

UMASS/AMHERST



312066015899217

# MASTER SCHOOL

of  
Modern Piano Playing & Virtuosity



ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

Book II

CARL FISCHER





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/masterschoolofmo02jon>

# The Author & His Collaborators





*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 Text

by

The Author

In Seven Books

Price Complete \$30.00

Single Books I—VI @ \$4.50

Book VII (English or Spanish) \$3.00

Also published in French and German

CARL FISCHER, Inc.

BOSTON

NEW YORK

CHICAGO

Copyright, 1922  
by  
CARL FISCHER, Inc., NEW YORK  
International Copyright Secured





Alberto Jonás



Copyright, 1922  
by  
CARL FISCHER, Inc., NEW YORK  
International Copyright Secured



Alberto Jonás



Meisterschule  
der  
Modernen Klaviervirtuosität  
von  
ALBERTO JONÁS

Eine Universalmethode, die alle technischen, ästhetischen und künstlerischen Elemente für die höchste pianistische Virtuosität umfasst.

MIT EIGENS FÜR DIESES WERK GESCHRIEBENEN ORIGINALÜBUNGEN

von

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

Vom Verfasser in deutscher, englischer, französischer und spanischer Sprache eigenhändig geschrieben.

Vollständig in sieben Bänden

École Magistrale  
de la  
Virtuosité Pianistique Moderne  
par  
ALBERTO JONÁS

Une méthode universelle comprenant tous les éléments techniques, esthétiques et artistiques que requiert la virtuosité pianistique la plus haute.

DONNANT AUSSI LES EXERCICES ORIGINAUX EXPRESSÉMENT ÉCRITS POUR CET OUVRAGE

par

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

Écrit en Français, Anglais, Allemand et Espagnol

par

L'AUTEUR

Complet en Sept Volumes

Escuela Magistral  
de la  
Virtuosidad Pianistica Moderna  
por  
ALBERTO JONÁS

Método universal que comprende todos los elementos técnicos, estéticos y artísticos requeridos para la más elevada virtuosidad pianística.

TIENE ADEMÁS LOS EJERCICIOS ORIGINALES ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTA OBRA

por

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

Escrito en Español, Inglés, Alemán y Francés

por

EL AUTOR

Completo en Siete Libros

# TABLE OF CONTENTS

## BOOK II

	Page
<b>VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales)</b>	1
<b>Diatonic Scales</b>	2
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats)	4
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand	7
Fingerings for the whole-tone scales	8
Major and minor scales	9
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales	15
"Goals" for the old and for the new fingerings	17
Scales for the acquisition of poise in both hands	18
Scales with odd fingerings	22
Scales with contrasted shadings	26
Scales with crossed hands	35
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time)	36
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time)	41
Position of the thumb in very rapid scales	52
Scales with alternating hands	64
Also original exercises, expressly written for this work, by:	
Arthur Friedheim	68
Rhythmic combinations of scales	77
Scales with rhythmical models (published for the first time)	81
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff	93
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wiehmayer	96
Glissando Scales	99
Examples (annotated)	101-110
<b>Chromatic Scales</b>	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
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b>	157
<i>Übergreifendes legato</i>	160
<i>Clinging legato (legatissimo)</i>	161
<i>Legato (simple legato)</i>	166
<i>Free or light legato</i>	167
<i>Non legato</i>	168
<i>Poco staccato</i>	172
<i>Staccato (simple staccato)</i>	174
<i>Staccatissimo</i>	175
<i>Pizzicato</i>	178
Examples (annotated)	160-186
<b>TOUCH, TONE AND QUALITY</b>	187
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees	188
Co-relation between touch and tone	188
Quality—the secret of every success	191
Advices and suggestions for obtaining "quality" in piano playing	191
<b>THE SINGING TONE</b>	193
Evenness of the singing tone	194

# INHALTSVERZEICHNIS

## BUCH II

	Seite
<b>TONLEITERN VIRTUOSITÄT (Meisterschule der Tonleitern)</b>	1
<b>Diatonische Tonleitern</b>	2
Die Erfindung von Eschmann-Dumur (neue Fingersätze nach dem gleichen Verhältnis zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen)	4
Neue Fingersätze für verschiedene Molltonleitern in der linken Hand und für die C moll Tonleiter in der rechten Hand	7
Fingersätze für die Tonleitern in Ganztönen	8
Dur- und Moll-Tonleitern	9
Verschiedene rhythmische und dynamische Arten, die Tonleitern zu üben	15
"Zielpunkte" für die alten und die neuen Fingersätze	17
Tonleitern, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen	18
Tonleitern mit seltsamen Fingersätzen	22
Tonleitern mit kontrastierenden Schattierungen	26
Tonleitern mit überkreuzten Händen	35
Besondere Übungen, um grosse Schnelligkeit beim Spielen von Tonleitern zu erzielen (zum ersten Mal veröffentlicht)	36
Besondere Übungen, um den "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen von Tonleitern zu erlangen (zum ersten Mal veröffentlicht)	41
Stellung des Daumens bei äusserst schnellen Tonleitern	52
Tonleitern mit abwechselnden Händen	64
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von: Arthur Friedheim	68
Rhythmische Kombinationen der Tonleitern	77
Tonleitern nach rhythmischem Vorbild (zum ersten Mal veröffentlicht)	81
"Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler" von Wassili Safonoff	93
"Tonleiter-Schule (nach neuen Grundsätzen)" von Theodore Wiehmayer	96
Glissando Tonleitern	99
Beispiele (mit Anmerkungen)	101-110
<b>Chromatische Tonleitern</b>	116
Mit zwei, drei, vier und fünf Fingern	116
Um Gleichgewicht in beiden Händen im legato und im staccato zu erlangen	118
Mit überkreuzten Händen	121
Mit kontrastierenden Schattierungen	122
Besondere Übungen um grosse Schnelligkeit zu erzielen	123
"Zielpunkte" in einfachen chromatischen Tonleitern	125
Verzeichnis der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern	127
Andere Fingersätze, von:	
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte	129
Besondere Fingersätze	130
Chromatische Tonleitern mit sich ablösenden Händen	135
Neu Ausführungsweisen (zum ersten Mal veröffentlicht)	135
Chromatische Glissandi	138
Beispiele (mit Anmerkungen)	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b>	157
<i>Übergreifendes legato</i>	160
<i>Haftendes legato (legatissimo)</i>	161
<i>Legato (einfaches legato)</i>	166
<i>Freies oder leichtes legato</i>	167
<i>Non legato</i>	168
<i>Poco staccato</i>	172
<i>Staccato (einfaches staccato)</i>	174
<i>Staccatissimo</i>	175
<i>Pizzicato</i>	178
Beispiele (mit Anmerkungen)	160-186
<b>ANSCHLAG, TON UND QUALITÄT</b>	187
Wie man sich die verschiedenen Arten des Anschlags aneignen kann, wie man dieselben ausbildet und bereichert um dadurch einen schönheitsvollen Ton in dessen verschiedenartigen Erscheinungen und dynamischen Abstufungen zu erlangen	188
Beziehungen zwischen Ton und Anschlag	188
Qualität—das Geheimnis jeglichen Erfolgs	191
Anweisungen und Ratschläge zur Aneignung von "Qualität" im Klavierspiel	191
<b>DER SINGENDE TON</b>	193
Gleichmässigkeit des singenden Anschlags	194



TABLE OF CONTENTS  
BOOK II (Continued)

	Page
Intensity and color . . . . .	194
Balance . . . . .	194
The "singing" tone and the surrounding tones . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Beginning and end of phrases . . . . .	195
Dissonances and consonances . . . . .	195
Notes of long duration . . . . .	195
"Singing" with the soft pedal . . . . .	195
"Singing" with the damper pedal . . . . .	194-214
"Singing" turns and ornamental notes . . . . .	195
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano . . . . .	203
"Singing" melodic designs represented by chords . . . . .	204
"Singing" with both hands at the same time . . . . .	205
"Singing" with alternating hands . . . . .	206
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment . . . . .	207
"Singing" in pieces written for one hand alone . . . . .	212
Examples (annotated) . . . . .	196-213

ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES

Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint . . . . .	216
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy . . . . .	216
Analysis and discussion of <i>twenty-five reasons</i> for technical inaccuracy in piano playing . . . . .	218
How to gain technical accuracy, <i>complete</i> and <i>lasting</i> . . . . .	222
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self . . . . .	223-227
Unconscious accuracy and technical mastery . . . . .	228
Additional exercises . . . . .	232
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Gauz</i> . . . . .	237
<i>Preparatory exercises and examples</i> (annotated) . . . . .	249-296

TABLE des MATIÈRES

LIVRE II

VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes) . . . . .	1
Gammes Diatoniques . . . . .	2
La découverte de Eschmann-Dumur (nouveaux doigts d'après la similitude dans la construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef) . . . . .	4
Nouveaux doigts pour plusieurs gammes mineures dans la main gauche et pour la gamme en <i>ut</i> mineur dans la main droite . . . . .	7
Doigts pour la gamme en tons entiers . . . . .	8
Gammes majeures et mineures . . . . .	9
Différentes manières rythmiques et dynamiques d'étudier les gammes . . . . .	15
"Points de repère" pour les anciens et pour les nouveaux doigts . . . . .	17
Manière d'étudier les gammes pour obtenir l'équilibre entre les mains . . . . .	18
Gammes avec doigts anormaux . . . . .	22
Gammes avec nuances contrastées . . . . .	26
Gammes avec les mains croisées . . . . .	35
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . . . .	36
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . . . .	41
Position du pouce dans les gammes d'une extrême rapidité . . . . .	52
Gammes avec mains alternées . . . . .	61
Ainsi que les <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	63
Combinaisons rythmiques des gammes . . . . .	77
Gammes avec modèles rythmiques (publié pour la première fois) . . . . .	81
"Nouvelles Formules pour le professeur et l'élève de piano" par <i>Wassili Safonoff</i> . . . . .	93
"École des Gammes (d'après des principes nouveaux)" par <i>Theodore Wichmayer</i> . . . . .	96

INHALTSVERZEICHNIS  
BUCH II (Fortsetzung)

	Seite
Intensität und Farbe . . . . .	194
Gleichgewicht . . . . .	194
Der "singende" Ton und die ihn umgebenden Töne . . . . .	194
Höhepunkte . . . . .	195
Anfang und Ende von Phrasen . . . . .	195
Dissonanzen und Konsonanzen . . . . .	195
Noten von längerem Wert . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des Dämpfers (linken) Pedals . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des lauten (rechten) Pedals . . . . .	194-214
Der "singende" Ton bei Doppelschlägen und Verzierungen . . . . .	195
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers . . . . .	203
Das "Singen" von Melodien in Akkorden . . . . .	204
Gleichzeitiges "Singen" mit beiden Händen . . . . .	205
Das "Singen" von Melodien, die von beiden Händen abwechselnd gespielt werden . . . . .	206
Das "Singen" von Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden . . . . .	207
Das "Singen" in Stücken, die nur für eine Hand allein geschrieben sind . . . . .	212
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	196-213

TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN

Treffsicherheit und Mangel an Akkuratesse im Klavierspiel, vom physiologischen, psychologischen und praktischen Gesichtspunkte aus betrachtet . . . . .	216
Frühe Ausbildung des Klavierschülers als bedeutender Faktor in Bezug auf die zukünftige Treffsicherheit . . . . .	216
Analyse und Erörterung von <i>fünf</i> und <i>zwanzig</i> Gründen in Bezug auf Mangel an Akkuratesse . . . . .	218
Wie man sich <i>vollständige</i> und <i>andauernde</i> Treffsicherheit erwirbt . . . . .	222
Übungen zur Erlangung von Akkuratesse und Schnelligkeit in den Bewegungen, von einem raschen und sicheren Blick und von Selbstbeherrschung . . . . .	223-227
Unbewusste Treffsicherheit und technische Meisterschaft . . . . .	232
Andere Übungen . . . . .	232
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Gauz</i> . . . . .	237
<i>Vorübungen und Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	249-296

ÍNDICE

LIBRO II

VIRTUOSIDAD DE LAS ESCALAS (Escuela Magistral de las Escalas) . . . . .	1
Escalas Diatónicas . . . . .	2
Descubrimiento de Eschmann-Dumur (nuevas digitaciones, conforme a la semejanza en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o hemoles en la clave) . . . . .	4
Nueva digitaciones para varias escalas menores y para la escala de Do menor en la mano derecha . . . . .	7
Digitaciones para las escalas en tonos enteros . . . . .	8
Escalas mayores y menores . . . . .	9
Diferentes maneras rítmicas y dinámicas de estudiar las escalas . . . . .	15
"Puntos de referencia" para las digitaciones antiguas y para las nuevas . . . . .	17
Manera de estudiar las escalas para obtener el equilibrio entre las manos . . . . .	18
Escalas con digitaciones anormales . . . . .	22
Escalas con matices contrastados . . . . .	26
Escalas con manos cruzadas . . . . .	35
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . . . .	36
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . . . .	41
Posición del pulgar en las escalas sumamente rápidas . . . . .	52
Escalas con manos alternantes . . . . .	61
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	63
Combinaciones rítmicas de las escalas . . . . .	77
Escalas con modelos rítmicos (publicadas por primera vez) . . . . .	81
"Nueva fórmulas para el profesor y el discípulo de piano," por <i>Wassili Safonoff</i> . . . . .	93
"Escuela de escalas (según principios nuevos)," por <i>Theodore Wichmayer</i> . . . . .	96

TABLE des MATIERES  
LIVRE II (Continuation)

	Page
Gammes en <i>glissando</i> . . . . .	99
Exemples (annotés) . . . . .	101-110
<b>Gammes Chromatiques</b> . . . . .	116
Avec deux, trois, quatre et cinq doigts . . . . .	116
Pour obtenir l'équilibre entre les mains, en legato et staccato . . . . .	118
Avec les mains croisées . . . . .	121
Avec nuances contrastées . . . . .	122
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes chromatiques . . . . .	123
"Points de repère" dans les gammes chromatiques . . . . .	125
Table des différents doigtés pour les gammes chromatiques simples . . . . .	127
Doigtés supplémentaires de: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Doigtés spéciaux . . . . .	130
Gammes chromatiques avec mains alternantes . . . . .	135
Nouveaux procédés (publié pour la première fois) . . . . .	135
<i>Glissandos</i> chromatiques . . . . .	138
Exemples (annotés) . . . . .	140-155
<b>LÉGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Légato exagéré</i> . . . . .	160
<i>Légato tenu ou légatissimo</i> . . . . .	161
<i>Légato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Légato libre ou léger</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
Exemples (annotés) . . . . .	160-186
<b>TOUCHER—SON ET QUALITÉ</b> . . . . .	187
Comment obtenir, cultiver et maîtriser les différences de toucher nécessaires pour produire la beauté du son dans ses multiples aspects et dans ses divers degrés dynamiques . . . . .	188
Relation entre le toucher et le son . . . . .	188
Le qualité—secret de tout succès . . . . .	191
Suggestions et conseils pour obtenir la "qualité" dans le jeu du piano . . . . .	191
<b>LE SON CHANTANT</b> . . . . .	193
L'égalité du son chantant . . . . .	194
Intensité et coloris . . . . .	194
Équilibre . . . . .	194
Le son chantant et les sons qui l'environnent . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Commencement et fin des phrases . . . . .	195
Dissonances et consonances . . . . .	195
Notes de longue durée . . . . .	195
"Chanter" avec la sourdine . . . . .	195
"Chanter" avec la pédale forte, ou pédale de droite . . . . .	194-214
Manière de faire "chanter" les mordents circulaires et les notes d'agrément . . . . .	195
Manière de faire "chanter" le piano dans son registre aigu, moyen et grave . . . . .	203
La façon de "chanter" les phrases mélodiques représentées par des accords . . . . .	204
"Chanter" avec les deux mains en même temps . . . . .	205
"Chanter" avec les deux mains alternées . . . . .	206
"Chanter" les mélodies lorsque la même main joue la mélodie et l'accompagnement . . . . .	207
Manière de "chanter" dans les morceaux écrits pour une main seule . . . . .	212
Exemples (annotés) . . . . .	196-213
<b>JUSTESSE—L'ART DE JOUER SANS FAIRE DE FAUSSES NOTES</b> . . . . .	215
Justesse et manque de justesse techniques dans le jeu du piano, considérés au point de vue physiologique, psychologique et pratique . . . . .	216
Influence de l'éducation élémentaire du piano sur la justesse technique du pianiste . . . . .	216
Analyse et discussion des vingt-cinq raisons du manque de justesse dans le jeu du pianiste . . . . .	218
Comment acquérir une justesse technique complète et constante . . . . .	222
Exercices pour l'acquisition de la justesse et de la rapidité des mouvements, de la rapidité et de la sûreté du coup d'oeil, du contrôle de soi-même . . . . .	223-227
Justesse inconsciente et maîtrise technique . . . . .	228
Exercices supplémentaires . . . . .	232
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Exemples préparatoires et exemples (annotés) . . . . .	249-296

INDICE

LIBRO II (Continuación)

	Página
Escalas <i>Glissando</i> . . . . .	99
Ejemplos (anotados) . . . . .	101-110
<b>Escalas cromáticas</b> . . . . .	116
Con dos, tres, cuatro y cinco dedos . . . . .	116
Para obtener el equilibrio entre las manos, en legato y staccato . . . . .	118
Con las manos cruzadas . . . . .	121
Con matices contrastados . . . . .	122
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas cromáticas . . . . .	123
"Puntos de referencia" en las escalas cromáticas . . . . .	125
Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas simples . . . . .	127
Digitaciones suplementarias de: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Digitaciones especiales . . . . .	130
Escalas cromáticas con manos alternantes . . . . .	135
Nuevos procedimientos (publicados por la primera vez) . . . . .	135
<i>Glissandos</i> cromáticos . . . . .	138
Ejemplos (anotados) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Legato exagerado</i> . . . . .	160
<i>Legato tenido o legatissimo</i> . . . . .	161
<i>Legato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Legato libre o ligero</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
Ejemplos (anotados) . . . . .	160-186
<b>"TOUCHER"—SONIDO—CALIDAD</b> . . . . .	187
Cómo alcanzar, cultivar y dominar con maestría las varias clases de "toucher" necesarias para producir un tono hermoso, en sus múltiples aspectos y diversos grados dinámicos . . . . .	188
Correlación entre el "toucher" y el sonido . . . . .	188
Calidad: el secreto de todo éxito . . . . .	191
Consejos e indicaciones para lograr la "calidad" en la ejecución pianística . . . . .	191
<b>EL SONIDO CANTANTE</b> . . . . .	193
Igualdad del sonido cantante . . . . .	194
Intensidad y colorido . . . . .	194
Equilibrio . . . . .	194
El sonido cantante y las notas que le rodean . . . . .	194
Culminaciones . . . . .	195
Principio y final de las frases . . . . .	195
Disonancias y consonancias . . . . .	195
Notas de larga duración . . . . .	195
"Cantar" con la sordina . . . . .	195
"Cantar" con el pedal fuerte o de la derecha . . . . .	194-214
Manera de "cantar" los mordentes circulares y las notas de adorno . . . . .	195
Manera de hacer "cantar" el piano en su registro alto, medio y bajo . . . . .	203
Manera de "cantar" frases melódicas representadas por acordes . . . . .	204
El "cantar" con las dos manos al mismo tiempo . . . . .	205
"Cantar" con las manos alternantes . . . . .	206
"Cantar" melodías en donde la misma mano toca la melodía y el acompañamiento . . . . .	207
Manera de "cantar" en piezas escritas para una mano sola . . . . .	212
Ejemplos (anotados) . . . . .	196-213
<b>SEGURIDAD—EL ARTE DE TOCAR SIN DAR NOTAS FALSAS</b> . . . . .	215
Seguridad técnica e inseguridad en la ejecución pianística, desde el punto de vista fisiológico, psicológico y práctico . . . . .	216
Influencia de la educación elemental en el piano sobre la seguridad técnica del pianista . . . . .	216
Análisis y discusión de veinticinco causas de inseguridad en la ejecución pianística . . . . .	218
Cómo adquirir seguridad técnica, completa y duradera . . . . .	222
Ejercicios para adquirir seguridad y velocidad de los movimientos, rapidez y seguridad visuales, y dominio de sí mismo . . . . .	223-227
Seguridad inconsciente y maestría técnica . . . . .	228
Ejercicios suplementarios . . . . .	232
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Ejercicios preparatorios y ejemplos (anotados) . . . . .	249-296





OSSIP GABRILOWITSCH  
(Photo by Clircosta, Cleveland, Ohio)



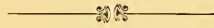
RUDDOLPH GANZ





Virtuosity in Scales

(Master School of Scales)



Tonleitern Virtuosität

(Meisterschule der Tonleitern)



Virtuosité des Gammes

(École Magistrale des Gammes)



Virtuosidad de las Escalas

(Escuela Magistral de las Escalas)



## Scales

I take it for granted that the student using this work knows all the major and minor scales and their fingerings; hence I have omitted writing them out in the first two editions. My main object is to give the *manners and ways* of practising the scales, in order to obtain perfect command of a phase of technic which, perhaps, characterizes the quality and caliber of the pianist better than any other. A celebrated virtuoso when asked if scales should be practised every day, replied: "they should not be practiced, they should be *played* perfectly." This witty answer should, in all earnest, guide the student when "practising" scales and, of course, for that matter any technical feature apt to be treated mechanically. Let the student play four, or even two, scales every day, (all 24 in one or two weeks), in one or several of the ways given below, not as a matter of conscience and of unavoidable duty; but with a keen striving after and enjoyment of perfect evenness and "articulation"; strength and brilliancy, delicacy and smoothness, effective contrasts of touch and shadings. The drudgery of practise disappears as if by magic, and becomes an engrossing, absorbing labor of love, as soon as the player uses all his keenness and observation of ear and eye, and keys up his sense of tone beauty and his artistic taste to a high pitch.

## Tonleitern

*Ich betrachte es als selbstverständlich, dass der Schüler, der dieses Werk benutzt, alle Dur- und Molltonleitern, sowie deren Fingersätze kennt; deshalb habe ich es unterlassen, sie in den ersten zwei Ausgaben auszusprechen. Meine Absicht ist es, die Art und Weise anzugeben, in welcher die Tonleitern geübt werden sollen, um eine vollkommene Beherrschung desjenigen Teiles der Technik zu erreichen, der gewissermassen die beste Charakteristik eines Pianisten ist. Ein berühmter Virtuose sagte, als er gefragt wurde, ob Tonleitern jeden Tag geübt werden sollten: "sie sollen nicht geübt, sie sollen perfekt gespielt werden." Diese geistreiche Antwort sollte, ernst genommen, den Studierenden leiten, wenn er Tonleitern oder sonst irgend welche technische Aufgaben übt, welche vielfach nur zu leicht mechanisch behandelt werden. Der Schüler braucht täglich nur vier oder selbst auch nur zwei Tonarten (alle 24 in einer, oder zwei Wochen) in einer oder mehreren, der unten angegebenen Arten zu spielen, aber er tue dies nicht allein aus Pflichtgefühl und weil es das nicht zu umgehende Muss gebietet, sondern er gehe mit Lust an das Studium und trachte danach, dass die Tonleitern glatt und ebenmässig, kräftig und brillant, zart und weich erklingen, oder mit effektvollen Kontrasten im Anschlag und den Schattierungen gespielt werden.*

*Sobald der Pianist mit Verständnis bei der Sache ist*

## Gammes

Le pianiste qui étudie cette oeuvre est sensé connaître toutes les gammes majeures et mineures, et pour cette raison je me suis abstenu de les écrire dans les deux premières éditions. Mon intention est de donner les différentes manières de les travailler pour acquérir la maîtrise absolue d'une partie de la technique du piano qui caractérise, peut être mieux que toute autre, la qualité et le niveau artistique du pianiste.

