausserdem für straffen rhythmischen Vortrag viel zu lernen.

Der chromatische „Mäandergang“ in Takt 16 n. 17 (erweitert noch in Takt 73 ff.) ist zuerst durch **Beethoven** im ersten Satze des fünften Concerts Op. 73 — dort allerdings mit einzelnen diatonischen Intervallen vermischt — in die Klaviermusik eingeführt und seitdem von vielen modernen Klaviercomponisten des Häufigen benutzt worden.

Der brauchbarste Fingersatz für beide Hände vor- und rückwärts lautet:

R: 2 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 2
L: 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

IX.

Um die in der Verbindung zweier gegensätzlicher Rhythmen liegende Schwierigkeit zu überwinden, bieten sich zwei Wege dar: der eine ist, jede Hand einzeln so lange zu üben (stets langsam und stark beginnend) bis durch die richtige Angewöhnung jede fehlerhafte Accentuirung zur Unmöglichkeit geworden ist; der andere, beim Zusammenspiel je eine Hand der anderen zu accommodiren, wie folgt:

Im Zweifel möge der Spieler keinen der beiden Wege unversucht lassen.

Den Vortrag anlangend, so ist vor jeder Empfindsamkeit als vor einer Geschmackslosigkeit zu warnen. Den reizendsten Eindruck macht das Stück, wenn in deutlichster Zartheit, fast ohne jede Schattirung vorgetragen, gewissermassen landschaftlich-träumerisch. Dass ein ideales Pianissimo, eine accentlose Gleichmässigkeit nur Ergebniss kräftiger und accentuirter Ausarbeitung sein können, versteht sich von selbst.

Unser Fingersatz weicht von dem gewöhnlich gebrauchten ab. Er ist vornehmlich auf Beförderung ruhiger Handhaltung gerichtet.

from above, in the other from below. Such a "luxury of study" would assuredly lead to a more finished performance.

VIII.

What we have already said in the observations to No. III in respect to a "rational division of the material for practice", may be here repeated. This *C* minor study has even a better title to be considered a perfect "art structure" than has the *C* \sharp minor. Not one of Chopin's predecessors has been able to elevate the "Etude" to this height, and among his contemporaries and successors, Liszt, alone, in his studies, No. 5 *B* major and No. 10 *F* minor has shown an equal mastery.

Apart from the value of the passages for attaining a quickness of finger, there is much to be here learnt towards a strict rhythmical delivery.

The chromatic "meandering" passage in bars 16 and 17 (amplified in bar 73 and following) was first introduced into pianoforte music by Beethoven—first movement of the 5th Concerto Op. 73, there, certainly, with a mixture of diatonic intervals—and since then has been abundantly used by modern composers.

The most practical fingering for both hands, upwards and downwards, is as follows:

R: 4 2 3 1 4 2 3 1 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1
L: 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

IX.

There are two ways to overcome the difficulty arising from the combination of two opposing rhythms: the one is to exercise each hand singly (always beginning slowly and strongly), till, through habit, an incorrect accentuation would be impossible; the other consists in beginning with both hands, and accommodating the one to the other, as follows:

Where a correct rendering is doubtful, neither of these two methods should be left untried.

Touching the interpretation, the player is warned that all sentimentality would be bad taste. The piece produces its most charming effect when played almost entirely without shading, clearly, delicately, and, to a certain extent, dreamily. That an ideal pianissimo, an accentless equality, can only be the result of loud and strongly accentuated practice, needs no explanation.

Our fingering differs from that generally used, chiefly in order that the hand may be held as quietly as possible.

In Takt 49 und 50 haben wir uns aus Rücksichten des Wohlklangs das letzte Viertel der linken Hand auszumerzen gestattet.

X.

Den eigenthümlichen **Chopin'schen** Fingersatz für chromatische Terzen-Scalen haben wir als die Erfüllung des legatissimo auf unseren heutigen Klavieren bis zur Unerreichbarkeit erschwerend, wo es nöthig erschien, in den älteren **Hummeischen** abgeändert. Zwei der grössten Klaviertechniker moderner Zeit, Alexander Dreyschock und Carl Tausig hatten die nämliche Ansicht und Praxis. Wir vermuten, dass Chopin durch sein Lieblings-Piano der Fabrik Pleyel und Wolff in Paris — welche, bevor sie die bedauerliche Neuerung des „double échappement“ adoptirte, allerdings die denkbar gefestigte Mechanik lieferte — veranlasst wurde, jenen Fingersatz, nämlich die Daumenverwendung auf den beiden Halbton-Untertasten in aufsteigender Bewegung, für praktisch zu erachten. Wir halten sie auf den heutigen Flügeln für unvereinbar mit den Bedingungen eines „crescendo“ im „legato“.

