

Chopin

Etudes Op.10



肖邦

练习曲 Op.10

Badura-skoda

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50030

Frédéric Chopin

Etudes Op. 10

Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions
and provided with fingering by Paul Badura-Skoda

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

图书在版编目 (CIP) 数据

肖邦《练习曲》. OP.10/ 维也纳原始出版社编.
上海: 上海教育出版社, 2005.6
ISBN 7-5444-0211-8

I. 肖... II. 维... III. 钢琴—练习曲—波兰—选
集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 066720 号

F. Chopin
Études op. 10
© 1973 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien
肖邦《练习曲》(Op.10)

责任编辑 梅雪林

肖邦《练习曲》OP.10

上海世纪出版集团 出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 4.25

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5444-0211-8/J·0023 定价: 15.00 元

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清明
上海音乐学院附中

VORWORT

Für den Herausgeber einer Urtextausgabe von Werken Chopins ergeben sich deshalb so schwierige Probleme, weil Chopin an seinen Werken immer wieder, auch nach der Drucklegung, gefeilt und kleine Änderungen vorgenommen hat. Das Problem des Chopinschen Urtextes liegt also darin, daß es nicht einen, sondern mindestens zwei, manchmal sogar drei oder vier verschiedene „Urtexte“ gibt, die oft gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Gerade an dieser Tatsache scheiterten die meisten bisherigen Urtextausgaben, die entweder nur jeweils eine Fassung bevorzugten oder — was häufiger vorkam — eine Mischung aus mehreren Fassungen vornahmen, ohne den Benützer über die Auswahl aufzuklären. Es soll hier nun erstmals der Versuch unternommen werden, die gleichberechtigten Varianten und ihre Herkunft nebeneinander im Text darzustellen¹⁾. Nur so ist es möglich, Chopins Text wirklich gerecht zu werden. Denn durch die Verbannung der oft sehr wichtigen Varianten in den Revisionsbericht wurden diese gleichsam textlich degradiert. Die an sich berechnete Frage, ob nicht die chronologisch letzte Version in gewisser Hinsicht als endgültige anzusehen sei, muß bei Chopin verneint werden. Dazu ist es wichtig, einen Blick auf seine Arbeitsweise zu werfen, soweit sie sich aus den Biographien und aus dem Quellenmaterial rekonstruieren läßt. Die großen Konturen eines Werkes standen meist schon in der ersten skizzenhaften Niederschrift fest. Immer wieder gefeilt hat Chopin nur an wichtigen Nahtstellen, oft auch nach der Publikation eines Werkes, an Stellen, deren Satzweise problematisch war, z. B. durch Quinten- und Oktavparallelen des ersten Entwurfes, oder an Stellen, für deren harmonische Kühnheit es noch keine Präzedenzfälle gab. Die Varianten betreffen also meist nur wenige, aber wichtige Stellen im Verlauf eines Stückes. Unabhängig von der Chronologie verschiedener Ausgaben desselben Werkes läßt sich feststellen, daß oft jede dieser Ausgaben Varianten oder Korrekturen enthält, die in den anderen Quellen fehlen. Auch gibt es in einigen Fällen mehrere voneinander abweichende Autographen desselben Werkes.

Viele Werke Chopins erschienen fast gleichzeitig (einem damaligen Verlegerabkommen zufolge) in Leipzig und in Paris. Für die deutsche Originalausgabe wurde meistens eine sehr genaue Abschrift her-

gestellt (oft vom Freund und Schüler Chopins, Julian Fontana), in die Chopin dann oft mit minutiöser Genauigkeit viele Änderungen in der Dynamik, im Pedalgebrauch, in den Versetzungszeichen und Verzierungen eintrug. Diese korrigierte Abschrift wurde dann oft — z. B. bei den Etüden No. 2—7 und 9—12 aus Op. 25 — als Druckvorlage an den deutschen Verleger geschickt. Für die französische Originalausgabe scheint hingegen eine eigene Handschrift Chopins (die im Falle von Op. 25 heute verschollen ist) als Vorlage gedient zu haben. Es ist nun merkwürdig, daß Chopin manche Verbesserungen, die er für die deutsche Ausgabe vornahm, nicht in die französische Ausgabe übertrug. So z. B. in der Ges-Dur-Etüde Op. 25/9 Takt 37/38, wo Chopin die Fassung der Abschrift, die als Quellenvorlage für die deutsche Ausgabe diente, korrigierte, in der französischen Fassung aber (wohl aus Versehen) die unkorrigierte Version drucken ließ. Umgekehrt nahm er aber für die französische Ausgabe mehrere Veränderungen vor, die wieder in der deutschen Ausgabe fehlen! So etwa in der As-Dur-Etüde Op. 25/1 Takt 21, wo die französische Fassung eine neue Baßlinie bringt, offensichtlich deshalb, weil Chopin die (durchaus nicht störenden) „Schubertschen“ Oktavparallelen zwischen Oberstimme und Baß Takt 20—21 eliminieren wollte.

