

THIRD EDITION

Master School
of
Modern Piano Playing & Virtuosity
by
Alberto Jonás

A universal method—technical, esthetic and artistic—for the development of pianistic virtuosity.

With original exercises specially written for this work

by

Wilhelm Bachaus—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ferruccio Busoni
Alfred Cortot—Ernst von Dohnányi—Arthur Friedheim—Ignaz
Friedman — Ossip Gabrilowitsch—Rudolph Ganz — Katherine
Goodson—Leopold Godowsky—Josef Lhevinne—Isidore Philipp
— Moriz Rosenthal — Emil von Sauer—Leopold Schmidt—
—Sigismond Stojowski.



English, German, French and Spanish
Explanatory Annotations

by

The Author

In Seven Books

Price Complete \$30.00

Single Books I—VI @ \$4.50

Book VII (English or Spanish) \$3.00

CARL FISCHER, Inc.

BOSTON

NEW YORK

CHICAGO

Copyright, 1927
by
CARL FISCHER, Inc., NEW YORK
International Copyright Secured

ALBERTO JONÁS

MASTER SCHOOL

OF

MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY

Book V

Table of Contents

COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves, Staccato and Chords)	1
OCTAVES	3
Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves	4
Staccato exercise with notes held	5-11
Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms	8
Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing	12
Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing	15
Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes	14-16
Diatonic and chromatic scales in octaves	23
<i>Examples</i> (annotated)	30-32
Preparatory exercises for legato-playing in octaves	33
Changing fingers without releasing key. Sliding from black to white keys	35
Legato octaves (diatonic and chromatic scales; arpeggios)	37
<i>Examples</i> (annotated)	41
Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves. (Vibration Octaves)	43
Skips in Octaves	51
<i>Examples</i> (annotated)	57
Broken Octaves	59
<i>Examples</i> (annotated)	62
Arpeggios in Octaves	66
<i>Examples</i> (annotated)	73-76
Repetitions in Octaves	77
<i>Examples</i> (annotated)	78
Octaves in combination with Notes to be Held	80
Turns in Octaves	80
<i>Examples</i> (annotated)	81
Trills in Octaves	81
<i>Examples</i> (annotated)	84
Octaves with Alternating Hands	85
<i>Examples</i> (annotated)	87-90
Interlocked Octaves	93
<i>Examples</i> (annotated)	94
Partial (or blind) Octaves	95
<i>Examples</i> (annotated)	96
Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands	97
<i>Examples</i> (annotated)	99
Partial, Interlocked Octaves	100
<i>Examples</i> (annotated)	100
The Tremolo	100
<i>Examples</i> (annotated)	105

Table of Contents
Book V (Continued)

Glissandos in Octaves	107
<i>Examples</i> (annotated)	108
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—</i>	
<i>I. Philipp</i>	85-110-112-114-115
 CHORDS	 117
The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing	117-118
Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords	119
Exercises to obtain fullness of tone in chord-playing	121
<i>Examples</i> (annotated)	125
Chords with Alternating Hands	127
<i>Examples</i> (annotated)	129
Mixed Chords and Octaves	130
<i>Examples</i> (annotated)	131
Repetitions in Chords	132
<i>Examples</i> (annotated)	134
Arpeggiated Chords	136
<i>Examples</i> (annotated)	138
Mixed Chords and Single Notes	140
<i>Examples</i> (annotated)	140
Chords of $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$	142
<i>Examples</i> (annotated)	148-152
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp</i>	
	153-154-156-158-159
 FINGERINGS	 163
Rules, advice and suggestions for finding and employing correct, suitable fingerings	164
Curious, very serviceable fingerings	173
<i>Examples</i> (annotated)	165-189
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Wilhelm Bachaus</i>	190
 RHYTHM—MEASURE—ACCENTS	 205
The origin of rhythm; its definition and preponderant part in music	206
The origin of the "measure"; its subordination to rhythm	208
The meaning of accents; their great practical help in public performance	226
<i>Examples</i> (annotated)	211-258



Master School of Staccato
Octaves and Chords



Meisterschule der Staccati
Oktaven und Akkorde



École Magistrale du Staccato
D'Octaves et des Accords



Escuela Magistral del Staccato
de las Octavas y los Acordes



Master School of Staccato, Octaves and Chords.

In nearly all octave methods, stress is laid, most justly, on the need of developing the flexibility and strength of the wrist. They all prescribe playing staccato octaves with the so-called wrist-stroke (described later on).

That is well as far as it goes, only it does not go far enough.

With the wrist-stroke only, one will never acquire real virtuosity in the playing of octaves. Needed, besides, are the so-called "arm-stroke" and the "vibration" octaves, obtained by a rapid vibration of the wrist and arm.

Meisterschule der Staccati, Oktaven und Akkorde.

In fast allen Oktaven-Methoden wird mit Recht Wert auf die Entwicklung in Bezug auf die Biegsamkeit und Kraft der Handgelenke gelegt. In denselben sind die Staccato-Oktaven mit Handgelenksanschlag zu üben, wie später beschrieben. Dies ist alles richtig, aber sie gehen nicht weit genug.

Mit dem Handgelenks-Anschlag allein kann eine wahre Virtuosität im Oktavenspiel nie erlangt werden. Erforderlich ist ausserdem der sogenannte "Arm-Anschlag" und die "Vibrations"-Oktaven, die durch ein schnelles Vibrieren des Gelenkes und der Arme hervorgerufen werden.

École Magistrale du Staccato, D'Octaves et des Accords.

Dans toutes les méthodes d'octaves on souligne très justement, la nécessité de développer la flexibilité et la force des poignets. Elles prescrivent toutes de jouer les octaves staccato avec le toucher dit "du poignet" (décrit plus loin).

Ceci est parfait, mais il y a plus à dire.

Avec les octaves faites du poignet seulement on n'obtiendra jamais la réelle virtuosité du jeu d'octaves. Il y a, de plus, les octaves du "bras" et de "vibration," obtenues par une vibration rapide du poignet et du bras.

Escuela Magistral del Staccato, de las Octavas y los Acordes.

En casi todos los métodos de octavas se insiste, y con razón, en la necesidad de desarrollar la soltura y la fuerza de la muñeca. Todos recomiendan tocar las octavas staccato con el movimiento llamado de la muñeca.

(Se describe más adelante). Todo eso es justo, pero no basta.

Con el movimiento de la muñeca solamente no se adquirirá nunca la verdadera virtuosidad en el juego de octavas. Son además necesarios, el movimiento llamado "del brazo" y el de las octavas "de vibración," obtenidas por una rápida vibración de la muñeca y del brazo.

Preparatory Exercises for Developing Elasticity, Speed and Endurance of the Wrist, Arm and Nerve - Power in the Playing of Staccato - Work and of Octaves.

The following four exercises call for and develop the elasticity, speed and "vibratory" power of the wrist, the arm and of the nerves that control both. These exercises should be played, not with a motion from the thumb only, but through a swinging, side - motion of the hand, wrist and fore - arm. The grace - notes are to be played with utmost rapidity, but the tempo should, at first, be slow, about ♩ = 69 and then gradually increased up to ♩ = 84. When playing the groups of 3 and 4 grace - notes, one should strive to keep up the same tempo taken when playing the single grace - notes, at the beginning of the exercise.

Practise at first each hand alone.

Vorübungen, um die Elastizität, Schnelligkeit und Ausdauer des Handgelenks, Armes und Nervenkraft beim Spielen der Staccati und Oktaven auszubilden

Die folgenden vier Übungen bedingen und entwickeln die Elastizität, Schnelligkeit und Vibrationskraft des Handgelenkes, Armes und der Nerven, die beide kontrollieren. Diese Übungen sollten nicht vom Daumen aus allein gespielt werden, sondern durch freie seitliche Schwingung der ganzen Hand, des Handgelenks und selbst des Vorderarmes. Die Verzierungsnoten sind mit äusserster Geschwindigkeit auszuführen, das Tempo jedoch sollte anfänglich ungefähr ♩ = 69 sein und dann bis auf ♩ = 84 gesteigert werden.

Beim Spielen der Gruppen von 3 und 4 Verzierungsnoten sollte man streben dasselbe Tempo wie bei den einzelnen Verzierungsnoten bei Beginn der Übungen einzuhalten.

Man übe zunächst jede Hand allein.

Exercices Préparatoires pour Développer l'Elasticité, la Vitesse et l'Endurance des Poignets, des Bras et de la Force Nerveuse dans le Jeu du Staccato et des Octaves.

Les quatre exercices suivants requièrent et développent l'élasticité, la vitesse et la puissance "vibratoire" du poignet, du bras et des nerfs qui les contrôlent. Ces exercices devrient être joués non pas avec un simple mouvement du pouce seul, mais avec un battement de la main, du poignet et de l'avant-bras. Les petites notes doivent se jouer avec la plus grande rapidité, mais le tempo doit, au début, être lent, à peu près ♩ = 69 et augmenter graduellement jusqu'à ♩ = 84. En jouant les groupes de 3 et 4 petites notes, il faut s'efforcer de garder le même mouvement qu'en jouant les petites notes simples, au début de l'exercice.

S'exercer d'abord, avec chaque main séparément.

Ejercicios Preparatorios para Desarrollar Elasticidad, Rapidez y Resistencia de la Muñeca, Brazo y el Desarrollo de la Fuerza Nerviosa al Tocar Staccato y Octavas.

Los cuatro ejercicios siguientes requieren y desarrollan la elasticidad, rapidex y fuerza "vibratoria" de la muñeca, del brazo y de los nervios que rigen a ambos.

Estos ejercicios se tocarán, no con movimiento del pulgar solo, sino con un movimiento vibratorio de la mano, de la muñeca y del ante-brazo. Las notas de adorno deben tocarse muy rápidamente, pero el tempo debe, al principio, ser lento, es decir, así como ♩ = 69 y aumentar gradualmente hasta ♩ = 84. Al tocar los grupos de tres y cuatro notas de adorno, se debe tratar de mantener el mismo tempo que el de las notas de adorno sencillas dadas al principio de este ejercicio.

Estúdiese primero con cada mano separadamente.

Repeat *p*
 Wiederhole *p*
 Répéter *p*
 Repetir *p*

No. 7

No. 8

Exercises for Developing the Side and Half-Rolling Motion of the Wrist and Forearm.

Through the following exercises, which require a side motion and, in some cases, a half-rolling motion of the wrist and forearm, muscles will be made supple and strengthened which are not affected by other exercises. The vertical motion of fingers, hands, wrists and forearms is, of course, the most important and the most needed in piano playing; yet, not only the octave technic, but the entire piano technic, will become more ample, easier and more reliable if every part of the arm, wrist, hand and fingers is developed from a pianistic standpoint. This will be accomplished by the many special exercises which are given in this work; through the "side motion" finger exercises, through the preparatory exercises in the chapter of "Trills" and through the following exercises. The greater strength and elasticity which are imparted to the wrists and to the whole arm by the following "side-motion" exercises will be felt immediately, even if they be played through but once.

Übungen, um die seitliche schwingende Bewegung des Handgelenks und Vorderarms mit Rücksicht auf das Oktavenspiel auszubilden.

Durch die folgenden Übungen, welche eine seitliche Bewegung und in einigen Fällen eine schwingende Bewegung des Handgelenks und des Vorderarms erheischen, werden die Muskeln geschmeidig und kräftig gemacht, die sonst von anderen Übungen nicht beeinflusst werden. Die senkrechte Bewegung des Fingers, der Hand, des Handgelenks und Vorderarms ist selbstverständlich die wichtigste und am meisten benötigte beim Klavierspielen. Dennoch, nicht allein die Oktaven Technik sondern die ganze Klavier-Technik wird umfänglicher, leichter und zuverlässiger, wenn jeder Teil des Arms, Handgelenks, der Hand und des Fingers vom pianistischen Standpunkte aus entwickelt wird. Dies wird durch die vielen "Spezialübungen erreicht, die in diesem Werke angegeben sind, ebenso durch die "seitliche Bewegungs" Fingerübungen und durch die Übungen im Kapitel "Triller" und dann schliesslich durch die folgenden Übungen. Die grössere Kraft und Elastizität, welche dadurch dem Handgelenke und Arme durch diese seitlichen Bewegungsübungen gegeben werden, wird unverzüglich verspürt werden, selbst wenn man sie nur ein einziges Mal durchgespielt hat.

Exercices Pour Développer les Mouvements Latéraux et Semi-Circulaires du Poignet et de l'Avant-Bras.

Par les exercices suivants, qui requièrent un mouvement latéral et parfois semi-circulaire de la main et de l'avant-bras, on assouplira et fortifiera des muscles qui ne bénéficient pas des autres exercices. Le mouvement vertical des doigts, des mains, des poignets et des avant-bras est, bien entendu, le plus important et le plus nécessaire pour le piano; pourtant non seulement la technique des octaves, mais toute celle du piano deviendra plus étendue, plus facile et plus sûre, si chaque partie de l'avant-bras, du poignet, de la main et des doigts est développée à un point de vue pianistique, Ceci est obtenu par les nombreux exercices "spéciaux" donnés dans cet ouvrage, par les exercices de doigts "latéraux"; par les exercices préparatoires dans le Chapitre des "Trilles" et par les exercices suivants, On ressentira immédiatement, même si on ne les joue qu'une seule fois, la force et l'élasticité que communiquent aux poignets et au bras tout-entier ces exercices "latéraux".

Ejercicios para Desarrollar los Movimientos Lateral y Semi-Circular de la Muñeca y Antebrazo.

Los ejercicios siguientes, que exigen un movimiento lateral y a veces semicircular de la muñeca y del antebrazo, fortalecen y dan agilidad a ciertos músculos que quedan inactivos con otros ejercicios. El movimiento vertical de los dedos, manos, muñeca y antebrazo es, evidentemente, el más importante y necesario para el piano; sin embargo, no sólo la ejecución de octavas, sino toda la técnica del pianista se amplía, facilita y asegura, si todas las partes del brazo, mano, muñeca y dedos, se desarrollan desde el punto de vista pianístico. Esto se alcanzará con los numerosos "ejercicios especiales" que se encuentran en esta obra; ejercicios "laterales" de los dedos; ejercicios preparatorios en el capítulo de los trinos, y los ejercicios que van a continuación. La mayor fuerza y elasticidad que se obtienen en la muñeca y y antebrazo con los ejercicios siguientes, se advierten en seguida, aunque no se toquen más que una sola vez.

Each hand alone

Jede Hand allein

Chaque main seule

Cada mano sola

No.1 *poco a poco accel.*

poco a poco accel.

No.2 *poco a poco accel.*

No.3 *poco a poco accel.*

Andante - Moderato - Allegretto

No. 4

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The tempo markings are Andante, Moderato, and Allegretto. The score is characterized by continuous triplet patterns in both hands. The first system shows a descending triplet in the right hand and an ascending triplet in the left hand. The second system continues these patterns with some chromatic alterations. The third system features more complex triplet figures, including sixteenth-note triplets. The fourth system concludes with a final triplet figure and a double bar line. Fingering numbers (1-5) are provided for many of the notes throughout the piece.

No.5

m.d.

m.s.

Detailed description: This musical score for No. 5 consists of two systems. The first system has two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains two measures of music, each with a repeat sign. The bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music, also with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-sostenuto). The second system follows a similar layout with two staves, continuing the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings.

No.6

m.d.

m.s.

Detailed description: This musical score for No. 6 consists of two systems. The first system has two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains two measures of music, each with a repeat sign. The bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music, also with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-sostenuto). The second system follows a similar layout with two staves, continuing the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings.

Arm (Forearm) staccato | *Staccato des Armes (Vorderarm)* | Staccato du bras (avant-bras) | *Staccato del brazo (antebrazo)*

The musical score is organized into four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). Each system contains two measures of music. The first measure of each system features a complex rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 3, 2, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 3, 2. The second measure features a simpler rhythmic pattern with fingerings 2, 3, 4, 5, 4. The key signature changes from one flat to one sharp across the systems.

Andante- Moderato (*f*-*mf*-*p* - - - - -)

2 3 4 3 4 5 | 2 3 4 3 4 5 | 2 3 4 3 4 5 | 2 3 4 3 4 5 simile
 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1

4 3 2 1 2(1) 1 | 4 3 2 1 2(1) 1 | 4 3 2 1 2(1) 1 | 4 3 2 1 2(1) 1 simile
 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

etc.

Left hand plays 2 octaves lower. Keep the arms flexible.

Linke Hand spielt 2 Oktaven tiefer. Halte die Arme "schlaff!"

La main gauche joue 2 octaves plus bas. Gardez les bras souples.

La mano izquierda toca 2 octavas más bajo. Guárdense los brazos con soltura.

m.d. 2 3 4 3 4 5 | 3 4 5 4 3 2 | 2 3 4 3 4 5 | 3 4 5 4 3 2
 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1

m.s. 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2

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

See to it that the 5th finger in the right hand and the thumb in the left hand play every note.

Sorge dafür, dass der 5te Finger in der rechten Hand und der Daumen in der linken Hand jedesmal spielen.

Ayez soin que le 5ème doigt de la main droite et le pouce de la main gauche ne sautent pas de notes.

Póngase cuidado en que toquen cada vez el quinto dedo de la mano derecha y el pulgar de la mano izquierda.

Neither pull nor stiffen when the hand changes position.

Beim Wechseln der Stellung der Hand soll man nicht ziehen und sich nicht steif halten.

Ne tirez pas, ne raidissez pas la main lorsqu'elle change de position.

No hay que tirar de la mano ni atiesarla, al cambiarla de posición.

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes fingering numbers: Treble (5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4) and Bass (1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 1 2, 1 3, 1 4, 1 5). The second system includes: Treble (5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 4, 5 3, 5 2, 5 1) and Bass (1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 1 2, 1 3, 1 4, 1 5). The third system is marked *simile* in both staves. The fourth system is also marked *simile* in both staves. Each system has a dashed line with an '8' above it, indicating an eight-measure phrase.

Correct Position of the Hand When Playing Octaves.

This work being meant for pianists supposed to possess a certain amount of previous pianistic proficiency, I could refrain from giving indications as to position of hand, wrist, stroke, etc., when playing octaves, and take it for granted that it is known to them. Experience, however, shows that such a correct knowledge does not always exist, not only among students, but also among teachers.

When striking and holding an octave on white keys with the thumb and the 5th finger, the back of the hand should be held slightly arched, so as to leave as much space as conveniently possible between the palm of the hand and the keys; care should be taken, though, to avoid stiffening the hand, wrist or arm. Careless or poorly taught students are apt to strike, now and then, white keys with the palm of their hand.

When playing octaves on white keys, the end of the thumb should be placed so as to fit well in the groove formed by the two adjacent keys, and should be held parallel to their length. Neither the thumb nor the fifth finger should be allowed to "cave in" or "give" at the articulations which bind them to the hand.

Richtige Stellung der Hand beim Oktavenspielen.

Da dieses Werk nur für Pianisten bestimmt ist, die bereits einen gewissen Grad pianistischer Fertigkeit erworben haben, so könnte ich es unterlassen, Angaben über Stellung der Hand, des Handgelenks, Art des Anschlags usw. zu machen, in der Annahme, dass diese denselben schon bekannt sind. Doch die Erfahrung lehrt, dass nicht immer deren richtige Kenntnis unter vielen Lehrern wie den Studierenden vorhanden ist.

Beim Anschlagen und Halten einer Oktave auf weissen Tasten soll die Hand gewölbt sein - ohne die Wölbung zu übertreiben - sodass darunter möglichst viel Raum vorhanden ist. Dies muss jedoch geschehen, ohne dass Hand, Handgelenk und Arm steif gehalten werden. Nachlässige oder schlecht gelehrte Schüler sind geneigt hier und da weisse Tasten mit der flachen Hand anzuschlagen.

Beim Oktavenspielen auf weissen Tasten sollte die Daumenspitze beim Anschlagen in dem entstandenen Zwischenraume parallel zu den anliegenden Tasten gehalten werden. Weder Daumen noch der fünfte Finger sollten in den Gelenken, die sie mit der Hand verbinden, "eingedrückt" gehalten werden. Die meisten von

Position Correcte de la Main dans le Jeu d'Octaves.

Cet ouvrage, ayant été fait pour des pianistes censés posséder déjà une certaine connaissance pianistique, je pourrais me dispenser d'indications quant à la position de la main, du poignet, de l'attaque etc., supposant qu'ils le savent.

Cependant, l'expérience démontre que cette correcte connaissance n'existe pas toujours, non seulement parmi les élèves, mais aussi parmi ceux qui enseignent.

Lorsqu'on frappe et garde une octave sur les touches blanches avec le pouce et le 5ème doigt, le dos de la main doit être légèrement arrondi de façon à ce qu'il ait, sans exagération, autant d'espace que possible entre la paume de la main et les touches. Ceci doit se faire sans raidir la main, le poignet ni le bras. Les élèves négligents ou mal enseignés sont aptes à heurter, de temps à autre, les touches blanches avec la paume de la main.

En jouant des octaves sur les touches blanches, l'extrémité du pouce doit bien rentrer dans l'espace formé par les deux touches adjacentes et doit leur être parallèle. Ni le pouce, ni le 5ème doigt ne doivent plier aux articulations, particulièrement aux grandes phalanges. La plupart des

Posición correcta de la mano al tocar octavas.

Habiendo sido concebida esta obra para pianistas que se supone poseen ya ciertos conocimientos, hubiera podido abstenerme de dar indicaciones en lo que se refiere a la posición de la mano, de la muñeca, del modo de ataque, etc., en el juego de octavas, con la idea de que ya saben todo esto. Pero la experiencia demuestra que no siempre tienen esos conocimientos bien adquiridos, no solamente los que estudian, sino hasta los que enseñan.

Quando se toca y se sostiene una octava, en las teclas blancas, con el dedo pulgar y quinto, la mano debe quedar encorvada, de manera que entre la palma de la mano y las teclas quede tanto hueco como sea posible, sin atiesar la mano, la muñeca, ni el brazo.

Los pianistas descuidados o mal enseñados suelen herir, de vez en cuando, teclas blancas con la palma de la mano.

Al tocar octavas en teclas blancas la extremidad del pulgar debe estar dispuesta de modo que encaje perfectamente en la ranura producida al hundir la tecla, y debe mantenerse paralela a dicha ranura.

Cuidese de que ni el pulgar ni el 5º dedo queden deprimidos en la articulación que los une a la

Most of the wrong notes struck by careless players are due to an incorrect position of the thumb and of the fifth finger, which makes them strike often two keys instead of one.

The 2nd, 3rd and 4th fingers should be held up slightly curved (neither clutched, nor stretched out), well off the black keys; the octave will, then, sound accurate and free from the annoying additional sounds produced by striking one or more black keys.

The wrist should be held on a level with the keyboard: at times a little lower, but not higher. A wrist held higher than the back of the hand occasions stiffness of wrist and of arm, brings about early fatigue, a hard, unelastic touch, and is also not very pleasant to look upon. Women are especially prone to hold the wrists too high when playing octaves.

A good teacher should, from the beginning, insist on an unconstrained, correct position of the wrists. It should be remarked, though, that in some cases, to raise the wrists is unavoidable, especially for small hands, and that at times it may even be desirable; for instance, in short chromatic runs in octaves or when slurring octaves:

nachlässigen Klavierspielern angeschlagenen falschen Noten sind einer falschen Stellung des Daumens und des fünften Fingers zuzuschreiben, durch die oft zwei Tasten statt einer angeschlagen werden.

Die zweiten, dritten und vierten Fingen sollen leicht gebogen (nicht gekrümmt und nicht flach ausgestreckt) von den schwarzen Tasten gebührend entfernt gehalten sein, sodass die Octave rein klingt, ohne das leidige Mitklingen von einer oder mehreren schwarzen Tasten.

Das Handgelenk soll mit der Klaviatur auf gleicher Höhe stehen, oder manchmal etwas tiefer, aber nicht höher, da dies unvermeidliche Steifheit des Handgelenks und des Armes herbeiführt und dazu allerlei Übel wie baldige Ermattung, harten unelastischen Anschlag usw. Ausserdem sieht es auch nicht gut aus. Frauen sind besonders dazu geneigt, beim Oktavenspiel das Handgelenk zu hoch zu halten. Ein guter Lehrer sollte von Anfang an auf eine ungezwungene und richtige Haltung des Handgelenks bestehen. Dabei soll aber erwähnt werden, dass in manchen Fällen die hohe Haltung des Handgelenks unvermeidlich ist, namentlich bei kleinen Händen und das ist manchmal, sogar erwünscht, so zum Beispiel in kurzen chromatischen Läufern in Oktaven und beim Binden von Oktaven.

notes fausses faites par les pianistes négligents sont dûes à une position incorrecte du pouce et du 5ème doigt, qui les fait accrocher une seconde touche, lorsqu'ils en frappent une.

L'index, le majeur et l'annulaire doivent être légèrement recourbés, ni recroquevillés, ni allongés, maintenus à une bonne distance des touches noires; l'octave sonnera, alors, clairement, sans les sons ennuyeux produits par les coups donnés accidentellement aux touches noires.

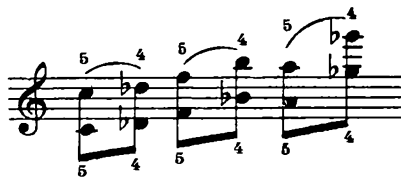
Le poignet doit être à la même hauteur que le clavier, parfois un peu plus bas, mais pas plus haut. Un poignet plus haut que le dos de la main lui communique de la raideur ainsi qu'au bras, fait naître une fatigue prématurée, un toucher dur et inélastique et désagréable à regarder. Les femmes sont surtout enclines à mettre le poignet trop haut en jouant les octaves.

Un bon professeur devrait, dès le début, insister sur une position des poignets sans contrainte et correcte. Il est à remarquer, toutefois, que dans certains cas, il est inévitable de lever les poignets, surtout pour les petites mains, et que, parfois, c'est même désirable; ainsi, dans de courts passages chromatiques en octaves ou en liant celles-ci.

mano. La mayor parte de las notas falsas se deben a una posición incorrecta del pulgar y del 5º dedo, cada uno de los cuales a menudo hiere dos notas en vez de una sola. Levántense el segundo, tercero y cuarto dedo, ligeramente encorvados, pero no doblados ni tampoco extendidos, cuidando que no tropiecen con las teclas negras. La octava entonces sonará limpia y sin mezcla de sonidos causados por una o más teclas negras.

La muñeca se debe tener a la misma altura del teclado; en ciertos casos más baja, pero no más alta, pues esto último causa rigidez en la muñeca y el brazo, ocasiona cansancio prematuro, un "toucher" duro y sin elasticidad y además no es muy agradable a la vista. Las mujeres, sobre todo, tienen tendencia a levantar la muñeca más de lo debido al tocar octavas.

Un buen profesor vigilará desde el principio que sus discípulos guarden la muñeca a la debida altura. Hay que observar, sin embargo, que en ciertos casos es inevitable alzar la muñeca, especialmente para manos pequeñas y que a veces hasta es deseable, por ejemplo, en cortos pasajes cromáticos en octavas o al ligar octavas:



Do not stiffen the shoulders. Let the arms feel flexible and alert. Do not allow the head to shake nervously, while playing rapid octaves. No effort or fatigue should be felt in the back of the head or neck. In the case of a badly taught student the head is often seen to shake violently. Whatever effort or fatigue may be felt should be localized in the arms.

As in every other feature of piano playing, attention should be given, when playing octaves, not only to the accuracy of the playing but also to the quality of tone. Octaves should sound clear, ringing, elastic and without hardness in *ff*; clear, and bell-like in *pp*. A rebound of the hand, or of the fore-arm, accomplished easily and naturally, helps to beautify the tone and promotes ease of execution. Speed comes gradually and is often only the result of nerve power. Some pianists derive help by holding the 3rd and 4th fingers in the direction of the 5th finger. The author of this work does not recommend this, as it is apt to stiffen the fore-arm.

Octaves on black keys are much easier to play, because the hand has to stretch less and there

Die Haltung der Schultern soll ungezwungen sein, die der Arme biegsam und behende. Der Kopf soll beim Spielen von schnellen Oktaven nicht Schütteln. Keine Anstrengung oder Ermüdung soll im Hinterkopf und im Genick verspürt werden. Man findet oft bei schlecht unterrichteten Schülern, dass der Kopf heftig schüttelt. Etwaige Anstrengung und Ermüdung soll nur in den Armen vorkommen.

*Wie bei jeder anderen Gattung des Klavierspiels soll beim Oktavenspiel nicht allein auf die Genauigkeit des Spielens geachtet werden, sondern auch auf die Schönheit des Tones. Oktaven sollen klar, durchklingend, elastisch und ohne Härte in *ff*, klar und glockenrein in *pp* klingen. Ein leichtes und natürliches Zurückprallen der Hand oder des Vorderarmes hilft den Ton zu verschönern und den Vortrag zu erleichtern. Geschwindigkeit kommt allmählich und ist oft nur das Ergebnis von Nervenkraft. Manche Pianisten finden es hilfreich, den dritten und vierten Finger in der Richtung des fünften Fingers zu halten. Der Verfasser dieses Werkes empfiehlt dies jedoch nicht, da*

Ne contractez pas les épaules. Que les bras se sentent flexibles et alertes. Ne secouez pas nerveusement la tête en jouant rapidement des octaves. On ne devrait ressentir aucun effort ou fatigue derrière la tête ou à la nuque. On voit souvent des élèves mal enseignés secouer leur tête violemment. Il faudra chercher à localiser dans les bras tout effort ou fatigue que l'élève ressent ailleurs.

Comme dans toute autre branche de la technique, il faut s'appliquer, en jouant des octaves, non seulement à leur justesse, mais aussi à la qualité de leur son. Elles doivent sonner claires, résonnantes, élastiques et sans dureté dans le *ff*; claires comme des clochettes dans le *pp*. Un rebondissement de la main ou de l'avant bras, fait d'une façon naturelle, aide à embellir le son et à faciliter l'exécution. La vitesse s'obtient graduellement et n'est souvent que le résultat de la force nerveuse. Certains pianistes trouvent un avantage à garder les 3ème et 4ème doigts dans la direction du cinquième doigt. L'auteur de cet ouvrage ne recommande pas ce procédé, qui pourra faire raidir l'avant-bras.

No se contraigan los hombros. Que los brazos se sientan flexibles y alertas. Evite sacudir la cabeza al tocar octavas rápidas. No se debe sentir ningún esfuerzo o cansancio detrás de la cabeza ni en la nuca. Los discípulos mal enseñados tienen propensión a sacudir la cabeza violentamente. Todo esfuerzo o cansancio debe limitarse a los brazos.

*Como en los otros aspectos de la ejecución pianística, al tocar octavas se debe prestar atención, no solamente a la seguridad, sino también a la calidad del sonido. Las octavas deben sonar claras, vibrantes y sin dureza en *ff*; claras y con sonido como de campana en *pp*. El rebote, con naturalidad, de la mano, o del antebrazo, ayuda a embellecer el sonido y facilita la ejecución. La rapidez viene gradualmente y a menudo no es más que el resultado de fuerza nerviosa. A ciertos pianistas les ayuda mantener el tercer y cuarto dedo en la dirección del quinto dedo. El autor de esta obra no recomienda este procedimiento, pues tiene tendencia a atiesar el antebrazo.*

Las octavas en las teclas negras son mucho más fáciles de tocar, debido a que la mano no tiene

Scales in Octaves

Staccato

Every staccato scale is to be practised in the following ways;

1. Wrist Stroke.

With $\frac{5}{1}$ on the black as well as on the white keys. The wrist stroke consists in an up-and-down movement of the hand, without a similar motion of the fore-arm. The hand is lifted only by the muscles that bind it to the wrist. All shadings (from *pp* to *ff*) should be practised. For usual practice it is best to play *mf*, whereby the hardness of touch which is often attendant on *forte* and *fortissimo*, and the unevenness and dropping of some octaves often resultant from playing *piano* or *pianissimo* are avoided.

All the major and minor scales should be practised within one or two weeks (see "Schedules of Daily Practice").

2. With $\frac{5}{1}$ on the white keys and $\frac{4}{1}$ on the black keys. The touch should be as light and supple when playing with the 4th finger as when employing the 5th. Wrist-octaves are suitable for light octaves and deft staccato.

3. Arm-stroke

The arm-stroke is, strict-

Tonleitern in Oktaven

Staccato

Jede Staccato-Tonleiter ist auf folgende Weise zu üben:

1. Handgelenks-Anschlag.

Mit $\frac{5}{1}$ auf den schwarzen wie auf den weissen Tasten Der Anschlag des Handgelenks besteht in einer Herauf- und Herunterbewegung der Hand, jedoch ohne die gleiche Bewegung seitens des Vorderarmes. Die Hand wird durch die Muskeln, die sie mit dem Handgelenk verbinden, gehoben. Alle Schattierungen (von *pp* bis *ff*) sollten geübt werden. Für gewöhnliche Übungen ist es am besten *mf* zu gebrauchen, wobei etwaige Härte des Anschlags, welche oft beim Forte oder Fortissimo vorkommt, vermeiden wird und ebenso die Ungleichheit und das Auslassen einiger Oktaven, was oft beim Piano oder Pianissimo vorkommt.

Alle Dur- und Molltonleitern sollten innerhalb ein oder zwei Wochen geübt werden (siehe "Plan für tägliches Üben")

2. Mit $\frac{5}{1}$ auf den weissen und $\frac{4}{1}$ auf den schwarzen Tasten. Der Anschlag sollte beim Gebrauch des vierten Fingers ebenso leicht und geschmeidig sein wie beim Gebrauch des fünften.

Gammes en Octaves

Staccato

Chaque gamme staccato doit être étudiée de la manière suivante:

1. Mouvement du Poignet

Avec $\frac{5}{1}$ sur les touches noires aussi bien que sur les blanches. Le mouvement du poignet résulte du battement de la main, sans participation de l'avant-bras. La main est mue uniquement par les muscles qui la joignent au poignet. On étudiera toutes les nuances depuis *pp* jusqu'à *ff*. Pour le travail ordinaire, il est préférable de jouer *mf*, ce qui évite la dureté de toucher résultant souvent du jeu *forte* ou *fortissimo*; on évitera ainsi un toucher inégal et de rater des octaves, ce qui arrive souvent en jouant *piano* ou *pianissimo*.

Toutes les gammes majeures et mineures s'étudieront en une ou deux semaines (voir "Plans d'Étude Journalière").

2. Avec $\frac{5}{1}$ sur les touches blanches et $\frac{4}{1}$ sur les touches noires. Le toucher doit être aussi léger et aussi souple en employant le 4ème doigt qu'avec le 5ème.

Le jeu du poignet se recommande pour les octaves légères et vives et le staccato fin.

Escalas en Octavas

Staccato

Toda escala en staccato debe practicarse de los modos siguientes:

1. Movimiento de la muñeca.

Con $\frac{5}{1}$ en las teclas negras así como en las blancas. El movimiento de la muñeca es un movimiento de arriba a abajo de la mano, sin movimiento análogo del antebrazo. La mano debe levantarla solo los músculos que la unen a la muñeca. Se estudiarán todos los matices (desde *pp* hasta *ff*). Para practicar es mejor tocar *mf*, con lo cual se evita la dureza de "tocar" que a menudo resulta tocando *forte* o *fortissimo*, y la irregularidad y omisión de algunas octavas al tocar *piano* o *pianissimo*.

Todas las escalas mayores y menores deben practicarse cada una o dos semanas. (Véase "Programa de Estudio Diario").

2. Con $\frac{5}{1}$ en teclas blancas y $\frac{4}{1}$ en las negras. El "tocar" al tocar con el cuarto dedo debe ser tan ligero como al hacerlo con el quinto.

Las octavas de muñeca se prestan para octavas y staccatos ligeros.

3. Movimiento del brazo. Este movimiento es, en

ly speaking, a forearm-stroke done from the elbow; the wrist has, then, no motion of its own and should not be held higher than the back of the hand. When employing the wrist-stroke the hand moves up and down; with the forearm-stroke this up and down movement is accomplished by the whole forearm, whereby the stronger muscles of the forearm are called into play. The forearm movement need not be very pronounced; it may be slight, that is to say, the hand need only rise a little over the keyboard. While using the arm stroke, the whole arm should feel free and easy, and while the stroke proper is indeed from the elbow, yet the player must not locate any effort in it for a constrained attitude and an angular touch would be the result. When fatigue cannot be avoided, one should try to distribute it over the whole arm and shoulder, which, however, should be kept supple and relaxed.

By proceeding in this manner one will obtain an elastic and agreeable touch, and greater speed and endurance.

Handgelenks - Anschlag ist für leichte Oktaven und zartes Staccato zu empfehlen.

3. Arm - Anschlag. - Der Armanschlag ist genau genommen ein Anschlag des Vorderarmes, der vom Ellenbogen aus ausgeführt wird. Das Handgelenk hat dann keine Eigenbewegung und sollte nicht höher als der Handrücken gehalten werden. Bei Anwendung des Handgelenks - Anschlags bewegt sich die Hand herauf und herunter, aber beim Vorderarm - Anschlag wird diese Bewegung durch den ganzen Vorderarm ausgeführt, wobei die kräftigeren Muskeln des Vorderarms angewendet werden. Diese Vorderarm-Bewegung braucht nicht sehr ausgesprochen zu sein, sie kann leicht ausgeführt werden, das heisst die Hand braucht sich nur etwas über die Klaviatur zu heben. Beim Gebrauch des Vorderarms sollte sich der ganze Arm frei und leicht fühlen, und obwohl der Anschlag selbst vom Ellenbogen aus kommt, so sollte der Spieler irgendwelche Ermüdung, die sich aus langes Üben ergibt, nicht auf den Ellenbogen verlegen, weil dadurch eine steife Haltung und eckiger Anschlag sich ergibt. Wenn Ermüdung unvermeidlich ist, soll man versuchen, sie über den

3 - Mouvement du Bras
Le mouvement du bras est, pour être exact, un mouvement de l'avant-bras exécuté à partir du coude; le poignet, alors, n'a pas de mouvement propre et ne doit pas être élevé au-dessus du dos de la main. Dans le mouvement du poignet, c'est la main qui se meut en un battement de haut en bas; dans le mouvement du bras, ce battement est accompli par l'avant-bras tout entier, qui permet ainsi d'employer des muscles plus forts. Ce mouvement du bras n'a pas besoin d'être très prononcé; il peut être léger, c'est-à-dire qu'il suffit à la main de s'élever seulement un peu au-dessus du clavier. Tout le bras doit rester simple et naturel et, bien que le mouvement parte vraiment du coude, le pianiste ne doit pas y localiser l'effort, car il en résulte une attitude raide et un toucher anguleux; là, où la fatigue ne peut être évitée, il doit chercher à la répartir dans tout le bras et dans l'épaule, mais en les gardant toujours souples et non contractés. En procédant ainsi, on obtiendra un toucher des plus élastiques et agréables, une plus grande vélocité et de l'endur -

realidad, un movimiento del antebrazo, desde el codo; la muñeca no tiene entonces movimiento propio, y no hay que alzarla más alta que la mano. Al emplear el movimiento de muñeca la mano se mueve de arriba a abajo, pero con el movimiento del antebrazo ese movimiento lo ejecuta el antebrazo mismo, cuyos músculos más fuertes accionan entonces. El movimiento del antebrazo no necesita ser muy marcado; puede hacerse levemente, es decir, de modo que la mano se levante sólo un poco sobre el teclado. Al usar el movimiento del antebrazo, todo el brazo debe tenerse con soltura, y si bien el movimiento mismo es en verdad del codo, el ejecutante no debe concentrar en él ningún esfuerzo, pues esto ocasionaría una actitud restringida y un "toucher" seco y poco agradable a la vista. Cuando no se puede evitar el cansancio hay que tratar de distribuirlo en todo el brazo y en el hombro, pero guardándolos flexibles y con soltura.

Procediendo de esta manera se obtendrá un "toucher" elástico y agradable, y gran rapidez y endurance.

The arm stroke enables greater speed, strength and endurance than the wrist stroke and is best suited for powerful or very rapid octaves and forceful staccato playing. An alternate use of both the arm and wrist stroke increases the endurance.

ganzen Arm und den Schultern zu verteilen, letztere aber dennoch locker und ungezwungen halten. Wenn man so verführt, wird man einen elastischen und angenehmen Anschlag bekommen, eine grössere Geschwindigkeit und Ausdauer. Der Armanschlag ermöglicht eine grössere Schnelligkeit und Ausdauer als der Handgelenksanschlag und eignet sich am besten für kräftiges und sehr schnelles Oktavenspiel und mächtiges Staccato-spiel. Ein abwechselnder Gebrauch des Armes und Handgelenks erhöht die Ausdauer.

ance. Le mouvement du bras permet d'obtenir une plus grande vitesse et une plus grande force qu'avec le poignet et il se prête mieux aux octaves puissantes et rapides et au staccato de force. L'usage alterné des deux mouvements, du bras et du poignet, augmente l'endurance.

El movimiento del brazo permite mayor velocidad, fuerza y endurance que el de la muñeca y se presta mejor para las octavas fuertes y muy rápidas y el staccato de fuerza. El empleo alternado de los movimientos de la muñeca y del brazo aumenta la endurance.

Major Scales

Dur Tonleitern

Gammes Majeures

Escalas Mayores

Staccato

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is for the C major scale (C-C major), with the key signature 'C' and the note 'Do' indicated. It features a treble and bass staff with staccato octave patterns. The treble staff begins with a '5 1 5 1' fingering pattern and includes the instruction 'simile'. A dotted line with an '8' indicates an eight-measure rest. The bass staff also includes 'simile' instructions. The second system is for the G major scale (G-G major), with the key signature 'G' and the note 'Sol' indicated. It also features a treble and bass staff with staccato octave patterns and includes various fingering numbers such as '5', '4/5', and '5/4'.

D
D
Ré
Re

Musical score for D (D, Ré, Re). The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the treble staff, there are several 4/5 time signature markings. Above the bass staff, there are several 5/4 time signature markings. A dashed box with an '8' above it spans the first six measures of the piece.

A
La
La

Musical score for A (La, La). The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the treble staff, there are several 4/5 time signature markings. Above the bass staff, there are several 5/4 time signature markings. A dashed box with an '8' above it spans the first six measures of the piece. The notation includes 'm.d.' and 'm.s.' markings.

E
E
Mi
Mi

Musical score for E (E, Mi, Mi). The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the treble staff, there are several 4/5 time signature markings. Above the bass staff, there are several 5/4 time signature markings. A dashed box with an '8' above it spans the first six measures of the piece.

Cb
Ces
Ut
Dob

Musical score for Cb (Ces, Ut, Dob). The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the treble staff, there are several 4/5 time signature markings. Above the bass staff, there are several 5/4 time signature markings. A dashed box with an '8' above it spans the first six measures of the piece. The notation includes circled '(4)' markings.

B
H
Si
Si

Musical score for B (H, Si, Si). The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the treble staff, there are several 4/5 time signature markings. Above the bass staff, there are several 5/4 time signature markings. A dashed box with an '8' above it spans the first six measures of the piece. The notation includes circled '(4)' markings.

Gb
Ges
Solb
Solb

F#
Fis
Fa#
Fa#

This system contains two staves of music. The top staff is in G-flat major (two flats) and the bottom staff is in F-sharp major (three sharps). Both staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent use of slurs and ties. Above the notes, there are numerous time signature changes, primarily between 4/5 and 5/4, and some (4) markings. The music is written in a style characteristic of early 20th-century experimental or avant-garde composition.

Db
Des
Reb
Reb

C#
Cis
Ut#
Do#

The second system continues the musical piece with two staves. The top staff is in D-flat major (three flats) and the bottom staff is in C-sharp major (three sharps). The rhythmic complexity remains, with similar time signature changes and slurs as in the first system. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and rests.

Ab
As
Lab
Lab

Eb
Es
Mib
Mib

Bb
B
Sib
Sib

F
F
Fa
Fa

The third system concludes the piece with two staves. The top staff is in A-flat major (three flats) and the bottom staff is in F major (one flat). The rhythmic patterns continue, with time signature changes and slurs. The notation is consistent with the previous systems, showing a high level of rhythmic complexity and a focus on intervallic relationships and phrasing.