Der nöthige Fingerwechsel in der linken Hand z. B. Takt 3, 4, 7, 8. u. s. w. erlernt sich am besten, wenn er mit rhythmischer Bestimmtheit effectuirt wird. Man wiederhole zuerst die betreffende Note (a) und erst nach erlangter Sicherheit binde man sie bei stillem Auflösen (b).

In bars 49 and 50, we have permitted ourselves, from motives of euphony, to remove the last crotchet in the left hand.

X.

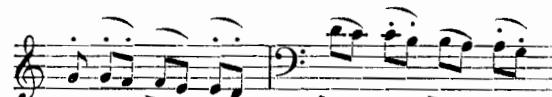
As the peculiar fingering adopted by Chopin for chromatic scales in thirds appears to us to render their performance in “legatissimo” utterly unattainable on our modern instruments, we have exchanged it, where necessary, for the older method of Hummel. Two of the greatest executive artists of modern times, Alexander Dreyschock and Carl Tausig were, theoretically and practically, of the same opinion. It is to be conjectured that Chopin was influenced in his method of fingering by the pianofortes of his favourite makers, Pleyel and Wolff of Paris (who, before they adopted the deplorable innovation of the “double échappement”, certainly produced instruments with the most pliant touch possible), and therefore regarded the use of the thumb in the ascending scale on two white keys in succession (the semitones E F and B C) as practicable. On the grand pianofortes of the present day, we regard it as irreconcilable with the conditions of crescendo legato.

The change of fingers on the same note, necessary in the left hand, in bars 3, 4, 7, 8, etc., will be best learnt by effecting it with rhythmical accuracy; at first repeating the note in question (a), and after certainty has been thus obtained, binding it noiselessly (b).



Es bleibe dem individuellen Geschmacke überlassen, den melodischen Gang in Takt 5 u. 6 (9 u 10 u. a. O.) durch Unterbrechung des Legato mit zwei Halbstaccato-Achteln auszuführen.

We leave to individual taste the phrasing of the melodic progression in bars 5 and 6, 9 and 10 etc. by interrupting the legato with two portamento quavers:



Stellen, wie Takt 27 u. f. übe man auf doppelte Weise:

Passages like bar 27 and following, should be practised in two ways:



Hiernach wird sich für den Spieler herausstellen, ob er statt des dritten den vierten Finger gebrauchen will oder umgekehrt.

XI.

Diese Sextenetüde gehört mit der vorhergehenden Terzenettüde zu den nützlichsten Uebungen in der gesammten Etüdenliteratur. Man könnte sie „l'indispensable du pianiste“ nennen, wenn das Wort nicht durch Missbrauch in Verruf gekommen wäre. Ein sechsmaliges Durchspielen derselben ist als Mittel gegen steife Finger und als Vorbereitung zum öffentlichen Conzertspiel jedem noch so fertigen Klavierspieler anzuraten.

Die Fingersetzung haben wir für die „Normalhand“ gegenüber den etwas übertriebenen Forderungen des Originals theilweise erleichternd geändert.

The player will then have to decide whether he will use the third instead of the fourth finger or the reverse.

XI.

This study in sixths belongs, together with the preceding one in thirds, to the most useful exercises in the whole range of study-literature. It might truly be called “l'indispensable du pianiste” if the term, through misuse, had not fallen into disrepute. As a remedy for stiff fingers, and preparatory to performing in public, playing it six times through is recommended, even to the most expert pianist.

Our alterations in the somewhat too exacting original fingering will render it easier for the normal hand.

Die linke Hand erheischt hier vorzugsweise separate Uebung: beim Studium spiele man stärker und vornehmlich in Takt 7—10 unter Anwendung von für jede Takthälfte, welche Nuancen beim Zusammenspiel mit der rechten natürlich auf das bescheidenste Maass zu beschränken sind.

XII.