Etwas anders ist die Sachlage bei den Etüden Op. 10. Hier stimmen die deutsche und die französische Originalausgabe in Zeileneinteilung und Noten-anordnung der Etüden 1—11 genau überein. Da die französische Ausgabe sich in Einzelheiten (u. a. in der Beibehaltung von Schreibfehlern Chopins) enger an das Autograph anschließt als die deutsche, ist der Schluß naheliegend, daß entweder ein Korrekturabzug oder ein frühes Exemplar der französischen Ausgabe als Vorlage für die deutsche Originalausgabe diente. — Die nicht unerhebliche Anzahl kleiner Abweichungen zwischen beiden Ausgaben jedoch, vor allem in den Versetzungszeichen, läßt sich entweder durch die Arbeit eines sehr intelligenten deutschen Verlagslektors oder durch eine eigene Revision Chopins erklären. Obwohl eher das erstere anzunehmen ist, bleibt der merkwürdige Sachverhalt bestehen, daß in der Etüde Op. 10/3 die deutsche Version der Takte 34—35 genau mit einer späteren handschriftlichen Korrektur Chopins im französischen Exemplar seiner Schülerin O'Meara (später Mme. Dubois) an der Parallelstelle Takt 30—31 übereinstimmt. Solche handschriftlichen Eintragungen Chopins in Exemplaren seiner Schüler werden hier in runder Klammer wiedergegeben, soweit sie nicht

1) In unserer Ausgabe konnte zur Texterstellung der Etüde Op. 10/2 erstmalig ein abweichendes Autograph herangezogen werden, so daß deren Text eine Erstveröffentlichung darstellt.

eigens vermerkt sind. Neben dem Exemplar von Mme. Dubois gibt es noch Eintragungen im Exemplar seiner Schülerin Jane Stirling, die — im Original derzeit verschollen — in der Oxford Edition von E. Ganche wiedergegeben wurden, einer Ausgabe, die leider nicht frei von Irrtümern und Druckfehlern ist. Über die während des Unterrichtes in Exemplare seiner Schüler eingetragenen Änderungen kann man geteilter Meinung sein, was ihre Endgültigkeit betrifft. Oft handelt es sich um wirkliche Verbesserungen (etwa in Takt 46 der Etüde Op. 10/11), manchmal aber mag es sich auch um eine gelegentliche Laune gehandelt haben.

Das Problem wird schließlich noch weiter dadurch kompliziert, daß sowohl von den französischen wie von den deutschen Ausgaben Titelaufgaben und Neustiche gedruckt wurden, die bis in das späte 19. Jahrhundert die gleichen Verlagsnummern und nahezu identische Titelvignetten beibehielten. Manche sogenannte Erstausgabe stellte sich als ein erst nach Chopins Tod herausgekommener Neustich heraus, was ebenfalls zu zahlreichen Irrtümern führt. Selbst die sonst sehr sorgfältige Paderewski-Ausgabe ist nicht frei von solchen Fehlbeurteilungen.

