

UMASS/AMHERST



312066015899244

MASTER SCHOOL

of
Modern Piano Playing & Virtuosity



ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

Book V

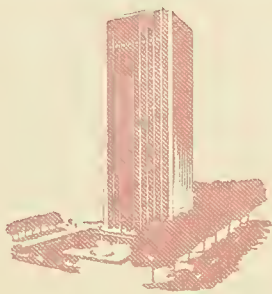
CARL FISCHER



DATE DUE			

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

SCORE
MT
222
J792
V.5



GIFT TO
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

from

THE LIBRARY OF
ALMA MAHLER WERFEL



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

<http://www.archive.org/details/masterschoolofmo05jon>

The Author & His Collaborators





RUDOLPH GANZ



OSSIP GABRILOWITSCH
(Photo by Chircosta, Cleveland, Ohio)



ALFRED CORTOT



ERNST VON DOHNANYI

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)



FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)



ISIDOR PHILIPP

(Photo by Benjamin, Paris, France)

Several years ago I had in mind writing a pedagogical work for piano teachers. In order to enhance the value of the work I then asked some of the world's greatest piano virtuosos to have their hands photographed in various positions on the keyboard of the piano, showing the action of fingers, hands, wrists and arms. This they graciously consented to do, and the photographs were taken expressly for publication in my work.

For reasons which I need not go into here I lost interest in

finishing the book I had in mind, and finally decided to give up the idea of such a publication.

I am giving these remarkable photographs in the present edition, the *third* edition of the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity, knowing full well that they will arouse the curiosity and command the attention of all who aspire to pianistic proficiency. They will be distributed among the seven books of the Master School.

ALBERTO JONAS

FERRUCCIO BUSONI



Observe the correct position of fingers, hand, wrist and arm in the playing of chords. Noteworthy is the fact that the great piano virtuoso, in order to enable greater volume of tone, is seen striking the C major triad with 5-3-2-1, instead of the academic fingering 5-4-2-1-. In this position the 4th finger, instead of being lifted (which is apt to stiffen the hand) is held down, curved, the tip of the finger reaching beyond the edge of the key.



EMILE VON SAUER

Relaxed position of the hands held at a very short distance over the keys, either before or after the playing of octaves or of chords to be sounded softly. Note the great length of fingers of the world-famous piano virtuoso.



IGNATZ FRIEDMAN



Relaxed position of the hand as it is about to strike an octave on black keys. Observe the correct position of the thumb which is going to depress or strike the black key diagonally, which insures accuracy and ease, and not slightly curved, as would be the case if a white key was to be struck.



Attack of chords. While being held at not too great a distance over the keys, the hands take, approximately and without rigidity, the shape of the chord to be struck. The hands descend, or, as the case may be, "swoop down" vertically—not from a slanting position, which latter defect is one of the causes of technical inaccuracy.



FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER



Observe the firm grip of the fingers on the keys, the development of the muscles of thumb and fifth finger.



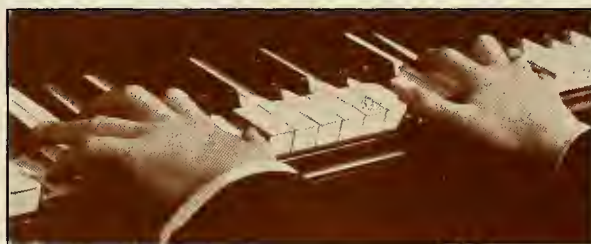
Relaxed position of hands, wrists, arms and body while sitting at the piano. Relaxation does not mean flabbiness, but alert flexibility and ease.



Correct position in octave-playing. The wrist is held slightly lower than the level of the keyboard, which denotes relaxation of the wrist and fore-arm. The middle fingers are only slightly curved; the thumb and fifth finger are placed exactly over their respective keys.



ERNST VON DOHNÁNYI



Perfect position of fingers, hands, wrists and arms in the playing of chords. The A major triad has been struck and is being held with firm yet flexible fingers. The whole position is suggestive of ease and of latent, great power.



These three striking photographs illustrate the attack of chords from a height, the gradual approach of the hands, just before reaching the keys, and the "recoil" or lifting of the hands. Observe how these are held in the air, slightly closed, which makes for relaxation and ease and a fine "rendition."



ALBERTO JONÁS



Defective position in chord playing. The joints of the second and third fingers are caved in, resulting in a less resonant tone and in an unsightly manner of playing. This defect is found often with poorly taught students.



Correct position. The keys are firmly gripped, but without stiffness. The tone will be ringing in *forte*, and penetrating in *piano*.

Another incorrect position in chord playing. The knuckles (which bind the hand and fingers) are caved in, with resultant weakness of tone and unsightly manner of playing.



In this photograph, meant to illustrate the "recoil," or lifting of the hands after a chord or octave has been struck staccato, the hands are clenched too tightly causing stiffening of the fore-arms. Such an extremely energetic gesture is allowable only in *forte* or *fortissimo* and when the pianist wants to display great power and fire.



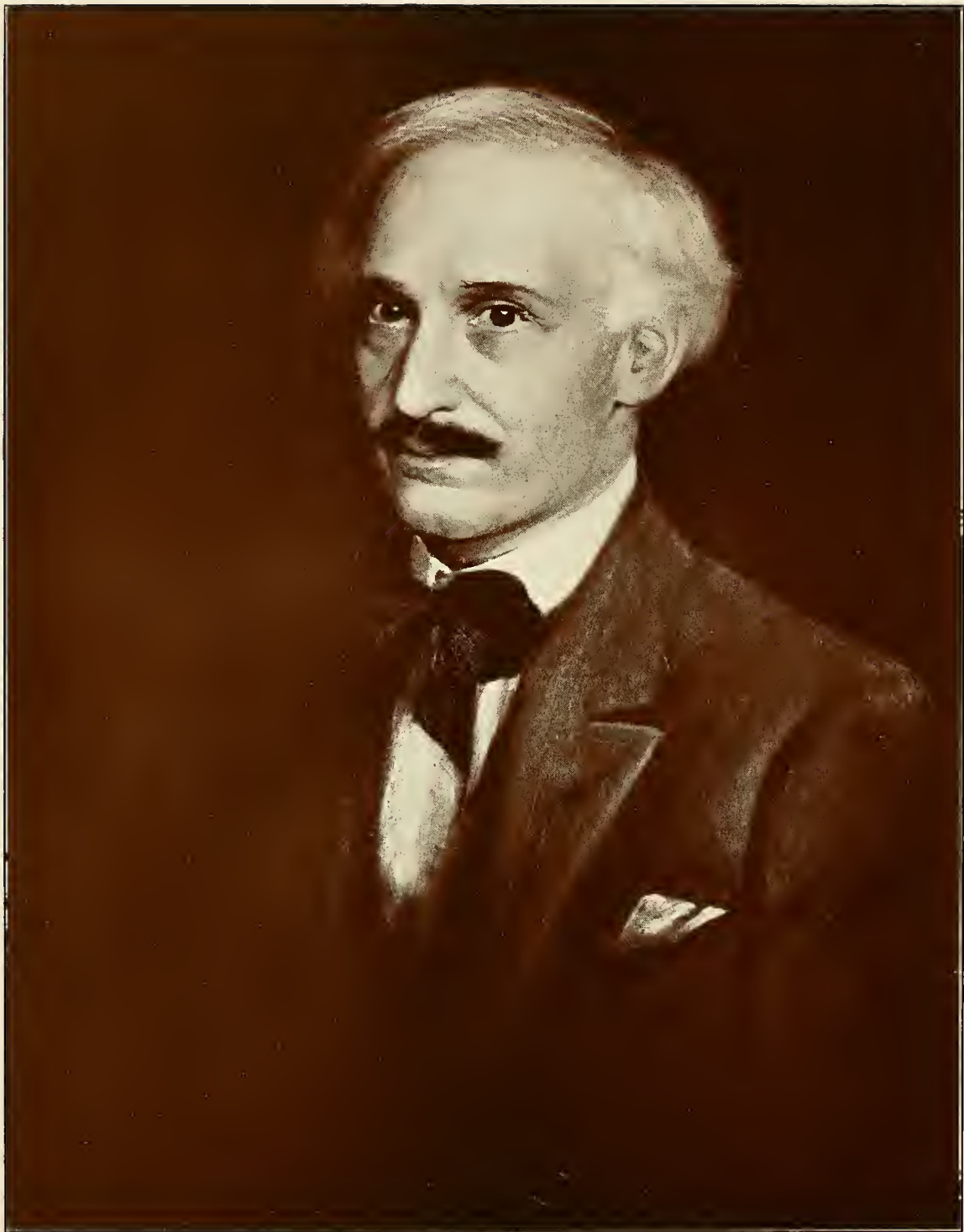
Correct lifting of the hands after octaves or chords have been played staccato. The hands look and feel relaxed. Whatever strain a rapid, difficult passage in octaves or in chords may have caused, such a slight closing of the hands, while in the air, will at once dispel it.



Correct position. The wrist is held level with the back of the hand. The fingers are firmly placed without undue tension, yet the look of the hand is one of ease.



Correct position in octave playing. The little finger holds down the C without depressing the B. Likewise, the thumb holds down the C without depressing the D. The middle fingers are held away from the keys and slightly curved, not clutched.



(From the painting by Alice Boscowitz)

Alberto Jonás

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)

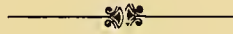
Glissandos in Octaves	107
<i>Examples</i> (annotated)	108
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—</i>	
<i>I. Philipp.</i>	85-110-112-114-115
CHORDS	117
The functions of the arm, shoulder and 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 $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \}$	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 den selben sind die Staccato-Oktaven mit Handgelenkansschlag zu üben, wie später beschrieben. Dies ist alles richtig, aber sie gehen nicht weit genug.

Mit dem Handgelenkansschlag 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 Vibrations Kraft 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, rapidez 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.

No. 1



Repeat in F major
Wiederhole in F dur
Répéter en *fa* majeur
Repetir en fa mayor

No. 2



Repeat in F major
Wiederhole in F dur
Répéter en *fa* majeur
Repetir en fa mayor

No. 3



No. 4

Two systems of musical notation for No. 4. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The piano staves feature complex, rapid passages with many accidentals and slurs. The bass staves also contain complex passages, often with repeated notes and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score.

No. 5

Two systems of musical notation for No. 5. The first system is marked *mf*. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The piano staves feature complex, rapid passages with many accidentals and slurs. The bass staves also contain complex passages, often with repeated notes and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score. The word *simile* appears above the first system and below the second system.

Repeat *p*
 Wiederhola *p*
 Répéter *p*
 Repetir *p*

No. 6

Two systems of musical notation for No. 6. The first system is marked *mf*. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The piano staves feature complex, rapid passages with many accidentals and slurs. The bass staves also contain complex passages, often with repeated notes and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score. The word *simile* appears above the first system and below the second system. The word *sim.* appears at the end of the second system.



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 Armes, Handgelenks, der Hand und des Fingers vom pianistischen Standpunkte aus entwickelt wird. Dies wird durch die vielen "Spezial-Übungen" 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

No. 1

poco a poco accel.

poco a poco accel.

m.s.

5 4 1 3 1 4

No. 2

No. 2

poco a poco accel.

[illegible]

No.3

No. 3

poco a poco accel.

m.d.

This musical staff is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth notes, mostly beamed in pairs or groups of four. Fingering numbers (1-3) are placed below many of the notes. There are several rests indicated by horizontal lines. The piece concludes with a final note followed by a double bar line and a repeat sign.

poco a poco accel.

m.s.

This musical staff is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It begins with a double bar line and a repeat sign. The accompaniment features a steady eighth-note pattern, often beamed in groups of four. Fingering numbers (1-3) are visible above some notes. A few notes have accidentals (sharps). The staff ends with a final note, a double bar line, and a repeat sign.

20934- 258 d

Andante - Moderato - Allegretto

No. 4



No.5

Handwritten musical score for No.5, featuring two staves (treble and bass) with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system is marked *m.d.* and the second system is marked *m.s.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6).

No.6

Handwritten musical score for No.6, featuring two staves (treble and bass) with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system is marked *m.d.* and the second system is marked *m.s.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6).

Greater agility and accuracy of the thumbs and 5th fingers, flexibility of the hands and rapidity of the staccato stroke of the wrists and arms are the results of this exercise.

Grosse Behendigkeit und Treffsicherheit der Daumen und 5ten Finger, Biegsamkeit der Hände und schneller Staccato - Anschlag der Handgelenke und Arme sind die Folgen dieser Übung.

Il résultera de cet exercice une plus grande agilité et sûreté des pouces et des 5èmes doigts, une plus grande flexibilité des mains et rapidité du staccato des poignets et des bras.

Con este ejercicio se adquieren mayor agilidad y seguridad de los pulgares y de los 5os dedos, flexibilidad de las manos y rapidez de las muñecas y de los brazos en el staccato.

No. 8

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 containing a treble and bass staff. The exercises are written in 7/8 time and feature rapid sixteenth-note patterns. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below the notes. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (F# and C#) across the systems.

System 1: Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. Bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. Both staves have a '1' above the first measure. The treble staff has a '2 3 4 5 4' above the first measure. The bass staff has a '2 3 4 5 4' below the first measure.

System 2: Treble staff has a '2 3 4 5 4' above the first measure. Bass staff has a '2 3 4 5 4' below the first measure.

System 3: Treble staff has a '2 3 4 5 4' above the first measure. Bass staff has a '2 3 4 5 4' below the first measure.

System 4: Treble staff has a '2 3 4 5 4' above the first measure. Bass staff has a '2 3 4 5 4' below the first measure.

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 image displays four systems of piano musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clef) with fingerings and slurs. The first two systems include finger numbers above and below notes. The third and fourth systems are marked 'simile'.

System 1: Treble clef: 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4. Bass clef: 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2.

System 2: Treble clef: 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4. Bass clef: 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2.

System 3: Treble clef: 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4. Bass clef: 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2.

System 4: Treble clef: 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4, 5 1, 5 2, 5 3, 5 4. Bass clef: 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2, 1 5, 1 4, 1 3, 1 2.

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 Ok- tavenspielen.

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.

Cuando 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 atesar 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 Lücken 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 accidentelle-

ment 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:

is no danger of inadvertently striking the adjacent keys. The thumb should strike a black key cross-wise.

The following exercises are to be done first with wrist-stroke and then repeated with arm-stroke (see page 23).

es leicht zur Steifheit des Vorderarmes beiträgt.

Oktaven auf den schwarzen Tasten sind viel leichter zu spielen, weil die Hand weniger ausgestreckt werden muss, und es liegt keine Gefahr vor, die nebenliegenden Tasten unabsichtlich anzuschlagen. Der Daumen soll eine schwarze Taste gekreuzt anschlagen.

Folgende Übungen sind erst mit Handgelenks-Anschlag, dann mit Arm-Anschlag, auszuführen (siehe Seite 23).

Les octaves sur touches noires sont beaucoup plus faciles à jouer, car la main a besoin de moins d'écart et il n'y a pas de danger de frapper involontairement les touches adjacentes. Le pouce doit frapper une touche noire de biais.

On étudiera les exercices suivants d'abord avec mouvement du poignet, ensuite avec mouvement du bras (voir page 23).

que extenderse tanto y porque no hay temor de herir inadvertidamente las teclas contiguas. El pulgar debe herir las teclas negras oblicuamente.

Se estudiarán los ejercicios siguientes primeramente con movimiento de la muñeca y luego con movimiento del brazo (véase página 23).

Nº1

Nº2

20934-258 d

Moderato - Allegretto - Allegro

No.3

5 5 5 1 1 1 simile
5 5 5 simile
5 5 5 simile
5 5 5 simile
etc.

No.4

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

etc.

No.5

5 5 5 5 5 5
5 5 5 5 5 5

No.6

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

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 Heraus- 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 unique-ment par les muscles qui la joignent aux poignets. 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 deben 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 "toucher" 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 "toucher" 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 souple 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 verfährt, 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 endurencia 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 endurencia.

Major Scales

Dur Tonleitern

Gammes Majeures

Escalas Mayores

Staccato

C
C
Ut
Do

Staccato

5 1 5 1 5 1 5 1 simile 8

1 5 1 5 1 5 1 5 simile

The image shows a musical score for a piece titled "Staccato". It consists of two staves, likely for a piano or organ. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves contain a series of eighth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The word "simile" is written above the first measure of the top staff and below the first measure of the bottom staff. A dashed line with the number "8" above it spans the first eight measures of the top staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The notation is in a historical style, with a large brace on the left side of the staves.

G
 G
 Sol
 Sol

Musical score for a piece in G major, featuring a treble and bass staff. The score includes various musical notations, including notes, rests, and time signatures (4/5, 5/4, 4/4). The piece is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 4/4. The score is written in a style that suggests it is a transcription of a vocal or instrumental melody.

D
D
Ré
Re

A
A
La
La

E
E
Mi
Mi

Cb
Ces
Ut
Dob

B
H
Si
Si

G $\flat$
Ges
Sol $\flat$
Sol $\flat$

F $\sharp$
Fis
Fa $\sharp$
Fa $\sharp$

D $\flat$
Des
Ré $\flat$
Re $\flat$

C $\sharp$
Cis
Ut $\sharp$
Do $\sharp$

A $\flat$
As
La $\flat$
La $\flat$

E $\flat$
Es
Mi $\flat$
Mi $\flat$

B $\flat$
B
Si $\flat$
Si $\flat$

F
Fa
Fa

Staccato

A
A
 La
La

E
E
 Mi
Mi

B
B
 Si
Si

F#
F#
 Fa#
Fa#

C#
C#
 Ut#
Do#

Ab
As
 Lab
Lab

G#
Gi#
 Sol#
Sol#

E^b
Es
Mi^b
Mi^b

D[#]
Dis
Ré[#]
Re[#]

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concerto in E $\flat$ majorKonzert in E $\sharp$ durConcerto en mi $\flat$ majeurConcierto en Mi $\flat$ mayor

LUDWIG von BEETHOVEN

The crescendo in groups

Das Crescendo in Gruppen

Le crescendo en groupes

El crescendo en grupos

(mf) (cresc. ed accel.) etc.

Gavotte et Musette

EUGÈNE d'ALBERT

f ff etc.

By permission of Bote & Bock, Berlin

Red. * Red. *

Concerto in B $\flat$ minor

Konzert in B moll

Concerto en si $\flat$ mineurConcierto en Si $\flat$ menor

PETER ILJITCH TSCHAIKOWSKY

Poco più mosso

(a tempo animato)

ff (poco riten.) (a tempo animato) ff (rit.)

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

Etüde 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 Läufen 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, each with a treble and bass staff. The first system is marked *Moderato* and the second *Allegretto*. The tempo *Allegro Molto* is indicated at the end of the second system. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamics *f*, *mf*, and *p* are marked. The word *simile* appears above the first staff of each system. The score includes chromatic runs in both directions (ascending and descending) across octaves.

Vision
FRANZ LISZT

Concerto in E $\flat$ major

Konzert in Es dur

Concerto en Mi $\flat$ majeurConcierto en Mi $\flat$ mayor

FRANZ LISZT

All the exercises of Hanon, originally written as finger-exercises, form excellent material for the practice of octaves, both hands playing octaves. I recommend practising them with alternate wrist-stroke and arm-stroke, that is to say, to play an exercise using first the wrist-stroke then repeating it with the arm-stroke. It is not necessary to transpose them into other keys.