Staccato

A
La
La

E
Mi
Mi

B
Si
Si

F#
Fis
Fa#
Fa#

C#
Cis
Ut#
Do#

Ab
As
Lab
Lab

G#
Gis
Sol#
Sol#

E_b
E_b
Mi_b
Mi_b

D[#]
Di^s
Ré[#]
Re

B_b
B
Si_b
Si_b

A[#]
Ai^s
La[#]
La[#]

F
Fa
Fa

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concerto in E \flat major

Konzert in E \sharp dur

Concerto en mi \flat majeur

Concierto en Mi \flat mayor

LUDWIG von BEETHOVEN

The crescendo in groups

Das Crescendo in Gruppen

Le crescendo en groupes

El crescendo en grupos

Gavotte et Musette

EUGÈNE d'ALBERT

By permission of Bote & Bock, Berlin

See * See *

Concerto in B \flat minor

Konzert in B moll

Concerto en si \flat mineur

Concierto en Si \flat menor

PETER ILJITCH TSCHAIKOWSKY

Poco più mosso

(a tempo animato)

See also:
Concerto in E major

Siehe auch:
Konzert in E dur

Voir aussi:
Concerto en mi majeur

Véase también:
Concierto en Mi mayor

ANTON RUBINSTEIN

Etude No.3

Étude No.3

Étude No.3

Estudio No.3

PAGANINI-SCHUMANN

Concerto Op.82

Konzert Op.82

Concerto Op.82

Concierto Op.82

XAVER SCHARWENKA

Giga, Bolero e Variazzoni

F. BUSONI

Chromatic Scales in Octaves

Staccato

The use of the 4th finger on black keys in chromatic runs and scales in octaves facilitates, as a rule, their execution. Still, as the stretch, and thereby the tension, of the hand is greater when using the 4th, and as one is apt, then, to stiffen the forearm, pianists who have small hands will often find it advantageous to play chromatic runs and scales in octaves with $\frac{5}{1}$ only. This applies especially to rapid passages played *ff*. One will do well to practise both ways. Do not raise the wrist higher when playing with the 4th.

Chromatische Tonleitern in Oktaven

Staccato

*Die Anwendung des 4ten Fingers auf schwarzen Tasten ist im allgemeinen eine Erleichterung beim Spielen von chromatischen Läufe und Tonleitern in Oktaven; doch da die Dehnung und daher auch die Spannung der Hand bei Gebrauch des 4ten Fingers grösser ist, ist man dann leicht geneigt den Vorderarm etwas steif zu halten. Für kleinere Hände ist es deshalb oft besser chromatische Läufe und Tonleitern in Oktaven mit nur $\frac{5}{1}$ zu spielen; dies gilt namentlich für schnelle Läufe die *ff* zu spielen sind. Man tut gut, mit beiden Fingersätzen zu üben. Man hebe das Handgelenk nicht höher, wenn der 4te Finger gebraucht wird.*

Gammes Chromatiques en Octaves

Staccato

Les passages et les gammes chromatiques en octaves se font, en général, mieux en employant le 4ème doigt sur les touches noires; pourtant, comme l'écart et par conséquent la tension de la main est plus grande, lorsqu'on emploie le 4ème et qu'on est, alors, enclin à raidir un peu l'avant-bras, les mains petites exécutent souvent mieux les traits chromatiques en octaves avec $\frac{5}{1}$ seulement. Ceci s'applique surtout aux traits rapides joués *ff*. On fera bien d'étudier des deux manières. Il ne faut pas lever le poignet plus haut en jouant avec le 4ème.

Escalas Cromáticas en Octavas

Staccato

Los pasajes y las escalas cromáticas en octavas se hacen, en general, mejor con el 4º dedo; sin embargo, como la extensión y, por consiguiente, la tensión de la mano es mayor cuando se emplea el 4º, hay propensión a atiesar el antebrazo; por eso las manos pequeñas a menudo tocan mejor los pasajes cromáticos en octavas con $\frac{5}{1}$ solamente. Esto se aplica sobre todo a pasajes rápidos en *ff*. Se hará bien de estudiar de ambas maneras. No se levante la muñeca más alto cuando se toca la octava con 4º.

Moderato – Allegretto – Allegro Molto

*(f)**(mf)**(p)*

The musical score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked *Moderato* and the second *Allegro Molto*. Fingerings are indicated by numbers 4 and 5 above the notes. Dynamics *(f)*, *(mf)*, and *(p)* are indicated. The word *simile* is written above the first few notes of each system. The notes are chromatic runs in octaves, with sharp and flat signs indicating the key signature.

Legato Octaves Preparatory Exercises

Legato octaves can be fingered with thumb and third, and thumb and fourth in addition to thumb and fifth. Care should be taken that both fingers, which play the octave, depress and leave the keys at the same time; the thumb has a tendency to leave the key sooner than the 3rd, 4th or 5th finger, with the result that the true sequence of octaves is broken up.



Faulty execution:



For this reason it is often preferable to play legato octaves with $\frac{5}{1}$ only, as the strain, due to stretching, is less. The legato is then obtained by a light, clinging and sliding motion of the hand, helped by a quiet, slightly undulating motion of the wrist. It should be remarked, though, that legato octaves are usually played in a comparatively slow tempo and are to "sing" in a more or less prominent manner, and that this "singing" is accomplished by giving a slight predominance to the upper notes of the octaves in the right hand, and to the lower notes in the left hand.

Legato-Oktaven Vorbungen für das Spielen von Legato-Oktaven

Legato-Oktaven können mit dem Daumen und dritten Finger, Daumen und vierten und Daumen und fünften ausgeführt werden. Man sollte dafür sorgen, dass beide Finger, die eine Oktave spielen, die Tasten zu gleicher Zeit anschlagen und loslassen; der Daumen ist dazu geneigt, die Taste früher als der dritte, vierte oder fünfte Finger loszulassen, wodurch eine richtige Folge von Oktaven unterbrochen wird.



Fehlerhafte Ausführung:



Aus diesem Grunde ist es oft besser Legato-Oktaven nur mit $\frac{5}{1}$ zu spielen, wodurch die Anstrengung, welche durch die Streckung hervorgerufen wird, geringer ist. Das Legato wird durch eine leicht schmiegsame und gleitende Bewegung der Hand ausgeführt, die durch eine ruhige, leicht wellenförmige Auf- und Abbewegung des Handgelenkes gefördert wird. Es sei jedoch erwähnt, dass Legato-Oktaven gewöhnlich in einem verhältnismässig langsamen Tempo zu spielen und auch in einer mehr oder weniger ausgesprochenen Weise zu "singen" sind und dass dieses "Singen" dadurch bewerkstelligt wird, indem man die oberen Noten der Oktaven in der rechten Hand und die unteren Noten in der linken Hand etwas stärker anschlägt.

Octaves Légato Exercices Préparatoires

Les octaves légato peuvent être doigtées avec le pouce et le 3^{ème}, ou le pouce et le 4^{ème}, en plus du pouce et du 5^{ème}. Il faut bien veiller à ce que les deux doigts, qui jouent l'octave, enfoncent et quittent les touches en même temps; le pouce a une tendance à quitter la touche avant l'autre doigt, ce qui détruit la véritable séquence d'octaves.



Mauvaise exécution:



Pour cette raison, il est souvent préférable de jouer légato les octaves avec $\frac{5}{1}$ seulement, car la tension, provenant de l'écart, est moindre. Le légato s'obtient alors, par un léger mouvement glissant de la main, dont les doigts ne quittent une touche que pour immédiatement enfoncer la suivante; l'exécution est aidée en imprimant au poignet un léger mouvement de "tangage". Il faut remarquer, toutefois, que les octaves légato sont généralement jouées dans un tempo assez lent et doivent "chanter" d'une façon plus ou moins prononcée; ce "chant" se rend en donnant une certaine prédominance aux notes supérieures des octaves de la main droite et aux notes inférieures de celles de la main gauche.

Octavas en Legato Ejercicios Preparatorios

Para las octavas en legato se emplean los dedos pulgar y tercero y pulgar y cuarto, además del pulgar y quinto. Hay que cuidar de que los dos dedos que tocan la octava opriman y suelten las teclas al mismo tiempo; el pulgar tiene la tendencia de soltar la tecla antes que el tercero, cuarto o quinto dedo, lo cual destruye la verdadera secuencia de octavas.



Ejecución defectuosa:



Por esta razón es a menudo preferible tocar las octavas en legato con $\frac{5}{1}$ solamente, pues el esfuerzo, debido a la extensión, es menor. Se obtiene entonces el legato merced a un movimiento leve, "resbalado" de la mano, cuyos dedos no abandonan las teclas sino para hundir inmediatamente las teclas siguientes, ayudado por un movimiento sosegado y ondulante de la muñeca. Pero es de observarse que las octavas en legato ocurren generalmente en un tiempo comparativamente despacio, y deben "cantar" de un modo más o menos prominente, y que este "canto" se obtiene dando algo de prominencia a las notas superiores de la mano derecha, y a las inferiores de la mano izquierda.

No.1 *legato*
m.d. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 *simile*

No.2 *legato*
m.s. 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 *simile*

No.3 *legato*
m.d. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 *simile*
legato
m.s. 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 *simile*

No.4 *legato* *simile*
m.d. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 *simile*

Scales in Octaves Legato

Legato scales in octaves occur usually in the easier keys.

As already stated, legato octaves are meant to be played in a slow or very moderate tempo and have, usually, a "singing" character.

Rapid passages in legato octaves, such as prescribed by Chopin in his G minor Ballade and in his Etude, Op. 25 No. 10 and by Brahms in his B flat major Concerto for piano and orchestra are simply impossible of execution. In the tempo prescribed in those compositions, all a pianist can do is to play those passages in *free legato* or *non legato*, employing little, or not at all, the 3rd and 4th finger.

The fingering for legato passages, as well as scales, should be chosen, not only according to the dimension and development of the hands, but also according to the phrasing, *tempo* and general character of the passage or scale. The faster

Tonleitern in Oktaven Legato

Legato-Tonleitern in Oktaven kommen gewöhnlich in den leichteren Tonarten vor.

Wie bereits gesagt, sollen Legato-Oktaven gewöhnlich in einem langsamen oder sehr mässigen Tempo gespielt werden und haben in der Regel einen "singenden" Charakter. Schnelle Passagen in Legato Oktaven, wie sie Chopin in seiner G Moll Ballade und in seiner Etude Op. 25 No. 10 und Brahms in seinem B Dur Konzert für Klavier und Orchester geben, sind einfach unausführbar. In dem bei vorstehend erwähnten Kompositionen vorgeschriebenen Tempo ist alles, was ein Pianist machen kann, die Passagen in einem freien Legato oder non-legato zu spielen und dabei wenig oder garnicht die dritten und vierten Finger zu gebrauchen.

Der Fingersatz für Legato Passagen sowohl als für Tonleitern sollte nicht nur nach der Ausdehnung und Entwicklung der Hand gewählt werden, sondern auch nach der Phrasierung, dem Tempo und allgemeinen Charakter der Passage oder der Tonleiter. Je schneller das Tempo desto häufiger sollte der fünfte Finger verwendet werden.

Gammes en Octaves Légato

Les gammes legato en octaves se présentent d'habitude dans les tons faciles.

Comme il a été dit, les octaves legato se jouent dans un tempo lent ou très modéré et ont, généralement, un caractère "chantant".

Les traits rapides dans les octaves legato, comme ils sont donnés par Chopin dans sa Ballade en sol mineur et dans son Étude Op. 25 No. 10, ainsi que par Brahms dans son Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur, sont tout simplement impossibles à exécuter.

Dans le tempo prescrit dans ces compositions, tout ce qu'un pianiste peut faire, c'est de jouer ces passages en *legato libre* ou *non legato*, employant peu ou pas du tout les 3ème et 4ème doigts.

Le doigté des passages et des gammes legato se choisira non seulement selon les dimensions et le développement des mains, mais aussi selon le phraser, le tempo et le caractère général du passage ou de la gamme. Plus le tempo est rapide, plus il convient d'employer fréquemment le 5ème doigt.

Escalas en Octavas Legato

Las escalas en legato ocurren usualmente en los tonos más fáciles.

Como ya se ha dicho, las octavas en legato deben tocarse en tiempo despacio o muy moderado y tienen, generalmente, un carácter "cantante".

Pasajes rápidos de octavas legato, tal como las prescriben Chopin, en su Balada en Sol menor y en su Estudio Op. 25 No. 10, y Brahms, en su Concierto en Si bemol mayor, para piano y orquesta, son simplemente de imposible ejecución. En el tiempo prescrito en esas composiciones todo lo que un pianista puede hacer es tocar esos pasajes en legato libre o non legato, no empleando, o empleando lo menos posible, el tercero y cuarto dedo.

La digitación para los pasajes legato, así como las escalas, debe escojerse, no solamente teniendo en cuenta la dimensión y desarrollo de las manos, sino también fraseo, tempo y el carácter general del pasaje o de la escala.

the tempo, the more frequent should be the use of the 5th finger.

Legato octaves are much easier to execute in the ascending direction for the right hand, and in the descending direction for the left hand.

When effort or fatigue seems unavoidable one should strive to shift the strain, so to speak, towards the larger muscles of the arms and shoulders. One should stop before stiffness and marked fatigue set in.

The following fingerings for legato scales will enable teacher and student to choose the best fingering for individual needs.

Legato - Oktaven sind viel leichter in der aufsteigenden Richtung für die rechte Hand und in der absteigenden Richtung für die linke Hand auszuführen.

Wenn Anstrengung oder Müdigkeit unvermeidlich erscheinen, sollte man versuchen sie sozusagen nach den grösseren Muskeln des Armes und der Schultern zu verlegen. Man sollte aufhören wenn Steifheit oder wirkliche Ermüdung eintritt.

Folgende Fingersätze für Legato Tonleitern ermöglichen dem Lehrer und Studierenden den besten Fingersatz für die eigenen Bedürfnisse zu wählen.

Les octaves legato sont beaucoup plus faciles à faire en montant pour la main droite et en descendant pour la main gauche.

Là où la fatigue semble inévitable, il faut chercher à la répartir dans les muscles plus forts des bras et des épaules. Il faut s'arrêter avant de ressentir de la raideur ou une fatigue marquée.

Les doigtés suivants, pour gammes legato, permettront au professeur et à l'élève de choisir les meilleurs doigtés pour les besoins de chacun.

Mientras más rápido sea el tiempo, más frecuente debe ser el empleo del quinto dedo.

Las octavas legato son mucho más fáciles de ejecutar en dirección ascendente para la mano derecha y descendente para la izquierda.

Quando no se puede evitar esfuerzo o cansancio se debe tratar de repartirlos entre los músculos más fuertes de los brazos y hombros. Hay que pararse antes que se sienta rigidez y cansancio.

Las digitaciones si guientes para las escalas legato permitirán al profesor y al estudiante escoger la más apropiada.

Major Scales

Durtonleitern

Gammes Majeures

Escalas Mayores

The image displays four sets of musical notation for major scales, each with two staves (treble and bass clef) and fingerings indicated by numbers 1-5. The scales are:

- C Major (C, Ut, Do):** Treble clef, C4 to C5 ascending; C5 to C4 descending. Fingerings: Ascending (5, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 5), Descending (5, 4, 3, 5, 4, 5, 4, 5).
- G Major (G, Sol, Sol):** Treble clef, G4 to G5 ascending; G5 to G4 descending. Fingerings: Ascending (4, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 3), Descending (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4).
- D Major (D, Ré, Re):** Treble clef, D4 to D5 ascending; D5 to D4 descending. Fingerings: Ascending (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 3), Descending (5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5).
- A Major (A, La, La):** Treble clef, A4 to A5 ascending; A5 to A4 descending. Fingerings: Ascending (4, 5, 4, 4, 5, 3, 4, 4, 3, 5, 5, 4, 3, 5, 4), Descending (5, 4, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 4, 5).

E
E
Mi
Mi

Ob
Ces
Ut^b
Dob

B
H
Si
Si

G^b
Ges
Sol^b
Sol^b

D^b
Des
Re^b
Re^b

F[#]
Fis
Fa[#]
Fa[#]

C[#]
Cis
Ut[#]
Do[#]

A^b
As
La^b
La^b

E^b
Es
Mi^b
Mi^b

B^b
B
Si^b
Si^b

F
F
Fa
Fa

Minor Scales | *Moll Tonleitern* | Gammes Mineures | *Escalas Menores*

Legato

A
A
La
La

E
E
Mi
Mi

B
B
Si
Si

F#
Fis
Fa#
Fa#

Ab
As
Lab
Lab

C#
Cis
Ut#
Do#

G#
Gis
Sol#
Sol#

Eb
Es
Mib
Mib

Bb
B
Sib
Sib

D#
Dis
Re#
Re#

A#
Ais
La#
La#

F
F
Fa
Fa

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re

Sonata, Op.10, No.1

Sonate Op.10, No.1

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

(poco meno mosso)

53 cantabile p 4 Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. * Red. *

43 Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. * Red. *

Papillons

ROBERT SCHUMANN

(M. ♩ = 152)

p dolce Red. * Red. Red. * Red. * Red. (accel.) f Red.

Più lento (M. ♩ = 84)

p Red. * Red. * Red. * Red. * Red. etc.

Kreisleriana

Fantasy No. 2

Phantasie No. 2

Fantaisie No. 2

Fantasia No. 2

ROBERT SCHUMANN

Andantino con molto sentimento (♩ = 66)

Sehr innig und nicht zu rasch

p legatiss. sf etc. Red. * Red. * Red. *

Chromatic Scale
in Octaves
Legato

Chromatische Tonleiter
in Oktaven
Legato

Gamme Chromatique
en Octaves
Legato

Escala Cromática
en Octavas
Legato

Andante (*f - mf*) Moderato (*mp - p*)

The musical score consists of three systems, each with a Treble and Bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is in 2/4 time and consists of 16 measures. The first system is marked Andante (*f - mf*) and the second and third systems are marked Moderato (*mp - p*). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) in the second system.

System 1 (Measures 1-8): Treble clef, one sharp (F#). Treble staff: 5 4 5 4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5. Bass staff: 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5. *legato*

System 2 (Measures 9-16): Treble clef, one flat (Bb). Treble staff: 5 4 5 4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5. Bass staff: 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5. *legato*

System 3 (Measures 17-24): Treble clef, one flat (Bb). Treble staff: 5 4 5 4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5. Bass staff: 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5. *legato*

Examples

Ballade in A♭ major

Beispiele

Ballade in As dur

Exemples

Ballade en Lab majeur

Ejemplos

Balada en Lab mayor

FREDERICK CHOPIN

(ossia m.d.)
Allegretto (Andantino) (legato)
meno f
(ossia m.s.)
etc.

Vibration Octaves

They are extremely rapid octaves played with a quick up-and-down vibration of the arm and of the wrist. The following exercises develop the vibratory speed and power of the nerves of the hand, wrist and arm.

All three octaves of exercise No. 1, all four octaves of No. 2 and all five octaves of No. 3 are to be played, so to speak, with a single, extremely rapid, motion, so that the hands come down on the first octave and go up on the last octave with, apparently, one single, swift motion. The staccato accent on the last octave is effected by the quick, upward motion of the arm; the arm should remain in the air, at no great distance from the keys, during the value of the rests (in No. 1 and 2). While being thus held aloft, it should "rest." Preserve, though, a rhythmic "swing." Swift, vibration will be acquired by the following exercises.

Vibrations - Oktaven

Es sind dies äusserst schnelle Oktaven, welche durch eine geschwinde Herauf- und Herunter-Bewegung des Armes und des Handgelenks gespielt werden. Folgende Übungen entwickeln die Vibrations-Geschwindigkeit und Kraft der Nerven der Hand, des Handgelenkes und des Armes.

Alle drei Oktaven der Übung No. 1, alle vier der Übung No. 2, und alle fünf der Übung No. 3 sind sozusagen in einer einzigen, äusserst schnellen Bewegung auszuführen und zwar so, dass die Hand auf der ersten Oktave herunter kommt und bei der letzten Oktave apprallt mit scheinbar einer einzigen geschwinden Bewegung. Der Staccato-Akzent bei der letzten Oktave wird mit einer geschwinden Aufwärtsbewegung des Armes ausgeführt; der Arm sollte in der Luft verbleiben, nicht weit von der Klaviatur, während der Pausen (in No. 1 und 2). Während der Arm so schwebt, soll er sich "ausruhen". Behalte jedoch eine rhythmische "Schwingung" bei. Geschwinde Vibrations-Oktaven werden durch folgende Übungen angeeignet.

Octaves par Vibration

Ce sont des octaves extrêmement rapides, produites par un très rapide battement du bras et du poignet. Les exercices suivants développent cette rapidité de vibration et la force des nerfs de la main, du poignet et du bras.

Toutes les trois octaves de l'exercice No. 1, toutes les quatre du No. 2 et toutes les cinq du No. 3 doivent se jouer, pour ainsi dire, d'un seul mouvement extrêmement rapide, de sorte que les mains attaquent la première octave et quittent la dernière, en apparence, d'un seul coup. L'accent staccato de la dernière octave est produit par un vif mouvement "enlevé" du bras; celui-ci doit rester en l'air à peu de distance des touches, pendant la valeur des silences (dans les Nos. 1 et 2), où il doit profiter pour se reposer. Conservez-lui cependant, une allure rythmique. On acquerra par les exercices suivants de rapides octaves de vibration.

Octavas por Vibración

Estas son octavas sumamente rápidas y se tocan por medio de un movimiento vibratorio del brazo y de la muñeca. Los ejercicios siguientes desarrollan la velocidad vibratoria y fuerza de los nervios de la mano, muñeca y brazo.

Todas las tres octavas del ejercicio No. 1, todas las cuatro del No. 2 y todas las cinco del No. 3 se han de tocar, para hablar así, con un solo movimiento, sumamente rápido, de modo que las manos bajen para tocar la primera octava y suban al tocar la última, en apariencia con un solo movimiento veloz. El acento staccato en la última octava lo da el movimiento rápido, hacia arriba, del brazo; éste permanecerá levantado sobre las teclas, a corta distancia de ellas, durante el valor de los silencios (en los Nos. 1 y 2). Mientras así permanezca, debe "descansar" pero sin interrumpir el ritmo. Con los ejercicios siguientes se adquirirán rápidas octavas por vibración.

No. 1

Through all keys
Durch alle Tonarten
 Dans tous les tons
En todos los tonos

Through all keys
 Durch alle Tonarten
 Dans tous les tons
 En todos los tonos
 etc.

No.2

simile

simile

simile

simile

This musical staff features a series of triplet patterns. The first triplet is marked with a '3' and an accent. Subsequent triplets are marked with 'simile' and an accent. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

simile

simile

This musical staff continues the triplet patterns from the previous staff. It includes several triplets, some marked with 'simile' and an accent, and others with just an accent. The notation is consistent with the first staff.

simile

simile

etc.

This musical staff shows the continuation of the triplet exercise. It includes two triplets, both marked with 'simile' and an accent. The staff concludes with 'etc.' indicating that the exercise continues.

Through all keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos

Variant - Variante

simile

simile

This musical staff introduces a variant of the triplet exercise. It features several triplets, some marked with 'simile' and an accent, and others with just an accent. The notation is consistent with the previous staves.

simile

simile

This musical staff continues the variant triplet exercise. It includes several triplets, some marked with 'simile' and an accent, and others with just an accent. The notation is consistent with the previous staves.

simile

simile

This musical staff continues the variant triplet exercise. It includes several triplets, some marked with 'simile' and an accent, and others with just an accent. The notation is consistent with the previous staves.

simile

simile

This musical staff concludes the variant triplet exercise. It includes several triplets, some marked with 'simile' and an accent, and others with just an accent. The notation is consistent with the previous staves.

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

Through all keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos
etc.

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

5 5 5 5 5
5 5 5 5 5
simile

Through all keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos
etc.

Scales with "Vibration Octaves"

The following manner of playing scales in octaves will develop further the rapid vibration of the nerves, thanks to which the greatest possible speed in the playing of octaves can be obtained.

The octaves enclosed in a bracket are to be played, so to speak, with one quick, vibrating motion. The arm should be lifted after the 32nd note, and, while it is held in the air for a brief instant, should "rest".

Tonleitern mit "Vibrations Oktaven"

Die folgende Art von Tonleiter Spielen in Oktaven wird die schnelle Vibration der Nerven weiter entwickeln, dank derselben die grösstmögliche Schnelligkeit beim Spielen von Oktaven erzielt werden kann.

Die in Klammern eingeschlossenen Oktaven sind sozusagen in einer einzigen geschwinden vibrierenden Bewegung auszuführen. Der Arm sollte nach der 32tel Note abgehoben werden und während er für einen kurzen Augenblick in der Luft schwebt "ausruhen".

Gammes d'Octaves par "Vibration"

La manière suivante de jouer les gammes d'octaves développera d'avantage la vibration rapide des nerfs, grâce à laquelle on peut obtenir la plus grande vitesse possible pour le jeu d'octaves.

Les octaves, comprises dans les parenthèses, doivent se jouer, pour ainsi dire, d'un seul coup. Le bras doit se lever après la triple croche et pendant qu'il est en l'air, il doit "se reposer".

Escalas con Octavas "Vibratorias"

La manera siguiente de tocar las escalas en octavas desarrollará aún más la vibración rápida de los nervios, merced a la cual se puede obtener la mayor velocidad posible en la ejecución de octavas.

Las octavas entre corchetes se tocarán, para decirlo así, con un solo movimiento vibratorio, rápido. Se levantará el brazo después de la triple corchea, o fusa, y mientras se mantiene levantado durante un breve instante, debe "descansar".

The musical notation consists of four systems, each representing a different key signature. Each system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with octaves. Brackets group the octave notes. The first system is marked 'm.d.' and 'm.s.'. The second and third systems are marked 'simile'. The fourth system ends with 'etc.'.

Through all keys

Durch alle Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Chromatic Exercises | *Chromatische Übungen* | Exercices Chromatiques | *Ejercicios Cromáticos*
(Vibration) | (*Vibration*) | (Vibration) | (*Vibración*)

No. 1

m. d.
m. s.

etc.

Detailed description: This is a single-staff musical exercise. The top part is marked 'm. d.' (mano derecha) and the bottom part is marked 'm. s.' (mano izquierda). The exercise consists of a series of chromatic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and back to one sharp. The piece concludes with a double bar line and the word 'etc.'.

No. 2

Detailed description: This is a double-staff musical exercise. It features a complex chromatic pattern in both the treble and bass clefs. The exercise is divided into several measures, each containing intricate sixteenth-note passages. The key signature is consistent with the first exercise, featuring one sharp and one flat. The piece ends with a double bar line.

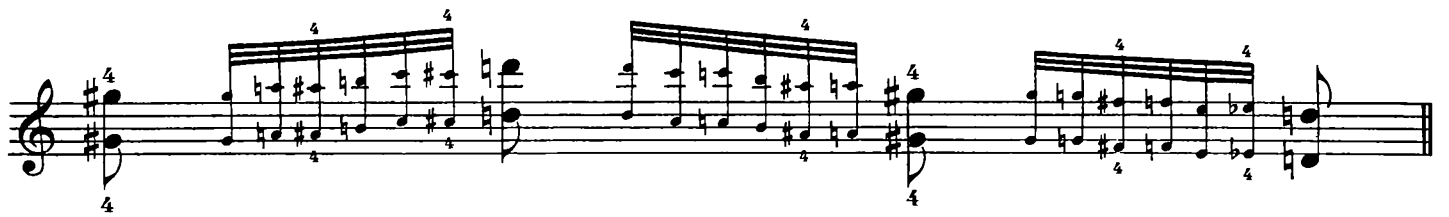
No.3



First system of musical notation for No. 3, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with four-measure rests and slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.



Second system of musical notation for No. 3, continuing the single melodic line from the first system.



Third system of musical notation for No. 3, concluding the single melodic line.

No.4



First system of musical notation for No. 4, featuring a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two melodic lines with four-measure rests and slurs. The notes in the treble are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes in the bass are: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

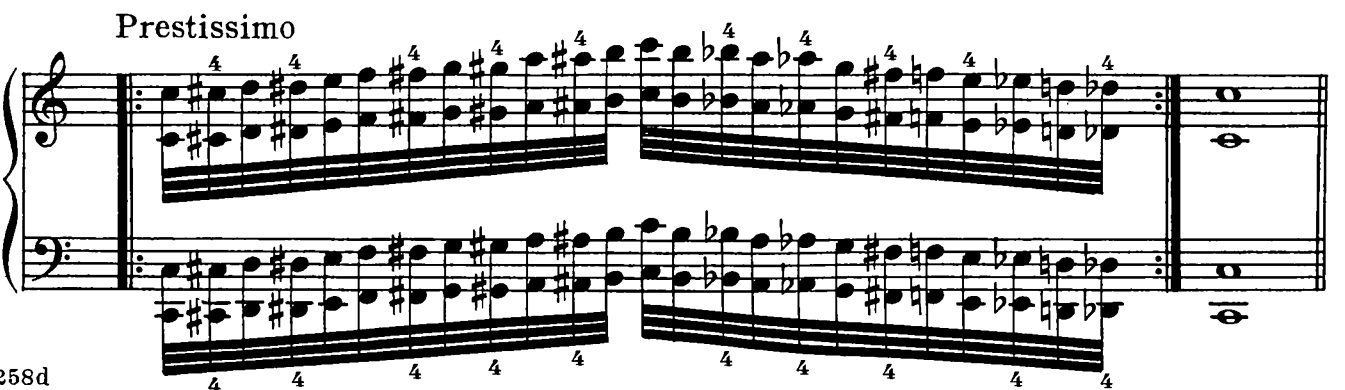
No.5



First system of musical notation for No. 5, featuring a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two melodic lines with four-measure rests and slurs. The notes in the treble are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes in the bass are: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Prestissimo

No.6



First system of musical notation for No. 6, featuring a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two melodic lines with four-measure rests and slurs. The notes in the treble are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes in the bass are: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Skips

They develop an accurate execution of octaves and promote greatly the lightness and flexibility of wrist and arm.

Sprünge

Sie verhelfen zu einer treffsicheren Ausführung im Oktavenspiel und entwickeln in hohem Grade die Leichtigkeit und Biegsamkeit des Handgelenks und des Armes.

Sauts

Ils développent la justesse d'exécution des octaves et aident beaucoup à obtenir la légèreté et la flexibilité du poignet et du bras.

Salto

Su estudio facilita la limpieza en la ejecución de las octavas y desarrolla mucho la ligereza y flexibilidad de la muñeca y del brazo.

Andante (*f*)—Moderato (*mf*)—Allegretto (*mp*)—Allegro (*mf-p*)

No. 1

Wrist touch
m.d. 5 5 5 5 *simile*
m.s. 5 5 5 5 *simile*

Arm touch
simile
simile
simile

Wrist touch
simile etc.

simile
simile

simile
simile
simile

simile
simile
simile

simile
simile
simile

simile
simile
simile etc.

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile*

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile*

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile* etc.

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile*

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile*

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile* etc.

simile
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile*
5 5 5 5 *simile* etc.

No.2

m. d. 5 5 5 5 5 5 *simile*

m. s. 5 5 5 5 5 5 *simile*

simile

5 5 5 5 5 5 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

simile

5 5 5 5 5 5 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

simile

5 5 5 5 5 5 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

simile

simile

No. 3

No. 4

For speed of the whole arm and of nerve action.	Für Schnelligkeit des ganzen Arm und der Nerven.	Pour la rapidité de tout le bras et des nerfs.	Para rapidez de todo el brazo y de los nervios.
--	---	---	--

No. 5

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concerto in D minor

Konzert in D moll

Concerto en ré mineur

Concierto en Re menor

ANTON RUBINSTEIN

The indications given in parenthesis help to obtain an accurate execution of this passage. Absolute accuracy in skips, however, will be obtained only when one is able to play the whole passage six times in succession perfectly without looking at the hands.

Die in Klammern angegebenen Andeutungen verhelfen zur Erlangung einer technisch sicheren Wiedergabe dieser Passage. Vollkommene Sicherheit wird bei Sprünge nur erlangt, wenn man die ganze Passage ohne auf die Hände zu sehen sechs Mal hintereinander perfekt spielen kann.

Les indications entre parenthèses aident à obtenir une exécution sûre de ce passage. La sûreté absolue ne s'obtiendra dans tous les sauts que lorsqu'on peut jouer tout le passage six fois de suite sans fautes, sans regarder les mains.

Las indicaciones dadas entre paréntesis ayudan a obtener una ejecución limpia de este pasaje. La seguridad absoluta sólo se obtendrá cuando se llegue a tocar todo el pasaje seis veces seguidas sin faltas, sin mirar las manos.

Allegro

f (riten.) (poco a poco accelerando)

Red. *Red. continuo*

ritard. *ff* Tempo I

ritard. (Presto) (ri - - tar - dando) Tempo I

* 8-----

Mazeppa

Transcendental Etude

Transcendental Etüde

Étude d'Exécution
transcendante

*Estudio de Ejecución
trascendental*

FRANZ LISZT

The effect of the whole
passage rests on a clever
increase of the strength.

*Das Effekt der ganzen
Passage hängt ab von ein-
er geschickten Steigerung
der Kraft.*

L'effet de tout ce
passage dépend d'une
augmentation intelligente
de la force.

*El efecto de todo este
pasaje depende de una
aumentación inteligente
de la fuerza.*

Allegro

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

Piano à 7 8ves

8. *il più forte possibile*
Ped. continuo

poco rallent.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom two staves are also a grand staff, but with a key signature of one sharp (F-sharp). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first two staves have some fingerings indicated: 5, 1, 5, 1, 5 in the right hand and 5, 5, 5, 5, 5 in the left hand.

No. 2

The section titled 'No. 2' consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes markings 'm.d.' above the staff and 'm.s.' below it. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The second and third staves continue this pattern with similar rhythmic and melodic motifs.

No. 3

S^{va} bassa.....

Allegro con brio (♩ = 144-152)

(A) Better: Besser: Mieux: Mejor:

Red. * Red. * Red. *

Allegro

Sonata Op. 81a Sonate Op. 81a

(Les Adieux)

LUDWIG van BEETHOVEN

Tempo I^o (♩. = 112-126)

f *ff* *ff* *ff*

Red. *

Better: *Besser*: *Mieux*: *Mejor*:

f *ff* *ff* *ff*

Red. * Red.* Red.*

Toccata *)

ALBERTO JONÁS

Allegro molto vivace

mf non legato

Red. * Red. * Red. *

ritard. *a tempo*

Red. * Red. *

Red. * Red. *

5 4 3 1 2 1 4 5 2 5

f *f* *dimin.* *p leggiero e stacc.*

Red. * Red. * 3 5 1 2 3 2 5 1 1

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

3 1 4 3 1 2 3 5 4 4

cresc. m. s. *p*

Red. *

Red. * Red. * Red. *

f *dimin.* *dimin.* *mp stacc. sordini etc.*

Red. * Red. *

Arpeggios in Octaves Triads

Their execution appears difficult because of the uneven distribution of intervals: first two thirds, then a fourth. The upper note of the fourth is missed often when playing in ascending direction; likewise the lower note of the interval of fourth is missed when playing in descending direction. This is due to the unconscious tendency of the performer to play another interval of third instead of fourth. All this trouble will be avoided and accuracy gained if one thinks in groups of two successive thirds.

Arpeggien in Oktaven Dreiklänge

Ihre Ausführung erscheint nur wegen der ungleichmässigen Verteilung der Intervallen schwierig: zuerst zwei Terzen und dann eine Quarte. Beim Spielen in aufwärtsgehender Richtung wird oft die oberste Note der Quarte verpasst, ebenso die tiefste Note der Quarte beim Abwärtsspielen. Dieses ist dem unbewussten Streben des Klavierspielers zuzuschreiben noch ein Intervall von Terzen statt von Quartan zu spielen. Alle diese Schwierigkeiten werden vermieden und Treffsicherheit erlangt, wenn man in Gruppen von zwei aufeinanderfolgenden Terzen denkt.

Arpèges en Octaves Accords Parfaits

Leur exécution semble difficile à cause de la distribution inégale des intervalles; d'abord, deux tierces; ensuite, une quarte. On rate souvent la note supérieure de la quarte en jouant dans la direction ascendante; de même, pour la note inférieure de l'intervalle de quarte en jouant dans la direction descendante. Ceci tient à une tendance inconsciente de l'exécutant, qui cherche un autre intervalle de tierce au lieu d'un de quarte. On évitera toute difficulté et on obtiendra de nouveau la justesse désirée, en ayant dans la pensée des groupes de deux tierces successives.

Arpeggios en Octavas Acordes Perfectos

Su ejecución parece difícil a causa de la distribución desigual de los intervalos: primero, dos terceras y luego una cuarta. Al tocar en dirección ascendente, se da a menudo en falso la nota superior de la cuarta; y así mismo la nota inferior del mismo intervalo de cuarta al tocar en dirección descendente. Esto es debido a la tendencia inconsciente del pianista a tocar otro intervalo de tercera en vez de cuarta. Toda esta dificultad se evita y se adquirirá seguridad si se piensa en grupos de dos terceras sucesivas.

The image shows a musical score for arpeggios in octaves. It consists of a single staff with a treble clef. The music is divided into four measures, each containing an ascending and a descending arpeggio. The notes are grouped into pairs of thirds and a final fourth. Fingering numbers (1 and 5) are written below the notes. Dashed boxes group the notes into pairs of thirds. In the second measure, there is a circled '4' above the notes, indicating a fourth interval. The key signature changes from C major to F major in the third measure.

When not expressly marked legato all exercises are to be played staccato, or non legato. The following exercises are to be executed with a strict rhythm.

Wenn nicht ausdrücklich Legato vorgeschrieben, sind alle Übungen Staccato oder non Legato auszuführen. Die folgenden Übungen sind mit genauem Rhythmus auszuführen.

A moins qu'ils ne soient marqués légato, tous les exercices doivent se jouer staccato ou non légato. Les exercices suivants doivent s'exécuter strictement en mesure.

A menos de estar marcados legato, todos los ejercicios se tocarán staccato o non legato. Los ejercicios siguientes se ejecutarán con un ritmo estricto.

No. 4

Practise without looking at the hands, until "unconscious" accuracy is thus obtained.

Übe ohne auf die Hände zu sehen, bis "unbewusste" Treffsicherheit dadurch erworben ist.

Jouez sans regarder les mains, jusqu'à ce que la justesse "inconsciente" soit obtenue.

Tóquese sin mirar las manos, hasta que se obtenga la seguridad "inconsciente".

No. 5

No. 6

First Inversion | *Erste Umkehrung* | Première Inversion | *Primera Inversion*

No. 7

Second Inversion | *Zweite Umkehrung* | Deuxième Inversion | *Segunda Inversion*

Arpeggios of the Chord of Dominant Seventh in Octaves

They are not of easy execution on account of the uneven distribution of the intervals. Be careful to play with accuracy the interval of a second. Think in groups of three successive thirds.

Arpeggien des Dominant Septim Akkordes in Oktaven

Sie sind wegen ungleichmässiger Verteilung der Intervalle nicht leicht. Man achte auf ein sauberes Spiel des Sekunden Intervalles, denke aber dabei in Gruppen von drei aufeinanderfolgenden Terzen.

Arpèges de l'Accord de Septième de Dominante en Octaves

Ils sont d'exécution peu facile à cause de la distribution inégale des intervalles. Veillez à ce que l'intervalle de seconde soit joué juste. Ayez dans la pensée des groupes de trois tierces successives.

Arpeggios del Acorde de Séptima de Dominante en Octavas

Son de ejecución poco fácil, a causa de la distribución desigual de los intervalos. Cuidese de que salga limpio el intervalo de segunda pensando en grupos de tres terceras sucesivas.

No. 1

Andante - Moderato - Allegro

No. 2

simile

simile

simile

simile

etc.

No. 3

simile

simile

simile

simile

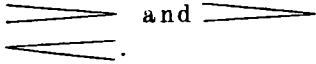
simile

simile

etc.

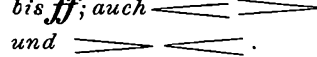
Arpeggios of the Chord of Diminished Seventh in Octaves

They are much easier to play than all others, because the intervals are evenly distributed. For this reason and also because of the dramatic effect of the chord itself they are a specially grateful and brilliant feature of octave technic. Practise them in all shadings, from *pp* to *ff*; and also



Arpeggien des Verminderten Septim-Akkordes

Sie sind viel leichter zu spielen als alle anderen, weil die Intervalle gleichmässig sind. Aus diesem Grund und wegen der dramatischen Wirkung des Akkordes selbst, sind sie eine besondere dankbare und brillante Gattung der Oktaventechnik. Man übe sie in allen Schattierungen, von pp bis ff; auch



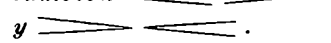
Arpèges de l'Accord de Septième Diminuée en Octaves

Ils sont bien plus faciles que tous les autres parce que les intervalles sont également distribués. Pour cette raison, et aussi à cause du caractère dramatique de l'accord lui-même, ils sont une des expressions les plus brillantes de la technique des octaves. Étudiez dans toutes les nuances, depuis *pp* jusqu'à *ff*; et aussi



Arpeggios del Acorde de Séptima Disminuida en Octavas.

Son mucho más fáciles que los otros, porque los intervalos se hallan igualmente distribuidos. Por esta razón, y por el carácter dramático propio del acorde, son de los arpeggios mas brillantes de la técnica de octavas. Estúdiense en todos los matices, de pp a ff; y también



No. 1

No. 2

This musical score is a piano piece consisting of five systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note passages. The key signature is B major (two sharps), and the piece includes various accidentals such as flats and naturals. The notation is dense, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding piece. The overall texture is complex and rhythmic.

Other Arpeggios

The wide skips make of this feature a difficult performance, which calls for absolute accuracy; when accurately performed they create a brilliant, virtuoso-like impression. The arms should remain supple while the hands play back and forth.

Andere Arpeggien

Die weiten Sprünge machen aus dieser Gattung eine schwere, Treffsicherheit bedingende Leistung, die aber dafür wenn sauber ausgeführt, einen stets brillanten, virtuosenhaften Eindruck macht. Die Arme sollen bei dem Hin- und Herspielen der Hände locker bleiben.

Autres Arpèges

Les grands sauts rendent ces octaves difficiles à exécuter et requièrent une justesse absolue; par contre, si elles sont jouées ainsi, elles font une impression très brillante et de virtuosité. Les bras doivent rester souples pendant l'exécution des sauts.

Otros Arpegios

Los grandes saltos de estas octavas hacen su ejecución difícil y requieren mucha seguridad. En cambio, cuando se ejecutan con limpieza, producen un efecto de virtuosidad muy brillante. Los brazos tienen que quedar flojos mientras las manos van y vienen.

Triads

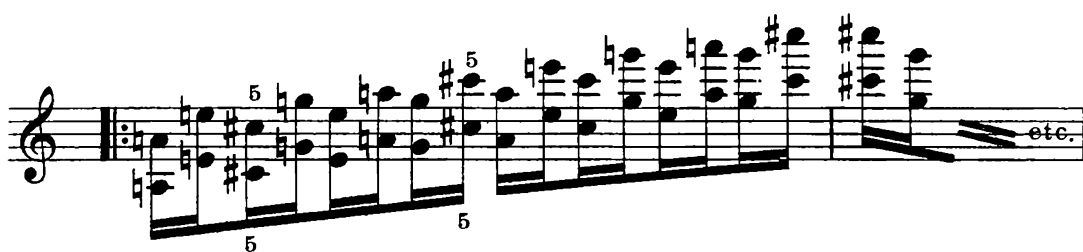
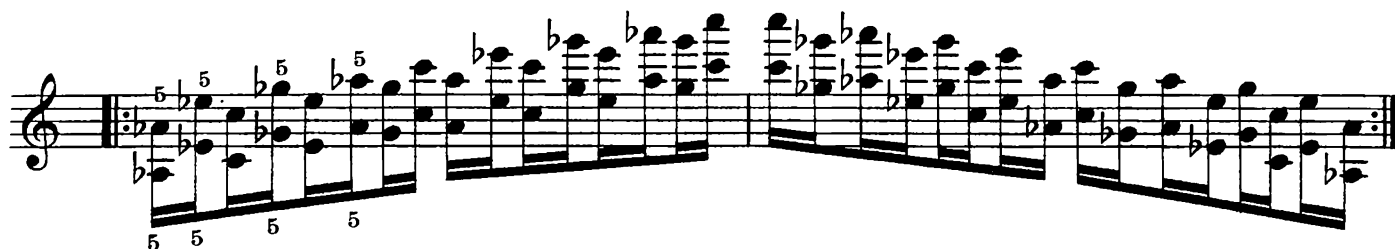
Dreiklang

Accord Parfaits

Acordes Perfectos

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef).
 - System 1: C major triads. Treble clef: 5-1, 5-1, 5-1, 5-1, 5-1, 5-1. Bass clef: 1-5, 1-5, 1-5, 1-5, 1-5, 1-5.
 - System 2: F major triads. Treble clef: 5, 5, 5, 5, 5, 5. Bass clef: b, b, b, b, b, b.
 - System 3: D minor triads. Treble clef: m.d. 5, 5, 5, 5, 5, 5. Bass clef: m.s. 1, 1, 1, 1, 1, 1.
 - System 4: D major triads. Treble clef: 5, 5, 5, 5, 5, 5. Bass clef: 1, 1, 1, 1, 1, 1.
 The piece ends with "etc." in the final measure of the fourth system.