Die Etüden Chopins bieten aber nicht nur Text-, sondern auch große pianistische Probleme, deren Diskussion sicherlich erwünscht ist. Im Rahmen dieser Ausgabe ist es aber leider nicht möglich, diese Probleme zu behandeln. Wir beschränken uns darauf, in möglichst kurzer, prägnanter Form den Urtext mit seinen wichtigen Varianten zu bringen. Offensichtliche Schreib- und Druckfehler, die leider in den Originalquellen ziemlich häufig sind, können nicht erwähnt werden. So fehlt beispielsweise in der Etüde Op. 10 No. 6, Takt 15, in allen Quellen $\flat$ vor dem 8. Sechzehntel, oder in den Autographen von Op. 25 No. 1 $\sharp$ vor der Note d in Takt 16; in der deutschen Originalausgabe von Op. 10 No. 2 steht auf dem 2. Viertel von Takt 7 eine sicher nicht auf Chopin zurückgehende E-Dur-Harmonie. Fehler dieser Art systematisch anzuführen muß einer wissenschaftlichen Ausgabe vorbehalten bleiben. Besondere Sorgfalt wurde den Fingersätzen gewidmet. Alternativ-Fingersätze erwiesen sich oft als notwendig, weil die unterschiedliche Größe, Stärke und Dehnbarkeit der Hände berücksichtigt werden muß. Chopins eigene Fingersätze sind selbstverständlich richtunggebend, es soll aber erinnert werden, daß das Chopin-Klavier eine wesentlich leichtere Spielbarkeit

und einen geringeren Tastentiefgang als das moderne Klavier hatte. Übrigens hat Chopin selbst seine Fingersätze oft variiert und in die Exemplare seiner Schüler von den Originalausgaben abweichende Fingersätze eingetragen. Die guten Fingersätze der Paderewski-Ausgabe sowie der Ausgaben von Cortot und Ignaz Friedman wurden in einigen Fällen übernommen.

Bei Triolen, z. B. in Op. 10 No. 12, Takt 55, 60, 62, schrieb Chopin über die Triolen-Dreier Bögen, die von Legato-Bögen nicht zu unterscheiden sind. Hier ist eine eindeutige Unterscheidung, ob mit diesen Bögen auch ein Legato intendiert ist, nicht zu treffen. Ähnlich wie Schubert notierte Chopin seine Akzentzeichen oft so groß, daß sie wie kleine Diminuendo-Gabeln aussehen. Es wurde versucht, diese Notations-Eigenheiten soweit wie möglich im Druck wiederzugeben.

Ein Crescendo auf längere Strecken bedeutet bei Chopin zweifellos, daß solche Stellen piano anfangen sollen. Dies gilt etwa für Op. 10 No. 4, Takt 66, Op. 25 No. 4, Takt 23, oder für die Etüde Op. 25 No. 12, Takt 57.

Chopins Bogenziehungen bedürfen vielleicht einer Erläuterung: In klassischer Manier läßt Chopin die Bögen oft am Taktende abschließen, obwohl zweifellos eine Legato-Bindung in den nächsten Takt gemeint ist, also z. B. $\frown | \uparrow$ bedeutet oft $\frown | \uparrow$.

Schließlich sei noch auf die wichtige, oft mißachtete Regel hingewiesen, daß Chopins ein- und mehrtönige Vorschläge nicht vor, sondern meist unbetont, auf dem guten Taktteil zu spielen sind.

Die wenigen, durch Quellen nicht belegten Hinzufügungen des Herausgebers wurden stets durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Für wertvolle Hinweise und Ratschläge sowie für die Hilfe bei der Quellenbeschaffung danke ich besonders den Herren Dr. Ewald Zimmermann, Professor Oswald Jonas, Dr. Georg Floersheim und Arthur Hedley (†) sowie der Pierpont Morgan Library. Ich hoffe, mit dieser Ausgabe zur besseren Kenntnis des einmaligen Genies Chopins beigetragen zu haben.