Alle Übungen von Hanon, die ursprünglich als Fingerübungen geschrieben worden sind, bilden ausgezeichnetes Material für die Übungen von Oktaven, wobei beide Händen Oktaven spielen. Ich empfehle sie mit abwechselndem Anschlag des Handgelenks und Armes zu üben, das heisst, eine Übung ist erst mit dem Handgelenk zu spielen und dann mit dem Armanschlag zu wiederholen. Es ist nicht nötig die Übungen in andere Tonarten zu übertragen.

Tous les exercices de Hanon, originellement écrits comme exercices de doigts, sont excellents comme exercices d'octaves; dans ce cas les deux mains jouent en octaves. Je recommande de les jouer alternative-ment avec le mouvement du poignet et du bras, c'est-à-dire de jouer d'abord un exercice avec le mouvement du poignet, puis de le répéter avec le mouvement du bras. Il est inutile de transposer les exercices dans d'autres tons.

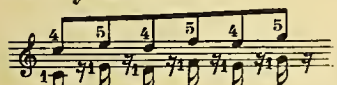
Todos los ejercicios de Hanon, escritos originalmente como ejercicios de dedos, son también excelentes para el estudio de las octavas con ambas manos. Recomiendo practicarlos empleando los movimientos de muñeca y de brazo alternativamente, es decir, tocando un ejercicio primero con el movimiento de la muñeca, repitiéndolo con el del brazo. No es necesario transportar los ejercicios a otros tonos.

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.



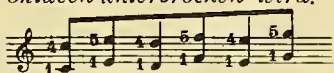
Faulty execution:



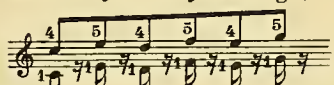
For this reason it is often preferable to play legato octaves with $\frac{5}{1}$ only, as the strain, due to stretching, is less. The legato is then obtained by a light, clinging and sliding motion of the hand, helped by a quiet, slightly undulating motion of the wrist. It should be remarked, though, 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 Vorübungen 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.



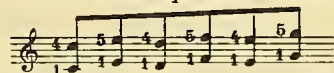
Fehlerhafte Ausführung:



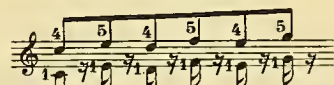
Aus diesem Grunde ist es oft besser Legato-Oktaven nur mit $\frac{5}{1}$ zu spielen, wodurch die Anstrengung, welche durch die Streckung hervorgerufen wird, geringer ist. Das Legato wird durch eine leicht schmiegsame und gleitende Bewegung der Hand ausgeführt, die durch eine ruhige, leicht wellenförmige 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.



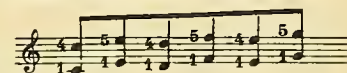
Mauvaise exécution:



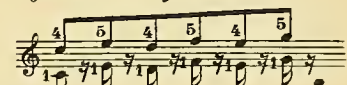
Pour cette raison, il est souvent préférable de jouer légato les octaves avec $\frac{5}{1}$ seulement, car la tension, provenant de l'écart, est moindre. Le légato s'obtient alors, par un léger mouvement glissant de la main, dont les doigts ne quittent une touche que pour immédiatement enfoncer la suivante; l'exécution est aidée en imprimant au poignet un léger mouvement de "tassage". 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 *simile*

simile

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

simile

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

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

legato *simile*
m.s. 5 4 5 4 5 4 5 4 *simile*

No. 3

No.4

No.5

The musical score for the first staff of 'The Merry Widow' waltz. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Above the staff, there are markings 'm.d.' and 'm.s.' with corresponding fingering numbers (1, 5) in parentheses. The score is written on a single staff with a key signature of one flat.

No.6

See “Examples,” page 41 | *Siehe “Beispiele,”* *seite 41* | Voir “Exemples,” page 41 | *Véase “Ejemplos,”* *página 41*

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 order 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.

Cuando 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

Escala Mayores

The image displays musical notation for Major Scales (Legato) in four keys: C major, G major, D major, and A major. Each key is shown with both ascending and descending scales, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The notation is presented in a four-part layout, with each key occupying a separate section. The scales are written in a standard musical notation with a treble and bass clef, and the fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

C Major (C, Ut, Do): Ascending: 5 4 5 4 5 3 4 5; Descending: 4 5 4 5 4 5 4 5. Bass: 5 4 5 4 5 3 4 5; Descending: 4 5 4 5 4 5 4 5.

G Major (G, Sol): Ascending: 3 4 3 5 4 5 4 5; Descending: 4 5 4 5 4 5 4 5. Bass: 4 5 4 5 4 5 4 5; Descending: 5 4 5 4 5 4 5 4.

D Major (D, Ré, Re): Ascending: 4 5 4 5 4 5 4 5; Descending: 5 4 5 4 5 4 5 4. Bass: 4 5 4 5 4 5 4 5; Descending: 5 4 5 4 5 4 5 4.

A Major (A, La, La): Ascending: 4 5 4 4 5 3 4 4; Descending: 3 5 5 4 3 5 4 5. Bass: 4 5 4 4 5 3 4 4; Descending: 5 4 3 4 5 4 3 5.

E
E
 Mi
Mi

Gb
Ges
 Solb
Solb

F#
Fis
 Fa#
Fa#

Ab
As
 Lab
Lab

Bb
B
 Sib
Sib

Cb
Ces
 Utb
Dob

B
H
 Si
Si

Db
Des
 Reb
Reb

C#
Cis
 Ut#
Do#

Eb
Es
 Mib
Mib

F
F
 Fa
Fa

Minor Scales

Moll Tonleitern

Gammes Mineures

Escalas Menores

Legato

A
A
 La
La

E
E
 Mi
Mi

B
H
Si
Si



F#
Fis
Fa#
Fu#

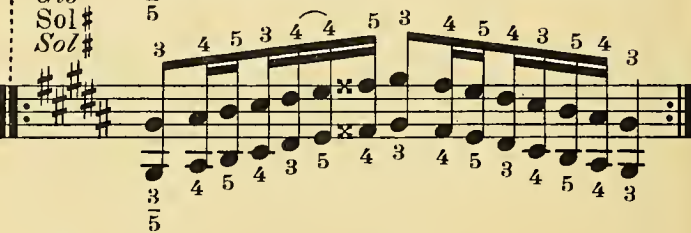
Ab
As
Lab
Lab



C#
Cis
Ut#
Do#



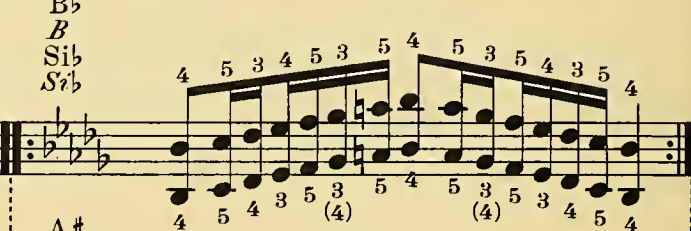
G#
Gis
Sol#
Sol#



Eb
Es
Mi#
Mi#



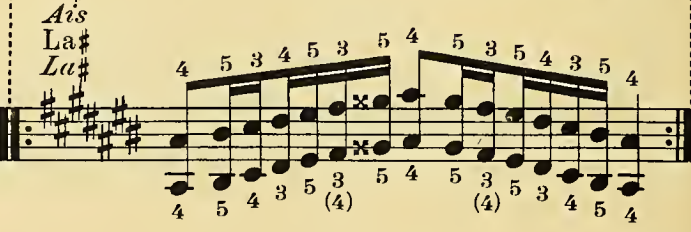
Bb
B
Si#
Si#



D#
Dis
Ré#
Re#



A#
Ais
La#
La#



F
F
Fa
Fa



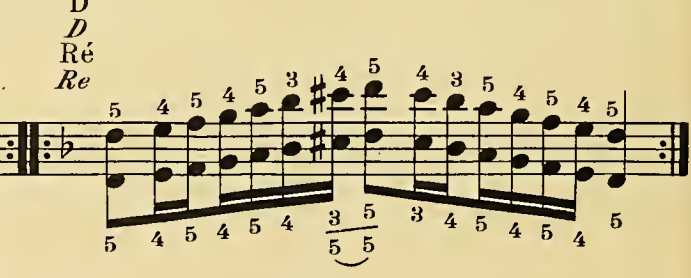
C
C
Ut
Do



G
G
Sol
Sol



D
D
Ré
Re



Sonata, Op.10, No.1

Sonata Op. 10, No. 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro molto e con brio ($\text{♩} = 69$)

(poco meno mosso)

53 *cantabile*

p

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

43

12

etc.

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

Papillons

ROBERT SCHUMANN

(M.  = 152)

(M. ♩ = 152)

p dolce

(accel.)

f

Red. *

Red.

Red. *

Red.

Red.

Più lento (M. = 84)

Kreisleriana

Fantasy No. 2

Phantasie No. 2

Fantaisie No. 2

Fantasia No. 2

ROBERT SCHUMANN

Andantino con molto sentimento ($\text{♩} = 66$)

Sehr innig und nicht zu rasch

The musical score is for a piece titled "The Song of the Lark" by J. S. Ziehr. It is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *sf* (sforzando). There are also performance instructions like "legatiss." (legatissimo) and "etc.". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The piece concludes with a double bar line and the word "etc.".

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 image displays three systems of chromatic scale exercises in octaves, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are marked 'legato' and include fingerings (1-5) and articulation markings (accents, slurs, and repeat signs). The first system is marked 'Andante (f-mf)' and the second and third are marked 'Moderato (mp-p)'. The exercises cover all twelve chromatic scales, with the first system showing the first six and the subsequent systems showing the remaining six. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings to guide the performer.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Ballade in A $\flat$ majorBallade in A $\sharp$ durBallade en La $\flat$ majeurBalada en La $\flat$ mayor

FREDERICK CHOPIN

(ossia m.d.)
 Allegretto (Andantino) (legato)
 5 4 3 8 4 5 5
 meno *f* (ossia m.s.) etc.
 Red. *

Vibration Octaves

Vibrations - Oktaven

Octaves par Vibration

Octavas por Vibración

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.

Es sind dies äusserst schnelle Oktaven, welche durch eine geschwinde Her- auf- 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.

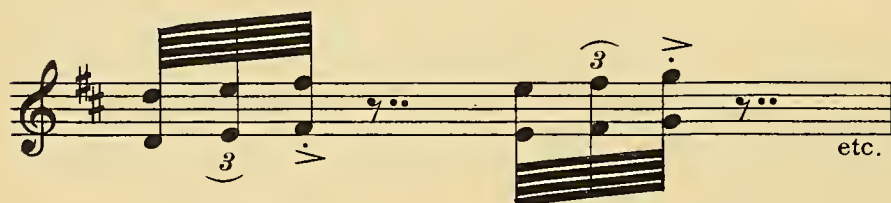
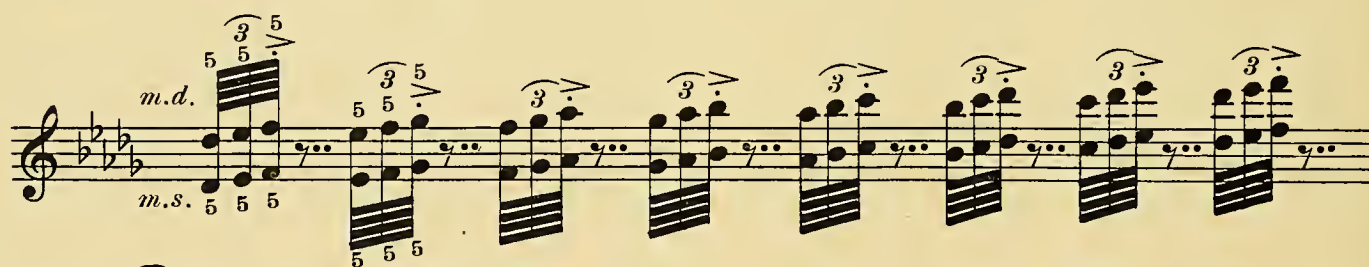
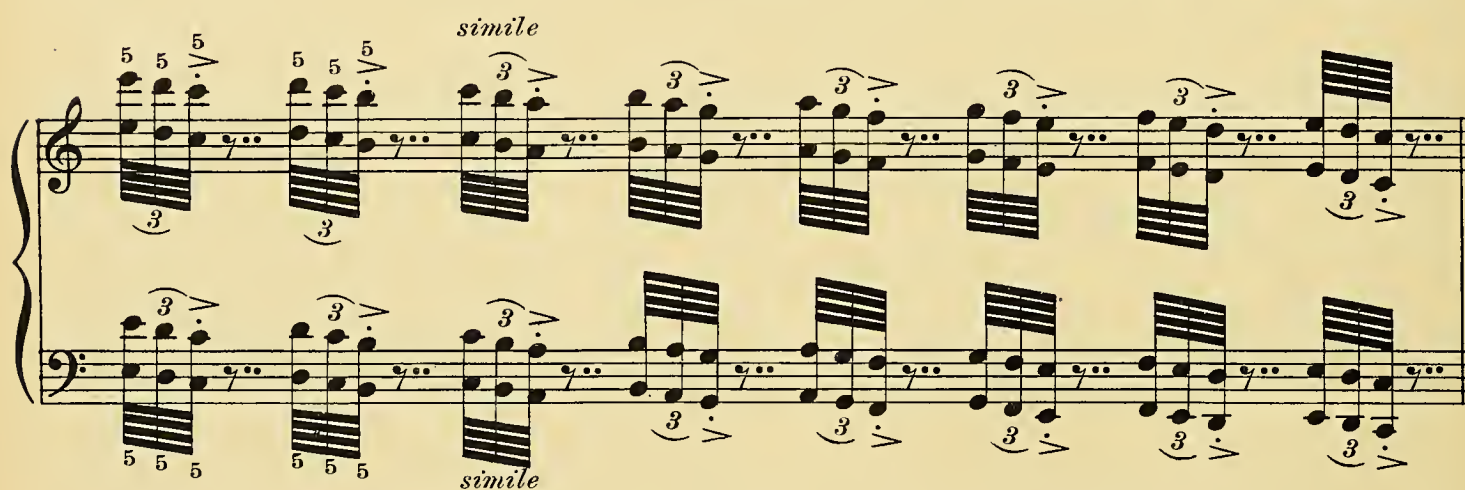
Ce sont des octaves extrêmement rapides, produites par un très rapide battement du bras et du poignet. Les exercices suivants développent cette rapidité de vibration et la force des nerfs de la main, du poignet et du bras.

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 acquérera par les exercices suivants de rapides octaves de vibration.

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

Musical score for 'Variant - Variante'. The score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The first five staves each contain a series of triplet eighth notes, with the first note of each triplet being accented. The sixth staff concludes with the text 'etc.' and a final triplet of eighth notes.

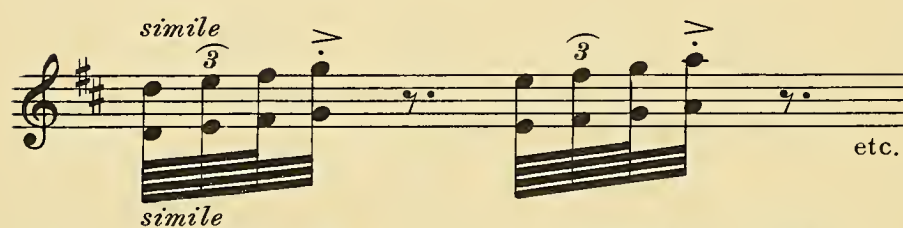
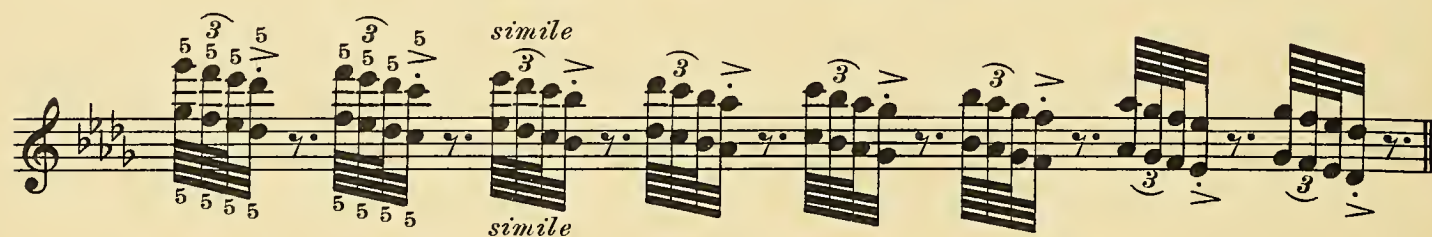
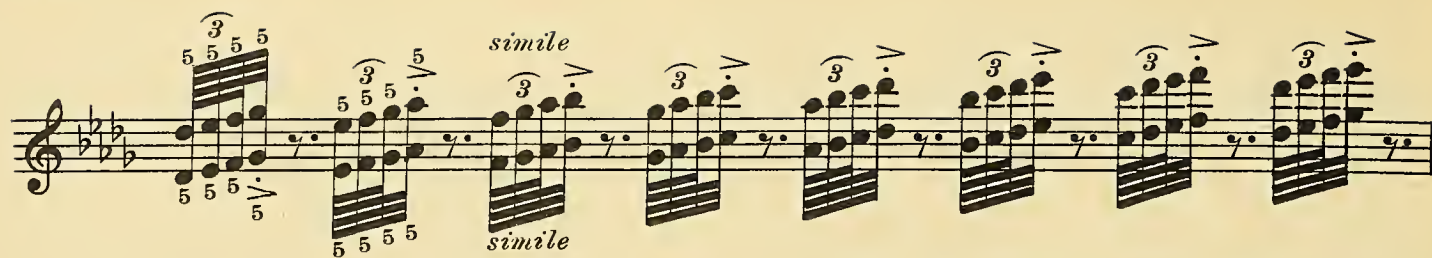
Through all keys
 Durch alle Tonarten
 Dans tous les tons
 En todos los tonos
 etc.

No.2

Musical score for 'No.2'. The score consists of two staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The first staff contains a series of triplet eighth notes, with the first note of each triplet being accented. The second staff contains a series of triplet eighth notes, with the first note of each triplet being accented. The word 'simile' is written above the first triplet of the second staff and below the first triplet of the first staff.

simile

simile



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

Variant - Variante



47

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

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

etc.

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 with a treble and bass staff. The first system is marked 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'm.s.' (mezzo-sostenuto). It shows a scale with octaves indicated by brackets. The second system is marked 'simile' and shows a similar scale in a different key. The third system is also marked 'simile' and shows a scale in another key. The fourth system is marked 'etc.' and shows a scale in a final key. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and brackets.

Through all keys

Durch alle Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Chromatic Exercises
(Vibration)

Chromatische Übungen
(Vibration)

Exercices Chromatiques
(Vibration)

Ejercicios Cromáticos
(Vibración)

No. 1

m. d.

m. s.

No. 2

No. 3

No. 4

No. 5

Prestissimo

No. 6

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.

Saltos

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*)

Wrist touch

No.1

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

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

Arm touch

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

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

Wrist touch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

This page contains seven systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 2:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 3:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 4:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 5:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 6:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.
- System 7:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Both staves are marked with the word *simile* above and below the staff.

The page concludes with the word *etc.* at the end of the seventh system, indicating that the pattern continues.