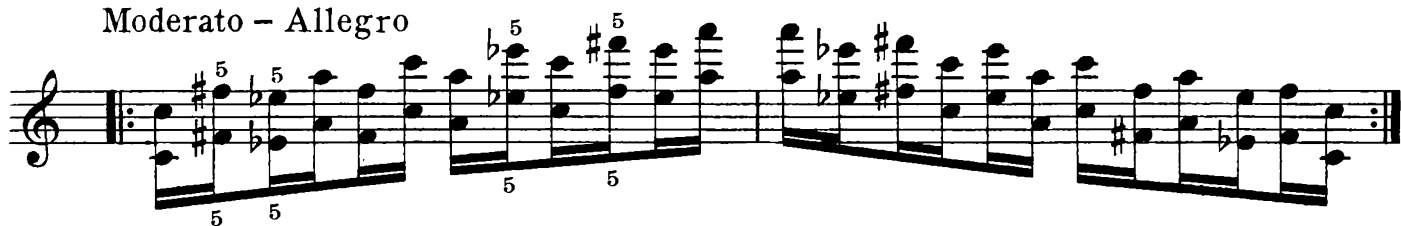
Dominant Seventh | *Dominantseptime* | Septième de Dominante | *Sétima de Dominante*



In all keys.
In allen Tonarten.
 Dans tous les tons.
 En todos los tonos.

Diminished Seventh | *Verminderte Septime* | Septième Diminuée | *Sétima Disminuida*

Moderato - Allegro



Repetitions in Octaves

They are not easy, but he who seeks mastery in the playing of octaves will not neglect to practise them. The two motions: repeating every octave and moving the hands along the keyboard, oppose each other, yet should be done easily and smoothly.

Repetitionen in Oktaven

Sie sind nicht leicht, aber wer nach Meisterschaft im Oktavenspiel strebt, wird es nicht unterlassen sie zu üben. Die beide Bewegungen, nämlich die Wiederholung von jeder Oktave und die Bewegung der Hände über die Klaviatur, stören sich gegenseitig, sie sollen jedoch leicht und glatt ausgeführt werden.

Répétitions en Octaves

Elles ne sont pas faciles, mais qui cherche la maîtrise du piano ne manquera pas de les étudier. Les deux mouvements: celui de la répétition des octaves et celui de translation des mains sur le clavier se gênent mutuellement. Ils doivent pourtant être faits avec facilité et égalité.

Repeticiones en Octavas

No son fáciles, pero el que desee dominar la ejecución de octavas no dejará de practicarlas. Los dos movimientos: el de repetir cada octava y mover las manos sobre el teclado, se estorban, pero deben hacerse con facilidad y uniformidad.

Allegretto *simile*

No.1 

simile Allegro vivace





Allegretto *simile*

simile Allegro







Moderato = ♩

No.2 

No. 3

Examples
Crescendos in groups
Polonaise in
F# minor Op. 44

Beispiele
Crescendos in Gruppen
Polonaise in
Fis moll Op. 44

Exemples
Crescendos en groupes
Polonaise en
Fa# mineur Op. 44

Ejemplos
Crescendos en grupos
Polonesa en
Fa# menor Op. 44

FREDERICK CHOPIN

Allegro

Campanella La Clochette

Allegretto (Andantino)

PAGANINI - LISZT

Variationen über ein eigenes Thema

VIII Variation (Petite Étude)

MORIZ ROSENTHAL

Allegro scherzando

The musical score is written for piano and bass. It begins with a piano (*p*) dynamic and an *Allegro scherzando* tempo. The first system shows a complex chordal texture in the right hand with fingerings 4 and 5, and a bass line with chords. The second system continues with similar textures, including a section marked with a circled 8. The third system introduces a *poco rit.* section followed by *a tempo* and then *pp scherzando*. The fourth system features a *p scherzando* section with accents and slurs. The fifth system concludes with a *p a tempo* section, a *rit.* section, and ends with *eto.*

By permission of Adolph Fürstner, Berlin

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Midsummernights
dream

Sommernachtstraum

Le Songe d'une Nuit
d'Été

El Sueño de una
Noche de Estío

MENDELSSOHN-LISZT

Allegro (♩=72)

f *ff* *sf*

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

See also:-
Ballade in G minor

Siehe auch:-
Ballade in G moll

Voir aussi:-
Ballade en sol mineur

Véase tambien
Balada en Sol menor

FREDERICK CHOPIN

Trills in Octaves

Triller in Oktaven

Trilles en Octaves

Trinos en Octavas

The small notes are to be played as rapidly as possible through quick vibration of the arm.

Die kleinen Noten möglichst rasch. Schnelle Vibration des Armes.

Jouer les petites notes aussi vite que possible avec une vibration rapide des bras.

Tóquense las notas pequeñas tan aprisa como se pueda. Vibración rápida del brazo.

No.1

This exercise makes greater demands on endurance. While playing the eighth notes the arm should "rest!"

Diese Übung macht größere Ansprüche auf Ausdauer. Bei den Achtelnoten sollen sich die Arme "ausruhen!"

Cet exercice requiert déjà plus d'endurance. Les bras doivent se déraïdir jouant les croches.

Este ejercicio requiere ya más resistencia. Al tocar las corcheas deben "descansarse" los brazos.

No. 3

Andante = *mf*

The musical score for exercise No. 3 is presented in seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Andante' with a metronome symbol. The dynamic is marked 'mf'. The notation consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by the number '5'. The exercise concludes with a final chord on the seventh staff.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Etude in D flat major

Etüde in Des dur

Étude en ré \flat majeur

Estudio en Re \flat mayor

FRANZ LISZT

Allegro affettuoso

con forza

etc.

Better
Besser
Mieux
Mejor

5 rapido

Etude in Octaves

Oktaven Etüde

Étude en Octaves

Estudio en Octavas

EMIL von SAUER *

($\text{♩} = 66-72$)

ff

marcato il basso

furioso

etc.

Octaves with Alternating Hands

I have deemed it unnecessary to write exercises for this category of octaves. The exercises by I. Philipp and the "Examples" (which illustrate also the chromatic scale with alternating hands) suffice.

He who will practise these conscientiously will gain mastery over an essentially brilliant feature of piano playing.

Oktaven mit sich ablösenden Händen

Ich halte es für überflüssig, Übungen für diese Art von Oktaven anzuführen. Die Übungen von I. Philipp und die Beispiele genügen.

Wer diese gründlich durcharbeitet wird Meisterschaft über eine besonders brillante Gattung des Klavierspiels gewinnen.

Octaves avec Mains Alternantes

Je n'ai pas cru nécessaire d'écrire des exercices pour cette catégorie d'octaves. Les exercices de I. Philipp et les exemples suffisent.

Ceux qui voudront les étudier consciencieusement acquerront la maîtrise d'une des phases les plus brillantes du piano.

Octavas con Manos Alternantes

No he creído necesario escribir ejercicios para esta clase de octavas. Los ejercicios de I. Philipp y los ejemplos dados son suficientes.

Los que deséen estudiarlos con esmero adquirirán el dominio de una de las fases más brillantes del piano.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

ISIDORE PHILIPP

Andante *f* – Moderato *mf* – Allegro *mp* (A. J.)

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation, showing a more complex texture with overlapping lines and some chromatic movement.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and a double bar line.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concerto in G minor

Konzert in G moll

Concerto en sol mineur

Concierto en Sol menor

FELIX MENDELSSOHN

Allegro molto vivace

The musical score consists of three systems of music. The first system shows the piano part with a forte (f) dynamic and a 'Red.' marking. The second system continues with piano and violin parts, featuring dynamics like f and sf, and 'Red.' markings. The third system shows the piano part with dynamics ranging from f to ff, and 'Red.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

See also the finale of the Andante and Rondo Capriccioso, by Mendelssohn.

Siehe auch das Finale von Andante und Rondo Capriccioso von Mendelssohn.

Voir aussi le final de Andante et Rondo Capriccioso de Mendelssohn.

Véase también el final de Andante y Rondo Capriccioso de Mendelssohn.

Concerto in G major

Konzert in G dur

Concerto en sol majeur

Concierto en Sol mayor

PETER ILJITCH TSCHAIKOWSKY

Allegro con fuoco (Listesso tempo)

The musical score consists of two systems of music. The first system shows the piano part with a forte (f) dynamic and a 'Red.' marking. The second system continues with piano and violin parts, featuring dynamics like sf and ff, and 'Red.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

IGNAZ J. PADEREWSKI *)

Allegro molto vivace

p

(cresc.)

2do

8

etc.

*) By permission of Bote & Bock, Berlin *

Concerto in F major

Konzert in F dur

Concerto en fa majeur

Concierto en Fa mayor

CAMILLE SAINT-SAËNS *)

Molto Allegro

ff

March from the Suite Op. 91 | *Marsch aus der Suite* Op. 91 | Marche de la Suite Op. 91 | *Marcha de la Suite* Op. 91

JOACHIM RAFF

Allegro deciso

Perpetual motion in Octaves | *Moto perpetuo in Octaven* | Mouvement perpétuel en Octaves | *Movimiento perpétuo en Octavas*

EMIL von SAUER *

Presto

* By permission of B. Schott's Söhne, Mainz 20934-258d

Concerto in D minor | *Konzert in D moll* | Concerto en re mineur | *Concierto en Re menor*

Rondo
Allegro non troppo

JOHANNES BRAHMS

Concerto | *Konzert* | Concerto | *Concierto*

FERRUCCIO BUSONI

The following passage is very curious. The left hand plays only on black keys; the right hand only on white keys.

Folgende Passage ist eigentümlich. Die linke Hand spielt nur auf schwarzen Tasten; die rechte nur auf weissen.

Le passage suivant est curieux. La main gauche ne joue que sur les touches noires, et la main droite sur les touches blanches.

El pasaje siguiente es muy curioso. La mano izquierda toca solamente sobre las teclas negras; la mano derecha solamente sobre las blancas.

Vivace (*in un tempo*)
(*tasti bianchi*- (F.B.))

Special Execution of the Chromatic Scale with Alternating Hands

The following manner of playing chromatic runs in octaves with alternating hands is published here for the first time. It should be applied only to rapid chromatic runs in octaves and it is best, then, to use the pedal, which is to be lifted on the last octave. Should the run end on C or F, proceed as indicated below. The advantages of this manner of execution consist in keeping the hands in the same position, in regard to each other, the left hand always playing on the white keys and the right hand on the black. It is possible to obtain a much greater speed than by the usual procedure.

Besondere Ausführung der chromatischen Tonleiter mit sich ablösenden Händen

Die folgende Art, chromatische Läufe in Oktaven mit sich ablösenden Händen zu spielen, ist hier zum erstenmal veröffentlicht. Sie ist nur anzuwenden bei schnellen chromatischen Oktavengängen und am besten mit dem Pedal. Dieses wird dann auf der letzten Oktave aufgehoben. Wenn der chromatische Lauf mit C oder F aufhört, so verfähre man wie untenstehend. Die Vorteile dieser Ausführung bestehen darin, dass die Hände, was ihre gegenseitige Stellung anbetriift, ein und dieselbe Lage behalten, indem die linke Hand stets auf den weissen, und die rechte auf den schwarzen Tasten spielt, sodass man eine grössere Schnelligkeit erlangen kann, als mit dem gewöhnlichen Verfahren.

Exécution Spéciale de la Gamme Chromatique avec Mains Alternantes

La manière suivante d'exécuter les traits chromatiques en octaves avec mains alternantes est publiée ici pour la première fois. Elle ne doit être employée que dans les passages rapides et de préférence avec la pédale que l'on enlèvera sur la dernière octave. Si le trait finit sur ut ou fa, on procédera comme indiqué ci-dessous. Les avantages de ce mode d'exécution sont de garder les mains dans la même position, par rapport l'une à l'autre, la main gauche sur les blanches et la main droite sur les noires. On obtient ainsi une plus grande vitesse qu'avec le procédé habituel.

Ejecución Especial de la Escala Cromática con Manos Alternantes

La manera siguiente de ejecutar los pasajes cromáticos en octavas con manos alternantes se publica aquí por primera vez. No se ha de emplear sino en los pasajes cromáticos rápidos y de preferencia con pedal. Se soltará éste en la última nota u octava. Si el pasaje acaba en Do o en Fa, se procederá como queda indicado más abajo. Las ventajas de esta manera de ejecutar son de guardar las manos en la misma posición relativa, la mano izquierda sobre las teclas blancas y la derecha sobre las negras. Se obtiene así mayor velocidad que con el procedimiento usual.

Presto

20934-258d

Examples

Beispiele

Exemplos

Ejemplos

Africa

For piano and orchestra

Für Klavier und Orchester

Pour piano et orchestre

Para piano y orquesta

CAMILLE SAINT-SAËNS *)

Molto Allegro

The following execution is more brilliant.

Folgende Ausführung ist brillanter.

L'exécution suivante est plus brillante.

La ejecución siguiente es más brillante.

molto veloce

* Ped. * Ped.

Octaves with Interlocking Hands

Strictly speaking some of the examples given in "Octaves with Alternating Hands" (Examples Nos. 2,3,4,5,6) belong to the "Interlocking" class, because in those examples the thumbs of both hands overlap, one hand being then held partly above the other.

However, "interlocking hands" is generally understood to mean a position of the hands in which one hand is held completely over the other. In such positions single-finger passages are of easy execution:

Oktaven mit ineinander greifenden Händen

Genau genommen gehören manche von den Beispielen unter "Oktaven mit sich ablösenden Händen (Beispiele No. 2,3,4,5,6) hierher, weil bei diesen Beispielen die Daumen beider Hände sich kreuzen, indem sich eine Hand teilweise über der anderen befindet.

Dennoch wird unter "ineinander greifenden Händen" eine Stellung der Hand verstanden, bei der eine Hand ganz die andere überdeckt. In derartigen Stellungen sind einzelne Fingerpassagen leicht auszuführen:

Octaves avec Mains Chevauchantes

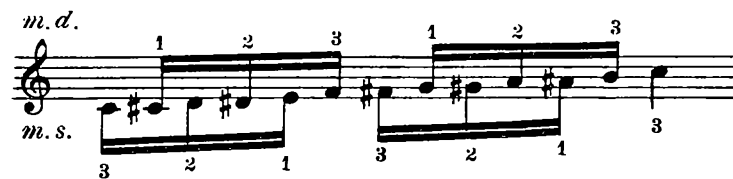
Quelques-uns des exemples donnés dans "Octaves avec Mains Alternantes" (Exemples Nos. 2,3,4,5,6) appartiennent en réalité aux octaves qu'on peut dénommer "avec mains chevauchantes", parce que dans ces exemples, les pouces des deux mains se croisent, l'une d'elles étant légèrement au-dessus de l'autre.

Cependant, sous le titre "mains chevauchantes", on sous-entend une position des mains où l'une est complètement à cheval sur l'autre. Ces positions sont faciles à exécuter dans les passages de doigts.

Octavas con Manos Superpuestas

Algunos de los ejemplos dados bajo el título de "Octavas con Manos Alternantes" (Ejemplos No. 2,3,4,5,6) pertenecen, en realidad, a la clase de octavas "Superpuestas", pues en estos ejemplos los pulgares de ambas manos se cruzan y entonces una de las manos queda casi sobre la otra.

Pero por "Manos Superpuestas" se entiende generalmente la posición de las manos en que una de ellas queda completamente sobre la otra. En estas posiciones los pasajes de dedos simples son de ejecución fácil:



Not so in octaves. Compare the foregoing with the following:

Nicht so bei Oktaven. Man vergleiche Vorstehendes mit dem Folgenden:

Mais elles deviennent presque inexécutable en octaves. Comparer l'exemple précédent avec le suivant:

No así en octavas. Compárese el ejemplo anterior con el que sigue:



In the case of trills, the execution is, at times, less awkward, but even then "alternating octaves" are preferable.

Bei Trillern gestaltet sich die Ausführung manchmal weniger unbeholfen, aber selbst dann sind ablösende Oktaven vorzuziehen.

Dans les trilles, l'exécution est parfois moins ardue, mais même alors les octaves avec "mains alternantes" sont préférables.

En los trinos la ejecución es, a veces, menos embarazosa, pero aún entonces las "octavas alternantes" son preferibles.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos


Concerto in D minor

Konzert in D moll

Concerto en ré mineur

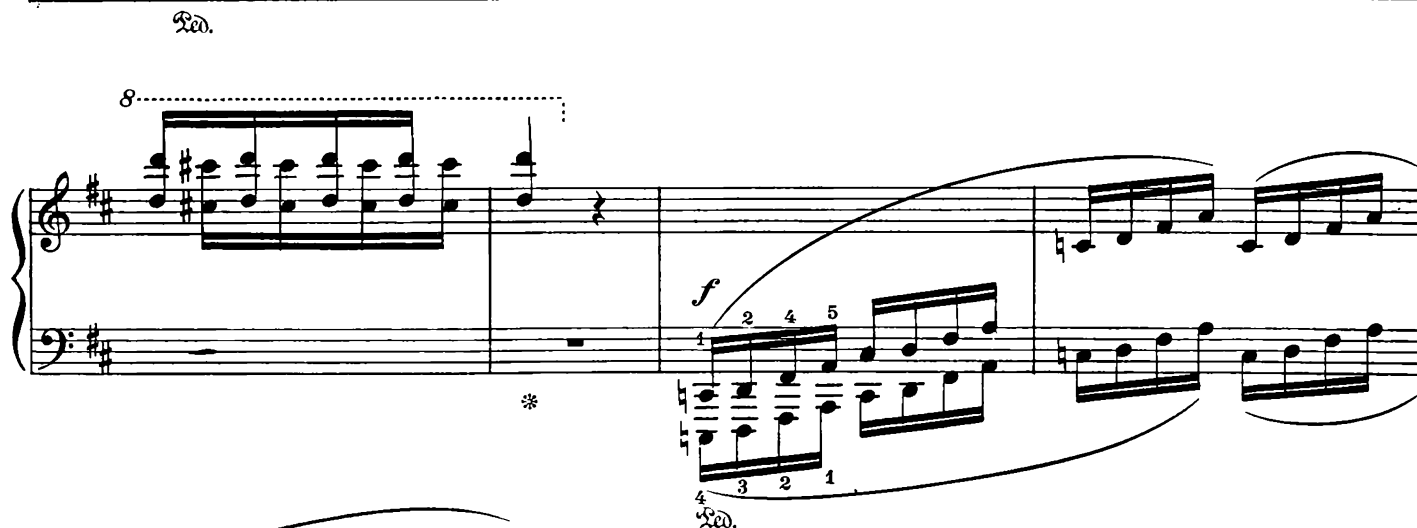
Concierto en Re menor

ANTON RUBINSTEIN

Allegro = 



8. *f*



f

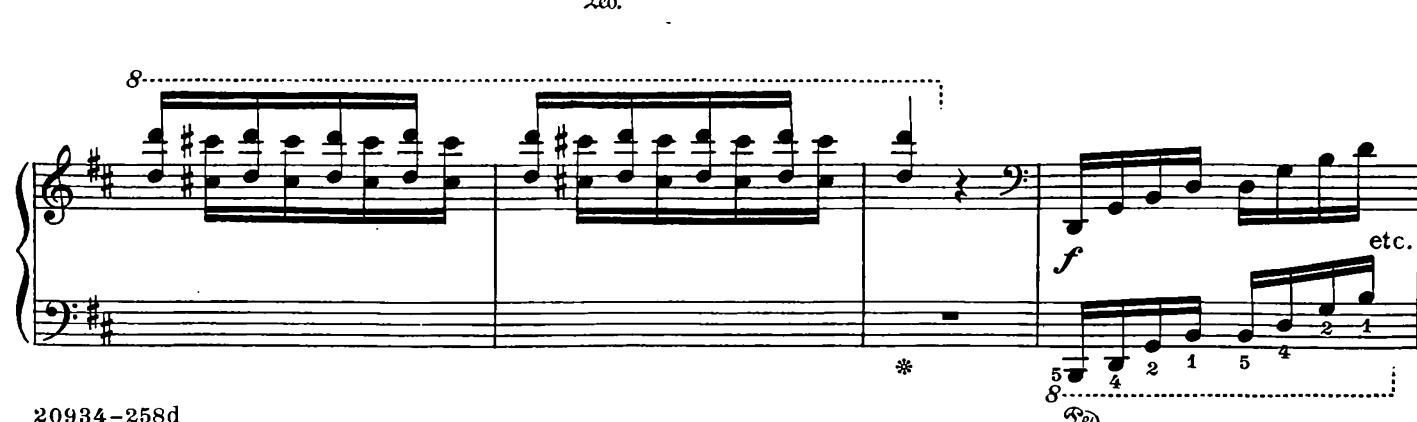
1 2 4 5
4 3 2 1

8.



8.

f



8.

f etc.

5 4 2 1 5 4

8.

Partial (Blind) Octaves

Blind octaves, when played smoothly, give the impression of full, real octaves. They appear frequently in pieces and in concertos for piano and orchestra and therefore should be practised. Besides, they stretch the hand between 2nd and 5th fingers and promote lightness of the forearm.

Blinde Oktaven

Blinde Oktaven, wenn glatt gespielt, machen den Eindruck von vollen, wirklichen Oktaven. Sie kommen oft vor in Stücken und in Konzerten für Klavier und Orchester, und sollten schon deshalb geübt werden, weil sie die Hand zwischen dem 2ten und 5ten Finger strecken und Leichtigkeit im Vorderarme entwickeln.

Octaves Partielles

Les octaves partielles, exécutées soigneusement donnent l'impression d'octaves complètes et réelles. Elles ont souvent lieu dans les morceaux et concertos pour piano et orchestre, c'est pourquoi il faut les étudier. Elles élargissent la main, de l'index au 5ème doigt, et contribuent à la légèreté de l'avant-bras.

Octavas Parciales

Las octavas parciales, ejecutadas con esmero, dan la impresión de octavas llenas, verdaderas. Se presentan a menudo en piezas y conciertos para piano y orquesta, y por eso se deben estudiar. Además, aumentan la extensión de la mano entre el 2o y el 5o dedo y dan mayor ligereza al antebrazo.

No. 1

No. 2

Keep arms relaxed as much as possible.

Halte die Arme so locker wie irgend möglich.

Gardez les bras aussi souples que possible.

Aflójense los brazos lo más que se pueda.

No. 3

No. 4

Examples
Etude No.11
Vivace

Beispiele
Etüde No.11

Exemples
Étude No.11

Ejemplos
Estudio No.11

PAGANINI- BRAHMS

Blind (Partial) Octaves With Alternating Hands.

Blinde Oktaven mit sich ablösenden Händen.

Octaves Partielles Avec Mains Alternantes.

Octavas Parciales con Manos Alternantes.

A most brilliant and grateful virtuoso effect.

Ein äusserst brillanter, dankbarer Virtuosen Effekt.

Un effet de virtuose fort brillant et qui porte.

Efecto de virtuosidad sumamente brillante y de lucimiento.

The first exercise consists of two staves of music. The upper staff is marked *m.d.* and the lower staff is marked *m.s.*. The music features alternating hands with various fingerings (1-5) and includes the word *simile* and *etc.* at the end of the piece.

Easy and of great effect.

Leicht und effectvoll.

Facile et de grand effet.

Fácil y de gran efecto.

The second exercise consists of two staves of music. The upper staff is marked *m.d.* and the lower staff is marked *m.s.*. The music features alternating hands with various fingerings (1-5) and includes the word *etc.* at the end of the piece.

The image shows four systems of musical notation for chromatic scales. Each system consists of two staves: a bass staff on top and a treble staff on the bottom. The notation includes chromatic runs in both directions, with various fingering numbers (1-5) and pedal markings ('m.s.' for 'manu solta' and 'm.d.' for 'manu dextra'). The scales are written in different keys, including those with sharps and flats. The first system starts with 'm.s.' and 'm.d.' markings. The second system has 'm.s.' and 'm.d.' markings. The third system has 'm.s.' and 'm.d.' markings. The fourth system has 'm.s.' and 'm.d.' markings.

The following manner, which until now has not been published should be applied only to rapid runs in octaves and it is best, then, to use the pedal, which is to be lifted on the last note or octave. Should the run end on C or F, proceed as indicated below.

Folgende, bisher noch unveröffentlichte Spielart ist nur anzuwenden bei schnellen Oktaven-gängen und am besten mit dem Pedal. Dieses wird dann auf der letzten Note oder Oktave gehoben. Wenn der chromatische Lauf auf C oder F aufhört, so verfähre man wie untenstehend.

La manière suivante, qui n'a pas encore été publiée, ne doit s'employer que dans les passages rapides et de préférence avec la pédale; on l'enlèvera sur la dernière note ou octave. Si le trait finit sur ut ou fa, on procédera comme indiqué ci-dessous.

La manera siguiente la cual no ha sido publicada hasta ahora no es de emplearse sino en los pasajes cromáticos rápidos y de preferencia con pedal. Se soltará éste en la última nota u octava. Si el pasaje acaba en Do o Fa, se procederá como queda indicado más abajo.

The image shows four systems of musical notation for chromatic scales, each with specific fingering and pedal markings. The notation includes chromatic runs in both directions, with fingering numbers (1-5) and pedal markings (1, 2, 3, 4, 5). The scales are written in different keys, including those with sharps and flats. The first system has fingering numbers 2, 3, 4, 1, 2, 3 and pedal markings (1), (5). The second system has fingering numbers 2, 3, 4, 1, 2, 3 and pedal markings (1), (5). The third system has fingering numbers 4, 3, 2, 1, 3, 2 and pedal markings (1), (5). The fourth system has fingering numbers 3, 2, 1, 3, 2 and pedal markings (1), (5).

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concert Etude Op.
28, No. 3

Konzertétude Op. 28,
No. 3

Étude de Concert
Op. 28, No. 3

Estudio de Concierto
Op. 28, No. 3

ERNST von DOHNÁNYI *

(Allegretto = ♩ . A.J.)

*)By permission of Roszavölgyi & Co. Budapest - Leipzig

Waltz, from the bal-
let "Naila" of Delibes

Walzer, aus dem Bal-
let "Naila" von Delibes

Valse, du Ballet "Naila"
de Delibes

Vals, del Baile "Naila"
de Delibes

ERNST von DOHNÁNYI *

Tempo giusto

a piacere

Execution
Tempo giusto

Ausführung
(rapido)

Exécution

Ejecución

*)By permission of Roszavölgyi & Co. Budapest - Leipzig

Partial Interlocked Octaves.

They are much easier to execute than the full "interlocking octaves." It will suffice to give the following examples which the ambitious student will not fail to practise diligently. (See also "Perpetual Motion in Octaves" by Emil von Sauer.)

Examples

Concert Etude Op.28,
No. 3

Blinde Oktaven mit ineinander greifenden Händen.

Diese sind viel leichter auszuführen als die vollen "inetnandergreifenden Oktaven." Es genügt folgende Beispiele zu geben, die der ehrgeizige Pianist jedoch fleissig durchüben soll. (Siehe auch "Momento Perpetuo in Oktaven" von Emil von Sauer.)

Beispiele

Konzertétude Op.28,
No.3

Octaves Partielles avec Mains Chevauchantes.

Elles sont beaucoup plus faciles à exécuter que les octaves complètes avec "mains chevauchantes." Les exemples suivants suffisent et le pianiste ambitieux ne manquera pas de les étudier avec soin. (Voir aussi: Mouvement Perpétuel en Octaves, par Emil von Sauer.)

Exemples

Étude de Concert
Op.28, No.3

Octavas Parciales con Manos Superpuestas.

Son mucho más fáciles de ejecutar que las octavas completas con "manos superpuestas." Los ejemplos siguientes son suficientes y el pianista con ambición no dejará de estudiarlos cuidadosamente. Véase también "Momento Perpetuo en Octavas," de Emil von Sauer.)

Ejemplos

Estudio de Concierto
Op.28, No.3

ERNST von DOHNÁNYI *)

(Allegretto = ♩ (A.J.))

*) By permission of Rozsavölgyi & Co. Budapest — Leipzig

The Tremolo

The tremolo, like the broken octaves, is usually overlooked by the student, or seldom played. Yet, if there is anything apt to help making the wrists and forearms supple and strong, it is the side-motion which the tremolo and the broken octaves demand. To practise the following exercises means to increase considerably the technique of octaves.

Das Tremolo

Das Tremolo, sowie die gebrochenen Oktaven, wird gewöhnlich von dem Studierenden ganz übersehen oder nur selten geübt. Wenn jedoch etwas geeignet ist, den Handgelenken und Vorderarmen dazu zu verhelfen, sie locker und kräftig zu machen, so ist es die seitliche Schwingung, die zum Tremolo und den gebrochenen Oktaven nötig ist. Wer folgende Übungen gründlich übt, verbessert seine Oktaven-Technik bedeutend.

Le Trémolo

Le trémolo, comme les octaves brisées, est généralement négligé par l'élève, ou bien rarement étudié. Pourtant, s'il est quelque chose qui puisse aider à obtenir des poignets et des avant-bras souples et forts, c'est bien le mouvement latéral exigé par le trémolo et les octaves brisées. Celui qui étudiera les exercices suivants, augmentera considérablement sa technique des octaves.

Trémolo

Por lo general, el alumno descuida por completo el trémolo y las octavas quebradas, o se ejercita en ellos muy raras veces. Sin embargo, si hay algo que ayude a dar soltura y fuerza a las muñecas y los antebrazos es, por cierto, el movimiento de torsión que el trémolo y las octavas quebradas exigen. Quien estudie los ejercicios siguientes, mejorará mucho su técnica de octavas.

Keep the whole notes down. The tremolo is to be done rapidly, with light, supple arms. The accents are to be "thrown" lightly.

Die Ganznote ist festzuhalten Das Tremolo rasch, mit leichtem, lockerem Arm. Die Akzente gut "hingeworfen"!

Gardez bien les rondes. Exécuter le trémolo rapidement avec les bras légers et souples. "Jeter" les accents sur les touches.

Sosténganse firme - mente las notas redondas. El trémolo ejecutado rapidamente, con los brazos ligeros y sueltos. Los acentos, "echados" sobre las teclas.

No. 1

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system is labeled 'No. 1'. Each system contains rhythmic exercises with accents and tremolos. The exercises are as follows:

- System 1:** Treble staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) above it. The bass staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) below it.
- System 2:** Treble staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) above it. The bass staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) below it.
- System 3:** Treble staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) above it. The bass staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) below it.
- System 4:** Treble staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) above it. The bass staff has a sequence of four groups of notes, each with an accent (>) below it.

The first system of the score consists of three systems of grand staff notation. Each system has a treble and bass clef. The first system is in G major (one sharp) and 3/4 time. The second system is in G major. The third system is in B minor (two sharps). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

No. 2

The second system, labeled "No. 2", is in B minor (two sharps) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

The third system is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

First system of musical notation, including piano (*p*) markings and the text "etc." in both staves.

No. 3

m.d.

m.s. due ottava bassa

Five staves of musical notation for exercise No. 3, featuring detailed fingering (e.g., 2 1 5, 3 1 5, 4 2 5) and articulation markings.

No. 4

Two systems of musical notation for exercise No. 4, each consisting of two staves with detailed fingering and articulation markings.

No. 5

simile

simile

To be played with a supple, side-swinging motion of the hand and wrist. Every note of the chords is to be heard clearly.

Immer mit einer lockeren, seitlichen Schwingung der Hand und des Handgelenks. Alle Noten der Akkorde klar gespielt.

Jouez avec un mouvement de "roulis" rapide de la main et du poignet. Que toutes les notes des accords soient claires.

Siempre con un movimiento flexible, rápido, de trémolo (de un lado a otro) de la mano y de la muñeca. Tóquense con claridad todas las notas de los acordes.

No. 6

simile

simile

Glissandos in Octaves

Hold the thumb curved in such manner that the nail can slide easily over the keys. Begin the *glissando* with a real octave; then play *glissando sevenths* and end the run with a real octave. The effect will be that of *glissando octaves*.

As in the case of single-finger *glissandos*, let the hand slide over the keyboard lightly and easily, with an even motion. *Glissandos* done in *mf* or *mp*, but especially in *pp*, sound more beautiful and are more grateful than in *ff*. All such *glissandos* are usually best done with the pedal.

Glissandi in Oktaven

Halte den Daumen gebogen, sodass der Nagel leicht über die Tasten gleiten kann. Das Glissando soll mit einer wirklichen Oktave angefangen werden; darauf spiele man Glissando Septimen und höre mit einer wirklichen Oktave auf. Der Effekt wird der von Oktaven sein.

*Sowie bei Einzelfinger Glissandi ist die Hand leicht und locker und mit ebenmässiger Bewegung über die Klaviatur gleiten zu lassen. Glissandi in *mf* oder *mp* aber besonders in *pp* klingen schöner und sind dankbarer als in *ff*. Alle solche Glissandi werden am besten mit Pedal gespielt.*

Glissandos en Octaves

Gardez le pouce courbé, de façon à ce que l'ongle puisse glisser facilement sur les touches. Commencez le *glissando* avec une octave véritable; puis, faites un *glissando* de septièmes et achevez le trait avec une octave véritable. L'effet sera celui d'un *glissando* d'octaves.

Comme dans les *glissandos* faits d'un seul doigt, laissez la main glisser sur le clavier légèrement et aisément et d'un mouvement égal. Les *glissandos* *mf* ou *mp* et spécialement *pp* sont plus beaux et sonnent mieux que les *glissandos* *ff*. D'ailleurs, tous ces *glissandos* se font mieux ordinairement avec pédale.

Glissandos en Octavas

Manténgase el pulgar encorvado de modo que la uña pueda resbalar fácilmente sobre las teclas. Tóquese la primera octava como octava verdadera; en seguida hágase un glissando de séptimas, y acábese con una octava verdadera. El efecto será un glissando de octavas.

*Como en los glissandos simples, déjese que la mano resbale sobre el teclado, ligera y con soltura y con un movimiento uniforme. Los glissandos *mf* o *mp*, pero sobre todo *pp* suenan más hermosos y agradables que los que se tocan *ff*. Generalmente todos estos glissandos resultan mejor empleando el pedal.*

Execution

Ausführung

Exécution

Ejecución

111
345
Ped.



Konzertstück

For piano and orchestra

Für Klavier und Orchester

Pour piano et orchestre

Para piano y orquesta

CARL MARIA von WEBER

Assai Presto (♩ = 132)

SOLO glissando

glissando

Variations

Variationen

Variations

Variaciones

Var. 13

PAGANINI - BRAHMS

Glissandos in Octaves on Black Keys

Glissandos in octaves, on black keys, are, theoretically, impossible of execution. The effect, though, of such *glissandos* can be created by striking the first octave as a real octave and then playing *glissando* on the black keys with the thumb and fifth finger, slightly raised, if these fingers, through progressive trials, have become less sensitive. The last octave is to be played as a real octave.

The author of this work plays the end of the G flat major Etude, Op. 10, by Chopin, in *glissando* octaves.

A somewhat similar effect can be obtained by playing the *glissando* on the black keys with the palm of the hand.

As in the case of *glissandos* on white keys, the best results are obtained using the pedal.

Glissandi in Oktaven auf schwarzen Tasten

Glissandi in Oktaven auf schwarzen Tasten sind vom theoretischen Standpunkte aus unmöglich auszuführen. Dennoch kann der Effekt von solchen Glissandi erzielt werden, indem man die erste Oktave als wirkliche Oktave anschlägt und dann Glissandi auf den schwarzen Tasten mit dem Daumen und fünften Finger, die etwas höher gestellt werden, ausführt, nachdem diese Finger durch wiederholte Versuche weniger empfindlich geworden sind. Die letzte Oktave soll als wirkliche Oktave gespielt werden.

Der Verfasser dieses Werkes spielt das Finale der Ges Dur Etüde Op. 10 von Chopin in Glissandi Oktaven.

Ein ziemlich gleicher Effekt wird erzielt, indem man das Glissandi auf den schwarzen Tasten mit der flachen Hand ausführt.

Wie bei Glissandi auf weissen Tasten werden die besten Resultate durch Gebrauch des Pedales erzielt.

Glissandos en Octaves sur les Touches Noires

Les *glissandos* en octaves, sur touches noires, sont en théorie impossible à exécuter. On peut cependant en donner l'effet en frappant la première octave comme une octave véritable et en jouant ensuite *glissando* sur les touches noires avec le pouce et le 5ème doigt, légèrement soulevés, quand ces doigts, à la longue, se sont endurcis. La dernière octave se jouera comme une octave véritable.

L'auteur de cet ouvrage joue le finale de l'Étude en sol bémol majeur Op. 10 de Chopin, avec un *glissando* d'octaves.

Un effet à peu près semblable peut s'obtenir en jouant le *glissando* sur les touches noires avec la paume de la main.

Comme dans les *glissandos* sur touches blanches, on obtient de meilleurs résultats avec la pédale.

Glissandos en Octavas Sobre las Teclas Negras

Los *glissandos* en octavas, en teclas negras, son, teóricamente, de imposible ejecución. Pero se puede crear el efecto de tales *glissandos* dando la primera octava como octava verdadera y haciendo entonces sobre las teclas negras un *glissando* con el pulgar y el quinto dedo, ligeramente alzados. No se logrará su ejecución sino al cabo de repetidas tentativas y cuando los dedos se han vuelto menos sensitivos. La última octava se tocará como octava verdadera.

El autor de esta obra toca el final del Estudio en Sol bemol mayor, Op. 10, de Chopin, con *glissandos* en octavas.

Un efecto algo parecido se puede obtener tocando el *glissando* en las teclas negras con la palma de la mano.

Así como los *glissandos* en las teclas blancas, resultan mejor empleando el pedal.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

FERRUCCIO BUSONI

The average hand will play octaves with greater ease after these exercises in ninths have been played through, even if but once. (A. J.)

Eine gewöhnliche Hand wird Oktaven mit grösserer Leichtigkeit spielen, nachdem folgenden Neunten Übungen wenn selbst nur ein einzigesmal durchgespielt worden sind. (A. J.)

Une main normale jouera les octaves avec plus de facilité après avoir joué les exercices suivants de neuvièmes, ne fût-ce qu'une seule fois. (A. J.)

Una mano normal tocará octavas con mayor facilidad después de haber tocado los ejercicios siguientes en novenas, aunque no sea más que una sola vez. (A. J.)

Legato f – Non legato f, mf, p – Staccato f, mf, p (A. J.)

No. 1

The first system of musical notation for exercise No. 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps, flats, naturals) throughout. The notation includes slurs and phrasing marks.

The second system of musical notation continues the exercise. It maintains the same key signature and rhythmic patterns as the first system, with a focus on eighth and sixteenth notes and their combinations. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The third system of musical notation concludes the exercise. It features more complex rhythmic patterns, including some triplet-like groupings and varied articulations. The final measures show a clear resolution of the melodic and harmonic lines.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of complex chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex harmonic and melodic structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

No. 2

Fourth system of musical notation, labeled "No. 2". It includes a bass clef staff with a melodic line and a treble clef staff with a chordal accompaniment. The bass line features a sequence of notes with fingerings 5, 5, 5, 5, 5. The treble line features a sequence of notes with fingerings 5, 5, 5, 5, 5. The system is marked with *m. d.* above the first measure and *m. s.* below the first measure.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with complex chords and melodic lines in both hands.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

EMIL von SAUER

Moderato

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

JOSEF LHEVINNE

No. 1

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrite expressément pour cette ceuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

RUDOLF GANZ

Presto

No. 1 *stacc.* ^{5 5 5 5 5 5} _{1 1 1 1 1 1} *simile*

_{1 1 1 1 1 1} *simile*

_{5 5 5 5 5 5} *simile*

^{5 5 5 5 5 5} _{1 1 1 1 1 1} *simile*

_{1 1 1 1 1 1} *simile*

_{5 5 5 5 5 5} *simile*

No. 2 ^{5 5 5 5} _{1 1 1 1} *simile*

_{1 1 1 1} *simile*

_{5 5 5 5} *simile*

^{5 5 5 5} _{1 1 1 1} *simile*

_{1 1 1 1} *simile*

_{5 5 5 5} *simile*

No. 3 ^{5 5 5} _{1 1 1} *simile* ^{5 5 5} _{1 1 1} *simile*

_{1 1 1} *simile* _{1 1 1} *simile*

_{5 5 5} *simile* _{5 5 5} *simile*

No. 4 ^{5 5 5} _{1 1 1} *simile* ^{5 5 5} _{1 1 1} *simile*

_{1 1 1} *simile* _{1 1 1} *simile*

_{5 5 5} *simile* _{5 5 5} *simile*

No. 5 ^{5 5 5 5} _{1 1 1 1} *simile* ^{5 5 5 5} _{1 1 1 1} *simile*

_{1 1 1 1} *simile* _{1 1 1 1} *simile*

_{5 5 5 5} *simile* _{5 5 5 5} *simile*



Leggiero (I. Philipp)

No. 2

p

simile

Presto,

{	in all keys	} I. Philipp
	<i>in allen Tonarten</i>	
	<i>Dans tous les tons</i>	

en todos los tonos

No. 3

ff

Chords

The practice of chords strengthens every muscle of the hand, wrist, arm, shoulder and back. They are apt to tire small hands sooner than larger hands, but an intelligent study of the following exercises will, in the end, give them the necessary strength and endurance.

Chords, when played *f* or *ff*, should be struck while the fingers are quite near the keys-- that is to say, the hands should not swoop down on the keys from a height. The strength must be obtained by a sudden, vigorous, *nerve* action in which the whole arm and the whole upper part of the body participate. This, however, must be accomplished without any *nervous* strain, or visible effort. Thus the maximum of fullness of tone will be attained, without hardness and without "pounding".

Lifting the hands and arms is but a matter of "display" and should *not* be used to hit stronger.

The following exercise should be practised in three ways:

1.— Place the hands on the keyboard, the fingers touching the keys of the chord to be played. Then, without lifting the hands, press down the keys with a sudden, vigorous action of the arms, shoulder and

Akkorde

Das Studium desselben kräftig ungemain jeden Muskel der Hand, des Handgelenks, des Armes, sowie Schulter und Rücken. Kleinere Hände werden vielleicht am Anfang leichter müde als grössere, doch bekommen sie durch ein verständiges Durcharbeiten folgender Übung die nötige Kraft und Ausdauer.

Akkorde in f und ff sollten angeschlagen werden, während die Finger sich nahe bei den Tasten befinden, d. h. die Hände sollten nicht auf die Tasten geschleudert werden. Die Kraft wird durch eine plötzliche, kräftige Entfaltung der Nervenkraft erzielt, wobei der ganze Arm und der Oberteil des Körpers mitwirken. Dies muss jedoch ohne nervöse oder augenscheinliche Anstrengung erzielt werden. Auf diese Weise wird die grösstmögliche Fülle des Tones erreicht, ohne Härte und ohne "Hauerei".

Das Hochheben der Hände und Arme ist nur Sache des Vortrages und sollte nicht dazu dienen, damit man von grösserer Höhe aus noch stärker spielt.

Folgende Übung sollen auf dreifacher Art ausgeführt werden:

1.— Lege die Hände auf der Klaviatur, sodass die Finger die Tasten des zu spielenden Akkordes berühren.