Un virtuose célèbre à qui l'on demandait s'il fallait étudier les gammes tous les jours, répondit: "il ne faut pas les étudier, il faut les jouer à la perfection." Cette spirituelle réponse devrait être prise au sérieux et servir de guide à l'élève lorsqu'il "étudie" non seulement les gammes, mais tout travail technique qu'on est enclin à traiter d'une façon mécanique. On étudiera chaque jour quatre gammes seulement, voire même deux, (toute les 24 gammes majeures et mineures en une ou deux semaines; mais il faut veiller à ce qu'elles soient jouées avec le plus grand soin, avec une attention soutenue; avec appréciation de l'égalité des sons, de l'articulation, de la force, du brillant, de la délicatesse, de la douceur, des contrastes bien faits, du toucher et des nuances. L'ennui du travail technique disparaît comme par enchantement et se transforme en un travail absorbant et agréable aus-

## Escalas

*En el supuesto que el discípulo que se sirve de esta obra conoce ya todas las escalas mayores y menores, no las escribí en las dos primeras ediciones. Mi intención es enseñar la manera de estudiar las escalas para obtener perfecta maestría sobre esta parte de la técnica del piano que caracteriza, acaso mejor que ninguna otra, el mérito y la calidad del pianista.*

*Un célebre virtuoso a quien se le preguntaba si se debían estudiar las escalas todos los días contestó: "no hay que estudiarlas, hay que ejecutarlas con perfección." Esta graciosa contestación debiera, en toda seriedad, servir de norma al discípulo cuando "estudia" no solamente las escalas, sino todo trabajo técnico que puede dar lugar a una ejecución mecánica. Estúdiense todos los días cuatro o siquiera dos escalas (todas las 24 escalas mayores y menores en una o dos semanas); pero con sumo cuidado, vigilancia y apreciación de la igualdad de los tonos, de la "articulación," fuerza, brillantez, delicadeza, suavidad, de los contrastes bien hechos, del "toucher" y de los matices. El fastidio del estudio técnico desaparece como por encanto y se transforma en un trabajo absorbente y delicioso, en cuanto el pianista pone en él toda su observación de oído y de mirada y afina su apreciación de la belleza del sonido, así como su gusto artístico.*

*Para cerciorarse de la calidad de la escala y del*



In order to judge properly the quality of the scale-playing and of the work of the fingers, the hands must practise separately. Therefore recur often, daily at first, to this test of your scale work. When practising with either hand alone start with the left hand and play several scales, until the hand is tired; then practise with the right hand. When both hands are playing together, watch for any giving out in strength of the left hand: it is apt to do so and leave all the "quality" to the right hand; this is especially the case when marking accents. The following ways are only a very small part of the many in which a scale may be practised; however, I believe they conduce most rapidly to a fine execution. A word regarding the passing of the thumb. It should pass gradually or at once, (that is to say, at the moment the second finger strikes), but in any case it must reach the key in time to play *legato*, and that easily and without jerking the hand or the arm. The second manner provides for greater speed of that strong but clumsy finger and should, therefore, be preferred; do not pass the thumb in a bent, crooked fashion, but straight and relaxed.

The hand should be held in a slightly oblique position, towards the centre of the keyboard of the piano,

*und mit feinfühldem Ohr auf, die mit Geschmack hervorgebrachten Klangschönheiten achtet, verschwindet alle Mühe des Übens wie durch Zauber, und aus der rein technischen Arbeit wird ein geistvertiefendes dankbares Studium.*

*Um die Qualität des Tonleiternspiels und die Arbeit der Finger gut beurteilen zu können, muss mit jeder Hand allein geübt werden und zwar recht oft, anfänglich täglich. Man beginne mit der linken Hand und spiele so lange mehrere Tonleitern durch, bis die Hand zu ermüden beginnt, alsdann übe man auf dieselbe Art mit der rechten Hand. Wenn beide Hände zusammenspielen, achte man darauf, dass die linke Hand nicht in der Kraft nachlasse, da sie nur zu leicht geneigt ist, ihre Stärke einzubüssen und den besseren Teil der rechten Hand zu überlassen, namentlich bei Akzenten.*

*Die folgenden Arten sind nur ein kleiner Teil der vielen anderen, in welchen Tonleitern geübt werden können; sie führen jedoch am schnellsten zu grosser Geläufigkeit. Betreffs des Umtersetzens des Daumens, kann dies nach und nach geschehen oder gleich (d. h. im selben Augenblick, wo der zweite Finger die Taste anschlägt), aber in beiden Fällen muss der Daumen rechtzeitig die Taste erreichen und *legato* spielen, ohne Zucken von Hand und Arm. Die zweite Art wirkt eine grössere Schnelligkeit dieses kräftigen, aber unbeholfenen Fingers, und sollte deshalb gewählt werden; man setze jedoch den Daumen nicht in krummer Weise unter, sondern halte ihn gerade und locker.*

*Die rechte Hand muss bei*

sitôt que le pianiste emploie toute son observation d'ouïe et de vue, et qu'il fait appel à son sens intime de la beauté du son et à son goût artistique.

Pour être sûr de la qualité de la gamme et du travail des doigts, il faut étudier chaque main séparément. Pour cette raison il faut souvent avoir recours (au commencement, tous les jours) à cette épreuve de la qualité de la gamme. En étudiant ainsi, commencez avec la main gauche et jouez plusieurs gammes, jusqu'à ce que la main commence à se fatiguer; continuez alors avec la main droite. Quand vous étudiez avec les mains ensemble, ayez soin que la main gauche ne faiblisse pas; elle est, de par nature, apte à perdre la vigueur et à laisser toute la "qualité du son" à la main droite; ceci a lieu, surtout, lorsqu'on donne des accents. Les manières suivantes ne sont qu'une faible partie des nombreuses manières dont on peut jouer les gammes, mais elles suffisent à obtenir rapidement une belle exécution. Un mot quant au passage du pouce. Il faut le passer graduellement ou bien de suite (c'est à dire au moment où le second doigt frappe la touche), mais de toutes façons le pouce doit atteindre la touche à temps pour jouer *legato*, et sans secouer la main ou le bras. La seconde manière développe une plus grande rapidité de ce doigt, qui est fort mais lourd, et par conséquent

*trabajo de los dedos, es necesario estudiar con cada mano separadamente. Por eso recúrrase a menudo (en los primeros tiempos diariamente) a esta prueba de la calidad de la escala. Cuando se estudie de este modo, enviéscese con la mano izquierda y tóquense varias escalas, hasta que la mano se canse; entonces se estudia con la mano derecha. Cuando se estudia con las manos juntas, póngase cuidado de que la izquierda no deje de tocar fuerte, pues tiene propensión a perder el vigor y a dejar toda la "calidad" del sonido a la mano derecha; esto sucede sobre todo cuando hay que dar acentos. Las maneras siguientes, son sólo una escasa parte de las muchas en que se pueden tocar las escalas, pero bastan para obtener rápidamente una hermosa ejecución. En cuanto al paso del pulgar, hay que pasarlo ya sea gradual ó inmediatamente (es decir, en el momento en que el segundo dedo hiere la tecla); pero de todos modos, el pulgar debe alcanzar la tecla a tiempo para tocar ligado y sin movimiento brusco de la mano ni del brazo. La segunda manera desarrolla mayor rapidez de ese dedo, fuerte pero torpe, y por consiguiente, merece la preferencia. Téngase cuidado de pasarel pulgar, no doblado sino extendido y con soltura.*

*La mano debe guardar, al tocar la escala descendente en la m. d. y ascendente en la m. iz., una posición algo oblicua, dirigida hacia el*

in the descending scale of the r. h. and in the ascending scale of the l. h., in order to facilitate the passing of the third and of the fourth finger over the thumb, but the *back* of the *hand* should remain horizontal, not falling in towards the thumb.

It is well to practise all the scales with the C major fingering, but after this has been done repeatedly do not waste time on it and resume practice with the normal fingering.

Practise scales at first slow and loud; listen to every tone you produce; later play them faster, gradually; but keep, for practice, as a general rule, a medium tempo, neither too slow nor too fast.

Comparatively few pianists are aware of the similarity of construction of all the major scales in the keys of equal sharps and flats. Charles Eschmann-Dumur was, it would seem, the first to publish this curious fact in his work "Exercices techniques pour Piano." Take, for instance, D major and B flat major, both having the same number of accidentals at the key. If you begin with the r. h. on F sharp (which is the third note from the tonic), and with left hand on B flat, playing in contrary motion, you have the same distribution of white and black keys. You may also begin with the r. h. on D (the tonic), and with left hand on D (the third from the tonic, in B flat major).

*der abwärtsgehenden Tonleiter etwas nach innen gehalten werden, die linke jedoch bei der aufwärtssteigenden, um das Übersetzen des dritten und vierten Fingers zu erleichtern, aber der Handrücken muss horizontal bleiben und nicht nach dem Daumen hin abfallen.*

*Es ist vorteilhaft, alle Tonleitern mit dem C dur Fingersatz zu üben; jedoch nachdem dies wiederholt getan, verliere man keine weitere Zeit damit und übe mit dem normalen Fingersatz.*

*Die Tonleitern sollten zuerst laut und langsam geübt werden; man horche auf jeden Ton der hervorgebracht wird; später spiele man nach und nach schneller, aber man behalte für gewöhnliches Üben allgmein ein mittleres Tempo bei, nicht zu langsam und nicht zu schnell.*

*Wenige Pianisten sind sich des gleichen Verhältnisses zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen bewusst. Charles Eschmann-Dumur war wohl der erste, der diese merkwürdige Tatsache in seinem Werke "Exercices techniques pour Piano" veröffentlichte. Man betrachte z. B. D dur und B dur, welche beide die gleiche Zahl von Kreuzen und B haben. Wenn man mit der rechten Hand von Fis, (der 3<sup>ten</sup> Stufe von D dur) und mit der linken Hand von B (das ist die Tonika in B dur) beginnt, indem man in entgegengesetzter Richtung spielt, so bekommt man dieselbe Verteilung von weissen und schwarzen Tasten. Ebenso kann man auch mit der rechten Hand von D, der Tonika in D dur anfangen und mit der linken*

mérite la préférence. Passez le pouce non pas courbé, mais droit et souple.

La main doit être tenue un peu oblique, dirigée vers le milieu du clavier, dans la gamme descendante de la main droite et ascendante de la main gauche pour faciliter le passage du troisième et du quatrième doigt par dessus du pouce, mais le *dos* de la main doit rester horizontal et ne pas fléchir du côté du pouce.

Il est bon de travailler toutes les gammes avec le doigté de la gamme en *ut* majeur, mais après l'avoir fait plusieurs fois ne perdez pas votre temps et étudiez avec le doigté normal.

Les gammes doivent être étudiées d'abord lentement et fort. Écoutez avec attention chaque son que vous produisez; plus tard, jouez les gammes plus vite, mais gardez, comme règle générale, un mouvement modéré, ni trop lent ni trop vite.

Comparativement peu de pianistes connaissent la similitude dans la construction des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef. Charles Eschmann-Dumur semble être le premier qui ait publié ce fait curieux dans son ouvrage "Exercices techniques pour Piano." Prenez, par exemple, les gammes de *ré* majeur et de *si bémol* majeur, lesquelles possèdent le même nombre d'accidents à la clef. Si on commence, avec la main droite sur *fa* dièse (la troisième note de la tonique), et avec la main gauche sur *si bémol*, en jouant les deux gammes en sens contraire, on obtient la même distribution de touches blanches et noires. On peut aussi commencer avec la m. d. sur *ré* (la tonique) et avec la m. g. sur *ré* (la troisième note

centro del teclado del piano, para facilitar el paso del tercer y del cuarto dedo por encima del pulgar, pero el dorso de la mano tiene que quedar horizontal y no caer en la dirección del pulgar.

Es provechoso estudiar todas las escalas con la digitación de la en Do mayor; pero cuando se haya hecho esto varias veces, no se pierda tiempo, y estúdiese con la digitación normal.

Las escalas deben ser estudiadas primeramente despacio y fuerte. Escúchese con atención cada tono producido; más tarde se estudiarán más aprisa, pero, por regla general, guárdese un tiempo medio, ni demasiado despacio ni demasiado aprisa.

Comparativamente pocos pianistas conocen la semejanza en la construcción de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave. Charles Eschmann-Dumur es el primero, que yo sepa, que haya publicado, en su obra "Exercices techniques pour Piano" este curioso hecho. Tómense, por ejemplo, las escalas de *Re mayor* y de *Si b mayor*, las cuales tienen el mismo número de accidentales en la clave. Si se empieza con la mano derecha en el *Fa sostenido* (el cual es la tercera nota de la tónica) y con la mano izquierda en *Si bemo*, tocando las dos escalas en sentido contrario, se obtiene una idéntica distribución de teclas blancas y negras. También se puede empezar con la mano derecha en *Re* (la tónica) y con la mano iz-



You may also reverse proceedings: r. h. in B flat major, starting on B flat, and l. h. in D major, on F# (always in contrary motion), or r. h. on F# and left hand on Bb. The result of this similarity is that the best fingering for a scale with one or more sharps must also be the best for the opposite scale with the same number of flats. This brings to light that the scales of G, D, A and F major, as we play them, are badly fingered for the left hand, if we admit that the fingering of the right hand is better, (and it is so) in the opposite scales of F, Bb, Eb and G major. And indeed the l. h. will play the scales mentioned more fluently with the following fingerings, the use of which I recommend.

*Hand von D. (d. i. die 3<sup>te</sup>. Stufe in B dur). Dasselbe wird erreicht, indem man umgekehrt verfährt; die rechte Hand beginnt alsdann mit B in B dur, die linke hingegen mit Fis in D dur, oder aber man beginnt mit der rechten Hand mit D in B dur und mit der linken mit D in D dur, doch immer in entgegengesetzter Richtung. Das Resultat dieses gleichen Verteilungsverhältnisses zwischen weissen und schwarzen Tasten ist: dass der beste Fingersatz der rechten Hand einer Tonleiter mit einem oder mehreren Kreuzen oder b, auch der beste für die linke Hand bei der Tonleiter mit derselben Anzahl von b oder Kreuzen sein muss. Daraus ergibt sich, dass die Tonleitern in G, D, A und F dur, so wie wir sie spielen, einen schlechten Fingersatz in der linken Hand haben, wenn wir die Fingersätze der rechten Hand für die Tonleitern von F, B, Es und G dur als besser anerkennen, (was sie auch wirklich sind) und in der Tat spielt die linke Hand die genannten Tonleitern mit mehr Geläufigkeit mit den folgenden Fingersätzen, deren Gebrauch ich empfehle.*

de la tonique en si bémol). Il est également possible d'invertir la manière de procéder: la m. d. commence sur si bémol, en si bémol majeur, et la m. g. sur fa dièze, en ré majeur (en jouant toujours en mouvement contraire) ou bien la m. d. sur fa dièze et la m. g. sur si bémol. Le résultat de cette similitude est que le meilleur doigté pour une gamme, avec un ou plusieurs dièzes, doit l'être aussi pour la gamme opposée, avec un ou plusieurs bémols. Cela fait ressortir le fait que les gammes en sol, ré, la et fa majeur, telles que nous les jouons, sont mal doigtées pour la main gauche, si on reconnaît comme meilleur (et il l'est en effet) le doigté de la main droite dans les gammes opposées de fa, si b, mi b et sol majeur. Et en fait, la main gauche joue les gammes citées bien plus facilement avec les doigtés suivants, dont je recommande l'usage.

*quierda en Re (la tercera nota de la tónica, en Si bémol mayor). Así mismo se puede invertir el procedimiento: la mano derecha empieza en Si bémol, en Si bémol mayor, y la mano izquierda en Fa sostenido, en Re mayor, (siempre en dirección contraria, o bien la m. d. en Fa sostenido y la m. i. en Si bémol. El resultado de esta similitud es que la mejor digitación para una escala con uno o más sostenidos, debe serlo también para la escala opuesta, con uno o más bemoles. Esto hace ver el hecho de que las escalas de Sol, Re, La y Fa mayor, de la mano izquierda, tal como las tocamos, están mal digitadas, si es que se reconoce como mejor la digitación de la mano derecha (y lo es efectivamente) en las escalas opuestas de Fa, Si b, Mi b y Sol mayor. Y en verdad, la mano izquierda ejecuta esas escalas más fácilmente con las digitaciones siguientes, que recomiendo se adopten:*

The image contains four musical staves illustrating scale fingerings. The first two staves show the D major scale (D-Dur) in treble and bass clefs. The right hand (m. d.) starts on D4 and the left hand (m. s.) starts on D3. The third and fourth staves show the D minor scale (D-moll) in treble and bass clefs. The right hand (m. d.) starts on D4 and the left hand (m. s.) starts on D3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some notes have slurs or accents. The bass clef staves have a key signature of one sharp (F#).



The image shows a musical score for a piano exercise, consisting of four staves. The first two staves are in G major (one treble, one bass) and the last two are in D major (one treble, one bass). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

The reason for this is evident: it is easier to use the thumb on a white key immediately after the 3rd or the 4th finger plays on a black key; the distance is then often less, and the hand is better placed for a smooth, even execution of the scale. This principle being acknowledged, it should be also applied, logically, to the minor scales. On account of the interval of the augmented second there is no parallel fingering in the harmonic minor scale, between the left and the right hand, yet the right hand places its third and fourth finger on a black key and thereby obtains an easier, smoother execution. Consequently the best fingerings,

*Der Grund hierfür ist einleuchtend: es ist leichter, den Daumen auf einer weissen Taste zu gebrauchen, gleich nachdem der dritte oder vierte Finger auf einer schwarzen Taste zu stehen kam. Die Entfernung ist meistens kleiner und die Lage der Hand gestattet eine glattere und leichtere Ausführung der Tonleiter. Dieses Prinzip, einmal anerkannt, sollte logischerweise auch bei den Molltonleitern angewandt werden. Wegen des Interval einer übermässigen Sekunde gibt es in den harmonischen Molltonleitern keinen Parallelfingersatz zwischen der linken und der rechten Hand, dennoch stellt die rechte Hand den 3. und 4. Finger auf eine schwarze Taste und*

La raison en est évidente: il est plus facile d'employer le pouce sur une touche blanche, immédiatement après que le 3<sup>me</sup> ou 4<sup>me</sup> doigt joue sur une touche noire; la distance est souvent moindre et la main se trouve mieux placée pour une exécution égale et facile de la gamme. Ce principe une fois admis, il devrait, logiquement, s'appliquer aussi aux gammes mineures. A cause de l'intervalle de seconde augmentée, il n'y a pas de doigté parallèle dans les gammes mineures harmoniques, entre la main gauche et la main droite; pourtant la main droite place le troisième et quatrième doigt sur une touche noire et, ce faisant, obtient une exécution plus facile et égale. Par consé-

*La razón de esto es evidente: es más fácil emplear el pulgar sobre una tecla blanca, inmediatamente después de que el 3<sup>o</sup> o 4<sup>o</sup> dedo toca sobre una tecla negra; la distancia es a menudo menor y la posición de la mano permite una ejecución más fácil e igual de la escala. Una vez admitido este principio, se debe lógicamente aplicarlo también a las escalas menores armónicas. A causa del intervalo de segunda aumentada, no existen digitaciones paralelas para la mano izquierda y la derecha; pero la mano derecha emplea el tercer y cuarto dedo sobre teclas negras, y de este modo alcanza una ejecución de la escala más igual y fácil. Por consiguiente, como lo*

in the left hand, for the harmonic minor scales of F, C, G, D and A minor, (already given by M. Moszkowski in his "École des Gammes et des Doubles Notes") are given below.

The best fingering for the ascending scale in C minor, in the r.h., is: 2341231.

*erlangt dadurch eine leichtere, glattere Ausführung der Tonleiter. Folglich sind auch die untenstehenden Fingersätze welche zuerst von M. Moszkowski in seinem Werk "École des Gammes et des Doubles Notes" veröffentlicht wurden, dementsprechend die besten für die linke Hand in den harmonischen Molltonleitern F, C, G, D und A. Der beste Fingersatz in der aufwärts schreitenden Tonleiter in C moll, in der r.H., ist: 2341231.*

quent, ainsi que l'indique M. Moszkowski dans son "École des Gammes et des Doubles Notes," les meilleurs doigtés pour la main gauche dans les gammes mineures harmoniques de fa, ut, sol, ré et la sont donnés plus loin. Le meilleur doigté pour la gamme ascendante en ut mineur, dans la m.d., est: 2341231.

*señala M. Moszkowski en su "École des Gammes et des Doubles Notes," resultan también las digitaciones siguientes las mejores para la mano izquierda en las escalas menores armónicas en Fa, Do, Sol, Re y La. La mejor digitación para la escala ascendente en Do menor, en la m.d., es: 2341231.*

*m. s.*

The similarity of construction of all the major scales in the keys of equal sharps and flats exists also in the scales of thirds and of sixths, as M. Moszkowski has pointed out in his "École des Gammes et des Doubles Notes"

*Das Resultat des gleichen Verhältnisses zwischen den Dur Tonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen, zeigt sich ebenfalls in den Tonleitern in Terzen und in Sexten, welche desgleichen an diese eigentümliche Tatsache gebunden sind,*

L'analogie des gammes majeures s'étend égale - ment aux gammes en tierces et en sixtes, ainsi que le fait remarquer M. Moszkowski dans son "École des Gammes et des Doubles Notes"

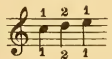
La gamme en tons entiers est devenue une des

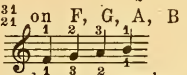
*Esta analogía existe también en las escalas en terceras y en sextas segun lo observa ya M. Moszkowski en su obra "École des Gammes et des Doubles Notes."*

*Siendo la escala de tonos enteros reconocida como parte de las obras modernas*

The whole tone scale having become a distinctive feature of the compositions of the new French school, which has to some extent, influenced writers of other nationalities, I think it not amiss to give here a rule for its fingerings.

All scales of whole tones may be played by using 1,

2, 1 on C, D, E 

and  $\begin{matrix} 1234 \\ 1321 \end{matrix}$  on F, G, A, B   
as the scale may require; the other fingers are found easily.

wie es M. Moszkowski in seinem Werke "École des Gammes et des Doubles Notes" bereits erwähnt.

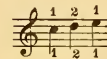

Die Tonleitern in Ganztönen sind ein charakteristisches Merkmal der neueren französischen Schule, durch die auch Komponisten anderer Nationalität in gewissem Masse beeinflusst wurden. Ich glaube deshalb, dass es Interesse erwecken dürfte, wenn ich hier die Regel für deren Fingersätze anführe.

Alle Tonleitern in Ganztönen können gespielt werden, indem man in beiden Händen 1. 2. 1. für C. D. E

 und  $\begin{matrix} 1234 \\ 1321 \end{matrix}$  für F. G. A. H.  ge-

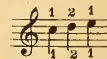
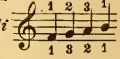
braucht, je nachdem es die Tonleiter erfordert; die anderen Finger sind leicht zu finden.

caractéristiques des oeuvres modernes des compositeurs français et elle a exercé une certaine influence sur des compositeurs d'autres nationalités. Je crois, par conséquent, utile de formuler la règle pour son doigté. Toutes les gammes en tons entiers se doignent avec 1, 2, 1 sur Ut, Ré, Mi

 et  $\begin{matrix} 1234 \\ 1321 \end{matrix}$  sur Fa, Sol, La, Si 

selon la gamme. On trouvera facilement les doigtés restants.

de la escuela francesa, la cual ha ejercido cierta influencia en compositores de otras naciones, creo que interesará conocer la regla para su digitación. Todas las escalas de tonos enteros se digitan con 1, 2, 1 en Do,

Re, Mi  para Fa, Sol, La, Si 

según lo requiera la escala. Se encontrarán fácilmente las otras digitaciones.

EXAMPLES:

BEISPIELE:

EXEMPLES:

EJEMPLOS:



The examples show scales in various keys and directions. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. For example, in C major, the ascending scale uses 1-2-1-2-3-4 and the descending scale uses 4-3-2-1-2-1. Other examples include scales in D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, F minor, G minor, A minor, and B minor.



## Major and Minor Scales

It is advisable to practise at first according to the following model, that is to say, stopping on the tonic (first note of the scale).

## Dur- und Moll-Tonleitern

*Es ist zweckmässig zu erst nach folgendem Modell (Aufhalten auf der Tonika, das heisst der ersten Note der Tonleiter) zu üben.*

## Gammes Majeurs et Mineures

Il est avantageux d'étudier d'abord d'après le modèle suivant, c'est-à-dire en s'arrêtant sur la tonique (la première note de la gamme).