20934-258d

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*

5 5 5 5 5 5

simile

simile

etc.

Four staves of musical notation, each containing two measures of music. The notation includes various note values, rests, and fingerings indicated by the number '5' above or below notes. The key signature changes from one staff to the next.

No. 3

m.d.
m.s.

No. 4

simile
simile
simile
simile

simile

simile

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)

ritard. *ff* Tempo I

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

Red. continuo

*

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.

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

Piano à 7 sves

8.

8.

Red. continuo

il più forte possibile

poco rallent.

poco rallent.

(Red.) *

Broken Octaves

Gebrochene Oktaven

Octaves Brisées

Octavas Quebradas

Broken octaves in which the hand, while being moved over the keyboard, covers in reality an interval of ninth are more difficult than the broken octaves in which the hand covers only an interval of seventh. It is also easier to begin with the thumb than with the fifth finger.

Gebrochene Oktaven, bei denen die Hand, indem sie über die Klaviatur gleitet, in Wirklichkeit den Abstand einer None bedeckt, sind schwerer als gebrochene Oktaven, bei denen die Hand nur den Abstand einer Septime umfasst. Dann wiederum ist es leichter mit dem Daumen als mit dem fünften Finger anzufangen.

Les octaves brisées ou la main, pendant qu'elle se déplace sur le clavier, couvre en réalité un intervalle de neuvième, sont plus difficiles que celles où la main ne couvre qu'un intervalle de septième. Il est également plus facile de commencer avec le pouce qu'avec le cinquième.

Las octavas quebradas en que la mano, al ir avanzando, va teniendo en realidad que cubrir un intervalo de novena, son más difíciles que aquellas en que la mano va cubriendo solamente un intervalo de séptima. Es también más fácil empezar con el pulgar que con el quinto dedo.

No. 1

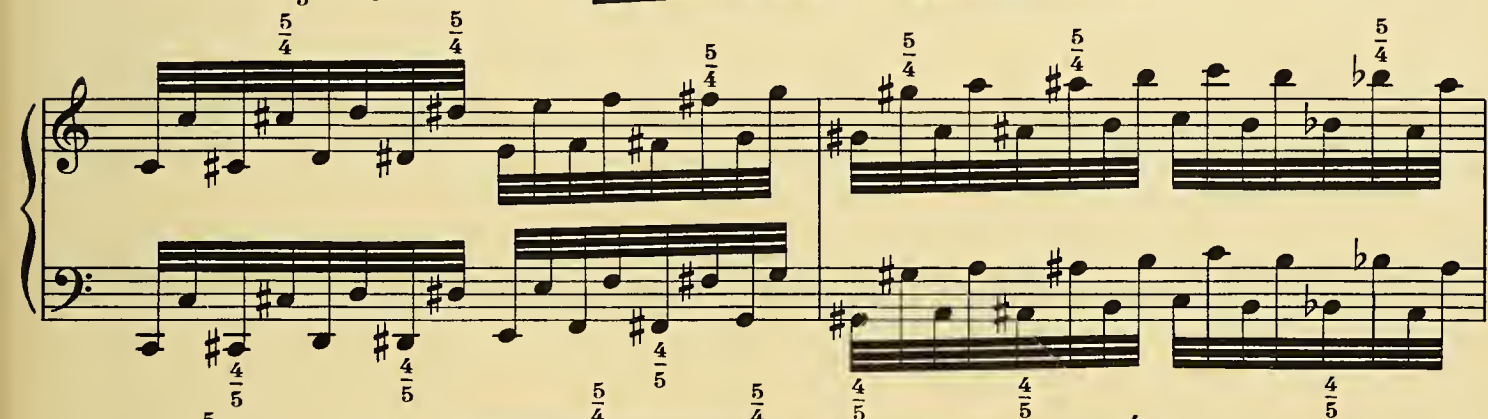
The musical score is for a piano exercise titled 'Broken Octaves' (No. 1). It is written in G major and consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'No. 1'. The exercises involve broken octaves, with fingerings indicated by numbers 1-5. The second system includes fingering 5(4). The third system includes fingering 5(4) and a key signature change to F major (one flat). The fourth system includes fingering 5(4) and a key signature change to E major (two sharps).

Piano score for a piece in B-flat major, 4/4 time. The score consists of four systems of grand staves. The first system includes fingering numbers (5, 1, 5, 1, 5) above the right hand and (5, 1, 5, 1, 5) below the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

No. 2

m.d.
m.s.

Piano score for "No. 2" in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three systems of grand staves. The first system is marked "m.d." above and "m.s." below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Sua bassa.....

Allegro con brio (♩ = 144-152)

(A) Better: Besser: Mieux: Mejor:

Red. * Red. * Red. *

Concerto in E♭ major

Konzert in Es dur

Concerto en mi♭ majeur

Concierto en Mi♭ mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

Red.

Red.

Red.

etc.

Sonata Op. 81a

Sonate Op. 81a

(Les Adieux)

LUDWIG van BEETHOVEN

Tempo I^o (♩. = 112–126)

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

Musical score for "The Merry Widow" (Act II), featuring a piano and voice. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of 12 measures. The piano part is written for the left hand, and the voice part is written for the right hand. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *ffz*. The tempo is marked "Allegretto". The score is for a vocal solo, with the lyrics "The Merry Widow" written below the notes.

Toccata ★)

ALBERTO JONÁS

Allegro molto vivace

The image shows a musical score for a piece titled "L'Allegretto" by Franz Schubert, Op. 139, No. 3. The score is written for piano and consists of two systems. The first system includes a treble and bass staff with a "ritard." marking. The second system includes a treble and bass staff with an "a tempo" marking. The score is marked "Ped." and "Cres." at the beginning and end of each system.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of five measures. The first measure is marked with a "Ped." (pedal) and a "4" above the staff. The second measure is marked with a "*" (crescendo) and a "5" above the staff. The third measure is marked with a "2/4" below the staff. The fourth measure is marked with a "Ped." and a "4" above the staff. The fifth measure is marked with a "*" and a "4" above the staff. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the voice part features a melody with a rising and falling line.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical elements such as dynamics, articulations, and fingerings.

System 1: The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a *dimin.* (diminuendo) marking and a *p leggiero e stacc.* (piano, light and staccato) instruction. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5.

System 2: This system continues the melodic and harmonic development. It includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *m.s.* (more staccato) instruction. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

System 3: The third system features a *f* (forte) dynamic. It includes a *dimin.* (diminuendo) marking and a *mp stacc. sordini etc.* (mezzo-piano, staccato, with sostenuto pedal, etc.) instruction. The notation includes various musical notations such as slurs and fingerings.

System 4: The fourth system continues the piece with a *f* (forte) dynamic. It includes a *dimin.* (diminuendo) marking and a *mp stacc. sordini etc.* (mezzo-piano, staccato, with sostenuto pedal, etc.) instruction. The notation includes various musical notations such as slurs and fingerings.

System 5: The fifth system concludes the piece with a *f* (forte) dynamic. It includes a *dimin.* (diminuendo) marking and a *mp stacc. sordini etc.* (mezzo-piano, staccato, with sostenuto pedal, etc.) instruction. The notation includes various musical notations such as slurs and fingerings.

Ballade in B minor

Ballade in H moll

Ballade en si mineur

Balada en Si menor

FRANZ LISZT

Allegro deciso

p agitato

tempestoso

cresc.

ff

etc.

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

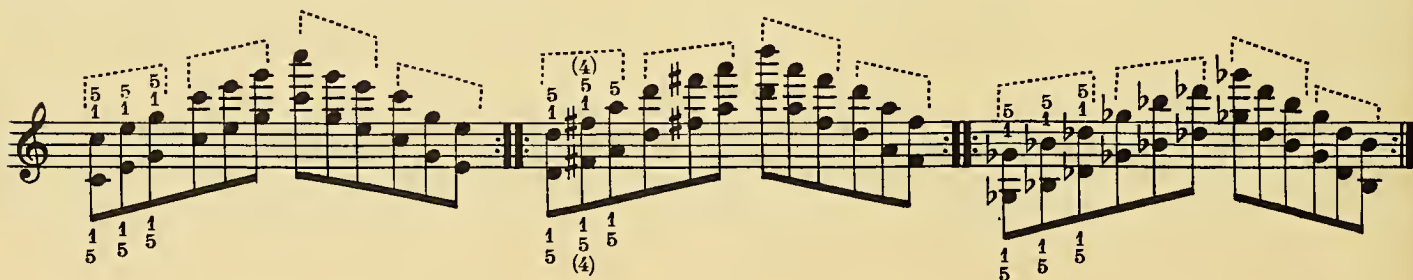
Ihre Ausführung erscheint nur wegen der ungleichmässigen Verteilung der Intervallen schwierig: zuerst zwei Terzen und dann eine Quarte. Beim Spielen in aufwärtsgehender Richtung wird oft die oberste Note der Quarte verpasst, ebenso die tiefste Note der Quarte beim Abwärtsspielen. Dieses ist dem unbewussten Streben des Klavierspielers zuzuschreiben noch ein Interval 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 intervallos: 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.



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 legato, tous les exercices doivent se jouer staccato ou non legato. 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. 1

m.d. *simile* *3* *simile*

m.s. *simile*

No. 2

No. 3

m.d. *m.s.*

No.4

etc.

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

etc.

etc.

No.6

etc.

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 Spielen 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

No. 2

No. 3

Musical score for "The Merry Widow" (Act II), featuring a piano introduction. The score is written for piano (p) and includes a tempo marking of *simile*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The tempo is marked *simile* at the beginning and *simile* at the end. The score includes a repeat sign with a first ending bracket and a second ending bracket. The tempo is marked *simile* at the beginning and *simile* at the end. The score includes a repeat sign with a first ending bracket and a second ending bracket.

Musical score for "The Merry Widow" (Act II), featuring a piano accompaniment. The score is written for two staves, Treble and Bass, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a "simile" instruction, indicating a repeat of the preceding musical material. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

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

and

Arpeggien des Ver- minderten 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*

und

Arpèges de l'Ac- cord 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

et

Arpeggios del Acor- de Séptima Dismin- uida 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 page of musical notation is for a piano piece, featuring five systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, complex chords and frequent use of triplets, indicated by a '3' in a circle above or below the notes. The key signature is B-flat major, with one flat (B-flat) visible in the key signature. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The overall style is that of a classical or romantic-era piano work, possibly a study or a short piece. The page number '72' is located in the top left corner.

Examples
Spanish Rhapsody

Beispiele
Spanische Rhapsodie

Exemples
Rhapsodie Espagnole

Ejemplos
Rapsodia Española

FRANZ LISZT

Powerful accents; the
two last octaves *ff*.

*Kräftige Akzente; die
zwei letzten Oktaven ff.*

Donner les accents vigou-
reusement; les deux der-
nières octaves *ff*.

*Acentos vigorosos; las
dos últimas octavas ff.*

stringendo il tempo

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, key of D major. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked 'stringendo il tempo' and 'ff'. The second system continues the 'ff' dynamic. The third system is marked 'molto rinforzando' and 'ff'. The fourth system ends with 'sf etc.' and 'sf'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

See also:
Transcendental Study

Siehe auch:
Transcendente Etüde

Voir aussi:
Etude d'Exécution
Transcendante

Véase también:
*Estudio de Ejecución
Trascendental*

FRANZ LISZT

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 Arpeggios

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

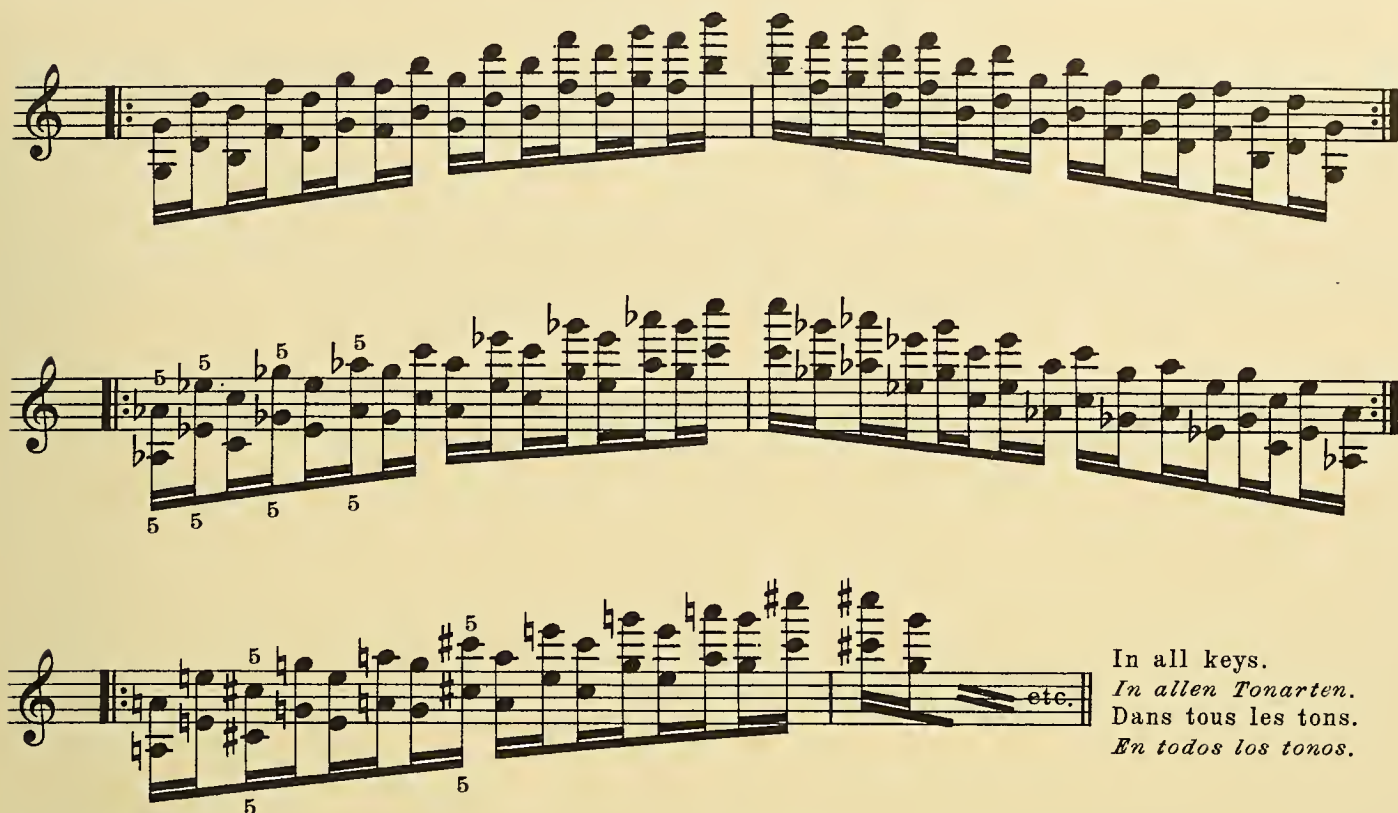
Dreiklang

Accord Parfaits

Acordes Perfectos

The musical score displays arpeggiated triads in four systems. The first system shows major triads in C major (C-E-G) and F major (F-A-C) in both hands, with fingerings 5-1 and 1-5 indicated. The second system shows minor triads in C minor (C-Eb-Gb) and F minor (F-Ab-Cb). The third system shows major triads in D major (D-F#-A) and G major (G-B-D). The fourth system shows major triads in E major (E-G#-B) and A major (A-C#-E). The notation includes treble and bass staves with notes beamed together to show the arpeggiated effect. Fingerings (1, 5) are marked above and below notes. The piece concludes with 'etc.' in the final measure.

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



Three staves of musical notation for a Dominant Seventh exercise. The first staff shows a sequence of chords in a major key. The second staff shows the same sequence in a minor key, with flats indicated. The third staff shows the sequence in a key with sharps, with a double sharp (x) indicated. The exercise is marked 'etc.' at the end of the third staff.

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

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

Moderato - Allegro



Three staves of musical notation for a Diminished Seventh exercise. The first staff shows a sequence of chords in a major key. The second staff shows the same sequence in a minor key, with flats indicated. The third staff shows the sequence in a key with sharps, with a double sharp (x) indicated. The exercise is marked 'etc.' at the end of the third staff.

Concierto en Re menor

Obsérvense los acentos dados entre paréntesis.

*Fantasia y Fuga
sobre B-A-C-H*

20934-258 d

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 desée 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.

No.1

Allegretto *simile*

Allegro vivace

Allegretto *simile*

Allegro

Moderato = ♩

No.2

See also Ex. page 79

Siehe auch Beispiel Seite 79

Voir aussi Ex. page 79

Véase también Ej. página 79

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 for Variation VIII (Petite Étude) by Moriz Rosenthal is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of five systems of piano and bass staves. The tempo is marked 'Allegro scherzando'. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pp*, *a tempo*, *rit.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (4, 5, 8). The piece concludes with 'eto.'.

By permission of Adolph Fürstner, Berlin

Octaves in combination with notes to be held.

Special exercises are in this case not needed, for these octaves occur seldom, and in most cases it is advisable not to hold down to its full value the note to be held. Ex: Ballade in G minor by Chopin; Etude Op. 25, No. 10 by Chopin. An exception is offered by "Eusebius" from the "Carnival" by Robert Schumann, where the quarter-notes are to be held to their full value.

Turns in Octaves

They require a quick to-and-fro movement of the wrist which results in speed and vibrating power of wrist and arm.

Oktaven in Verbindung mit festzuhaltenden Noten.

Besondere Übungen sind in diesem Falle nicht nötig, denn diese Oktaven kommen selten vor, und in den meisten Fällen ist es angebracht, die Note nicht für ihren vollen Wert festzuhalten. Beispiele: Ballade in G moll von Chopin; Etude Op. 25, No. 10, von Chopin. Eine Ausnahme bildet "Eusebius" aus dem Carneval von Robert Schumann, wo die Viertelnoten zum vollen Werte gehalten werden müssen.

Doppelschläge in Oktaven

Sie erfordern ein schnelles Hin- und Hergehen des Handgelenks, was die Schnelligkeit und Vibrationsfähigkeit des Handgelenks und des Armes entwickelt.

Octaves en Com-
binaison Avec des
Notes Tenues.

Dans ce cas, des exercices spéciaux ne sont pas nécessaires, car ces octaves ont rarement lieu et dans la plupart des cas, il est préférable de ne pas garder la note selon sa valeur entière. Ex: Ballade en *sol* mineur de Chopin; Etude Op. 25, No. 10, de Chopin. Il y a une exception dans "Eusebius" du "Carnaval" de Robert Schumann, où les noires doivent être gardées selon toute leur valeur.

Mordents circu-
laires en Octaves

Ils requièrent un rapide mouvement de va-et-vient du poignet ce qui développe la rapidité et la force de vibration du poignet et du bras.

Octavas en Combinación con Notas Tenidas.

En este caso no se necesitan ejercicios especiales, pues estas octavas ocurren rara vez y en la mayoría de los casos es preferible no mantener la nota por todo su valor. Ej. Balada en Sol menor, de Chopin; Estudio Op. 25, No. 10, de Chopin. Hay una excepción en el "Eusebius" del "Carnaval" de Robert Schumann, en donde las notas negras se han de mantener por todo su valor.

Mordentes circulares en Octavas.

Requieren un movimiento rápido de ida y vuelta de la muñeca, lo que desarrolla la rapidez y la fuerza de vibración de la muñeca y del brazo.