Accords

Le travail d'accords fortifie tous les muscles de la main, du poignet, du bras, de l'épaule et du dos. Ils fatiguent plus vite les petites mains que les grandes, mais un travail intelligent des exercices suivants leur donnera, à la longue, la force et la résistance nécessaires.

Les accords joués *f* ou *ff* doivent être frappés avec les doigts près des touches-- c'est-à-dire que les mains ne doivent pas plonger sur les touches de trop haut. La force s'obtient par une action subite et vigoureuse des nerfs, dans laquelle tout le bras et toute la partie supérieure du tronc prennent part. Ceci doit, toutefois, se faire sans tension nerveuse, ni effort visible. De cette façon, le maximum de plénitude de son sera produit sans dureté et sans "taper".

Lever les mains et les bras n'est qu'une question de "geste" pour l'exécution, et ne doit *pas* servir à frapper les touches plus fort.

L'exercice suivant sera étudié de trois façons:

1.— Placer les mains sur le clavier de sorte que les doigts soient en contact avec les touches de l'accord à jouer. Puis, sans lever les mains, enfoncer les touches d'un mouvement

Acordes

El estudio de los acordes fortalece todos los músculos de la mano, muñeca, brazo, hombro y espalda. Al principio quizás las manos pequeñas se cansarán con más facilidad que las grandes, pero un estudio esmerado de los ejercicios siguientes les dará la necesaria fuerza y resistencia.

Los acordes f o ff se darán mientras los dedos se hallan cerca de las teclas, es decir, que las manos no deben caer desde alto. La fuerza se debe obtener por una acción repentina, vigorosa, de los nervios, en la cual han de participar todo el brazo y la parte superior del cuerpo. Pero esto debe hacerse sin nerviosidad o esfuerzo visible. Así se obtendrá el mayor volumen de sonido sin dureza y sin "aporrear".

El levantar en alto las manos y los brazos no es sino un ademán para dar apariencia a la ejecución, y no debe hacerse para tocar más fuerte.

El ejercicio siguiente se estudiará de tres maneras: 1.— Colóquense las manos sobre el teclado de modo que los dedos queden en contacto con las teclas que corresponden al acorde que se ha de tocar. Entonces, sin levantar las manos, oprímense las teclas con un movimiento repentino y

back, producing as ringing a *fortissimo* as possible and a "round" and massive tone. This mode of procedure eliminates any hard hitting of the keys, and develops the strength of the nerves as well as of the muscles.

2.— The hands are held, in a loose, unconstrained fashion, at a short distance over the keys, and then come down on the keys to be played with *no impetus or force of the arms*, with nothing but their natural weight. The action is similar to that of letting the hands fall limp on one's knees. This way of playing chords produces a very soft, mellow touch and tone, and is especially suited to the playing of *portamento* in *p* or *mp* or *mf*.

3.— The fingers are placed on the keys, as in description No. 1 and the tone is then produced by a sudden, vigorous *upward* motion of the arms, combined with a "draw in" action of the finger tips (See Chapter "Finger Repetitions," Book III, page 158). The resultant tone is of great power and of a peculiar ringing quality. It is then advisable to use the pedal, in order to eliminate a wiry tone, which is often heard if the pedal is not used.

Dann, ohne vorher die Hände zu heben, drücke man die Tasten mit einer plötzlichen, kräftigen Kraftentfaltung der Arme, Schultern und des Rückens, wobei ein durchdringendes Fortissimo wie es nur möglich ist erzielt wird, und zwar in einem "abgerundeten" und festen Tone. Dadurch wird jeder harte Anschlag der Tasten ausgeschaltet, wie die Stärke der Nerven als auch der Muskeln entwickelt.

*2.— Die Hände werden in einer lockeren, ungezwungenen Haltung nicht zu hoch über den Tasten gehalten und fallen dann auf die Tasten herunter, und zwar ohne eine weitere Kraft als die des natürlichen Gewichtes zu verwenden. Diese Tätigkeit ist ähnlich dem schlaffen Hinfallenlassen der Hände auf den Knien. Diese Art Akkorde zu spielen bringt einen sehr weichen, milden Anschlag und Ton, hervor, was sich namentlich beim Spielen von Portamento in *p* oder *mp* oder *mf* eignet.*

3.— Die Finger werden zunächst auf die Tasten gelegt, wie bei Beschreibung 1, und der Ton wird dann durch eine plötzliche, kräftige Aufwärts-Bewegung der Arme erzielt, zusammen mit einem kräftigen Einziehen der Fingerspitzen. (Siehe Kapitel "Finger Repetitionen," Buch III, Seite 158) Der entstandene Ton ist von grosser Kraft und von einer besonderen durchdringenden Eigenschaft. Es ist dann anzuraten das Pedal zu benutzen, um einen klirrenden Ton auszuschalten, welcher oft hervorgebracht wird, wenn man das Pedal nicht gebraucht.

soudain et vigoureux du bras, de l'épaule et du dos, produisant ainsi un *fortissimo* aussi vibrant que possible et un son massif et plein. Cette manière de procéder élimine les coups sur les touches et développe la force des nerfs aussi bien que celle des muscles.

2.— Maintenir les mains en l'air, sans raideur, à une courte distance des touches, puis les laisser tomber sur les touches à jouer sans aucune impulsion ou force des bras, mais simplement de leur propre poids. Le mouvement est identique à celui que l'on fait en laissant tomber ses mains mollement sur ses genoux. De cette façon de jouer résultent un ton et un toucher très doux et moelleux; elle se prête surtout au jeu *portamento* dans *p* ou *mp* ou *mf*.

3.— Placer les doigts sur les touches, comme au No. 1, puis produire le son d'un mouvement "enlevé" subit et vigoureux de la part des bras, combiné avec un "repliement" rapide du bout des doigts (Voir Chapitre "Répétitions de Doigts", livre III, page 158). Le son ainsi produit est d'une grande puissance et d'une qualité de résonance spéciale. Il est alors avantageux d'employer la pédale pour éviter un son légèrement métallique, que l'on entend souvent sans cela.

vigoroso de los brazos, hombros y espalda, así produciendo un fortissimo tan vibrante como es posible obtenerlo y un sonido "redondo" y macizo. Este procedimiento elimina golpear las teclas y desarrolla la fuerza de los nervios y de los músculos.

*2.— Manténganse las manos en el aire, a una corta distancia sobre las teclas, y déjense caer sobre las teclas que se han de tocar, sin impetu o fuerza de los brazos, sino únicamente por su propio peso. El movimiento es idéntico al que se hace dejando caer las manos flojamente sobre las rodillas. Esta manera de tocar los acordes produce un "toucher" y sonido muy suaves y pastosos, y se presta especialmente para el portamento en *p* o *mp* o *mf*.*

3.— Colóquense los dedos sobre las teclas, como se indicó en el No. 1. El sonido se produce por un movimiento repentino y vigoroso, hacia arriba, de los brazos, combinado con un movimiento "retraído" de los dedos (Véase Capítulo "Repeticiones de Dedos", Libro III, página 158). El sonido que resulta es de gran potencia y de calidad vibrante muy especial. Conviene emplear el pedal para eliminar una resonancia metálica que a menudo se oye si no se le emplea.

No. 1

5 3 2 1
1 2 3 5

5 3 2 1
1 2 4 5

5 4 2 1
1 2 4 5

5 3 2 1
1 2 3 5

5 4 2 1
1 2 4 5

simile

simile

The following exercise is one of the best to develop strength and speed of hand, wrist and arm in the playing of chords.

The chords, written grace-note fashion, are to be done as rapidly as possible. While playing the chords that have a staccato sign, hand, wrist and arm should relax and "rest" in the air.

Die folgende Übung ist eine der besten um Kraft und Schnelligkeit der Hand, des Handgelenks und des Armes beim Spielen von Akkorden zu entwickeln.

Die kleingeschriebenen Akkorde sind so schnell wie möglich auszuführen. Indem man die Akkorde, welche ein Staccato-Zeichen tragen spielt, sollen Hand, Handgelenk und Arm während sie in der Luft gehalten werden, sich locker fühlen und sich "ausruhen".

L'exercice suivant est un des meilleurs pour développer la force et la vitesse de la main, du poignet et du bras dans le jeu d'accords.

Les accords, écrits comme notes d'agrément, doivent se jouer aussi rapidement que possible. En jouant les accords, qui portent un signe de staccato, la main, le poignet et le bras doivent se détendre et se "reposer" pendant qu'ils sont en l'air.

El ejercicio siguiente es de los mejores para desarrollar fuerza y rapidez de la mano, de la muñeca y del brazo en la ejecución de acordes.

Los acordes escritos como notas de gracia se tocarán tan aprisa como sea posible. Al tocar los acordes que llevan signo de staccato hay que aflojar la mano, la muñeca y el brazo y descansarlos mientras se los mantienen en el aire.

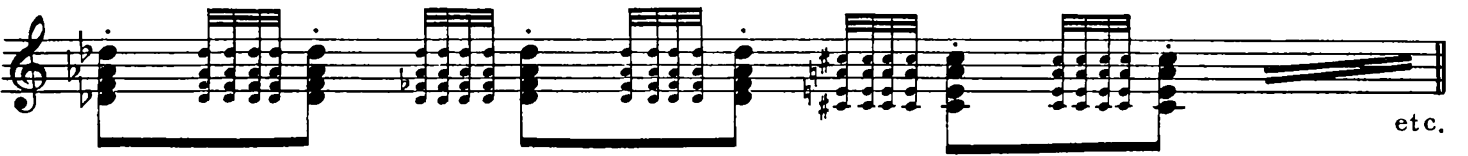
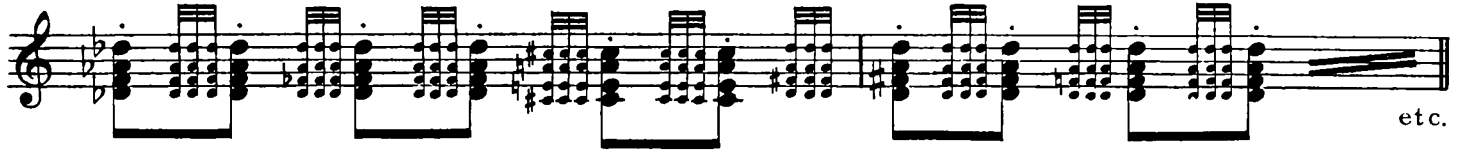
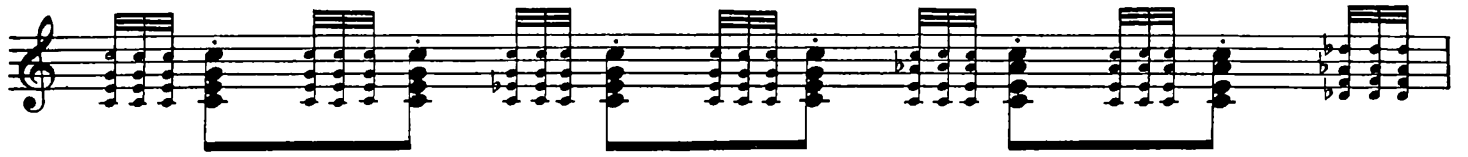
No. 2

5 4 3 2 1
1 2 3 5

etc.

etc.

etc.



All the chords should sound full and clear. Avoid playing octaves only, instead of chords!

Die Akkorde sollen alle voll und klar klingen. Man vermeide nur Oktaven zu spielen, statt volle Akkorde zu greifen.

Tous les accords doivent sonner pleins et clairs. Ne jouez pas de simples octaves au lieu d'accords!

Los acordes deben todos sonar llenos y claros. No se toquen octavas sencillas en vez de acordes!

No. 3

No. 4

The repeating chords should be played with a rapid "nerve" (vibration) action. Lift the arms after playing the 8th staccato chords.

Die auf derselben Taste zu wiederholenden Akkorde müssen schnell, klar und nervig (Vibration) ausgeführt werden. Man hebe den Arm nach den staccato 8tel Akkorden.

Jouer les accords répétés avec un mouvement nerveux, rapide (de vibration). Lever les bras après les accords staccato de croches.

Tóquense los acordes repetidos por acción de los nervios (vibración). Levántense los brazos después de los acordes staccato de corcheas.

No. 5 *mf-f*

The musical score consists of six staves of music. Each staff contains four measures of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The chords are staccato. The key signature changes from C major to B-flat major, then to B-flat minor, and finally to A major. The dynamics are marked as *mf-f*.

Good for accuracy in chord-playing and for strengthening the hands and arms. Play *f*, with power and weight. When tired and in order to offset strain and fatigue play single-finger chromatic scales *pp*.

Entwickelt Treffsicherheit im Akkordspiel und kräftigt Hände und Arme. Man spiele f mit Macht und Nachdruck. Um einer zu grossen Anstrengung vorzubeugen, spiele man, wenn man müde ist, einfache chromatische Tonleitern pp.

Bon pour acquérir la justesse dans le jeu d'accords, et pour fortifier les mains et les bras. Jouez *f*, avec force et poids des bras. Pour compenser l'effort et la tension jouez, lorsque vous vous sentez fatigué, des gammes simples chromatiques *pp*.

Buen ejercicio para adquirir seguridad en los acordes y para fortalecer las manos y los brazos. Tóquese *f* con vigor y con el peso de los brazos. Para compensar el esfuerzo y la tensión, tóquense, cuando se sienta cansancio, escalas simples cromáticas *pp*.

No. 6

The musical score for No. 6 consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various chord voicings, often with accidentals (sharps and flats) indicating chromatic movement. The piece is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of chords, with some systems showing more complex voicings and chromatic alterations. The overall texture is dense and focused on harmonic support.

Only large or well developed hands will be able to play the following exercise. The strain on hands and forearms is great; therefore stop when you begin to feel tired.

Nur grosse oder gut entwickelte Hände werden imstande sein die folgende Übung zu spielen. Die Anstrengung für die Hände und Vorderarme ist gross; daher höre man auf, sobald Ermüdung eintritt.

Seules les mains grandes ou bien développées pourront jouer l'exercice suivant. La tension des mains et des avant-bras est grande; arrêtez-vous, lorsque vous sentez les premiers symptômes de fatigue.

Solamente las manos grandes o bien desarrolladas podrán tocar el ejercicio siguiente. La tensión en las manos y los antebrazos es grande; por eso hay que parar en cuanto se sientan los primeros síntomas de cansancio.

No. 7

The musical score for exercise No. 7 is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both containing dense, repetitive chordal patterns. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The exercise is characterized by its technical complexity, with many accidentals and complex voicings throughout.

The whole passage in chords comprises 18 measures; one should be able to play these three times in succession.

Die ganze Passage in Akkorden besteht aus 18 Takten. Man soll sie drei Mal hintereinander spielen können.

Tout le passage en accords contient 18 mesures; on doit pouvoir les jouer trois fois de suite sans arrêt.

Todo el pasaje en acordes contiene 18 compases; hay que llegar a tocarlos tres veces sucesivas.

Concerto in E \flat minor

Konzert in B moll

Concerto en si \flat mineur

Concierto en Si \flat menor

PETER ILJITCH TSCHAIKOWSKY

Andante non troppo e molto maestoso

The musical score consists of three systems of piano chords. Each system is written for both the right and left hands. The first system begins with a forte (fff) dynamic marking and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system also includes a 'Ped.' marking. The third system concludes with the word 'etc.' to the right of the staff.

See also:

Rhapsody in E \flat major

Siehe auch:

Rhapsodie in Es dur

Voir aussi:

Rhapsodie en mi \flat majeur

Véase también:

Rapsodia en Mi \flat mayor

JOHANNES BRAHMS

Waltz of Mephisto

Mephisto Walzer

Valse de Mephisto

Valse de Mefisto

FRANZ LISZT

Concerto in D \flat major

Konzert in Des dur

Concerto en ré \flat majeur

Concierto en Re \flat mayor

CHRISTIAN SINDING

Chords with Alternating Hands

Akkorden mit sich ablösenden Händen

Accords avec Mains Alternantes

Acordes con Manos Alternantes

Attack the chords from a short distance, avoid "pounding".

Kurz anschlagen, nicht "Hauen".

Attaquez les accords d'une courte distance; ne pas "taper".

Déanse a corta distancia; no se "aporree" el piano.

No. 1

No. 2

No. 3

etc.

No. 4

Chord trills

Execution

Akkorden Triller

Ausführung

Trilles en Accords

Exécution

Trinos en Acordes

Ejecución

(simile)
etc.

f *p* *m.s.* *m.d.*

Examples
Concerto

Beispiele
Konzert

Exemples
Concerto

Ejemplos
Concierto

FERRUCCIO BUSONI

Agitato
con fracasso

By permission of Breitkopf & Härtel, Leipzig

Fantasy and Fugue on
B-A-C-H

Fantasia und Fuge über
B-A-C-H

Fantaisie et Fugue sur
B-A-C-H

Fantasia y Fuga sobre
B-A-C-H

FRANZ LISZT

Allegro con brio

Mixed Chords
and Octaves

The octaves should be played with a lighter touch than the chords. These are to be done with a firm pressure of the arms, while fully depressing the keys.

*Gemischte Akkorde
und Oktaven*

Die Oktaven müssen mit leichterem Anschlag als die Akkorde gespielt werden. Letztere sollen mit Kräftigem Druck des Armes sicher und fest in die Tasten hineingespielt werden.

Accords et Octaves
Mélangés

Les octaves doivent être exécutées avec un toucher plus léger que celui des accords. Ceux-ci se joueront avec une pression ferme du bras et en enfonçant bien à fond les touches.

*Acordes y Octavas
mezclados*

Las octavas deben ejecutarse con "toucher" más ligero que el de los acordes. Estos se tocarán con presión firme del brazo y hundiendo bien a fondo las teclas.

No. 1

No. 2

Somewhat slower, establish well the chords of seventh.

Etwas langsamer; die Septimenakkorden fest eingedrückt.

Un peu plus lentement; les accords de septième fermement plaqués.

Un poco más despacio; los acordes de sétima dados firmemente.

No. 3

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concerto in A minor

Konzert in A moll

Concerto en la mineur

Concierto en La menor

EDVARD GRIEG

Play three times in succession.

Drei Mal hintereinander zu spielen.

Jouez trois fois de suite.

Tóquese tres veces sucesivas.

Allegro

(più animato)

ff

Red. * Red. * Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Red. Red. * Red. *

Concerto in G major

Konzert in G dur

Concerto en sol majeur

Concierto en Sol mayor

PETER I. TSCHAIKOWSKI

Allegro brillante

f

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Red. Red. Red. Red. Red. *

With light, flexible arm.
Good for increasing the
elasticity and stretching
of the hand.

*Mit leichtem lockerem
Arm. Von Nutzen zur
Biegsamkeit und Ausdeh-
nung der Hand.*

Le bras léger et souple.
Bon pour augmenter l'é-
lasticité et l'extension
de la main.

*El brazo ligero y suelto.
Buen ejercicio para au-
mentar la elasticidad y
extensión de la mano.*

No. 2

To promote lightness
of touch. It enables
greater endurance because
the weight of the hand
falls on every finger in
succession.

*Zur Entwicklung von
Leichtigkeit. Man wird
nicht so bald müde, weil
das Gewicht der Hand nach
und nach auf jeden Finger
verteilt wird.*

Pour la légèreté du
toucher. On se fatigue
moins vite, parce que
le poids de la main est
réparti successivement
sur tous les doigts.

*Para adquirir ligereza
de "toucher". No se cansa
uno tan pronto porque
el peso de la mano está
repartido sobre todos los
dedos.*

No. 3

Examples

Polonaise in A♭ major, by Chopin (endurance of the left hand) - March from the Suite Op. 91, by Raff (endurance of the left hand) - Rhapsody No. 6, by Liszt (endurance of the right hand) - Hungarian March, by Kowalski (endurance of the right hand) - The Erl King, Schubert-Liszt (endurance of the right hand) - Concerto in B minor, by E. d'Albert (endurance of the right hand).

Beispiele

Polonaise in As dur, von Chopin (Ausdauer der linken Hand) - Marsch aus der Suite Op. 91, von Raff (Ausdauer der linken Hand) - Rhapsodie No. 6, von Liszt (Ausdauer der rechten Hand) - Ungarischer Marsch, von Kowalski (Ausdauer der rechten Hand) - Der Erlkönig, Schubert-Liszt (Ausdauer der rechten Hand) - Konzert in H moll, von E. d'Albert (Ausdauer der rechten Hand).

Exemples

Polonaise en la♭ majeur, de Chopin (endurance de la main gauche) - Marche de la Suite Op. 91, de Raff (endurance de la main gauche) - Rhapsodie No. 6, de Liszt (endurance de la main droite) - Marche Hongroise, de Kowalski (endurance de la main droite) - Le Roi des Aulnes, Schubert-Liszt (endurance de la main droite) - Concerto en si mineur, de E. d'Albert (endurance de la main droite).

Ejemplos

Polonesa en Lab mayor, de Chopin (endurancia de la mano izquierda) - Marcha de la Suite Op. 91, de Raff (endurancia de la mano izquierda) - Rapsodia No. 6, de Liszt (endurancia de la mano derecha) - Marcha Úngara, de Kowalski (endurancia de la mano derecha) - El Rey de las Áunias, Schubert-Liszt (endurancia de la mano derecha) - Concierto en Si menor, de d'Albert (endurancia de la mano derecha).

Preparatory exercises for the Staccato Etude in C major of A. Rubinstein.

Vorübung zur Staccato Etüde C dur von A. Rubinstein.

Exercices préparatoires pour l'Étude Staccato en ut majeur, de A. Rubinstein.

Ejercicios preparatorios para el Estudio Staccato en Do mayor de A. Rubinstein.

Andante *f* - Moderato *mf* - Allegretto *mp*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major (one flat) and features a rhythmic pattern of eighth notes with staccato articulation. The second system transitions to a key with two flats (B-flat major) and continues the rhythmic exercise. Fingerings are clearly marked above the notes in both hands.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note chords in both hands, with a key signature change from one flat to two flats.

Second system of musical notation, continuing the grand staff with eighth-note chords. The key signature changes to two sharps. The system ends with "etc."

Third system of musical notation, showing a single treble clef staff with chords. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 5 above and below the notes. The system ends with "etc."

Fourth system of musical notation, showing a single treble clef staff with chords. The system ends with "etc."

Fifth system of musical notation, showing a single treble clef staff with chords. A dotted line indicates a measure rest. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 5 above and below the notes. The system ends with "etc."

Sixth system of musical notation, showing a single treble clef staff with chords. The system ends with "etc."

Arpeggiated Chords

One should not neglect the practice of arpeggiated chords, for they are a very effective means for giving "gripping" strength to the fingers and for improving the quality and terseness of the staccato.

Lift the fingers quickly in succession, after "gripping" the keys with strength.

Akkorde in Arpeggio Form

Das Üben von Akkorden in Arpeggio Form sollte nicht vernachlässigt werden, da es vorzüglich dazu dient in den Fingerspitzen Kraft zu entwickeln und die Eigenart und Kernigkeit des Staccatos zu erhöhen.

Hebe die Finger schnell einen nach dem anderen, nachdem die Tasten mit eingreifender Kraft angepackt worden sind.

Accords Arpégés

On ne devrait pas négliger d'étudier les accords arpégés, car c'est un excellent moyen de donner de la force aux bouts des doigts et d'améliorer la qualité et la netteté du staccato.

Lever les doigts rapidement l'un après l'autre, après avoir pressé les touches fortement dans un mouvement "enlevé".

Acordes Arpegiados

No se debe descuidar el estudio de los acordes arpegiados, pues son excelente medio para fortalecer las puntas de los dedos y mejorar la calidad y nitidez del staccato.

Levántense los dedos rápidamente uno tras otro apretando las teclas con fuerza.

No.1

f etc.

No.2

f simile simile

etc.

No. 3

f

simile

simile

Strengthens thumbs
and 5th fingers and
stretches the hand;
practise it.

*Kräftigt Däumen und
5ten Finger und streckt
die Hand. Man übe sie.*

Fortifie les pouces et
les 5èmes doigts et élar-
git la main; étudiez-le.

*Fortalece los pulgares
y 5os dedos y extiende
la mano; estúdiese.*

No. 4

simile

simile

Do not leave out the practice of this exercise; it is very useful.

Man unterlasse es nicht diese Übung auszuführen; sie ist von grossem Nutzen.

Ne manquez pas d'étudier cet exercice, qui est très utile.

No se deje de estudiar este ejercicio que es muy útil.

No.5 *f*

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Mazeppa

Transcendental Etude

Transcendental Studie

Étude d'Exécution
Transcendante

*Estudio de Ejecución
Trascendental*

FRANZ LISZT

Allegro *ff*

Ballad Op. 24

Ballade Op. 24

Ballade Op. 24

Balada Op. 24

EDVARD GRIEG

The staccato quarter notes are to be "lifted" with a strong pizzicato-like action of the fifth finger.

Die Staccato-Viertelnoten sind mit Kraft aus dem Tasten herauszuholen.

Les notes noires staccato doivent être "enlevées" avec force.

Las notas negras staccato tienen que ser "arrancadas" de las teclas con fuerza.

Allegro furioso

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The tempo is marked 'Allegro furioso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score features staccato quarter notes in both hands, often with dynamic markings such as *fz* (forzando) and *ffz* (forzando fortissimo). The first system includes the instruction 'sempre più furioso' and 'Ped.' (pedal) markings. The second system continues the rhythmic pattern. The third system concludes with 'etc.' and a final *ffz* marking.

Rhapsody in E-flat major

Rhapsodie in Es dur

Rhapsodie en mi-b majeur

Rapsodiü en Mi-b mayor

JOHANNES BRAHMS

Allegro risoluto (Allegro apiacevole)

The musical score is for the first system of Brahms' Rhapsody in E-flat major. It features piano and bass staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The tempo is 'Allegro risoluto (Allegro apiacevole)'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes detailed fingering numbers (1-5) for both hands. The first system concludes with 'etc.' and a final *fz* marking.

Mixed Chords
and Single Notes

*Gemischte Akkorde
und einzelne Noten*

Accords et notes
simples

*Acordes y Notas
Simples.*

For chromatic passages of mixed chords and single notes see Book II, page 131.

Für chromatische Läufe von gemischten Akkorden und einzelnen Noten siehe Buch II, Seite 131.

Pour les passages chromatiques d'accords et notes simples voir Livre II, page 131.

Para los pasajes cromáticos de acordes y notas simples véase Libro II, página 131.

Examples

Fantasy Op. 17

Reispiele

Phantasie Op. 17

Exemples

Fantaisie Op. 17

Ejemplos

Fantasia Op. 17

ROBERT SCHUMANN

The double notes firmly marked.

Die Doppelnoten kräftig betont.

Les doubles notes doivent être marquées avec fermeté.

Las notas dobles se marcarán firmemente.

In Tempo (*Animato* ♩ = 132)

Elegies No. 1

Elegien No. 1

Elégies No. 1

Elegias No. 1

FERRUCCIO BUSONI *

Sostenuto, quasi Adagio

* By permission of Breitkopf & Härtel, Leipzig

Trills
Allegretto

Triller

Trilles

Trinos

m.d.
m.s.

This section contains four staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a common time signature. The second staff is in bass clef with a key signature of one flat. The third and fourth staves are in treble clef with key signatures of one sharp and two sharps, respectively. Each staff contains a series of trills, with numbers 1-5 indicating fingerings. The first two staves also include dynamic markings *m.d.* and *m.s.*

Repetitions

Repetitionen

Répétitions

Repeticiones

This section contains four staves of musical notation, continuing the trill exercises. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The third and fourth staves are in treble clef with key signatures of one flat and two flats, respectively. Each staff contains a series of trills with numbers 1-5 indicating fingerings. The word "etc." is written at the end of the fourth staff.

Partial (*Blind*) Chords

Blinde Akkorden

Accords Partiels

Acordes Parciales

To be practised first each hand alone.

Übe erst jede Hand allein.

Étudier d'abord chaque main séparément.

Estúdiese primero cada mano sola.

With Alternating Hands

Mit sich ablösenden Händen

Avec Mains Alternantes

Con Manos Alternantes

They develop lightness, elasticity of touch and equal strength in both wrists and arms.

Sie entwickeln Leichtigkeit, Elastizität des Anschlags und gleiche Kraft in beiden Handgelenken und Armen.

Ils développent la légèreté, l'élasticité du toucher et une force égale dans les deux poignets et les deux bras.

Desarrollan ligereza, elasticidad de "toucher" e igualan la fuerza en ambas muñecas y ambos brazos.

Moderato – Allegro

In all keys
In allen Tonarten
 Dans tous les tons
En todos los tonos

In all keys
In allen Tonarten
 Dans tous les tons
En todos los tonos
 etc.

Trills - *Triller* - Trilles - *Trinos*

Examples

The whole run is to be played softly, without a crescendo at the end.

Sonata Op. 2, No. 3

Beispiele

Der ganz Lauf gleich - müssig leise; kein crescendo am Ende.

Sonate Op. 2, No. 3

Exemples

Jouer tout le trait également piano, sans crescendo à la fin.

Sonate Op. 2, No. 3

Ejemplos

Tóquese todo el pasaje piano, sin crescendo al fin.

Sonata Op. 2, No. 3

LUDWIG van BEETHOVEN

Assai allegro

The musical score shows a piano run in 6/8 time. The right hand has a melody with chords, and the left hand has a bass line. Fingerings are indicated above and below notes. Dynamics include *p* and *etc.*

An accent on the first of every four chords gives surety.

Ein Akzent auf dem ersten von jedem der vier Akkorde gibt Sicherheit.

Un accent sur le premier de tous les quatre accords, donne de la sûreté.

Acentuando el primero de cada cuatro acordes la ejecución es más segura.

Variations Sérieuses

FELIX MENDELSSOHN

The musical score shows a piano run in 2/4 time. The right hand has a melody with chords, and the left hand has a bass line. Fingerings are indicated above and below notes. Dynamics include *p* and *etc.*

Powerfully; arm stroke and arm vibration.

Kräftig; Armanschlag und Arm-Vibration.

Avec force; jeu du bras et vibration du bras.

Fuerte, con juego del brazo y con vibración del brazo.

Staccato Etude C major

Staccato Etüde C dur

Etude Staccato Ut majeur

Estudio Staccato Do mayor

ANTON RUBINSTEIN

(Molto Allegro)

The musical score shows a piano run in 6/8 time. The right hand has a melody with chords, and the left hand has a bass line. Fingerings are indicated above and below notes. Dynamics include *f* and *etc.*

Tarentella Venezia é Napoli

FRANZ LISZT

(riten poi acceller)

rinforzando molto *etc.*

Etude No.10 in F minor | *Etüde No.10 in F moll* | Étude No.10 en Fa mineur | *Estudio No.10 en Fa menor*
 FRANZ LISZT

The upper notes are to be brought out. | *Die obersten Noten sind zu betonen.* | Les notes supérieures doivent ressortir | *Deben hacerse resaltar las notas superiores.*

Allegro Agitato molto

sf *poco rall.* *(a tempo)* *p* *etc.*

(m. s. sopra)

Concerto Op.29 in E flat | *Concerto Op.29 in Es dur* | Concert Op.29 en Mi^b majeur | *Concierto Op.29 en Mi^b mayor*
 CAMILLE SAINT-SAËNS *)

Moderato assai (♩ = 72)

molto crescendo *f* *etc.*

*) By permission of A. Durand & Fils, Paris
 20934-258d

The chords are to be played very smoothly, legato and evenly.

Die Akkorde recht glatt, legato und gleichmässig.

Les accords doivent être très liés et nivelés.

Los acordes deben ser muy ligados e iguales.

Etude No. 2

Etüde No. 2

Étude No. 2

Estudio No. 2

PAGANINI - LISZT

Andantino
Capriccioso *ten.*

Red. *

Chromatic Scale
in chords of $\frac{6}{4}$

Chromatische Tonleiter
in $\frac{6}{4}$ Akkorden

Gamme chromatique
en accords de $\frac{6}{4}$

Escala cromática
en acordes de $\frac{6}{4}$

Example

Beispiele

Exemple

Ejemplo

Mazeppa Transcendental Study No. 6

Mazeppa Transcendental Studie No. 6

Mazeppa Étude d'Exécution Transcendentale No. 6

Estudio de Ejecución Transcendental No. 6

FRANZ LISZT

rinforz.

Red.

Chords $\frac{6}{4}$ and $\frac{6}{3}$
 Concerto in A minor

Akkorden $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$
 Konzert in A moll

Accords $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{3}$
 Concerto en La majeur

Acordes $\frac{6}{4}$ y $\frac{6}{3}$
 Concierto en La menor

ROBERT SCHUMANN

Allegro affetuoso $\text{♩} = 84$

Solo *f sf* *f sf sf* Tutti *f sf sf*
 Clar. Fag. etc.

Other Chords
 Don Juan Fantasy.

Andere Akkorde
 Don Juan Phantasie

Autres Accords
 Fantaisie sur l'opéra
 de Don Juan.

Otros Acordes
 Fantasia sobre la ópera
 Don Juan.

FRANZ LISZT

Grave

simile *tempestuoso* *rinforz assai* etc.
p *trem.* *Red.* *

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

OSSIP GABRILOWITSCH

The skips in chords, in the left hand, should be made, not by throwing the hand, but by a swift gliding motion (*quasi legato*). (O. G.)

Die Akkord Sprünge in der linken Hand rasch schleifen (quasi legato) nicht werfen. (O. G.)

Exécuter les sauts d'accords de la main gauche, non pas en jetant la main, mais par un mouvement glissant rapide (*quasi legato*). (O. G.)

Se ejecutarán los saltos de acordes de la mano izquierda no echando la mano, sino por medio de un movimiento resbaladizo y rápido (quasi legato) (O. G.)

Allegro con brio

No.1

No.2

Original exercises
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette ceuvre, par

*Ejercicios originales
escritos especialmente
para esta obra, por*

EMIL von SAUER

Allegro molto

No. 1

m.d. *m.d.* *p leggiero* *m.s.* *m.s.* *sfz*

Allegretto

No. 2

p espr. *p*

No. 3

Vivace

ff *marcatissimo*

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It is marked 'Vivace' and 'ff marcatissimo'. The piece is divided into four systems of music. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system continues the piece. The third system features a descending bass line. The fourth system concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

ISIDORE PHILIPP

No. 1

$\text{♩} = 116$

m. d.

m. s.

simile

simile

simile

simile

simile

simile

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'No. 1' and includes a tempo marking of quarter note = 116. It features two parts: 'm. d.' (melody) and 'm. s.' (bass). The melody is written in treble clef and the bass in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include accents (>) and the word 'simile'. The score is divided into six measures, each with a repeat sign (>) at the beginning. The first measure has a tempo marking of quarter note = 116. The second measure has a tempo marking of quarter note = 116. The third measure has a tempo marking of quarter note = 116. The fourth measure has a tempo marking of quarter note = 116. The fifth measure has a tempo marking of quarter note = 116. The sixth measure has a tempo marking of quarter note = 116. The score ends with a double bar line.

(Andante – Moderato – Allegretto) (A.J.)

No. 2

(mf)

5 4 1

5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1

5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1

5 4 1

5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1

5 2 1

1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5

1 2 5 1 2 5 1 2 5

simile

1 4 5

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

5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1

5 2 1 5 3(4) 1

1 3(4) 5

simile

Handwritten musical notation for the middle section of No. 2, including treble and bass staves with various chords and melodic lines.

No. 3

m. d.

m. s.

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

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

mf

simile

Handwritten musical notation for the bottom section of No. 3, including treble and bass staves with various chords and melodic lines.

No. 4

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

LEOPOLD GODOWSKY

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)

Legato f e p; staccato f e p; ———— (A.J.)

m. d.

m. s.

Original exercises
expressly written for
this work, by

Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

Ejercicios originules,
escritos especialmente
para esta obra, por

FERRUCCIO BUSONI

(Andante - Moderato - Allegro *legato e poi staccato* (A.J.))

Nº 1

m. d.

pp *p* *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p* *pp* *p* *mp* *mf*

f *p* *ff* *pp* *f* *p* *ff* *pp*

f *ff* *pp* *p* *mp* *mf* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *p* *f* *p* *f* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *pp* *pp*

m. s.

pp *p* *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p* *pp* *p* *mp* *mf*

f *p* *ff* *pp* *f* *p* *ff* *pp*

f *ff* *pp* *p* *mp* *mf* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *p* *f* *p* *f* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *pp* *pp*

simile *simile*

The score consists of four systems of music. The first system is for the right hand (m. d.) and the second for the left hand (m. s.). Each system contains four staves of music. The first two staves of each system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The first system is in C major, the second in D major, the third in E-flat major, and the fourth in F major. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *ppp*. It also features articulations like *legato* and *staccato*, and the word *simile*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

(Andante - Moderato - Allegro *legato e poi staccato* (A. J.))

m.d.
Nº 2

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic of *f* and includes fingerings: 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2. The dynamics change to *p*, then *f*, and finally *p* again. The second staff starts with *mp*, followed by *mf*, *f*, *f*, *mf*, and *p*. The third staff starts with *f*, then *p*, *f*, and *p*. The fourth staff starts with *p*, then *mp*, and *mf*, followed by a repeat sign and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The fifth and sixth staves continue in this key signature. The seventh staff includes fingerings: 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2. The eighth staff includes fingerings: 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2. The ninth and tenth staves continue the piece.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a series of eighth notes.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and fingerings 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2. Includes dynamic markings *f*, *p*, *f*.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), and dynamic markings *p*, *f*, *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and dynamic markings *mf*, *mp*, *mf*, *mp*. Includes fingerings 1 2 3 5 2 1 3 2 5 2 1 3 1 2 5 2 1.

Musical staff with bass clef, key signature of two flats, and dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*. Includes fingerings 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2.

Musical staff with bass clef, key signature of two flats, and dynamic markings *mp*, *mf*, *f*, *f*, *mf*, *p*.

Musical staff with bass clef, key signature of two flats, and dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*.

Musical staff with bass clef, key signature of two flats, and dynamic markings *p*, *mp*, *mf*. Includes fingerings 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2.

This page contains ten staves of musical notation for a bass line. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). It also features articulations like accents and slurs, and includes detailed fingering numbers (1-5) for many notes. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first three staves are in G major. The fourth staff has a key signature change to F major (one flat). The fifth and sixth staves are in F major. The seventh staff has a key signature change to G major. The eighth and ninth staves are in G major. The tenth staff ends with a double bar line and a repeat sign, followed by a final chord in G major.



Fingerings



Fingersätze



Doigtés



Digitaciones



Fingerings

With poorly chosen fingerings the most skillful pianist courts failure, for he can, then, accomplish his task successfully only through prodigies of ability and thanks to a perfect command of his nerves, as well as exceptional rapidity of eye. Not always will he find himself in such favorable conditions.

A good fingering enables a pianist to rely on his fingers, on the accuracy of his unconscious movements. Therefore let him consider carefully what fingering to employ whenever a passage offers the least difficulty. As a rule, if his technique is faulty, he should at once ascertain whether this inaccuracy is due to inadequate fingerings or not.

The best fingering is the one which leaves the hand most quiet. This holds good especially when many changes of position of the hand occur. Liszt and Tausig have taught us to use the same fingering in every key, while practising exercises; this uniformity of fingering being also used in actual performance, whenever it is advantageous to employ it. The result, then, is a safer technical execution. The excellent editions of Hans von Bülow, of Germer, Klindworth, Kullak, Riemann, Alfred

Fingersätze

Mit schlecht gewählten Fingersätzen setzt sich auch der gewandteste Pianist der Gefahr eines Misserfolgs aus; denn er kann in solchen Fällen seine Aufgabe nur durch äusserste Geschicklichkeit und vollkommene Ruhe seiner Nerven sowie Sicherheit des Blickes ausführen. Indessen wird er sich nicht immer in einem so aussergewöhnlich guten Zustand befinden.

Ein guter Fingersatz ermöglicht einem Pianisten, sich auf seine Finger wie auf die Treffsicherheit seiner automatisch erworbenen Bewegungen zu verlassen. Deshalb sollte er die Wahl des Fingersatzes sorgfältig erwägen, wo immer eine Passage ihm die geringste Schwierigkeit bietet. Wenn dann die Technik sich als fehlerhaft erweist, sollte er sofort herauszufinden suchen ob ein ungeeigneter Fingersatz den Grund dafür bietet oder nicht.

Der beste Fingersatz ist der, welcher der Hand die grösste Ruhe gewährt. Dies ist in besonderem Masse der Fall wenn viele Veränderungen der Handstellung stattfinden. Liszt und Tausig haben uns gelehrt, denselben Fingersatz sowohl bei technischen Fingerübungen wie bei dem Vortrag eines Stückes anzuwenden, wo immer die Anwendung dieses Verfahrens gerechtfertigt erscheint. Das Ergebnis ist häufig eine

Doigtés

Avec de mauvais doigtés, le pianiste le plus habile s'expose à des échecs, car il ne peut alors réussir qu'au moyen de prodiges d'habileté et grâce à une maîtrise parfaite des nerfs et à une vue exceptionnellement rapide. Or, on n'est par toujours sûr de se trouver dans des conditions aussi favorables.

Un bon doigté permet au pianiste de se fier à ses doigts, à la justesse de ses mouvements inconscients. Il faut qu'il réfléchisse avec soin au doigté à employer lorsque le trait offre la moindre difficulté, et, en général, lorsque sa technique est fautive il lui faut immédiatement rechercher si les doigtés en sont ou non la cause.

Le meilleur doigté est celui qui laisse la main le plus tranquille. Ceci s'applique surtout au cas de fréquents changements de position de la main. Liszt et Tausig nous ont appris à travailler des exercices en employant le même doigté dans tous les tons et même à appliquer cette uniformité de doigte à l'exécution d'un morceau, là où il est avantageux de le faire: il en résulte une plus grande sûreté du jeu.

On devrait consulter les excellentes éditions de Hans von Bülow, de Germer, Klindworth, Kullak, Riemann, Alfred

Digitaciones

Con malas digitaciones el pianista más hábil tiene que fallar, pues no puede tocar bien sino mediante prodigios de agilidad y merced a un perfecto dominio de los nervios y rapidex de la mirada. Mas no es posible que se reúna siempre ese conjunto de tan excepcionales circunstancias.

Una buena digitación permite fiarse en los dedos, en la seguridad de los movimientos inconscientes.

Es, pues, menester meditar con cuidado la digitación que conviene emplear si el pasaje ofrece la menor dificultad, y si la técnica no resulta bien hay que buscar en seguida si la causa es o no la mala digitación.

La mejor digitación es aquella que conserva la mano más tranquila. Esto se aplica sobre todo en los casos en donde hay cambios frecuentes de posición. Liszt y Tausig nos han enseñado a emplear la misma digitación en todos los tonos, tanto al estudiar ejercicios como en la ejecución formal, cuando la ocasión y la conveniencia lo requieren. El resultado es un juego más seguro.

Las excelentes ediciones de Hans von Bülow, Germer, Klindworth, Kullak, Riemann, Alfred Cortot, I. Philipp, deben ser consultadas si se

Cortot, I. Philipp, should be consulted whenever one is in doubt as to the best fingering to be employed. One should, however, learn to judge by oneself, and devise fingerings suitable and adapted to one's hand. The following advices are worth remembering.

Whenever possible, accents should be given by the stronger fingers, which are the thumb, the third and the second finger.

Only with the following fingering can a really powerful, fiery rendition of this effective passage be obtained. The accents are, then, given without effort and yet sound forceful.

sicherere technische Ausführung. Die vorzüglichsten Ausgaben von Hans von Bülow, Klindworth, Kullak, Friedman, Germer, Riemann, Alfred Cortot, I. Philipp u.a. sollten von den Studierenden zu Rate gezogen werden, wo immer sich Zweifel über den besten Fingersatz in einem Werk des klassischen Repertoires ergeben. Er sollte es jedoch auch lernen, sein eigenes Urteil zu gebrauchen und Fingersätze zu finden, welche sich sowohl für den vorliegenden Fall als auch seine Hand eignen. Es ist empfehlenswert, folgende Ratschläge im Auge zu behalten:

Wo immer möglich sollten Akzente den kräftigeren Fingern zugeteilt werden, nämlich dem Daumen, dem dritten und dem zweiten Finger.

Nur mit dem folgenden Fingersatz wird eine wirklich kräftige, wuchtige Wiedergabe dieser effektvollen Passage erzielt. Die Akzente kommen dann mühelos und mächtig zur Geltung.