Diese Etüde steht im Original in *Ges*; durch ihre Umschreibung nach *Fis* wurden die zahlreichen Doppel-Bee erspart, somit Deutlichkeit gewonnen.

Als Musikstück betrachtet, von geringerem Werthe, da die „liebenswürdigen Gemeinplätze“ ihres melodischen Inhaltes an den Styl des sel. Charles Mayer gemahnen, ist sie doch so sauber gesetzt, dass bei sauberer Ausführung, unter Benutzung der von uns vorgeschlagenen Wiederholung der ersten 24 Takte zu einer ununterbrochenen Steigerung, zu deren Gunsten man sie pianissimo beginnen dürfte, mit ihrem Vortrag eine recht populäre Wirkung noch heute erzielt werden kann. Ihre Aufnahme in diese Sammlung ist durch die Rückficht auf ihre Nützlichkeit zur Entwicklung eines lockeren Handgelenks im Octavenspiel veranlasst worden. Der Spieler achte sorglich darauf, die drei ersten Sechzehntheile mit einander zu verbinden, so dass nur das vierte den freien leichten Staccato-Anschlag erhält, welcher allerdings durch ein rasches Absetzen vom dritten bedingt ist. Takt 38—40 der linken Hand haben wir nach Analogie der in Takt 37 vom Original unverkennbar ausgesprochenen Absicht auf einen Halteton-Effekt geändert.

XIII.

Als ein besonderer Vorzug dieser längsten und in jeder Beziehung grossartigsten der Chopinschen Studien ist hervorzuheben, dass sie bei Kundgebung der erdenklichsten Klangfülle des Instrumentes sich so ganz und gar nicht orchestral gebahnen will, sondern nur Klaviermusik im eigentlichsten Wortsinne bietet, wie man Chopin überhaupt das grosse Verdienst vindiziren muss, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orchester-musik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachtheile beider Gebiete verwischt worden sind.

Durch unsere Textdarstellung, Fingersatzerleichterung, Berichtigung unzweifelhaft corrupter Stellen wie z. B. Takt 15 des Originals nach Analogie von Takt 33, hoffen wir dem Spieler gar manche Steine des Anstosses aus dem Wege geräumt zu haben, welche früher vom Studium dieser „Etüdenkönigin“ entmuthigt oder das-selbe nicht zum wünschenswerthen Ziele geführt haben. Mit Be-rufung auf das bei Nr. IV Bemerkte können wir dem Leser die der Praxis vorhergehen müssende Arbeit der Auseinandersetzung der Figuren überlassen, die Untersuchung, wie die Hauptfigur nur aus vier Noten besteht, wie die Oberstimme durch die absteigende chromatische Scala, die Unterstimme durch Bestandtheile der je-weiligen Harmonie gebildet wird u. s. w. „Erkenntniß der Schwierigkeiten einer Aufgabe ist schon die halbe Lösung derselben“ hat ein berühmter Philosoph gesagt.

The separate study of the left hand is here especially necessary; practising loudly, and making a crescendo and diminuendo on every half bar (more particularly in bars 7 to 10), which must, of course, be toned down and made subservient to the right hand in the performance.

XII.

The original key of this study is *G* ♭; by transposing it to *F* ♯ the numerous double flats are avoided, and greater clearness thereby gained.

Though musically of little worth, for the amiable common-place ness of its melodic contents reminds one of the style of the late Charles Mayer, it is, however, so deftly put together, that, by a neat performance (commencing pianissimo and repeating the first 24 bars, according to our suggestion, in an uninterrupted crescendo), it can still be made popular and effective. It is included in this collection by reason of its usefulness in developing a light and easy wrist-action in octave playing.

Care must be taken to bind the first three semiquavers, so that only the fourth can be rendered with the light and free stac-cato touch, a condition of obtaining which is the rapid taking off the third semiquaver.

We have altered bars 38 to 40 (left hand) to a holding-note effect, in analogy with the undoubted intention of the composer, as expressed in bar 37.

XIII.

It must be mentioned as a particular merit of this, the longest and, in every respect, the grandest of Chopin's studies, that, while producing the greatest fulness of sound imaginable, it keeps itself so entirely and utterly unorchestral, and represents pianoforte music in the most accurate sense of the word. To Chopin is due the honour and credit of having set fast the boundary between piano-forte and orchestral music, which, through other composers of the romantic school, especially Robert Schumann, has been defaced and blotted out, to the prejudice and damage of both species.