Paul Badura-Skoda

PREFACE

The editor of an Urtext edition of works by Chopin is faced with problems of more than ordinary thorniness; the reason is that Chopin never really stopped polishing away at his music, continuing to make this or that little alteration even after a piece was published. The principal stumbling block of Chopin's Urtext, then, lies in the fact that there is not just a single Urtext, but at least two, and sometimes even three or four different ones, all on a par with each other. This source situation has been responsible for the drawbacks of most Urtext editions so far; they have either tended to favour a single version, or — more frequently — have printed a mixture of several versions without enlightening the reader or player as to what readings come from what sources. In our edition an attempt has been made for the first time to present the equally authentic variants (identifying their origin) side by side as it were in the musical text¹⁾. Only in this way is it possible to do justice to Chopin's text. Banishing the (often highly important) variant readings to the Editor's Report or Critical Notes is tantamount to degrading them textually. But would it not be logical to regard the last version in point of time as somehow definitive? This question, although perfectly justified, must be answered in the negative where Chopin is concerned. In this connection it is important to cast a glance at Chopin's way of working, as far as it can be reconstructed from biographies and from the source material. The large contours of a work were usually established in the first sketchy draft. It is amazing with what accuracy Chopin put his ideas down on paper and how very closely he kept to his basic concept at later stages of composition. His ceaseless polishing was limited to important formal junctures, to passages whose compositorial structure was problematic (e. g. due to parallel fifths or octaves in the first draft) or to passages for whose harmonic boldness there was no precedent. The variants, then, usually have to do with just a few, but important, places in a piece. Thus, each of the different original editions contains variants and corrections missing in other sources. Occasionally, Chopin made different autograph manuscripts of the same work.

In accordance with a publishers' agreement in force at the time, many of Chopin's works were published almost simultaneously in Leipzig and in Paris. For

most of the original German editions an extremely painstaking copy was prepared (many of them by Chopin's friend and pupil Julian Fontana), in which Chopin — with the utmost accuracy — wrote in numerous changes of dynamics, pedalling, accidentals and embellishments. This corrected copy was — as in the case with several Etudes from Op. 25 — sent to the German publisher as the engraver's copy. For the original French edition, on the other hand, one of Chopin's own autographs (that of Op. 25 is now lost) seems to have served as the source. It is curious that Chopin neglected to put into the French edition many of the improvements he made for the German edition. One case in point is bars 37/38 of the Etude in G flat major, Op. 25/9; here Chopin made a correction in the copy intended for the German publisher, but allowed (probably an oversight) the uncorrected version to be printed in the French edition. But he also made alterations for the French edition which do not appear in the German one, for example in bar 21 of the Etude in A flat major, Op. 25/1, where the French version has a new bass line, obviously because Chopin wanted to eliminate the (not at all disturbing) "Schubertian" parallel octaves between the upper part and the bass in bars 20—21.

The textual situation in the Etudes Op. 10 is somewhat different. Here the original German and French editions agree exactly in the disposition of the staves and notes in Etudes 1—11. Since the French edition adheres to the autograph more closely in certain details (among other things it retains Chopin's notational errors), it is possible to conclude that either a set of proofs or an early copy of the French edition served as the source for the original German edition. The not inconsiderable number of little divergencies between the two editions, primarily as regards accidentals, can be explained either by the work of a very intelligent German publisher's reader or by a revision on the part of Chopin himself. Although we can assume that the former was more likely, there is no denying the curious circumstance that in the Etude Op. 10/3 the German version of bars 34—35 agrees exactly with a later correction made by Chopin in the French copy of his pupil Miss O'Meara (later Mme Dubois) at the parallel passage in bars 30—31. These holograph entries in his pupils' copies appear in round brackets in our edition (if they are not mentioned specially). In addition to the Dubois copy, there are also markings by Chopin in the copy of his pupil Jane Stirling. These are contained in the Oxford Edition by E. Ganche (the original is lost); that edi-

1) In preparing the text of the Etude Op. 10/2 for this edition we were able to use, for the first time, a divergent autograph; the text of this Etude is thus a first publication.

tion, however, is unfortunately not free from printing — and other — errors. Opinion may well be divided as to the definitiveness of alterations made in pupils' copies during lessons. Often the alterations in question are real improvements (e. g. in bar 46 of the Etude Op. 10/11), but in some instances they may equally well have been the result of a momentary whim.

The Chopin editorial problem is further complicated in that "Titelaufagen" (reprints with new title pages) und new engravings of both the French and German editions were printed until the late 19th century; these had the same publisher's numbers and almost identical title-page vignettes. Many a so-called first edition has proved to be a new engraving which was not published until after Chopin's death — yet another source of numerous errors. Even the Paderewski edition, which in most respects is extremely accurate, is not free from such mistaken judgements.