Cortot, I. Philipp, lorsqu'on se trouve dans le doute au sujet des doigtés convenables. Mais on doit aussi apprendre à juger par soi-même et à chercher des doigtés appropriés à sa main. Il est bon de se rappeler les préceptes suivants:

Autant que possible, les accents doivent tomber sur les doigts forts, c'est à dire: le pouce, le médium et l'index.

Ce n'est qu'avec le doigté suivant qu'on obtient une exécution vraiment puissante et fougueuse de ce brillant passage. Les accents ressortiront alors sans effort et pourtant avec force.

tiene duda en cuanto a la digitación. Pero se debe también aprender a juzgar por sí mismo y a buscar digitaciones apropiadas a su mano. Recuerdese para esto los preceptos siguientes. Los acentos deben, en cuanto sea posible, caer sobre los dedos fuertes de la mano, que son el pulgar, tercer dedo y el segundo dedo.

Sólo con la digitación siguiente se obtiene una ejecución verdaderamente vigorosa y fogosa de este brillante pasaje. Los acentos resultarán entonces con gran fuerza y, sin embargo, sin esfuerzo.

Concerto in C minor

Konzert in C moll

Concerto en ut mineur

Concierto en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (♩. 126)

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The notation includes treble and bass staves with various dynamics like *sf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece concludes with "etc." and a "Ped." marking.

Do not use the third finger if by using the fourth the position of the hand is easier and appears more natural.

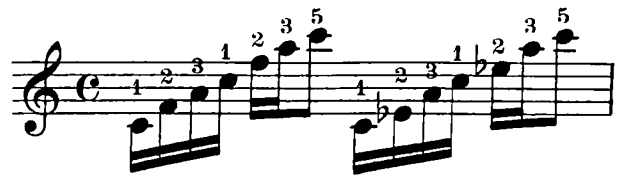
Der dritte Finger sollte nicht gebraucht werden wenn durch den Gebrauch des vierten Fingers die Haltung der Hand natürlicher und bequemer erscheint.

Ne pas se servir du médium lorsque l'emploi du quatrième doigt rend la position de la main plus aisée et d'apparence plus naturelle.

No se emplee el tercero si usando el cuarto es más fácil y la mano queda en posición más natural.



but not
aber nicht
mais pas
pero no

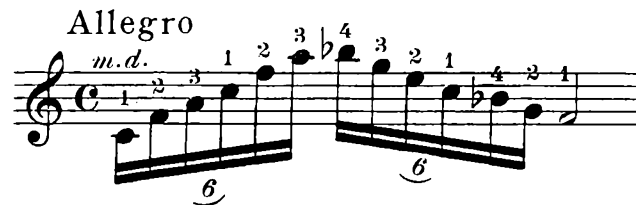


Except in special cases

Mit Ausnahme von besonderen Fällen:

Excepté dans des cas spéciaux.

Excepto en casos especiales.



Do not use fingerings that require abnormal stretches between the fingers.

Fingersätze, welche aussergewöhnliche Spannung zwischen den Fingern erfordern, sollten vermieden werden.

Ne pas servir de doigtés qui requièrent des écarts anormaux entre les doigts.

No se elijan digitaciones que requieran mayores distancias entre los dedos que las que se pueden abarcar con comodidad.

bad fingering
schlechter Fingersatz
mauvais doigté
mala digitación



good fingerings
gute Fingersätze
bon doigtés
buenas digitaciones



Do not attack a distant key with the 5th finger for you cannot see it well, unless you use it full length, on the side. This proceeding is used often by eminent virtuosos. It is, though, preferable in such cases to use the 3rd finger and to change it, silently, for the 5th.

Man sollte nicht eine auf der Klaviatur weitliegende Taste mit dem fünften Finger anschlagen weil man ihn nicht bequem im Auge behalten kann, ausgenommen man führt den Anschlag mit der seitlichen Länge des Fingers aus. Dieses Hilfsmittel wird von hervorragenden Musikern oft angewandt. In allgemeinen jedoch empfiehlt es sich, in solchen Fällen den dritten Finger zu gebrauchen, und ihn lautlos durch den fünften zu ersetzen.

Ne pas attaquer une touche éloignée avec le cinquième doigt, car on ne peut pas le voir facilement, à moins de s'en servir sur le côté et dans toute la longueur du doigt: ce procédé est employé par d'éminents virtuoses. Dans ce cas, cependant, il est préférable de se servir du médium et de le remplacer, silencieusement, par le cinquième doigt.

No se ataque una tecla lejana con el quinto pues no se le puede ver bien, a menos que se use el dedo en toda su longitud y de lado. Este procedimiento lo emplean eminentes "virtuosos," pero vale más tomar la tecla con el tercero y cambiarlo silenciosamente por el quinto.

Scherzo in B \flat minor | Scherzo in B moll | Scherzo en sib mineur | Scherzo en Sib menor
 FREDERICK CHOPIN

Presto (♩. = 104 - 116)

When sounding slow melodies it is often advisable to substitute silently one finger for another on the same key; this will help to offset rigidity of gestures.

Beim Vortrag von langsamen Melodien ist es oft zweckmässig, einen Finger durch den anderen auf derselben Taste lautlos zu ersetzen. Dies wird wesentlich dazu beitragen, irgendwelche Steifheit der Bewegung zu beseitigen.

En jouant des mélodies lentes, il est souvent bon de substituer silencieusement un doigt à l'autre sur la même touche: ceci aide à éviter la rigidité du geste.

Al tocar melodias lentas, conviene a menudo (no siempre) substituir silenciosamente un dedo por otro, en la misma tecla; esto evita rigidez en los movimientos.

Novelette in F major | Novelette in F dur | Novelette en fa majeur | Noveleta en Fa mayor
 ROBERT SCHUMANN

Trio (♩. = 112)

4 2 1 5 4-5 4 (3-4)
 7 1 7 7 1 1
 Ded. Ded. Ded. * Ded. Ded. Ded. Ded. etc.

When repeating the same note it is best, as a rule, to change fingers.

Bei Wiederholungen von Noten ist es in der Regel am besten verschiedene Finger zu gebrauchen.

Lorsqu'il faut répéter des notes, il vaut mieux, en général, changer de doigt.

Al repetir una nota, es conveniente, por regla general, cambiar de dedos.

Nocturne in F# major

Nocturne in Fis dur

Nocturne en fa# majeur

Nocturno en Fa# mayor

FREDERICK CHOPIN

Larghetto (♩ = 76 - 80)

sostenuto etc.
 Ded. Ded. Ded. *

Yet a difficult passage is often made easier by using the same finger on the note which is to be repeated.

Nichtsdestoweniger wird zuweilen durch Anwendung des selben Fingers das Spielen einer schwierigen Passage erleichtert.

Pourtant, un passage difficile est souvent rendu plus facile par l'emploi du même doigt sur la note qui doit être répétée.

Sin embargo, frecuente- mente el empleo del mismo dedo facilita un pasaje que de otro modo ofrecería dificultad.

Phrase with the arm (the arm lifts the hand).

Phrasiere mit dem Arm (der Arm hebt die Hand).

Phrasez avec le bras (le bras soulève la main).

Fraséese con el brazo (el brazo levanta la mano).

Sonata Op. 31 in D minor

Sonate Op. 31 in D moll

Sonate Op. 31 en ré mineur

Sonata Op. 31 en Ré menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro
 p cresc. etc.
 3 2 2 3 1 4 4 3 3 1 2 1 3 3 2 2 1 3 3 1 3 3 1 1 4 4 1 1 5

8

ff

Red.

m.s.

m.s.

m.s.

m.d.

m.s.

*

8

ff

Red.

m.s.

m.d.

m.s.

*

8

ff

Red.

m.s.

m.d.

m.s.

etc.

Red. (sempre Pedale)

m.s.

*

Rhapsody No 6

Rhapsodie No 6

Rhapsodie No 6

Rapsodia No 6

FRANZ LISZT

8

tr

tr

(lunga) m.d.

tr

m.s.

Red.

8

cresc.

ff

Red.

etc.

JOHANNES BRAHMS

Sliding down with the same finger from a black to a white key is often an excellent means for keeping the hand quiet and for achieving, at the same time, a smoothness in legato playing otherwise impossible to obtain.

Das Heruntergleiten mit demselben Finger von einer schwarzen auf eine weisse Taste erweist sich häufig als ein vorzügliches Aushilfsmittel um die Hand ruhig zu halten und zu gleicher Zeit eine andernfalls unerreichbare Glattheit im Legato-Spielen zu erlangen.

Glisser d'une touche noire à une touche blanche avec le même doigt est souvent un excellent moyen de garder la main tranquille et d'obtenir en même temps un velouté du légato impossible à produire autrement.

Resbalar de una tecla negra a una tecla blanca con el mismo dedo es, a menudo, un excelente medio para guardar la mano tranquila y obtener al mismo tiempo un legato aterciopelado, imposible de obtener de otro modo.

Bird as Prophet

Vogel als Prophet

L'oiseau Prophète

El Pájaro Profeta

ROBERT SCHUMANN

Langsam, sehr zart ♩ = 63 (Lento, dolcissimo)

Passing the 2nd finger over the 3rd, the 3rd over the 4th, the 4th over the 5th, the thumb over the 3rd, 4th or 5th, all these fingerings may be used if they enable a more facile and surer execution. The following examples illustrate the use of abnormal, yet most excellent, fingerings:

Das Übersetzen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den vierten, des vierten über den fünften, den Daumen über den dritten, vierten oder fünften alle diese Fingersätze können angewandt werden falls sie zu einem leichteren und sichereren Vortrag führen. Nachstehend werden einige Beispiele gegeben, welche die Anwendung von aussergewöhnlichen, indessen sehr brauchbaren Fingersätzen veranschaulichen:

Passer l'index par dessus le médium, le médium par dessus le quatrième, le quatrième par dessus le cinquième, le pouce par dessus le médium, le quatrième ou le cinquième tous ces doigtés peuvent s'employer s'ils permettent d'obtenir une exécution plus facile et plus sûre. Les exemples suivants montrent l'emploi de doigtés excellents, quoique anormaux.

Pasar el 2 por encima del 3, el 3 por encima del 4, el 4 por encima del 5, el pulgar por encima del 3., 4., y 5. Todas estas digitaciones pueden emplearse si ayudan a obtener una ejecución más fácil y más segura. Los ejemplos siguientes muestran el empleo de digitaciones anormales y sin embargo excelentes.

Variations in C minor

Variationen in C moll

Variations en ut mineur

Variaciones en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegretto

Sonata Op. 57 Appas-
sionata)

Sonate Op. 57 (Appas-
sionata)

Sonate Op. 57 Appas-
sionata)

Sonata Op. 57 (Appas-
sionata)

Allegro ma non troppo LUDWIG van BEETHOVEN

(Hans von Bülow) 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 4 2 1 2 4 3

(D'Albert) 1 2 3 4 5 4 3 2 4 1 4

(Peters) 1 2 3 1 4 3 2 1 4

pp

1 4 3 1 3 4 2 1 2 4 3 1 2 4 3 1 4 3 etc.

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

Scherzo in C# minor

Scherzo in Cis moll

Scherzo en ut# mineur

Scherzo en Do# menor

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco

8

4 3 3 1 4 3 2

etc.

Red. *

Invention in G major
(Busoni Edition)

Invention in G dur (Bu-
soni Ausgabe)

Invention en sol majeur
(Edition Busoni)

Invençión en Sol mayor
(Edición Busoni)

JOH. SEB. BACH

Moderato

5 4 1 2 5 3 1 2 5 3

molto cresc.

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

Sonata Op.81a — Sonate Op. 81a

LUDWIG van BEETHOVEN

Vivacissimamente (♩. 108 - 120)

(Hans von Bülow)

(A.J.) Schnabel *ff*

(Hans von Bülow)

(A.J.) Schnabel

Poco andante (sempre un poco agitato)

The following passage gives trouble to many a pianist. If played with the fingering indicated below the notes, which makes for "position," (see Chapter: "Accuracy"—How to Play Without Striking Wrong Notes - page 218), an accurate and easy execution is readily obtained.

Die folgende Passage hat manchem Klavierspieler erhebliche Mühe gemacht. Wird sie jedoch mit dem nachstehend unter den Noten angegebenen Fingersatz gespielt, welcher eine ruhige Handlage herbeiführt, (Siehe Kapitel: "Treffer-sicherheit—Wie man spielen kann, ohne falsche Noten anzuschlagen", Seite 218), so wird eine technisch sichere und glatte Spielweise mit Leichtigkeit erreicht werden.

Le passage suivant offre de la difficulté pour plus d'un pianiste. Si on le joue avec le doigté indiqué au-dessous des notes, lequel est dicté par la "position" (voir chapitre: "Justesse—L'Art de jouer sans faire de fausses notes," page 218) on obtient une exécution sûre et aisée.

El pasaje siguiente resulta casi siempre difícil para más de un pianista. Tocándolo con la digitación que se indica debajo de las notas, la cual se atiene al principio de "posición," (Véase el Capítulo "Seguridad—El arte de tocar sin dar notas falsas," Página No. 218) se obtiene una ejecución segura y fácil.

Variations in C minor

Variationen in C moll

Variations en Ut mineur

Variaciones en Do menor

LUDWIG van BEEHoven

When crossing hands the use of the thumb brings about a more cramped position and increases the distance; it is usually preferable to use the 2nd finger.

Beim Überschlagen der Hände wird durch die Anwendung des Daumens eine beengte Haltung und Erweiterung der Entfernung bewirkt. Es ist daher gewöhnlich besser, den zweiten Finger zu gebrauchen.

En croisant les mains, l'emploi du pouce amène une position plus malaisée et augmente la distance; il est en général préférable de se servir de l'index.

El uso del pulgar al cruzar las manos, da lugar a una posición contrada de los brazos, y la distancia se hace mayor; es, en general, preferible usar el 2 dedo.

Forceful accents, which are meant to be given with both hands at the same time, should be entrusted, as already stated, to the stronger fingers; it is advisable, though, wherever possible, to use the same fingers in both hands.

Kraftvolle Akzente, welche mit beiden Händen gleichzeitig wiedergegeben werden sollen, sollten wie bereits bemerkt den stärkeren Fingern anvertraut werden. Indessen ist es ratsam, wo immer möglich dieselben Finger in beiden Händen zu gebrauchen.

Ainsi qu'il a déjà été dit, les accents vigoureux, donnés par les deux mains en même temps, doivent être confiés aux doigts les plus forts: il est toutefois bon, lorsque cela est possible, d'employer le même doigt dans les deux mains.

En los pasajes que requieren acentos fuertes en ambas manos al mismo tiempo, hay que tratar de que caigan estos, no solamente sobre los dedos fuertes, como ya se dijo, sino cuando sea posible, sobre el mismo dedo de ambas manos.

Funérailles
FRANZ LISZT

Adagio

(See also the first two examples quoted in this chapter)

(Siehe auch die ersten zwei in diesem Kapitel angegebene Beispiele)

(Voir aussi les deux premiers exemples cités dans ce chapitre)

(Véase también los dos primeros ejemplos dados en este capítulo)

Avoid tiring the weaker fingers by using them too often without absolute necessity.

Man vermeide die Ermüdung der schwächeren Finger durch zu häufigen Gebrauch derselben ohne dringende Notwendigkeit.

Éviter de fatiguer les doigts faibles en les employant trop souvent sans nécessité.

Evítense cansar los dedos más débiles de la mano empleándolos sin necesidad con demasiada frecuencia.

The lower fingering is not good. The second fingering is good. The upper fingering is the best.

Der unterste Fingersatz ist nicht gut. Der zweite Fingersatz ist gut. Der oberste Fingersatz ist der beste.

Le doigté inférieur n'est pas bon. Le second doigté est bon. Le doigté supérieur est le meilleur.

La digitación inferior no es buena. La segunda es buena. La digitación superior es la mejor.

Confused Dreams

Traumewirren

Songes confus

Sueños confusos

ROBERT SCHUMANN

Äusserst lebhaft
(Vivacissimo)

Whenever possible avoid using the weaker fingers for especially forceful metrical, rhythmical or declamatory accents.

Wenn möglich gebrauche man nicht die schwächeren Finger für besonders kräftige metrische, rhythmische oder deklamatorische Akzente.

Lorsqu'il est possible, ne pas employer les doigts faibles pour des accents métriques, rythmiques ou déclamatoires particulièrement vigoureux.

También hay que evitar, siempre que sea posible, el empleo de los dedos débiles para las notas donde caen los acentos métricos, ritmicos o declamatorios que requieran fuerza especial.

Fantasia in F minor

Phantasia in F moll

Fantaisie en fa mineur

Fantasia en Fa menor

FREDERICK CHOPIN

Execution
Ausführung
Execution
Ejecución

Avoid fingerings that require unnecessary and awkward changes in the direction of the hands.

Fingersätze, welche unnötige und unbequeme Änderungen in der Richtung der Hände erfordern, sollten vermieden werden.

Éviter les doigtés qui nécessitent des changements inutiles et difficiles dans la direction des mains.

Se evitarán asimismo las digitaciones que requieran cambios innecesarios y embarazosos en la dirección de las manos.

Sonata Op. 53 — Sonate Op. 53

LUDWIG van BEETHOVEN

Hans von Bülow edition.

Hans von Bülow's Ausgabe.

Édition de Hans von Bülow.

Edición de Hans von Bülow.

RONDO
Allegretto moderato

sempre pianissimo

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the instruction *sempre pianissimo*. The notation includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents. The piece ends with the word "etc." in the final measure of the fourth system.

Whenever possible employ the same set of fingers in both hands.

Wenn möglich gebrauche man dieselben Finger in beiden Händen.

Lorsqu'il est possible employer les mêmes doigts dans les deux mains.

Siempre que sea posible empléense los mismos dedos en ambas manos.

Polonaise in A \flat major, Op. 53

Polonaise in As dur, Op. 53

Polonaise en la \flat majeur, Op. 53

Polonesa en La \flat mayor, Op. 53

FREDERICK CHOPIN

Maestoso *(rapido)*

Cadenza by Hummel, for the 1st movement of the D minor Concerto, by:

Kadenz von Hummel für den 1^{ten} Teil des D moll Konzerts, von:

Cadence de Hummel pour la 1^{re} partie du Concerto en ré mineur, de:

Cadencia de Hummel para la 1^{ra} parte del Concierto en Re menor, de:

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Allegro

Symphonic Etudes
Nº 9

Symphonische Etüden
Nº 9

Études Symphoniques
Nº 9

Estudios Sinfónicos
Nº 9

Presto possibile

ROBERT SCHUMANN

Funérailles

FRANZ LISZT

(Adagio) *l'accompagnamento dolcissimo*

Etude Op. 36, No 13 — Estudio Op. 36, No 13

Moderato (♩ = 69) A. ARENSKY

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right-hand part features a series of chords, with some marked with 'x' to indicate specific voicings. The left-hand part is characterized by a chromatic scale in the first measure of each system, followed by arpeggiated figures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f* and *cresc.* (crescendo). The score includes various performance markings such as 'Ped.' (pedal), asterisks (*), and slurs. The systems are numbered 12, 9, 12, 9, and 12, likely referring to measures or phrases. The bottom left corner contains the number 20934-258d.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The lower staff is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with numerous fingerings (1-5) and slurs. A *Red.* marking is present below the bass staff. The system concludes with a *ff* dynamic and the word *etc.*

Concerto in A minor | *Konzert in A moll* | Concerto en *La mineur* | *Concierto en La menor*
 EDVARD GRIEG

(Cadenza)

In tempo I (*Allegro molto moderato*)

The Cadenza section is presented in three systems, each with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The first system begins with a *ff* dynamic and includes a *Red.* marking. The second system starts with a *p* dynamic. The third system also begins with a *p* dynamic. Each system contains intricate fingerings and slurs, with some measures marked with a '7' above the staff. The *Red.* marking is repeated at the beginning of each system.

Concerto Op. 30 | *Konzert Op. 30* | Concerto Op. 30 | *Concierto Op. 30*
 N. RIMSKY-KORSAKOW

Moderato (M.M. ♩ = 96)
ad lib.
f p cresc. e string.

Allegretto quasi polacca (♩ = 108)

rit.

For special fingerings in arpeggios, thirds, sixths, and other double-notes see the Examples given in the corresponding Chapters.

Für besondere Fingersätze in Arpeggien, Terzen, Sexten und anderen Doppelnoten siehe die Beispiele, welche in den entsprechenden Kapiteln gegeben werden.

Pour les doigtés spéciaux d'arpèges, de tierces, sixtes, et autres doubles notes, voir les exemples donnés dans les chapitres correspondants.

Para las digitaciones especiales de arpeggios, tercercas, sextas y demás notas dobles, véanse los Ejemplos citados en los Capítulos correspondientes.

The following technical exercises by Wilhelm Bachaus, written expressly for this work, were received too late for publication in the various chapters and books where they belong. Rather than wait for new editions of the books already published and place those who already possess these books, and who wish to have the Bachaus exercises, in the necessity of having to buy the same books in a newer edition, these exercises by the world-celebrated piano virtuoso are published in the present book.

Die folgenden technischen Übungen von Wilhelm Bachaus, eigens für dieses Werk geschrieben, kamen zu spät an, um in den verschiedenen Kapiteln und Büchern, worin sie eigentlich gehörten, gedruckt zu werden. Um nicht auf neue Ausgaben zu warten und um diejenigen, die schon die alten Bücher besitzen und diese Übungen haben wollen, nicht zu zwingen, sich dieselben Bücher in der neuen Auflage zu beschaffen, sind die Übungen dieses weltberühmten Klaviervirtuosen in diesem Buche wiedergegeben.

Les exercices techniques suivants de Wilhelm Bachaus, écrits spécialement pour cet ouvrage, sont parvenus trop tard pour être publiés dans les différents chapitres et livres auxquels ils appartiennent. Plutôt que d'attendre de nouvelles éditions des livres déjà parus et d'obliger ceux qui, possédant des éditions précédentes, veulent ces exercices, d'acheter ces mêmes livres nouvellement édités, les exercices du célèbre virtuose sont publiés ici.

Los ejercicios técnicos siguientes, de Wilhelm Bachaus, escritos especialmente para esta obra, no fueron recibidos a tiempo para incluirlos en los capítulos y libros correspondientes. En lugar de aguardar a que se publiquen nuevas ediciones de dichos libros, estos ejercicios se publican en este libro. De este modo los que ya poseen los otros libros, y que deseen tener estos ejercicios del célebre pianista, no tendrán que adquirir las nuevas ediciones.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

WILHELM BACHAUS

For Finger Dexterity

Für Behendigkeit der Finger.

Pour la dextérité des doigts.

Para la dexteridad de los dedos.

Legato e poi staccato (*f*-*mf*-*p* Moderato-Allegretto-Allegro) (A.J.)

No 1

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of eighth notes with fingerings: 5 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3. The bass staff begins with fingerings: 2 4 2 3 4 2 3 4 2 3. The second system has a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff begins with fingerings: 2 4 2 3 4 2 3 4 2 3. The treble staff begins with fingerings: 3 5 3 4 5 3 4 5 3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

m.d.

m.s.

simile

simile

This musical score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature changes from three flats (B-flat, E-flat, A-flat) in the first system to one flat (F) in the second system, and then to three sharps (F#, C#, G#) in the third system. The music is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in both hands. The first system begins with a repeat sign. The third system also features a repeat sign. The eighth system includes a first ending bracket with a double bar line and a repeat sign, followed by a second ending bracket. The notation includes various rhythmic values, primarily sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Nº 2

The image displays a musical score for exercise Nº 2, consisting of four systems. Each system contains two staves: a piano (left) and a treble clef (right). The piano staves feature a sequence of four triplet exercises, each marked with a '3' and a slur. The treble clef staves feature a sequence of four triplet exercises, each marked with a '3' and a slur. The exercises are arranged in two pairs per system, with a double bar line and repeat sign between them. The key signature and time signature vary between systems: the first system is in G major (one sharp), the second in B-flat major (two flats), the third in D major (two sharps), and the fourth in B-flat major (two flats). The piano staves also include fingering numbers (5 and 4) at the beginning of the first triplet in each system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The key signature is one flat (Bb).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The key signature is two flats (Bb, Eb). A dotted line is present above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#). A dotted line is present above the treble staff.

System 1: Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Both staves feature a sequence of four groups of four eighth notes, each group beamed together and marked with a '3' (triplets). The first two groups are in a key with one sharp (F#), and the last two are in a key with two flats (Bb). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

System 2: Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Both staves feature a sequence of four groups of four eighth notes, each group beamed together and marked with a '3' (triplets). The first two groups are in a key with two sharps (D#), and the last two are in a key with one sharp (F#). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

System 3: Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Both staves feature a sequence of four groups of four eighth notes, each group beamed together and marked with a '3' (triplets). The first two groups are in a key with one flat (Bb), and the last two are in a key with two flats (Bb). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

System 4: Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Both staves feature a sequence of four groups of four eighth notes, each group beamed together and marked with a '3' (triplets). The first two groups are in a key with two sharps (D#), and the last two are in a key with one sharp (F#). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 3

p

simile

simile

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat (b) and a 7-measure rest. The bass staff contains a bass line with a flat (b) and a 7-measure rest.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a sharp (#) and a 7-measure rest. The bass staff contains a bass line with a sharp (#) and a 7-measure rest.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a 7-measure rest. The bass staff contains a bass line with a 7-measure rest.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat (b) and a 7-measure rest. The bass staff contains a bass line with a flat (b) and a 7-measure rest.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The lower staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and some chordal textures. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure and a key signature change to one flat. The lower staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and some chordal textures. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, continuing the piece. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure and a key signature change to one sharp. The lower staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and some chordal textures. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure and a key signature change to one flat. The lower staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and some chordal textures. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Exercises in thirds and for flexibility and extension of the hand.

Terzenübungen und auch für Gelenkigkeit und Streckung der Hand.

Exercices en tierces et aussi pour la flexibilité et l'extension de la main.

Ejercicios en terceras y al mismo tiempo para aumentar la flexibilidad y extensión de la mano.

No. 4

(p - mf -) (A. J.)

The musical score for exercise No. 4 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *p - mf* and a tempo/character marking of *(A. J.)*. It features a series of chords and intervals, with triplets indicated by the number '3' above or below the notes. The second system includes the marking *simile* in both staves. The third system continues the exercise with similar chordal structures. The fourth system concludes with a final chordal figure, with the number '1' written below the bass staff. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Exercises in augmented fourths (diminished fifths)

Übungen in übermässigen Quarten (verminderten Quinten).

Exercices en quartes augmentées (quintes diminuées)

Ejercicios en cuartas aumentadas (quintas disminuidas).

No. 5

The first system of exercise No. 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure of the upper staff has a fingering diagram above it: $\frac{4}{2}$ over $\frac{5}{3}$, with a '1' below the first note and a '2' below the second note. The first measure of the lower staff has a fingering diagram below it: $\frac{2}{4}$ over $\frac{1}{3}$, with a '3' below the first note and a '4' below the second note. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

The second system of exercise No. 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

The third system of exercise No. 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

The fourth system of exercise No. 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

Exercises in trills, for the 3rd, 4th and 5th finger and also for extension of the hand.

Trillerübungen für den 3ten, 4ten und 5ten Finger und auch für Streckung der Hand.

Exercices de trilles, pour le 3me, 4me et 5me doigt et aussi pour l'extension de la main.

Ejercicios de trinos, ejecutados con el 3er, 4o y 5o dedo y al mismo tiempo la extension de la mano.

No.6

m. d.

3 4 5 4 3 4 5 4

4 5 4
3 5 3
3 4 3

3 4 5 4 3 4 5 4

4 5 4
3 5 3
3 4 3

simile

m.s. \flat \flat \flat

3 4 5 4 3 4 5 4 *pp* *f* *pp*

3 4 3
3 5 3
4 5 4

3 4 3
3 5 3
4 5 4

simile *pp* *f* *pp*

For flexibility of the inter-digital articulations.

Für Biegsamkeit der Bindeglieder zwischen den Fingern.

Pour la flexibilité des ligaments inter-digitaux.

Para flexibilidad de las ligaduras interdigitales.

Nº7

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

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

For flexibility of the ligaments between the 2nd and 3rd and the 4th and 5th finger.

Für Biagsamkeit der Bindeglieder zwischen den 2ten und 3ten und den 4ten und 5ten Finger.

Pour la flexibilité des ligaments entre le 2me et 3me et le 4me et 5me doigt.

Para flexibilidad de la ligaduras entre el 2º y 3º y entre el 4º y 5º dedo.

Nº 8

Exercises in perfect fifths.

Übungen in reinen Quinten.

Exercices en quintes justes.

Ejercicios en quintas justas.

Nº 9

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The key signature remains one sharp (F#). The notation is dense with many beamed notes and rests.

Third system of musical notation. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The notation continues with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The notation continues with complex rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The notation continues with complex rhythmic patterns.



Rhythm - Measure
Accents



Rhythmus - Takt
Akzente



Rythme - Mesure
Accents



Ritmo - Compás
Acentos



Rhythm - Measure
Accents

The triple title affixed to this chapter is in itself an indication that rhythm, measure and accents, although closely related to each other, are to be regarded as distinct, separate elements in music. Yet the nature, origin and direct effects of rhythm, measure and accents, as well as their relation to each other, are, as a rule, but imperfectly understood by the average musician. This is hardly a matter of surprise, considering that didactic writers, like Adolf Kullak and Mathis Lussy, have mistaken the relationship between Rhythm and Measure.

"What is rhythm?" It seems at first as though everybody could answer this question satisfactorily, because we all feel the motion of rhythm in a degree more or less keen. A popular saying defines rhythm as the art of "keeping time;" an incomplete and faulty definition, for it makes the cause dependent on one of its effects, and "keeping time" is, in practical application, only one of the manifestations of rhythm; yet the popular expression is accepted as all satisfying by many piano players and, what is worse, teachers. The result is a deplorable neglect of the first element in music, of that which gives life and expression to the

Rhythmus - Takt
Akzente

Die dreifache Überschrift dieses Kapitels ist ein Hinweis auf die Tatsache, dass obgleich Rhythmus, Takt und Akzente in engen Beziehungen zu einander stehen, sie dennoch als selbstständige gesonderte, musikalische Elemente zu betrachten sind. Nichtsdestoweniger werden Ursprung, Wesen und unmittelbare Wirkungen von Rhythmus, Takt und Akzenten sowohl wie ihre Beziehungen zu einander von vielen Musikern nicht in ihrer wahren Bedeutung erfasst. Dies ist kaum erstaunlich wenn man bedenkt, dass selbst didaktische Musikschriststeller wie Adolf Kullak und Mathis Lussy die Beziehungen zwischen Rhythmus und Takt etwas missverständlich dargestellt.

"Was ist Rhythmus? Beim ersten Blick scheint es als ob jedermann diese Frage befriedigend beantworten könnte, weil wir alle die Regungen des Rhythmus mehr oder weniger deutlich empfinden. Der Volksmund bezeichnet Rhythmus als die Kunst des "Takthaltens," eine unvollständige und irrtümliche Bezeichnung; denn es macht die Ursache von einer ihrer Wirkungen abhängig und "Takt halten" ist in praktischer Anwendung nur eine der Äusserungen des Rhythmus. Dennoch wird diese volkstümliche Bezeichnung

Rythme - Mesure
Accents

Le triple titre de ce chapitre indique par lui-même que le rythme, la mesure et les accents, bien qu'étroitement alliés, doivent être considérés comme des éléments distincts et séparés. Pourtant, en règle générale, beaucoup de musiciens ne saisissent qu'imparfaitement la nature, l'origine et les effets directs du rythme, de la mesure et des accents, de même que leurs rapports entre eux. Ceci n'est pas surprenant si l'on considère que des écrivains didactiques tels que Adolf Kullak et Mathis Lussy se sont trompés au point d'invertir le rapport entre le rythme et la mesure.

"Qu'est-ce que le rythme? Il semble, au premier abord, que tout le monde est à même de répondre à cette question d'une manière satisfaisante, car nous sentons tous la motion du rythme d'une façon plus ou moins prononcée. Une définition, populaire du rythme est que c'est l'art de "garder la mesure," ce qui est une façon de s'exprimer incomplète et fautive, car c'est faire dépendre la cause de l'un de ses effets: "garder la mesure" n'est, dans son application pratique, qu'une des manifestations du rythme. Toutefois, l'expression populaire est acceptée comme entièrement satisfaisante

Ritmo - Compás
Acentos

El encabezamiento de este capítulo indica por sí mismo que ritmo, compás y acentos, aunque íntimamente relacionados, deben considerarse como elementos musicales distintos y separados. Sin embargo, la índole, el origen y los efectos directos del ritmo, del compás y de los acentos, así como sus recíprocas relaciones, suelen ser imperfectamente comprendidos. Nada tiene esto de sorprendente si se considera que algunos escritores didácticos, como Adolf Kullak y Mathis Lussy, se han equivocado hasta el punto de invertir la relación que hay entre ritmo y compás.

"Que es ritmo? A primera vista parece que todo el mundo podría contestar satisfactoriamente esta pregunta, porque todos sentimos el impulso del ritmo de una manera más o menos marcada. Un dicho popular lo define "el arte de llevar bien el compás;" definición incompleta y errónea, pues hace depender la causa de uno de sus efectos, y "llevar bien el compás" viene a ser, en la práctica, solo una de las manifestaciones del ritmo. Sin embargo, muchos pianistas y lo que es peor, profesores, aceptan la expresión popular como enteramente satisfactoria. El resul -

otherwise unformed material of sounds."

"Rhythm bears to measure the same relation that a picture bears to the frame; it could well dispense with it and yet remain a living, tangible work of art. Were we to lose all knowledge of our various measures, while the feeling of rhythm pulsates in us, we could easily reconstruct the same forms, or invent others analogous?"

"Rhythm is spontaneous, inherent, instinctive in human nature; we feel it before our minds can grasp and analyze its form. Measure, on the other hand, is an adopted form, recognizable by the mind and by the eye, a convention, in which not only rhythm but melody and harmony are moulded." (From "Rhythm and the Importance of Rhythmical Accents" by Alberto Jonás, in "The Music of the Modern World" published by D. Appleton & Co., New York, and reproduced here by permission of the publishers.)

Rhythm is the result of certain physical acts, some independent of, and others subject to, our volition—such as the beat of our heart and the throb of our pulse, the movements of our arms while walking, the symmetry of our steps when we walk and when we dance. To these physical manifestations we owe, primarily, our rhythmical feeling;

als allgemein befriedigend von vielen Klavierspielern und was noch schlimmer ist auch von Klavierlehrern hingenommen. Die Folge ist eine bedauerliche Vernachlässigung des ersten Elementes in der Musik, dem Element, welches dem sonst ungeformten Material der Töne Leben und Ausdruck verleiht?"

"Rhythmus steht zum Takt in dem gleichen Verhältnis wie ein Bild zu seinem Rahmen. Das Bild könnte ohne den Rahmen bestehen und doch ein lebendiges, greifbares Kunstwerk bleiben. In gleicher Weise könnten wir die Kenntnis unserer verschiedenen Taktformen verlieren und vermüchten dennoch dieselben Formen rekonstruieren oder ähnliche zu finden solange die Empfindung des Rhythmus in uns pulsiert?"

"Rhythmus ist spontan, eingeboren und instinktiv in der menschlichen Natur; wir fühlen ihn bevor unser Verstand, seine Regungen beurteilen und analysieren kann. Andererseits ist der Takt eine adoptierte, dem Verstand und dem Auge zugängliche Form, in welche nicht nur Rhythmus sondern auch Melodie und Harmonie in konventioneller Weise gefasst werden." (Aus "Rhythm and the Importance of Rhythmical Accents" von Alberto Jonás in "The Music of the Mod-

par beaucoup de pianistes et -- ce qui est encore plus regrettable -- par certains professeurs. Il en résulte un mépris du premier élément de la musique, de celui qui donne vie et expression à ce qui, autrement, ne serait qu'une foule informe de sons.

"Le rythme garde la même proportion par rapport à la mesure qu'un tableau à son cadre; il pourrait s'en dispenser et pourtant rester une oeuvre d'art vivante et tangible. Si nous venions à perdre toute notion de nos différentes mesures tandis que le sentiment du rythme continue à vibrer en nous, nous pourrions facilement reconstruire les mêmes formes ou inventer d'autres analogues.

"Le rythme est spontané, inhérent, instinctif à la nature humaine; nous le sentons avant que l'esprit le saisisse et analyse sa forme. Par contre, la mesure est une forme adoptée, reconnaissable par l'esprit et par la vue, une convention, dans laquelle non seulement le rythme mais aussi la mélodie et l'harmonie se trouvent compris." (Extrait de "Rhythm and the Importance of Rhythmical Accents" par Alberto Jonás, dans "The Music of the Modern World" publié par D. Appleton & Co., New York, et reproduit ici par autorisation des éditeurs.)

tado es un deplorable descuido del primer elemento musical que da vida y expresión a lo que de otra manera no sería sino una informe aglomeración de sonidos?"

"El ritmo guarda, con respecto al compás, la misma relación que un cuadro con respecto al marco. Podría prescindirse del marco y siempre el cuadro seguiría siendo una obra de arte tangible y con vida. Si perdiéramos todo conocimiento de los diversos compases que tenemos, podríamos fácilmente reconstruir las mismas formas o inventar otras análogas, mientras que pulse en nosotros el sentimiento del ritmo."

"El ritmo es espontáneo, inherente, instintivo en la naturaleza humana; lo sentimos antes de que nuestra mente se apodere de él y analice su forma. Por otra parte, el compás es una forma adoptada, que la mente y el ojo pueden reconocer; algo convencional a que se amoldan, no solamente el ritmo, sino también la melodía y la armonía." (De "Ritmo e Importancia de los Acentos Rítmicos," por Alberto Jonás, del libro "The Music of the Modern World," publicado por Appleton & Co., Nueva York, y reproducido aquí con permiso de los editores.)

El ritmo es el resul-

and here, therefore, the birth of rhythm is to be found. Measure came later; the result of observation and study.

The bars which divide our measures were first introduced in music in the 16th century. One of the earliest instances of the use of bars is found in Agricola's "Musica Instrumentalis" (1529). But rhythm was felt by man aeons before, as soon as a dawning intelligence illuminated his acts, as soon as he became conscious of the *symmetrical* beating of his heart, of the *symmetrical* gait of his steps and of the slowness or liveliness of his dance - in peace and in war, in joy and in sorrow.

Some teachers seem to think that by merely asking their pupils to count aloud the beats of a measure, while playing the piano, a good rhythm can be obtained. Counting alone will not develop a perfect sense of rhythm. The study of Solfeggio, as the basis of a musical education, is indispensable for acquiring the three most needed assets of the musician: rhythm, a sensitive, discriminating musical ear and perfect intonation when singing. Wherever solfeggio is taught, a good sense of rhythm, that is to say, an unconscious as well as conscious responsiveness to the manifold expressions of rhythm is invar-

ern World," Verlag von D. Appleton & Co., New York; mit Genehmigung des Verlegers hier abgedruckt.)

Rhythmus ist das Ergebnis gewisser physischer Vorgänge, welche teils willkürlicher teils unwillkürlicher Natur sind, wie beispielsweise unser Herz - und unser Pulsschlag oder die Bewegungen unserer Arme während des Gehens und das Gleichmass unserer Schritte beim Gehen und beim Tanzen. Diesen physischen Vorgängen verdanken wir unsere ursprüngliches rhythmische Gefühl. In ihnen ist der Beginn des Rhythmus zu suchen. Der Takt kam später als das Ergebnis von Beobachtung und planmässiger Ausarbeitung.

Die Taktstriche, welche unsere Taktformen abteilen, kamen zuerst im 16 Jahrhundert in Gebrauch. Eine der ersten Fülle der Verwendung von Taktstrichen findet sich in Agricola's "Musica Instrumentalis" (1529).

Rhythmus aber wurde sicherlich vom Menschen bereits in vorhistorischer Zeit empfunden sobald ihm sein dämmerndern Verstand seine Handlungen klar machte und er des Gleichschlags seines Herzens und des Gleichmasses seiner Schritte sich bewusst wurde sowie der langsameren oder schnelleren Bewegung seines

Le rythme est le résultat de certaines actions physiques - - dont quelques-unes dépendent de notre volonté tandis que d'autres s'y soustraient, telles que le battement de notre coeur et celui de notre pouls, les mouvements de nos bras pendant que nous marchons, la symétrie de nos pas en marchant et en dansant. C'est à ces manifestations physiques que nous devons en premier lieu notre sentiment rythmique et c'est là par conséquent qu'il faut chercher l'origine du rythme. La mesure vint plus tard, comme résultat de l'observation et de l'étude.

Les barres qui divisent nos mesures furent introduites en musique pour la première fois au 16ème siècle. Un des exemples les plus anciens de l'emploi des barres se trouve dans "Musica Instrumentalis" de Agricola (1529). Mais le rythme fut ressenti par l'homme dès l'enfance de l'humanité, aussitôt que son intelligence naissante illumina ses actes, aussitôt qu'il devint conscient du battement *symétrique* de son coeur, de l'allure *symétrique* de ses pas et de la lenteur ou de la vivacité de sa danse dans la paix et dans la guerre, dans la joie et dans la douleur.

Il y a des professeurs qui semblent croire qu'il

tado de ciertos actos físicos, algunos independientes y otros sujetos a nuestra volición, tales como el latido de nuestro corazón, el de nuestro pulso, los movimientos de nuestros brazos al andar, la simetría de nuestros pasos al caminar y al bailar. A estas manifestaciones físicas debemos en primer lugar nuestro sentimiento rítmico, y en ellas, pues, se halla el origen del ritmo. El compás vino más tarde: resultado de la observación y del estudio.

Las líneas divisorias que usamos fueron introducidas en la música en el siglo XVI. Uno de los primeros ejemplos se encuentra en la "Musica Instrumentalis" de Agricola (1529). Pero el ritmo se ha sentido desde la infancia de la humanidad. Lo sintió el hombre desde el momento en que la alborada de la inteligencia iluminó sus actos, en cuanto se dió cuenta del latido simétrico de su corazón, del movimiento simétrico de sus pasos, y de la lentitud o vivacidad de su danza, en paz o en guerra, en la alegría o en el dolor.

Algunos profesores, según parece, creen que con sólo hacer contar a los discípulos en voz alta los tiempos del compás, al tocar el piano, adquirirán buen ritmo. Contar, por sí solo, no desarrolla un perfecto

ably the result. This sense of rhythm develops what might be termed the "pulsation of time;" whereas counting only affirms in the mind the divisions of the measure.

Pupils whose rhythmic training has been neglected, even those who have acquired marked technical proficiency, invariably show the same characteristic traits in their defective sense of rhythm when playing the piano and "counting" at the same time. If asked to count aloud the beats of a measure without playing the piano they acquit themselves on the whole satisfactorily; but when asked to play and count at the same time they say: "o--one, two, thre-ee-ee, four;" or "one, two-oo-oo, three, fo-o-ur;" or, one, a-and, two, a-and," etc. or any combination of these, and show thereby that their "counting" is not sustained by a good sense of rhythm, which would require the word to be spoken, sharp and short, in the very fraction of a second. Muscular action, such as beating the time with the foot, is usually better than mere counting; for the action of a muscle is quicker than the enunciation of consonants and vowels. Pupils with defective rhythm are, however, apt to stop beating time, or to beat more slowly, whereas their sense of rhythm should ever predominate and

Tanzes in Krieg und Frieden, in Freude und Leid.

Manche Lehrer scheinen zu glauben, dass wenn sie einfach ihre Schüler die Takteile beim Spielen laut zählen lassen, ein guter Rhythmus erreicht werden kann. Tatsächlich jedoch kann durch blosses Zählen kein vollkommenes Gefühl für Rhythmus erreicht werden. Solfeggio als Grundlage für eine musikalische Ausbildung ist unbedingt notwendig, um die drei für den Musiker unerlässlichen Eigenschaften zu sichern, nämlich guten Rhythmus, ein empfängliches und feinfühliges musikalisches Ohr und vollkommene Intonation beim Singen. Wo immer Solfeggio gelehrt wird, ist ein gutes Gefühl für Rhythmus, das heisst, eine unbewusste sowohl als eine bewusste Empfänglichkeit für all die mannigfaltigen Ausdrucksweisen des Rhythmus das Ergebnis. Dieser Sinn für Rhythmus entwickelt, was wohl als "Pulsschlag des Zeitmasses" bezeichnet werden darf. Reines Zählen dagegen prägt den Sinnen lediglich die Einteilungen des Taktes ein.