By our rendering of the text, facilitating the fingering, and correcting undoubted misprints, as, for example, bar 15 of the original by analogy to bar 33, we hope to have cleared away many impediments which previously may have discouraged the student from attempting this queen of studies, or caused him to fail in reaching the desired goal. Referring only to what has been re-marked in regard to No. IV, we leave to the reader the carrying out of the necessary preliminary work: the analysis of the passages; the examination of how the principal figure consists of but four notes; how the upper voice is formed from the descending chromatic scale, the under one from the harmony prevailing at the moment, etc., etc. A celebrated philosopher has said, “A knowledge of the difficulties of a task is already half way towards its accom-plishment.”

I.

Chopin, Op. 10. N° 1.

Allegro. $\text{♩} = 176.$

il Basso sempre pesante sostenuto

marc. 5

f 35

Musical score for piano, 6 staves, 15-30.

Staff 1 (Treble): Measure 15: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 16: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern, *dim.* Measure 17: $\frac{8}{8}$, 5-finger pattern, *mf*. Staff 2 (Bass): Measures 15-17: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 15-17: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 15-17: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 15-17: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 15-17: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 18: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 19: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 20: $\frac{8}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 18-20: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 18-20: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 18-20: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 18-20: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 18-20: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 21: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern, *cresc.* Measure 22: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 21-22: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 21-22: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 21-22: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 21-22: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 21-22: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 23: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 24: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 23-24: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 23-24: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 23-24: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 23-24: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 23-24: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 25: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 26: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 25-26: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 25-26: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 25-26: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 25-26: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 25-26: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 27: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 28: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 27-28: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 27-28: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 27-28: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 27-28: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 27-28: Bass notes. Staff 1 (Treble): Measure 29: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Measure 30: $\frac{5}{8}$, 5-finger pattern. Staff 2 (Bass): Measures 29-30: Bass notes. Staff 3 (Treble): Measures 29-30: 5-finger pattern. Staff 4 (Bass): Measures 29-30: Bass notes. Staff 5 (Treble): Measures 29-30: 5-finger pattern. Staff 6 (Bass): Measures 29-30: Bass notes.

Sheet music for piano, featuring six staves of musical notation. The music is in common time and includes the following markings:

- Staff 1: Measure 8, dynamic *cresc.*; Measure 35, dynamic *fz*.
- Staff 2: Measure 8, dynamic *dim.*; Measure 11, dynamic *mf*.
- Staff 3: Measure 40, dynamic *fz*.
- Staff 4: Measure 2, dynamic *cresc.*
- Staff 5: Measure 45, dynamic *f*; Measure 50, dynamic *più f*; Measure 54, dynamic *ff*.
- Staff 6: Measure 8, dynamic *dim.*; Measure 15, dynamic *fz*.

The music consists of six staves of musical notation, each with a treble clef and a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *dim.*, *mf*, *fz*, and *ff*. Performance instructions like "1 2 3" and "5" are placed above certain notes. Measure numbers 8, 35, 40, 45, 50, and 15 are indicated at the beginning of their respective staves. Measure 11 is also marked with "11". Measure 54 is marked with "54". Measure 15 is marked with "15".

Sheet music for piano, five staves:

- Staff 1:** Measures 8-10. Fingerings: 5 1, 2 3; 5 4 2 1; 5 4 2 1; 5 1, 2 3.
- Staff 2:** Measure 55. Dynamics: *ff*. Fingerings: 5 3 2 1; 1 2 3; 5 1, 2 3.
- Staff 3:** Measures 8-10. Fingerings: 5 1, 2 3; 5 1, 2 3; 5 1, 2 3.
- Staff 4:** Measure 60. Dynamics: *f*. Fingerings: 5 1, 2 3; 5 1, 2 3; 5 1, 2 3.
- Staff 5:** Measures 8-10. Fingerings: 5 1, 2 3; 5 1, 2 3; 5 1, 2 3.

Musical score for piano, consisting of five staves of music. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (F clef). The music includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *cresc.*, and *dim.*. Fingerings are indicated by numbers above or below the notes. Measure numbers 8, 5, 70, 75, and 8 are visible. The score is divided into measures by vertical bar lines and contains slurs and grace notes.