## Escalas Mayores y Menores

*Es provechoso estudiar primeramente según el modelo siguiente (parándose en la tónica, es decir en la primera nota de la escala).*

Handwritten musical notation for the C major scale. The treble clef part starts on middle C (C4) and the bass clef part starts on C3. Both parts use quarter notes and eighth notes, with fingerings (1-5) and accents indicated throughout.

C major - C dur - Ut majeur - Do mayor

Handwritten musical notation for the A minor scale. The treble clef part starts on A4 and the bass clef part starts on A3. The key signature has one flat (Bb). Fingerings and accents are clearly marked.

A minor - A moll - La mineur - La menor

Handwritten musical notation for the G major scale. The treble clef part starts on G4 and the bass clef part starts on G3. The key signature has one sharp (F#). Fingerings and accents are clearly marked.

G major - G dur - Sol majeur - Sol mayor

Handwritten musical notation for the E minor scale. The treble clef part starts on E4 and the bass clef part starts on E3. The key signature has two sharps (F# and C#). Fingerings and accents are clearly marked.

E minor - E moll - Mi mineur - Mi menor

Handwritten musical notation for the E minor scale, identical to the previous block. It shows the scale in both treble and bass clefs with detailed fingerings and accents.

## D major - D dur - Ré majeur - Re mayor

Musical notation for D major scale. The treble clef part starts with a D4 quarter note, followed by E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. The bass clef part starts with a D3 quarter note, followed by C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, and D3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

## B minor - H moll - Si mineur - Si menor

Musical notation for B minor scale. The treble clef part starts with a B3 quarter note, followed by A3, G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The bass clef part starts with a B2 quarter note, followed by A2, G2, F#2, E2, D2, C2, and B1. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

## A major - A dur - La majeur - La mayor

Musical notation for A major scale. The treble clef part starts with an A3 quarter note, followed by B3, C#4, D4, E4, F#4, G#4, and A4. The bass clef part starts with an A2 quarter note, followed by G#2, F#2, E2, D2, C#2, B1, and A1. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

## F# minor - Fis moll - Fa# mineur - Fa# menor

Musical notation for F# minor scale. The treble clef part starts with an F#3 quarter note, followed by E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, and F#2. The bass clef part starts with an F#2 quarter note, followed by E2, D2, C#2, B1, A1, G#1, and F#1. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

## E major - E dur - Mi majeur - Mi mayor

Musical notation for E major scale. The treble clef part starts with an E3 quarter note, followed by F#3, G#3, A3, B3, C#4, D#4, and E4. The bass clef part starts with an E2 quarter note, followed by D#2, C#2, B1, A1, G#1, F#1, and E1. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

## C# minor - Cis moll - Ut# mineur - Do# menor

Musical notation for C# minor scale. The treble clef part starts with a C#3 quarter note, followed by B3, A3, G#3, F#3, E3, D3, and C#3. The bass clef part starts with a C#2 quarter note, followed by B1, A1, G#1, F#1, E1, D1, and C#1. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes in measures.

B major - *H dur* - *Si majeur* - *Si mayor*

Musical score for B major (Si majeur). The piece is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has two sharps (F# and C#).

G# minor - *Gis moll* - *Sol# mineur* - *Sol# menor*

Musical score for G# minor (Sol# mineur). The piece is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#).

F# major - *Fis dur* - *Fa# majeur* - *Fa# mayor*

Musical score for F# major (Fa# majeur). The piece is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#).

D# minor - *Dis moll* - *Re# mineur* - *Re# menor*

Musical score for D# minor (Re# mineur). The piece is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, and D#).

C# major - *Cis dur* - *Ut# majeur* - *Do# mayor*

Musical score for C# major (Ut# majeur). The piece is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, and D#).







D $\flat$  major - *Des dur* - *Reb majeur* - *Reb mayor*

Handwritten musical score for D $\flat$  major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B $\flat$  and E $\flat$ ). The music consists of two systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The first system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ . The second system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ .

B $\flat$  minor - *B moll* - *Sib mineur* - *Sib menor*

Handwritten musical score for B $\flat$  minor. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , and A $\flat$ ). The music consists of two systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The first system has a treble staff with notes B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G, A $\flat$ , B $\flat$  and a bass staff with notes B $\flat$ , A $\flat$ , G, F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ . The second system has a treble staff with notes B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G, A $\flat$ , B $\flat$  and a bass staff with notes B $\flat$ , A $\flat$ , G, F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ .

A $\flat$  major - *As dur* - *Lab majeur* - *Lab mayor*

Handwritten musical score for A $\flat$  major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , and A $\flat$ ). The music consists of two systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The first system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ . The second system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ .

F minor - *F moll* - *Fa mineur* - *Fa menor*

Handwritten musical score for F minor. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B $\flat$ ). The music consists of two systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system has a treble staff with notes F, G, A, B $\flat$ , C, D, E, F and a bass staff with notes F, E, D, C, B $\flat$ , A, G, F. The second system has a treble staff with notes F, G, A, B $\flat$ , C, D, E, F and a bass staff with notes F, E, D, C, B $\flat$ , A, G, F.

E $\flat$  major - *Es dur* - *Mib majeur* - *Mib mayor*

Handwritten musical score for E $\flat$  major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , and A $\flat$ ). The music consists of two systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The first system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ . The second system has a treble staff with notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , F, G $\flat$  and a bass staff with notes G $\flat$ , F, E $\flat$ , D, C, B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ .

## C minor - C moll - Ut mineur - Do menor

## Bb major - B dur - Sib majeur - Sib mayor

## G minor - G moll - Sol mineur - Sol menor

## F major - F dur - Fa majeur - Fa mayor

## D minor - D moll - Re mineur - Re menor

Only the "minor harmonic" is employed in the minor scales and also in the exercises in minor mode given in this work. There are ample reasons for discarding the "melodic minor" scale as an antiquated, illogical and undeserving musical feature. A "scale", that is to say, a diatonic succession of tones, deserves the name only if these tones are the same in a descending as well as in an ascending direction. The "melodic minor" is really made up of two scales, the ascending scale being the old Greek "Doric" scale, with major instead of minor seventh; and the descending scale being the "Aeolian".

*Bei den Moll-Tonleitern und in den Übungen der Moll-Tonarten welche in diesem Werke angegeben sind, wird nur die "harmonische Moll-Tonleiter" gebraucht.*

*Es gibt ausreichende Gründe, die die melodische Moll-Tonleiter als veraltet, widersinnig und musikalisch wertlos erscheinen lassen. Eine "Tonleiter", das heisst eine diatonische Folge von Tönen, verdient diese Bezeichnung nur, wenn die aufwärts und abwärts gehenden Töne die gleichen sind. Die "melodische" Moll-tonleiter besteht eigentlich aus zwei Tonleitern, wovon die aufwärts gehende, die alte griechische "Dorische" Tonleiter (mit grosser statt kleiner Septime) und die abwärts gehende Tonleiter, die "aeolische", darstellt.*

Je n'ai employé que la gamme mineure "harmonique" pour les gammes mineures et les exemples en mode mineur contenus dans cet ouvrage. Il y a de bonnes raisons pour rejeter la gamme "mineure mélodique" comme surannée, illogique et sans mérite. Une "gamme" c'est-à-dire une succession diatonique de tons, ne mérite ce nom que si les tons sont les mêmes en descendant qu'en montant. La gamme mineure mélodique se compose en réalité de deux gammes, la gamme ascendante qui est l'ancienne gamme grecque "Dorique", avec la septième majeure au lieu de la septième mineure; et la gamme descendante qui est l'Éolienne".

*He empleado solamente la escala menor "armónica" para las escalas menores y los ejercicios en modo menor contenidos en esta obra.*

*Hay muchas razones para descartar la escala "menor melódica", por ser anticuada, ilógica y sin valor. Una "escala", es decir, una sucesión diatónica de tonos, no merece este nombre sino cuando estos tonos son los mismos, tanto al bajar como al subir. La escala "menor melódica" está compuesta, en realidad, de dos escalas, siendo la ascendente la antigua escala griega "Dórica", con séptima mayor en lugar de séptima menor, y la descendente la "Eólica".*

*m.d.* *f* 3 1 4 1 8 5 4 1 3 1 4 1

*m.s. una* 5 1 3 1 4 1 1 3 1 4 1

*ottava bassa*

Repeat  
Wiederholen  
Répéter  
Repetir

Forceful accents — *Kräftige Akzente*  
Accentuez avec force — *Acentuar con fuerza*



Wrist - Handgelenk - Poignet - Muñeca

Finger - Finger - Doigt - Dedos

Also reversed, first  
Auch umgekehrt, zuerst  
Aussi à rebours, d'abord  
También al revés, primero

## Goals

In extremely rapid scales it is advisable to choose, in every octave, a certain tone, or key, to serve as a goal for both hands to reach, *without accenting*, so that in spite of its velocity the whole scale will sound in perfect consonance. The tonic often is the best note to choose as a "goal," yet this is not always the case. The following list shows which is the best key to choose as "goal" in every scale:

## Major scales

C } tonic.  
 G } ..... new fingering: F#.  
 D ..... new fingering: A.  
 (old fingering: tonic).  
 A ..... new fingering: C#.  
 (old fingering: tonic).  
 E } tonic.  
 B (Cb) } tonic.  
 F# (Gb) ..... B (Cb).  
 C# (Db) ..... B# (C).  
 Ab ..... C.  
 Eb ..... tonic.  
 Bb ..... G, or tonic.  
 F ..... new fingering: D, or  
 Bb, or G. (old fingering: tonic).

Minor scales  
(harmonic)

F ..... new fingering: C.  
 (old fingering: tonic).  
 C ..... new fingering: Eb.  
 (old fingering: tonic).  
 G ..... new fingering: Bb.  
 (old fingering: tonic).  
 D ..... new fingering: F.  
 (old fingering: tonic).  
 A ..... new fingering: G#, or  
 E. (old fingering: tonic).  
 E } tonic.  
 B }  
 F# ..... C#.  
 C# ..... E.  
 G# (Ab) } B (Cb).  
 D# (Eb) }  
 A# (Bb) ..... E# (F).

## Zielpunkte

*Bei äusserst raschen Tonleitern muss eine gewisse Note, resp. Taste, als Ziel in jeder Oktave im Auge behalten werden, damit beide Hände diese Note gleichzeitig, jedoch ohne Betonung erreichen und dadurch die ganze Tonleiter trotz der Geschwindigkeit, in perfektem Einklang ausführen. Vorwiegend ist die Tonika, in mehreren Tonleitern jedoch sind andere Stufen hierfür am besten geeignet. Folgende Liste führt diejenigen Töne an, die man sich in den betreffenden Tonleitern als Ziel wählen möge.*

## Durtonleitern

C } Tonika.  
 G } ..... neuer Fingersatz: Fis.  
 D ..... neuer Fingersatz: A.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 A ..... neuer Fingersatz: Cis.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 E }  
 H (Ges) } Tonika.  
 Fis (Ges) ..... H (Ges).  
 Cis (Des) ..... His (C).  
 As ..... C.  
 Es ..... Tonika.  
 B ..... G, oder Tonika.  
 F ..... neuer Fingersatz: D,  
 oder B, oder G. (alter Fingersatz: Tonika).

Molltonleitern  
(harmonisch)

F ..... neuer Fingersatz: C.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 C ..... neuer Fingersatz: Es.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 G ..... neuer Fingersatz: B.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 D ..... neuer Fingersatz: F.  
 (alter Fingersatz: Tonika).  
 A ..... neuer Fingersatz: Gis, oder  
 E. (alter Fingersatz: Tonika).  
 E }  
 H } Tonika.  
 Fis ..... Cis.  
 Cis ..... E.  
 Gis (As) } H (Ges).  
 Dis (Es) }  
 Ais (B) ..... Eis (F).

## Points de Repère

Dans les gammes d'une extrême vélocité il est à recommander de choisir dans chaque octave, une note, ou touche, qui serve de "but" ou "point de repère" et que les mains doivent atteindre en même temps, *sans accentuation*, de sorte que, malgré la rapidité, toute la gamme reste égale et consonnante. Souvent, la meilleure note qu'on puisse choisir comme "but" est la tonique, mais il n'en est pas ainsi dans toutes les gammes. La liste suivante montre quelle est la meilleure note, ou touche, qu'on puisse choisir comme "but" dans chaque gamme:

## Gammes majeures

Ut } tonique.  
 Sol } ..... nouveau doigté: Fa#.  
 Ré ..... nouveau doigté: La.  
 (ancien doigté: tonique).  
 La ..... nouveau doigté: Ut#.  
 (ancien doigté: tonique).  
 Mi }  
 Si (Ut#) } tonique.  
 Fa# (Solb) ..... Si (Ut).  
 Ut# (Réb) ..... Si# (Ut).  
 Lab ..... Ut.  
 Mib ..... tonique.  
 Sib ..... Sol, ou tonique.  
 Fa ..... nouveau doigté: Ré ou  
 Sib, ou Sol. (ancien doigté: tonique).

Gammes mineures  
(harmonic)

Fa ..... nouveau doigté: Ut.  
 (ancien doigté: tonique).  
 Ut ..... nouveau doigté: Mib.  
 (ancien doigté: tonique).  
 Sol ..... nouveau doigté: Sib.  
 (ancien doigté: tonique).  
 Ré ..... nouveau doigté: Fa.  
 (ancien doigté: tonique).  
 La ..... nouveau doigté: Sol#,  
 ou Mi. (ancien doigté: tonique).  
 Mi }  
 Si } tonique.  
 Fa# ..... Ut#.  
 Ut# ..... Mi.  
 Sol# (Lab) } Si (Ut#).  
 Ré# (Mib) }  
 La# (Sib) ..... Mi# (Fa).

## Puntos de Referencia

*En las escalas de gran velocidad para evitar que una mano vaya más aprisa que la otra, es bueno fijarse en cierta nota de cada octava y hacer que las dos manos lleguen a ella a un mismo tiempo, pero sin acentuarla, de suerte que, a pesar de la rapidez, toda la escala quede igual y consonante. De costumbre, la mejor nota que se pueda escoger es la tónica, pero no siempre es así. La lista siguiente indica la nota de cada escala, que conviene elegir como punto de referencia así como antes queda explicado, para igualar la velocidad de ambas manos.*

## Escalas mayores

Do } tónica.  
 Sol } ..... nueva digitación: Fa#.  
 Re ..... nueva digitación: La.  
 (antigua digitación: tónica).  
 La ..... nueva digitación: Do#.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Mi }  
 Si (Do#) } tónica.  
 Fa# (Solb) ..... Si (Do).  
 Do# (Réb) ..... Si# (Do).  
 Lab ..... Do.  
 Mib ..... tónica.  
 Sib ..... Sol, o tónica.  
 Fa ..... nueva digitación: Ré, o  
 Sib, o Sol. (antigua digitación: tónica).

Escalas menores  
(armónico)

Fa ..... nueva digitación: Do.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Do ..... nueva digitación: Mib.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Sol ..... nueva digitación: Sib.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Ré ..... nueva digitación: Fa.  
 (antigua digitación: tónica).  
 La ..... nueva digitación: Sol#,  
 o Mi. (antigua digitación: tónica).  
 Mi }  
 Si } tónica.  
 Fa# ..... Do#.  
 Do# ..... Mi.  
 Sol# (Lab) } Si (Do#).  
 Ré# (Mib) }  
 La# (Sib) ..... Mi# (Fa).

The practice of scales at the interval of a third promotes quick lifting of the fingers.

*Durch das Üben von Tonleitern im Intervall einer Terz entwickelt sich Schnelligkeit im Heben der Finger.*

L'étude des gammes à l'intervalle d'une tierce développe la rapidité dans l'action de lever les doigts.

*El estudio de las escalas de intervalo de tercera, desarrolla rapidez en la acción de levantar los dedos.*



The following manner of practising scales is best calculated to obtain *poise* in both hands. Practise, as a general rule, *Allegro ma non troppo, legato* and *f*.

*Die folgende Art, die Tonleitern zu üben ist die beste, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen. Man übe im allgemeinen: Allegro ma non troppo, legato und f.*

La façon suivante d'étudier les gammes est la meilleure pour obtenir l'équilibre entre les mains. Comme règle générale travaillez-les *Allegro ma non troppo, legato* et *f*.

*La manera siguiente de estudiar las escalas, es la mejor para obtener el equilibrio entre las manos. Estúdiense, por regla general, Allegro ma non troppo, ligado y f.*



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note patterns. A fermata is placed over the final eighth note of the first staff.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. A fermata is placed over the final eighth note of the first staff.

Third system of musical notation, including fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3) and a fermata. The bass clef staff begins with a 7/8 time signature.

Fourth system of musical notation, featuring eighth-note patterns and fermatas over the final notes of both staves.

Fifth system of musical notation, featuring eighth-note patterns and fermatas over the final notes of both staves.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a continuous eighth-note melody in both hands. A dashed line with the number '8' above it spans the first two measures of the treble staff, indicating an eighth-note pattern.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a continuous eighth-note melody in both hands. A dashed line with the number '8' above it spans the last two measures of the treble staff, indicating an eighth-note pattern.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a continuous eighth-note melody in both hands. A dashed line with the number '8' above it spans the first two measures of the treble staff, indicating an eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a continuous eighth-note melody in both hands. The bass staff includes several measures with fingerings: '1 3 1', '4 1', '1 3', and '1'. The treble staff has a dashed line with the number '8' above it spanning the last two measures, indicating an eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a continuous eighth-note melody in both hands. A dashed line with the number '8' above it spans the first two measures of the treble staff, indicating an eighth-note pattern.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with eighth-note patterns and an 8-measure repeat sign.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with eighth-note patterns and an 8-measure repeat sign.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with eighth-note patterns and an 8-measure repeat sign.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with eighth-note patterns and an 8-measure repeat sign.

To be practised in all  
major and minor keys.

*In allen Dur und Moll  
Tonarten zu üben.*

A étudier dans tous les  
tous majeurs et mineurs.

*Para estudiarlas en to-  
dos los tonos mayores y  
menores.*

Various other ways to practise the scales.

With only three or four fingers. This not only promotes greater agility of the thumbs, but also lends a more effective smoothness to the scale, when performed with the normal fingering. Practise in all keys.

*Verschiedene andere Arten die Tonleitern zu üben.*

*Mit nur drei oder vier Fingern. Die auf diese Art geübten Tonleitern ergeben nicht allein eine grössere Gewandtheit der Daumen, sondern auch eine wirkungsvollere Glattheit des Spiels der später mit dem gewöhnlichen Fingersatz zu üben den Tonleitern. In allen Tonarten zu üben.*

Plusieurs différentes manières d'étudier les gammes.

Avec seulement trois ou quatre doigts. Cette manière développe non seulement une plus grande agilité des pouces, mais aussi, une égalité plus prononcée de la gamme, lorsqu'on l'exécute avec le doigté normal. Étudiez dans tous les tons.

*Varias diferentes maneras de estudiar las escalas.*

*Con solamente tres o cuatro dedos. Esta manera desarrolla no solamente una agilidad más grande en los pulgares, sino también una igualdad más pronunciada de la escala cuando se la ejecuta con la digitación normal. Estúdiese en todos los tonos.*

*f legato* *p legato* *staccato f e p*  
*m. s. 8<sup>va</sup> bassa*

*f legato* *p legato* *staccato f e p*

In all keys, with the same fingering.

*In allen Tonarten, mit demselben Fingersatz.*

Dans tous les tons, avec le même doigté.

*En todos los tonos, con la misma digitación.*

*f legato* *p legato* *staccato f e p*

*f legato* *p legato* *staccato f e p*

In all keys, with the same fingering.

*In allen Tonarten, mit demselben Fingersatz.*

Dans tous les tons, avec le même doigté.

*En todos los tonos, con la misma digitación.*

With five fingers, in groups of five.

Mit fünf Fingern, in Gruppen von fünf.

Avec cinq doigts, en groupes de cinq.

Con cinco dedos, en grupos de cinco.

*legato*  
*m.d.* 1 2 3 4 5 1 (sopra) 5

1 2 3 4 5 (1) 5 1 4  
*m.s.* (sopra)

(sopra) 5 1 5 1 5

1 5 1 4 5  
*m.s.* (sopra)  
(ossia *sa bassa*)

*m.d.* 1 5 1 (sopra) 5

1 5 1 4 5  
*m.s.* (sopra)

(sopra) 5 1 5

1 5 1 4 5  
*m.s.* (sopra)

In all keys, with the same fingering.

In allen Tonarten, mit demselben Fingersatz.

Dans tous les tons, avec le même doigté.

En todos los tonos, con la misma digitación.

Without the thumb

Ohne den Daumen

Sans le pouce

Sin el pulgar

*legato*  
*m.d.* 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 5

3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5  
*m.s.* (ossia *sa bassa*)

*m.d.* 2 3 4 2 3 4 *simile* 2 3 4 2 3 4 5

3 4 5 3 4 5 *simile* 2 3 4 2 3 4  
(ossia *sa bassa*) *m.d.* etc.

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos



*legato*  
*m.d.*

*m.s.*  
*(ossia Sa bassa)*

*m.d.* *simile*

*m.s.*  
*(ossia Sa bassa) simile*

*m.d.* etc.

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

*legato*  
*m.d.*

*m.s.*

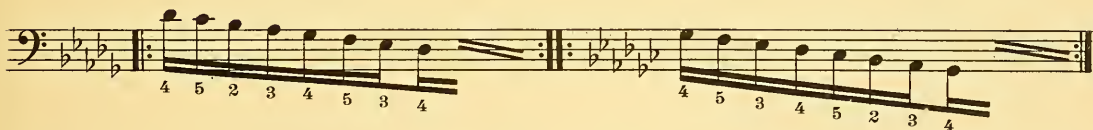
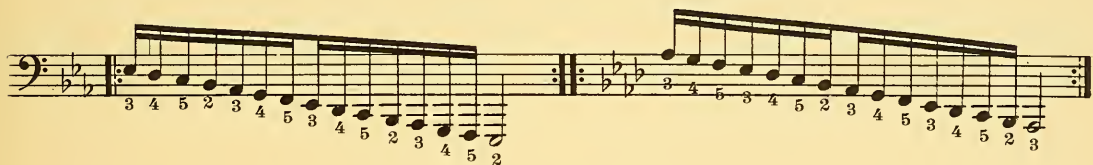
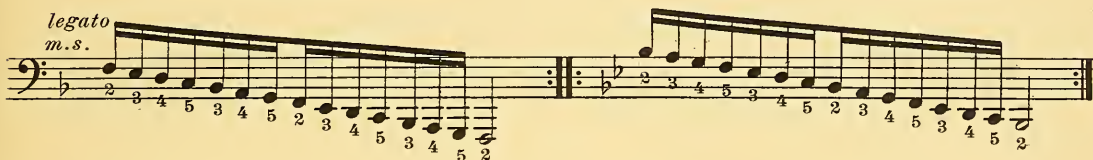
*m.d.*

*m.s.*

*m.d.* etc.

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

*m.d.* *legato*







*m. s.*  
*gva bassa*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*legato*

*staccato*

*m. d.*  
*m. s.*

*ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

*legato*

*staccato*

*m. d.*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*legato*

*staccato*

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*staccato*

*m. d.*

*ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

*legato*

*staccato*

*pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

*staccato*



*m. d.*  
*m. s.*

*legato pp* *p* *mf* *f* 8

*f* *mf* *p* *pp* *staccato*

*m. d.*  
*m. s.*

*legato mf* *mp* *mf* *mp* 8

*mf* *mp* *mf* *mp* *staccato*

*m. d.*  
*m. s.*

*legato ff* *mp* *f* *pp* 8

*ff* *mp* *f* *pp* *staccato*

m. d. *p* *mf* *f* *ff*  
*legato*

m. s. *pp* *p* *mf* *f*

*ff* *f* *mf* *p* *staccato*

*f* *mf* *p* *pp* *staccato*

m. d. *pp* *p* *mf* *f*  
*legato*

m. s. *p* *mf* *f* *ff*

*f* *mf* *p* *pp* *staccato*

*ff* *f* *mf* *p* *staccato*

m. d. *f* *mf* *p* 8. *pp*

*legato*

m. s. *pp* *p* *mf* *f*

8. *pp* *p* *mf* *f* *staccato*

*f* *mf* *p* *pp* *staccato*

m. d. *pp* *p* *mf* 8. *f*

*legato*

m. s. *f* *mf* *p* *pp*

8. *f* *mf* *p* *pp* *staccato*

*pp* *p* *mf* *f* *staccato*

m. d.