[illegible]

Examples

Midsummernights
dream*Beispiele**Sommernachtstraum*

Exemples

Le Songe d'une Nuit
d'Été*Ejemplos**El Sueño de una
Noche de Estío*

MENDELSSOHN-LISZT

Allegro ($\text{♩} = 72$)

f *sfz* *sf*

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

See also:-
Ballade in G minor*Siehe auch:-
Ballade in G moll*Voir aussi:-
Ballade en sol mineur*Véase también
Balada en Sol menor*

FREDERICK CHOPIN

Trills in Octaves

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

Triller in Oktaven

*Die kleinen Noten mög-
lichst rasch. Schnelle Vi-
bration des Armes.*

Trilles en Octaves

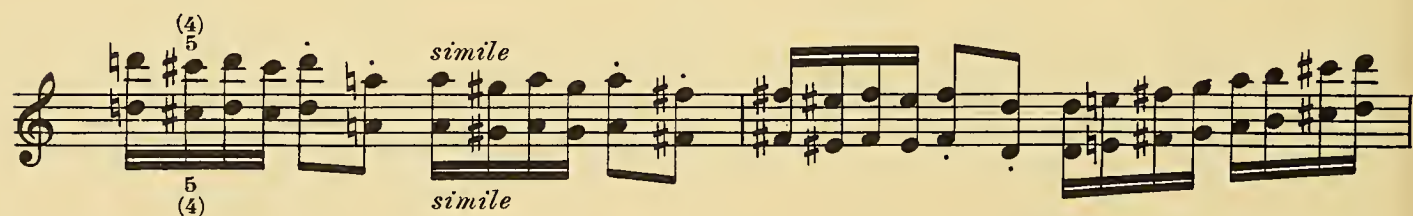
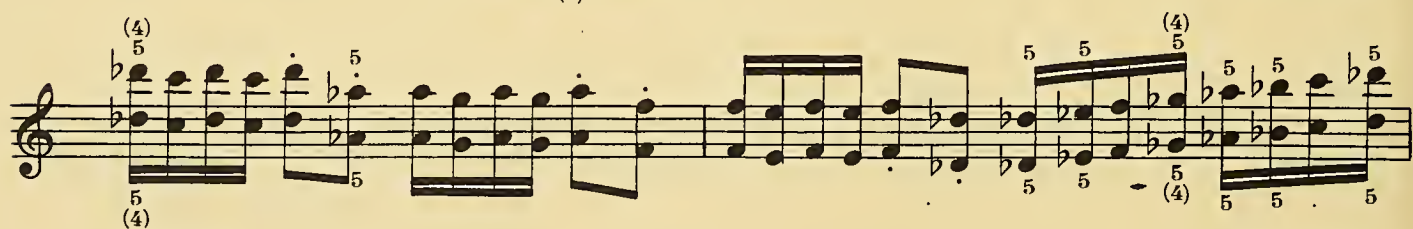
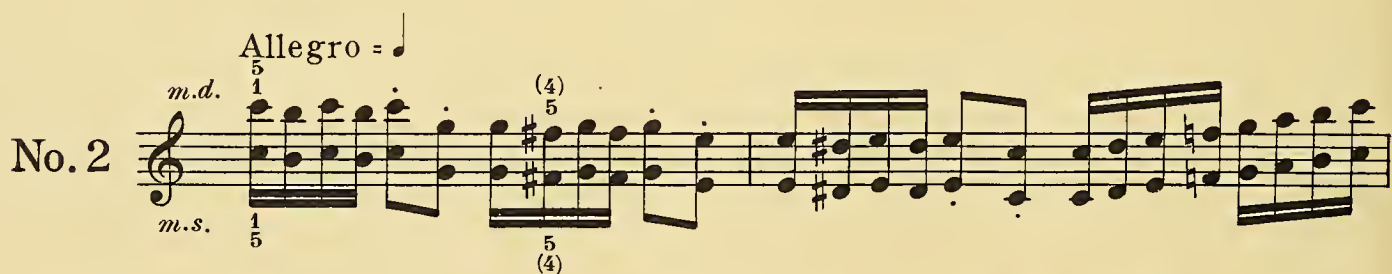
Jouer les petites notes
aussi vite que possible
avec une vibration ra-
pide des bras.

Trinos en Octavas

*Tóquense las notas pe-
queñas tan aprisa como
se pueda. Vibración rá-
pida del brazo.*

No.1

f *sfz* *sf*



Through all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*

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

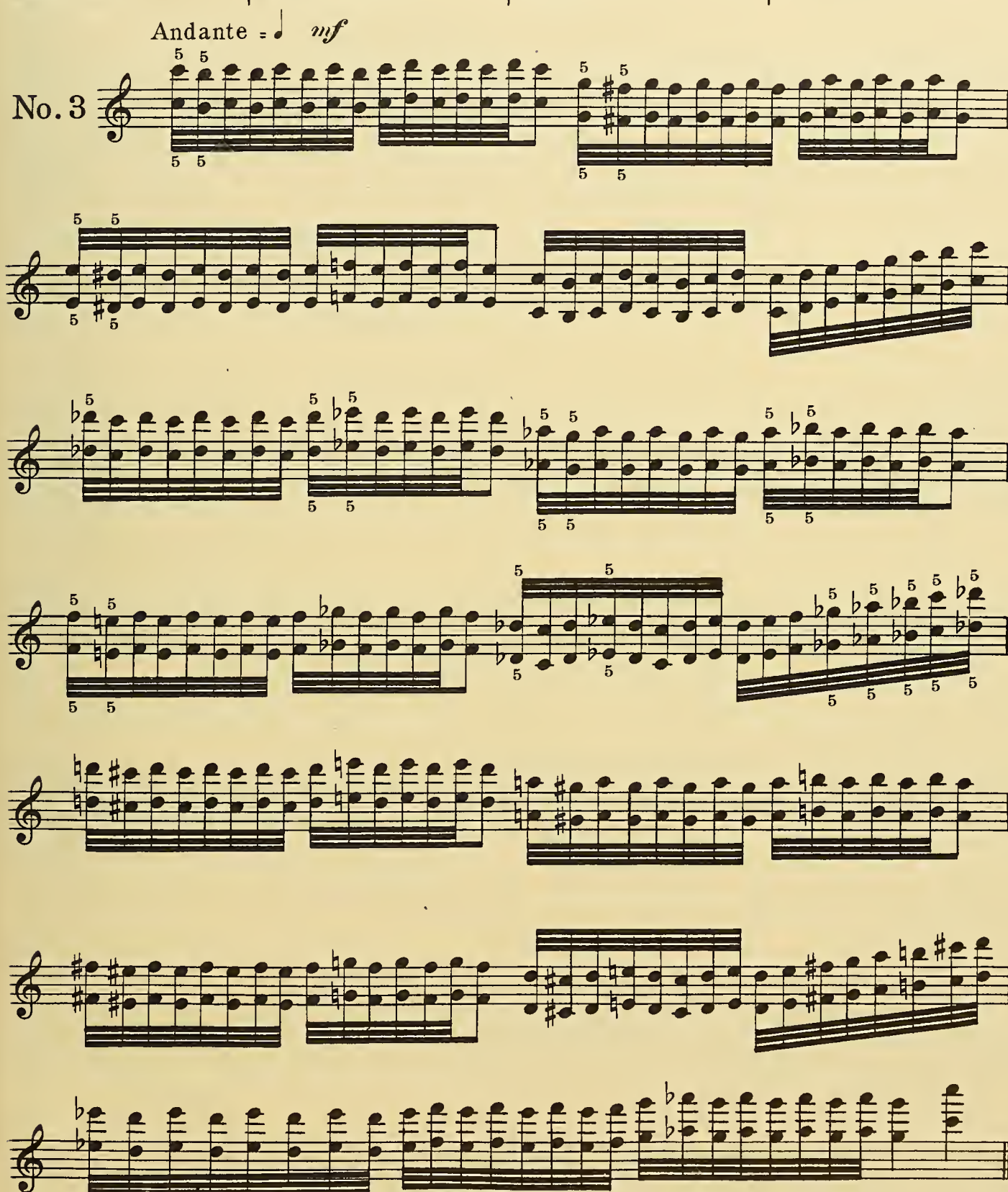
Diese Übung macht größere Ansprüche auf Ausdauer. Bei den Achtelnoten sollen sich die Arme "ausruhen".

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.

Andante =  *mf*

No. 3



The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked 'No. 3' and 'Andante = *mf*'. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is marked 'Andante' and 'mf'.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Etude in D flat major

Etüde in Des dur

Étude en ré $\flat$ majeurEstudio 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 *

(♩ = 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 Aternantes

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.)

The musical score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff (treble) contains a chromatic scale ascending and then descending, with notes beamed in groups of four. The second staff (bass) contains a chromatic scale descending and then ascending, also with notes beamed in groups of four. The second system follows a similar pattern, with the first staff (treble) containing a chromatic scale ascending and descending, and the second staff (bass) containing a chromatic scale descending and ascending. The score is marked with dynamic levels: *f* (forte) for the first system and *mf* (mezzo-forte) for the second system. The tempo markings are Andante, Moderato, and Allegro, with a final marking of (A. J.).



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

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 (*l'istesso tempo*)

IGNAZ J. PADEREWSKI *)

Allegro molto vivace

p

(cresc.)

(cresc.)

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

*) By permission of Durand & Fils, Paris

20934-258d

8

Red. Red. Red. * Red. Red.

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

ff

etc.

Red. *

Perpetual motion in
Octaves

Moto perpetuo in Ok-
taven

Mouvement perpétuel
en Octaves

Movimiento perpétuo
en Octavas

EMIL von SAUER *

Presto

etc.

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.))

(tasti neri- (F.B.))

etc.

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 Oktavenmärgen 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 anbetrifft, 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 enlève 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

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system also consists of a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The second system ends with a double bar line and a repeat sign. The third system consists of a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The third system ends with a double bar line and a repeat sign. The score is marked with 'Rev.' and an asterisk.

Examples

Beispiele

Examples

Ejemplos

Africa

For piano and orchestra

Für Klavier und Orchester

Pour piano et orchestre

Para piano y orquesta

CAMILLE SAINT - SAËNS ★)

[illegible]

The following execution
is more brilliant.

*Folgende Ausführung
ist brillianter.*

L'exécution suivante est plus brillante.

La ejecución siguiente es más brillante.

molto veloce

ff

8.

etc.

2d.

20934 - 258d

★) By permission of A. Durand & Fils, Paris

* Led. * Led.

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 inéxecutables 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*

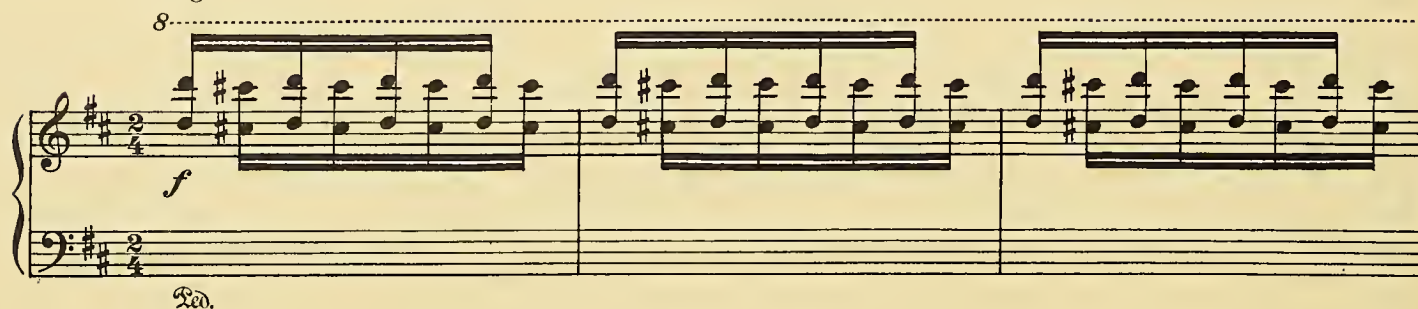
ANTON RUBINSTEIN

Allegro = 

8. 

f

And.

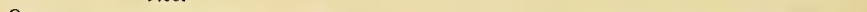


8. 

f

And.



8. 

And.



8. 

f

And.

etc.



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 concertos 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



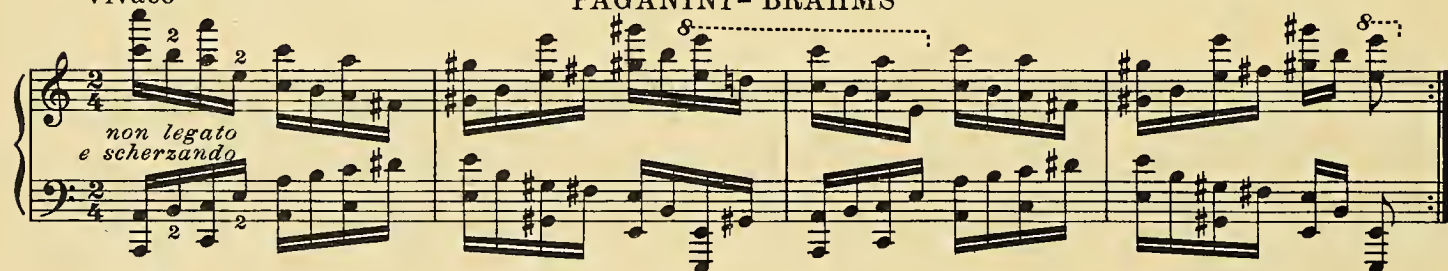
Examples
Etude No. 11
Vivace

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.

First system of musical notation for Blind (Partial) Octaves with Alternating Hands. It consists of two staves. The top staff is marked *m.d.* and the bottom staff is marked *m.s.*. Both staves show a series of chords, each with a number (5, 3, 2, 1) indicating fingerings. The notation includes slurs and ties, and the piece ends with "etc.".

Easy and of great effect.

Leicht und effectvoll.

Facile et de grand effet.

Fácil y de gran efecto.

Second system of musical notation for Blind (Partial) Octaves with Alternating Hands. It consists of two staves. The top staff is marked *m.d.* and the bottom staff is marked *m.s.*. Both staves show a series of chords, each with a number (5, 2, 3, 1) indicating fingerings. The notation includes slurs and ties, and the piece ends with "etc.".

The musical notation consists of four systems, each containing a bass staff and a treble staff. The first system shows an ascending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.d.*). The second system shows an ascending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.d.*). The third system shows an ascending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.d.*). The fourth system shows an ascending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.d.*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings (ped.) are placed above or below notes to indicate when to lift the pedal.

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 musical notation shows four systems, each containing a bass staff and a treble staff. The first system shows an ascending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.d.*). The second system shows an ascending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.d.*). The third system shows an ascending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.d.*). The fourth system shows an ascending chromatic scale in the treble staff (labeled *m.s.*) and a descending chromatic scale in the bass staff (labeled *m.d.*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings (ped.) are placed above or below notes to indicate when to lift the pedal.

Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Concert Etude Op.
28, No. 3Konzertstudie Op. 28,
No. 3Étude de Concert
Op. 28, No. 3Estudio de Concierto
Op. 28, No. 3(Allegretto = ♩ . A.J.)ERNST von DOHNÁNYI ^(*)

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

Waltz, from the bal-
let "Naila" of DelibesWalzer, aus dem Bal-
let "Naila" von DelibesValse, du Ballet "Naila"
de DelibesVals, del Baile "Naila"
de DelibesERNST von DOHNÁNYI ^(*)

Tempo giusto

Execution
Tempo giustoAusführung
(rapido)

Exécution

Ejecución

*)By permission of Roszavölgyi & Co. Budapest – Leipzig
20934-258d

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 "ineinandergreifenden 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 étudierait les exercices suivants, augmenterait 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 rápidamente, con los brazos ligeros y sueltos. Los acentos, "echados" sobre las teclas.

No. 1

The musical score for 'No. 1' consists of four systems, each with a treble and bass staff. The exercises are designed to practice tremolos and accented whole notes. The first system is in D major (two sharps). The second system is in D major (two sharps). The third system is in D major (two sharps). The fourth system is in D minor (two flats). Each system contains four measures of tremolo in the right hand and accented whole notes in the left hand, with accents marked by a 'v' symbol above the notes.

The first system of the piano score consists of eight measures. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features a series of eighth-note patterns, often beamed in groups of four, with accents (>) placed above many of the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

No.2

The second system, labeled "No.2", contains measures 9 through 12. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The treble staff continues the melodic line with eighth-note patterns and some chromatic movement, including a sharp sign (#) in measure 12. The bass staff maintains the accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system contains measures 13 through 16. It also begins with a piano (*p*) dynamic marking. The musical texture continues with eighth-note patterns in both staves. The key signature remains two sharps. The system concludes with a double bar line.

p etc. etc.

No. 3

m.d.
m.s. due ottava bassa

No. 4

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

Examples

Beispiele

Examples

Ejemplos

Concert-Allegro Op.134

ROBERT SCHUMANN

Play in the tremolo as many notes as possible.

Spiele möglichst viele Noten im Tremolo.

Jouer autant de notes que possible dans le trémolo.

*Dense en el trémolo tan-
tas notas cuantas sea posible.*

Vivace (♩ = 94)

Vivace (♩ = 94)

cresc... - *- sf* - - *- ff* etc.

senza sordini

r.h.

Chasse-Neige

Transcendental Etude

Transcendentale Studie

Étude d'Exécution
Transcendante

*Estudio de Ejecución
Trascendental*

FRANZ LISZT

Andante con moto

Musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár, Act II, "The Dance of the Whirlwind". The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and features a piano introduction and a waltz. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is marked with "p" for piano and "Red." for red ink. The piece concludes with "etc."

Legend: St. Francis
walking on the waves

Legende: Sct. Francis-
cus auf den Wögen schrei-
tend

Légende: St. François
marchant sur les flots

Leyenda: San Francisco
andando sobre las aguas

FRANZ LISZT

Keep the left arm very
supple.

Der linke Arm ist locker
zu halten.

Garder le bras gauche
souple.

Téngase el brazo izqui-
erdo muy suelto.

Non troppo lento

The musical score for Etude No. 1 by Franz Liszt is presented in four systems. The first system is marked 'Non troppo lento' and 'mezzo forte'. The second system is marked 'piano tremolando' and includes a 'Red.' (Reduction) marking. The third system is marked 'sempre piano' and includes a 'Red.' marking. The fourth system is marked 'etc.' and includes a 'Red.' marking. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signatures, and time signatures.

Etude No 1

Etüde No 1

Etude No 1

Estudio No 1

PAGANINI-LISZT

For practice double the
measures.

Für die Übung verdoppele
man die Takte.

Pour l'étude, doublez les
mesures.

Al estudiar duplíquense
los compases.

Non troppo lento

The musical score for Paganini-Liszt is presented in three systems. The first system is marked 'Non troppo lento' and 'il canto sempre marcato ed espressivo'. The second system is marked 'sempre legato' and includes a 'Red.' marking. The third system is marked 'etc.' and includes a 'Red.' marking. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signatures, and time signatures.

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 an-gefangen 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



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

ff

glissando

etc.

Variations

Variationen

Variations

Variaciones

Var. 13

PAGANINI - BRAHMS

p vivace e scherzando

glissando

etc.

glissando

meno presto

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 impossibles 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 musical score for No. 1 consists of three systems of piano and bass staves. The first system is marked 'No. 1' and includes a large brace on the left. The second and third systems continue the piece. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and a variety of note values and rests. The piece is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with *mf* (mezzo-forte) also indicated.