Schüler, deren rhythmische Ausbildung vernachlässigt worden ist, zeigen, selbst wenn sie bedeutendes technisches Können erlangt haben, ohne Ausnahme die gleichen charakteristischen Züge in ihrem mangelhaften Sinn für Rhythmus sobald sie beim Spielen die Takte zählen. Wenn man sie die Takteile laut zählen lässt ohne dabei zu spielen, so erledigen sie sich dieser Aufgabe im grossen und ganzen befriedigend. Lässt man sie jedoch zu gleicher Zeit spielen und zählen, so pflegen sie zu sagen: "Ei-ns, zwei, dr--ei, vier;" "Eins, zw--ei, drei, v--ier;" oder "Eins, u--nd, zwei, u--nd," oder irgend eine Kombination hiervon, wodurch sie zeigen, dass ihre Art des Zählens durch kein gutes Gefühl für Rhyth-

suffit de demander à l'élève de compter à haute voix les temps de la mesure, tout en jouant du piano, pour obtenir un bon rythme. Le fait de compter les temps ne suffit pas pour développer un sens parfait du rythme. L'étude du solfège, comme base de l'éducation musicale, est indispensable pour acquérir les trois éléments les plus nécessaires au musicien: un bon rythme, une oreille musicale sensitive et juste et une intonation parfaite dans le chant. L'enseignement du solfège produit toujours un bon rythme, c'est-à-dire une action consciente ou inconsciente répondant aux multiples manifestations du rythme. Ce sens du rythme développe ce qu'on pourrait appeler la "pulsation" du temps; tandis que de compter simplement ne fait qu'affirmer dans l'esprit les divisions de la mesure.

Les élèves dont l'éducation rythmique a été négligée, même s'ils peuvent avoir acquis une habileté technique marquée, laissent percer, sans exception, les mêmes traits caractéristiques engendrés par leur sens déficient du rythme lorsqu'ils jouent du piano et qu'ils comptent en même temps. Si on leur demande de compter à haute voix les temps d'une mesure sans jouer du piano, ils le feront d'une manière en somme satisfaisante; mais lorsqu'il s'agit de jouer et de compter en même temps, ils prononcent: "u...n, deux, tr...ois, quatre;" ou "un, de...ux, trois, qu...atre;" montrant par là que leur façon de compter n'est pas basée sur un bon sens du rythme qui exigerait que chaque mot soit prononcé d'une manière brève et nette. L'action musculaire, telle que celle de battre la mesure avec le pied, vaut généralement mieux que de compter

sentimiento del ritmo. El estudio del solfeo, como base de la educación musical, es indispensable para adquirir los tres dones necesarios del músico: buen ritmo, oído musical delicado y fino y entonación perfecta al cantar. Doquiera que se enseña el solfeo, invariablemente se tiene por resultado un buen sentimiento del ritmo; es decir, la facultad de responder consciente e inconscientemente a las múltiples manifestaciones del ritmo. Este sentido del ritmo es lo que podría llamarse "pulsación del tiempo," mientras que contar solo afirma en la mente las divisiones del compás.

Los discípulos que han descuidado ejercitarse en el ritmo, aun cuando hayan adquirido marcada habilidad técnica, manifiestan invariablemente la misma deficiencia característica en el sentimiento del ritmo cuando tocan el piano y al mismo tiempo "cuentan." Si se les pide que cuenten en voz alta los tiempos de un compás, sin tocar el piano, lo desempeñan bastante satisfactoriamente, pero cuando se les pide que toquen y cuenten al mismo tiempo, dicen: "uuuno, dos, treses, cuatro;" o bien: "uno, doooo, tres, cuuuatro" o bien: "uno, yyy dos, yyy tres, etc." o cualquier combinación de estas, demostrando así que su "contar" no está basado en un buen sentimiento del ritmo, el cual, si lo tuvieran, les haría pronunciar las palabras breves y sin

force the playing to adjust itself to it.

Pupils with defective rhythm generally overlook rests. This is a deplorable consequence of their inefficient training. It makes their rhythm defective even when they are not playing. It robs them of one of the first requisites for a good performance: repose.

Motion and repose—these two elements are as omnipotent in music as in any other form of human activity.

Rests mean repose, and not an anxious waiting before darting off again. Rests divide phrases, periods and sections; they are meant for the mind to consider and reflect; for the body to rest and recuperate; for the emotions to subside and, silently, to gather new, swelling forces. What a dire mistake, what thoughtlessness, to overlook or even to undervalue the potency of such a silent means of expression! How eloquent a well observed rest can be!

mus unterstützt wird, da sie andernfalls die betreffende Taktzahl kurz und knapp, in einem Bruchteil einer Sekunde, aussprechen würden. Ausdruck durch Bewegung wie etwa Markieren des Taktes durch den Fuss ist gewöhnlich besser als blosses Zählen da der Ausdruck der Bewegung schneller vor sich geht als die Aussprache von Konsonanten und Vokalen. Schüler mit einem mangelhaften Sinn für Rhythmus neigen jedoch nur zu leicht dazu mit dem Markieren des Taktes durch ihren Fuss aufzuhören oder langsamer zu markieren während ihr Sinn für Rhythmus immer vorherrschen sollte und alle Widerstände überkommend das Spiel dazu zwingen sollte sich dem Rhythmus anzupassen.

Schüler mit einem mangelhaften Sinn für Rhythmus pflegen Pausen gewöhnlich zu übersehen. Dies ist eine bedauerliche Folge ihrer unzureichenden Ausbildung. Dies macht ihren Rhythmus mangelhaft selbst wenn sie nicht spielen und beraubt sie einer der ersten Voraussetzungen für eine gute Leistung: Ruhe und Gleichmass.

Bewegung und Ruhe, diese beiden Elemente sind in der Musik ebenso bedeutungsvoll wie auf jedem anderen Gebiet menschlicher Betätigung.

Pausen bedeuten Ruhe und nicht ein unruhiges Warten auf ein neues Weitergehen. Pausen scheiden Phrasen und Abschnitte, die der Seele Gelegenheit zur Aufnahme und Betrachtung, dem Körper Zeit zur Ruhe und Erholung geben und die Empfindungen sich entspannen und im Schweigen neue, wachsende Kräfte sammeln lassen sollen. Was für ein verhängnisvoller Missgriff, welche Gedankenlosigkeit die gewaltigen Möglichkeiten eines solchen schweigenden Mittels des Ausdrucks zu übersehen oder zu unterschätzen! Wie wirkungsvoll kann eine gut beobachtete Pause sein!

à haute voix, car l'action d'un muscle est plus rapide que l'énonciation de consonnes et de voyelles. Cependant, les élèves dont le sens rythmique est défectueux sont enclins à interrompre ou à ralentir leurs battements de pied, alors que leur sens rythmique devrait toujours prédominer et, s'imposant en premier lieu, forcer le jeu à se modeler sur lui.

Les élèves dont le rythme est défectueux négligent généralement les silences. C'est là une des conséquences déplorables de leur éducation musicale imparfaite, qui fausse leur rythme même lorsqu'ils ne jouent pas. Ces élèves se trouvent ainsi manquer d'un des premiers éléments nécessaires à une bonne exécution: le repos.

Mouvement et repos, ces deux états sont aussi importants en musique que dans n'importe quelle autre forme de l'activité humaine.

Les silences, en musique, équivalent au repos et non pas à une attente anxieuse avant de s'élancer à nouveau. Les silences divisent les phrases, les périodes et les sections; ils sont faits pour que l'esprit puisse se recueillir et réfléchir, pour que le corps se détende et récupère ses forces, pour que les émotions se calment et puisent silencieusement de nouvelles énergies. Quelle grosse faute, quelle négligence que de mépriser ou même de méconnaître la puissance d'un tel moyen d'expression! Quelle éloquence peut avoir un silence bien observé!

vacilación. La acción muscular, tal como la de marcar el compás con el pie, es generalmente mejor que contar, pues el movimiento de un músculo es mas rápido que la enunciaciónde vocales y consonantes. Los discipulos que tienen ritmo defectuoso, sin embargo, tienen tendencia a dejar de marcar el compás, o a marcarlo más despacio, mientras que el sentimiento del ritmo debiera predominar y obligarlos a ajustar a él la ejecución.

Los discipulos que tienen ritmo defectuoso generalmente no se fijan en los silencios. Esta es consecuencia deplorable de su preparacón insuficiente y hace que su ritmo sea defectuoso, aun cuando no estén tocando; les arrebató una de las condiciones primordiales de la buena ejecución: el reposo.

MOVIMIENTO Y REPOSO: *Estos dos elementos son en la música tan omnipotentes como en toda otra forma de actividad humana. Los silencios significan reposo, y no ansiosa espera para echar a correr. Los silencios dividen frases, períodos y secciones. Su objeto es que la mente pueda considerar y meditar, el cuerpo descansar y recobrase, las emociones calmarse y ganar nuevas fuerzas. ¡Que error tan grande, que descuido, pasar por alto o no apreciar debidamente la potencia de tales medios de expresión! ¡Cuán elocuente es un silencio bien observado!*

Sonata Op. 7

Sonate Op. 7

Sonate Op. 7

Sonata Op. 7

LUDWIG van BEETHOVEN

Largo, con gran espressione (♩ = 92)

Musical score for the first movement of Sonata Op. 7 by Ludwig van Beethoven. The score is in 3/4 time and consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (4, 3, 4, 1) and a "Led." marking with an asterisk. The second system features a piano (*pp*) dynamic, "a tempo" marking, and a "una corda" section followed by a fortissimo (*ff*) section with "tre corde" marking. The third system includes a piano (*pp*) dynamic, "espress." marking, and a "(riten.)" section. The score concludes with a "ten." marking and an "etc." instruction.

It is well known that rhythmical responsiveness and accuracy are developed by the study of pieces which bring forth certain manifestations of rhythm, such as marches and dance music, (waltzes, mazurkas, gavottes, bourrées, tarentelles, polonaises, boleros, habaneras, etc.) Such pieces awaken rhythmic activity by their spontaneous appeal to

Es ist eine wohlbekannte Tatsache dass rhythmische Empfänglichkeit und Präzision durch das Üben von Stücken entwickelt werden welche gewisse Ausdrucksformen des Rhythmus veranschaulichen wie Marsch und Tanz-Musik, wobei unter letzterer Wälzer, Mazurken, Gavotten, Bourrées, Tarantellen, Polonaisen, Boleros, Haban-

C'est un fait avéré que le sens et l'exactitude rythmiques se trouvent développés par l'étude de morceaux qui éveillent certaines manifestations du rythme, par exemple: les marches et la musique de danse, cette dernière classification comprenant les valse, les mazurkas, gavottes, bourrées, tarentelles, polon-

Es muy sabido que puede desarrollarse una apreciación buena y exacta del ritmo estudiando piezas que hagan resaltar ciertas manifestaciones del ritmo, como las marchas y la música de baile. (Valses, mazurkas, gavotas, "bourrées," tarantelas, polonesas, boleros, habaneras, etc.). Tales piezas despiertan activi-

muscular action, which is but another proof of the value of learning Solfeggio, which teaches beating time in the air with the hand. "Barcarolles" (boat songs) and "berceuses" (cradle songs or lullabys) constitute also valuable material for rhythmical study on account of their slow, swaying motion.

There is hardly a more striking illustration of the difference between mere "keeping time" and the observance and adequate rendition of the rhythm of a composition, than is offered by marches or march-like themes. They are not all alike in character, and, consequently, the nature of the rhythm is not the same in all of them. That funeral marches are slow, mournful and stately and that military marches are quick and buoyant needs no demonstration. But there are subtle differences in each of these categories of marches due to our conception of the piece. (See Chapter: Conception and Interpretation).

Marches and march-like themes may be played with all possible accuracy of time and yet sound colorless, insipid and devoid of the necessary suggestion which a mournful dirge, a gaily tripping two-step, an uplifting march-like hymn, or a rousing military march should convey. Then again, these may be executed with such precision and pregnancy of

eras usw. verstanden werden, Solche Stücke für deren rhythmische Bewegung durch ihre unwillkürliche Einwirkung auf die Muskeltätigkeit, was nur des weiteren den Wert der Erlernung des Solfeggio beweist, welches das freie Taktschlagen mit der Hand lehrt. "Barcarollen" und "Berceusen" (Wiegenlieder) bilden ebenfalls wertvolles Material für rhythmische Studien wegen ihres langsamen wiegenden Rhythmus.

Es gibt kaum eine bessere Veranschaulichung der Verschiedenheit zwischen blosser "Takt halten" und der Beobachtung und entsprechenden Wiedergabe des Rhythmus einer Komposition wie sie durch Märsche und marschartige Themen geboten wird. Ihr Charakter ist nicht immer der gleiche und folglich ist auch die Natur des Rhythmus nicht in allen dieselbe. Es bedarf keiner Ausführung, dass Trauermärsche einen langsamen, klagenden und würdevollen Charakter tragen und dass Militärmärsche frisch und aufmunternd wirken. Indessen gibt es feinere Unterschiede in jeder Kategorie dieser Märsche, welche durch unsere Auffassung bedingt werden. (Siehe Kapitel: Auffassung und Interpretation.)

Märsche und marschartige Themen können mit der grösstmöglichen Präzision des Zeitmasses wiedergegeben werden und

aises, boléros, habaneras, etc. Ces morceaux provoquent spontanément l'activité rythmique par des réflexes physiques, ce qui constitue une preuve supplémentaire de l'avantage qu'on a à apprendre le solfège, grâce auquel l'élève apprend à battre la mesure la main en l'air. Les barcarolles et les berceuses constituent aussi des moyens appréciables d'étude par leur rythme au balancement doux et lent.

Un des exemples les plus frappants de la différence qui existe entre battre simplement la mesure et observer, rendre pleinement, le rythme d'une composition, est offert par les marches ou les thèmes en forme de marches. Elles n'ont pas toutes le même caractère et, par conséquent, la nature du rythme n'est pas semblable dans chaque cas. Il n'est guère besoin de démontrer que les marches funèbres sont lentes, tristes et solennelles, tandis que les marches militaires sont vives et joyeuses. Mais il y a, dans chacune de ces catégories de marches, des différences subtiles dues à la conception que nous nous faisons du morceau. (Voir le chapitre intitulé: Conception et Interpretation).

Les marches et les thèmes en forme de marches peuvent être joués avec toute l'exactitude possible quant au temps et pourtant

dad rítmica, porque estimulan espontáneamente la acción muscular. Esta es otra prueba de la importancia de aprender el solfeo, el cual enseña a marcar el compás con la mano en el aire. Las barcarolas, y las "berceuses" (canciones de cuna) constituyen también valioso material para el estudio del ritmo, a causa de su movimiento lento y mecedor.

Quizás no haya ejemplo tan positivo de la diferencia entre simplemente "llevar el compás" y expresar debidamente el ritmo de una composición, como el que ofrecen las marchas y los temas en forma de marcha. No son todas de igual índole y, por consiguiente, el ritmo no es en todas el mismo. No necesita demostrarse que las marchas fúnebres son lentas, tristes y solemnes, y que las marchas militares son vivaces y despiertan animación. Pero hay diferencias sutiles en cada una de estas clases de marchas, según sea el concepto que tengamos de la pieza. (Véase Capítulo "Concepción e Interpretación.")

Las marchas y los temas en forma de marcha se pueden tocar con toda la exactitud posible del tiempo y resultar, sin embargo, incoloras, insípidas, y no evocar la idea de un canto fúnebre, un paso doble ligero y alegre, un himno marcha enaltecedor o una marcha militar. Por otra parte, pueden ejecutarse

the rhythm demanded, that a stirring appeal is at once made to our feelings.

In the following examples an attempt has been made to illustrate the difference between mere keeping time and a correct, vibrant, rhythmic execution.

dennoch fade und farblos erscheinen und des notwendigen Eindrucks entbehren, den ein klagendes Totenlied, ein fröhlich schreitender Two-Step, ein begeisternder marschartiger Hymnus oder ein packender Militärmarsch erwecken können. Andererseits ist es möglich, diese Stücke mit solcher Präzision und nachdrücklicher Betonung des verlangten Rhythmus auszuführen, so dass ein sofortiger mächtiger Appell unsere Gefühle erfolgt.

In den folgenden Beispielen ist ein Versuch gemacht worden, die Verschiedenheiten zwischen blossem Takthalten und einer getreuen und lebendigen rhythmischen Ausführung zu veranschaulichen.

sembler sans couleur, insipides et manquant de la suggestion qu'un chant funèbre, un two-step gai et alerte, un hymne noble et émouvant, ou une marche militaire entraînant, doivent faire naître. Par contre, il est possible de jouer ces compositions avec tellement de précision du rythme que nous en ressentons immédiatement une impression forte et émouvante.

Dans les exemples suivants, j'ai essayé de démontrer la différence entre battre simplement la mesure et une exécution rythmique correcte et vibrante.

con ritmo tan preciso e intenso que enseguida nos conmueven.

En los ejemplos siguientes se ha tratado de resaltar la diferencia entre meramente llevar el compás y lograr una ejecución rítmica, apropiada y vibrante.

Novelette Op. 21, No 1

ROBERT SCHUMANN

Markirt und kräftig $\text{♩} = 108$ ($\text{♩} = 120$)
Marcato e vigoroso

Execution

Ausführung

Exécution

Ejecución

Tempo di marcia risoluto ($\text{♩} = 120 - 132$)

While his sense and knowledge of rhythm are being developed, the pianist must also learn to analyze correctly the music which he is to perform. Such an analysis determines which notes or rests correspond to each beat-or subdivisions thereof-of the measure. The following examples are given as models among many others, possibly just as instructive.

Der Pianist muss, während er sein Gefühl und Verständnis für Rhythmus entwickelt, sich auch die Fähigkeit aneignen, die Musik, welcher er vorzutragen hat, genau zu analysieren. Eine solche Analyse zeigt, welche Noten oder Pausen jedem Taktteil oder dessen Unterabteilungen entsprechen. Die folgenden Beispiele werden als Vorbilder vieler anderer gegeben, welche möglicherweise ebenso lehrreich sind.

Pendant que se développent son sens et sa connaissance du rythme, le pianiste doit également apprendre à analyser correctement les morceaux qu'il joue. Cette analyse détermine quels sont les notes et les silences qui correspondent à chaque temps de la mesure ou de ses subdivisions. Les exemples suivants ont été choisis parmi une foule d'autres exemples, peut-être tout aussi instructifs.

Al mismo tiempo que el pianista desarrolla su sentimiento y conocimientos del ritmo, tiene también que aprender a analizar correctamente la música que ha de ejecutar. Tal análisis determina cuales son las notas o los silencios que corresponden a cada tiempo o fracción del compás. Los ejemplos siguientes se dan como modelos de muchos otros, quizás tan instructivos.

Concerto in C minor

Konzert in C moll

Concerto en ut mineur

Concierto en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Largo (♩) = 63-69

Solo

cresc. *sf* etc.

Red. *

Solo *Tutti* *Solo*

sf *sf* *dimin.*

Red. * *Red.* *Red.* *

p *pp*

Red. * *Red.* * *Red.* *Red.* *Red.* *

sf etc.

Red. *

Simultaneous Play-
ing of Two Different
Rhythms.

The pianist who pos-
sesses a good sense of
rhythm seldom experi-
ences difficulty in play-
ing, at the same time, with
the right and with the
left hand, two different
rhythms. Yet he should
know and be able to em-
ploy the two methods
which he has at his dis-
posal in order to over-
come the difficulties
which the simultaneous
execution of two differ-
ent rhythms may occa-
sion.

The following explan-
ations and examples il-
lustrate the "analytical"
method.

*Gleichzeitiges Spielen
von zwei verschiedenen
Arten von Rhythmen.*

*Der Pianist, der ein
gutes Gefühl für Rhyth-
mus besitzt, wird beim
Spielen von zwei ver-
schiedenen Arten von
Rhythmen mit der rech-
ten und mit der linken
Hand selten auf Schwierig-
keiten stossen. Dennoch
sollte er die zwei Metho-
den kennen, die zu sei-
ner Verfügung stehen und
sie anzuwenden fähig
sein, um die Schwierig-
keiten zu überkommen,
welche die gleichzeitige
Ausführung von zwei ver-
schiedenen Arten von
Rhythmen verursachen mag.*

*Die folgenden Erklä-
rungen und Beispiele ver-
anschaulichen die "an-
alytische" Methode.*

Jeu simultané de
deux rythmes différ-
ents.

Le pianiste possédant
un bon sens du rythme
éprouve rarement des
difficultés à jouer, en
même temps, de la main
droite et de la gauche,
deux rythmes différ-
ents. Toutefois, il doit
connaître et être à
même d'employer les
deux méthodes qu'il a à
sa disposition pour sur-
monter les obstacles que
l'exécution simultanée
de deux rythmes dif-
férents peut créer.

Les explications et
les illustrations suivan-
tes typifient la méthode
"analytique"

*Ejecución simultá-
nea de dos ritmos difer-
entes.*

*El pianista que posee
buen sentimiento del rit-
mo, raras veces encuen-
tra dificultad en tocar
a un mismo tiempo dos
ritmos diferentes, uno
con la mano derecha y
otro con la izquierda. Sin
embargo, debe conocer y
poder recurrir a los dos
medios de que se dis-
pone para vencer las dif-
icultades que pueden so-
brevir en la ejecución
simultánea de dos rit-
mos diferentes.*

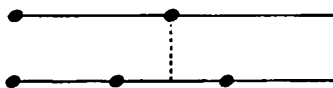
*Las explicaciones y
ejemplos siguientes mues-
tran el método "analítico".*

Two Notes Against
Three

Zwei Noten gegen drei

Deux notes contre
trois

Dos Notas Contra Tres



If we divide one of
these lines in two equal
sections and the other
line in three, connecting
them by a dotted line
in the manner indica-
ted in the drawing, we
obtain the exact rela-
tion of two notes against
three.

*Wenn wir eine von die-
sen Linien in zwei gleiche
Abschnitte zerlegen und
die andere Linie in drei
teilen, indem wir sie
durch eine punktierte
Linie verbinden, wie dies
in der Zeichnung angege-
ben ist, so erhalten wir
die genaue Beziehung von
zwei Noten gegen drei.*

Si nous divisons une
de ces lignes en deux
parties égales et l'autre
en trois, en les reliant
par un pointillé, de la
façon indiquée ci-des-
sus, nous obtiendrons la
relation exacte de deux
notes contre trois.

*Si se divide una de
estas líneas en dos sec-
ciones iguales y la otra
línea en tres secciones,
uniéndolas con una línea
de puntos, como se in-
dica en el ejemplo, se
obtendrá la relación ex-
acta de dos notas contra
tres.*



This shows that the second note of the group of two is to be played exactly half-way between the second and third note of the group of three. The first notes of both groups are, of course, to be played together.

Counting aloud while playing, if done correctly, is of practical value.

One should count aloud the group of three notes -- not that of two--subdividing each beat in two half-beats, that is to say, counting: "one and two and three and"

In our drawing this shows as follows:

Dies beweist, dass die zweite Note aus der Gruppe von zwei Noten genau in der Mitte zwischen der zweiten und dritten Note von der Gruppe von drei Noten gespielt werden muss.

Selbstverständlich werden die ersten Noten aus beiden Gruppen zu gleicher Zeit gespielt.

Wenn richtig ausgeführt ist Lautzählen beim Spielen von praktischem Vorteil. Man sollte die Gruppen von drei Noten laut zählen und nicht die von zwei, wobei jedes Taktviertel wiederum in zwei Hälften geteilt wird. Das heisst, man zählt: "Eins und zwei und drei und"

In unserer Zeichnung zeigt sich dies folgendermassen:

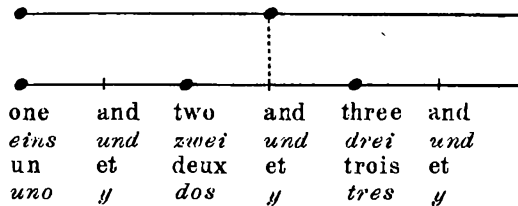
Ceci montre que la seconde note du groupe de deux notes doit être jouée exactement à moitié entre la seconde et la troisième du groupe de trois notes. Il est évident que les premières notes de chaque groupe doivent être jouées ensemble.

Compter à haute voix en jouant, si on le fait correctement, est d'une valeur pratique. Il faut alors compter le groupe de trois notes, et non pas celui de deux. On subdivisera chaque temps de la mesure en deux moitiés. On comptera donc: "un et deux et trois et."

Dans notre exemple ceci apparait comme suit:

Esto demuestra que la segunda nota del grupo de dos se debe tocar exactamente entre la segunda y la tercera nota del grupo de tres. Las primeras notas de ambos grupos se tocarán, naturalmente, al mismo tiempo. Contar en voz alta mientras se toca, siempre que se haga correctamente, es de valor práctico. Hay que contar el grupo de tres y no el de dos notas, dividiendo cada tiempo en dos medios tiempos, es decir, contando "uno y dos y tres y"

En nuestro ejemplo se ilustra así:

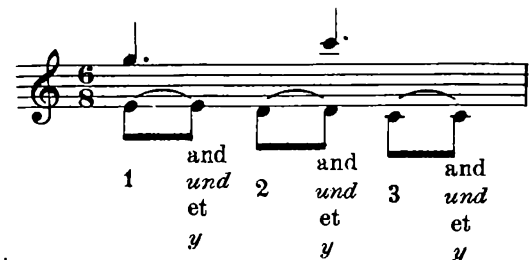
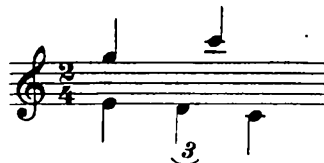
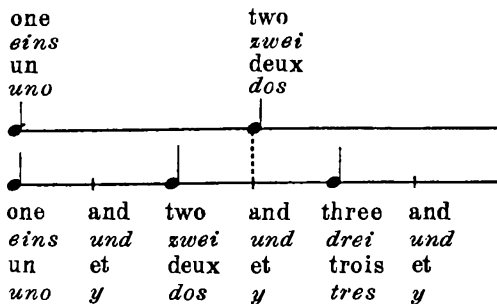


It will thus be seen that the second note of the group of two, corresponds exactly to the "and" that comes after "two"

Man sieht hieraus, dass die zweite Note von der Gruppe von zwei Noten genau dem "und" entspricht, welches nach "zwei" kommt.

On voit ainsi que la seconde note du groupe de deux correspond exactement au "et" qui vient après "deux".

Se ve que la segunda nota del grupo de dos corresponde exactamente con el "y" que viene después de la segunda nota del grupo de tres.



Song without words
Op. 53, No 2

Lied ohne Worte
Op. 53, No 2

Chanson sans pa-
roles Op. 53, No 2

Canción sin pala-
bras Op. 53, No 2

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY

Allegro non troppo
Con sentimento

Étude No. 2 (Trois nouvelles Études)
FREDERICK CHOPIN

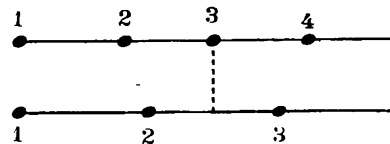
Allegretto (♩ = 104-108)

Three Notes Against
Four

Drei Noten gegen
vier

Trois notes contre
quatre

Tres Notas Contra
Cuatro



These lines and their divisions show that while the first notes of each group are to be played together, the other notes are played in alternation. To find the exact

Diese Linien und ihre Abteilungen zeigen, dass während die ersten Noten von jeder Gruppe zu gleicher Zeit gespielt werden, die übrigen in abwechselnder

Ces lignes et leurs divisions montrent que bien que les premières notes de chaque groupe doivent être jouées en même temps, les notes suivantes tombent al-

Estas líneas y sus divisiones demuestran que si bien las primeras notas de cada grupo se tocan al mismo tiempo, las demás se tocan alternativamente. Para en-

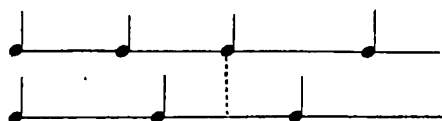
proportion the values of 3 and 4 have to be reduced to the denomination of twelfths. Suffice it to point out that the third note in the group of four is to be played exactly midway between the second and third note of the group of three.

Reihenfolge gespielt werden sollen. Um das genaue Verhältnis zu finden, müssen die Zeitwerte von 3 und 4 auf zwölf übertragen werden.

Es genügt darauf hinzuweisen, dass die dritte Note in der Gruppe von vier genau in der Mitte der Gruppe von drei Noten gespielt werden muss.

ternativement. Pour trouver la proportion exacte, les valeurs de 3 et 4 doivent être réduites à un dénominateur commun, qui est douze. Qu'il suffise ici de faire remarquer que la troisième note du groupe de 4 doit être jouée exactement entre la seconde et la troisième notes du groupe de trois.

contrar la proporción exacta, los valores de las tres y cuatro notas se pueden dividir en un factor común, que es doce, es decir, dividiendo cada línea en doce puntos. Baste indicar que la tercera nota del grupo de cuatro cae exactamente entre la segunda y tercera nota del grupo de tres.

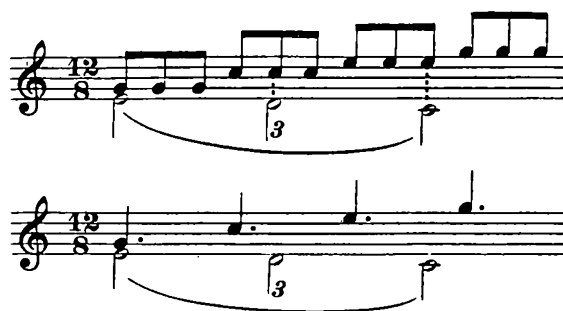
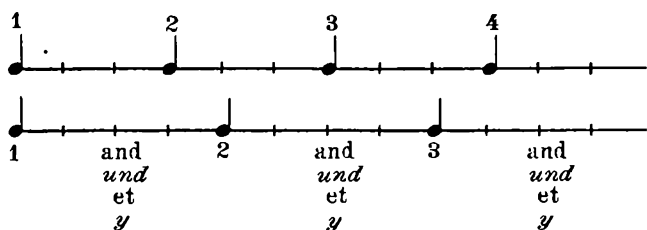


The group of four notes should be counted aloud, not the group of three. By counting: "one and three and four and" it will be found that the 3rd note of the group of four corresponds exactly with the "and" that comes after the 2nd note of the group of three.

Die Gruppe von vier Noten sollte laut gezählt werden, nicht aber die Gruppe von drei. Wenn man folgendermassen zählt: "Eins, und, zwei, und, drei und vier und" findet man, dass die vierte Note genau mit dem "und" übereinstimmt, welches nach der zweiten Note von der Gruppe von drei kommt.

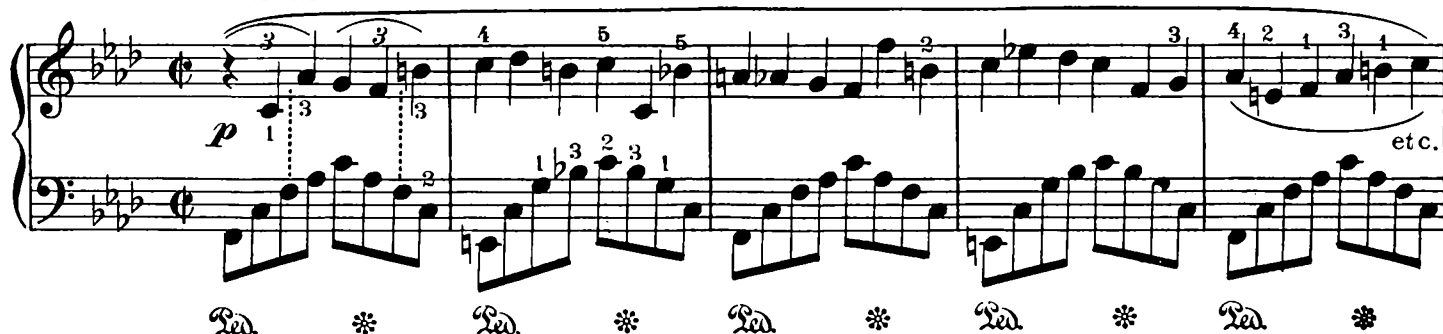
On comptera à haute voix le groupe de quatre notes, et non pas celui de trois. Si on compte "un" "et" "deux" "et" "trois" "et" quatre "et" on verra que la troisième note du groupe de quatre correspond exactement au "et" qui vient après la seconde note du groupe de trois.

Para contar en voz alta tómesese el grupo de cuatro y no el de tres. Contando "uno y dos y tres y cuatro y" se verá que la tercera nota del grupo de cuatro corresponde exactamente con el "y" que viene después de la segunda nota del grupo de tres.



Étude No.1 (Trois nouvelles Études)
FREDERICK CHOPIN

Andantino (♩ = 100 - 104)



Five Notes Against Two

If the five notes appear in two groups, one of two notes and the other three, then the task presents no difficulty; the group of three notes is, then, simply a triplet:

Fünf Noten gegen zwei

Wenn die fünf Noten in zwei zerlegten Gruppen erscheinen, wovon die eine aus zwei Noten, die andere aus drei besteht, sind keine Schwierigkeiten vorhanden. Die Gruppe von drei Noten ist dann einfach eine Triole.

Cinq notes contre deux

Si les cinq notes apparaissent en deux groupes, l'un de deux notes et l'autre de trois, le problème n'offre aucune difficulté; le groupe de trois notes est simplement, dans ce cas, un triolet.

Cinco Notas Contra Dos

Si las cinco notas aparecen en dos grupos, uno de dos y otro de tres, el problema no ofrece dificultad; en este caso el grupo de tres notas es sencillamente un tresillo:



but if the quintuplet is undivided

Wenn aber die Quintole nicht zerteilt ist,

Mais si les cinq notes ne sont pas divisées:

pero si el grupo de cinco notas no está dividido:

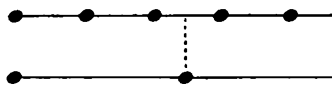


then we must have a gain recourse to our geometrical lines.

so müssen wir uns wieder mit abgetheilten Linien behelfen.

nous devons de nouveau recourir à l'emploi des lignes géométriques.

entonces tenemos que recurrir a nuestras líneas geométricas:

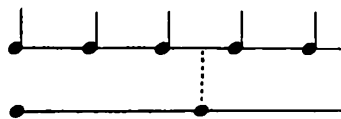


These show that the second note of the group of two, falls exactly between the third and fourth notes of the group of five.

Diese zeigen, dass die zweite Note aus der Gruppe von zwei genau in der Mitte zwischen der dritten und der vierten Note aus der Gruppe von fünf Noten zu spielen ist.

Ceci démontre que la seconde note du groupe de deux tombe exactement entre la troisième et quatrième notes du groupe de cinq.

Estas demuestran que la segunda nota del grupo de dos cae exactamente entre la tercera y cuarta del grupo de cinco.



Nocturne Op. 15, No 2 - Nocturno Op. 15, No 2

FREDERICK CHOPIN

Doppio movimento (♩ = 84)

Those interested in this subject and who would like to know all the possible combinations (five against three; four against seven, etc.) may consult "Rhythmical Problems" by Riemann, and "Rhythmical Problems" by Germer.

Diejenigen, welche sich für solche rhythmischen Probleme noch weiterinteressieren und alle möglichen Kombinationen kennen lernen möchten (Fünf gegen Drei; Vier gegen Sieben usw.) seien auf "Rhythmische Probleme" von Riemann und "Rhythmische Probleme" von Germer verwiesen.

Ceux qui s'intéressent à ce sujet et qui voudraient connaître toutes les combinaisons possibles (cinq contre trois; quatre contre sept etc.) n'ont qu'à consulter "Problèmes Rythmiques" de Riemann, et "Problèmes Rythmiques" de Germer.

Los que se interesen en este asunto y quisieran conocer todas las combinaciones posibles (cinco contra tres, cuatro contra siete, etc.) pueden consultar "Problemas Rítmicos" de Riemann y "Problemas Rítmicos" de Germer.

Succession of Groups of Uneven Rhythmical Values

When groups of uneven rhythmical values follow each other, the composer should indicate, with care, the manner in which they are to be played. In the following example the musical annotation leaves no doubt as to the mode of execution.

Aufeinanderfolgende Gruppen von ungleichen rhythmischen Werten

Wenn Gruppen von ungleichen rhythmischen Werten aufeinanderfolgen, so sollte der Komponist die Ausführungsweise mit Genauigkeit angeben. In den folgenden Beispielen lässt die Schreibung keinen Zweifel über die Art und Weise der Ausführung.

Succession de groupes de valeurs rythmiques inégales

Lorsque des groupes de valeurs rythmiques inégales se suivent, le compositeur devrait indiquer avec soin la manière de laquelle ils doivent être joués. Dans l'exemple suivant, la notation musicale ne laisse aucun doute quant au mode d'exécution.

Varias Combinaciones de Valores Rítmicos Desiguales

Cuando grupos de valores rítmicos desiguales van seguidos unos de otros, el compositor debe indicar con cuidado la manera de ejecutarlos. En el ejemplo siguiente la anotación musical no deja duda en cuanto a la ejecución:



but written in the following manner, more than one mode of execution might be adopted.

Wenn jedoch dieses Beispiel in der folgenden Art und Weise geschrieben wird, ergeben sich verschiedene Möglichkeiten der Ausführung:

Si l'on écrit ces notes de la façon suivante, il est possible d'adopter plusieurs modes d'exécution.

pero escritos de la manera siguiente, se pueden adoptar varios modos para su ejecución:



If the tempo of the piece is slow, it is advisable to subdivide the unequal number of notes in two or more groups, in accordance with the rhythmic

Ist das Tempo des Stückes langsam, so ist es ratsam, die ungleichmässige Zahl der Noten in zwei oder mehr Gruppen zu zertheilen, im

Si le mouvement d'un morceau est lent, il convient de subdiviser le nombre inégal de notes en deux ou plusieurs groupes, conformément à la

En general, cuando el movimiento de la pieza es lento, conviene dividir el número desigual de notas en dos o más grupos, conforme a la di-

distribution of the bass.

Einklang mit der rhythmischen Durchführung des Basses.

distribution rythmique de la basse.

visión rítmica del bajo.

Nocturne Op. 9, No 1 - Nocturno Op. 9, No 1

FREDERICK CHOPIN

Larghetto ♩ = 116

Execution

Ausführung

Exécution

Ejecución

(KLINDWORTH)

Larghetto ♩ = 116

But, if the tempo is rapid it is preferable not to subdivide the entire group.

Ist jedoch das Tempo schnell, dann ist es besser, die ganze Gruppe unzertheilt zu lassen.

Par contre, si le mouvement est rapide, il est préférable de ne pas subdiviser le groupe entier.

Pero si el movimiento es rápido es preferible no subdividir el grupo entero.

32 Variations in C minor

32 Variationen in C moll

32 Variations en ut mineur

32 Variaciones en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

(von BÜLOW)

Var. XXXI (Finale)
(Allegretto)

Execution

Ausführung

Exécution

Ejecución

(Allegretto)

(Allegro)

There is no gainsaying the fact that the analysis alone is not always productive of satisfactory practical results. In such cases it is necessary to resort to what might be termed the "mechanical" mode of procedure. This consists in training both hands in such manner that each will perform a certain rhythm without being influenced or disturbed by a different rhythm intrusted to the other hand. The hands play, then, in a mechanical way, through automatic muscular action. The following is

Es ist aber eine unanfechtbare Tatsache, dass die Analyse allein nicht immer zu befriedigenden praktischen Ergebnissen führt.

In solchen Fällen wird es notwendig zu einem Verfahren Zuflucht zu nehmen, welches als das "mechanische" bezeichnet werden könnte. Dieses Verfahren besteht darin, dass beide Hände derartig entwickelt werden, dass jede einen gewissen Rhythmus ausführen kann ohne durch den abweichenden Rhythmus der anderen Hand beeinflusst oder gestört zu werden. In solchen

On ne peut guère nier le fait que l'analyse par elle-même ne donne pas toujours des résultats pratiques satisfaisants. Dans ce cas, il est nécessaire de recourir à ce que l'on pourrait appeler le procédé "machinal". Ceci consiste à exercer les deux mains de telle sorte que chacune puisse jouer un certain rythme sans être influencée ou gênée par le rythme différent joué par l'autre main. Les mains jouent alors d'une façon machinale, par une action musculaire automatique. Voici une bonne

No se puede negar que el análisis, por sí solo, no da siempre resultados prácticos satisfactorios. En tales casos es necesario recurrir a lo que se pudiera llamar método "mecánico". Consiste este en ejercitar ambas manos de tal suerte que cada una ejecute cierto ritmo sin que en ella influya o la entorpezca el ritmo distinto que la otra mano tiene a su cargo. Entonces tocan las manos de una manera mecánica, por acción inconsciente de los músculos. La siguiente es una buena manera de adquirir esta acción

a good method for acquiring this independent or mechanical action of the hands:

Beat the tempo with the foot (or use the metronome) while playing two consecutive measures 8 times in succession with the right hand alone; then, without a pause and being careful to beat with the foot in the same manner, neither slower, nor faster, play the same two measures with the left hand alone 8 times without stopping; repeat immediately with the right hand 4 times, then with the left hand 4 times; with the right hand, twice, and with the left hand twice; finally, with the right hand once and with the left hand once. Let now both hands play together, while the foot or the metronome continues to beat the time. The result will, in all probability, be a correct rendition of the two different rhythms.

Füllen spielen die Hände in einer mechanischen Weise durch automatische Muskelthätigkeit. Die folgende Methode bietet eine gute Möglichkeit diese unabhängige oder mechanische Thätigkeit der Hände zu erlangen:

Man schlage das Zeitmass mit dem Fuss (oder gebrauche das Metronom) während man zwei aufeinanderfolgende Takte 8 Mal ununterbrochen mit der rechten Hand allein spielt. Dann ohne irgendwelche Pause und indem man darauf achtet, dass man mit dem Fuss in derselben Weise weder langsamer noch schneller - den Takt schlägt, spiele man dieselben zwei Takte mit der linken Hand 8 Mal ohne Unterbrechung; gleich darauf wiederhole man mit der rechten Hand 4 Mal, dann mit der linken Hand 4 Mal; mit der rechten Hand 2 Mal und mit der linken Hand 2 Mal; schliesslich mit der rechten Hand 1 Mal und mit der linken Hand 1 Mal. Man lass jetzt beide Hände zur gleichen Zeit spielen während der Fuss oder das Metronom den Takt weiterschlägt. In aller Wahrscheinlichkeit wird das Resultat eine richtige Ausführung der beiden Rhythmen sein.

méthode pour acquérir cette action indépendante ou machinale des mains:

Battre la mesure avec le pied (ou bien se servir du métronome) tout en jouant deux mesures consécutives 8 fois de suite avec la main droite seule; puis, sans s'arrêter et en ayant soin de battre avec le pied de la même façon, ni plus lentement, ni plus vite, jouer les deux mêmes mesures avec la main gauche seule 8 fois sans arrêt; répéter immédiatement avec la main droite 4 fois, et ensuite 4 fois avec la main gauche; puis deux fois de la droite et deux fois de la gauche; enfin une fois de la droite et une fois de la gauche. Laisser alors les deux mains jouer ensemble, tandis que le pied ou le métronome continue à battre la mesure. Le résultat, selon toutes probabilités, sera une exécution correcte des deux rythmes différents.

independiente o mecánica de las manos: Llévase el compás con el pie (o con el metrónomo), tocando con la mano derecha sola dos compases consecutivos 8 veces seguidas; después, sin hacer pausa y teniendo cuidado de seguir llevando el compás con el pie de la misma manera, ni más despacio ni más aprisa, tóquense los mismos dos compases con la mano izquierda 8 veces sin parar; repítase inmediatamente con la mano derecha 4 veces, después 4 veces con la izquierda; luego 2 veces con la derecha y dos con la izquierda; luego con la derecha una vez y con la izquierda una. En seguida tóquese con las dos manos a un mismo tiempo, siempre llevando el compás con el pie o con el metrónomo. Con toda probabilidad el resultado será la ejecución correcta de los dos ritmos diferentes.