*pp* *p* *mf* *f* *f* *mf* 8. *p* *pp*

*legato*

m. s.

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

8. *pp* *p* *mf* *f* *f* *mf* *p* *pp* *staccato*

*f* *mf* *p* *pp* *pp* *p* *mf* *f* *staccato*

*staccato*

*staccato*

m. d.

*f* *mf* *p* *pp* *pp* *p* 8. *mf* *f*

*legato*

m. s.

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

8. *f* *mf* *p* *pp* *pp* *p* *mf* *f* *staccato*

*pp* *p* *mf* *f* *f* *mf* *p* *pp* *staccato*

*staccato*

*staccato*



*p* *f* *p* *f*  
*legato*

*m. d.*  
*m. s.*  
*8va bassa*

*staccato*

*f* *p* *f* *p*  
*legato*

*m. d.*  
*m. s.*

*staccato*

*pp*  
*legato*

*m. d.*  
*m. s.*

*8*  
*staccato*

*ff*  
*legato*

*m. d.*  
*m. s.*

*8*  
*staccato*

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

*p* *f* *p* *f* *staccato*  
*f* *p* *f* *p* *staccato*

*pp* *f*  
*legato*  
*m. d.*  
*pp* *f* *pp* *f*  
*m. s.*

*pp* *f* *staccato*  
*pp* *f* *pp* *f* *staccato*

*pp* *f* *pp* *f*

*legato*

*pp* *f*

*m. d.*

*m. s.*

*pp* *f* *pp* *f*

*staccato*

*staccato*

*staccato*

*staccato*

*f* *p*

*f* *p*

*legato*

*m. d.*

*m. s.*

*f* *p*

*m. d. legato*

*f* *p*

*m. s. staccato*



With crossed hands.

Mit überkreuzten Händen

Avec les mains croisées.

Con las manos cruzadas.

Promotes independence of the fingers, especially of the left hand. To be practised in all keys, with normal fingerings.

Fördert Unabhängigkeit der Finger, namentlich der linken Hand. In allen Tonarten zu üben, mit gewöhnlichem Fingersatz.

Conduit à une plus grande indépendance des doigts, surtout de la main gauche. A travailler dans tous les tons, avec doigté normal.

Produce mayor independencia de los dedos, sobre todo de la mano izquierda. Estúdiese en todos los tonos, con digitación normal.

*m. d.*

*f* 3 1 4 1 1 5 1 3 4 1

*legato*

*f*

*8*

*p legato*

*staccato*

*f p*

*m. s. sopra*

5 1 3 1 4 1 3 1 4 1 1

*p*

*legato*

*f*

*8*

*f legato*

*p*

*p*

*f*

*staccato*

*f p*

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

*f*

*legato*

*p*

*8*

*p legato*

*f*

*f*

*staccato*

*p f*

3 1 4 1 3 3 1 4 1 3 1 4

*m. d. sopra*

*p*

*f*

*p*

*f*

*f p f p*

*legato*

*f*

*p*

*f*

*p*

*staccato*

*f*

*p f p f*

*m. s.*



For Velocity

Practise with light hand, wrist and forearm, and a loose shoulder. The 32nd notes should be played *Presto*, later *Prestissimo*. Lift the hand rapidly while playing the staccato 8th note and hold it poised aloft, for the space of a 16th note.

Published for the first time.

Für Schnelligkeit

Man übe mit leichter Hand, leichtem Gelenk und Vorderarm, sowie mit lockerer Schulter. Die 32tel Noten sollten zuerst *Presto*, später *Prestissimo* gespielt werden. Nach dem Anschlag der staccato Achtelnote hebe man flink die Hand und halte dieselbe während einer Sechzehntelpause frei in der Luft.

Zum erstenmal veröffentlicht.

Pour la Vélocité

En étudiant ces exercices gardez la main, le poignet, l'avant-bras et l'épaule souples et flexibles. Jouez les triples croches *Presto*, plus tard *Prestissimo*. Au moment de jouer les croches staccato levez rapidement la main et gardez-la en l'air durant la valeur d'une double croche.

Publié pour la première fois.

Para la Velocidad

Al estudiar estos ejercicios ténganse la mano, la muñeca, el antebrazo y la espalda con toda soltura y relajados. Se tocarán las triples corcheas *Presto*, y más tarde *Prestissimo*. Al momento de tocar las corcheas staccato levántese rápidamente la mano y téngase en el aire el espacio equivalente a una doble corchea.

Publicado por la primera vez.

C major - C dur - Ut majeur - Do mayor

*Prestissimo, leggiero*

*m.d.*

Also in C minor (old fingering) | Auch in C moll (alter Fingersatz) | Aussi en Ut mineur (Doigté ancien) | También en Do menor (Digitación antigua)

D flat (C#) major - Des (Cis) dur - Ré bemol (Ut#) majeur - Re bemol (Do #) mayor

C# minor - Cis moll - Ut# mineur - Do# menor

D major - *D dur*  
Ré majeur - *Re mayor*



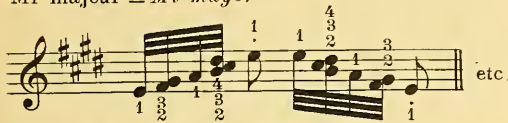
Also in D minor - *Auch in D moll*  
Aussi en Ré mineur - *También en Re menor*

E♭ major - *Es dur*  
Mi♭ majeur - *Mi♭ mayor*



Also in E♭ (D♯) minor - *Auch in Es (Dis) moll*  
Aussi en Mi♭ (Ré♯) mineur - *También en Mi♭ (Re♯) menor*

E major - *E dur*  
Mi majeur - *Mi mayor*



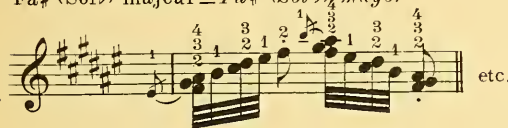
Also in E minor - *Auch in E moll*  
Aussi en Mi mineur - *También en Mi menor*

F major - *F dur*  
Fa majeur - *Fa mayor*



Also in F minor - *Auch in F moll*  
Aussi en Fa mineur - *También en Fa menor*

F♯ (G♭) major - *Fis (Ges) dur*  
Fa♯ (Sol♭) majeur - *Fa♯ (Sol♭) mayor*



F♯ minor - *Fis moll*  
Fa♯ mineur - *Fa♯ menor*



G major - *G dur*  
Sol majeur - *Sol mayor*



Also in G minor - *Auch in G moll*  
Aussi en Sol mineur - *También en Sol menor*

A♭ major - *As dur*  
La♭ majeur - *La♭ mayor*



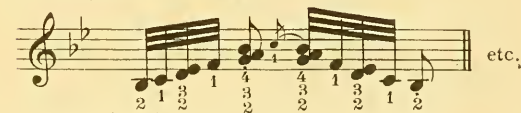
Also in A♭ (G♯) minor - *Auch in As (Gis) moll*  
Aussi en La♭ (Sol♯) mineur - *También en La♭ (Sol♯) menor*

A major - *A dur*  
La majeur - *La mayor*



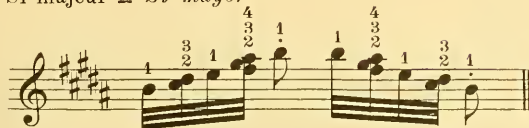
Also in A minor - *Auch in A moll*  
Aussi en La mineur - *También en La menor*

B♭ major - *B dur*  
Si♭ majeur - *Si♭ mayor*



Also in B♭ (A♯) minor - *Auch in B (Ais) moll*  
Aussi en Si♭ (La♯) mineur - *También en Si♭ (La♯) menor*

B major - *H dur*  
Si majeur - *Si mayor*



Also in B minor  
*Auch in H moll*  
Aussi en Si mineur  
*También en Si menor*

C major – C dur – Ut majeur – Do mayor

m. s.

Also in C minor  
(old fingering)

Auch in C moll  
(alter Fingersatz)

Aussi en Ut mineur  
(Doigté ancien)

También en Do-menor  
(Digitación antigua)

D $\flat$  (C $\sharp$ ) major – Des (Cis) dur – Ré $\flat$  (Ut $\sharp$ ) majeur – Reb (Do $\sharp$ ) mayor

Also in C $\sharp$  minor

Auch in Cis moll

Aussi en Ut $\sharp$  mineur

También en Do $\sharp$  menor

D major – D dur – Ré majeur – Re mayor

(Old fingering)

(Alter Fingersatz)

(Ancien doigté)

(Antigua digitación)

Also in D minor

Auch in D moll

Aussi en Ré mineur

También en Re menor







New fingerings.

Neue Fingersätze.

Doigtés nouveaux.

Digitaciones nuevas.

C minor - C moll  
Ut mineur - Do menor

*m. d.*

etc.

G major - G dur  
Sol majeur - Sol mayor

*m. s.*

etc.

D major - D dur  
Ré majeur - Re mayor

*m. s.*

etc.

A major - A dur  
La majeur - La mayor

etc.

F major - F dur  
Fa majeur - Fa mayor

etc.

A minor - A moll  
La mineur - La menor

etc.

D minor - D moll  
Ré mineur - Re menor

etc.

G minor - G moll  
Sol mineur - Sol menor

etc.

C minor - C moll  
Do mineur - Do menor

etc.

F minor - F moll  
Fa mineur - Fa menor

etc.

## Second proceeding.

Play the "clusters" as rapidly as possible, and strive to keep up the same speed and rhythm when playing the subsequent groups of the scale and, finally, the scale itself. Hold the hand poised aloft during the rests.

*Zweites Verfahren.*

*Man spiele die Notengruppen so schnell wie möglich, mit einer einzigen raschen Bewegung, und versuche dieselbe Schnelligkeit und denselben Rhythmus beizubehalten, wenn man die darauf folgenden Teile der Tonleiter und schliesslich die Tonleiter selbst spielt. Man halte die Hand während der Pausen schwebend über die Tasten.*

## Deuxième procédé.

Jouez les premiers groupes de notes aussi vite que possible, d'un seul trait, et tâchez de conserver la même vitesse et le même rythme en jouant ensuite les parties de la gamme et, finalement, la gamme elle-même. Gardez la main en l'air pendant les silences.

*Segundo procedimiento.*

*Tóquense los primeros grupos de notas tan a prisa como sea posible, con un solo movimiento veloz, procurando luego conservar la misma rapidez y el mismo ritmo al tocar los trozos de la escala y, finalmente, la escala misma. Guárdese la mano en el aire durante los silencios.*

## Right hand.

*Rechte Hand.*

## Main droite.

*Mano derecha.*

C major - *C dur*  
Ut majeur - *Do mayor*

The musical score consists of four staves of music in C major. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains several groups of notes, some marked with accents and fingerings (e.g., 3 2 1, 4 3 2 1). The second staff continues with similar patterns, including a sequence of notes with fingerings 4 3 2 1, 3 2 1, and 4 3 2 1. The third staff features more complex rhythmic patterns with fingerings like 4 3 2 1, 3 2 1, and 4 3 2 1. The fourth staff concludes with a final sequence of notes and fingerings, including 4 3 2 1, 3 2 1, and 4 3 2 1. The score is annotated with various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Also in C minor (old fingering).

*Auch in C moll (alter Fingersatz).*

Aussi en *Ut* mineur (doigté ancien).

*También en Do menor (antigua digitación).*

F major - *F dur* - Fa majeur - *Fa mayor*

Also in F minor.

| *Auch in F moll.*

| Aussi en Fa mineur.

| También en Fa menor.

B $\flat$  major - *B dur* - Sib majeur - *Sib mayor*

Also in B $\flat$  (A $\sharp$ ) minor.| *Auch in B (His) moll.*| Aussi en Sib (La $\sharp$ ) mineur.| También en Sib (La $\sharp$ ) menor.

$E\flat$  major - *Es dur* -  $Mi\flat$  majeur -  $Mi\flat$  mayor

etc. etc.

$A\flat$  major - *As dur* -  $La\flat$  majeur -  $La\flat$  mayor

etc. etc.

$D\flat$  ( $C\sharp$ ) major - *Des (Cis) dur* -  $R\acute{e}\flat$  ( $Ut\sharp$ ) majeur -  $Re\flat$  ( $Do\sharp$ ) mayor

etc. etc.

$B$  ( $C\flat$ ) major - *H (Ces) dur* -  $Si$  ( $Ut\flat$ ) majeur -  $Si$  ( $Dob$ ) mayor

etc. etc.

Also in  $G\sharp$  ( $A\flat$ ) minor | Auch in  $Gis$  ( $As$ ) moll | Aussi en  $Sol\sharp$  ( $Lab$ ) mineur | Tambi3n en  $Sol\sharp$  ( $Lab$ ) menor y en  $Si$  menor.

$F\sharp$  ( $G\flat$ ) major - *Fis (Ges) dur* -  $Fa\sharp$  ( $Sol\flat$ ) majeur -  $Fa\sharp$  ( $Sol\flat$ ) mayor

etc. etc.

Also in  $D\sharp$  ( $E\flat$ ) minor. | Auch in  $Dis$  ( $Es$ ) moll. | Aussi en  $R\acute{e}\sharp$  ( $Mi\flat$ ) mineur. | Tambi3n en  $R\acute{e}\sharp$  ( $Mi\flat$ ) menor.



G major - *G dur* - Sol majeur - *Sol mayor*

Also in G minor

Auch in *G moll*Aussi en *Sol mineur*También en *Sol menor*D major - *D dur* - Ré majeur - *Re mayor*

Also in D minor

Auch in *D moll*Aussi en *Ré mineur*También en *Re menor*A major - *A dur* - La majeur - *La mayor*

Also in A minor and  
in *F# minor*Auch in *A moll* und  
in *Fis moll*Aussi en *La mineur*  
et en *Fa# mineur*También en *La menor*  
y en *Fa# menor*E major - *E dur* - Mi majeur - *Mi mayor*

Also in E minor and  
in *C# minor*Auch in *E moll* und  
in *Cis moll*Aussi en *Mi mineur*  
et en *Ut# mineur*También en *Mi menor*  
y en *Do# menor*C minor (new fingering) - *C moll* (neuer Fingersatz) - *Ut mineur* (nouveau doigté) - *Do menor* (nueva digitación)

Left hand

Linke Hand

Main gauche

Mano izquierda

C major (new fingering) - C dur (neuer Fingersatz) - Ut majeur (nouveau doigté) - Do mayor (digitación nueva)

m.s.

G major (new fingering) - G dur (neuer Fingersatz) - Sol majeur (nouveau doigté) - Sol mayor (nueva digitación)



A major (new fingering) - A dur (neuer Fingersatz) - La majeur (nouveau doigté) - La mayor (nueva digitación)

E major - E dur - Mi majeur - Mi mayor

Also in C# minor | Auch in Cis moll | Aussi en Ut# mineur | También en Do# menor

B (Cb) major - H (Ces) dur - Si (Urb) majeur - Si (Dob) mayor

Db (C#) major - Des (Cis) dur - Réb (Ut#) majeur - Reb (Do#) mayor

Also in Bb (A#) minor  
Auch in B (Ais) moll  
Aussi en Sib (La#) mineur  
También en Sib (La#) menor



G♭ (F♯) major – Ges (Fis) dur – Sol♭ (Fa♯) majeur – Sol♭ (Fa♯) mayor

Also in E♭ (D♯) minor

*Auch in Es (Dis) moll*

*Aussi en Mib (Re♯) mineur*

*También en Mib (Re♯) menor*

Also in A minor (new fingering)

*Auch in A moll (neuer Fingersatz)*

*Aussi en La mineur (nouveau doigté)*

*También en La menor (nueva digitación)*

Also in F♯ minor

*Auch in Fis moll*

*Aussi en Fa♯ mineur*

*También en Fa♯ meno*

F major (new fingering) – F dur (neuer Fingersatz) – Fa majeur (nouveau doigté) – Fa mayor (nueva digitación)

Also in D minor (new fingering)

*Auch in D moll (neuer Fingersatz)*

*Aussi en Ré mineur (nouveau doigté)*

*También en Re menor (nueva digitación)*

B $\flat$  major - B dur - S $\flat$  majeur - S $\flat$  mayor

Also in G minor (new fingering)  
 Auch in G moll (neuer Fingersatz)  
 Aussi en Sol mineur (nouveau doigté)  
 También en Sol menor (nueva digitación)

E $\flat$  major - Es dur - M $\flat$  majeur - M $\flat$  mayor

Also in C minor (new fingering)  
 Auch in C moll (neuer Fingersatz)  
 Aussi en Ut mineur (nouveau doigté)  
 También en Do menor (nueva digitación)

A $\flat$  major - As dur - Lab majeur - Lab mayor

Also in F minor (new fingering)  
 Auch in F moll (neuer Fingersatz)  
 Aussi en Fa mineur (nouveau doigté)  
 También en Fa menor (nueva digitación)



G major - *G dur* - *Sol majeur* - *Sol mayor*

Also in G minor | *Auch in G moll* | Aussi en *Sol mineur* | *También en Sol menor*

D major - *D dur* - *Ré majeur* - *Re mayor*

Also in D minor | *Auch in D moll* | Aussi en *Ré mineur* | *También en Re menor*

A major - *A dur* - *La majeur* - *La mayor*

Also in A minor | *Auch in A moll* | Aussi en *La mineur* | *También en La menor*

F major - *F dur* - *Fa majeur* - *Fa mayor*

Also in F minor | *Auch in F moll* | Aussi en *Fa mineur* | *También en Fa menor*



Lift the hand and forearm rapidly on the staccato 8th note. These exercises greatly develop the speed of the thumb and the lightness of hand and arm.

*Man hebe die Hand und den Vorderarm mit grosser Schnelligkeit nach der Achselnote. Diese Übungen entwickeln die Geschwindigkeit der Daumen, sowie die Leichtigkeit der Hände und Arme.*

Levez la main et l'avant-bras avec rapidité en jouant la croche. Ces exercices développent la vitesse des pouces et la légèreté des mains et des bras.

*Levántense la mano y el antebrazo rápidamente al tocar la corchea. Estos ejercicios desarrollan rapidez de los pulgares y ligereza de las manos y de los brazos.*

*m.d.*

*m.s. 8<sup>va</sup> bassa*

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

Repeat in C minor  
*Wiederholen in C moll*  
*Repéter en Ut mineur*  
*Repítase en Do menor*

etc.







Concerto E $\flat$  major | *Konzert Es dur* | Concerto Mi $\flat$  majeur | *Concierto Mi $\flat$  mayor*

L. van BEEHOVEN

Powerfully; arm accents. | *Kräftig; Arm Akzente* | Avec force; accents du bras. | *Con fuerza; acentos del brazo.*

Rondo, Allegro ma non troppo



The shadings here indicated above the notes are productive of greater effect than those given in all other editions.

Die über den Noten angebrachten Schattierungen ergeben einen grösseren Effekt als die in allen andern Ausgaben vermerkten.

Les nuances données au dessus des notes produisent un plus grand effet que celles qui sont indiquées dans toutes les autres éditions.

Los matices indicados en cima de las notas producen mayor efecto que los que aparecen en todas las otras ediciones.

Impromptu F# major

Impromptu Fis dur

Impromptu Fa# majeur

Impromptu F# mayor

FREDERICK CHOPIN

Allegretto (♩ = 84)  
pp *leggiero*

The melody in the bass *mf*; the chords *p*.

Die Melodie im Bass *mf*; die Akkorde *p*.

La mélodie dans la basse *mf*; les accords *p*.

La melodía en el bajo *mf*; los acordes *p*.

The scale to be played as fast as possible, but *not* powerfully; with light, nimble fingers; the last four 16th notes to be played *f*. In the second scale keep as "goal" the G's in the left hand and the B flat in the right hand.

Die Tonleiter äusserst schnell aber nicht kräftig; nur leichte, flinke Finger; die letzten vier Sechzehntelnoten *f*. In der zweiten Tonleiter behalte man in der linken Hand die G und in der rechten die B als Ziel.

La gamme doit être jouée avec grande vélocité, mais non pas fort; des doigts agiles et lestes; les quatre dernières doubles croches se joueront *f*. Dans la seconde gamme gardez comme "but" les sol. de la main gauche et les si bémols de la main droite.

La escala debe tocarse con grandísima velocidad, pero no fuerte; solamente con los dedos ligeros y ágiles; las cuatro últimas dobles corcheas se tocarán *f*. En la segunda escala, guárdese como "punto de referencia" cada Sol de la mano izquierda y cada Si bemol de la mano derecha.

Ballade in G minor

Ballade in G moll

Ballade en Sol mineur

Balada en Sol menor

FREDERICK CHOPIN

The scale is to be done with velocity and dash, but also with as much finger strength as possible. The unusual fingering, whereby one ends the scale with both thumbs, is, in my opinion, the best. Do not give a special accent to the lower A, I recommend accenting strongly the top B flats. The thumb of the right hand must not pass under the third finger, at the end of the scale, but over.

Die Tonleiter ist mit grosser Schnelligkeit und Bravour auszuführen, aber auch mit möglichst kräftigen Fingern. Der sonderbar aussehende Fingersatz, wobei mit den beiden Daumen aufgehört wird, ist meines Erachtens nach der beste. Man gebe keinen besonderen Akzent auf das untere A, dagegen einen sehr kräftigen auf das höchste B. Der Daumen der rechten Hand muss am Ende nicht unter, sondern über den dritten Finger gleiten.

La gamme doit être exécutée avec grande vélocité et bravoure, mais aussi avec des doigts aussi vigoureux que possible. Le doigté, si curieux en apparence, au moyen duquel les deux pouces finissent la gamme, est, à mon avis, le meilleur. Ne donnez pas d'accent spécial sur le la inférieur; par contre accentuez fortement les si bémols du haut. Le pouce de la main droite, à la fin de la gamme, ne doit pas passer en dessous du 3<sup>me</sup> doigt, mais par dessus.

La escala debe ejecutarse con gran velocidad y fogosidad, pero también con tanto vigor en los dedos como sea posible. La digitación, tan curiosa en apariencia, merced a la cual, ambos pulgares acaban juntos la escala es, a mi parecer, la mejor. No se dé acento especial al La inferior; en cambio acentúese fuertemente cada Si bemol superior. El pulgar de la mano derecha, al final de la escala, no debe pasar por debajo del 3<sup>er</sup> dedo, sino por encima.

Polonaise A♭ major

Polonaise A♯ dur

Polonaise Lab majeur

Polonesa Lab mayor

FREDERICK CHOPIN

Moderato

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Moderato'. It begins with a forte (f) dynamic. The right hand plays a scale starting on A-flat, with a trill-like ending on B-flat. The left hand plays a similar scale starting on A-flat. The score includes various fingering numbers (1-4) and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. There are also performance instructions like 'Red.' and 'etc.'.



Begin the scale with a vigorous B flat; then play most rapidly but *p* while the r.h. gives the chords bearing the melody *ff*, and the chords of accompaniment *p*. The last notes of the scale are to be played ritardando, *ff* and with the arm.

Man beginne die Tonleiter mit einem kräftig angeschlagenen B und führe sie dann iusserst schnell aber *p* gespielt weiter, während die r. H. die melodietragenden Akkorde *ff* und die Begleitungsstimme *p* ausführt. Die letzten Noten der Tonleiter sind ritardando *ff* und mit dem Arm zu spielen.

Commencez la gamme avec un vigoureux si bémol; ensuite jouez très rapidement mais *p*, pendant que la m.d. donne les accords qui portent la mélodie *ff*, et les accords d'accompagnement *p*. Les dernières notes de la gamme se joueront ritardando, *ff* et du bras.

Empiécese la escala con un vigoroso Si bemol; luego tóquese con gran rapidez pero *p*, mientras que la m.d. da *ff* los acordes que llevan la melodía, y *p* los acordes de acompañamiento. Las últimas notas de la escala se tocarán ritardando, *ff* y con el brazo.