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

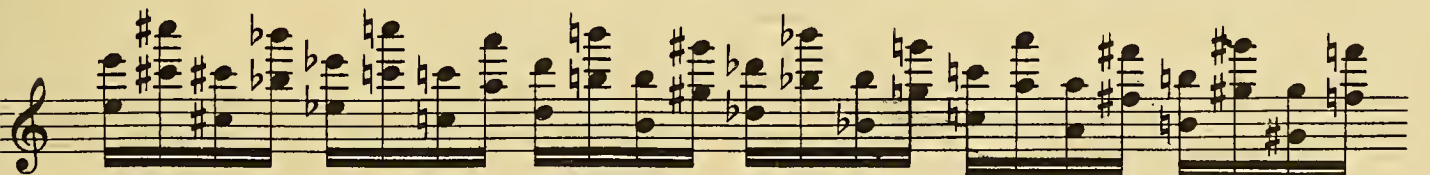
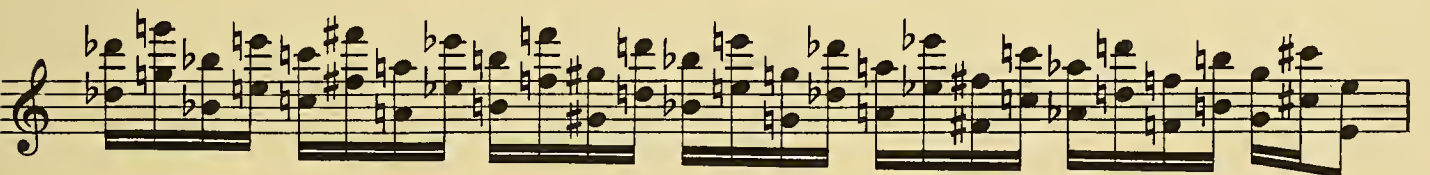
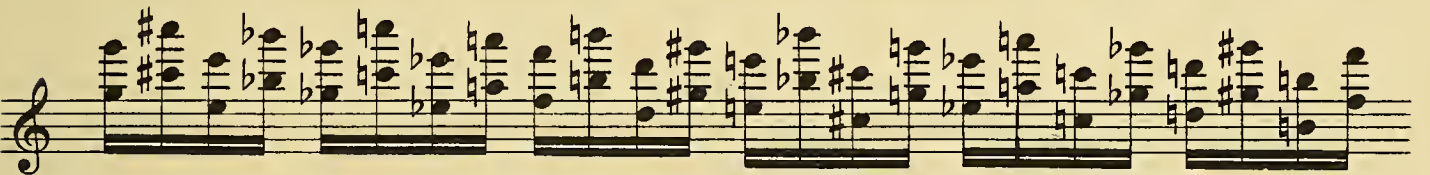
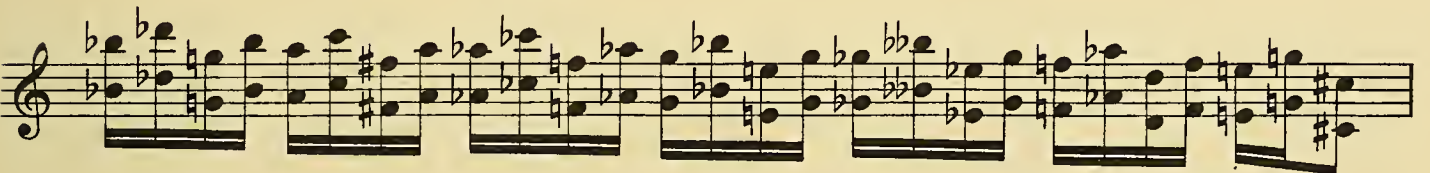
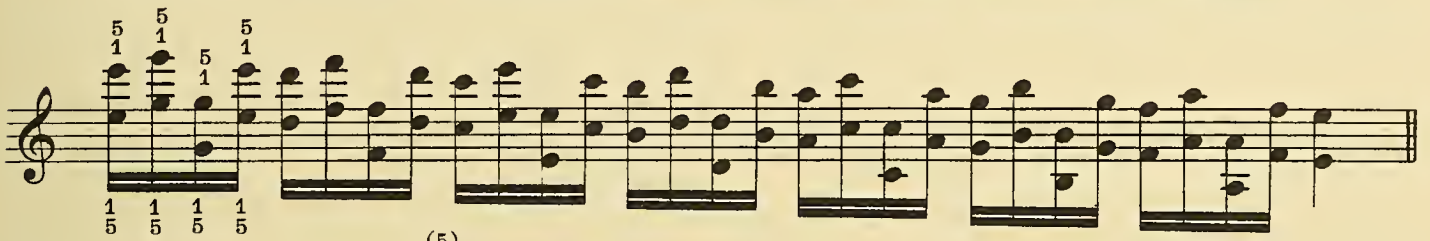
Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

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 oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

RUDOLF GANZ

No. 1 *Presto*
stacc. 5 5 5 5 5 5 *simile*
 1 1 1 1 1 1
 5 5 5 5 5 5 *simile*

5 5 5 5 5 5 simile
 1 1 1 1 1 1
 5 5 5 5 5 5 *simile*

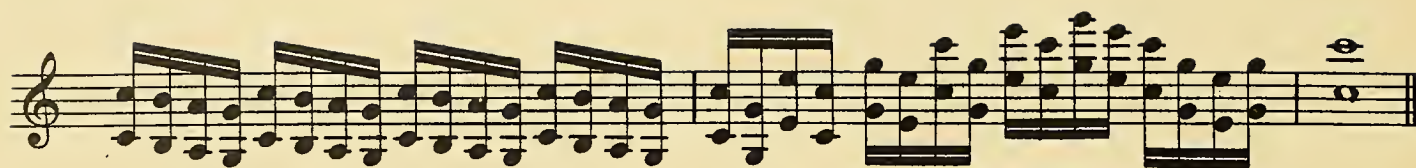
No. 2 *5 5 5 5 simile*
 1 1 1 1
 5 5 5 5 *simile*

5 5 5 5 simile
 1 1 1 1
 5 5 5 5 *simile*

No. 3 *5 5 5 simile*
 1 1 1
 5 5 5 *simile* *5 5 5 simile*
 1 1 1 1 1 1
 5 5 5 5 5 5 *simile*

No. 4 *5 5 5 simile*
 1 1 1
 5 5 5 *simile* *5 5 5 simile*
 1 1 1 1 1 1
 5 5 5 5 5 5 *simile*

No. 5 *5 5 5 5 simile*
 1 1 1 1
 5 5 5 5 *simile* *8* *5 5 5 5 simile*
 1 1 1 1 1 1
 5 5 5 5 5 5 *simile*



Leggiero (I. Philipp)

No. 2

p

simile

Presto,
 in all keys
in allen Tonarten
 Dans tous les tons
en todos los tonos
 I. Philipp

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 ungemein 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.

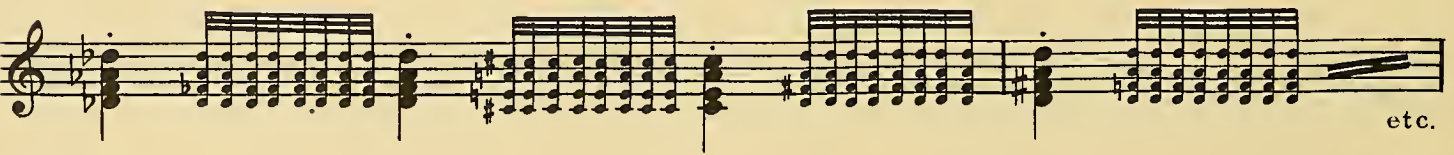
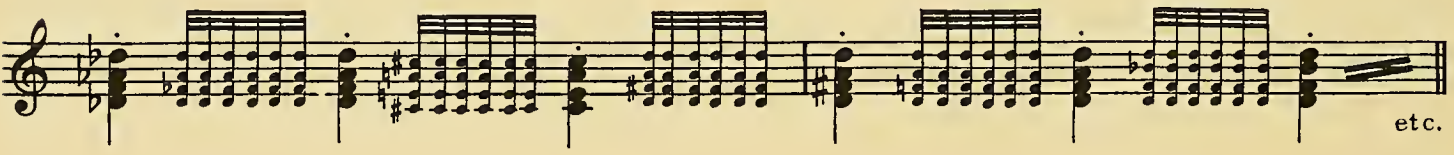
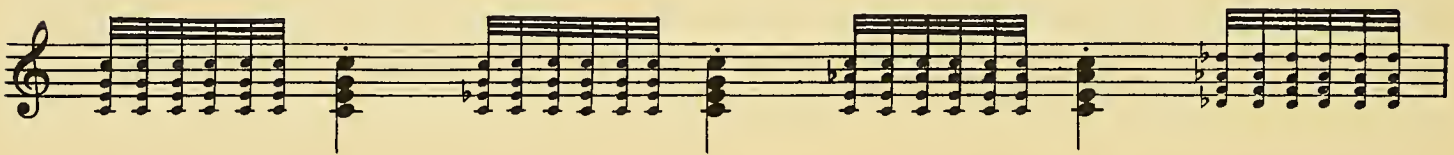
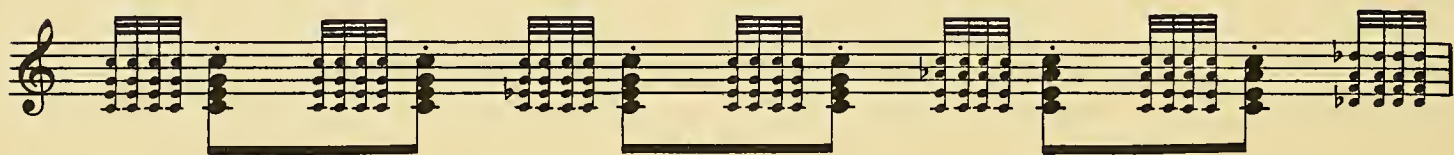
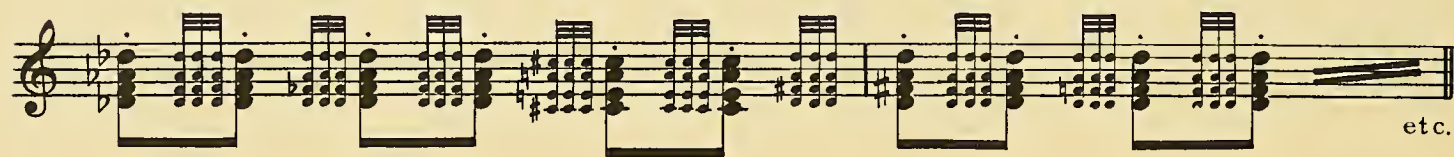
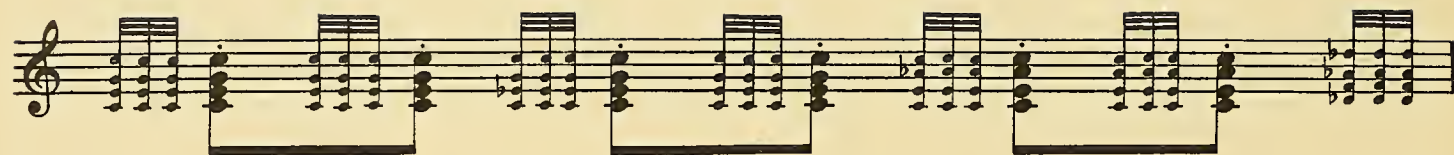
Los acordes escritos como notas de gracia se tocarán tan aprisa como sea posible. Al tocar los acordes que llevan signo de staccato hay que aflojar la mano, la muñeca y el brazo y descansarlos mientras se los mantienen en el aire.

No. 2

5 3 2 1
1 2 3 5

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 doi-
vent sonner pleins et
clairs. Ne jouez pas de
simples octaves au lieu
d'accords!

*Los acordes deben to-
dos sonar llenos y claros.
No se toquen octavas sen-
cillas 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 8ten 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, each containing four measures of repeating chords. Each chord is marked with a '3' and a slur, indicating a triplet or rapid vibration. The chords are played in various keys: C major, G major, F major, E major, D major, and C major. The first staff is marked 'mf - f'. The score ends with a double bar line on the sixth staff.

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

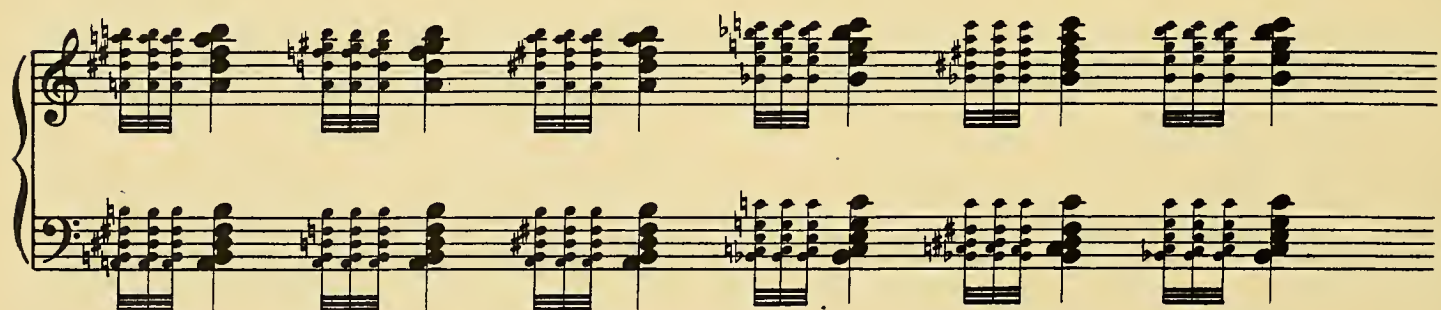
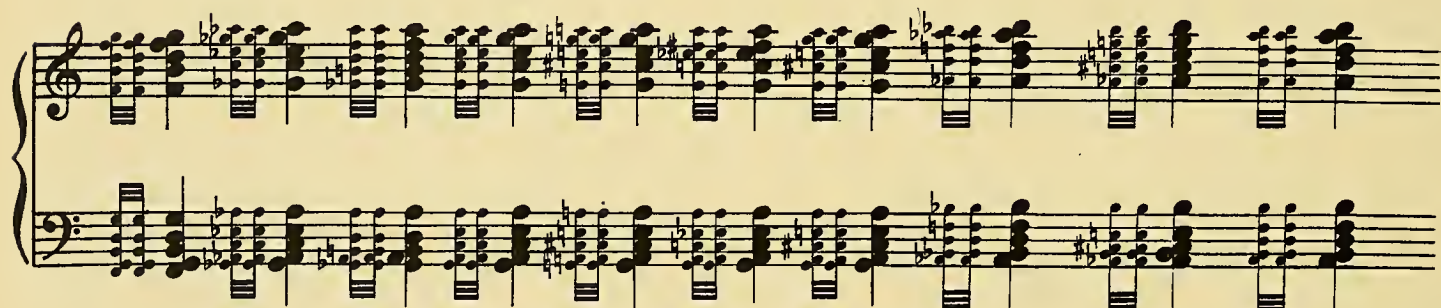
Only large or well developed hands will be able to play the following exercise. The strain on hands and forearms is great; therefore stop when you begin to feel tired.

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



Examples

Beispiele

Examples

Ejemplos

Symphonic Etudes

Symphonische Etüden

Études Symphoniques

Estudios Sinfónicos

ROBERT SCHUMANN

Observe the accents

Beobachte die Akzente

Observer les accents

Obsérvense los acentos

(♩ = 132)

(Etude IV)

[illegible]

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♭ minor

Konzert in B moll

Concerto en si♭ mineur

Concierto en Si♭ menor

PETER ILJITCH TSCHAIKOWSKY

Andante non troppo e molto maestoso

The musical score consists of three systems of chords, each spanning two staves (treble and bass clef). The first system is marked with a forte fortissimo (*fff*) dynamic and a pedal point (*Ped.*). The second and third systems also feature a pedal point. The chords are complex, involving multiple notes and accidentals. The score concludes with the word "etc." indicating further repetition.

See also:

Rhapsody in E♭ major

Siehe auch:

Rhapsodie in Es dur

Voir aussi:

Rhapsodie en mi♭ majeur

Véase también:

Rapsodia en Mi♭ mayor

JOHANNES BRAHMS

Waltz of Mephisto

Mephisto Walzer

Valse de Mephisto

Valse de Mefisto

FRANZ LISZT

Concerto in D♭ major

Konzert in Des dur

Concerto en ré♭ majeur

Concierto en Re♭ mayor

CHRISTIAN SINDING

Chords with Al-
ternating Hands

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

*Akkorden mit sich
ablösenden Händen*

*Kurz anschlagen, nicht
"Hauen".*

Accords avec Mains
Alternantes

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

*Acordes con Manos
Alternantes*

*Dénse a corta distancia;
no se "aporrée" el piano.*

No. 1

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

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

etc.

No. 2

etc.

No. 3



No. 4



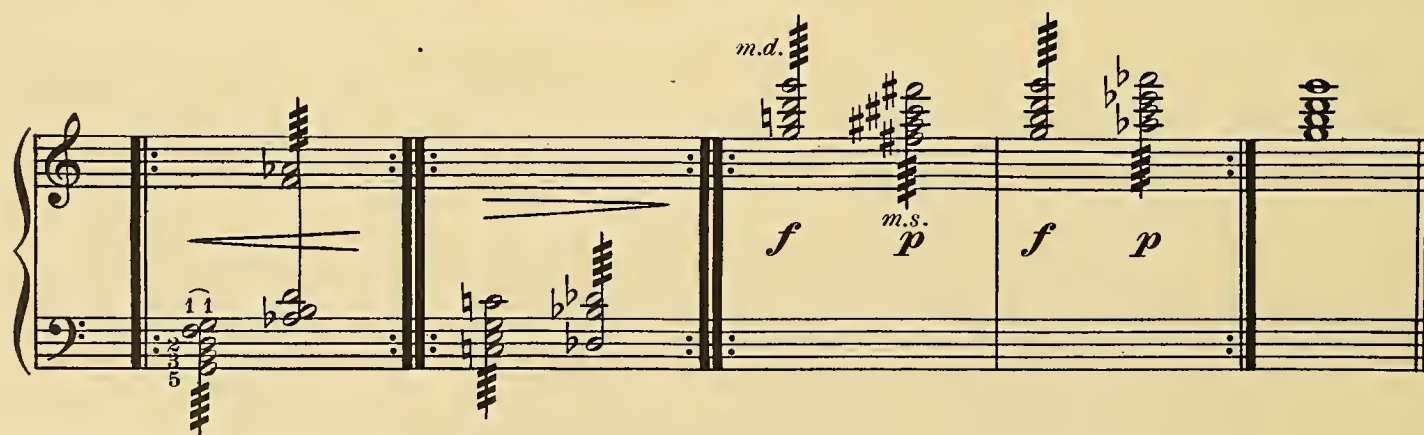
Chord trills

Execution

*Akkorden Triller**Ausführung*

Trilles en Accords

Exécution

*Trinos en Acordes**Ejecución*

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 hineingespült 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 hundiéndolo 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 suc-
cession.*Drei Mal hintereinander
zu spielen.*Jouez trois fois de
suite.*Tóquese tres veces su-
cesivas.*

Allegro

(più animato)

ff

ff

f

Concerto in G major

Konzert in G dur

Concerto en sol majeur

Concierto en Sol mayor

PETER I. TSCHAIKOWSKI

Allegro brillante

f

f

N. RIMSKI-KORSAKOW

Allegro con fuoco (♩ = 120)

8. *Red.* *Red.* *Red.**

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

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

For obtaining endurance in the playing of octaves and of chords. The octaves are to be played from the wrist, lightly and with elasticity, in *mf*. The chords to be established firmly with the arm.