Fantaisie - Impromptu Op. 66 (oeuvre posthume)

Allegro agitato (♩ = 92)

FREDERICK CHOPIN

20934-258d

A practical, and extremely interesting, illustration of the combination of binary and tertiary rhythms, is offered by the clever Etude No. 4 in A flat major, by Saint-Saëns.

Eine praktische und höchst interessante Veranschaulichung der Verbindung eines zweifach und dreifach getheilten Rythmus wird in der geistreichen Etüde No. 4 in As Dur von Saint-Saëns geboten.

Un exemple pratique et extrêmement intéressant des rythmes de deux et trois notes se trouve dans l'Étude No. 4 en lab majeur, de Saint-Saëns, étude fort habilement conçue.

Una demostración práctica y sumamente interesante de la combinación de los ritmos de dos y tres notas la da el acertadísimo Estudio No. 4 en La bemol mayor de Saint-Saëns.

Etude N^o 4 in A^b major

Etüde N^o 4 in As dur

Étude N^o 4 en lab majeur

Estudio N^o 4 en Lab mayor

CAMILLE SAINT-SAËNS

Andantino

Good rhythm can be his if the piano student really wants it. Let him reflect on what has been said in this chapter, and when practising or performing let him ever give thought to the rhythm and to the divisions and subdivisions of the measure. He should then feel within himself the "pulsation" of the time, seeing, in his mind, the gesture of his own hand "beating" the time.

To accompany often singers, violinists and cellists; to play four-hand pieces with an experienced musician; to take part in chamber music: all this helps greatly towards the acquisition of a perfect sense of rhythm.

Hans von Bülow said: "In the Beginning there was Rhythm." The paraphrase of the celebrated musician may be supplemented by a pregnant remark made to the author of this work by Teresa Carreño, the greatest woman pianist the world has ever known: "Rhythm is Character"

Wenn ein Pianist ein gutes Gefühl und Verständnis für Rhythmus wirklich haben will so kann er es erlangen. Er soll die Ausführungen dieses Kapitels überdenken und beim Üben und Vortragen sollte er stets seine Aufmerksamkeit auf den Rhythmus richten sowie auf das Tempo der Komposition, welche er vorträgt. Er sollte dann in sich selber den "Puls-schlag" des Zeitmasses empfinden und dabei in seiner Vorstellung die Bewegung seiner eigenen Hand im Taktschlagen verfolgen.

Häufige Begleitung von Sängern, Violinisten und Cellisten sowie das Spielen vierhändiger Stücke mit einem erfahrenen Musiker, ferner die Beteiligung an Kammermusik, all dies wird beträchtlich zu einer vollkommenen Beherrschung des Rhythmus beitragen.

Hans von Bülow sagte: "Am Anfang war der Rhythmus!" Diese Äusserung des berühmten Musikers mag ergänzt werden durch die treffende Bemerkung, die Teresa Carreño, die grösste Pianistin, welche die Welt bisher gesehen hat, einmal gegenüber dem Verfasser dieses Werkes machte, nämlich: "Rhythmus ist das eigentliche Ich."

Avoir un bon rythme dépend entièrement de la volonté du pianiste. Qu'il réfléchisse à ce qui a été dit dans ce chapitre et, lorsqu'il étudie et qu'il exécute, qu'il pense toujours au rythme et aux divisions et aux subdivisions de la mesure. Il doit alors sentir battre en lui-même la "pulsation" du temps et voir, dans son imagination, sa main battre la mesure.

On a grand avantage, pour acquérir un sens parfait du rythme, à accompagner souvent des chanteurs, des violonistes et des violoncellistes, à jouer des morceaux à quatre mains avec un musicien expérimenté et à faire de la musique de chambre.

Hans von Bülow a dit "Au commencement, il y eut le rythme"

A ce mot du grand musicien peut s'ajouter une frappante remarque faite à l'auteur de cet ouvrage par Teresa Carreño, la plus grande d'entre les femmes pianistes que le monde ait jamais connues: "Le rythme, c'est le moi!"

El discípulo podrá obtener buen ritmo si es que realmente lo desea. Recuerdese lo dicho en este capítulo y cuando se estudie o ejecute, téngase presente el ritmo y el tiempo de la composición. Si así se hace, se sentirá en sí mismo la "pulsación" del tiempo, imaginándose a su propia mano llevando el compás.

Acompañar a menudo a cantantes, violinistas y violoncelistas, tocar piezas a cuatro manos con un músico experimentado, tomar parte en conjuntos de música de cámara; todo esto ayuda muchísimo a obtener perfecto sentimiento del ritmo.

Hans von Bülow ha dicho: "En un principio hubo Ritmo!" Esta frase del célebre músico puede completarse con una gráfica expresión que al autor de esta obra dijo la más grande pianista que ha habido en el mundo, Teresa Carreño: "Ritmo es Carácter!"

Accents

They are one of the essentials of music and so intimately connected with our sense of rhythm as to seem, at times, to displace rhythm in the order

Akzente

Akzente sind einer der wesentlichen Bestandteile der Musik und so eng mit unserem Gefühl des Rhythmus verbunden, dass sie zuweilen sogar den Vorrang

Accents

Ils constituent un des éléments essentiels de la musique et ils sont si intimement liés à notre sens du rythme qu'ils semblent parfois prendre le

Acentos

Son uno de los elementos esenciales de la música y están relacionados tan íntimamente con nuestro sentimiento del ritmo, que a veces parece que tie-

of precedence.

Accents originate in the emphasis which we place on certain words on the greater force with which we invest certain gestures or muscular actions.

Accents give life and color to the musical speech; they heighten the meaning of notes and phrases which without them would perhaps fail of all effect. They tell of energy, of strength and decision, of martial enthusiasm, of heroism; also of deft piquancy, or of soft persuasion; of lingering tenderness. They are one of the most powerful helps and mainstays of the pianist when performing in public; they force him to go through his task.

The manner in which accents are given is very often a fair indication of the presence or absence of energy, will-power, decision, courage; also of delicacy, tact and sensibility.

Accents given too weakly may often be due to a super-sensitive feeling of delicacy which makes the player dread to accent firmly; they may also be due to an actual lack of physical strength, or to timidity. Accents given too forcefully may be the resultant of a lack of the finer sensibilities, or of poorly controlled nerves.

In order to be effective a strongly accented note or chord should be preceded and followed by softer playing. Keeping in mind this simple fact will eliminate "pounding"

vor dem Rhythmus einzunehmen scheinen.

Akzente nehmen ihren Ursprung in der grösseren Betonung, die wir beim Sprechen auf gewisse Worte legen auf den stärkeren Nachdruck, den wir gewissen Gesten und Bewegungen verleihen.

Akzente geben der musikalischen Diktion Leben und Farbe; sie erhöhen die Bedeutung von Noten und Phrasen, welche ohne sie möglicherweise jede Wirkung entbehren würden. Sie mögen Energie bedeuten oder Stärke und Entschiedenheit, kriegerischen Enthusiasmus, Heroismus, ebenso wie pikante Koketterie oder sanfte Überredung oder zögernde Zärtlichkeit. Sie sind eine der stärksten Hilfen und Stützen für den Pianisten beim öffentlichen Vortrag. Sie zwingen ihn zur Ausführung seiner Aufgabe.

Die Art und Weise, in welcher Akzente häufig wiedergegeben werden, ist sehr oft ein gutes Anzeichen des Vorhandenseins oder Fehlens von Energie, Willenskraft, Entschlossenheit und Mut, auch von Feingefühl, Takt und Verständnis.

Schwach wiedergegebene Akzente mögen oft einer Überempfindsamkeit von Feingefühl zuzuschreiben sein, infolge deren der Spieler vor einer festen Akzentuierung zurückschreckt. Sie können aber auch aus tatsächlichem Mangel an physischer Kraft oder auch aus Schüchternheit herrühren. Zu kräftig vorgetragene Akzente können die Folge eines Mangels an feinerem Verständnis oder auch ungenügend kontrollierter Nerven sein.

Um wirkungsvoll zu sein sollte eine betonte Note oder ein betonter Akkord durch ein weiches Spiel eingeleitet und gefolgt wer-

pas sur lui.

Les accents doivent leur origine à l'emphase plus grande que nous donnons à certains mots à la force plus grande que nous employons pour certains gestes ou certaines actions physiques.

Les accents donnent de la vie et de la couleur au débit musical; ils rehaussent le sens de notes et de phrases qui, sans eux, pourraient manquer de tout effet. Ils expriment l'énergie, la force et la décision, l'enthousiasme martial et l'héroïsme, et aussi la pimpante légèreté ou la douce persuasion et la tendresse câline. Ils constituent l'un des auxiliaires les plus puissants du pianiste lorsqu'il joue en public: ils le forcent à accomplir sa tâche.

La manière dont les accents sont rendus est souvent une bonne indication de la présence ou de l'absence d'énergie, de force de volonté, de décision et de courage; et aussi de délicatesse, de tact et de sensibilité.

Les accents donnés trop faiblement peuvent être le résultat d'un excès de sensibilité qui fait redouter d'accentuer fermement; mais ils peuvent aussi être dûs à un manque réel de force physique ou à de la timidité. Les accents donnés trop fort peuvent être le résultat d'un manque de fine délicatesse ou de nerfs mal contrôlés.

Pour être effectifs, il faut que les notes et les accords qu'on accentue fortement soient précédés

nen precedencia sobre él.

Los acentos provienen del énfasis que damos a ciertas palabras; la fuerza que imprimimos a ciertos gestos.

Los acentos dan vida y color al discurso musical; intensifican el sentido de notas y frases que sin ellos tal vez carecerían de todo efecto. Hablan de energía, de fuerza y decisión, de entusiasmo marcial, de heroísmo; también de graciosa agilidad o suave persuasión; de reposada ternura. Son uno de los auxiliares más poderosos del pianista al tocar en público; le obligan a llevar a término su tarea.

La manera de darlos es muy a menudo una indicación bastante justa de la existencia o falta de energía, fuerza de voluntad, decisión, ánimo, también de delicadeza, tacto y sensibilidad.

Los acentos demasiado débiles pueden provenir de un sentimiento exagerada de delicadeza que hace que el pianista tenga miedo de acentuar con firmeza; pueden también deberse a verdadera falta de fuerza física o a timidez. Los acentos dados con demasiada fuerza pueden ser resultado de falta de fina sensibilidad o de poco dominio sobre los nervios.

Para que tengan buen efecto, las notas o acordes acentuados deben ser precedidos y seguidos de notas o acordes más suaves. Teniendo esto presente se eliminará "aporrear" y dar acentos exagerados. Estos a menudo son el resultado de haber ya el ejecutante

and exaggerated accents, the latter being oft given for the simple reason that the performer has already played with maximum strength before reaching the note or chord to be accented. Likewise should the player abstain from playing with unabated power immediately after a given note or chord has been accented.

Accents may be broadly divided into rhythmical, metrical, phrasing and declamatory.

Rhythmical accents are the resultant of the nature and character of a musical composition. Thus, in a *Polonaise* the rhythm requires forceful accents on the first and second beats and an accent slightly less powerful on the third beat.

Rhythmical accents are usually marked thus: >

den. Wird diese einfache Regel beherzigt, so wird dadurch ein "Hauen" auf die Tasten ebenso wie eine Übertreibung des Akzents vermieden. Die letztere Wirkung wird häufig aus keinen anderen Grunde erreicht als weil der Vortragende bereits mit äusserster Kraft gespielt hat bevor er die Note oder den Akkord erreichte, auf welche der Akzent gelegt werden sollte. In gleicher Weise sollte der Vortragende es vermeiden, mit unverminderter Kraft weiterzuspielen nachdem eine gegebene Note oder ein Akkord betont wurde.

In allgemeinen können Akzente in rhythmische, metrische phrasierende und declamatorische eingeteilt werden.

Rhythmische Akzente sind das Ergebnis der charakteristischen Eigenart einer musikalischen Komposition. So verlangt beispielsweise in der Polonaise der Rhythmus einen kraftvollen Akzent auf die ersten zwei Taktschläge und einen etwas weniger kräftigen auf den dritten Taktschlag. Rhythmische Akzente werden mit > gekennzeichnet.

et suivis d'un jeu plus doux. Le simple fait d'observer cette règle empêchera de "taper" et de donner des accents exagérés qui, souvent, proviennent simplement de ce que le pianiste a déjà donné son maximum de force avant d'atteindre la note ou l'accord à accenter. De même, on doit s'abstenir de continuer à jouer avec la même force immédiatement après que la note ou l'accord a été accentué.

On peut diviser les accents d'une manière générale en accents rythmiques, métriques de phraser et de déclamation.

Les accents rythmiques sont le résultat de la nature et du caractère d'une composition musicale. Ainsi, dans une *Polonaise*, le rythme requiert un fort accent sur les deux premiers temps de la mesure et un accent moins fort sur troisième. Les accents rythmiques s'indiquent ainsi: >

tocado con fuerza máxima antes de llegar a la nota o acorde que debe acentuar. Tampoco se debe seguir tocando con la misma fuerza, sino disminuirla inmediatamente después de haber dado una nota o un acorde acentuado.

Los acentos pueden dividirse, de una manera general, en rítmicos, métricos, de fraseo y declamatorios.

Los acentos rítmicos resultan de la naturaleza e índole de la composición musical. Así, por ejemplo, en una Polonesa el ritmo requiere un acento marcado en los dos primeros tiempos del compás y otro menos fuerte en el tercero. Los acentos rítmicos se marcan con el signo siguiente: >

Grande Polonaise Op.22

FREDERICK CHOPIN

Meno mosso (♩ = 96)
Solo

sostenuto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * etc.

The characteristic rhythmical accent of the *Mazurka*, if considered as the national dance of Poland, occurs on the second beat only. In the *Mazurkas* of Chopin, however, it occurs more frequently on the third beat and is often supplemented by an accent on the first beat. This form of dance lends itself to various combinations of rhythmical accents, well calculated to give life and glow to a composition.

Der charakteristische rhythmische Akzent der Mazurka fällt nur auf den zweiten Taktschlag falls man diesen Tanz als einen national-polnischen betrachtet. In den Mazurken von Chopin dagegen findet sich der Akzent häufig auf dem dritten Taktschlag und wird oft ersetzt oder ergänzt durch einen Akzent auf den ersten Taktschlag. Diese Form des Tanzes gewährt die Möglichkeit für verschiedene Kombinationen von rhythmischen Akzenten, die wohlberechnet sind, um einer Komposition Leben und Wärme zu geben.

L'accent rythmique caractéristique de la *Mazurka*, si on la considère comme la danse nationale de la Pologne, a lieu seulement sur le second temps de la mesure. Pourtant, dans les *Mazurkas* de Chopin, cet accent a lieu le plus souvent sur le troisième temps et il est souvent suivi d'un accent supplémentaire sur le premier temps. Cette forme de danse se prête à de nombreuses combinaisons d'accents rythmiques, qui donnent de la vie et de l'entrain à une composition.

El acento ritmico característico de la Mazurka, considerada como la danza nacional de Polonia, va solamente en el segundo tiempo. Sin embargo, en las mazurkas de Chopin, se ve con más frecuencia en el tercer tiempo y a veces tiene como complemento un acento en el primer tiempo. Esta danza se presta a varias combinaciones de acentos ritmicos que le dan vida y color.

Mazurka Op. 56, No 2

FREDERICK CHOPIN

Vivace

The rhythmical accent in a waltz falls on the first beat only and is more pronounced on the first beat of every two measures, the time required to complete the dance figure of the

Beim Walzer fällt der rhythmische Akzent nur auf den ersten Taktschlag und ist ausgesprochener beim ersten Taktschlag von je zwei Takten, welche den Zeitraum umfassen, der zur

L'accent rythmique de la valse tombe seulement sur le premier temps et il est plus prononcé sur le premier temps de toutes les deux mesures, ce qui représente le temps né-

El acento ritmico del Vals cae solamente en el primer tiempo del compás, y es más marcado cada dos compases, que es el tiempo necesario para completar la figura del Vals. Cuando

waltz. Whenever accents are to be given on other parts of the measure they are declamatory accents.

Darstellung der Tanzfigur des Walzers notwendig ist. Wo immer Akzente auf andere Teile des Taktes fallen, sind sie deklamatorische Akzente.

cessaire pour accomplir un pas de valse. Chaque fois que des accents tombent sur d'autres parties de la mesure, ce sont des accents déclamatoires.

aparecen acentos en otras partes del compás son declamatorios.

*) Waltz in C# minor

Walzer in Cis moll

Valse en ut# mineur

Vals en Do# menor

ALBERTO JONÁS

Tempo di valse

dolce

a tempo.
il canto ben marcato

cresc. molto

f

mf

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

* *Ad.* * *Ad.*

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

dimin. molto *dimin.* *pe ritard* etc.

Ad. *Ad.*

In a *march* all the beats of the measure are strongly accented, but the first beat is the strongest of two in a $\frac{2}{4}$ time; it is also the strongest of all in $\frac{4}{4}$ time, the third beat being next in forcefulness; less loud than both are the second and fourth beats. When forceful accents occur on these weaker beats, they are accents of declamation.

In einem *Marsch* werden alle Takteile scharf betont, indessen ist der erste Taktschlag der stärkste von je zwei im $\frac{2}{4}$ Takt. Er ist auch der stärkste von allen im $\frac{4}{4}$ Takt, während der dritte Takteil weniger stark betont wird als der erste und der zweite und vierte an Stärke noch weiter zurückstehen. Wenn kraftvolle Akzente auf diese schwächere Takteile fallen, sind sie Akzente der Deklamation.

Dans une *marche*, tous les temps de la mesure se trouvent fortement accentués, mais le premier temps est le plus fort des deux dans la mesure de $\frac{2}{4}$; c'est aussi le plus fort dans la mesure de $\frac{4}{4}$, tandis que le troisième temps est celui dont la force vient ensuite. Le second et le quatrième temps sont moins forts que le troisième. Chaque fois que des accents tombent sur ces parties faibles, ce sont des accents déclamatoires.

En la *Marcha* todos los tiempos del compás llevan acento fuerte, pero el del primer tiempo es el más fuerte en el compás de $\frac{2}{4}$ y en el de $\frac{4}{4}$ o compasillo, y le sigue en fuerza el del tercer tiempo. Menos fuertes que ambos son el del segundo y cuarto tiempo. Cuando caen acentos especiales en estas partes más débiles son acentos de declamación.

Marcia

From Suite Op.91

Aus der Suite Op.91

De la Suite Op.91

De la Suite Op.91

Allegro deciso

JOACHIM RAFF

(*mf*)

f) (*mp* *mp* *f*

(*ff*) etc. *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Sonata Op. 101 *Sonate Op. 101*
 LUDWIG van BEETHOVEN

Lebhaft. Marschmässig (♩ = 80 - 88)
 Vivace alla Marcia

f *f* *p* *cresc.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

f *mfz* *dim.* *cresc.* *f* *mfz* *dim.* *cresc.* etc. *Ped.* *

Not always are rhythmical accents so evident as in the examples just quoted. Very often the application of rhythmical accents depends on the rhythmical conception which we form of the piece. Such rhythmical accents, if distributed with discernment, often enhance the effect of a passage most wonderfully.

Nicht immer sind jedoch die rhythmischen Akzente so selbstverständlich wie in den angegebenen Beispielen. Oft hängt die Anwendung der rhythmischen Akzente von der rhythmischen Auffassung ab, welche wir uns von dem Stück machen. Derartige rhythmische Akzente erhöhen oft in sehr gefülliger Weise die Wirkung einer Passage wenn sie mit Verständnis angewandt werden.

Les accents rythmiques ne sont pas toujours aussi évidents que dans les exemples donnés ci-dessus. Très souvent, l'application des accents rythmiques dépend de la conception rythmique que nous faisons du morceau. Ces accents rythmiques, s'ils sont distribués avec discernement, rehaussent souvent d'une façon surprenante l'effet d'un passage.

Los acentos rítmicos no son siempre tan evidentes como en los ejemplos que acaban de citarse. Muy a menudo la aplicación de acentos rítmicos depende del concepto rítmico que nos formamos de la pieza. Tales acentos rítmicos si se distribuyen con discernimiento, dan con frecuencia gran efecto a un pasaje.

Symphonic Etudes
(Etude N°1)

Symphonische Etüden
(*Etüde N°1*)

Études Symphoniques
(Étude N°1)

Estudios Sinfónicos
(*Estudio N°1*)

ROBERT SCHUMANN

Un poco più vivo (♩ = 72) *poco a poco cresc.*

pp
sempre Ped.
f
etc.

*) Northern Dances (N°1) | *Nordische Tänze (N°1)* | Danses du Nord (N°1) | *Danzas del Norte (N°1)*

ALBERTO JONÁS

Allegro deciso

f
Ped.

“Paganini” (Carnaval)

ROBERT SCHUMANN

Intermezzo Presto (♩ = 112)

“It will greatly facilitate the study of this piece to imagine the rhythm as follows” (Max Vogrich) (Published by G. Schirmer, New York.)

“Das Studium dieses Stückes wird sehr erleichtert, wenn man sich den Rhythmus folgenderweise vorstellt” (Max Vogrich) (Von G. Schirmer, New York herausgegeben.)

“L'étude de ce morceau est rendue beaucoup plus facile si l'on s'imagine le rythme comme suit” (Max Vogrich) (Publié par G. Schirmer, New York.)

“El estudio de esta pieza se vuelve mucho más fácil concibiendo el ritmo de la manera siguiente” (Max Vogrich) (Publicado por G. Schirmer, New York.)

Presto (♩ = 112 - 126)

Metrical accents bring into prominence the notes which begin or end the subdivisions of the musical discourse; it may therefore be said that metrical accents depend on the structure of the theme and on its development into short or long sections, phrases and periods. These sections, phrases and periods usually consist of two, four, eight or sixteen measures. in some cases three, six, twelve, etc. The intimate connection between metrical accents and the structure of the piece should be duly appreciated by the pianist who aims to give a fine artistic rendition.

Metrische Akzente bringen Noten sur besonderen Hervorhebung, welche die Unterabteilungen der ich möchte sagen musikalischen Rede beginnen oder beenden. Daher die Abhängigkeit der metrischen Akzente von der Struktur des Themas und von dessen Entwicklung in kurzen oder langen Perioden und Abschnitten. Diese Abschnitte bestehen in der Regel aus zwei, vier, acht oder zehn Takten; in manchen Fällen aus drei, sechs, zwölf usw. Takten. Die intime Verwandtschaft des metrischen Akzentes und der Struktur des Stückes sollte von dem Pianisten, der sich eine künstlerisch verständnisvolle Wiedergabe einer musikalischen Komposition zur Aufgabe macht, entsprechend gewürdigt werden.

Les accents métriques sont ceux qui donnent du relief aux notes par lesquelles commencent ou finissent les subdivisions du débit musical; c'est pourquoi l'on peut dire que les accents métriques dépendent de la structure du thème et de son développement en périodes ou sections courtes ou longues. Celles-ci consistent d'habitude en deux, quatre, huit ou seize mesures; dans certains cas, trois, six, douze, etc. La relation intime entre les accents métriques et la structure du morceau doit être prise en compte à sa juste valeur par le pianiste soucieux d'obtenir une belle exécution artistique.

Los acentos métricos dan realce a las notas con que empiezan o acaban las subdivisiones del discurso musical. Por consiguiente, se puede decir que los acentos métricos dependen de la estructura del tema, y de su desarrollo en períodos y secciones cortas o largas. Estos períodos y secciones consisten generalmente de dos, cuatro, ocho y diez y seis compases; en ciertos casos tres, seis, doce, etc. El pianista que aspira a una hermosa y artística ejecución, debe darse cuenta con exactitud, de la relación íntima que existe entre los acentos métricos y la estructura de la pieza.

Sonata Op. 110 — Sonate Op. 110

LUDWIG van BEETHOVEN

Animato (♩ = 80)

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line in the right hand with accents and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system begins with a 'meno forte' dynamic and continues the melodic and rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

marcatissimo

*) This A flat is at once the final note of the preceding and the beginning of the new period. Its accentuation must conform to this latter quality. (Hans von Bülow)

*) Dieses As ist zugleich Schlussnote der vorigen und Anfang der neuen Periode. Seine Betonung hat sich nach der letzten Qualität zu richten. (Hans von Bülow)

*) Ce la bémol est la note finale de la période précédente, et en même temps la première note de la période suivante. Il faut l'accentuer comme note de commencement (Hans von Bülow)

*) Este La bemol es la nota final del período anterior, y al mismo tiempo la primera del período siguiente. Debe acentuarse como nota de principio. (Hans von Bülow)

March Wind*)

EDWARD MACDOWELL

Prestissimo volante

Without a metrical accent, as indicated in parenthesis, both the measure and the rhythm would be distorted at the very beginning of the piece.

Ohne einen metrischen Akzent, wie er in Klammern angegeben wird, würden sowohl Takt wie Rythmus gleich zu Anfang des Stückes verändert werden.

Sans un accent métrique, ainsi qu'il est indiqué entre parenthèses, la mesure et le rythme seraient tout autres au début même du morceau.

Sin un acento métrico, así como está indicado entre paréntesis, el compás y el ritmo serían diferentes al principio mismo de la pieza.

For Elise

Für Elise

Pour Elise

Para Elisa

LUDWIG van BEETHOVEN

Poco moto

The phrasing accent emphasizes the beginning and the end of short or long phrases, that is to say, a succession of notes, which are grouped with or without relation to the beginning and ending of the measures themselves.

For many a pianist, phrasing means only lifting his hands from the keyboard, whenever the marks of phrasing indicate it. That these beginnings and endings of short and long phrases, should be coupled with more or less pronounced accents, is the conclusion to which we are brought by a consideration of what constitutes phrasing in music. (See Chapter "Phrasing.")

The phrasing accent needs no special sign, for it is indicated by the curved line that encompasses the phrase.

Der phrasierende Akzent betont den Anfang oder das Ende von kurzen oder langen Phrasen, das heisst Reihenfolgen von Noten, welche ohne Rücksicht auf Beginn und Ende der Takteinteilung gruppiert sind. Für viele Pianisten bedeutet Phrasierung nichts anderes als die Notwendigkeit, die Hände von den Tasten zu heben, wo immer dies durch die Phrasierungszeichen angegehen wird. Dass diese Beginne und Beendigungen von kurzen und langen Phrasen mit mehr oder weniger stark betonten Akzenten verbunden werden sollten, ist die Schlussfolgerung, zu welcher wir durch das Studium der Phrasierung in der Musik gebracht werden. (Siehe Kapitel "Phrasierung.")

Der phrasierende Akzent benötigt keine besonderen Zeichen, da er durch den Bogen kenntlich gemacht wird, welcher die Phrase einschliesst.

L'accent de phraser fait ressortir le commencement et la fin de phrases, courtes ou longues, c'est à dire de la succession de notes qui sont groupées avec ou sans égard pour le commencement ou la fin de la mesure elle-même.

Pour beaucoup de pianistes, phraser signifie simplement lever la main du clavier chaque fois que les signes du phraser l'indiquent. Que ces commencements et fins de phrases courtes ou longues devraient être marqués par des accents plus ou moins prononcés, c'est la conclusion à laquelle nous sommes amenés en considérant ce qui constitue le phraser en musique (Voir le chapitre "Phraser")

L'accent de phraser n'a pas besoin de signe spécial, car il est déjà indiqué par la ligne courbe qui embrasse la phrase.

Los acentos de fraseo realzan el principio y la terminación de frases, cortas o largas; es decir, de ciertas notas agrupadas con o sin relación al principio o fin de los compases mismos. Por regla general, el fraseo no significa para el pianista mas que levantar las manos del teclado cuando así lo exigen las indicaciones del fraseo, pero con el estudio del fraseo en la composición musical, se llega a la conclusión de que esos comienzos y terminaciones de frases, cortas y largas, debieran estar de acuerdo con acentos de fraseo más o menos marcados. (Véase el Capítulo Fraseo!)

El acento de fraseo no requiere signo especial, pues ya lo indica la línea curva que agrupa la frase.

Novelette Op. 21 N^o 4

ROBERT SCHUMANN

Ballmässig. Sehr munter

Tempo di ballo (allegro) (♩. = 66)

20934-258d

A subdivision of the phrasing accent is the:

Slur accent. It groups only two notes of different pitch, of which the first is accented, while the second note is played more softly and with shorter time value.

Eine Unterabteilung der phrasierenden Akzentes ist der Schleifakzent, welcher eigentlich nur zwei Noten von verschiedener Tonhöhe verbindet. Die erste Note wird betont während die zweite leiser und kürzer gespielt wird.

On peut considérer comme une subdivision de l'accent de phraser:

L'accent de liaison. Celui-ci relie deux notes différentes seulement. La première s'accentue, tandis que la seconde est jouée plus doucement et avec une durée plus courte.

Una subdivisión del acento de fraseo es el:

Acento de ligadura. Agrupa solamente dos notas diferentes, la primera de las cuales está acentuada, mientras que la segunda se toca más suave y ligeramente.

Sonata Op. 78 — Sonate Op. 78

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro assai (♩ = 138)

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes fingerings (4, 2, 2, 3, 1, 5, 2, 5, 3, 5, 2, 5, 2, 4, 1) and dynamics like *cresc.*, *simile*, and *f*. The second system has fingerings (2, 4, 2, 5, 1, 5, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 5, 2, 5, 2, 4) and dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*. The third system features fingerings (2, 4, 3, 5, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 1, 5, 4) and dynamics *piu f* and *fz*, with *ped.* markings. The fourth system includes fingerings (3, 2) and dynamics *p*, *f*, and *p*, with *simile* and *etc.* markings.

The following is an interesting exception.

Folgender Beispiel ist eine interessante Ausnahme.

L'exemple suivant est une exception intéressante.

El ejemplo siguiente es una excepción interesante.

Carnival Pranks Op.26

Faschingschwank Op.26

Facéties du Carnaval Op. 26

Travesuras del Carnaval Op. 26

ROBERT SCHUMANN

Höchst lebhaft
(*molto animato*)

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system includes fingering numbers (5, 3, 1) and dynamic markings (p). The second system includes dynamic markings (p). The third system includes dynamic markings (p) and ends with 'etc.'. The word 'Ped.' is written below each system.

When the slur unites two notes of equal pitch, it is called, as every music student knows, a tie. The fact, however, that this second note is not played, but held, requires that the

Wenn der Schleifbogen zwei Noten von gleicher Tonhöhe verbindet, so wird er, wie jeder Musiker weiss, Bindebogen genannt. In dessen erfordert der Umstand, dass diese zweite

Lorsque la liaison unit deux notes égales, on ne joue pas la seconde, ainsi que le sait tout musicien. Cependant, le fait que la seconde note n'est pas jouée, puisque celle-ci

Quando la ligadura une dos notas iguales entonces, como lo sabe todo músico, no se toca la segunda. Sin embargo, el hecho de que la segunda nota no se toca, por ser entonces la pro-

first note should be accented. It follows, then, that syncopated notes should be also accented.

Note nicht gespielt sondern gehalten wird, einen Akzent auf die erste Note, Die Schlussfolge ist, dass synkopierte Noten ebenfalls betont werden müssen.

est une prolongation de la première, rend nécessaire un accent sur la première. Il s'en suit que les notes syncopées doivent aussi être accentuées.

longación de la primera, requiere que esta sea, generalmente, acentuada. Por consiguiente hay que acentuar también las notas sincopadas.

Carnival Pranks Op.26

Fuchingschwank Op.26

Facéties du Carnaval Op. 26

Travesuras del Carnaval Op.26

ROBERT SCHUMANN

CODA

Molto animato (♩ = 76)

Sonata Op. 26 — Sonate Op. 26

LUDWIG van BEETHOVEN

Var. III (minore)

Più sostenuto (♩ = 80-88)

Some of the older composers used instead of the tie, the following manner of writing:

Einige ältere Komponisten gebrauchten statt des Bindebogens die folgende Schreibweise:

Plusieurs des anciens compositeurs, au lieu d'employer la liaison, se sont servis de la manière d'écrire suivante:

Algunos de los compositores antiguos empleaban, en lugar del signo de suspensión, la siguiente manera de escribirlo.

School of the Virtuoso Op. 365

Schule des Virtuosen Op. 365

École du virtuose Op. 365

Escuela del Virtuoso Op. 365

CARL CZERNY

Moderato (♩ = 138)

Declamatory accents are essentially accents of interpretation and of expression. They include accents of prosody, lyrical accents, accents of poise lingering accents, (accents of inflexion,) delayed accents, dramatic accents, accents of assertion or emphasis and accents of finality.

Accents of musical prosody correspond to the duration and accentuation of vowels and the accentuation of consonants in speech, in accordance with the rules of correct pronunciation. An extended, analytical discussion of what constitutes musical prosody will be found in the Chapter: "Musical Prosody and Musical Declamation."

Lyrical accents are those used by the public speaker and by the singer. The greater or lesser intensity of the voice and the forcefulness or mildness when pronouncing the words should serve

Deklamatorische Akzente sind im wesentlichen Akzente der Interpretation und des Ausdrucks. Sie schliessen Akzente der Prosodie ein sowie lyrische und stützende Akzente, sowie verweilende (dem Stimmfall ähnliche) Akzente, abwartende Akzente und dramatische Akzente, ferner Akzente der Behauptung und des Nachdrucks und Akzente der Endgiltigkeit.

Akzente der musikalischen Prosodie entsprechen der Zeitdauer und Betonung von Silben und der Betonung von Konsonanten beim Sprechen gemüss den Regeln einer korrekten Aussprache. Eine ausführliche analytische Erörterung des Begriffs der musikalischen Prosodie ist in dem Kapitel: "Musikalische Prosodie und Deklamation" enthalten.

Lyrische Akzente sind in erster Linie Akzente, die bei der öffentlichen Rede oder beim Gesang gegeben werden. Die grössere oder geringere Intensität des Tons und die Kraft oder Weichheit bei der Artikulation, deren sich sowohl der öffentliche Redner als auch der Sänger bedienen, sollten dem Pianisten als Vorbilder dienen, wenn

Les accents de déclamation sont essentiellement des accents d'interprétation et d'expression. Ils comprennent les accents de prosodie, les accents lyriques, les accents d'appui, d'inflexion, les accents retardés, dramatiques, d'affirmation ou d'emphase, et de finalité.

Les accents de prosodie musicale correspondent à la durée et à l'accentuation des syllabes et à l'accentuation des consonnes dans le langage, d'après les règles d'une prononciation correcte. Une discussion étendue et analytique de ce qui constitue la prosodie musicale est donnée dans le chapitre: "Prosodie et Déclamation Musicale"

Les accents lyriques sont ceux-mêmes qu'emploient l'orateur et le chanteur. La plus ou moins grande intensité de la voix et la force ou

Los acentos declamatorios son en su esencia, acentos de interpretación y expresión, e incluyen acentos prosódicos, líricos, de apoyo, de inflexión, de retardo, dramáticos, assertivos o enfáticos y acentos de finalidad.

Los acentos de prosodia musical corresponden a la duración y acentuación de las sílabas y a la acentuación de las consonantes al hablar, de acuerdo con las reglas de la pronunciación correcta. En el capítulo "Prosodia y Declamación Musical" se encontrará una discusión extensa y analítica acerca de lo que constituye la prosodia musical.

Los acentos líricos son como los que usan los oradores y cantantes. La mayor o menor intensidad de volumen de voz y la fuerza o dulzura de la pronunciación de las palabras deben servir de modelo al pianista cuando "canta" en el piano. Por

as models to the pianist when "singing" on the piano. It follows, then, that lyrical accents are best applied to the "cantilena" or melodic design.

The intensity of accentuation should always correspond to one of the three degrees of vocal expression; usual speech, public speaking (declamation) and singing. Lyrical accents are best marked with a dash over the note:

er am Klavier "singt." Hieraus ergibt sich, dass lyrische Akzente eigentlich zur "Cantilena" oder zur Melodik gehören.

Die Intensität der Akzentuierung sollte stets einer der drei Stufen des stimmlichen Ausdrucks entsprechen: der gewöhnlichen Sprache, der öffentlichen Rede (Deklamation) und dem Gesang. Lyrische Akzente werden am besten mit einem Strich über der Note gekennzeichnet.

la douceur de la prononciation des mots devraient servir de modèles au pianiste lorsqu'il "chante" sur son piano. Il s'ensuit donc que les accents lyriques appartiennent, proprement dit, à la "cantilène" ou dessin mélodique.

L'intensité de l'accentuation devrait toujours correspondre à l'un des trois degrés de l'expression vocale; le langage habituel, l'oratoire (déclamation) et le chant. Les accents lyriques s'indiqueront par un trait sur les notes:

consiguiente, los acentos líricos se aplican más propiamente a la "cantilena" o diseño melódico. La intensidad de acentuación debe siempre corresponder a uno de los tres grados de la expresión vocal: el lenguaje usual, el lenguaje del orador (declamación) y el canto. Los acentos líricos pueden marcarse con un guión sobre la nota:

Romance in E^b major Op. 44, No 1

Romanze in E^s dur Op. 44, No 1

Romance en Mi^b majeur Op. 44, No 1

Romanza en Mi^b mayor Op. 44, No 1

ANTON RUBINSTEIN

Moderato
con molto espressione

Accents of poise have their origin in the *appoggiatura* (a note to "lean" upon.) This was originally devised for the sake of singers, in order to facilitate the intonation of

Stützende Akzente nehmen ihren Ursprung in der *Appoggiatura* (einer Note, die als "Stützpunkt" dient). Anfänglich wurde diese Einrichtung mit Rücksicht auf die Sänger getroffen,

Les accents d'appui ont leur origine dans l'*appoggiature*. Introduite à l'usage des chanteurs, afin de leur rendre plus facile l'intonation de certaines notes, en leur permettant de s'ap-

Los acentos de apoyo tienen su origen en la *apoyatura*, que fué primeramente ideada para los cantantes, a fin de facilitar la entonación de ciertas notas, apoyándose primero en la

certain notes, through the device of first "leaning" upon the note immediately above or below. Later the *appoggiatura* found its way also into the instrumental domain.

The old manner of writing it (in small type notes) has been discarded in modern compositions, but although appearing often in disguise, the *appoggiatura* nevertheless remains of great efficacy for bringing into relief certain parts of the musical speech.

Accents of poise, if considered as "goals" are useful also for insuring technical surety. (See Chapter: Accuracy-How to Play Without Striking Wrong Notes, Book II, page 215)

um ihnen die Intonation gewisser Noten zu erleichtern. Dies geschah dadurch, dass sie erst auf der unmittelbar höheren oder tieferen Note einen Stützpunkt fanden. Später fand die Appoggiatura auch auf instrumentalem Gebiet Verwendung.

Die alte Art, sie in kleinen Noten auszuschreiben ist in modernen Kompositionen ausser Gebrauch gekommen. Aber obgleich sie häufig in anderer Gestalt erscheint, so bleibt die Appoggiatura dennoch von grosser Wirksamkeit, um gewisse Teile des musikalischen Vortrags hervorzubringen.

Stützende Akzente wenn man sie als "Zielpunkte" ansehen will fördern auch die Erlangung technischer Sicherheit (Siche Kapitel:

"Treffsicherheit-Wie man Spielen Kann, ohne Falsche Noten Anzuschlagen," Buch II, Seite 215)

puyer d'abord sur la note conjointe, supérieure ou inférieure, l'*appoggiatura* a envahi également le domaine instrumental. La façon ancienne de l'écrire en petites notes a disparu dans les compositions modernes; mais, bien que souvent déguisée, elle n'en reste pas moins d'une grande efficacité pour rehausser, par son accent, certaines parties du débit musical. Les accents d'appui, considérés comme "points de repère," sont utiles aussi pour affermir la sûreté de la technique. (Voir Chapitre "Justesse - L'Art de Jouer Sans Faire de Fausses Notes," Livre II, page 215)

nota contigua, ya superior o inferior. Más tarde la apoyatura se introdujo también en la música instrumental. La manera antigua de escribirla (en notas pequeñas) ya no se usa en las composiciones modernas, pero aunque a parece frecuentemente disfrazada, sin embargo, sigue siendo de gran eficacia para dar realce a ciertas partes del discurso musical. Los acentos de apoyo considerados como "puntos de referencia" son también útiles para afirmar la seguridad de la técnica (Véase Capítulo "Seguridad- El Arte de Tocar sin dar Notas Falsas," Libro II, página 215)

Sonata Op. 2, No 1 — Sonata Op. 2, No 1

LUDWIG van BEEHOVEN

The execution of the measures 1 and 3, where the *appoggiaturas* (considered as long *appoggiaturas*) are written in small-type notes, is exactly the same as in measures 4 and 5, where the *appoggiaturas* are written in usual notes.

Die Ausführung der Takte 1 und 3, wo die Vorschlagsnoten (als lange Vorschlagsnoten angesehen) in kleinerem Typ ausgeschrieben sind, ist genau dieselbe wie die in den Takten 4 und 5, wo die Vorschlagsnoten in gewöhnlichem Typ ausgeschrieben sind.

L'exécution des mesures 1 et 3, où les *appoggiatures* (considérées comme *appoggiatures* longues) sont écrites en petites notes, est exactement la même que dans les mesures 4 et 5, où elles sont écrites en notes normales.

La ejecución de los compases 1 y 3, en los cuales las apoyaturas (consideradas como apoyaturas largas) están escritas en notas pequeñas, es exactamente igual a la de los compases 4 y 5, en donde están escritas en notas normales.

MENUETTO

Allegretto (♩. = 69)

Lingering accents (accents of inflection) are used constantly by players of string instruments. The following examples may give an idea of the manner in which a violinist or cellist is apt to linger a little on certain notes which in the musical text appear to have the same value than the others. This mode of musical annotation was first brought to public notice by Alwin Schroeder.

Verweilende Akzente (Akzente der Inflexion) werden fortwährend von Spielern von Streichinstrumenten gebraucht. Die folgenden Beispiele mögen eine Vorstellung geben von der Art, in welcher ein Geiger oder ein Cellist auf gewissen Noten leicht zu verweilen mag, welche in dem musikalischen Text den gleichen Wert wie andere zu haben scheinen. Diese Art der musikalischen Verdeutlichung wurde zuerst von Alwin Schröder zur allgemeinen Kenntnis gebracht.

Les accents d'inflexion sont employés constamment par les musiciens d'instruments à cordes. Les exemples suivants donnent une idée de la façon dont un violoniste ou un violoncelliste est enclin à s'arrêter sur certaines notes qui apparaissent dans le texte musical comme ayant une valeur égale à celle des autres notes. Ce mode d'annotation musicale a été employé pour la première fois par Alwin Schroeder.

Los acentos de inflexión los emplean constantemente los músicos de instrumentos de cuerda. Los ejemplos siguientes darán una idea del modo como un violinista o violoncelista prolonga ligeramente ciertas notas que en el texto musical parecen de igual valor a las otras. Este procedimiento lo hizo público Alwin Schroeder.



Accenting a note by lingering on it, that is to say, by prolonging slightly its time value makes it stand out from among the notes surrounding it without the use of especial strength. The lingering accent is most eloquent in a "cantilena." It is the natural means of expression of the voice and of all instruments on which it is possible to prolong and swell a tone. The pianist should bear this in mind when thus dwelling slightly on a note. He should dwell, not drag; neither should he hurry. Lingering accents are best marked with a dash between parenthesis over the note.

Die Akzentuierung einer Note durch Verweilen auf derselben, d.h. dadurch dass man ihren Zeitwert ein wenig verlängert, gibt ihr ohne Anwendung von besonderer Kraft eine hervorragende Stellung unter den sie umgebenden Noten. Der verweilende Akzent kommt am beredesten in der Cantilene zum Ausdruck. Er stellt das natürliche Ausdrucksmittel der Stimme dar sowie von allen Instrumenten, auf welchen die Verlängerung und das Schwellen eines Tones möglich ist.

Der Pianist sollte dies beherzigen wenn er in dieser Weise auf einer Note leicht verweilt. Er sollte weilen und nicht schleppen und auch nicht eilen. Verweilende Akzente werden am besten mit einem Strich zwischen Klammern über der Note gekennzeichnet.