Etude C# minor Op. 25, No 7

Etude Cis moll Op. 25, No 7

Étude Ut# mineur Op. 25, No 7

Estudio Do# menor Op. 25, No 7

FREDERICK CHOPIN

The musical score for Chopin's Etude Op. 25, No. 7 is presented in two systems. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 66$  and a dynamic marking of *ff*. The right hand (RH) plays chords, while the left hand (LH) plays a scale. A *molto riten.* instruction is placed above the RH staff. The second system continues the piece, featuring a *pp* dynamic marking in the RH and a *ff e rit.* instruction in the LH. The score concludes with a *fz p etc.* marking in the RH and a *rit.* marking in the LH.



It is easier, and the effect is in no way lessened, to begin the scale according to the dotted line. The thumb on the top G flat seems strange at first; however, it is the only fingering whereby the necessary strength and surety can be obtained. Pass the last thumb not under but over the 4th finger.

*Es ist leichter und der Effekt wird dadurch nicht im geringsten beeinträchtigt, wenn man die Tonleiter in der angegebenen Art bei der punktierten Linie anfängt. Der Daumen auf dem höchsten Ges sieht vielleicht befremdend aus, es ist aber der einzige Fingersatz, den man mit genügender Kraft und Sicherheit gebrauchen kann. Man setze den Daumen bei seinem letztmaligem Eintritt nicht unter, sondern über den vierten Finger.*

Il est plus facile, et l'effet n'en est pas du tout diminué, de commencer la gamme d'après la ligne pointillée. Le pouce sur le sol bémol supérieur paraît étrange au premier abord; c'est pourtant le seul doigté avec lequel on obtient la force et la sûreté nécessaires. Passez le dernier pouce non pas en dessous mais par dessus le 4me doigt.

*Es más fácil (y el efecto no disminuye en nada) empezar la escala como lo indica la línea punteada. El pulgar sobre el Sol bemol superior parece extraño a primera vista, pero es la única digitación con la que se consiguen la fuerza y la seguridad necesarias. Hay que pasar el último pulgar, no por debajo, sino por encima del 4to dedo.*

Polonaise E♭ minor

Polonaise Es moll

Polonaise Mi♭ mineur

Polonesa Mi♭ menor

FREDERICK CHOPIN

Maestoso

Both scales are to be executed with great speed and a light, decisive touch. Hands and arms should swing easily. In both cases play the whole scale *mp*, but mark the last note firmly.

*Beide Tonleitern müssen mit grosser Schnelligkeit und einem leichten rassigen Anschlag ausgeführt werden. Hände und Arme sollen leicht schwingen. In beiden Fällen soll die ganze Tonleiter mp aber mit kräftiger Betonung der letzten Note gespielt werden.*

Les deux gammes s'exécuteront avec grande vitesse et un toucher léger et perlé. Les mains et les bras doivent osciller librement. Dans les deux cas jouez toute la gamme *mp*, mais marquez fermement la dernière note.

*Las dos escalas se ejecutarán con gran rapidez y con un "toucher" ligero y reluciente. Las manos y los brazos deben oscilar con soltura. En ambos casos se tocará toda la escala mp, pero se marcará firmemente la última nota.*

Concerto in A minor

Konzert in A moll

Concerto en La mineur

Concierto en La menor

EDVARD GRIEG

(By permission of C. F. Peters, Leipzig)

Allegro marcato



With vigor. With powerful fingers.

Markig. Kräftige Finger.

Avec force. Les doigts vigoureux.

Con fuerza. Con vigor en los dedos.

Concerto in E♭ major

Konzert in Es dur

Concerto en Mi♭ majeur

Concierto en Mi♭ mayor

FRANZ LISZT

Allegro molto

Most rapidly and light.

äußerst schnell und leicht.

Avec extrême rapidité et légèreté.

Con la mayor rapidez y ligereza.

Concerto in B♭ major

Konzert in B dur

Concerto en Si♭ majeur

Concierto en Si♭ mayor

JOHANNES BRAHMS

Allegretto grazioso (♩ = 104)



# Rhapsodie Espagnole

FRANZ LISZT

Allegro animato

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues with intricate patterns, including a *S<sup>al</sup>* (Sforzando) marking. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *poco a poco*. A *Red.* symbol is present below the bass staff.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand features a *decrescendo* marking over a series of notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*. A *Red.* symbol is present below the bass staff.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand continues with complex patterns, including a *S<sup>al</sup>* marking. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*. A *Red.* symbol is present below the bass staff. The system ends with "etc." and a *Red.* symbol.



Scales with alternat - ing hands.

*Tonleitern mit abwechselnden Händen.*

Gammes avec mains alternées.

*Escalas con manos alternantes.*

The Examples given below leave no doubt as to the advisability of practising this swift, virtuoso manner of playing scales. The following exercises also develop speed of eye and of thought.

*Die unten angegebenen Beispiele lassen keinen Zweifel bestehen über die Notwendigkeit, diese schnelle, virtuose Spielart der Tonleitern zu üben. Die folgenden Übungen entwickeln auch Schnelligkeit in der Übersicht und im Denken.*

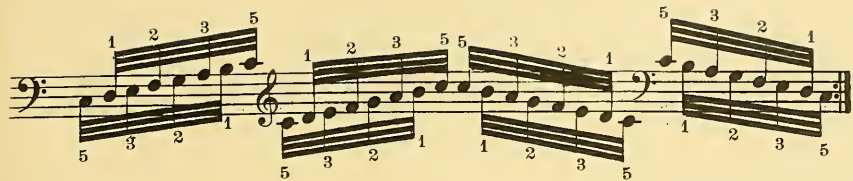
Les Exemples donnés plus loin ne laissent aucun doute sur l'avantage qu'on obtient en étudiant cette manière, rapide et de virtuose, de jouer les gammes. Les exercices suivants développent aussi la rapidité du coup d'oeil et de la pensée.

*Los Ejemplos que se dan más adelante, quitan toda duda sobre la ventaja que hay en estudiar esta manera, veloz y de "virtuoso," de tocar las escalas. Los ejercicios siguientes desarrollan, además, la rapidez de la mirada y del pensamiento.*

The image shows five staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled 'm. s.' and 'm. d.' and shows a scale starting on G4 with fingerings 5, 3, 2, 1. The subsequent staves show scales in various keys: D minor (F, C, G, D, A, E, B, F), E-flat major (E-flat, B-flat, F, C, G, D, A, E), and F major (F, C, G, D, A, E, B, F). Each staff contains a sequence of eighth-note chords, with some staves having a dotted line indicating a continuation of the pattern.

Also in C minor (harmonic)  
 Auch in C moll (harmonisch)  
 Aussi en Ut mineur (harmonique)  
 También en Do menor (armónico)

The image shows a single staff of musical notation in bass clef, labeled 'm. s.' and 'm. d.'. It shows a scale starting on G4 with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. The notation includes a dotted line and continues with a sequence of eighth-note chords. The staff ends with 'etc.'.



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

The alternate finger-scales which are composed of 3, 4 and 5 notes, are, as a rule, best suited for long passages and also for very rapid figurations. One should see to it that each hand alternates perfectly with the other, and does not remain on the keys when the other hand starts playing.

*Die abgelösten Tonleitern, welche aus Gruppen von 3, 4 und 5 Noten bestehen, eignen sich im allgemeinen besser für lange Passagen und auch für sehr rasche Läufe. Man Sorge dafür, dass jede Hand die andere präzis ablöst und nicht auf den Tasten liegen bleibt, wenn die andere einsetzt.*

Les gammes simples alternées qui se composent de groupes de 3, 4 et 5 notes se prêtent mieux, en général, aux longs traits et aux passages très rapides. Ayez soin que les mains alternent parfaitement, une avec l'autre, et qu'une main ne reste pas sur les touches lorsque l'autre commence à jouer.

Las escalas sencillas alternantes que se componen de grupos de 3, 4 y 5 notas, se prestan en general mejor para los pasajes largos y también para los de gran rapidez. Cuidese de que las manos alternen perfectamente una con la otra, y no se quede una encima de las teclas cuando la otra mano empieza a tocar.



In C minor (harmonic)

In C moll (harmonisch)

En Ut mineur (harmonique)

En Do menor (armónico)



In C# minor

In Cis moll

En Ut# mineur

En Do# menor



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

In C minor

In C moll

En Ut mineur

En Do menor

In C# minor

In Cis moll

En Ut# mineur

En Do# menor

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

With groups of five notes one may obtain considerable velocity.

Mit Gruppen von fünf Noten kann eine grosse Schnelligkeit erlangt werden.

Avec les groupes de cinq notes on peut atteindre une très grande vélocité.

Con grupos de cinco notas se puede alcanzar gran velocidad.

Also in C# minor  
Auch in Cis moll  
Aussi en Ut# mineur  
También en Do# menor

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









First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a sequence of chords and melodic lines. A first fingering '1' is indicated above the first chord in the treble staff, and a fourth fingering '4' is indicated above the highest notes of the second chord in the treble staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Second system of musical notation, identical in structure to the first. It features the same grand staff, key signature, and musical content, including the '1' and '4' fingering markings.

Third system of musical notation, identical in structure to the first. It features the same grand staff, key signature, and musical content, including the '1' and '4' fingering markings.

Fourth system of musical notation, identical in structure to the first. It features the same grand staff, key signature, and musical content, including the '1' and '4' fingering markings.

Fifth system of musical notation, identical in structure to the first. It features the same grand staff, key signature, and musical content, including the '1' and '4' fingering markings.

Thus in all keys

| *Ebenso in allen Tonarten*

| De même dans tous les tons

| *Asimismo en todos los tonos*

Thème Varié I.J. Paderewski \*)

*Allegro molto vivace*

*m.d.* *m.s.* *m.d.* *m.s.* *m.d.* *m.s.* *m.s.* *m.s.* *m.s.* *m.s.* etc.

*Ped.* *m.s.*

If the exercises have been practised conscientiously it will be possible to play these well known passages from one of the greatest piano works of Bach, with exactness and a pearly touch.

*Wer die vorangegangenen Übungen gewissenhaft geübt hat, wird diese bekannten Passagen aus einem der grossartigsten Klavierwerke von Bach, mit Genauigkeit und perlendem Anschlag spielen.*

Ceux qui ont étudié consciencieusement les exercices donnés seront à même de jouer ces passages bien connus d'une des plus grandes oeuvres de Bach pour piano, avec exactitude et un jeu perlé.

*Los que hayan estudiado a conciencia estos ejercicios dados, podrán tocar estos pasajes conocidos de una de las más grandes obras de Bach, para piano, con exactitud y con un "toucher" reluciente.*

Chromatic Fantasy and Fugue  
(Hans von Bülow Edition)

*Chromatische Fantasie und Fuge* (Hans von Bülow Ausgabe)

Fantaisie Chromatique et Fugue (Edition de Hans von Bülow)

*Fantasia Cromática y Fuga* (Edición de Hans von Bülow)

J. S. BACH

*Allegro impetuoso*

*f* etc.

\*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

*p*

1 4 3 1 2

1 4 3 1 5 1

*mf*

1 4 1 5 3 2 4 1

etc.

*mp*

*poco a poco crescendo*

1 4 1 5 3 2 4 1

*f*

*rapido crescendo*

*largamente*

*sfz* *f* *ten.*

etc.



First Concerto Op. 17 | *Erstes Konzert Op. 17* | Premier Concerto Op. 17 | *Primer Concierto Op. 17*

C. SAINT - SÄENS

(By permission of the original publishers, Durant & Cie., Paris)

Allegro con fuoco

21 22 8- etc.

Absolute evenness of strength of both hands.

*Vollständige Gleichmässigkeit in der Kraft der Hände.*

Egalité absolue dans la force des deux mains.

*Igualdad absoluta en la fuerza de ambas manos.*

Concerto in E $\flat$  major

*Konzert in Es dur*

Concerto en Mi $\flat$ majeur

*Concierto en Mi $\flat$  mayor*

L. van BEETHOVEN

*m. d.*

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

*leggieramente* *m. s.*

*m. d.*

4 1 5 1 3 3 5 4 1 1 1 etc.

*m. s.*

Without undue haste.  
The hands must alternate  
evenly.

*Ohne Übereilung. Die  
Hände müssen präzise ab-  
gelöst werden.*

Sans précipitation ex-  
agérée. Les mains doi-  
vent se relayer avec soin.

*Sin precipitación ex-  
agerada. Las manos de-  
ben alternar cuidadosa-  
mente.*

Étincelles Op. 36, No. 6 M. Moszkowski\*)

Original notation | Original Schreibart | Texte original | Texto original

Allegro scherzando

Do not rush unduly at  
the end of the run.

*Man dränge nicht am  
Ende des Laufes.*

Ne précipitez pas la  
fin du trait.

*No se precipite el fi-  
nal del pasaje.*

I recommend the follow-  
ing manner of playing.

*Ich empfehle folgende  
Spielart.*

Je recommande la fa-  
çon suivante.

*Recomiendo la manera  
siguiente.*

\*) Published by permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

Concert Etude  
(Op. 28)\*  
ERNST von DOHNÁNYI

*(sotto)* 2 4 5 1 2 4 5 4 3 2

*p (sopra)*

*senza Ped.*

*sempre stacc.* 4 2 1 2 3 4 2 4 5 4 3 2

\*By kind permission of Rózsavölgyi & Co. Budapest

2 4 5  
5 4 2 1  
*cresc.*  
4 2 1  
1 2 4 5

4 2 1 5 3 2  
1 4 5 (1) 4 5  
*dim.*

1 2 4 1 4  
*p* etc.



The following passages of alternate whole-tone scales,<sup>\*)</sup> should be played with the so-called "jeu perlé" ("pearly playing"). An idea of this manner of playing is best obtained by the crisp, velvety quality of a well made glissando.

Folgende Passagen abgelöst Tonleitern in Ganz-tönen<sup>\*)</sup> sollen in sogenanntem "jeu perlé" ausgeführt werden. Eine Vorstellung dieser Spielart wird man am besten durch die kernige, doch sammetweiche Qualität eines wohl ausgeführten Glissando bekommen.

Les passages suivants, de gammes alternées en tons entiers,<sup>\*)</sup> doivent être joués avec le jeu perlé. On obtiendra une idée de cette manière de jouer par la qualité brillante et veloutée d'un glissando bien fait.

Los pasajes siguientes, de escalas alternantes en tonos enteros,<sup>\*)</sup> deben tocarse con lo que se denomina "jeu perlé" (juego aperlado). Se tendrá una idea de esta manera de tocar, recordando la brillantez y el efecto aterciopelado de un glissando bien hecho.

Prelude from "Pour le Piano" Claude Debussy\*\*

The musical score consists of six measures of music, arranged in three pairs. Each pair is written for the right and left hands on a grand staff. The first two measures are marked with a forte (*f*) dynamic. The third and fourth measures are marked with piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics, respectively. The fifth and sixth measures are marked with forte (*f*). The music features alternate whole-tone scales and glissandos. The first measure has fingerings 1, 4, 5, 1, 6, 5. The second measure has a star (\*) above it and fingerings 1, 4, 5. The third measure has a star (\*) above it. The fourth measure has a star (\*) above it. The fifth measure has a star (\*) above it. The sixth measure has a star (\*) above it, a ritardando (*riten.*) marking, and the word "etc." at the end.

\*\*\*) Reprinted by permission of the original publisher E. Fromont, Paris.

### Rhythmical combinations of the scales.

Hundreds of different rhythms might be given, but it seems unnecessary to record them, and what is of more importance, to practise them. The following selected examples are sufficient to give the required independence and command of the hands. A mastery of the following rhythms will enable the pianist to play without difficulty any new and unforeseen combination of scales.

### Rhythmische Kombinationen der Tonleitern.

*Es könnten hunderte von Kombinationen gegeben werden, doch würde es, meiner Ansicht nach reiner Zeitverlust sein, sie alle anzuführen und auch, was von grösserer Wichtigkeit ist, dieselben zu üben. Die folgenden, ausgewählten Beispiele sind vollauf genügend, um die nötige Beherrschung der Hände zu erlangen. Die Bemeisterung folgender rhythmischer Kombinationen wird den Pianisten in den Stand setzen, andere, unvorhergesehene Kombinationen der Tonleitern zu bewältigen.*

### Combinaisons rythmiques des gammes.

On pourrait trouver des centaines de rythmes différents, mais ce serait, à mon avis, une pure perte de temps de les écrire, et, ce qui est de plus grande importance, de les étudier. Les exemples suivants sont en tous points suffisants pour donner l'indépendance nécessaire aux deux mains. La maîtrise des rythmes suivants permettra au pianiste de jouer, sans difficulté, toute combinaison imprévue des gammes.

### Combinaciones rítmicas de las escalas.

*Se podrían dar centenares de combinaciones, pero á mi parecer sería tiempo perdido el escribir las y, lo que es de mayor importancia, el estudiarlas. Los ejemplos siguientes son muy suficientes para obtener el dominio necesario sobre ambas manos. Poseyendo bien los ejemplos rítmicos siguientes, se tocará sin dificultad cualquier imprevista combinación de las escalas.*

Three against two

Drei gegen zwei

Trois contre deux

Tres contra dos

Two against three | *Zwei gegen drei* | Deux contre trois | *Dos contra tres*

etc. etc.

Also in C# minor  
*Auch in Cis moll*  
 Aussi en Ut# mineur  
*También en Do# menor*

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

etc.

Rep.  
 in C minor  
*in C moll*  
 en Ut mineur  
*en Do menor*

etc.

Rep.  
 in C minor  
*in C moll*  
 en Do mineur  
*en Do menor*

etc.

Rep.  
 in C# minor  
*in Cis moll*  
 en Ut# mineur  
*en Do# menor*

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

Four against three | *Vier gegen drei* | Quatre contre trois | *Cuatro contra tres*



In other keys, with  
normal fingerings

In anderen Tonarten,  
mit gewöhnlichem Finger-  
satz

Dans d'autres tons,  
avec doigté normal

En otros tonos, con di-  
gitación normal

Three against four

Drei gegen vier

Trois contre quatre

Tres contra cuatro

In other keys, with  
normal fingerings

In anderen Tonarten,  
mit gewöhnlichem Finger-  
satz

Dans d'autres tons,  
avec doigté normal

En otros tonos, con di-  
gitación normal

Five against four

Fünf gegen vier

Cinq contre quatre

Cinco contra cuatro

Also in other keys

Auch in anderen Tonarten

Aussi dans d'autres tons

También en otros tonos



Four against five | *Vier gegen fünf* | Quatre contre cinq | *Cuatro contra cinco*

Other keys | *Andere Tonarten* | D'autres tons | *Otros tonos*

Four against seven | *Vier gegen sieben* | Quatre contre sept | *Cuatro contra siete*

Six against five | *Sechs gegen fünf* | Six contre cinq | *Seis contra cinco*

See Chapter: Rhythm, | *Siehe Kapitel: Rhythmus,* | Voir Chapitre: Rythme, | *Véase Capítulo: Ritmo,*  
 Measure, Accents.(Book IV). | *Zeitmass, Akzente.(Buch IV).* | Mesure, Accents.(Livre IV). | *Compás, Acentos.(Libro IV).*

## Scales with rhythmical models.

Published for the first time.

The rhythmical combinations that may be devised, even if we employ only one and the same rhythm in both hands, are practically endless. To devote time to the practice of some of the most effective of these rhythmical models is judicious and beneficial, for the mind of the player is interested, his sense of rhythm is kept alert and forced to become quickly responsive to the unexpected rhythmical changes and, lastly, he is taken out of the usually dull and deteriorating routine of scale practice. I therefore strongly recommend that all the major and minor scales be often practised at the interval of a third, of a sixth, of an octave, of a tenth and also at the interval of two and of three octaves, and in contrary motion, with the following rhythmical models. These are to be considered only as models for hundreds of other similar rhythmical devices, the finding of which should be left to the personal initiative of the student.

Assuming that every note of the scale is to be represented by a sixteenth note we may start with the following rhythmical model:

## Tonleitern nach rhythmischem Vorbild.

Zum erstenmal veröffentlicht.

*Die rhythmischen Combinationen, die selbst bei Anwendung eines einzigen Rhythmus in den beiden Händen, erdacht werden können, sind vom praktischen Standpunkt aus endlos. Sich Zeit zu nehmen, einige der markantesten rhythmischen Beispiele zu üben, ist vernünftig und lohnend, denn die Aufmerksamkeit des Spielers wird durch sie angeregt, sein Sinn für Rhythmus wach gehalten und gewöhnt, sich den unerwarteten rhythmischen Veränderungen schnell anzupassen; auch wird er durch sie dem gewöhnlich trocknen und entmutigenden Üben der Tonleitern entzogen. Deshalb empfehle ich ganz besonders dass alle Dur und Moll Tonleitern nach den folgenden verschiedenen rhythmischen Vorbildern öfters geübt werden, und zwar im Abstand einer Terz, Sexte, Oktave, Dezime und auch im Abstand von zwei und drei Oktaven und in der Gegenbewegung. Diese rhythmischen Beispiele sind nur ein kleiner Teil von hunderten anderen ähnlichen rhythmischen Gestaltungen, welche vom Schüler selbst leicht erdacht werden können.*

*Wenn wir annehmen wollen, dass jede Note der Tonleiter durch eine Sechzehntelnote dargestellt wird, so können wir mit folgendem rhythmischem Vorbild beginnen:*

## Gammes avec modèles rythmiques.

Publié pour la première fois.

Les combinaisons rythmiques qu'on peut inventer, même avec un seul rythme dans les deux mains, sont, au point de vue pratique, infinies. Il est judicieux et profitable d'étudier quelques-unes des plus importantes de ces combinaisons rythmiques, car, ce faisant, l'esprit de l'exécutant est intéressé, son sens rythmique devient alerte et est forcé de s'ajuster avec rapidité aux changements soudains du rythme; finalement, et ceci n'est pas de mince valeur, l'exécutant est soustrait à la routine, habituellement monotone et engourdissante, de l'étude des gammes. Je recommande donc instamment l'étude de toutes les gammes majeures et mineures à l'intervalle de tierce, sixte, octave, dixième et aussi de deux et de trois octaves, et en sens contraire, d'après les modèles rythmiques suivants. On ne devra considérer ceux-ci que comme des indicateurs de centaines d'autres modèles rythmiques que l'élève s'efforcera de trouver par lui-même.

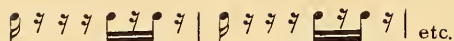
Supposant que chaque note de la gamme corresponde à une double croche, nous pouvons commencer avec le modèle rythmique suivant:

## Escalas con modelos rítmicos.

Publicado por la primera vez.

*Las combinaciones que se pueden inventar, aun con un solo ritmo en ambas manos, son, puede decirse, infinitas. Es juicioso y provechoso estudiar algunas de las más importantes entre estas combinaciones rítmicas, pues despiertan gran interés en el espíritu del ejecutante; despiertan y aguzan su sentimiento rítmico, y le obligan a acomodarse con rapidez a cambios repentinos del ritmo; finalmente y en verdad esto no es de escaso valor — libran al ejecutante de la rutina, habitualmente monótona y engourdadora, que ofrece el estudio usual de las escalas. Recomiendo, pues, con insistencia el estudio frecuente de todas las escalas mayores y menores en intervalos de tercera, sexta, octava, décima, de dos y de tres octavas, y en movimiento contrario, con los modelos rítmicos siguientes. Estos se considerarán tan sólo como muestras de centenares de otros modelos rítmicos que el discípulo deberá formar por sí mismo.*

*Suponiendo que cada nota de la escala corresponda a una doble corchea, empezaremos con el modelo rítmico siguiente:*



This means that the 1st, 5th and 7th notes in every group of 8 notes are to be accented.

In all the scales with rhythmical models the accents are to be vigorously marked when playing loud, and they must remain prominent, although not loud, when playing softly; in both cases the non-accented notes should be played much softer.

*Dies meint, dass die 1te, 5te und 7te Note von jeder Gruppe von 8 Noten betont wird.*

*Bei allen Tonleitern nach rhythmischen Vorbild, sollen die Akzente wenn laut gespielt wird, kräftig betont werden und sie sollen stets, wenn auch nicht so kräftig, beim leisen Spiel hervortreten. In beiden Fällen müssen die nichtbetonten Noten leiser gespielt werden.*

Ceci signifie que la 1<sup>ère</sup>, 5<sup>me</sup> et 7<sup>me</sup> notes de chaque groupe de huit notes doivent être accentuées.