Zur Entwicklung von Ausdauer beim Spielen von Oktaven und Akkorden. Die Oktaven sind vom Handgelenk leicht und elastisch und in *mf* zu spielen. Die Akkorde sind mit dem Arm fest anzuschlagen.

Pour obtenir l'endurance dans le jeu d'octaves et d'accords. Jouez les octaves *mf*, du poignet, avec légèreté et élasticité. Plaquez les accords avec fermeté et du bras.

Para obtener resistencia en la ejecución de octavas y de acordes. Las octavas de la muñeca, con ligereza y elasticidad, *mf*. Los acordes, firmemente aplicados con el brazo.

Allegro

No. 1

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

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

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

The exercise consists of four staves of music. The first staff has fingerings: 4 2 1, 5 3 1, 4 2 1, 5 3 1, 5 3 1, 5 3 1, 5 3 1, 4 2 1. The second staff has fingerings: 4 2 1, 5 4 1. The third staff has a fingering: 5 4 1. The fourth staff ends with 'etc.'.

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

The exercise consists of two staves of music. The first staff has fingerings: 5 2 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 2 1, 5 3 1, 5 2 1, 5 3 1, 5 2 1, 5 3 1, 5 2 1, 5 3 1. The second staff has fingerings: 1 3 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 3 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 3 5, 1 2 5, 1 2 5. The word 'simile' appears twice above the second staff. The exercise ends with 'etc.'.

Examples

Polonaise in A $\flat$ 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 A $\sharp$ 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 $\flat$ 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 La $\flat$ 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)– Concerto en Si menor, de d'Albert (endurancia de la mano derecha).

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

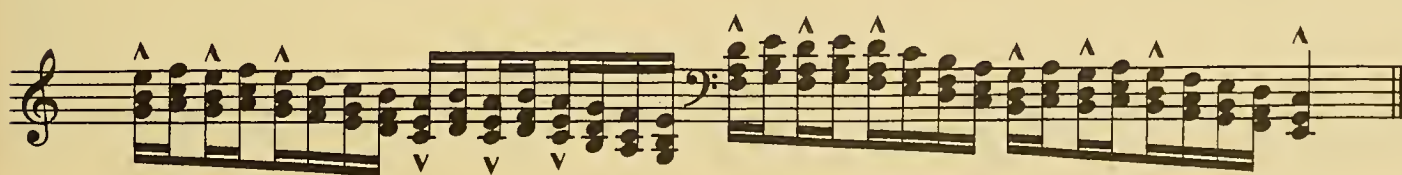
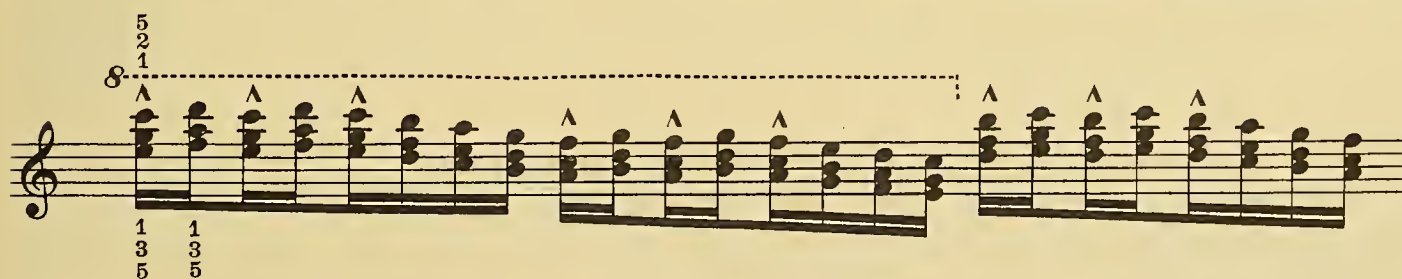
Vorübung zur Staccato Etüde C dur von A. Rubinstein.

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 music, each with a treble and bass staff. The first system is marked Andante *f* - Moderato *mf* - Allegretto *mp*. It features a series of staccato chords in the right hand, with fingerings indicated above the notes. The left hand plays a steady accompaniment of staccato chords. The second system continues the exercise, with similar staccato chords and fingerings, and 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



No.2



No. 3

f

8-----
simile

simile

8-----

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

8-----

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



Examples

Beispiele

Exemples

Ejemplos

Mazeppa

Transcendental Etude

*Transcendental Studie*Étude d'Exécution
Transcendante*Estudio de Ejecución
Trascendental*

FRÄNZ LISZT



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 "arancadas" de las teclas con fuerza.

Allegro furioso

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes a tempo marking 'Allegro furioso' and a dynamic marking 'fz'. The second system includes a tempo marking 'sempre più furioso' and a dynamic marking 'fz'. The third system includes a dynamic marking 'fz' and a final dynamic marking 'ffz' with the word 'etc.'.

Rhapsody in Eb major

Rhapsodie in Es dur

Rhapsodie en mi♭ majeur

Rapsodiu en Mi♭ mayor

JOHANNES BRAHMS

Allegro risoluto (Allegro apiacerevole)

The musical score consists of a single system of piano accompaniment. It has a treble and bass staff. The score includes complex fingerings (e.g., 5 4 5 2, 4 2 2, 2 1 2 1, 2 1 2 1, 2 1 1 2, 1 2 1 2) and dynamic markings (e.g., 'fz', 'ffz', 'etc.').

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

Ejemplos

Fantasia Op. 17

*Las notas dobles se
marcarán firmemente.*

20934-258d

Chords of $\frac{6}{3}$ Akkorden von $\frac{6}{3}$ Accords de $\frac{6}{3}$ Acordes de $\frac{6}{3}$ *f-mf-p* Andante-Moderato-Allegretto

The musical score consists of six staves, each containing a series of chords in the 6/3 position. The chords are written in treble clef, and the bass line is indicated by a single line below the staff. The chords are numbered 1 through 5, and the fingering is indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into sections by bar lines, and the tempo/mood is indicated as *f-mf-p* Andante-Moderato-Allegretto. The key signature changes from C major to B major, then to B minor, and finally to C major. The score ends with the word "etc.".

Staff 1: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Staff 2: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Staff 3: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Staff 4: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Staff 5: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Staff 6: Chords 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Trills

Triller

Trilles

Trinos

Allegretto

m.d.

m.s.

Repetitions

Repetitionen

Répétitions

Repeticiones

etc.

Blind Chords of Sixths with Alternating Hands

They are of great effect when performed in a rapid tempo and with a light, racy touch.

*Blinde Sextenakkord
mit sich ablösenden
Händen*

Sie sind von brillanter Wirkung wenn sie in schnellen Tempo und mit leichtem, kernigen. Anschlag gespielt werden.

Accords de Sixtes Partielles avec Mains Alternantes

Ils sont d'un grand effet, lorsqu'on les exécute dans un mouvement rapide et avec un toucher léger et nerveux.

*Acordes de Sextas
Parciales con Manos
Alternantes*

Son de gran efecto cuando se ejecutan en un movimiento rápido y con un "toucher" ligero y nervioso.

Sounds better
Wohllklingender
Sonne mieux
Suena mejor

Sounds better
Wohlklingender
Sonne mieux
Suena mejor

[illegible]

Sounds better
Wohlklingender
Sonne mieux
Suena mejor

Sounds better
Wohlklingender
Sonne mieux
Suenä mejor

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes: 'The' under G, 'Rose' under A, 'Tree' under B-flat, and 'The' under A. The word 'The' is also written below the final D note. The system ends with a double bar line.

Ferruccio Busoni

New Combinations,
published for the first
time.

Neue Kombinationen,
zum ersten Mal veröf-
fentlicht.

Combinaisons nouvelles
(publiées pour la première
fois).

Combinaciones nuevas
(publicadas por primera
vez).

The musical score is arranged in two systems, each with a Soprano (sopra) and Mezzo-Soprano (m.s.) part. The Soprano part is written on a single staff, while the Mezzo-Soprano part is written on a grand staff (two staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chord combinations and fingerings, indicated by numbers 1-5 above the notes. The first system is marked 'm.d.' (mezzo-dia) and the second system is marked 'm.s.' (mezzo-soprano). The score concludes with 'etc.' (et cetera) on both staves.

m.d.
m.s. sopra
m.s.

m.d.
m.s. sopra
m.s.

etc.

etc.

Partial (*Blind*) Chords

To be practised first
each hand alone.

Blinde Akkorden

*Übe erst jede Hand
allein.*

Accords Partiels

Étudier d'abord chaque
main séparément.

Acordes Parciales

*Estúdiese primero cada
mano sola.*

With Alternating
Hands

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

*Mit sich ablösenden
Händen*

*Sie entwickeln Leichtig-
keit, Elastizität des An-
schlags und gleiche Kraft
in beiden Handgelenken
und Armen.*

Avec Mains Alter-
nantes

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

*Con Manos Alter-
nantes*

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

Moderato – Allegro



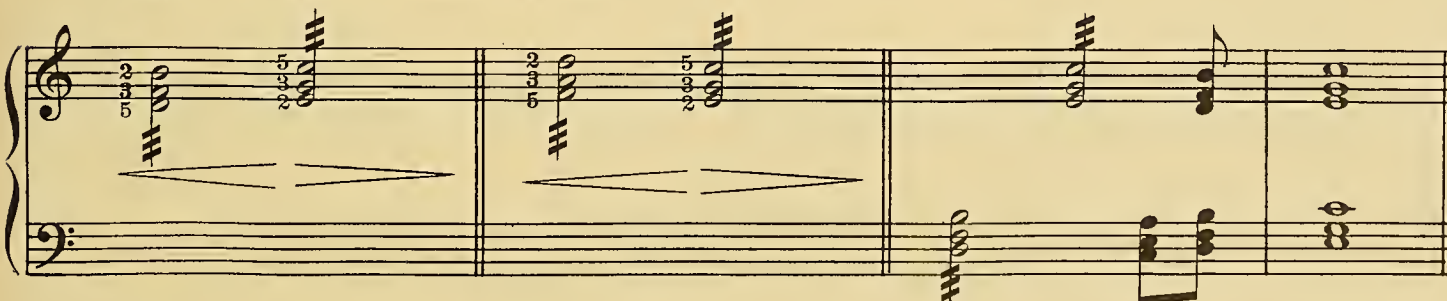
In all keys
In allen Tonarten
 Dans tous les tons
En todos los tonos



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 crescen-
do am Ende.*

Sonate Op. 2, No. 3

Exemples

Jouer tout le trait égal-
ement *piano*, sans crescen-
do 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

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

*Ein Akzent auf dem er-
sten von jedem der vier
Akkorde gibt Sicherheit.*

Un accent sur le pre-
mier de tous les quatre ac-
cords, donne de la sûreté.

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

Variations Sérieuses

FELIX MENDELSSOHN

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)

Tarentella Venezia é Napoli

FRANZ LISZT

(riten poi acceler)

rinforzando molto

accelerando

etc.

Red.

*

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

(m. s. sopra)

Red.

dimin.

poco rall.

(a tempo)

p

etc.

Red.

Concerto Op.29 in E flat | Concerto Op.29 in Es dur | Concert Op.29 en Mi $\flat$ majeur | Concierto Op.29 en Mi $\flat$ ma-
jor

CAMILLE SAINT-SAËNS *)

Moderato assai (♩ = 72)

molto crescendo

f etc.

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

Etude No. 2

Die Akkorde recht glatt, legato und gleichmässig.

Etüde No. 2

Les accords doivent être très liés et nivelés.

Étude No. 2

Los acordes deben ser muy ligados e iguales.

Estudio No. 2

PAGANINI - LISZT

Andantino
Capriccioso *ten.*

Red. *

Chromatic Scale
in chords of $\frac{6}{4}$ Chromatische Ton-
leiter in $\frac{6}{4}$ AkkordenGamme chromati-
que en accords de $\frac{6}{4}$ Escala cromática
en acordes de $\frac{6}{4}$

Example

Mazeppa Transcenden-
tal Study No. 6

Beispiele

Mazeppa Transcenden-
tal Studie No. 6

Exemple

Mazeppa Étude d'Ex-
écution Transcendentale
No. 6

Ejemplo

Estudio de Ejecución
Transcendental No. 6

FRANZ LISZT

rinforz.

Red. *

Red.

Red.

rinforz.

etc.

Red.

The crescendo is to be
done in groups.

Das crescendo in Grup-
pen zu spielen.

Le crescendo doit être
fait en groupes.

El crescendo se hará
por grupos.

Gnomensreigen FRANZ LISZT

Presto

molto cresc. e string.

sf etc.

Red.

Concerto in C minor

Konzert in C moll

Concerto en Ut mineur

Concierto en Do menor

CAMILLE SAINT-SAENS

Allegro (♩ = 184)

f

etc.

Red.

Concerto Op. 4

Konzert Op. 4

Concerto Op. 4

Concierto Op. 4

S. LIAPOUNOW

Allegro con brio

f

etc.

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 oeuvre, par

*Ejercicios originales
escritos especialmente
para esta obra, por*

EMIL von SAUER

Allegro molto

No. 1

p leggiero

f

sfz

p

sfz

Allegretto

No. 2

p espr.

p

p

sfz

p

sfz

Vivace

No. 3

ff marcatisimo

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with the tempo marking 'Vivace' and the dynamic marking '*ff marcatisimo*'. The key signature is four flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in the bass line with more active movement. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

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

No. 2

*(mf)**simile**simile**simile*

No. 3

*m. d.**m. s.**mf**simile*

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 originales,
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*

20934-258d

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

Nº 2

The musical score for No. 2 consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo/mood instruction '(Andante – Moderato – Allegro *legato e poi staccato* (A. J.))'. The first staff is marked 'm.d.' (mano destra) and 'f' (forte). It contains a series of eighth and sixteenth notes with 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 second staff is marked 'p' (piano). The third staff is marked 'f' (forte). The fourth staff is marked 'p' (piano). The fifth staff is marked 'f' (forte). The sixth staff is marked 'p' (piano). The seventh staff is marked 'f' (forte). The eighth staff is marked 'p' (piano). The ninth staff is marked 'f' (forte). The tenth staff is marked 'p' (piano). The score includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo piano), and *mf* (mezzo forte). It also 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 score is written in a single system with ten staves. The first staff is marked 'm.d.' (mano destra). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood instruction is '(Andante – Moderato – Allegro *legato e poi staccato* (A. J.))'. The score includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo piano), and *mf* (mezzo forte). It also 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 score is written in a single system with ten staves.

The musical score consists of ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff continues in treble clef with the same key signature, including a repeat sign and a key change to two flats (Bb and Eb). The third and fourth staves are in treble clef with a key signature of two flats. The fifth staff is in treble clef with a key signature of two flats, ending with a repeat sign and a key signature change to one flat (Bb). The sixth staff is in bass clef, marked 'm. s.', with a key signature of one flat. The seventh, eighth, and ninth staves are in bass clef with a key signature of one flat. The tenth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

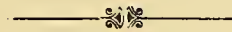
This page contains ten staves of musical notation for a piano exercise. The music is written in bass clef and includes various dynamics and fingerings. The first staff is in G major (one sharp). The second staff is in G major. The third staff is in G major. The fourth staff is in F major (one flat). The fifth staff is in F major. The sixth staff is in F major. The seventh staff is in F major. The eighth staff is in F major. The ninth staff is in F major. The tenth staff is in F major. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



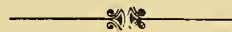
Fingerings



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 de 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 rapidez 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 vorzüglichen 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

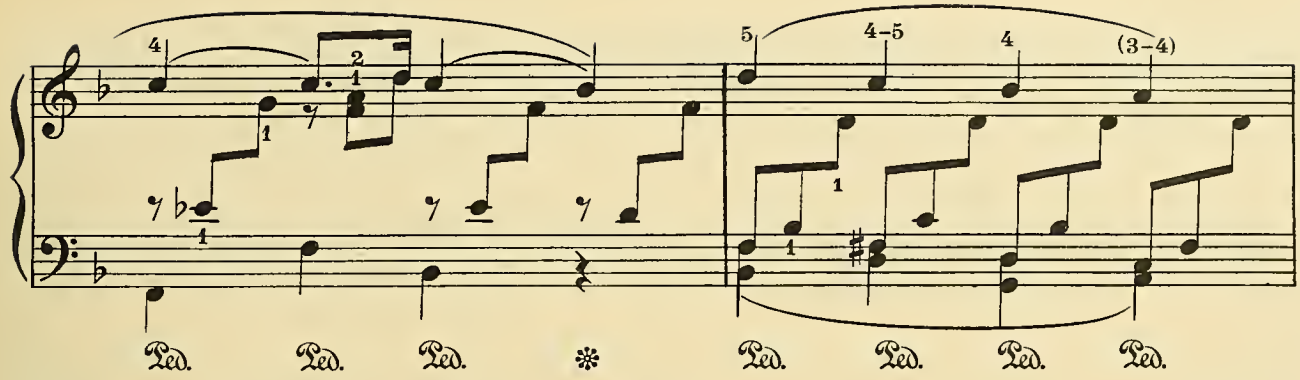
Concerto en ut mineur

Concierto en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (♩. 126)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing in 6/8 time. The right hand has a series of eighth-note patterns with fingerings 1-2-3-4 and 4-3-2, and accents on the first, third, and second fingers. The left hand has similar patterns with fingerings 1-2-3-4 and 4-3-2. The second system continues the patterns, with the right hand ending on a half note and the left hand ending on a half note. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *f*. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking and *etc.* indicating further notation.



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.

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, frecuentemente 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).

Frásese 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.

Vals en Do# menor
Op. 64, N.º 2

Tempo giusto (♩. = 58 - 62)

2 2 3 3 4

1 *cresc.* 1

f

(2) 3 3 2 3 2 3 2 3 2

etc.

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

No se vacile en tocar un pasaje con las dos manos alternadas si resulta demasiado difícil para una sola mano. (Véase Capítulo "Seguridad El Arte de Tocar sin dar Notas Falsas", Página No. 292).

Sonata Op. 57 (Appassionata)

LUDWIG van BEETHOVEN

20934-258d

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also some markings like "m.d." and "m.s." which likely stand for "moderato" and "meno mosso" respectively. The score is numbered 171 in the top right corner.

Musical score for "The Merry Widow" (Act II), featuring a piano and voice. The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats), and consists of two measures. The piano part is marked *ff* (fortissimo) and includes a melodic line with a trill and a descending scale. The voice part is marked *m.d.* (mezzo-soprano) and includes a melodic line with a trill and a descending scale. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef.

Lento 8

Ped. (sempre Pedale)

m.d.

m.s.

etc.

m.s.