II.

Chopin, Op. 10. N° 2.

Allegro. $\text{♩} = 114.$

15 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 16 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 17 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 18 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 19 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 20 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 21 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 22 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 23 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 24 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 25 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 26 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 27 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 28 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 29 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5
 30 3 4 5 3 4 3 4 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 5 5

25

35

dim.

mfp

R.2892.2892b

Sheet music for piano, page 11, measures 40-45. The music is in common time and consists of two staves. The top staff uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. Measure 40 starts with a dynamic *p*. Measure 41 begins with *sforzando* (*sforz.*) markings. Measure 42 shows a transition with *cresc.* markings. Measure 43 is marked *dim.* Measure 44 features *sforzando* (*sforz.*) markings and *dim.* Measure 45 begins with *cresc.* markings. Measure 46 ends with a dynamic *f*. Measure 47 concludes with *sforzando* (*sforz.*) markings and *dim.* Measure 48 ends with a dynamic *f*. Measure 49 begins with *sforz.* markings. Measure 50 ends with *dim.* Measure 51 concludes with a dynamic *f*.

III.

Chopin, Op. 10. N° 4.

Presto. $\text{J} = 88.$



15

Musical score page 43, measures 15-16. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *cresc.*

Musical score page 43, measures 17-18. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *cresc.*

20

Musical score page 43, measures 19-20. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *sfz*.

Musical score page 43, measures 21-22. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *cresc.*, *sfz*.

Piano sheet music page 10, featuring six staves of musical notation. The music is in common time and includes dynamic markings such as *p*, *sfp*, *cresc.*, *f*, *sempre f*, *ffz*, and *fz*. Fingerings are indicated above the notes. Measure 25 starts with a forte dynamic. Measures 26-27 show a transition with *sfp* dynamics. Measures 28-29 continue with eighth-note patterns. Measures 30-31 show a change in key signature and tempo. Measures 32-33 feature a rhythmic pattern with *sempre f* dynamic. Measures 34-35 conclude the section with *ffz* and *fz* dynamics.

Musical score for piano, page 15, featuring six staves of musical notation:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of four sharps. Dynamics: *ffz*, *f*. Fingerings: 4, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3.
- Staff 2:** Bass clef, key signature of four sharps. Dynamics: *fz*.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of four sharps. Dynamics: *fp*.
- Staff 4:** Bass clef, key signature of four sharps. Dynamics: *fp*.
- Staff 5:** Treble clef, key signature of four sharps. Dynamics: *fp*, *cresc.* Fingerings: 4, 2, 1, 2, 1, 4, 3, 2.
- Staff 6:** Bass clef, key signature of four sharps. Dynamics: *ff*, *con forza*, *dec.* Fingerings: 4, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 2.

At the bottom right, it says R.2392, 2392?

50

60

65

R.2392. 2392^c

A page from a musical score for piano, featuring six staves of music. The top staff uses a treble clef and has a dynamic marking of *p cresc.*. The second staff uses a bass clef and includes a tempo marking of *522*. The third staff uses a treble clef and contains a dynamic marking of *ff*. The fourth staff uses a bass clef and includes a dynamic marking of *fff*. The fifth staff uses a treble clef and contains a dynamic marking of *fz*. The bottom staff uses a bass clef and includes a dynamic marking of *ff*. The score consists of six staves of music, each with a different dynamic and tempo marking. The music is written in a standard musical notation style, with notes and rests on the staves. The dynamics and tempos are indicated by various markings such as *p cresc.*, *522*, *ff*, *fff*, *fz*, and *ff*.

IV.

Chopin, Op. 10, N° 5.

Vivace. $\text{♩} = 116.$

8.....

f. *p* *cresc.*

ten.

a tempo

poco rall. *pp* *f.* *p*

Ped. *

cresc.

f. *p*

15 *cresc.* *p*

Ped. * *Ped.* * $\frac{1}{2}$

8.....

20 *f* dolce

25 *poco a poco cresc.*

30 *sempre più cresc.*

f

35 *dim.*

Piano sheet music page 10, measures 39-50. The music is in 2/4 time, B-flat major. The left hand provides harmonic support with sustained notes and chords. The right hand plays intricate melodic patterns with fingerings (e.g., 1, 4, 1; 5, 2, 4, 1, 5) and dynamic markings like *mf*, *dim.*, *cresc.*, *espr.*, *f.*, *p*, and *sempre legato*. Measure 40 features a grace note (*). Measure 45 includes a bass clef change and a key signature change to A-flat major. Measure 50 begins with a forte dynamic (*f.*) and ends with a crescendo (*cresc.*). Fingerings and dynamics are clearly marked throughout the page.