Accentuer une note par inflexion, c'est-à-dire en la prolongeant légèrement, la fait ressortir d'entre les notes qui l'entourent sans qu'il soit nécessaire d'employer une force spéciale. L'accent d'inflexion est éloquent surtout dans une "cantilène." C'est le moyen naturel d'expression, non seulement de la voix, mais aussi de tous les instruments sur lesquels il est possible de prolonger et d'amplifier le son. Le pianiste devrait se le rappeler lorsqu'il prolonge ainsi légèrement une note: il doit se poser, et non pas traîner; il ne doit pas non plus se hâter. Les accents d'inflexion s'indiqueront par un trait entre parenthèses sur les notes.

Acentuar una nota por inflexión, es decir, prolongando levemente su duración, hace que resalte su efecto sin que sea menester emplear fuerza especial. El acento de inflexión es de más elocuencia en la "cantilena." Es el medio natural de la expresión de la voz y de todos los instrumentos en los que es posible prolongar y aumentar el volumen del sonido.

El pianista debe tener esto presente cuando de este modo prolongue levemente una nota. Se debe posar, no demorarse ni tampoco apresurarse. Los acentos de inflexión pueden marcarse con un guión entre parentesis sobre la nota:

Etude Op. 25, No 7 — Estudio Op. 25, No 7

FREDERICK CHOPIN

Lento (♩ = 63-69)

Execution | Ausführung | Execution | Ejecución

The difference between the delayed accent and the lingering accent is that when using the delayed accent the player waits slightly *before* striking a note or chord; in the case of a lingering accent he waits slightly *after*, that is to say, he lengthens slightly the value of the note or chord which has been played. The delayed accent can be coupled with any of the accents described in this chapter and it usually greatly enhances their effect. The delayed

Der Unterschied zwischen dem abwartenden und dem verweilenden Akzent ist der, dass bei der Anwendung des abwartenden Akzents der Spieler etwas wartet bevor er die Note oder den Akkord anschlägt. Im Fall des verweilenden Akzents wartet er dagegen etwas nachdem er die betreffende Note oder den Akkord angeschlagen hat, das heisst, er verlängert leicht den Wert der Note oder des Akkords, welche er spielte. Der abwartende Akzent kann mit jedem der in diesem Kapitel beschrieb-

La différence entre l'accent retardé et l'accent d'inflexion consiste en ceci: en employant l'accent retardé, le pianiste attend un peu *avant* de frapper la note ou l'accord; pour l'accent d'inflexion, il attend un peu *après* la note, c'est-à-dire qu'il en prolonge légèrement la durée. L'accent retardé peut se combiner avec n'importe lequel des accents décrits dans ce chapitre. En général, il en rehausse grandement l'effet. L'accent retardé s'indi-

La diferencia entre el acento de retardo y el de inflexión es que al emplear el primero el pianista *aguarda un poco antes de tocar la nota o acorde*, mientras que para el de inflexión *aguarda un poco después de haberla tocado*, es decir prolonga un poco el valor de la nota o acorde que acaba de tocar. El acento de retardo puede combinarse con cualquiera de los acentos descritos en este capítulo y en general realza su efecto. El acento de retardo

accents are best marked with a dash between parenthesis before the note.

enen Akzente verbunden werden und erhöht gewöhnlich ihre Wirkung ganz erheblich. Abwartende Akzente werden am besten mit einem Strich zwischen Klammern vor der Note gekennzeichnet.

quera par un trait entre parenthèses avant la note.

puede marcarse con un guion entre paréntesis antes de la nota.

Dreams of Love, No 3

Liebestriume, No 3

Songes d'Amour, No 3

Sueños de amor, No 3

FRANZ LISZT

Poco allegro, con affetto

A dramatic accent is essentially intense and forceful. It impresses, moves and stirs us through its appeal to, and effect on, our emotions, imagination and intellect. Dramatic accents appear in compositions of a pathetic, tragic or epic character.

Ein dramatischer Akzent ist von Natur aus intensiv und kraftvoll. Er beeindruckt, bewegt und erregt uns durch seine Erweckung und Beeinflussung unserer Gefühle, unserer Phantasie und unseres Verstandes. Dramatische Akzente sind bei Kompositionen von pathetischem, tragischem oder epischem Charakter angebracht.

L'accent dramatique est, par essence, intense et vigoureux. C'est par l'effet et l'attrait qu'il exerce sur nos émotions, notre imagination et notre intelligence qu'il nous impressionne, nous émeut et nous remue. Les accents dramatiques s'imposent dans les compositions d'un caractère pathétique, tragique ou épique.

El acento dramático es de por sí intenso y de fuerza; impresiona, conmueve y afecta nuestras emociones, imaginación e intelecto. Los acentos dramáticos se encuentran en composiciones de carácter patético trágico y épico.

Sonata Op. 110 — Sonate Op. 110

LUDWIG van BEETHOVEN

L'istesso tempo di Arioso (♩. = 63)

(Ermattet, klagend)

Perdendo le forze, dolente

cresc. - - - - *dim.* *p* etc.

Sonata Op. 13 (Pathétique) — *Sonate Op. 13 (Pathétique)*
 LUDWIG van BEETHOVEN

Grave (♩ = 66)

f *p* *f* *f* *f* *f*

ten. etc.

Ballade in G minor | *Ballade in G moll* | Ballade en sol mineur | *Balada en Sol menor*
 FREDERICK CHOPIN

appassionato

sf il più forte possibile (V) *poco riten* 3 5

20934-258d

Presto con fuoco (♩ = 120)

ff sf

etc.

Red. * Red. * Red. * Red. *

The distinction between assertive accents and those that have been enumerated may seem at first to be too finely drawn. Yet, no musician will deny that accents can be given in such manner that the idea of affirmation, of emphatic firmness and decision is impressed on the consciousness of the hearer most convincingly. Such accents are nearly always given forte and require either an energetic, nay—even a rough-touch, or else a commanding, authoritative gesture and manner. They are best marked \wedge instead of $>$, or else with *sf* (sforzato.)

*Der Unterschied zwischen Akzenten der Behauptung und denen, die bisher angegeben worden sind, wird auf den ersten Blick zu fein gezogen erscheinen. Indessen wird kein Musiker verneinen, dass Akzente in einer solchen Weise gegeben werden können, dass die Vorstellung von emphatischer Bestimmtheit und Entschiedenheit dem Bewusstsein des Zuhörers in der überzeugendsten Weise eingeprägt wird. Solche Akzente werden fast stets in *f* wiedergegeben und bedürfen eines energischen, um nicht zu sagen, gewaltsamen Anschlags oder aber einer sehr grosszügigen und autoritätvollen Geberde und Manier. Sie werden am besten durch \wedge statt $>$ gekennzeichnet, oder durch *sf* (sforzato.)*

La distinction entre les accents d'affirmation et ceux qui viennent d'être énumérés peut, au premier abord, sembler trop subtile. Pourtant, aucun musicien ne niera qu'il est possible de donner des accents tels qu'ils communiqueront à l'auditeur d'une manière convaincante l'idée d'affirmation, de décision et de fermeté absolue. Ces accents sont presque toujours donnés forte et requièrent un toucher énergique, et même rude, ou bien un geste et une manière qui traduisent l'autorité et le commandement. Les accents d'affirmation s'indiqueront par \wedge , au lieu de $>$, ou bien par *sf* (sforzato)

La distinción entre acentos asertivos y los que se acaban de enumerar puede parecer a primera vista demasiado tenue. Sin embargo, ningún músico negará que se pueden dar acentos de modo que la idea de afirmación, de firmeza enfática y de decisión queda impresa convicentemente. Estos acentos casi siempre se dan forte y requieren, ya sea un "toucher" *f* y hasta rudo, o bien un gesto dominador y autoritativo. El acento asertivo se puede marcar con \wedge en vez de $>$, o bien con *sf* (sforzato).

Sonata in F minor

Sonata in F moll

Sonate en fa mineur

Sonata en Fa menor

JOHANNES BRAHMS

Allegro maestoso

cresc.

Red. * Red.

8

8

etc.

ff

2

4

1 2 3 4 5

ped. * *ped.* * *ped.* *

A. D. MDCXX (Op. 55, N^o 3)*
 EDWARD MACDOWELL

Sturdily and sternly, but without change of rhythm (♩ = ♩) (♩ = 58)

fff

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

(rit.)

fff

gradually softer
(poco a poco dimin)

etc.

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

Accents of finality are in every aspect but one, identical with the accents of assertion. That which distinguishes them from the latter is that they convey an impression of absolute termination. There is no mistaking the nature of, and effect pro-

Akzente der Endgiltigkeit sind in jeder Hinsicht ausser einer mit den Akzenten der Behauptung identisch. Was sie von den letzteren unterscheidet, ist der Umstand, dass sie den Eindruck einer absoluten Beendigung geben. Es ist unmöglich, das We-

Les accents de finalité sont, à tous points de vue sauf un, identiques aux accents d'affirmation. Ce qui les en distingue, c'est qu'ils produisent une impression de terminaison absolue. On ne peut guère se tromper sur la nature et l'effet d'un accent de

Los acentos de finalidad son de todo punto, salvo uno, idénticos con los de aserción. Lo que los distingue de los últimos es que producen impresión de terminación absoluta. No hay equivocación posible en cuanto al efec-

duced by, an accent of finality; it is not only firm and assertive, but, also, as its name implies, *final*. It is the vigorous, vibrant accent given on the last note or chord of an important section, or of the movement of a sonata, or of the whole composition. It requires a slight *ritard* before and after. It is best marked. Δ

sen oder die Wirkung eines Akzentes der Endgiltigkeit misszuverstehen; denn er ist nicht nur bestimmt und behauptend sondern wie eben der Name sagt endgiltig. Er ist der kraftvolle, vibrierende Akzent, welcher auf die letzte Note oder den letzten Akkord eines wichtigen Abschnittes oder des Teils einer Sonate oder der ganzen Komposition gelegt wird. Er benötigt ein rit. vorher und nachher. Er wird am besten durch Δ gekennzeichnet.

finalité; il est non seulement ferme et catégorique, mais aussi, comme son nom l'indique, *final*. C'est l'accent vigoureux, vibrant, qu'on donne sur la dernière note ou sur le dernier accord d'une section importante, ou du mouvement d'une sonate, ou de toute la composition. Il requiert un *ritard* avant et après. L'accent de finalité s'indiquera par Δ .

to producido por un *acento de finalidad*; no es solamente firme y asertivo sino también, según lo indica su nombre, *final*. Es el acento vigoroso y vibrante dado a la última nota o acorde de una sección importante o del movimiento de una sonata o de toda la composición. Requiere un *liger ritardando* antes y después. El acento de finalidad puede marcarse con Δ .

Fantasy Op. 17

Phantasie Op. 17

Fantaisie Op. 17

Fantasia Op. 17

ROBERT SCHUMANN

Allegro risoluto

The musical score for Fantasy Op. 17 by Robert Schumann is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Allegro risoluto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Accents (math>\Delta) are placed above several notes. The piece concludes with a final chord marked 'ff'.

The effect of finality may also be conveyed when playing softly.

Die Wirkung der Endgiltigkeit kann auch bei Leisepielen hervorgebracht werden.

L'effet de finalité peut être aussi produit en jouant doucement.

El efecto de finalidad también se puede producir tocando suavemente.

Sonata Op. 10, N^o 1 — Sonata Op. 10, N^o 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Finale

Prestissimo (♩ = 100)

The musical score for the Finale of Sonata Op. 10, N. 1 by Ludwig van Beethoven is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Prestissimo' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Accents (math>\Delta) are placed above several notes. The piece concludes with a final chord marked 'ff' and 'decresc.'.

It will be seen that declamatory accents embrace a wide scope. But this is to be remembered: they are, at all times, accents of expression and of interpretation.

It is not claimed by the author of this work that his description and classification of musical accents are complete; many subtle differences in the character and effect of accents may yet be found. The classification given is, however, broad and comprehensive enough for all practical purposes.

It should, further, be remembered that the character and effect of an accent depend on the intention of the performer. It is for him to decide whether an accent is to be, for instance, lyrical, that is to say, "singing"; or dramatic, that is to say, either pathetic or sorrowful or vehement. It is the dramatic accent that makes the strongest appeal to our emotional self.

It remains now to be seen in what manner accents can be given on the piano.

Single notes, double notes, or chords may be accented in two ways: by striking the keys, or by pressure.

The "struck" accent can be accomplished in two ways: by actually striking the keys, that is to say, holding the finger, or the

Man sieht, dass deklamatorische Akzente ein weites Gebiet umfassen. Dies jedoch sollte nicht vergessen werden: sie sind stets Akzente des Ausdrucks und der Interpretation.

Der Verfasser erhebt nicht den Anspruch, dass seine Beschreibung und Einteilung der musikalischen Akzente vollständig sind; es können vielmehr noch manche andere feinere Unterschiede im Wesen und in der Wirkung der Akzente gefunden werden. Für alle praktischen Zwecke indessen ist die angegebene Einteilung allgemein und umfasst genug.

Ferner darf man nicht vergessen, dass das Wesen und die Wirkung eines Akzentes von dem Verständnis des Vortragenden abhängen. Er ist es, der zu bestimmen hat ob zum Beispiel ein Akzent lyrisch, d.h. "singend" sein soll, oder dramatisch, d.h. entweder pathetisch oder schmerzlich bewegt oder von heftiger Gewalt. In jedem Falle ist es der dramatische Akzent, der unsere Gefühlsseite am stärksten in Mitleidenschaft zieht.

Die weitere Frage ist nun die, in welcher Art und Weise Akzente auf dem Klavier wiedergegeben werden können.

Einzelne und doppelte Noten oder Akkorde können auf zwei Arten betont werden: durch Anschlagen der Tasten oder durch Druck.

Der "ungeschlagene" Akzent kann auf zweierlei Arten hervorgebracht werden: durch direkten Anschlag der Tasten, wobei der Finger oder die Hände in einer gewissen Höhe über den Tasten gehalten werden und dann diese anschlagen oder durch "Abspringen"

Les accents déclamatoires embrassent donc un vaste champ. Mais il faut se rappeler ceci: ils sont toujours des accents d'expression et d'interprétation.

L'auteur de cet ouvrage ne prétend pas que son étude et sa classification des accents employés en musique soient complètes; on peut encore trouver d'autres différences subtiles dans la nature et l'effet des accents. Cependant, la classification donnée est, au point de vue pratique, suffisamment étendue.

On doit, en outre, se souvenir que la nature et l'effet d'un accent dépendent de l'intention de l'exécutant. C'est à lui à décider, par exemple, si un accent doit être lyrique, c'est à dire "chantant"; ou bien dramatique, c'est à dire pathétique, triste ou véhément, - faisant le plus fortement appel à nos émotions.

Il reste maintenant à voir de quelle manière les accents sont obtenus sur le piano.

Les notes simples, doubles, ou les accords, peuvent s'accroître soit en frappant les touches, soit par la pression seule.

L'accent "frappé" peut se faire de deux façons: d'abord en frappant véritablement les touches, c'est à dire en tenant le doigt ou la main à une certaine

Se ve, pues, que los acentos declamatorios abarcan un amplio campo. Pero hay que tener presente: Son siempre acentos de expresión y de interpretación.

El autor de esta obra no pretende que sea completo este estudio y clasificación de los acentos que se emplean en la música; se pueden aun encontrar otras pequeñas diferencias en la naturaleza y en el efecto de los acentos. Sin embargo, bajo el punto de vista práctico, la clasificación dada es suficientemente extensa.

Además, hay que tener en cuenta que la naturaleza y el efecto de un acento dependen de la intención del ejecutante. Él tiene que decidir, por ejemplo, si un acento ha de ser lírico, es decir, "cantante"; o bien dramático, es decir, patético o triste o vehemente. El dramático es el que más nos conmueve.

Ahora queda por ver la manera de dar los acentos en el piano.

Las notas simples, dobles y los acordes se pueden acentuar, 1º golpeando las teclas y 2º por presión.

El acento "golpeado" se puede dar de dos maneras; por el procedimiento del golpe mismo, es decir, teniendo primero el dedo o la mano a cierta distancia sobre las teclas, o bien colocando primero el dedo sobre la tecla y levantando

hand at a given distance above the keys and then striking these; or by "coming up" or "lifting" from the keys, that is to say, by first placing the finger on the key and then lifting the hand rapidly at the very moment of tone creation.

Accents given by striking the keys require care in their production, for they may easily, although inadvertently, be invested with a hard, disagreeable touch. Yet it is possible to obtain artistic effects with so-called "dry" accents. They are generally produced by hitting the key a short, smart blow, which, however, should be governed by good, artistic taste. They are marked: *secco* or *sec.*

oder "Abheben" von den Tasten, das heisst, durch Niedersetzen des Fingers auf die Taste und rasches Emporheben der Hand im gleichen Augenblick mit der Hervorbringung des Tones.

Akzente, die durch Anschlagen der Tasten wiedergegeben werden, verlangen Sorgfalt bei ihrer Ausführung; denn es besteht die Gefahr, ihnen bei mangelnder Aufmerksamkeit einen harten und unangenehmen Anschlag zu verleihen. Dennoch ist es möglich, künstlerische Wirkungen mit sogenannten "trockenen" Akzenten zu erreichen. Diese Akzente werden gewöhnlich dadurch erzielt, dass man der Taste einen kurzen und keckkräftigen Anschlag erteilt, welcher indessen von gutem künstlerischem Geschmack geleitet werden muss. Sie werden durch das Wort *secco* oder *sec* gekennzeichnet.

distance au-dessus des touches et en frappant ensuite la touche; ou en quittant la touche, c'est - à-dire en plaçant d'abord le doigt sur la touche et en levant la main rapidement au moment même où se produit le son.

Les accents produits en frappant les touches requièrent du soin dans leur production, car il est facile de leur donner, sans le vouloir, un toucher dur et désagréable. Pourtant, avec les accents appelés "secs," on peut obtenir des effets artistiques. On les obtient en général, en donnant sur la touche un coup bref et prononcé qui, cependant doit être dicté par le bon goût musical. Ils s'indiquent par les mots *secco* ou *sec.*

do la mano rápidamente al mismo tiempo se produce el sonido.

Los acentos que se dan golpeando las teclas requieren cuidado, pues es muy fácil, aunque inadvertidamente, darlos con "toucher" duro y desagradable. Sin embargo, se pueden obtener efectos artísticos con los acentos llamados "secs." Estos se producen, en general, por medio de un golpe rápido y algo recio, teniendo siempre presente el buen gusto artístico. Se marcan *secco* o *sec.*

Etude Op. 10, No 4 — Estudio Op. 10, No 4

FREDERICK CHOPIN

Presto (♩ = 88 - 96)

sempre più f

etc.

Scherzo in E major Op. 54 (Friedman edition)

Scherzo in E dur Op. 54 (Friedman Ausgabe)

Scherzo en Mi majeur Op. 54 (édition de Friedman)

Scherzo en Mi mayor Op. 54 (edición de Friedman)

FREDERICK CHOPIN

Presto (♩ = 108 - 112)

4 1 4 1 4

p cresc.

secco

3

4 3 2 1

ed accel

secco

4 3 2 1

secco

etc.

Préludes (N^o 6)*
CLAUDE DEBUSSY

Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk

strident

p

sec. (secco)

m.d.

m.g. (m.s.)

dim.

sf

p

etc.

sf sec.

gva bassa.....

Accents given while lifting the hands from the keys ("lifted" accents) are more trustworthy in that respect; in fact the touch will, then, be seldom, if ever, hard. Another advantage of the "lifted" accent over the "struck" accent is that lifting the hands from the keys gives greater technical accuracy through "preparation" of the keys. (See Chapter: "Accuracy-How to Play Without Striking Wrong Notes!")

The "lifted" accent is best marked with a dot or a ∇ under the sign of accent.

Akzente, die durch Abspringen der Hände von den Tasten hervorgebracht werden ("abgehobene" Akzente) sind hinsichtlich der Wirkung zuverlässiger; in der Tat wird der Anschlag auf diese Weise selten, wenn jemals, hart.

Ein weiterer Vorteil des "abgehobenen" Akzentes gegenüber dem angeschlagenen ist der, dass durch das Abspringen der Hände von den Tasten eine größere technische Genauigkeit durch "Vorbereitung" der Tasten erreicht wird (Siehe Kapitel "Treffsicherheit-Wie man spielen kann ohne falsche Noten anzuschlagen!") "Abgehobene Akzente werden am besten mit einem Punkt oder ∇ unter dem Zeichen des Akzentes gekennzeichnet.

Les accents donnés en levant la main des touches (accents "enlevés") sont à ce point de vue plus sûrs; de fait, le toucher ne sera alors que rarement, sinon jamais, dur. Un autre avantage de l'accent "enlevé" sur l'accent "frappé", c'est que le fait de lever la main des touches donne une plus grande sûreté technique par la "préparation" des touches (Voir chapitre: "Justesse-L'Art de jouer sans faire de fausses notes.")

L'accent enlevé s'indiquera par un point ou ∇ placé sous les accents.

Los acentos dados al levantar las manos de las teclas son más fiables en este respecto, pues en realidad, el "toucher" es entonces rara vez duro. Otra ventaja que tiene el acento "levantado" es que el hecho de levantar las manos de las teclas contribuye a obtener una mayor seguridad técnica por la "preparación" de las teclas. (Véase Capítulo "Seguridad-El Arte de tocar sin dar notas falsas.") Los acentos "levantados" pueden marcarse con un \cdot o ∇ debajo de los acentos.

Etude Op. 10, No 4

Etüde Op. 10, No 4

Étude Op. 10, No 4

Estudio Op. 10, No 4

FREDERICK CHOPIN

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Etude Op. 10, No. 4. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a 'cresc.' marking. It features a series of chords with fingerings (1 3 2 2, 1 3 2 2, 1 3 2 2, 1 3 2 3) and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and contains more complex rhythmic patterns with fingerings (1 2 1, 1 2 1, 1 2 1) and multiple 'Ped.' markings. The third system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'cresc.' marking, leading to a fortissimo (*sf*) dynamic and ending with 'etc.'. The score is annotated with various musical symbols such as accents (∇), slurs, and dynamic markings.

Giving accents through pressure only is the usual mode of procedure for lyrical, prosodial and lingering accents, although the "struck" accent may also be employed.

Akzentuierung durch blossen Druck allein ist das gewöhnliche Verfahren für die lyrischen, prosodischen und verweilenden Akzente, obwohl der "angeschlagene" Akzent ebenfalls Anwendung findet.

Les accents donnés par la pression seulement constitue le mode usuel pour les accents lyriques, prosodiques et d'inflexion, bien que l'accent "frappé" puisse s'employer également.

Dar accents por presión solamente es el procedimiento usual para los acentos líricos, prosódicos y de inflexión, aunque también puede emplearse el acento "golpeado".

Nocturne Op. 27, No 2

Nocturno Op. 27, No 2

FREDERICK CHOPIN

Lento sostenuto (♩. = 50)
espressivo

In their search after special effects in accentuation, some composers have, at times, gone beyond the limits of good taste. Thus in his "Polichinelle" Rachmaninoff prescribes the following accents:

Bei ihrem Suchen nach besonderen Effekten der Akzentuierung sind manche Komponisten zuweilen über die Grenze des guten Geschmacks hinausgegangen. So schreibt Rachmaninoff in seinem "Polichinello" betitelten Klavierstück die folgenden Akzente vor:

Dans leur désir de trouver des effets d'accentuation spéciaux, certains compositeurs ont parfois dépassé la limite du bon goût. Ainsi, dans son "Polichinelle," Rachmaninoff prescrit les accents suivants.

Algunos compositores, en su busca de efectos especiales de acentuación, a veces se han salido de los límites del buen gusto. Por ejemplo, en su "Polichinelle" Rachmaninoff prescribe los acentos siguientes.

Polichinelle Op. 3, No 4

SERGEI RACHMANINOFF

Allegro vivace

To play single notes *fortissimo* and besides, *sforzato* results in a jarring, unmusical tone and conveys no meaning, except that of "pounding." There can be no excuse for trying to compel a performer to forsake good musicianship and refined taste. The blunder is made worse by occurring on the first two notes with which the composition begins. As a matter of fact no accomplished pianist follows, in this case, the indication given by the composer; he will accent the initial notes only with such force as is compatible with the resources of the instrument played upon, as well as with good taste.

A still more curious example of misconception in the case of accents is found in the "Impromptu" of Schumann. The first edition of this piece reads as follows:

Eine einzelne Note ff und ausserdem noch sforzato zu spielen ergibt einen unverhältnismässig grellen, unmusikalischen Ton, der keinen weiteren Eindruck übermittelt ausser dem des "Hauens". Es lässt sich kaum eine Entschuldigung dafür finden, den Vortragenden zu zwingen, musikalische Empfindung und guten Geschmack in solcher Weise zu opfern. Der Fehler wird noch dadurch verschlimmert, dass er bereits bei den beiden ersten Noten stattfindet, mit denen die Komposition beginnt. In der Tat befolgt in diesem Falle kein guter Pianist die von dem Komponisten gegebene Vorschrift; er wird vielmehr die Anfangsnote nur mit soviel Kraft akzentuieren als sich mit der Klangfähigkeit des zu spielenden Instruments sowie auch mit den Regeln des guten Geschmacks verträgt.

Ein noch merkwürdigeres Beispiel missverständener Auffassung soweit Akzente in Frage kommen, ist in dem "Impromptu" von Schumann zu finden. In der ersten Ausgabe dieses Stückes findet sich folgende Stelle:

Jouer des notes seules *fortissimo* et, en plus, *sforzato*, résulte en un son discordant, désagréable au possible, et qui ne produit d'autre impression que celle de "taper." Il ne peut y avoir d'excuse pour essayer de forcer un exécutant à ignorer ce qui constitue le bon goût musical. L'erreur s'aggrave du fait qu'elle a lieu sur les deux premières notes de la composition. En réalité, dans ce cas, aucun pianiste accompli ne suit l'indication donnée par le compositeur; il accentuera les notes initiales seulement avec la force que comportent les ressources de son instrument et le bon goût.

Un exemple encore plus curieux de conception erronée en matière d'accents se trouve dans l'Impromptu" de Schumann. La première édition de ce morceau contient ce qui suit:

Tocar notas simples fortissimo y además sforzato, resulta en un sonido discordante y no musical, que no tiene otro sentido que el de "aporrrear." No puede haber excusa por tratar de forzar a un ejecutante a pasar por alto el buen gusto musical. El error se hace peor por ocurrir en las dos primeras notas con las cuales empieza la composición.

En verdad, ningún pianista cumplido se guía en este caso por la indicación que da el compositor; acentuará las notas iniciales con solo la fuerza compatible con los recursos del instrumento en que toca y con gusto refinado.

Un ejemplo aún más curioso de mala concepción se halla en el "Impromptu" de Schumann. La primera edición de esta pieza lleva lo siguiente:

Impromptu Op. 5

First edition

Erste Ausgabe

Première édition

Primera edición

ROBERT SCHUMANN

Un poco adagio (♩ = 84)

The image shows the first two notes of the piece, marked *p* and *V*. The notation is presented in a way that compares different editions. The first note is a half note G4, and the second is a half note A4. The score includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The notes are marked with *p* and *V*. Below the notes, there are markings for different editions: (35) and (53) for the first note, and (34) and (43) for the second note. The score ends with "etc."

It need hardly be said that such accents are *impossible*. In a foot-note of Clara Schumann's edition of her husband's piano works, she says of these accents that "they are scarcely possible". In the second and subsequent editions the accents have been omitted.

Playing the chords *mf* and the octaves in the left hand *pp* will give approximately the repercussion effect of the chord intended by Robert Schumann.

Without accents, and in spite of the most skillful shading imaginable, music would be bereft of one of its most eloquent, most powerful and also most lovable effects.

*Es braucht kaum gesagt zu werden, dass solche Akzente unmöglich sind. In einer Anmerkung von Clara Schumann's Ausgabe der Klavierwerke ihres Mannes wird über diese Akzente bemerkt dass "sie kaum möglich sind". In der zweiten und in den folgenden Ausgaben dieses Impromptus sind die Akzente weggelassen worden. Wenn die Akzente *mf* und die Oktaven in der linken Hand *pp* gespielt werden, so wird der wiederhallende Effekt des Akkords erreicht so wie er von Robert Schumann beabsichtigt worden war.*

Ohne Akzente würde die Musik einer ihrer hinreissendsten, wirkungsvollsten und liebsten Mittel ungeachtet der denkbar geschicktesten Schattierung beraubt werden.

Il est à peine nécessaire de dire que ces accents sont impossibles à exécuter. Clara Schumann, dans son édition des oeuvres de son mari, dit, dans une note explicative consacrée à ces accents, qu'ils "sont à peine possibles". Dans la seconde édition et dans les suivantes, les accents ont été omis.

Jouer les accords *mf* et les octaves à la main gauche *pp* donnera à peu près l'effet de répercussion de l'accord que Robert Schumann avait en vue.

Sans les accents, et malgré les nuances les plus habiles, la musique serait dépouillée d'un de ses effets les plus éloquentes, les plus puissants, et les plus doux aussi.

*Apenas es necesario decir que tales acentos son imposibles. Clara Schumann, en una nota explicativa de la edición de las obras para piano de su marido dice de estos acentos que son "a penas posibles". En la segunda y demás ediciones los acentos fueron omitidos. Tocando los acordes *mf* y las octavas en la mano izquierda *pp* dará aproximadamente el efecto de repercusión del acorde deseado, por Robert Schumann.*

Sin acentos y a pesar de la mayor habilidad en dar matices, la música quedaría despojada de uno de sus efectos más elocuentes, más poderosos y más dulces.

TABLE OF CONTENTS OF ENTIRE WORK

	Page
BOOK I	
PREFACE	3
THE MENTAL ATTITUDE	3
EXERCISES IN EXTENSION	7
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Additional exercises by: Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND	25
Additional exercises by: M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brasin—J. Zarembski	25 35
FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS	41
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i>	41 53
FINGER EXERCISES	65
Diatonic finger exercises	66
Chromatic finger exercises	75
Special exercises with notes held	77
Exercises for side motion of the fingers	86
Exercises for strengthening the individual fingers	94
Exercises in diminished sevenths	96
Special exercises for the fourth and the fifth fingers	99
Exercises for the flexibility of the hand	103
Exercises with combined legato and staccato touch for one hand	108
Exercises with crossing of hands	110
Exercises for speed and lightness of fingers and flexibility of hand	118
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot</i>	120
Exercises on black keys by Tausig and additional exercises by: I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna.	178
Preparatory Exercises for <i>Pieces Quoted</i>	195
Examples (annotated)	205

	Page
BOOK II	
VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales)	1
Diatonic Scales	2
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats).	4
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand	7
Fingerings for the whole-tone scales	8
Major and minor scales	9
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales.	15
"Goals" for the old and for the new fingerings	17
Scales for the acquisition of poise in both hands	18
Scales with odd fingerings	22
Scales with contrasted shadings	26
Scales with crossed hands	35
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time)	36
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time)	41
Position of the thumb in very rapid scales	52
Scales with alternating hands	64
Also original exercises, expressly written for this work, by Arthur Friedheim	68
Rhythmic combinations of scales	77
Scales with rhythmical models (published for the first time)	81
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff	93
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wihemayer	96

	Page
BOOK II (Continued)	
Glissando Scales	99
Examples (annotated)	101-110
Chromatic Scales	116
With two, three, four and five fingers	116
For the acquisition of poise in both hands, in legato and in staccato	118
With crossed hands	121
With contrasting shadings	122
Special exercises for acquiring great speed	123
"Goals" in chromatic scales	125
Table of the various fingerings for simple chromatic scales	127
Other fingerings, by: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte	129
Special fingerings	130
Chromatic Scales with alternating hands	135
New modes of execution (published for the first time)	135
Chromatic glissandos	138
Examples (annotated)	140-155
LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO	157
Overlapping legato	160
Clinging legato (<i>legatissimo</i>)	161
Legato (simple legato)	166
Free or light legato	167
Non legato	168
Poco staccato	172
Staccato (simple staccato)	174
Staccatissimo	175
Pizzicato	178
Examples (annotated)	160-186
TOUCH, TONE AND QUALITY	187
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees	188
Co-relation between touch and tone	188
Quality—the secret of every success	191
Advice and suggestions for obtaining "quality" in piano playing	191
THE SINGING TONE	193
Evenness of the singing tone	194
Intensity and color	194
Balance	194
The "singing" tone and the surrounding tones	194
Culminations	195
Beginning and end of phrases	195
Dissonances and consonances	195
Notes of long duration	195
"Singing" with the soft pedal	195
"Singing" with the damper pedal	194-214
"Singing" turns and ornamental notes	195
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano	203
"Singing" melodic designs represented by chords	204
"Singing" with both hands at the same time	205
"Singing" with alternating hands	206
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment.	207
"Singing" in pieces written for one hand alone	212
Examples (annotated)	196-213
ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES	215
Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint	216
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy	216
Analysis and discussion of <i>twenty-five reasons</i> for technical inaccuracy in piano playing	218
How to gain technical accuracy, <i>complete</i> and <i>lasting</i>	222
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self	223-227
Unconscious accuracy and technical mastery	228
Additional exercises	232
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz</i>	237
Preparatory exercises and examples (annotated)	249-296

TABLE OF CONTENTS

BOOK III	Page
ARPEGGIOS (Master School of Arpeggios)	1
A new outlook on the <i>harmonic relation</i> between chords (and their arpeggios) possessing the same number of sharps and flats	2
Curious examples of interrelation between apparently widely different chords	4
Preparatory exercises for the common chord arpeggios	6
Special exercises for strengthening the fingers and achieving brilliancy	16
Special exercises for the thumbs in arpeggio-playing	9
Exercises for obtaining evenness, surety and velocity in the playing of arpeggios	10
Different ways of practising arpeggios	17
Special exercises for obtaining great velocity in the playing of common chord arpeggios	30
"School of Arpeggios," by Henri Falcke	50
Examples (annotated)	51
Arpeggios of the dominant seventh chord	60
Preparatory exercises with augmented intervals	62
Various ways of practising the dominant seventh chord arpeggios	63
Diminished seventh chord arpeggios	68
Examples (annotated)	72-73
Special exercises to obtain great velocity in the playing of dominant seventh and diminished seventh chord arpeggios	69
Examples (annotated)	71
Other seventh chord arpeggios	74
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in the playing of arpeggios (published for the first time).	75
Arpeggios of the chord of the ninth	83
Mixed arpeggios	83
Examples (annotated)	85
Arpeggios to develop rapid visualization and accuracy in changes of hand position	95
Examples (annotated)	95
Arpeggios of chords in extended form	98
Preparatory exercises for pieces quoted	101
Examples (annotated)	103
Arpeggios with alternating hands	105
Examples (annotated)	108
Arpeggios with interlocking hands	113
Examples (annotated)	116
Other arpeggios	118
Examples (annotated)	122
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i>	129
FINGER REPETITIONS	157
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Emil von Sauer—Arthur Friedheim</i>	179
Examples (annotated)	162-182
Preparatory exercises for pieces quoted	185
TURNS	189
Examples (annotated)	194
TRILLS (Master School of Trills)	199
Exercises for evenness and strength of fingers	200
Exercises for side-vibratory motion of hands and wrists	202
Exercises for making supple the ligaments between the fingers	205
Exercises for flexibility of the thumb and of the hand, in view of the playing of trills	205
Exercises for establishing the beauty and elasticity of the trills	206
Exercises to promote rapid trilling	209
Chains of trills; their various executions	212
Trills played with both hands	215
Trills in conjunction with sustained notes	226
Trills in conjunction with a melody	227
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot</i>	231
Examples (annotated)	216-249
HOW TO PRACTISE. HOW TO PERFORM	
Difference between practice and performance. Analysis and discussion of the various ways of practising. How to eliminate technical mistakes in performance, that is to say, when playing a piece through, without stopping.	259
Examples (annotated)	264

BOOK IV	Page
COMPLETE SCHOOL OF DOUBLE NOTES	1
THIRDS (Master School of Thirds)	1
Exercises for developing strength of fingers, evenness of tone and agility	4
Exercises for achieving evenness and nimbleness in the three difficult points of the diatonic scale in thirds	13
Exercises for flexibility and power of the hand	14
Special exercises for 5/3 and 4/2, and as a preparation for the trill in thirds	16
Also original Exercises, expressly written for this work, by: <i>Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp</i>	17
Additional exercises by: M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms	34
Diatonic Scales in Thirds	37
General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in contrary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats	41
Fingerings according to the equal construction, in contrary motion, of major scales, with an equal number of sharps and flats	47
Transcendental fingerings for the <i>strict legato</i> in the scales in thirds (published for the first time)	49-54
Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by: Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Odd fingerings by Couperin	37-55
Examples (annotated)	56
Chromatic Scales in Thirds	65
Preparatory exercises for the chromatic scale in thirds	65
Fingerings for the chromatic scale in minor thirds, by: Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Karl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás	68
Special fingerings by Alberto Jonás (published for the first time)	69
Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the Etudes of Chopin	71
Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by: Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás	72
Also an original fingering, expressly written for this work by: <i>Ferruccio Busoni</i>	74
Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds	75
Various ways of practising chromatic scales in thirds	76
Examples (annotated)	79
Turns in Thirds	86
Preparatory exercises for turns in thirds	
Various fingerings	
Exercises for velocity	
Facilitations	90
Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by: <i>Ernst von Dohnányi</i>	90-95
Examples (annotated)	92
Trills in Thirds	96
Preparatory exercises for the trills in thirds	
Various fingerings	
Exercises for velocity	
Trills in thirds with notes held	101
Various trills in thirds	103
Examples (annotated)	105
Repeating Thirds	110
Various modes of execution	
Examples (annotated)	113
Arpeggios in Thirds	114
Examples (annotated)	116

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)	Page
Thirds with Alternating Hands	117
Trills in thirds with alternating hands	121
Repeating thirds with alternating hands	121
<i>Examples</i> (annotated)	122
Partial (or blind) Thirds	125
<i>Examples</i> (annotated)	131
Also, new modes of execution (published for the first time)	132
Partial (or blind) thirds with alternating hands	132
Glissandos in Thirds	133
<i>Examples</i> (annotated)	133
SIXTHS (Master School of Sixths)	135
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands	136
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple	139
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths	146
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths	147
Additional exercises by:	
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski— Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schytte	148
Diatonic Scales in Sixths	
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scale in sixths, given by:	
Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás	151
Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths	155
<i>Examples</i> (annotated)	160
Chromatic Scale in Minor Sixths	164
Analysis and discussion of the various fingerings for the chromatic scale in minor sixths, by:	
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time)	164-165
Chromatic Scale in Major Sixths	165, 167, 168
Fingerings by:	
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte— I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).	
Examples	169
Broken Sixths	171
Exercises in broken sixths.	
Diatonic scales in broken sixths	171
Chromatic scales and arpeggios in broken sixths	172
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky	173-179
<i>Examples</i> (annotated)	178
Arpeggios in Sixths	183
<i>Examples</i> (annotated)	184
Turns in Sixths	186
<i>Examples</i> (annotated)	187
Repeating Sixths	188
<i>Examples</i> (annotated)	189
Trills in Sixths	189
Preparatory exercises for the pieces quoted	191
<i>Examples</i> (annotated)	192
Partial (or blind) Sixths	193
<i>Examples</i> (annotated)	196

BOOK IV (Continued)	Page
Sixths with Alternating Hands	197
<i>Examples</i> (annotated)	200
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands	202
(New modes of execution, published for the first time).	203
<i>Examples</i> (annotated)	204
Glissandos in Sixths	204
<i>Examples</i> (annotated)	205
FOURTHS (Master School of Fourth)	207
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the playing of fourths	208
Additional exercises by:	
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp	212
Diatonic Scales in Fourths	215
Various fingerings for the diatonic scales in fourths	215
Exercises in broken fourths	219
<i>Examples</i> (annotated)	220
Exercises in Chromatic Perfect Fourths	223
Chromatic Scale in Perfect Fourths	225
Various ways of practising the chromatic scale in perfect fourths	225
Fingering for the chromatic scale in perfect fourths by:	
Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte	226
Preparatory Exercises for Pieces Quoted	227
<i>Examples</i> (annotated)	229
Exercises in Chromatic Augmented Fourths (diminished fifths)	230
Chromatic Scale in Augmented Fourths	231
Fingerings for the chromatic scale in augmented fourths by:	
Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte	232
Various ways of practising the chromatic scale in augmented fourths	233
Preparatory Exercises for Pieces Quoted	234
Trills in Perfect Fourths	236
Trills in Augmented Fourths	239
<i>Examples</i> (annotated)	240
Turns in Fourths	241
Preparatory Exercises for Pieces Quoted	241
Fourths with Alternating Hands	243
<i>Examples</i> (annotated)	245
Arpeggios in Fourths	245
<i>Examples</i> (annotated)	247
Partial (or blind) Fourths	248
<i>Examples</i> (annotated)	249
SECONDS and SEVENTHS	251
Diatonic Scales in Seconds	252
Chromatic Scales in Seconds	253
Also fingerings by:	
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski	253
<i>Examples</i> (annotated)	254
Trills in Seconds	254
Chromatic Scales in Sevenths	256
MIXED DOUBLE NOTES	257
Exercises combining all double notes, from seconds to ninths	258
Additional exercises by:	
R. Joseffy	260
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by	
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim— Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp	262
<i>Examples</i> (annotated)	273

TABLE OF CONTENTS

BOOK V	Page
COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves, Staccato and Chords)	1
OCTAVES	2
Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves	2
Staccato exercises with notes held	3-11
Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms	8
Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing	12
Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing	15
Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes	14-16
Diatonic and chromatic scales in octaves	23
<i>Examples</i> (annotated)	30-32
Preparatory exercises for legato-playing in octaves	33
Changing fingers without releasing key. Sliding from black to white keys	35
Legato octaves (diatonic and chromatic scales; arpeggios).	37
<i>Examples</i> (annotated)	41
Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves. (Vibration Octaves)	43
Skips in Octaves	51
<i>Examples</i> (annotated)	57
Broken Octaves	59
<i>Examples</i> (annotated)	62
Arpeggios in Octaves	66
<i>Examples</i> (annotated)	73-76
Repetitions in Octaves	77
<i>Examples</i> (annotated)	78
Octaves in combination with Notes to be Held	80
Turns in Octaves	80
<i>Examples</i> (annotated)	81
Trills in Octaves	81
<i>Examples</i> (annotated)	84
Octaves with Alternating Hands	85
<i>Examples</i> (annotated)	87-90
Interlocked Octaves	93
<i>Examples</i> (annotated)	94
Partial (or blind) Octaves	95
<i>Examples</i> (annotated)	96
Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands	97
<i>Examples</i> (annotated)	99
Partial, Interlocked Octaves	100
<i>Examples</i> (annotated)	100
The Tremolo	100
<i>Examples</i> (annotated)	105
Glissandos in Octaves	107
<i>Examples</i> (annotated)	108
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—I. Philipp.</i>	85-110-112-114-115

BOOK V (Continued)	Page
CHORDS	117
The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing	117-118
Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords	119
Exercises to obtain fulness of tone in chord-playing	121
<i>Examples</i> (annotated)	125
Chords with Alternating Hands	127
<i>Examples</i> (annotated)	129
Mixed Chords and Octaves	130
<i>Examples</i> (annotated)	131
Repetitions in Chords	132
<i>Examples</i> (annotated)	134
Arpeggiated Chords	136
<i>Examples</i> (annotated)	138
Mixed Chords and Single Notes	140
<i>Examples</i> (annotated)	140
Chords of $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$	142
<i>Examples</i> (annotated)	148-152
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp</i>	153 159

FINGERINGS	163
Rules, advice and suggestions for finding and employing correct suitable fingerings	164
Curious, very serviceable fingerings	173
<i>Examples</i> (annotated)	165-189
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Wilhelm Bachaus</i>	190
RHYTHM—MEASURE—ACCENTS	205
The origin of rhythm; its definition and preponderant part in music	206
The origin of the "measure"; its subordination to rhythm.	208
The meaning of accents; their great practical help in public performance	226
<i>Examples</i> (annotated)	211-258

BOOK VI

The Artistic Employment of Dynamics and Agogics	1
The Artistic Employment of the Piano Pedals	113
The Art of Memorizing	218

BOOK VII

Exercises for Fingers, Wrists and Arms away from the Piano	2
Phrasing	7
Embellishments	21
Sight Reading	57
The Piano-script Book	57
Conception and Interpretation	61
Expression—Musical Prosody and Declamation	71
Execution and Rendition	85
Style	101
Successful Playing in Public	125