✿

Rhapsody No 6

Rhapsodie N^o 6

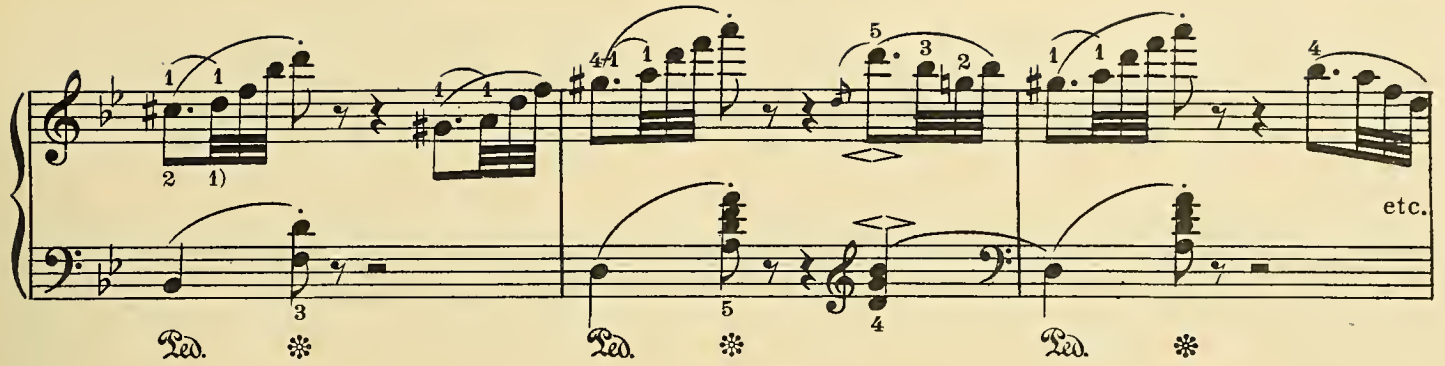
Rhapsodie N^o 6

Rapsodia N.º 6

FRANZ LISZT

[illegible]

20934-258d



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

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

(Peters) *pp*

etc.

Scherzo in C# minor

Scherzo in C#s moll

Scherzo en ut# mineur

Scherzo en Do# menor

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco

etc.

2^{do}

Invention in G major
(Busoni Edition)Invention in G dur (Bu-
soni Ausgabe)Invention en sol majeur
(Edition Busoni)Invención en Sol mayor
(Edición Busoni)

JOH. SEB. BACH

Moderato

molto cresc.

f

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

Fugue in C minor,
from the Well tempered
Clavichord, book I, (Tau-
sig edition)

*Fuge in C moll, aus
Wohltemperirtem Klavier,
Buch 1, (Tausig Ausgabe)*

Fugue en ut mineur,
du Clavecin bien tem-
péré, livre 1 (édition Tau-
sig)

*Fuga en Do menor,
del Clavicordio bien a-
temperado, libro 1, (edición
Tausig)*

Allegretto

JOH. SEB. BACH

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*)

175

m.s.

cresc. etc.

But in some cases, and in spite of this more awkward position, the use of the thumb is preferable. Thus, the fingering (5,1) which I recommend in the next example, insures constant accuracy.

Indessen ist in einigen Fällen trotz dieser ungeschickteren Haltung der Gebrauch des Daumens vorzuziehen. So wird durch den von mir in dem folgenden Beispiel empfohlenen Fingersatz dauernde Treffsicherheit erzielt.

Mais dans certains cas, et malgré cette position gênante, l'emploi du pouce est préférable. Il en est ainsi dans l'exemple suivant, où le doigté que je recommande (5,4) assure une justesse constante.

Sin embargo, hay casos en donde, a pesar de esta posición contraída, conviene más emplear el pulgar. Así, en el ejemplo siguiente, la digitación que se recomienda (5,1) permite obtener seguridad constante.

Etude in D $\flat$ major

Etüde in Des dur

Étude en *ré* majeur

Estudio en Reb mayor

FRANZ LISZT

Allegro affettuoso
armonioso

mp *legatissimo*

mp

Ped.

Ped.

Ped.

etc.

Forceful accents, which are meant to be given with both hands at the same time, should be intrusted, 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.

Evítase 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)

The musical score is presented in three systems, each consisting of a piano (upper) staff and a bass (lower) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings include *sf* (sforzando), *ritenuto*, *a tempo*, and *etc.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The first system ends with a *ritenuto* marking and a fermata. The second system begins with *a tempo*. The third system ends with *etc.* and a repeat sign.

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, rítmicos o declamatorios que requieran fuerza especial.

Fantasie in F minor

*Phantasie in F moll*Fantaisie en *fa* mineur

Fantasia en Fa menor

FREDERICK CHOPIN

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

Fingersätze, welche unnütze 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

etc.

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*)

etc.

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

Kadenz von Hummel für den 1ten Teil des D moll Konzert, 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

etc.

The following examples are interesting and instructive.

Folgende Beispiele sind interessant und lehrreich.

Les exemples suivants sont intéressants et instructifs.

Los ejemplos siguientes son interesantes e instructivos.

Sonata Op. 57 (Appassionata) — Sonate Op. 57 (Appassionata)

Allegro assai

LUDWIG van BEETHOVEN

Sonata Op. 31, No 1 — Sonate Op. 31, No 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio grazioso leggieramente

(Fingering by Beethoven

Fingersatz von Beethoven

Doigté de Beethoven

Digitación de Beethoven)

leggieramente

Ped.



Sonata Op. 27, No. 2—Sonate Op. 27, No. 2

LUDWIG van BEETHOVEN

The following fingering is, in my opinion, the best. Compare it with the usual fingerings, which require, in the right hand, the 5th finger on G sharp.

Der folgende Fingersatz ist, meines Erachtens, der beste. Man vergleiche ihn mit den üblichen Fingersätzen, wobei der fünfte Finger der rechten Hand auf Gis zu spielen kommt.

Le doigté suivant est, à mon avis, le meilleur. Comparez-le avec les doigtés usuels, qui requièrent, dans la main droite, le 5^{me} doigt sur le sol dièze.

La digitación siguiente es, a mi parecer, la mejor. Compárese con las digitaciones usuales, las cuales requieren, en la mano derecha, el 5^o dedo en el sol sostenido.

Presto agitato

Ped.



Presto agitato (♩ = 88)

etc.

Sonata in A major
Op. 2, No 2

Sonate in A dur Op. 2,
No 2

Sonate en la majeur
Op. 2, No 2

Sonata en La mayor
Op. 2, No 2

LUDWIG van BEETHOVEN

SCHERZO

Allegretto ($\text{♩} = 69$)

cresc.

(2)

(2)

(2)

etc.

f

p

cresc.

(4 5 2 4)

(4 5 2 4)

(3 5 2 3)

etc.

Song without words
Op. 67, No 4 (Spinning
Song)

Lied ohne Worte Op.
67, No 4 (Spinnlied)

Chanson sans paroles
Op. 67, No 4 (Chanson de
la Fileuse)

Canción sin palabras
Op. 67, No 4 (Canción de
la hilandera)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Presto

p

(A.J.)

f

p

etc.

A. J. →

Red. *

p

Red.

etc.

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*

[illegible]

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

Moderato (♩ = 69) A. ARENSKY

The musical score is for a piano etude in 3/4 time, key of D major (indicated by two sharps). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 69 beats per minute. The piece is by Alexander Arensky, Op. 36, No. 13.

The score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The bass staff is particularly complex, featuring rapid sixteenth and thirty-second note passages, often with fingerings (1-5) and slurs. The treble staff has a more melodic line with some chords and rests.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff in several places. Asterisks (*) are used as section dividers between the systems.

The bottom left corner of the page is marked with the number 20934-258d.

cresc. *ff* *etc.*

12 11

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

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*)

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

Led.

ff etc.

p

ff etc.

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.

f etc.

Allegretto quasi polacca (♩ = 108)

etc.

rit.

etc.

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, terceras, 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

m.d. *m.s.*

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

4 5 3 4 5 3 4 5 3 4

This system contains the first two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melodic line with numerous slurs and a bass line. Above the first staff are two rows of fingerings: the top row (5 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3) and the bottom row (4 2 4 3 4 3 2 4 3 2). Below the first staff is another row of fingerings (2 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4). Below the second staff is a row of fingerings (4 5 3 4 5 3 4 5 3 4).

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

This system contains the third and fourth staves of music. The third staff continues the melodic line in treble clef, and the fourth staff continues the bass line. Above the third staff are two rows of fingerings: the top row (3 5 3 4 5 3 4 5) and the bottom row (2 4 2 3 4 2 3 4). Below the third staff is a row of fingerings (4 2 4 3 2 4 3 2). Below the fourth staff is a row of fingerings (5 3 5 4 3 5 4 3).

simile

simile

This system contains the fifth and sixth staves of music. The fifth staff continues the melodic line in treble clef, and the sixth staff continues the bass line. The word *simile* is written above the fifth staff and below the sixth staff.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The seventh staff continues the melodic line in treble clef, and the eighth staff continues the bass line.

This system contains the ninth and tenth staves of music. The ninth staff continues the melodic line in treble clef, and the tenth staff continues the bass line.

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The eleventh staff continues the melodic line in treble clef, and the twelfth staff continues the bass line.

This system contains the thirteenth and fourteenth staves of music. The thirteenth staff continues the melodic line in treble clef, and the fourteenth staff continues the bass line.

This system contains the fifteenth and sixteenth staves of music. The fifteenth staff continues the melodic line in treble clef, and the sixteenth staff continues the bass line.

This system contains the seventeenth and eighteenth staves of music. The seventeenth staff continues the melodic line in treble clef, and the eighteenth staff continues the bass line.

This system contains the nineteenth and twentieth staves of music. The nineteenth staff continues the melodic line in treble clef, and the twentieth staff continues the bass line.

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature changes throughout the piece, starting with two flats (B-flat major or D-flat minor), moving to one flat (B-natural major or D minor), and finally to three sharps (B major or D-sharp minor). The first system begins with a repeat sign. The fifth system includes first and second endings, indicated by a bracket and the number '8'. The eighth system also features a first ending marked with '8'. The notation is dense and typical of a 19th-century piano score.

Nº 2

The image displays a musical score for exercise N° 2, consisting of four systems of piano trios. Each system is divided into two measures by a double bar line. The first measure of each system contains a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' and a slur. The second measure of each system contains a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, also marked with a '3' and a slur. The key signature and time signature are not explicitly shown, but the notation suggests a common time signature. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clef) for each system. The first system is marked with a '5' and a '4' in the right hand, indicating a specific fingering or articulation. The second system is marked with a '5' and a '4' in the right hand, indicating a specific fingering or articulation. The third system is marked with a '5' and a '4' in the right hand, indicating a specific fingering or articulation. The fourth system is marked with a '5' and a '4' in the right hand, indicating a specific fingering or articulation. The score is written in a standard musical notation style, with notes, stems, and slurs clearly visible. The page number 193 is located in the top right corner. The page header contains the text 'Exercises in extension', 'Streckübungen', 'Exercices d'extension', and 'Ejercicios de extensión'. The exercise number 'Nº 2' is located on the left side of the first system.

First system of musical notation, featuring two staves (treble and bass) with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands, marked with a '3' and a slur. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs (//) at the end of each measure.

Second system of musical notation, featuring two staves (treble and bass) with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands, marked with a '3' and a slur. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs (//) at the end of each measure.

Third system of musical notation, featuring two staves (treble and bass) with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth-note triplets in both hands, marked with a '3' and a slur. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs (//) at the end of each measure.

Fourth system of musical notation, featuring two staves (treble and bass) with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands, marked with a '3' and a slur. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs (//) at the end of each measure.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' above each group. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' below each group. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' above each group. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' below each group. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' above each group. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' below each group. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' above each group. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes grouped in pairs of three, with a '3' below each group. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

№ 3

The musical score for No. 3 consists of four systems, each with a piano (p) and treble clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various musical elements such as chords, single notes, and slurs. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *simile* marking above the treble staff, indicating a similar articulation to the previous system. The fourth system also includes a *simile* marking below the piano staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.





Exercises in thirds and
for flexibility and exten-
sion of the hand.

*Terzenübungen und auch
für Gelenkigkeit und Streck-
kung 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.)



Exercises in augmented
fourths (diminished fifths)

*Übungen in übermässigen
Quarten (verminderten Quinten).*

Exercices en quarts aug-
mentées (quintes diminuées)

*Ejercicios en cuartas au-
mentadas (quintas disminu-
idas).*

No. 5

$$\begin{array}{c} 4 \\ 2 \\ 3 \\ 1 \end{array} \quad \begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 4 \\ 2 \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 4 \\ 2 \\ 3 \\ 1 \end{array} \quad \begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 4 \\ 2 \end{array}$$

The musical score for No. 5 consists of four systems of piano exercises. Each system is written for piano (piano) and includes a treble and bass staff. The first system includes fingering numbers above and below the notes. The exercises involve augmented fourths and diminished fifths in various keys and octaves.



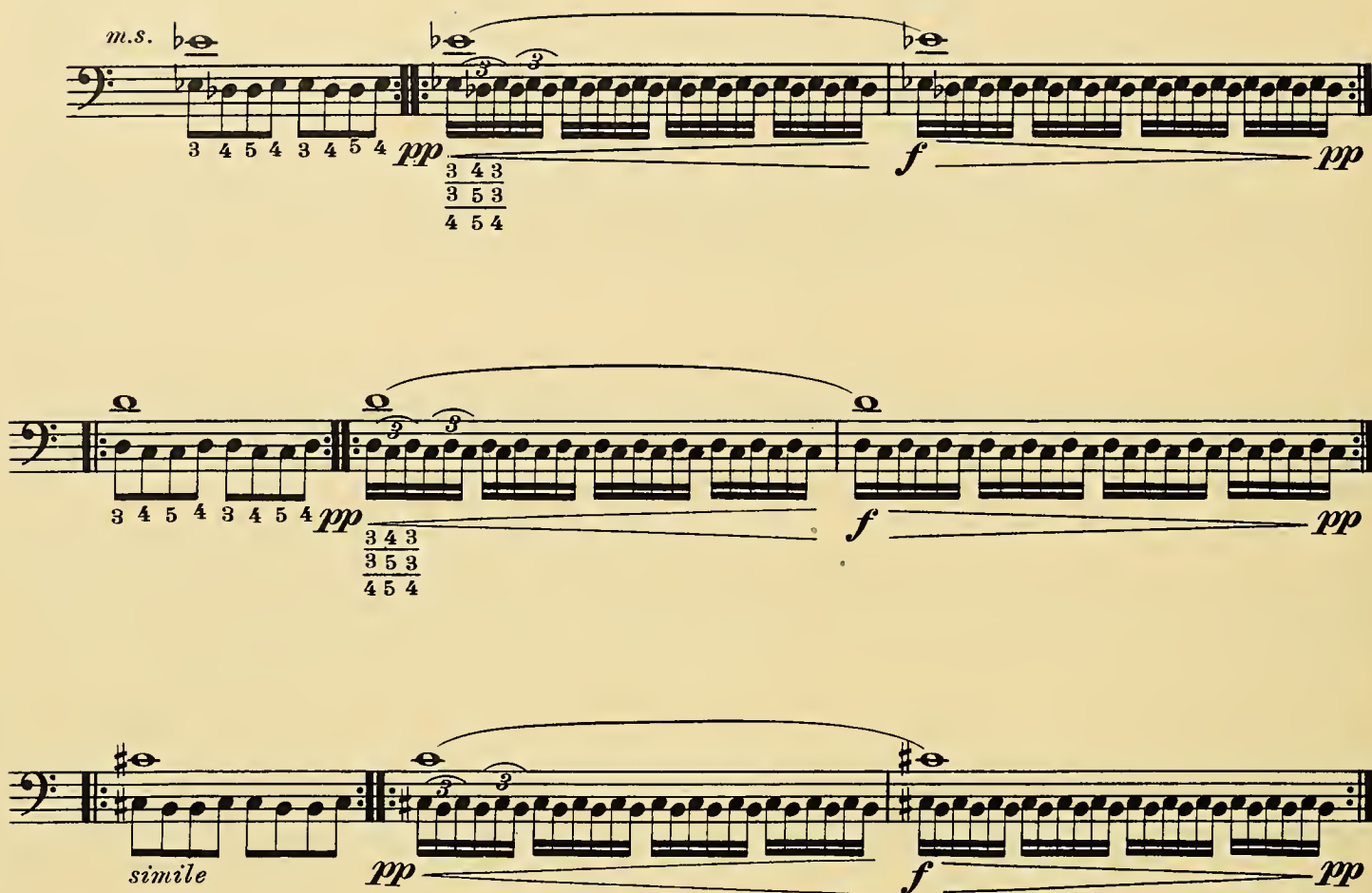
Exercises in trills, for the 3rd, 4th and 5th finger and also for extension of the hand.

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.



m.s. 

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 articula-
tions.

Für Biegsamkeit der
Bindeglieder zwischen den
Fingern.

Pour la flexibilité des
ligaments inter-digitaux.

Para flexibilidad de las
ligaduras interdigitales.

Nº 7 

For flexibility of the ligaments between the 2nd and 3rd and the 4th and 5th finger.

Für Biegsamkeit der Bindeglieder zwischen den 2ten und 3ten und den 4ten und 5ten Finger.

Pour la flexibilité des ligaments entre le 2^{me} et 3^{me} et le 4^{me} et 5^{me} 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





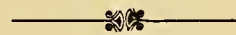
Rhythm - Measure
Accents



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 Musikschriftsteller 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 "Takthalten" 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 des 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 dämmerndes 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 "Música 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

iably 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, three-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 Taktteile 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 Taktteile laut zählen lässt ohne dabei zu spielen, so erledigen sie sich dieser Aufgabe in grossen und ganzen befriedigend. Lässt man sie jedoch zu gleicher Zeit spielen und zählen, so pflegen sie zu sagen: "Ei-us, 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 percevoir, 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, treeses, cuatro;" o bien: "uno, dooos, tres, cuuuatro" o bien: "uno, yyy dos, yyy tres, etc." o cualquier combinación de estas, demos-trando 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 Weitereilen. 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 enunciaci6n de vocales y consonantes. Los discípulos 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 discípulos que tienen ritmo defectuoso generalmente no se fijan en los silencios. Esta es consecuencia deplorable de su preparaci6n insuficiente y hace que su ritmo sea defectuoso, aun cuando no estén tocando; les arrebatara una de las condiciones primordiales de la buena ejecución: el reposo.

MOVIMIENTO Y REPOSO: *Estos dos elementos son en la música tan onnipotentes 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 expresi6n! ¡Cuán elocuente es un silencio bien observado!*

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 blossen "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 funébres 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. Anderseits 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 émuvant, ou une marche militaire entraînante, doit 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 émuante.

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)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is C minor (three flats). The tempo is marked 'Largo' with a metronome indication of 63-69 quarter notes per minute. The score includes various musical notations: slurs, ties, triplets, and sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. The piece ends with a 'Tutti' marking and a piano (p) dynamic.

This page of musical notation is for a piano solo, featuring complex fingerings, dynamics, and articulation marks. The notation is written for the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a *Solo* section, marked with *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). The first system includes a *Solo* section with a *Tr* (trill) and a *dimin.* (diminuendo) section. The second system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The third system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The fourth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The fifth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The sixth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The seventh system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The eighth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The ninth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The tenth system includes a *Solo* section with a *Tr* and a *dimin.* section. The piece concludes with a *Tr* and a *dimin.* section.

Simultaneous Playing of Two Different Rhythms.