Chopin's Etudes present not only textual problems but pianistic problems of comparable magnitude, a discussion of which is certainly desirable. Unfortunately, it is not possible to go into these points in this edition. We have limited ourselves to printing the original text and most important variants in as concise a form as possible. Obvious errors in writing and printing, which are rather frequent in the original sources, cannot be mentioned singly. For example, in bar 15 of the Etude Op. 10/6 there is no $\downarrow$ before the 8th semiquaver in any source; in the autographs of Op. 25/1 there is no $\downarrow$ before the 1st note (d) in bar 16; in the German original edition of Op. 10/2 there is an E major harmony on the 2nd crotchet of bar 7 that could certainly not have been written by Chopin. A systematic list of errors of this kind will have to wait for a scholarly edition.

Particular care has been given to fingerings. Alternative fingerings often proved to be necessary, since the varying size, strength and extensibility of pianists' hands had to be taken into account. Chopin's own fingerings are of course directive, but we must bear in mind that the Chopin piano had a shallower touch than the modern one. Moreover,

Chopin often varied his own fingerings, writing fingerings different from those of the original editions into the copies of his pupils. The good fingerings of the Paderewski edition and the editions of Cortot and Ignaz Friedman have been adopted in some instances.

When he wrote triplets, for example in Op. 10/12, bars 55, 60 and 62, Chopin put slurs over the three-note groups which cannot be distinguished from legato slurs. Here it is impossible to make a hard and fast decision as to whether these slurs are intended to mean legato as well. Like Schubert, Chopin often wrote his accent markings so big that they look like short diminuendo wedges. So far as possible, we have tried to reproduce this feature of his notation in print.

A crescendo extending over a long passage undoubtedly means that the passage should begin piano. This applies for example to Op. 10/4, bar 66; Op. 25/4, bar 23; and to Op. 25/12, bar 57. Chopin's slurring perhaps needs some clarification: in the classical manner, Chopin often ends the slur at the bar line, although a legato to the next bar is undoubtedly intended. That is, $\frown$ | $\uparrow$ often means $\frown$ | $\uparrow$.

Finally, we must mention an important but often disregarded rule: Chopin's appoggiaturas (whether they consist of one or more notes) are not played before the beat but on it, and usually unaccentuated.

The editor has made a very few additions which are not supported by the sources; these appear in square brackets.

For valuable information and advice, and for assistance in procuring source material, I wish especially to thank Dr. Ewald Zimmermann, Prof. Oswald Jonas, Dr. Georg Floersheim, and the late Arthur Hedley, as well as the Pierpont Morgan Library. I hope that this edition may contribute to a better knowledge and understanding of Chopin's unique genius.

Paul Badura-Skoda

ABKÜRZUNGEN

Aut	=	Eigenschrift
As	=	Abschrift von fremder Hand
DA	=	Deutsche Originalausgabe
FA	=	Französische Originalausgabe
Dubois, D	=	Exemplar der Schülerin Mme. Dubois (Titelaufgabe der französischen Originalausgabe mit eigenhändigen Eintragungen Chopins)
O	=	Oxford Edition
Mi	=	Ausgabe des Chopin-Schülers Karol Mikuli (1879)
Fo	=	Ausgabe des Chopin-Schülers Julian Fontana (ca. 1850)
GA	=	alte Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel
Pad	=	Polnische Ausgabe, gewöhnlich als Paderewski-Ausgabe bezeichnet

Pedalbezeichnungen stammen vom Komponisten.

Fingersätze des Komponisten: kursiv.

Zusätze des Herausgebers: in eckigen Klammern.

ABBREVIATIONS:

Aut.	=	Autograph
As.	=	Copy in another hand
DA	=	original German edition
FA	=	original French edition
Dubois, D	=	Copy of Chopin's pupil Mme Dubois ("Titelaufgabe" of the original French edition with entries in Chopin's hand)
O	=	Oxford edition
Mi	=	Edition by Chopin's pupil Karol Mikuli (1879)
Fo	=	Edition by Chopin's pupil Julian Fontana (c. 1850)
GA	=	the old Complete Edition by Breitkopf & Härtel
Pad	=	Polish edition, commonly known as the Paderewski edition

Pedal markings are by Chopin.

Chopin's fingerings are printed in italics.

Editorial additions appear in square brackets.