Dans toutes les gammes avec modèles rythmiques les accents doivent être vigoureusement marqués lorsqu'on joue fort, et ils doivent restés proéminents, quoique faibles, lorsqu'on joue doucement. Dans les deux cas les notes qui ne sont pas accentuées se joueront plus faiblement que celles qui le sont.

*Esto significa que se acentuarán las notas 1a, 5a y 7a de cada grupo de ocho notas.*

*En todas las escalas con modelos rítmicos se marcarán los acentos vigorosamente cuando se toque fuerte, y se les hará resaltar, aunque débiles, al tocar suavemente. En ambos casos se tocarán las notas que no son acentuadas con menos fuerza que las que llevan acentos.*

### Moderato-Allegro-Presto

*Legato f, - staccato f*



Repeat, with the same rhythmical distribution of the accents, at the interval of 3rd, 6th, 10th, and of two octaves and of three octaves. Also in contrary motion. This mode of procedure is to be applied to all the following rhythmical models.

*Man wiederhole diese rhythmische Verteilung der Akzente mit beiden Händen im Abstand von einer Terz, Sexte, Dezime, alsdann im Abstand von zwei und drei Oktaven, sowie auch in der Gegenbewegung. Dies gilt ebenfalls für alle folgenden rhythmischen Beispiele.*

Répétez avec la même distribution rythmique des accents à l'intervalle, entre les deux mains, de tierce, sixte, octave, dixième, de deux et de trois octaves et en mouvement contraire. On appliquera cette manière d'étudier les gammes à tous les modèles rythmiques suivants.

*Repítase, con la misma distribución rítmica de los acentos, en intervalos, entre las dos manos, de tercera, sexta, octava, décima, de dos y de tres octavas, y en movimiento contrario. Se aplicará esta misma manera de estudiar las escalas a todos los modelos rítmicos siguientes.*

*Legato mf; - staccato mf*

The musical score consists of two systems of rhythmic exercises for piano. The first system features two staves: a bass staff on top and a treble staff on the bottom. The bass staff begins with a double bar line and contains a sequence of notes with accents, marked with fingerings 3, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1. The treble staff contains a similar sequence of notes with accents, marked with fingering 1. The second system features two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. Both staves begin with a double bar line and contain a sequence of notes with accents, marked with fingering 8. The notes are connected by slurs, and there are dashed lines above the first two measures of each staff in the second system, possibly indicating a specific articulation or phrasing. The score concludes with a double bar line.



*Legato p, - staccato p*

The first system of music consists of two grand staves. The left hand (bass clef) plays a series of eighth-note chords, with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4 indicated. The right hand (treble clef) plays a similar eighth-note chordal pattern. A fermata is placed over the final measure of the system. Below the first grand staff, a sequence of fingerings is provided: 5, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 4.

*Legato f, - staccato f*

The second system of music consists of two grand staves. The left hand (bass clef) plays eighth-note chords with fingerings 3, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 4. The right hand (treble clef) plays eighth-note chords with a fermata over the final measure. Below the first grand staff, a sequence of fingerings is provided: 5, 1, 3, 1, 4.

*Legato mf, - staccato mf*

The third system of music consists of two grand staves. The left hand (bass clef) plays eighth-note chords. The right hand (treble clef) plays eighth-note chords with a fermata over the final measure.

*Legato p - staccato p*

The first system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The first measure of the bass staff is labeled "8va bassa" with a dotted line extending to the right. The second measure of the treble staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right.

The second system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with the same rhythmic pattern. The second measure of the bass staff is labeled "8va" with a dotted line extending to the right. The fourth measure of the treble staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right.

The third system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with the same rhythmic pattern. The first measure of the treble staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right. The second measure of the bass staff is labeled "8va bassa" with a dotted line extending to the right.

The fourth system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with the same rhythmic pattern. The first measure of the treble staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right. The second measure of the bass staff is labeled "8va bassa" with a dotted line extending to the right.

The fifth system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with the same rhythmic pattern. The first measure of the treble staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right. The fourth measure of the bass staff is labeled "8." with a dotted line extending to the right.





Musical notation system 1: Treble and bass clefs. Time signatures: 2/4, 4/3, 1/4. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.

Musical notation system 2: Treble and bass clefs. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.

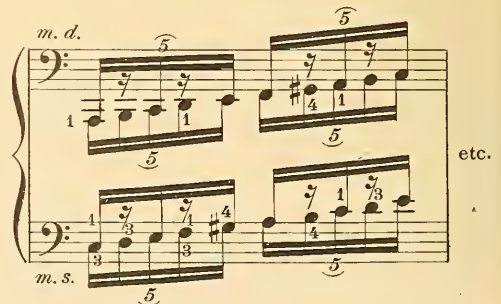
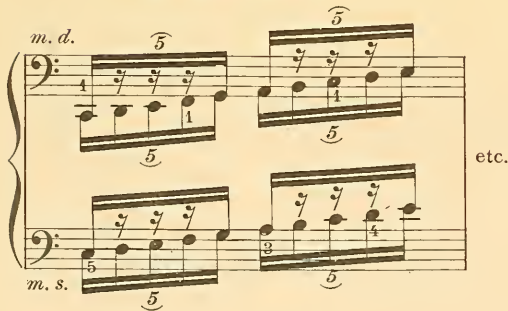
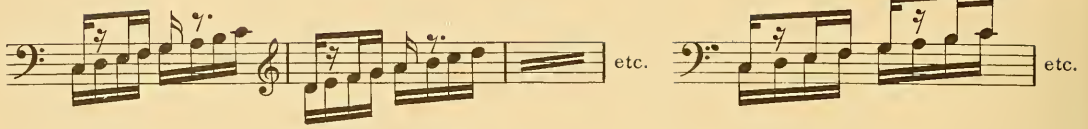
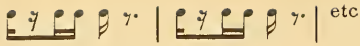
Musical notation system 3: Treble and bass clefs. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.

Musical notation system 4: Treble and bass clefs. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.

Musical notation system 5: Treble and bass clefs. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.

Musical notation system 6: Treble and bass clefs. Includes the word "etc." and various rhythmic markings.





Any two, three or more of the foregoing models may be combined:

*Eine Combination von zwei, drei oder mehr der angegebenen rhythmischen Beispiele, lässt sich leicht zusammenstellen:*

On peut facilement combiner deux, trois ou plusieurs des modèles rythmiques antérieurs:

*Se pueden facilmente combinar dos, tres o más de los modelos rítmicos anteriores:*

Changing the value of some of the notes results in a change in the rhythmical scheme requiring additional speed in some parts of the scale.

*Wenn man den Zeitwert einiger Noten ändert, so ergibt sich ein Wechsel in der rhythmischen Gestaltung, der eine erhöhte Geschwindigkeit einzelner Teile der Tonleiter bewirkt.*

Si on change la valeur de quelques-unes des notes, on obtient un changement dans le modèle rythmique qui requiert une plus grande vitesse dans certaines parties de la gamme.

*Si se cambia el valor de algunas notas, se obtiene un cambio en el modelo rítmico, el cual requiere velocidad más grande en ciertas partes de la escala.*

All the foregoing rhyth-  
mical models, and others  
that may be easily invent-  
ed by the student himself,  
can be combined with al-  
ternating touch, legato, stac-  
cato and portamento:

*Alle die angegebenen  
rhythmischen Beispiele, und  
auch alle die der Schüler  
selbst erfinden kann, las-  
sen sich mit abwechseln-  
dem Anschlag legato, stac-  
cato, portamento combinieren:*

Tous les modèles rit-  
miques qui viennent d'être  
donnés, ainsi que tous ceux  
que l'élève inventera par  
lui-même, peuvent être  
combinés avec une alter-  
nation du toucher légato,  
staccato, portamento:

*Todos los modelos rit-  
micos que se dan aquí, así  
como todos los que el dis-  
cipulo invente por si solo,  
pueden combinarse alter-  
nando el "toucher" legato,  
staccato y portamento:*

Also with crescendos,  
diminuendos, and with con-  
trasted shadings.

*Ebenso mit crescendi,  
diminuendi und mit kon-  
trastierenden Schattierun-  
gen.*

De même avec crescen-  
dos, diminuendos et avec  
des nuances contrastées.

*Asimismo, con crescen-  
dos, disminuendos y con  
matices contrastados.*



The first system consists of two staves. The upper staff begins with a dashed line labeled '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The lower staff also features a similar pattern. Both staves contain sixteenth-note runs with sixteenth rests, and the entire system is marked with a '6' below the notes.

A short musical phrase consisting of four groups of sixteenth notes with sixteenth rests. The dynamics alternate between piano (*p*) and forte (*f*).

The second system consists of two staves. The upper staff begins with a dashed line labeled '8'. The lower staff begins with a dashed line labeled '8'. Both staves contain sixteenth-note runs with sixteenth rests. The dynamics alternate between piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated as 1, 3, 4 in the lower staff.

The third system consists of two staves. The upper staff begins with a dashed line labeled '8'. The lower staff begins with a dashed line labeled '8'. Both staves contain sixteenth-note runs with sixteenth rests. The dynamics alternate between piano (*p*) and forte (*f*).



etc.

In all keys

*In allen Tonarten*

Dans tous les tons

*En todos los tonos*

Extremely valuable are the following examples of rhythmized scales by Wassili Safonoff, given by him in his "New Formula for the Piano Teacher and Piano Student" and reproduced here by kind permission of Mess. Oliver Ditson Co.

*Höchst wertvoll sind die folgenden Beispiele rhythmischer Tonleitern, aus Wassili Safonoff's Werk: "Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler", die hier mit freundlicher Erlaubnis der Herren Oliver Ditson Co. wiedergegeben sind.*

D'une grande valeur sont les exemples suivants de gammes rythmiques donnés par Wassili Safonoff dans son ouvrage "Nouvelles Formules pour le professeur et l'élève de piano," et que je reproduis ici grâce à la permission de Mess. Oliver Ditson Co.

*Valiosísimos son los ejemplos siguientes de escalas rítmicas, dadas por Wassili Safonoff en su obra: "Nuevas Fórmulas para el Profesor y el Discípulo de Piano", y que reproduzco aquí con permiso de los Sres. Oliver Ditson Co.*

New Formula for the  
Piano Teacher and Piano  
Student

Neue Formeln für  
Lehrer und Klavier-  
schüler

Nouvelles Formules  
pour le professeur et  
l'élève de piano

Nuevas Fórmulas para  
el profesor y el discípulo  
de piano

WASSILI SAFONOFF \*)

"Accents resulting from the rhythmical figuration, appear in various degrees of the scale, until, after a number of repetitions, the starting accent is again reached. This is the manner of playing the rhythmized scales in all the examples to follow:"

"Akzente, welche von der rhythmischen Figuration abhängig sind, erscheinen auf verschiedenen Stufen der Tonleiter, bis nach einer Anzahl von Wiederholungen der ursprüngliche Akzent wieder erreicht wird. Auf diese Art sollen alle rhythmischen Tonleitern in den folgenden Beispielen geübt werden."

"Les accents qui résultent de la figuration rythmique apparaissent sur différents degrés de la gamme, jusqu'au moment où, après un certain nombre de répétitions, l'accent avec lequel on a commencé apparaît de nouveau. On jouera ainsi les gammes rythmiques dans tous les exemples suivants:"

"Los acentos, que resultan de las figuras rítmicas, aparecen en varios grados de la escala, hasta que, después de cierto número de repeticiones, se llega de nuevo al acento por el que se comenzó. Esta es la manera como se tocan las escalas rítmicas en los ejemplos que siguen."

\*) Reprinted by special permission of the American Publishers, Oliver Ditson Company, Boston, Mass.

20934-294 a

Copyright MCMXVI by J. & W. Chester, London  
International Copyright Secured.



etc.

In four octaves | *Durch vier Oktaven* | En quatre octaves | *En cuatro octavas*

2

etc.

In three octaves | *Durch drei Oktaven* | En trois octaves | *En tres octavas*

3

etc.

In four octaves | *Durch vier Oktaven* | En quatre octaves | *En cuatro octavas*

4

etc.

In three octaves.

*Durch drei Oktaven*

En trois octaves.

*En tres octavas*

5

In four octaves.

*Durch vier Oktaven*

En quatre octaves.

*En cuatro octavas*

6a

In four octaves.

*Durch vier Oktaven*

En quatre octaves.

*En cuatro octavas*

6b

In four octaves.

*Durch vier Oktaven*

En quatre octaves.

*En cuatro octavas*

7

An interesting and new outlook on the practical side of scale playing and on their graded technical difficulty is given by Théodore Wiehmayer in his "Tonleiter-Schule" (School of Scales). He writes:

"The scale may be looked upon from two entirely different points of view, namely, from the standpoint of the musical ear and from that of the fingers.

To the ear, the scale appears as a succession of whole and half-tones arranged in an exact order, which is dictated and controlled by the musical ear. This order is maintained in all octaves and keys.

The ear distinguishes the various scales only by the name and position of the commencing tone of the order, the so-called tonic of the scales.

The scale presents itself quite differently if looked upon from a technical standpoint, i.e. from that of the fingers.

The fingers (which possess no consciousness of tone, but a consciousness of position, owing to their sense of touch) distinguish the characteristic difficulties of the various scales solely by the nature and construction of the two positions, (resulting from the finger sequence 1 2 3, 1 2 3 4) and by the method of connecting these two positions one with another into a continuous succession of tones, without in the least concerning themselves about the tonic, or the order of the whole and half-tones of a scale."

Wiehmayer proceeds then to show that the as-

*Eine interessante und neue Darstellung der praktischen Ausführung von Tonleitern und ihrer stufenweis technischen Schwierigkeiten wird von Theodor Wiehmayer in seiner "Tonleiter Schule" gegeben. Er schreibt folgendermassen:*

*"Die Tonleiter kann von zwei gänzlich verschiedenen Standpunkten, nämlich vom Standpunkt des musikalischen Ohres und vom Standpunkt der Finger aus betrachtet werden.*

*Dem Ohr erscheint die Tonleiter als eine Folge von Ganz und Halbtönen in einer bestimmten, vom musikalischen Gehör diktierten und kontrollierten Ordnung, die in jeder Oktave wiederkehrt und sich durch alle Tonarten gleichbleibt.*

*Das Ohr unterscheidet die verschiedenen Tonleitern nur nach der Lage und dem Namen des Anfangstones der Ordnung, dem sogenannten Grundton der Tonleiter.*

*Wesentlich anders gibt sich die vom technischen Standpunkt, also vom Standpunkt der Finger aus betrachtet Tonleiter.*

*Die Finger, denen kein Tonbewusstsein, dafür aber vermöge ihres Tastsinnes ein Augenbewusstsein innewohnt, unterscheiden die charakteristischen Schwierigkeiten der verschiedenen Tonleitern nur nach Art und Beschaffenheit der zwei Lagen, die aus der in allen Tonleitern wiederkehrenden, sich in jeder Oktave wiederholenden Fingerfolge 1 2 3, 1 2 3 4 entstehen, und nach Art der Verbindung dieser beiden Lagen zu einer kontinuierlichen Tonreihe werden, ohne sich dabei im geringsten um den*

Un aperçu nouveau et intéressant de l'exécution pratique des gammes et de leur difficulté technique graduelle est donné par Théodore Wiehmayer dans son "Tonleiter Schule" (École des Gammes). Wiehmayer dit: "On peut considérer la gamme à deux points de vue: Au point de vue de l'ouïe musicale et au point de vue des doigts.

Pour l'ouïe, la gamme apparaît comme une succession de demi-tons et de tons entiers disposés dans un certain ordre, lequel est dicté et contrôlé par l'ouïe. Cet ordre est le même dans toutes les octaves et dans tous les tons.

L'ouïe ne distingue les différentes gammes que par le nom et la position du premier des sept tons qui forment la gamme, c'est-à-dire par la tonique. Mais la gamme apparaît sous un aspect différent si on la considère au point de vue technique, c'est-à-dire des doigts.

Ceux-ci ne possèdent pas la conscience du ton, mais bien celle de la position par le sens du toucher, et ils ne distinguent les difficultés caractéristiques des différentes gammes que par la nature et la construction des deux positions qui résultent de la succession, 1 2 3, 1 2 3 4. Les doigts s'ajustent à ces deux positions dans une succession continue de sons sans s'occuper de la tonique, ni de l'ordre des tons et demi-tons de la gamme."

Wiehmayer démontre ensuite que la gamme

Teodoro Wiehmayer, en su "Tonleiter - Schule" (Escuela de Escalas) presenta un aspecto nuevo e interesante de la ejecución de las escalas y de su dificultad técnica gradual. Wiehmayer escribe: "Se puede considerar la escala desde dos puntos de vista diferentes: desde el punto de vista del oído musical y desde el punto de vista de los dedos."

El oído percibe la escala como una sucesión de semitonos y tonos en ciertos dispuestos en cierto orden, el cual es dictado y regido por el oído. Este orden es siempre el mismo en todas las octavas y en todas las tonalidades. El oído distingue las diferentes escalas tan sólo por el nombre y la posición del primero de los siete tonos que forman la escala, es decir, por la tónica.

Pero la escala toma un aspecto diferente si se la considera desde el punto de vista de los dedos.

Estos no tienen conciencia del tono, pero merced al sentido del tacto tienen conciencia de la posición, y no distinguen las dificultades características de las varias escalas sino por la naturaleza y la construcción de las dos posiciones que resultan de la sucesión: 1 2 3, 1 2 3 4. Los dedos se ajustan a estas dos posiciones sin ocuparse de la tónica, ni del orden de los tonos y semitonos de la escala."

Wiehmayer procede entonces a demostrar que la escala ascendente de Fa sostenido mayor para la mano derecha, es mucho mas fácil de tocar si se la considera



ending F sharp major scale, in the right hand, is much easier to play if we conceive it beginning on B, like the B major scale; the only difference between both scales is the E, which is sharp in the one and natural in the other. In both cases the sequence of the two groups; 1 2 3, 1 2 3 4 remains the same. This holds good in the left hand for the descending scales of G flat major and D flat major, if a start is made on F. This principle being acknowledged he follows it up logically in the ascending scales of D flat, A flat, E flat, B flat and F major, all of which are made to begin, in the right hand with C, so as to obtain an execution based upon the succession of the two groups; 1 2 3, 1 2 3 4. In the left hand this would apply to the descending scales of B, E, A, D and G major, all of which are to begin, in accordance with Wiehmayer's principle, on E, whereby the succession of the two groups: 1 2 3, 1 2 3 4 is maintained. He furthermore shows that the easiest scales are those where most black keys are used and where the passing under of the thumb, from a black to a white key, covers a half step only. He thus finds that the easiest scale for the right hand is B major then follow F sharp major (G flat), D flat, E, A flat, A, E flat, D, B flat, G, F, C, all major scales, C being the most difficult of all. For the left hand the sequence is: D flat, G flat (F sharp), B, A flat, E, E flat, A, B flat, D, F, G, C.

*Grundton oder um die Ordnung der Ganz und Halbtöne einer Tonleiter zu kümmern?*

*Wiehmayer zeigt, dass die aufwärtsgehende Fis dur Tonleiter in der rechten Hand viel leichter zu spielen ist, wenn wir annehmen wollen, dass sie mit H anfängt so wie die H dur Tonleiter; der einzige Unterschied zwischen beiden Tonleitern ist dann der zwischen E und Fis. In beiden Fällen bleibt die Reihenfolge der zwei Gruppen: 1 2 3, 1 2 3 4 dieselbe. In der linken Hand geschieht dies für die Tonleitern von Ges dur und Des dur. Ist dieses Prinzip nun erst anerkannt, so zieht Wiehmayer in logischer Weise die Folge bei den Tonleitern von Des, As, Es B und F, welche in der rechten Hand sämtlich mit C anzufangen sind. um eine Ausführung zu erlangen, die auf der Reihenfolge von den zwei Gruppen: 1 2 3, 1 2 3 4 begründet ist. Für die linke Hand bezieht sich dies auf die Tonleitern von H, E, A, D und G, welche nach dem Wiehmayerschen Prinzip mit E anzufangen sind, wenn man sie abwärts gehend betrachtet.*

*Ferner zeigt Wiehmayer, dass die am leichtesten zu spielenden Tonleitern diejenigen sind, bei denen die meisten schwarzen Tasten vorkommen, und bei denen das Untersetzen des Daumens von einer schwarzen zu einer weißen Taste nur eine halbe Stufe beträgt. Er führt zur Schlussfolgerung, dass für die rechte Hand die H dur Tonleiter die leichteste ist; darauf folgen*

montante en fa dièze majeur, pour la main droite, est beaucoup plus facile à jouer si on la considère commençant sur si, comme la gamme de si majeur; la seule différence entre ces deux gammes est le mi, lequel est dièzé dans l'une et naturel dans l'autre. Dans les deux cas la succession des deux groupes: 1 2 3, 1 2 3 4 reste la même. Ceci s'applique aussi à la main gauche pour les gammes descendantes en sol bémol majeur et en ré bémol majeur si on commence sur la note fa. Ayant posé ce principe, Wiehmayer l'applique logiquement aux gammes de réb, lab, mib, sib, et fa majeur, lesquelles doivent commencer, pour la main droite, sur ut, afin d'obtenir une exécution basée sur la succession des deux groupes: 1 2 3, 1 2 3 4. Pour la main gauche, ceci s'applique aux gammes de si, mi, la, ré et sol majeur, lesquelles, d'après le principe de Wiehmayer, commencent sur mi, considérant les gammes en direction descendante.

Il démontre ensuite que les gammes les plus faciles sont celles qui ont le plus de touches noires et où le passage du pouce, d'une touche noire à une touche blanche, ne comporte qu'un demi-ton. Il est ainsi amené à la conclusion suivante, que, pour la main droite, la gamme de si majeur; ensuite viennent fa# majeur (solb), réb, mi, lab, la, mib, ré, sib, sol, fa, ut, toutes gammes majeures, ut étant la plus difficile

*empezando en Si, como escala de Si mayor, siendo la única diferencia entre esas dos escalas el Mi, el cual es sostenido en una y natural en la otra. En ambos casos la sucesión de los dos grupos: 1 2 3, 1 2 3 4 sigue siendo la misma. Esto se aplica también, en la mano izquierda, a las escalas descendentes de Sol bemol mayor y Re bemol mayor, empezando en Fa.*

*Habiendo asentado este principio, Wiehmayer lo aplica lógicamente a las escalas ascendentes de Reb, Lab, Mib, Sib y Fa mayor, las cuales deben empezar, para la mano derecha, por el Do, con el fin de obtener una ejecución basada sobre la sucesión de los dos grupos: 1 2 3, 1 2 3 4. Para la mano izquierda esto se aplica a las escalas descendentes de Si, Mi, La, Re y Sol mayor, las cuales, según el principio de Wiehmayer, empiezan por el Mi.*

*Wiehmayer demuestra luego que las más fáciles escalas son las que tienen el mayor número de teclas negras, y donde el paso del pulgar de una tecla negra a una blanca cubre solamente medio tono. Wiehmayer llega de esta manera a la conclusión de que para la mano derecha la más fácil escala es la de Si mayor; luego vienen las de Fa# mayor (Solb), Reb, Mi, Lab, La, Mib, Re, Sib, Sol, Fa, Do, todas escalas mayores, de las cuales la más difícil es la de Do. Para la mano izquierda el orden es el siguiente: Reb, Solb (Fa#) Si, Fab, Mi, Mib, La, Sib, Re, Fa, Sol, Do.*

All this may be true, and yet the teacher who would try to teach the scales in the order just mentioned runs a decided risk of confusing the pupils' mind. It is better to proceed from a musically logical standpoint, that is to say, to employ first a tonality that has neither sharps nor flats and to proceed in accordance with the circle of fifths, which introduces them gradually, than to distort this simple, clear picture of successive tonalities for the sake of an easier technical execution. The scales have all to be mastered and it is an open question whether the slight technical gain of the easier sequence adduced by Wiehmayer compensates for the loss of the musical advantage just named. Very helpful, however, remains the consideration of the groups: 1 2 3, 1 2 3 4 in all scales as given by Wiehmayer.