8.....

ten.

55 8.....

cresc.

f *espr.*

60

cresc.

poco rall.

pp

8.....

65 *pp* *delicato* 8.....

smorz. *a tempo* 8.....

p 8.....

70 *poco cresc.* 8.....

dolce 8.....

poco cresc. 8.....

75 *f* 8.....

piu f 8.....

ff p 8.....

cresc. 8.....

ff 8.....

85 8.....

V.

Chopin. Op. 10. N° 7.

Vivace. $\text{♩} = 84.$

sempre legato possibile

cresc. *sf*

f *dimin.*

sf

15

cresc.

f *espress.*

p delicato

p

p sfz

f sfz

f

fp

cresc.

30

sempre legato

15

35

40

5

Piano sheet music page 10, measures 45-55. The music is in common time. Measure 45 starts with a forte dynamic. Measure 46 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 47 continues the bass line with eighth-note patterns. Measure 48 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 49 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 50 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 51 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 52 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 53 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 54 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes. Measure 55 begins with a piano dynamic, featuring a bass line with eighth-note patterns and treble entries with grace notes.

VI.

Chopin. Op. 10. N° 9.

Allegro molto agitato. $\text{♩} = 88$.

p sempre legato

cresc. 2 3 1 4

con forza

ten.

p

cresc. 2 3 1 4

f

ten. *ritard.* *a tempo*

** L.* ***

cresc.

f

sotto voce

cresc.

f

ten.

L. ***

This page contains six staves of piano sheet music. The first two staves begin with a dynamic *p*. The third staff starts at measure 20 with a dynamic *ten.*, followed by *dim.* and *p*. The fourth staff begins with *sempre* and *stringendo*. The fifth staff features dynamics *accelerando*, *ff*, and *a tempo*. The sixth staff includes dynamics *pp*, *f*, and *sempre legatissimo*. Measures 25 through 30 show various dynamics like *cresc.*, *più f*, *ff*, *stretto*, *pp*, *f*, and *pp*, along with performance instructions such as *appassionato* and *a tempo*.

stretto

35 *poco rallent.*

a tempo ma sempre agitato

f *pp* *p*

40

cresc. *342* *342* *f*

p *342* *cresc.* *342*

45 *con forza*

f *mf* *cresc.*

50

fz *cresc.* *e stringendo*

fz *fz*

espr.

sempre più crescendo ed accelerando

a tempo

8

sfz

mp

pp

ten.

60

pp smorz.

f

pp

ff ritenuto

a tempo

2 3 2

pp leggierissimo

smorz.

85

VII.

Chopin. Op. 10. N° 11.

Allegretto. $\text{♩} = 76.$

Chopin. Op. 10. N° 11.

Allegretto. $\text{♩} = 76.$

fz p arpeggiando sempre

cresc.

fp arpeggiando

mfvz p cresc.

f

mfz p

ritenuto

f

a tempo

20

p

cresc.

fz

cresc.

con forza

fz dolce

pp e poco riten.

p

dolcissimo

p *accelerando -*

fz ff e riten.

a tempo

p

cresc.

Musical score for piano, page 33, featuring six staves of music. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *pp*, *fz*, and *rit.*, and performance instructions like *poco stringendo*, *e rinforzando*, *dolcissimo*, *smorz.*, *rit.*, *sz ten.*, and *Ped.*. Measure numbers 39, 40, 45, 50, and 8 are indicated above the staves.

39

f *p* *mf* *p*

poco stringendo *e rinforzando*

f *riten.* *mf* *pp* *p*

dolcissimo *f* *fz* *p*

smorz. *rit.* *f* *sz ten.* *sz ten.*

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

VIII.

Chopin. Op. 10. N° 12.

Allegro con fuoco. $\text{J} = 160.$

15

simile *

ten.

p

cresc.

p

string.

ff

20

p

ten.

pp

mfz

p

mfz

Ped. *

25

f

mf

cresc.

p

string.

p

ff

Ped. *

36

30

ten.

fz

dim.

fz

dim.