The pianist who possesses a good sense of rhythm seldom experiences difficulty in playing, at the same time, with the right and with the left hand, two different rhythms. Yet he should know and be able to employ the two methods which he has at his disposal in order to overcome the difficulties which the simultaneous execution of two different rhythms may occasion.

The following explanations and examples illustrate the "analytical" method.

Gleichzeitiges Spielen von zwei verschiedenen Arten von Rhythmen.

Der Pianist, der ein gutes Gefühl für Rhythmus besitzt, wird beim Spielen von zwei verschiedenen Arten von Rhythmen mit der rechten und mit der linken Hand selten auf Schwierigkeiten stossen. Dennoch sollte er die zwei Methoden kennen, die zu seiner Verfügung stehen und sie anzuwenden fähig sein, um die Schwierigkeiten zu überkommen, welche die gleichzeitige Ausführung von zwei verschiedenen Arten von Rhythmen verursachen mag.

Die folgenden Erklärungen und Beispiele veranschaulichen die "analytische" Methode.

Jeu simultané de deux rythmes différents.

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 différents. Toutefois, il doit connaître et être à même d'employer les deux méthodes qu'il a à sa disposition pour surmonter les obstacles que l'exécution simultanée de deux rythmes différents peut créer.

Les explications et les illustrations suivantes typifient la méthode "analytique"

Ejecución simultánea de dos ritmos diferentes.

El pianista que posee buen sentimiento del ritmo, raras veces encuentra 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 dispone para vencer las dificultades que pueden sobrevenir en la ejecución simultánea de dos ritmos diferentes.

Las explicaciones y ejemplos siguientes muestran 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 indicated in the drawing, we obtain the exact relation of two notes against three.

Wenn wir eine von diesen 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 angegeben 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-dessus, nous obtiendrons la relation exacte de deux notes contre trois.

Si se divide una de estas líneas en dos secciones iguales y la otra línea en tres secciones iguales y la otra línea en tres secciones, uniéndolas con una línea de puntos, como se indica en el ejemplo, se obtendrá la relación exacta 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:

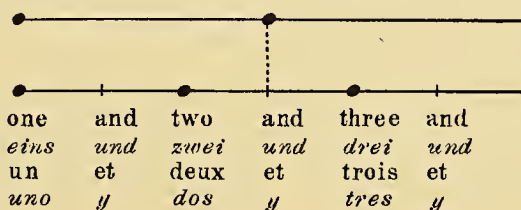
Ceci montre que la seconde note du groupe de deux notes doit être jouée exactement à moitié entre la seconde et la troisième du groupe de trois notes. Il est évident que les premières notes de chaque groupe doivent être jouées ensemble.

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:

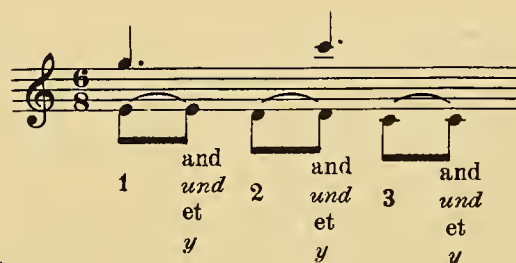
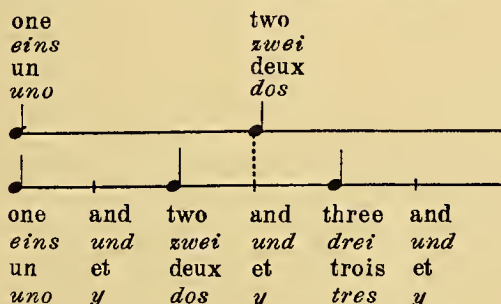


It will thus be seen that the second note of the group of two, corresponds exactly to the "and" that comes after "two".

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

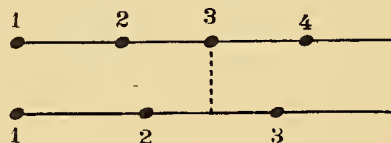
Allegretto (♩ = 104-108)

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-

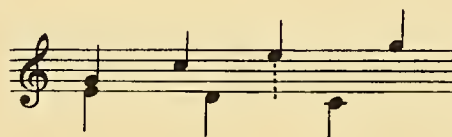
proportion the values of 3 and 4 have to be reduced to the denomination of twelfths. Suffice it to point out that the third note in the group of four is to be played exactly midway between the second and third note of the group of three.

Reihenfolge gespielt werden sollen. Um das genaue Verhältniss 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.

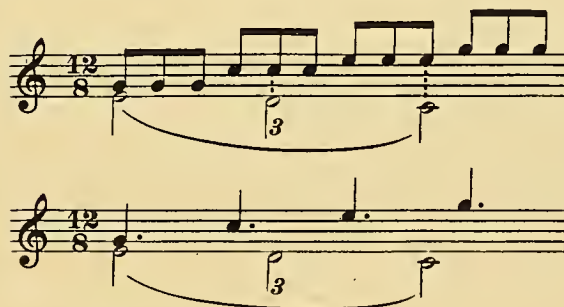
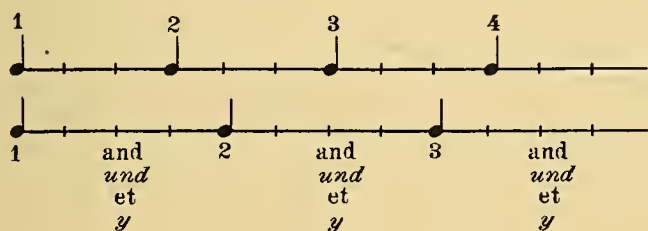


The group of four notes should be counted aloud, not the group of three. By counting: "one and two and three and four and" it will be found that the 3rd note of the group of four corresponds exactly with the "and" that comes after the 2nd note of the group of three.

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 tómese 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:

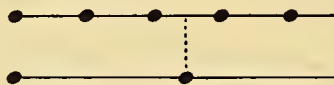


then we must have a - gain recourse to our geometrical lines.

so müssen wir uns wie - der mit abgetheilten Lin - ien behelfen.

nous devons de nouveau recourir à l'emploi des lignes géométriques.

entonces tenemos que recurrir a nuestras líneas geométricas:

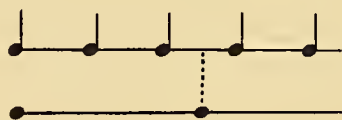


These show that the second note of the group of two, falls exactly between the third and fourth notes of the group of five.

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

Doppio movimento (♩ = 84)

FREDERICK CHOPIN



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 weiter interessieren 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.

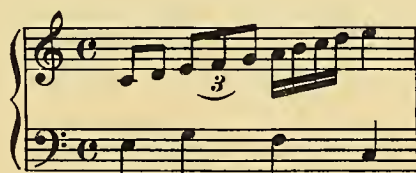
In den folgenden Beispielen lässt die Schreibung keinen Zweifel über die Art und Weise der Ausführung.

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 zerteilen, 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 $\text{♩} = 116$

Execution

Ausführung

Exécution

Ejecución

(KLINDWORTH)

Larghetto $\text{♩} = 116$

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 in-trusted 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 Muskeltätigkeit. Die folgende Methode bietet eine gute Möglichkeit diese unabhängige oder mechanische Tätigkeit 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 lassc 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)

FREDERICK CHOPIN

Allegro agitato (♩ = 92)

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

20934-258d

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 Zürllichkeit. 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 werden.

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 oftentimes 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.

Im allgemeinen können Akzente in rhythmische, metrische phrasierende und deklamatorische 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 immédiate 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 disminuiría 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

etc.

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

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 Würme 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 rítmico 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 rítmicos 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 rítmico 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

rfz

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 - tonte von je zwei im $\frac{2}{4}$ Takt. Er ist auch der stärkste - tonte 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

f) (*mp* *mp* *f*

(*ff*) etc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

Sonata Op. 101 *Sonate Op. 101*
 LUDWIG van BEETHOVEN

Lebhaft. Marschmässig (♩ = 80 - 88)
 Vivace alla Marcia

f *f* *p* *cresc.*

f *mfz* *dim.* *cresc.* *f* *mfz* *dim.* *cresc.* etc.

Ped. * Ped. * 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 gefälliger 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.

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

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.) *(Ped.)*

* Red. Red.

* Red. Red.

"Paganini" (Carnaval)

ROBERT SCHUMANN

Intermezzo Presto (♩ = 112)

p molto staccato etc.

ff Red. * Red. * Red. * segue

"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'imaginer 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)

p molto staccato etc.

ff Red. * Red. * Red. * Red. *

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 sechzehn 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 for the first movement of Sonata Op. 110 by Ludwig van Beethoven. It is in 6/8 time and marked 'Animato (♩ = 80)'. The score is written for piano and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piano (p) section with a forte (f) dynamic. The second system shows a 'meno forte' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piano (p) section with a forte (f) dynamic. The second system shows a 'meno forte' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

marcatissimo

più forte *sf* *sf*

ff e sempre più f etc.

*) 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 letzteren 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

legg. *pp* *pp*

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.

Für 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 angegeben 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'accroît, 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 for Sonata Op. 78 by Ludwig van Beethoven, Allegro assai (♩ = 138), is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes piano and bass staves with various musical notations such as fingerings, dynamics (cresc., mf, f, piu f, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Led., etc.). The first system features a crescendo and a forte (f) section. The second system includes a mezzo-forte (mf) section and a crescendo. The third system features a piano-forte (piu f) section and a forte (f) section. The fourth system includes a piano (p) section and a forte (f) section, ending with a piano (p) section and the instruction 'etc.'.

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)

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 ac-
cented. It follows, then,
that syncopated notes
should be also accented.

*Note nicht gespielt son-
dern gehalten wird, einen
Akzent auf die erste Note,
Die Schlussfolge ist, dass
synkopierte Noten eben-
falls betont werden müs-
sen.*

est une prolongation de
la première, rend néces-
saire un accent sur la
première. Il s'en suit que
les notes syncopées doi-
vent aussi être accentuées.

*longación de la primera,
requiere que esta sea, gen-
eralmente, acentuada. Por
consiguiente hay que a-
centuar también las no-
tas sincopadas.*

Carnival Pranks Op. 26

Fuchingschwank Op. 26

Facéties du Carna-
val Op. 26

*Travesuras del Car-
naval 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 inflection), 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 gemäss 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♭ major Op. 44, No 1

Romanze in E♭ dur Op. 44, No 1

Romance en Mi♭ majeur Op. 44, No 1

Romanza en Mi♭ 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'app

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 (Siehe 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 BEETHOVEN

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)

The musical score for the Menuetto in G major, Op. 10, No. 3 by Ludwig van Beethoven. It is in 3/4 time and consists of 8 measures. The first four measures are marked with dynamics *p*, *sf*, *pp*, and *ff*. The last four measures are marked with *ff*. The score includes fingerings and articulation marks.

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 guión entre paréntesis antes de la nota.

Dreams of Love, N^o 3

Liebesträume, N^o 3

Songes d'Amour, N^o 3

Sueños de amor, N^o 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

1 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1

cresc. - - - *dim. p* etc.

Sonata Op. 13 (Pathétique) — Sonate Op. 13 (Pathétique)
LUDWIG van BEETHOVEN

Grave (♩ = 66)

f *p* *f* *f* *p* *sf* *cresc.* 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 *poco riten* etc.

Presto con fuoco (♩ = 120)

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 Λ 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 Λ 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 Λ , 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 convincentemente. 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 Λ 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

A.D. MDCXX (Op. 55, N^o 3)*

EDWARD MACDOWELL

Sturdily and sternly, but without change of rhythm (♩ = ♩) (♩ = 58)



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 efecto

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 ligero *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 effect of finality may also be conveyed when playing softly.

Die Wirkung der Endgiltigkeit kann auch bei Leisenspielen 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, No 1 — Sonata Op. 10, No 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Finale

Prestissimo (♩ = 100)



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 umfänglich 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

4 3 2 1

ed accel

Red. * *Red.* * *secco*

4 3 2 1

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

Préludes (Nº 6)*
CLAUDE DEBUSSY

Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk

f strident

p

sec. (secco)

m.d.

m.g. (m.s.)

dim.

sf

p

etc.

sf sec.

gabassa

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 • o ▽ debajo de los acentos.

Etude Op. 10, No 4

Etude Op. 10, No 4

Étude Op. 10, No 4

Estudio Op. 10, No 4

FREDERICK CHOPIN

The musical score for Chopin's Etude Op. 10, No. 4 is presented in three systems. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass (bass) staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as accents (marked with a dot or ▽), dynamics (p, ff, cresc., sf), and fingerings (numbers 1-5). The first system begins with a piano (p) dynamic and a forte (ff) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The third system includes a piano (p) dynamic and a forte (sf) dynamic. The score concludes with the word "etc." in the piano staff of the third system.

Giving accents through pressure only is the usual mode of procedure for lyrical, prosodical 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 acentos 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 "aporrear." 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 seguía 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 edition of the musical score for Robert Schumann's Impromptu Op. 5. The tempo is marked "Un poco adagio" with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is written for piano (p) and features a series of chords in the right hand, each preceded by an accent (>). The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The first two notes of the right hand are heavily accented. The score ends with "etc." and a large bracket underneath the first two measures, with the numbers (35), (53), (34), and (43) written below it, likely indicating measure numbers in different editions.

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 ungeschattet 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 éloquents, 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

BOOK I

	Page
PREFACE	
THE MENTAL ATTITUDE	3
EXERCISES IN EXTENSION	7
Also original exercises, expressly written for this work, by: Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot	17
Additional exercises by: Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND	23
Additional exercises by: M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal- Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Bras- sin—J. Zarembski	25 35
FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS	41
Also original exercises, expressly written for this work, by: Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz— Alfred Cortot	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	103
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: Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer— Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman— Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield- Zetsler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot	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 Pieces Quoted	195
Examples (annotated)	205

BOOK II

VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales)	1
Diatonic Scales	2
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in ac- cordance 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 Theo- dore Wiehmayer	96

BOOK II (Continued)

	Page
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 (legatissimo)	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 mani- fold 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 accompani- ment.	207
"Singing" in pieces written for one hand alone	212
Examples (annotated)	196-213
ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIK- ING 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 twenty-five reasons for technical inaccuracy in piano playing	218
How to gain technical accuracy, complete and lasting	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: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz	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 achiev- ing 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 arpeg- gios . . .	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: Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Doh- nányi . . .	129
FINGER REPETITIONS . . .	157
Also original exercises, expressly written for this work. by: Emil von Sauer—Arthur Friedheim . . .	179
Examples (annotated) . . .	162-182
Preparatory exercises for pieces quoted . . .	185
URNS . . .	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: Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Fried- man—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson —Alfred Cortot . . .	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 . . .	
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: Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch —Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloom- field-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp . . .	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 con- trary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats. . .	41
Fingerings according to the equal construction, in con- trary 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—Fer- ruccio 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. Mosz- kowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás . . .	72
Also an original fingering, expressly written for this work by: Ferruccio Busoni . . .	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: Ernst von Dohnányi. . .	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
Examples (annotated)	122
Partial (or blind) Thirds	125
Examples (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
Examples (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 Tansig—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
Examples (annotated)	160
Chromatic Scale in Minor Sixths	164
Analysis and discussion of the various fingerings for the chromatic scale in minor sixths, by:	
Plaiddy—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 original exercises, expressly written for this work, by:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky	173-179
Examples (annotated)	178
Arpeggios in Sixths	183
Examples (annotated)	184
Turns in Sixths	186
Examples (annotated)	187
Repeating Sixths	188
Examples (annotated)	189
Trills in Sixths	189
Preparatory exercises for the pieces quoted	191
Examples (annotated)	192
Partial (or blind) Sixths	193
Examples (annotated)	196

BOOK IV (Continued)	Page
Sixths with Alternating Hands	197
Examples (annotated)	200
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands	202
(New modes of execution, published for the first time).	203
Examples (annotated)	204
Glissandos in Sixths	204
Examples (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
Examples (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
Examples (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
Examples (annotated)	240
Turns in Fourths	241
Preparatory Exercises for Pieces Quoted	241
Fourths with Alternating Hands	243
Examples (annotated)	245
Arpeggios in Fourths	245
Examples (annotated)	247
Partial (or blind) Fourths	248
Examples (annotated)	249
SECONDS and SEVENTHS	251
Diatonic Scales in Seconds	252
Chromatic Scales in Seconds	253
Also fingerings by:	
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski	253
Examples (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 original exercises, expressly written for this work, by	
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.	262
Examples (annotated)	273

TABLE OF CONTENTS

BOOK V	Page	BOOK V (Continued)	Page
COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves, Staccato and Chords)	1	CHORDS	117
OCTAVES	2	The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing	117-118
Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves	2	Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords	119
Staccato exercises with notes held	3-11	Exercises to obtain fulness of tone in chord-playing	121
Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms	8	Examples (annotated)	125
Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing	12	Chords with Alternating Hands	127
Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing	15	Examples (annotated)	129
Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes	14-16	Mixed Chords and Octaves	130
Diatonic and chromatic scales in octaves	23	Examples (annotated)	131
Examples (annotated)	30-32	Repetitions in Chords	132
Preparatory exercises for legato-playing in octaves	33	Examples (annotated)	134
Changing fingers without releasing key. Sliding from black to white keys	35	Arpeggiated Chords.	136
Legato octaves (diatonic and chromatic scales; arpeggios).	37	Examples (annotated)	138
Examples (annotated)	41	Mixed Chords and Single Notes	140
Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves. (Vibration Octaves)	43	Examples (annotated)	140
Skips in Octaves	51	Chords of 6) 3)	142
Examples (annotated)	57	Examples (annotated)	148-152
Broken Octaves	59	Also original exercises, expressly written for this work, by:	
Examples (annotated)	62	Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch	
Arpeggios in Octaves	66	—Leopold Godowsky—I. Philipp	153 159
Examples (annotated)	73-76	FINGERINGS	163
Repetitions in Octaves	77	Rules, advice and suggestions for finding and employing correct suitable fingerings	164
Examples (annotated)	78	Curious, very serviceable fingerings	173
Octaves in combination with Notes to be Held	80	Examples (annotated)	165-189
Turns in Octaves	80	Also original exercises, expressly written for this work, by:	
Examples (annotated)	81	Wilhelm Bachaus	190
Trills in Octaves	81	RHYTHM—MEASURE—ACCENTS	205
Examples (annotated)	84	The origin of rhythm; its definition and preponderant part in music	206
Octaves with Alternating Hands	85	The origin of the "measure"; its subordination to rhythm.	208
Examples (annotated)	87-90	The meaning of accents; their great practical help in public performance	226
Interlocked Octaves.	93	Examples (annotated)	211-258
Examples (annotated)	94	BOOK VI	
Partial (or blind) Octaves	95	The Artistic Employment of Dynamics and Agogics	1
Examples (annotated)	96	The Artistic Employment of the Piano Pedals	113
Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands	97	The Art of Memorizing	218
Examples (annotated)	99	BOOK VII	
Partial, Interlocked Octaves	100	Exercises for Fingers, Wrists and Arms away from the Piano	2
Examples (annotated)	100	Phrasing	7
The Tremolo	100	Embellishments	21
Examples (annotated)	105	Sight Reading	57
Glissandos in Octaves	107	The Piano-script Book	57
Examples (annotated)	108	Conception and Interpretation	61
Also original exercises, expressly written for this work, by:		Expression—Musical Prosody and Declamation	71
Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—		Execution and Rendition	85
Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—I. Philipp.		Style	101
85-110-112-114-115		Successful Playing in Public	125