*die Tonleitern in dur: Fis, (Ges), Des, E, As, A, Es, D, B, G, F und C, von welchen die C dur Tonleiter die schwerste ist. Für die linke Hand setzt er die folgende Reihenfolge der dur Tonleitern fest: Des, Ges, (Fis) H, As, E, Es, A, B, D, F, G und C.*

*Alles dies mag richtig sein; jedoch liefe der Lehrer, der es versuchen wollte, die Tonleitern nach der oben angegebenen Reihenfolge zu unterrichten, Gefahr, den Schüler zu verwirren. Es ist ratsamer, vom längst bestehenden musikalischen standpunkte auszugehen, das heisst, zuerst mit C dur anzufangen, und dann im Einklang mit dem Quintenzirkel, welcher die Vorzeichnung stufenweise einführt, weiter fortzufahren, als dieses einfache klare Bild von aufeinander folgenden Tonarten wegen einer leichteren technischen Ausführung zu zerstören. Die Tonleitern müssen alle gemeistert werden, und es fragt sich, ob der kleine technische Gewinn, welcher durch die leichtere Wiehmayersche Reihenfolge erzielt wird, den Verlust der erwähnten musikalischen Vorzüge aufwiegt. Wertvoll bleibt indessen die Betrachtung der zwei Gruppen: 1 2 3, 1 2 3 4, so wie sie Wiehmayer angibt.*

de toutes. Pour la main gauche, l'ordre est le suivant: ré<sup>b</sup>, sol<sup>b</sup>, fa dièse) si, lab, mi, mib, la, sib, ré, fa, sol, ut.

Tout cela peut être vrai et pourtant, le professeur qui voudrait essayer d'enseigner les gammes dans l'ordre qui vient d'être donné, court le risque de créer la confusion dans l'esprit de l'élève. Procéder à un point de vue musicallement logique, c'est-à-dire employer d'abord une tonalité qui n'a ni dièses ni bémols et continuer d'après le cercle des quintes lequel les introduit graduellement vaut mieux que de déformer ce simple, clair tableau de tonalités successives pour une technique plus aisée.

Il faut maîtriser toutes les gammes, et il est douteux que le léger avantage technique obtenu par la succession recommandée par Wiehmayer compense la perte des avantages musicaux que je viens de signaler. La considération des deux groupes 1 2 3, 1 2 3 4, ainsi qu'elle est donnée par Wiehmayer, n'en reste pas moins d'une grande utilité.

*Todo esto puede ser verdad y, sin embargo, el profesor que tratara de enseñar las escalas en el orden que acaba de ser señalado, corre el riesgo de llenar de confusión la mente del discípulo. Es preferible proceder desde un punto de vista musicalmente lógico; es decir, emplear primero una tonalidad que no tenga sostenidos ni bemoles, y proceder conforme al ciclo de quintas, el cual los introduce gradualmente, y no deformar este sencillo y claro cuadro de tonalidades sucesivas en favor de una ejecución técnica más fácil. Las escalas se tienen que tocar todas y es dudoso que la poquísima ventaja técnica obtenida por el método que Wiehmayer aconseja como pense las ventajas musicales que acabo de señalar, y que con ese método se perderían. Pero de todos modos, es siempre sumamente útil considerar los dos grupos: 1 2 3, 1 2 3 4, como los explica Wiehmayer.*



## Glissando Scales

Glissando scales are a showy, somewhat meretricious, but most effective feature. They must be performed with conviction, sweep and dash. To obtain the best results and a fine, pearly, iridescent quality, hold the hand and arm supple and relaxed, the finger so poised that the friction will not be felt on the flesh, but on the nail and move the hand along gently and most evenly, without "pulling" and without jars. Glissandos are best done with the third finger or with the thumb; On light keyboards also with 2nd and 4th.

## Glissando Tonleitern

An Tonleitern im Glissando haftet etwas unecht prunkhaftes, sie sind jedoch von grossem Effekt, wenn sie mit Überzeugung, Schwung und Kasigkeit ausgeführt werden. Um die besten Resultate und eine perlende, glitzernde Ausführung zu erzielen, halte man die Hand und den Arm locker und nachgiebig, die Finger so gebogen, dass die Reibung nicht auf der Haut, sondern auf dem Nagel gespürt wird und bewege die Hand sanft und äusserst gleichmässig, ohne "ziehen" und ohne Unterbrechungen. Sie werden am besten mit dem dritten Finger oder mit dem Daumen gespielt; auf leichten Klaviaturen auch mit dem 2ten und 4ten.

## Gammes en glissando

Les gammes en glissando ont quelque chose de "voyant," d'emprunté, mais elles sont pourtant d'un grand effet. Elles doivent être exécutées avec conviction, élan et bravoure. Pour obtenir les meilleurs résultats, gardez la main et le bras souples et détendus, posez le doigt sur les touches de telle façon que le frottement ne se fasse pas sentir sur la peau mais sur l'ongle, et déplacez la main doucement, sans "tirer" et sans secousses. On les exécute mieux avec le 3<sup>m</sup>e doigt ou le pouce; sur les claviers d'un toucher léger, aussi avec le 2<sup>m</sup>e et le 4<sup>m</sup>e.

## Escalas glissando

Las escalas glissando tienen algo de bombástico, de artificial; pero, sin embargo, son de gran efecto. Hay que ejecutarlas con convicción, arrojo y valentía. Para obtener los mejores resultados, guárdense la mano y el brazo sueltos y flojos, el dedo posado de tal modo que no se sienta el roce sobre la piel sino sobre la uña, y muévase la mano suavemente, sin "tirar" y sin sacudidas. Se ejecutan mejor con el 3<sup>er</sup> dedo o con el pulgar; sobre teclados ligeros, también con el 2<sup>o</sup> y el 4<sup>o</sup>.

*m. d.*

*pp*

Repeat in *p, mp, mf, f*; also *cresc.* and *dim.*

Wiederholen in *p, mp, mf, f*; auch *cresc.* und *dim.*

Répéter en *p, mp, mf, f*; et aussi *cresc.* et *dim.*

Repítase en *p, mp, mf, f*; y también *cresc.* y *dim.*

*m. s.*

*pp*



The musical score consists of several systems of staves. The first system has two treble clef staves. The second system also has two treble clef staves, with the first staff marked '8a'. The third system has two treble clef staves. The fourth system has two bass clef staves. The fifth system has two treble clef staves. The sixth system has two staves (treble and bass clef). The seventh system has two bass clef staves. The eighth system has two bass clef staves. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'm.d.', 'pp', 'm.s.', and '8a'. The piece concludes with 'etc.' in several places.

Repeat in *p, mp, mf, f*;  
also *cresc.* and *dim.*

Wiederholen in *p, mp, mf*;  
*f*; auch *cresc.* und *dim.*

Répéter en *p, mp, mf, f*;  
et aussi *cresc.* et *dim.*

Repitase en *p, mp, mf, f*;  
y también *cresc.* y *dim.*



In the following example the effect will be enhanced if one uses the shadings which I have indicated in parenthesis.

*Im folgenden Beispiel wird der Effekt noch gesteigert, wenn man die von mir in Klammern angeführten dynamischen Zeichen anwendet.*

Dans l'exemple suivant l'effet sera encore plus grand si on emploie les nuances que j'ai indiquées entre parenthèses.

*En el ejemplo siguiente el efecto será aún mayor si se emplean los matices que he apuntado entre paréntesis.*

Rhapsody No. 10

Rhapsodie No. 10

Rhapsodie No. 10

Rapsòdia No. 10

F. LISZT

Vivace

The musical score consists of three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system is marked 'Vivace' and 'p glissando'. It features a treble clef staff with a series of sixteenth-note runs, some with triplets and slurs, and a bass clef staff with chords and single notes. Dynamic markings include 'p' and 'mp'. The second system continues the sixteenth-note runs in the treble staff, with a dynamic marking of 'mf'. The third system features a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with chords and single notes, with dynamic markings of 'f' and 'pp'. Each system concludes with a 'Ped. \*' instruction.



8  
cresc.  
molto cresc.  
Led. \*

8  
f  
f  
ff  
Led. \* Led. Led. \*

The following execution  
is recommended:

Ich empfehle hier folgende  
Vortragsweise:

Je recommande ici l'exé-  
cution suivante:

Recomiendo aquí la eje-  
cución siguiente:

3  
2  
glissando sempre (sempre p)  
p  
(sordini)  
8  
p  
glissando  
(sordini)  
Led. \*

8. *(sempre pp)*

3 1 3 1

3 1 3 1

This system contains the first two measures of a musical piece. The upper staff features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line with a trill-like figure. The lower staff provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking is *(sempre pp)*. Fingerings are indicated as 3 1 3 1 in two places.

8.

This system contains the next two measures. The upper staff continues the melodic development with a trill-like figure. The lower staff accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *(sempre pp)*.

8. *(sempre pp)* *(sempre pp)*

This system contains the next two measures, separated by a vertical bar line. The upper staff continues the melodic development with a trill-like figure. The lower staff accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *(sempre pp)*.

8. 8.

This system contains the final two measures. The upper staff continues the melodic development with a trill-like figure. The lower staff accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *(sempre pp)*.

5 2 3 1 4 1

glissando *mp*

8

*mf*) *cresc.*

senza sordini

*mp*

8

*mf*) *cresc.*

senza sordini

(*p*) (*glissando*) *cresc.*

5 4

ossia due mani

(*mf*) *glissando*

3 3

*m. d.*

*m. s.*

*f*

Ped. #

Ped. #

8

*molto*

8

*f*

Ped. \*

Ped. \*



The image shows two systems of musical notation for piano and bass. The first system includes dynamics *f*, *ff*, and *(ff) glissando*, along with performance markings like *Red.*, *8*, and *etc.*. The second system continues the notation with similar dynamics and markings.

Variations and Fugue  
on an original Theme

Variationen und Fuge  
über ein Original-Thema

Variations et Fugue sur  
un Theme original

Variaciones y Fuga sobre  
un Tema original

I. J. PADEREWSKI \*)

Variation XII

*con fuoco*  
*glissando*

The image shows the musical score for Variation XII, consisting of two systems of piano and bass staves. The tempo is marked *con fuoco* and the technique is *glissando*. Dynamics include *ff*. Performance markings include *Red.*, *8*, and *etc.*

\*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

musical score system 1. Treble clef staff contains a long, sweeping melodic line with a slur and a fermata at the end. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment. The text *glissando m.d.* is written below the bass staff. The dynamic marking *m.s.* appears above the treble staff at two points. The page number 107 is in the top right corner.

musical score system 2. Treble clef staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment. The text *simile* is written below the bass staff. The dynamic marking *m.s.* appears above the treble staff.

musical score system 3. Treble clef staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment.

musical score system 4. Treble clef staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment. The text *glissando m.d.* is written below the bass staff. The dynamic marking *ff* is written below the treble staff. The text *etc.* is written to the right of the system. The dynamic marking *m.s.* appears above the treble staff at two points.

The shadings given in parenthesis heighten the lovely effect of this glissando.

Die von mir zwischen Klammern angegebenen Schattierungen erhöhen noch den lieblichen Effekt dieses Glissando.

Les nuances que j'ai données entre parenthèses rehausent encore l'effet charmant de ce glissando.

Los matices que doy entre paréntesis realzan aun más el efecto encantador de este glissando.

STRAUSS - TAUSIG  
Valse Caprice  
(Man lebt nur einmal)

Vivace con brio  
glissando

5th Concerto, in F major Op. 103 | 5tes Konzert, in Fdur Op. 103 | 5me Concerto, en Fa majeur Op. 103 | 5to Concierto, en Fa mayor Op. 103  
C. SAINT-SAËNS<sup>1)</sup>

Molto allegro

<sup>1)</sup>Published by permission of Durand & Co., Paris. Künstlerleben  
aus: Symphonische Metamorphosen über  
Johann Strauss'sche Themen von  
LEOPOLD GODOWSKY<sup>2)</sup>

phantastisch und ausdrucksvoll  
(fantastico ed espressivo)  
Allegro moderato

2934-294a<sub>2</sub> Published by permission of Schlesinger'sche Musik Verlag, Berlin.



As stated before, glissandos with both hands are difficult to accomplish. To play the following passage as Liszt wrote it, let the right hand adapt itself to the speed of the left hand. However the passage will be best executed according to the suggestion given by Eugène d'Albert: when descending l. h. plays single glissando and r. h. play glissando in octaves; when ascending, reverse the process: r. h. plays single glissando and l. h. glissando in octaves.

*Ich habe bereits erwähnt, dass Glissandi mit beiden Händen schwer auszuführen sind. Will man die folgende Passage so spielen, wie sie Liszt geschrieben hat, dann soll die rechte Hand sich der Schnelligkeit der linken Hand anpassen. Die Passage wird jedoch am besten in der von Eugen D'Albert angegebenen Weise gespielt: beim Heruntergehen spielt die l.H. einfaches Glissando und die r.H. Glissando in Oktaven; beim Hinaufgehen umgekehrt, r.H. einfaches Glissando und l.H. Glissando in Oktaven.*

J'ai déjà dit que les glissandos à deux mains sont difficiles à faire. Si on veut jouer le passage suivant comme Liszt l'a écrit, il faut alors que la main droite s'adapte à la vitesse de la main gauche. Pourtant le trait se fera mieux d'après la suggestion de Mr. Eugène d'Albert: en descendant la m. g. joue glissando simple et la main droite glissando en octaves; en montant au contraire: la m. d. joue glissando simple et la m. g. glissando en octaves.

*He dicho ya que los glissandos a dos manos son difíciles de ejecutar, Si se quiere tocar el pasaje siguiente tal como Liszt lo escribió la mano derecha tiene que adaptarse a la rapidez de la mano izquierda. De todos modos el pasaje se hará mejor segun lo aronseja Eugenio d'Albert: al bajar, la mano derecha hace el glissando en octavas y la mano izquierda glissando sencillo; al subir es al revés: la m. iz. hace glissando en octavas y la m. d. glissando sencillo.*

Concerto in A major | *Konzert in A dur* | Concerto en La majeur | *Concierto en La mayor*  
 F. LISZT

Allegro animato

Glissandos in A minor, F major, D minor, G major are possible. R. h. plays glissando in C major, breaking the scale before the G $\sharp$ , B $\flat$ , C $\sharp$ , F $\sharp$ , and l. h. plays those notes in between. Under some circumstances r. h. may play the C major scale uninterruptedly.

*Glissandi in A moll, F dur, D moll, sowie in G dur sind ausführbar, indem die rechte Hand die Töne der C dur Tonleiter glissando spielt, während die alterierten Töne mit der linken Hand auf einfache Art dazwischen gespielt werden. In einigen Fällen kann die r. H. die C dur Tonleiter ohne Unterbrechung spielen.*

Les glissandos en la mineur, fa majeur, ré mineur, sol majeur peuvent se faire ainsi: la m. d. joue glissando en do majeur, interrompant la gamme avant le sol $\sharp$ , si $\flat$ , do $\sharp$ , fa $\sharp$ , et la m. g. ajoute ces notes. Au besoin la m. d. peut jouer la gamme de do sans interruption.

*Los glissandos en la menor, fa mayor, re menor, sol mayor se pueden hacer como sigue: la m. d. toca glissando en do mayor corriendo la escala antes de sol $\sharp$ , si $\flat$ , do $\sharp$ , fa $\sharp$ , y la m. g. añade estas notas. En ciertas circunstancias, la m. d. puede tocar la escala de do sin interrupción.*

Glissandos on black keys are easy to execute; the best known example is assuredly the following.

*Glissandi auf schwarzen Tasten sind leicht auszuführen; das bestbekannte Beispiel ist sicherlich das folgende:*

Los glissandos sur les touches noires sont faciles à faire; l'exemple suivant est certainement le plus connu:

*Los glissandos sobre las teclas negras son de ejecución fácil. El ejemplo siguiente es, seguramente, el más conocido:*

Etude Op. 10, No. 5

*Etude Op. 10, No. 5*

Etude Op. 10, No. 5

*Estudio Op. 10, No. 5*

F. CHOPIN

Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in the playing of scales: (Published for the first time)

Besondere Übungen zur Erlangung des "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen der Tonleitern. (Zum erstenmal veröffentlicht)

Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans l'exécution des gammes. (Publié pour la première fois)

Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en la ejecución de las escalas. (Publicado por la primera vez)

One should try to reproduce with the fingers the "pearly" quality obtained with the glissando.

Man sollte sich bemühen, mit den Fingern der perlenartigen Effekt, der mit dem Glissando hervorgebracht wird, nachzuahmen.

On s'efforcera de reproduire avec les doigts l'effet de "jeu perle" obtenu par le glissando.

Procúrese reproducir con los dedos el efecto "aperlado" que se obtiene con el glissando.

Lento - Moderato - Allegro

*m. d.*



11

4 3 *glissando* 1 3 1 4 1 3 1

12

2 3 *glissando* 1 3 1 4 1 3 1

13

3 3 *glissando* 1 3 1 4 1 3 1

14

4 3 *glissando* 1 3 1 4 1 3 1 4

*glissando* 1 5 4 3 2 1 *glissando* 5

*glissando* 1 5 1 3 *glissando* 5 1 3

*glissando* 5 1 3 2 1 3 5 1 3

*glissando* 1 5 1 3 1 4 *glissando* 1 5 1 3

5 *glissando* 1 3 1 4 3 1 5

9 10

*glissando* 2 1 5 1 3 1 4

11 11

*glissando* 1 1 5 1 3 1 4 1

12 12

*glissando* 3 1 5 1 3 1 4 1 3

13 13

*glissando* 2 1 5 1 3 1 4 1 3 1

14 14

*glissando* *glissando* 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1

m. s.

3 3

*glissando* *glissando* 2 3 1 3 1 3 3

5 5 6

*glissando* 1 2 3 4 2 3 4 3 1 3 1 4

6 7 7

*glissando*

1 3 3 1 4 4 2

9

*glissando*

1 3 1 4 4 3

9 10 10

*glissando*

1 3 1 4 1 3 1

11 11

*glissando*

2 3 1 4 1 3 1

12 12

*glissando*

3 3 1 4 1 3 1

13 13

*glissando*

4 3 1 4 1 3 1

14 14

*glissando*

1 5 4 3 2

5 5

*glissando*

1 5 1 3

5 6 6



Musical score for bass clef, measures 6 through 14. The score consists of eight lines of music, each containing two measures. The notes are slurred across the measures, and the word "glissando" is written below the first measure of each line. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Measure 6: *glissando* (5, 1, 3, 2)  
 Measure 7: *glissando* (1, 5)  
 Measure 8: *glissando* (1, 5, 1, 3, 1, 4)  
 Measure 9: *glissando* (5, 1, 3, 4, 3)  
 Measure 10: *glissando* (5, 1, 3, 1, 4, 2)  
 Measure 11: *glissando* (5, 1, 3, 1, 4, 1)  
 Measure 12: *glissando* (5, 3, 1, 4, 3)  
 Measure 13: *glissando* (5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2)  
 Measure 14: *glissando* (5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1)



*f staccato*      Wrist Gelenk      Repeat *p*  
*Wiederholen p*  
 Poinet Muñeca      Répéter *p*  
 Reptase *p*

Finger staccato      Also *p*  
*Finger staccato*      Auch *p*  
 Staccato de doigts      Aussi *p*  
 Staccato de dedos      Tambien *p*



The following manner of practising the chromatic scale will develop evenness and poise.

*Die folgende Art, die chromatische Tonleiter zu üben, führt zu Ebenmässigkeit und Gleichgewicht.*

La manière suivante d'étudier la gamme chromatique donne l'égalité et l'équilibre des mains.

*La manera siguiente de estudiar la escala cromática da igualdad y equilibrio entre las manos.*

The following variants require special care; particularly as they will develop perfect poise and equal speed in both hands.

*Die folgenden Arten erfordern besondere Vorsicht; sie geben aber perfektes Gleichgewicht und ebenmäßige Schnelligkeit in beiden Händen.*

Les manières suivantes requièrent un soin spécial; mais elles donnent un équilibre parfait et une vitesse égale dans les deux mains.

*Las maneras siguientes requieren cuidado especial, pero dan equilibrio perfecto y una rapidez igual en ambas manos.*

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system includes a '7 7' marking below the bass staff. Each system features intricate sixteenth-note patterns in both hands, with some measures marked with an '8' and a dashed line above the treble staff, indicating eighth-note runs. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. A first ending bracket labeled '8.' spans the final two measures of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the melodic line from the first system. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. A first ending bracket labeled '8.' spans the final two measures of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the melodic line. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. A first ending bracket labeled '8.' spans the final two measures of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the melodic line. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. A first ending bracket labeled '8.' spans the final two measures of the system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the melodic line. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. A first ending bracket labeled '8.' spans the final two measures of the system.



With crossed  
hands.

Mit gekreuzten  
Händen.

Avec les mains  
croisées.

Con las manos  
cruzadas.

Promotes independence  
of the fingers, especially  
of the left hand. (See  
Examples).

Fördert Unabhängigkeit  
der Finger, namentlich der  
linken Hand. (Siehe Bei-  
spiele).

Conduit à une plus  
grande indépendance des  
doigts, surtout de la main  
gauche. (Voir les Exem-  
ples).

Desarrolla mayor inde-  
pendencia de los dedos,  
sobre todo de la mano  
izquierda. (Véanse los Ejem-  
plos.)

*m. d.*

*m. s.* *f legato*

*p legato* *staccato f e p*

*m. d.*

*m. s.* *f legato*

*p legato* *staccato f e p*

*m. d.*

*m. s.* *f legato*

*p legato* *staccato f e p*

*m. d.*

*m. s.* *f legato*

*p legato* *staccato f e p*

With contrasting  
shadings.

Mit contrastierenden  
Schattierungen.

Avec contrastes de  
nuances.

Con contrastes de  
matices.

If mastery of the dynamic possibilities of the chromatic scale is desired, the following variant must be practised without fail.

Diese Art muss unbedingt geübt werden, wenn man eine vollkommene Beherrschung aller dynamischen Möglichkeiten der chromatischen Tonleiter erlangen will.

Cette manière doit certainement être étudiée si on désire la maîtrise des possibilités dynamiques de la gamme chromatique.

Esta manera tiene que estudiarse necesariamente, si se desea la maestría de los efectos dinámicos posibles de la escala cromática.

*legato*

m. d. *ff* *pp* *ff* *pp*

m. s.

8<sup>a</sup> *bassa*

*f* *p* *f* *p*

*ff* *pp* *ff* *pp*

*f* *p* *f* *p* *staccato*

*legato*

m. d. *p* *pp* *mp* *p*

m. s.

*mf* *mp* *f* *mf*

*p* *pp* *mp* *p*

*mf* *mp* *f* *mf* *staccato*

The musical score consists of two main systems, each with four staves. The first system is marked 'legato' and '8<sup>a</sup> bassa'. The first staff is for the right hand (m. d.) and the second for the left hand (m. s.). The first two staves of the first system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The second system follows the same layout. Dynamic markings include fortissimo (ff), pianissimo (pp), forte (f), piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and staccato. The exercises are chromatic scales with various articulations and dynamics.

Special Exercises for  
acquiring Speed in Chromatic  
scales.

*Besondere Übungen  
zur Erlangung von  
Geschwindigkeit in chromatischen  
Tonleitern.*

Exercices Spéciaux  
pour acquérir la Vitesse  
dans les Gammes  
Chromatiques.

*Ejercicios Especiales  
para adquirir Rapidez  
en las Escalas Cromáticas.*

Raise the hand swiftly  
as soon as the staccato  
eighth notes are struck.

*Man hebe nach den  
staccato gespielten Achtelnoten  
flink die Hand.*

Levez rapidement la  
main sur les croches  
staccato.

*Levántese la mano rápidamente  
sobre las corcheas  
staccato.*

*m. d.*



*m. s.*

First staff of music, bass clef. It begins with a double bar line and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes, many of which are grouped in triplets. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The staff ends with a repeat sign.

Second staff of music, bass clef. Continuation of the triplet eighth note pattern from the first staff. It includes various fingering numbers and ends with a repeat sign.

Third staff of music, bass clef. Continuation of the piece, featuring more complex rhythmic patterns and triplets. It includes detailed fingering instructions and ends with a repeat sign.

Fourth staff of music, bass clef. Continuation of the piece, featuring sixteenth note runs and triplets. It includes detailed fingering instructions and ends with a repeat sign.

Fifth staff of music, bass clef. Continuation of the piece, featuring sixteenth note runs and triplets. It includes detailed fingering instructions and ends with a repeat sign.