4

cresc.

fz

35

cresc.

ff

fz

Ld.

ff

fz

Ld.

40

fz

ten.

ff

Ld.

fz

Ld.

fz

ften.

45 

60 *con passione* *f* *mf*

65 *con slancio* *ff ten.* *ff ten.*

70 *cantabile* *f ten.* *mf* *poco a poco diminuendo*

48

75

smorzando

54

ten. sotto voce

poco rallentando

80

ff ed appassionato

ff fz fz

R. 2392, 2392b

IX.

Chopin. Op. 25. N° 2.

Presto. $\text{d} = 112.$

The image shows five staves of piano sheet music. The top staff uses a treble clef and has a dynamic marking of *p*. The second staff uses a bass clef. The third staff uses a treble clef. The fourth staff uses a bass clef. The fifth staff uses a treble clef. Various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above or below the notes. Measure numbers 1 through 10 are indicated at the beginning of each staff. The music includes instruction text "sempre delicatissimo" and dynamic markings like *p*.

15

p

1. volta.

dim.

2. volta.

poco a poco cresc.

25

f

smorz.

pp

35 *sempre dolce*

40

45 *f*

50 *p* *dim.* *poco rit.* *pp*

X.

Chopin. Op. 25. N° 6.

Allegro. $\text{d} = 69.$

1 2 sotto voce

45 85

cresc.

fz dimin.

5 8

fp

10

cresc.

44

8

mf

p *cresc.* *marc.*

15

f

p

dimin.

204

p

45 35 3 4

sf cresc.

8

45

25

fp crescendo molto

p leggierissimo

30

ff dim.

mf

dimin.

35

40

45

dim.

fp

cresc.

ff

sotto voce

Ped. *

50

50

45

15

55

60

cresc.

65

dim.

70

Lento.

75

XI.

Chopin. Op. 25. N° 8.

Vivace. $\text{d.} = 69.$
molto legato

mezza voce

cresc.

dim.

poco rit.

a tempo

poco rit.

The image shows five staves of piano sheet music. The top staff uses a treble clef and has a dynamic marking 'a tempo' above it. The second staff uses a bass clef. The third staff uses a treble clef. The fourth staff uses a bass clef. The fifth staff uses a treble clef. Fingerings are indicated above the notes in the first and second staves. Measure numbers 10 and 15 are present above the first and fourth staves respectively. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Measure 15 includes a 'cresc.' instruction at the beginning of the measure.

Musical score for piano, page 10, measures 8-20. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time and key signature of four flats. Measure 8 starts with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measure 9 begins with a sixteenth-note pattern. Measure 10 shows a transition with dynamic markings *sf*, *1 2 1*, and *2 1 2*. Measures 11-14 show a continuous eighth-note pattern. Measure 15 begins with a sixteenth-note pattern. Measures 16-19 show a continuous eighth-note pattern. Measure 20 begins with a sixteenth-note pattern. The score includes performance instructions: *dim.*, *e*, and *ritard.*

a tempo

dolce

Musical score for piano, page 10, measures 25-26. The score consists of two staves. The upper staff is for the right hand and the lower staff is for the left hand. Measure 25 starts with a forte dynamic (f) and a series of eighth-note chords. Measure 26 begins with a dynamic fz and continues the rhythmic pattern. The score includes measure numbers 25 and 26, and various performance markings like accents and slurs.

Piano sheet music showing two staves. The top staff has a treble clef, four flats, and a key signature of B-flat major. The bottom staff has a bass clef, four flats, and a key signature of B-flat major. Measure 30 starts with a forte dynamic. Measure 31 begins with a piano dynamic, followed by a measure repeat sign. The music continues with eighth-note patterns and grace notes.

Piano sheet music showing two staves. The top staff is treble clef, B-flat key signature, and the bottom staff is bass clef, B-flat key signature. Measure 11 starts with a dynamic *p*. The right hand has a sixteenth-note pattern with fingerings: 4, 5, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 5. The left hand provides harmonic support. Measure 12 begins with *cresc.*, followed by *poco*. The right hand continues the sixteenth-note pattern, and the left hand provides harmonic support. The music concludes with a final dynamic marking of *poco*.