INDEX

Vorwort	III
Preface	V
Abkürzungen/Abbreviations	VII

1 C-Dur/C major 2



2 a-Moll/A minor 7

2a Variante/Variant 11



3 E-Dur/E major 15



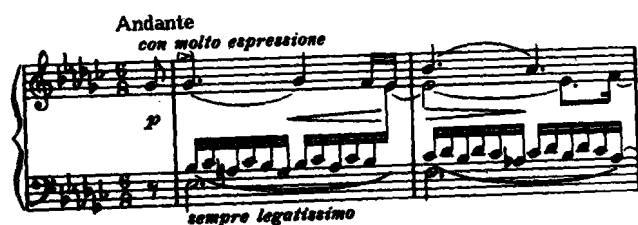
4 cis-Moll/C sharp minor 19



5 Ges-Dur/G flat major 24



6 es-Moll/E flat minor 28



7 C-Dur/C major 32



8 F-Dur/F major 36



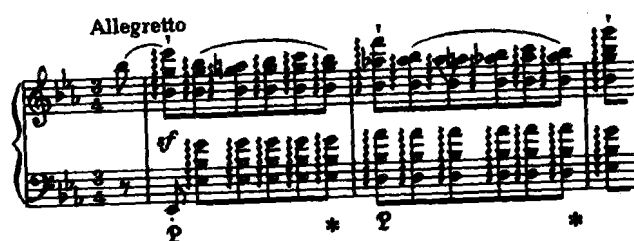
9 f-Moll/F minor 42



10 As-Dur/A flat major 46

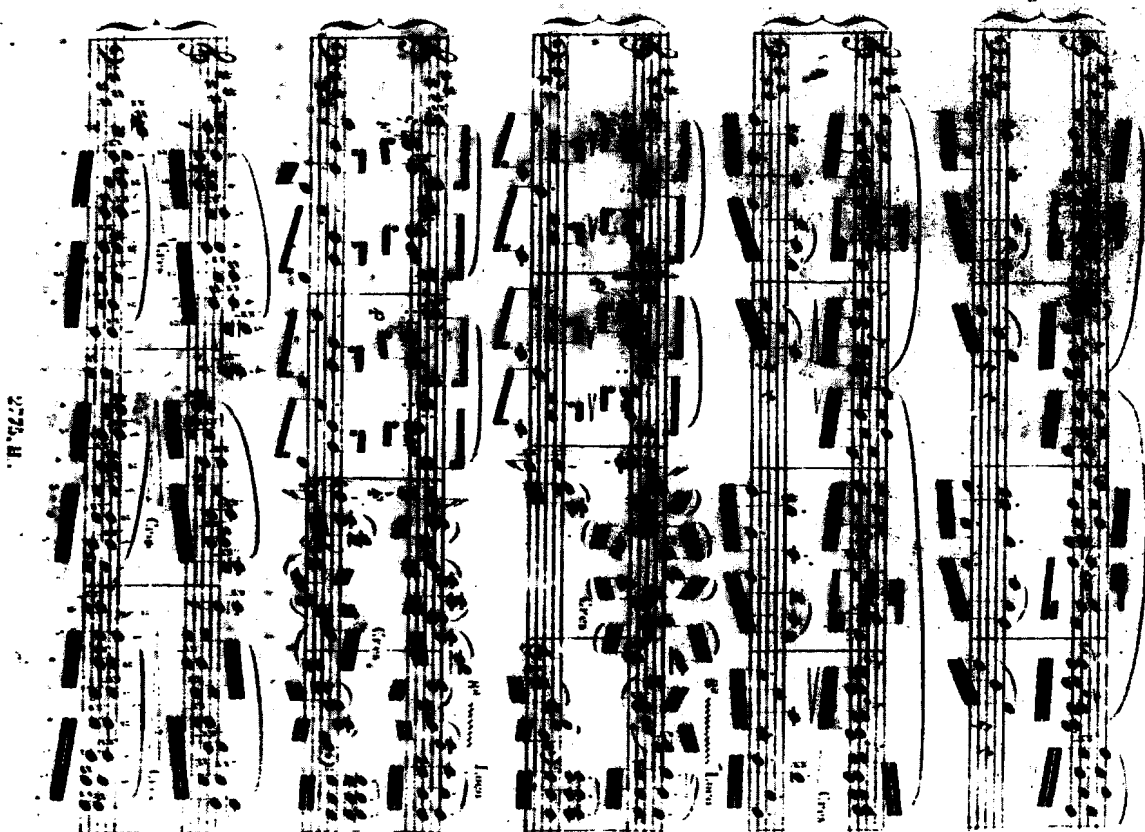


11 Es-Dur/E flat major 52



12 c-Moll/C minor 55





Opus 10 No. 3

2. Seite der französischen Originalausgabe (Henry Lemoine, Paris)
mit Eintragungen Chopins im Exemplar O'Meara-Dubois
2nd page of the original French edition (Henry Lemoine, Paris)
with Chopin's entries in the copy of O'Meara-Dubois
(Bibliothèque Nationale, Paris)

Handwritten musical score for Opus 10 No. 3, showing five systems of staves. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. There are various markings such as 'f' (forte), 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). The paper shows signs of age and wear.

Opus 10 No. 3

2. Seite der deutschen Originalausgabe
2nd page of the original German edition
(Titelauflage, F. Kistner, Leipzig)

A son ami F. Liszt

ETUDES

Opus 10
1829/32

Hauptquelle: Französische Originalausgabe = FA - Nebenquellen: Deutsche Originalausgabe = DA; Abschrift der Urfassung (wahrscheinlich von Chopins Schwester) = UAs

Main Source: Original French Edition = FA - Other Sources: Original German Edition = DA; Copy of first version (probably written by Chopin's sister) = UAs

Allegro ♩ = 176
legato

1

f

UAs:

UAs:

6

9

The musical score consists of four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked 'Allegro' with a tempo of 176 beats per minute and 'legato'. It begins with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). There are also dynamic markings like 'f' and 'p'. The second system includes a reference to 'UAs' (Copy of first version). The third and fourth systems continue the piece with similar notation and dynamics. The score is marked with asterisks (*) at the end of each system and at the bottom right.

Piano score for a piece, measures 12-30. The score is written for piano (p) and includes fingerings, slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. Measures 12-14, 15-17, 18-20, 21-23, 24-26, and 27-29 are shown. Measure 30 is partially visible. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Dynamic markings include piano (p) and accents (*). The score is marked with asterisks (*) at the end of measures 14, 17, 20, 23, 26, and 29. The score is marked with 'UAs:' at the beginning of measures 24 and 27. The score is marked with '8' at the beginning of measures 12, 15, 18, 21, 24, and 27. The score is marked with '5' at the beginning of measures 13, 16, 19, 22, 25, and 28. The score is marked with '4' at the beginning of measures 14, 17, 20, 23, 26, and 29. The score is marked with '3' at the beginning of measures 15, 18, 21, 24, and 27. The score is marked with '2' at the beginning of measures 16, 19, 22, 25, and 28. The score is marked with '1' at the beginning of measures 17, 20, 23, 26, and 29.

UAs: 1st note l. h. bar 42, all bass notes bars 43-45, 47-48, 52-53 without lower octave; bar 49, 65 l. h. octave higher.

48 *dim.**

51 UAs: UAs: h

54

57

60 UAs:

63 UAs:

*) UAs ohne dim. Die zusätzliche dim.-Gabel in DA, FA dürfte ein falsch gelesener Akzent auf dem 4. Taktteil sein; vgl. Takt 8, 38, 40.

UAs no dim.; the additional dim. wedge in DA, FA is probably a misread accent on the 4th beat; cf. bar 8, 38, 40.

Hauptquelle: Französische Originalausgabe = FA - Nebenquellen: Deutsche Originalausgabe = DA; Abschrift der Urfassung (wahrscheinlich von Chopins Schwester) = UAs*)

Main Source: Original French Edition = FA - Other Sources: Original German Edition = DA; Copy of first version (probably written by Chopin's sister) = UAs*)

Allegro $\text{♩} = 144$
sempre legato

2 *p* *cresc.*

3 *[L.H.]* UAs: fis, f#

5 *sempre legato* *cresc.*

7 *dim.*

9 *cresc.*

11 *sempre legato* *f* **) *[L.H.]*

*) UAs: ohne Dynamik, Bögen, stacc.-Bezeichnungen, Fingersätze etc.

**) Vielleicht hat Chopin hier eine undeutliche Note im Autograph durch den Buchstaben f oder fa präzisieren wollen.

UAs: no dynamic marks, stacc., fingerings etc.

Possibly this f means no forte at all; Chopin might have written f or fa for the bass note to avoid ambiguity.