Musical score for piano, page 10, measures 35-36. The score consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Both staves are in common time (indicated by 'C'). The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). Measure 35 starts with a forte dynamic (fz) and ends with a decrescendo (ff). Measure 36 begins with a decrescendo (ff) and ends with a fermata over the bass note. The score includes various performance markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes.

XII.

Allegro assai. $\text{♩} = 112.$

Chopin. Op. 25. N° 9.

1

p leggiero

il Basso sempre un poco marcato

5

10

dim.

cresc.

15

mfz

dim.

p

20

pp

cresc.

25

f

cresc.

sff

a tempo

riten.

pp e leggierissimo

dimin.

poco string.

più f

morendo

senza rit.

XIII.

Chopin. Op. 25. N° 11.

Lento. $\text{♩} = 69.$ Allegro con brio. $\text{♩} = 69.$

8.....

f energico ma sempre molto legato

marcato

dim.

mf

marcato e tenuto

cresc.

ffz

8.

15

dimin.

mf

dolce

cresc.

f

56

8

25

dimin.

30

cresc.

8

Sheet music for piano, page 57, featuring five staves of musical notation. The music includes dynamic markings such as *dimin.*, *fz*, *mf*, *dolce*, *espress.*, *cresc.*, *leggiero*, *cresc.*, *marcato*, and *ten.*. Fingerings are indicated above the keys. Measure numbers 35, 40, and 45 are shown. The bass staff uses Roman numerals (I, II, III) below the notes.

dimin. 1 2 1 53

35 *fz* *mf*

dolce 2 1 2 8

40 *cresc.* *leggiero* *cresc.*

marcato *cresc.* 45 *ten.*

45 *cresc. molto* *ten.*

45 *espressivo* *dolce*

fp *espr.* *cresc.*

f *cresc.* *tenuto*

f *cresc.*

59

55

con forza

fz *ten.*

ten.

meno f

16

molto cresc.

ff

meno f

fz

R. 2392. 2392ⁿ

Detailed description: The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble) shows a continuous pattern of eighth-note pairs with various fingerings (e.g., 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4). Staff 2 (bass) has sustained notes with dynamic markings *fz* and *ten.*. Staff 3 (treble) features sixteenth-note patterns with fingerings like 2-3-1, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Staff 4 (bass) includes a dynamic instruction *meno f* and a tempo marking *16*. Staff 5 (treble) shows eighth-note pairs with fingerings 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1, 5-2-1. The score concludes with a dynamic *ff*, a tempo *meno f*, and a dynamic *fz*.

60

Musical score page 60. The top staff shows a treble clef with a dynamic of ***ff***. The bottom staff shows a bass clef with a dynamic of ***meno f***. The piano part has a dynamic of ***ff***.

65

Musical score page 65. The top staff shows a treble clef with a dynamic of ***p***. The bottom staff shows a bass clef with a dynamic of ***cresc.***.

Musical score page 65 continuation. The top staff shows a treble clef. The bottom staff shows a bass clef with a dynamic of ***molto cresc.***.

Musical score page 70. The top staff shows a treble clef with a dynamic of ***ff***. The bottom staff shows a bass clef with a dynamic of ***marc.*** The piano part has a dynamic of ***ten.***

Musical score page 70 continuation. The top staff shows a treble clef. The bottom staff shows a bass clef with a dynamic of ***p***. The piano part has a dynamic of ***dimin.***

Sheet music for piano, page 61, featuring five staves of musical notation. The music is divided into sections by measure numbers 75, 80, and 85. The notation includes dynamic markings such as *mf*, *ten.*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *ffz*, and *fz*. Fingerings are indicated above the keys, and performance instructions like *ten.* and *cresc.* are placed within the staves. The music consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and three additional staves below the bass staff.

The image shows a page of sheet music for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 8 begins with a dynamic of ***ff***. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides harmonic support. The dynamic changes to ***p*** in measure 85, with a crescendo indicated. Measures 89 and 90 show a transition with dynamics ***poco a poco dimin.*** and ***ff subito***. Measure 95 starts with a dynamic of ***fff e sostenuto***. The right hand plays a fast eighth-note pattern, while the left hand provides harmonic support. The dynamic changes to ***mf veloce*** and then ***molto cresc.*** The page number 62 is at the top left, and the registration number R. 2392. 2392ⁿ is at the bottom center.

R. 2392. 2392ⁿ