Sixth staff of music, bass clef. Continuation of the piece, featuring sixteenth note runs and triplets. It includes detailed fingering instructions and ends with a repeat sign.

Seventh staff of music, grand staff (treble and bass clefs). Continuation of the piece, featuring sixteenth note runs and triplets in both hands. It includes detailed fingering instructions and ends with a repeat sign.

In the Chapter of diatonic scales we have seen that in order to obtain uniform speed in both hands, when they play with great rapidity in parallel direction, it is necessary to have, in every octave, a "goal", that is to say: a note, or key, which the hands must strive to reach together. In the chromatic scales, on account of having to play twelve notes in every octave, as against seven in the diatonic scale, it is advisable to have two "goals" without accentuation. The best goals are the first and the seventh note of the chromatic run. Thus, in a chromatic scale beginning with C the best goals are C and F#.

*Wie wir bei den diatonischen Tonleitern bemerkt haben, war es nötig, wenn wir dieselben mit grosser Geschwindigkeit in paralleler Richtung spielen, in jeder Oktave eine gewisse Note, d. h. Taste ins Auge zu fassen, um beide Hände in gleichmässiger Geschwindigkeit zu erhalten. Bei der chromatischen Tonleiter, deren Oktave zwölf Töne, statt sieben der diatonischen Tonleiter aufweist, ist es ratsam, sein Augenmerk auf je zwei Zielpunkte (ohne Betonung) innerhalb einer Oktave zu richten. Am geeignetsten hierfür erscheint unbedingt die erste und siebente Note des chromatischen Laufes. Bei der chromatischen Tonleiter von C ausgehend, also die Töne C und Fis.*

Dans le Chapitre des gammes diatoniques nous avons vu que pour obtenir un degré uniforme de vitesse dans les deux mains, lorsqu'elles jouent avec grande rapidité en mouvement parallèle, il est nécessaire d'avoir, dans chaque octave, une note, ou touche, qui serve de "but" ou de "point de repère". Dans les gammes chromatiques, par le fait d'avoir à jouer douze notes, au lieu de sept dans la gamme diatonique, il convient d'avoir deux "buts" ou "points de repère, sans accentuation. Les meilleurs points de repère sont la première et la septième note du trait chromatique. Ainsi, dans la gamme chromatique qui commence sur ut les meilleurs points de repère sont ut et fa dièse.

*En el Capítulo de las escalas diatónicas hemos visto que para obtener un grado uniforme de velocidad en ambas manos, al tocar con gran rapidez en movimiento paralelo, es necesario fijarse en cierta nota de cada octava y hacer que las dos manos lleguen a ella al mismo tiempo. En las escalas cromáticas, por el hecho de tener que tocar doce notas, en vez de las siete que tiene la escala diatónica, conviene escoger dos de esas notas de "llegada" sin acentuarlas. Para esto las mejores notas son la primera y la séptima de la escala cromática. Así, en la escala cromática que empieza en Do conviene fijarse en el Do y el Fa sostenido.*

The image displays two systems of musical notation for chromatic scales. Each system consists of a piano (right) and bass (left) staff. The first system shows the C major chromatic scale (C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C) with fingering numbers (1-3) and articulation marks (accents) above the notes. The second system shows the C minor chromatic scale (C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C) with similar fingering and articulation markings. The notation includes clefs, key signatures, and various musical symbols such as slurs and accents.

The musical score is divided into four systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Arrows point to specific notes, likely indicating accents or breath marks. A repeat sign is located at the end of the fourth system.

\*) Repeat in the same manner beginning at the intervals of a minor and of a major third; of a minor and of a major sixth; of a minor and of a major tenth.

\*) Man wiederhole in derselben Weise im Abstand einer kleinen sowie einer grossen Terz; einer kleinen und einer grossen Sexte, alsdann einer kleinen und auch einer grossen Dezime.

\*) Répétez, de la même façon, à l'intervalle d'une tierce mineure et d'une tierce majeure; d'une sixte mineure et d'une sixte majeure; d'une dixième mineure et d'une dixième majeure.

\*) Repítase, del mismo modo, al intervalo de una tercera menor y de una tercera mayor; de una sexta menor y de una sexta mayor; de una décima menor y de una décima mayor.



Table of the various fingerings for simple chromatic scales.

Verzeichnis der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern.

Table des différents doigtés pour les gammes chromatiques simples.

Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas.

With two fingers.

Mit zwei Fingern.

Avec deux doigts.

Con dos dedos.

*legato*

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

*m.d.*

*m.s. 2da*

1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2	1
2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 3 3 2 3	2
3 4 3 4 3 3(4) 4 3 4 3 4 3 3(4) 4 3	3
4 5 4 5 4 4(5) 5 4 5 4 5 4 4(5) 5 4	4

*bassa*

4 5 4 5 4 5 4 4(5) 5 4 5 4 4(5) 5	4 (5)
3 4 3 4 3 4 3 3(4) 4 3 4 3 3(4) 4	3 (4)
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3	2 (3)
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2	1 (2)

2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1	1 (2)
3 2 3 2 3 2 3 3 2 3 2 3 3 2	2 (3)
4 3 4 3 4 3 4 3 3(4) 4 3 4 3 3(4) 4	3 (4)
5 4 5 4 5 4 5 4 4(5) 5 4 5 4 4(5) 5	4 (5)

With the 1st, 2nd and 3rd finger.

Mit dem 1. 2. und 3ten Finger.

Avec le 1er 2me et 3me doigt.

Con el 1er, 2o y 3er dedo.

Czerny

1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 (2)

1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 (2)

With the 1st, 2nd, 3rd and 4th finger.

Mit dem 1. 2. 3. und 4ten Finger.

Avec le 1er 2me 3me et 4me doigt.

Con el 1er, 2o, 3er y 4o dedo.

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

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

\*) I. Philipp (Exercices Journaliers)

\*) By permission of the original publishers, Durand and Cie., Paris

With the following fingering, which is highly recommended, the groups alternate in this way:  $\overset{1}{1} \overset{2}{4} \overset{3}{3} \overset{4}{2}$ - $\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}$ , but at each second octave, the group  $\overset{1}{1} \overset{2}{3} \overset{3}{2}$  occurs twice in succession. Great speed and a good legato may be obtained with this fingering.

Bei folgendem Fingersatz, den ich sehr empfehle, verteilen sich die Gruppen abwechselnd  $\overset{1}{1} \overset{2}{4} \overset{3}{3} \overset{4}{2}$ - $\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}$ , nur dass bei jeder zweiten Oktave zweimal  $\overset{1}{1} \overset{2}{3} \overset{3}{2}$  hintereinander  $\overset{1}{1} \overset{2}{3} \overset{3}{2}$  gespielt werden muss. Grosse Geschwindigkeit und auch ein gutes legato wird mit diesem Fingersatz erreicht.

Dans le doigté suivant, que je recommande beaucoup, les groupes de  $\overset{1}{1} \overset{2}{4} \overset{3}{3} \overset{4}{2}$  -  $\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}$  se suivent alternativement, mais à chaque seconde octave on joue le groupe  $\overset{1}{1} \overset{2}{3} \overset{3}{2}$  deux fois de suite. On obtient avec ce doigté une grande vitesse et un bon legato.

En la digitación siguiente, que recomiendo muchísimo, los grupos de  $\overset{1}{1} \overset{2}{4} \overset{3}{3} \overset{4}{2}$  -  $\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}$  se alternan, pero a cada segunda octava, se ejecuta el grupo  $\overset{1}{1} \overset{2}{3} \overset{3}{2}$  dos veces seguidas. Con esta digitación se obtienen gran velocidad y buen legato.

Groups of four and three fingers.

Gruppen von vier und drei Fingern.

Groupes de quatre et trois doigts.

Grupos de cuatro y tres dedos.

With the 3rd, 4th and 5th fingers.

Mit dem 3., 4. und 5. Finger.

Avec le 3<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup>

Con el 3er, 4o y 5o de do.

*m. s. due ottave bassa*

With five fingers; in groups of three, four, five.

Mit fünf Fingern; in Gruppen von drei, vier, fünf.

Avec cinq doigts; en groupes de trois, quatre, cinq.

Con cinco dedos; en grupos de tres, cuatro, cinco.

m. d.

Ferruccio Busoni in his edition of the "Well tempered Clavichord," of J.S. Bach, among other fingerings.

Ferruccio Busoni, in seiner Ausgabe "Das wohltemperierte Klavier" von J.S. Bach, unter anderen Fingersätzen.

Ferruccio Busoni, dans son édition du "Clavecin bien tempéré," de J.S. Bach, entre autres doigts.

Ferruccio Busoni, en su edición del "Clavicordio bien a temperado," de J.S. Bach, entre otras digitaciones.

Rosenthal - Schytte, \*) } School of Modern Pianoforte Virtuosity  
Schule des höheren Klavierspiels

\*) Published with permission of Adolph Fürstner, Berlin W.10, Copyright 1892 by O.B.Boise



Practise the following fingerings; they are of great value for strengthening the fingers, are often found in this form, and constitute a regular feature of all chromatic double notes.

*Man übe folgende Fingersätze die für die Kräftigung der Finger von grossem Wert sind. Sie werden oft angetroffen und bilden solchergestalt einen Bestandteil von allen chromatischen Doppelnoten.*

Etudiez les doigtés suivants; ils sont d'une grande valeur pour donner la force aux doigts; on les trouve souvent dans cette forme, et, de toutes façons, ils constituent partie intégrante des doubles notes chromatiques.

*Estúdiense las digitaciones siguientes; son de gran valor para dar fuerza a los dedos; se encuentran a menudo en esta forma, y, de todos modos, constituyen parte integrante de las notas dobles cromáticas.*

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'm. d.' (mezzo-dia) and 'm. s.' (mezzo-sol). The notation includes chromatic double notes with various fingerings indicated by numbers 3, 4, 5, and 8. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*f legato*

8<sup>a</sup> *bassa*

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature intricate sixteenth-note passages with numerous fingerings (e.g., 5 3 4 3 4 5 3 4, 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3). A dynamic marking of *f legato* is present. A dashed line with an '8' above it spans across both staves, indicating an octave shift. The lower staff has a marking *8<sup>a</sup> bassa* below it.

*f legato*

*D. C. p e poi*

Detailed description: This system features a grand staff with three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom one is in bass clef. It contains complex sixteenth-note passages with fingerings such as 5 3 4 3 4 5, 4 3 4 3 4 3 5, and 4 3 4 3 4 3 5. A dynamic marking of *f legato* is at the beginning. The system concludes with a *D. C. p e poi* marking and a fermata.

*m. d.*

Detailed description: This system is in treble clef and contains a series of sixteenth-note passages with fingerings like 4 3 4 3 4 5, 4 5 3 4 3 4, and 5 4 3 4 3 4. A *m. d.* marking is at the start.

Detailed description: This system continues the *m. d.* section with similar sixteenth-note patterns and fingerings, including 4 3 4 3 4 3, 4 5 3 4 3 4, and 5 3 4 3 4 3. It includes an octave shift marking '8' at the end.

Detailed description: This system continues the *m. d.* section with sixteenth-note passages and fingerings such as 5 3 4 3 4 3, 5 4 3 4 3 4, and 5 4 3 4 3 4. It ends with a final chord marked with a '5' and a '(3)'.

*m. s.*

Detailed description: This system is in bass clef and contains sixteenth-note passages with fingerings like 4 3 4 3, 4 5 3 4 3, and 4 3 4 3. A *m. s.* marking is at the start.





First system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment.

Third system of a musical score. The upper staff (treble clef) has a melodic line with many accidentals. The lower staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *f* is present in the lower staff.

Fourth system of a musical score. The upper staff (treble clef) has a melodic line with many accidentals. The lower staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of a musical score. The upper staff (treble clef) has a melodic line with many accidentals. The lower staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *f* is present in the lower staff.

First system of a piano piece. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a complex accompaniment with many accidentals and sixteenth notes. The system ends with a repeat sign and a final chord.

Second system of the piano piece. It features dynamic markings: *f* (forte) in the right hand and *p* (piano) in the left hand. The system is divided into two measures, each ending with a repeat sign.

Third system of the piano piece. It features dynamic markings: *p* (piano) in the right hand and *f* (forte) in the left hand. The system is divided into two measures, each ending with a repeat sign.

Fourth system of the piano piece. The right hand has a more active melodic line with many accidentals. The left hand continues with a complex accompaniment. The system is divided into two measures, each ending with a repeat sign.

Fifth system of the piano piece. It features dynamic markings: *f* (forte) in both hands. The system is divided into two measures, each ending with a repeat sign.

Chromatic scales with alternating hands.

Chromatische Tonleitern mit abwechselnden Händen.

Gammes chromatiques avec mains alternées.

Escalas cromáticas con manos alternadas

For strength, speed and brilliancy.

Für Kraft, Schnelligkeit und brillantes Spiel.

Pour la force, la vitesse et le brillant du jeu.

Para fuerza, velocidad y brillantez.

The following manner of playing alternate chromatic scales (which until now has not been published) is to be applied only to very rapid runs.

If the ascending chromatic scale ends on F or on C, or if the descending chromatic scale ends on E or on B, the left hand is not to strike the two last notes together, but is to play them one after the other, in order to leave a clear impression.

Folgende, bisher noch unveröffentlichte Spielart der chromatischen Tonleitern mit abwechselnden Händen, eignet sich nur für äusserst schnelle Läufe.

Wenn die aufwärtsgehende chromatische Tonleiter auf F oder auf C, die abwärtsgehende auf E oder mit H, aufhört, soll die linke Hand die beiden letzten Noten nicht zusammen anschlagen, sondern eine nach der anderen spielen, um einen klaren Eindruck zu hinterlassen.

La manière suivante de jouer les gammes chromatiques alternées (laquelle n'a pas encore été publiée) ne convient qu'aux traits excessivement rapides.

Si la gamme chromatique montante finit sur fa ou sur ut, ou bien si la gamme chromatique descendante finit sur mi ou sur si, la main gauche ne devra pas jouer les deux dernières notes ensemble, mais bien l'une après l'autre, afin de laisser une impression claire.

La manera siguiente de tocar las escalas cromáticas alternantes (la cual no ha sido publicada hasta ahora) no conviene más que para los pasos sumamente rápidos.

Si la escala cromática ascendente acaba en Fa o en Do, o bien si la escala cromática descendente acaba en Mi o en Si, la mano izquierda no deberá tocar las dos últimas notas al mismo tiempo, sino una después de la otra, para dejar una impresión clara.

\*) These two notes are to be played at the same time.

\*) Diese beiden Noten sind zusammen anzuschlagen.

\*) Ces deux notes se joueront en même temps.

\*) Se tocarán estas notas al mismo tiempo.





For great speed.

Für grosse Schnelligkeit.

Pour grande vitesse.

Para gran velocidad.

Two staves of bass clef musical notation. The first staff contains two measures of music with slurs and fingerings (1-2-3-4, 4-3-2-1). The second staff contains two measures of music with slurs and fingerings (4-3-2-1, 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3, 4).

Not so serviceable

Nicht so dienlich

Pas aussi avantageux

No tan ventajoso

Two staves of bass clef musical notation. The first staff contains two measures of music with slurs and fingerings (1-2-3-4-5, 5-4-3-2-1). The second staff contains two measures of music with slurs and fingerings (5-4-3-2-1, 1-2-3-4-5, 5-4-3-2-1, 1-2-3-4-5).

FERRUCCIO BUSONI<sup>1)</sup>

in his edition of "The well tempered Clavichord of J.S. Bach.

in seiner Ausgabe „Das wohltemperierte Klavier“ von J.S. Bach.

dans son édition du Clavessin bien tempéré de J.S. Bach.

en su edición del Clavicordio bien atemperado de J.S. Bach.

\*) Division in upper and lower keys.

\*) Teilung in obere und untere Tasten.

\*) Division en touches supérieures et inférieures.

\*) División en teclas superiores e inferiores.

Single staff of treble clef musical notation. It contains two measures of music with slurs and fingerings (1-2-3-4, 4-3-2-1, 1-2-3-4, 4-3-2-1, 1-2-3-4, 4-3-2-1, 1-2-3-4, 4-3-2-1).

m.d. { Lower keys - Untere Tasten  
 Touches inférieures - Teclas inferiores  
 \*)  
 m.s. { Upper keys - Obere Tasten  
 Touches supérieures - Teclas superiores

Single staff of treble clef musical notation. It contains two measures of music with slurs and fingerings (3-2-1, 2-3-4, 3-2-1, 2-3-4, 2-3-4, 3-2-1, etc.).

## Chromatic Glissandos.

There is no example of such passages in classical piano music; yet they are easy of execution and just as brilliant and perhaps as justifiable as the usual glissandos.

The hand is to be placed in the same position as when executing a usual ascending glissando scale with the 2nd or 3rd finger of the right hand, but with this difference: that the nail of the third finger should rest on the white keys, and the nail of the second finger on the black keys. In this position the execution of the chromatic glissando scale is not difficult for the ascending scale in the right hand, and for the descending scale in the left hand. In the contrary direction (descending in the right hand and ascending in the left hand) the nail of the 2nd finger will have to be placed on the white, and the nail of the 3rd finger on the black keys; or use the thumb on the white, and the 2nd on the black keys.

## Chromatische Glissandi.

*Aus der klassischen Klavierliteratur kenne ich kein Beispiel, um es anzuführen. Ich hätte über sie nur zu sagen, dass sie leicht ausführbar, ihr Auftreten ebenso berechtigt wie das der diatonischen und ihre Wirkung ebenso brilliant ist.*

*Indem die Hand ganz so auf den Tasten gehalten wird wie bei den gewöhnlichen diatonischen Glissandi, die mit dem 3ten oder dem 2ten Finger auszuführen sind, soll der Nagel des dritten Fingers auf den weissen und der des 2ten Fingers auf den schwarzen Tasten ruhen. In dieser Stellung ist die chromatische glissando Tonleiter unschwer ausführbar, jedoch nur in aufwärts gehender Richtung für die rechte und in abwärts gehender Richtung für die linke Hand. In umgekehrter Richtung (abwärts die rechte, aufwärts die linke Hand) müsste der Nagel des 2ten Fingers auf den weissen und der Nagel des 3ten auf den schwarzen Tasten ruhen; oder auch mit dem Daumen auf den weissen Tasten und dem 2ten Finger auf den schwarzen.*

## Glissandos Chromatiques.

Je n'en connais aucun exemple dans la musique classique du piano, et pourtant ils sont faciles à exécuter et ils sont aussi brillants et peut-être tout aussi justifiés que les glissandos diatoniques.

La main doit être placée dans la même position que lorsqu'on exécute un glissando ascendant avec le 2<sup>me</sup> ou le 3<sup>me</sup> doigt de la main droite, mais avec cette différence: que l'ongle du troisième doigt reposera sur les touches blanches et l'ongle du 2<sup>me</sup> doigt sur les touches noires. Dans cette position, l'exécution de la gamme chromatique glissando n'est pas difficile pour les gammes montantes faites avec la main droite et les gammes descendantes faites avec la main gauche. Dans la direction contraire (descendant dans la main droite et montant dans la main gauche) on placera l'ongle du 2<sup>me</sup> doigt sur les touches blanches et l'ongle du 3<sup>me</sup> doigt sur les touches noires; ou bien le pouce sur les touches blanches et le 2<sup>me</sup> doigt sur les touches noires.

## Glissandos Cromáticos.

No conozco ningún ejemplo en la música clásica del piano, y sin embargo son de fácil ejecución y tan brillantes y acaso tan justificables como los glissandos diatónicos.

Se colocará la mano en la misma posición que se le da para tocar glissando una escala ascendente con el 2<sup>do</sup> o con el 3<sup>er</sup> dedo de la mano derecha; pero con esta diferencia: que la uña del 3<sup>er</sup> dedo deberá reposar sobre las teclas blancas y la del 2<sup>o</sup> sobre las negras. En esta posición la ejecución de la escala cromática glissando no es difícil para las escalas ascendentes con la mano derecha y las escalas descendentes con la izquierda. En la dirección contraria (descendente con la mano derecha y ascendente con la izquierda) se colocará la uña del 2<sup>o</sup> dedo sobre las teclas blancas y la uña del 3<sup>er</sup> dedo sobre las negras; o bien el pulgar sobre las teclas blancas y el 2<sup>o</sup> dedo sobre las teclas negras.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand (m.d.) and the bottom two for the left hand (m.s.). Each hand has an ascending and a descending chromatic glissando scale. The right hand scales start on middle C (C4) and go up to G4, while the left hand scales start on G3 and go down to C3. The notation includes fingerings (1, 2, 3) and slurs indicating the continuous nature of the glissandos. The right hand descending scale uses fingering 3, 2, 1, and the left hand descending scale uses fingering 1, 2, 3. The ascending scales use fingering 1, 2, 3.



Another mode of execution is the following: the right hand plays glissando on the white keys, and the left hand, at same time, plays with all five fingers, on the five consecutive black keys. The speed of the right, must then adjust itself to the speed of the left hand, so as to produce the effect of a chromatic glissando.

*Eine andere Ausführung ist die folgende: die rechte Hand spielt glissando auf den weissen Tasten und die linke Hand spielt zu gleicher Zeit, mit allen fünf Fingern, auf den fünf nebeneinanderstehenden schwarzen Tasten. Die Geschwindigkeit der rechten, muss sich der Geschwindigkeit der linken Hand fügen, so dass der Eindruck des chromatischen Glissando hervorgerufen wird.*

Un autre mode d'exécution est le suivant: la main droite joue glissando sur les touches blanches et la main gauche joue en même temps, avec les cinq doigts, sur les cinq touches noires consécutives. La vitesse de la main droite devra se régler sur celle de la main gauche, de sorte que l'effet produit soit celui d'une gamme chromatique glissando.

*Otro modo de ejecución es el siguiente: la mano derecha toca glissando sobre las teclas blancas y la izquierda toca al mismo tiempo, con los cinco dedos, sobre las cinco teclas negras consecutivas. La rapidéz de la mano derecha deberá ajustarse a la de la mano izquierda, de suerte que se produzca la impresión de una escala cromática glissando.*

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating chromatic glissando exercises. Each system consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand.

- System 1:** The right hand plays a glissando on the white keys, starting on C4 and ending on C5. The left hand plays a chromatic scale on the black keys, starting on B3 and ending on B4. The right hand is marked "glissando" with a slur and a circled "2" above it. The left hand is marked "gliss." with a slur. Fingerings for the left hand are indicated as 5, 4, 3, 2, 1 for the first five notes.
- System 2:** The right hand plays a glissando on the white keys, starting on D4 and ending on D5. The left hand plays a chromatic scale on the black keys, starting on C4 and ending on C5. The right hand is marked "gliss." with a slur. The left hand is marked "gliss." with a slur. Fingerings for the left hand are indicated as 1, 2, 3, 4, 5 for the first five notes.
- System 3:** The right hand plays a glissando on the white keys, starting on E4 and ending on E5. The left hand plays a chromatic scale on the black keys, starting on D4 and ending on D5. The right hand is marked "gliss." with a slur. The left hand is marked "gliss." with a slur. Fingerings for the left hand are indicated as 5, 4, 3, 2, 1 for the first five notes.

Examples.

Equal strength of fingers. Do not accent every group of three notes. The trill in thirds is to be supple and light.

Beispiele.

Gleichmäßige Fingerkraft. Man betone nicht jede Gruppe von drei Noten. Der Triller in Terzen muss locker und leicht sein.

Exemples.

Avec force égale des doigts. N'accentuez pas chaque groupe de trois notes. Le trille en tierces doit s'exécuter d'une façon souple et légère.

Ejemplos.

Con fuerza igual en los dedos. No se acentúe cada grupo de tres notas. El trino en terceras, muy flexible y ligero.

Concerto in G major

Konzert in G dur

Concerto en sol majeur

Concierto en Sol mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro moderato

First system of musical notation, piano introduction. It shows a trill in thirds in the bass clef with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3. The treble clef part begins with a melodic line.

Second system of musical notation, continuing the piano introduction with the trill in thirds and melodic line.

Third system of musical notation, including fingering diagrams for the trill in thirds: 343(454) and 212(212). The notation continues with the piano introduction.

Fourth system of musical notation, ending with a fermata and the instruction "etc." in the bass clef.

Concerto in E $\flat$  major

Konzert in Es dur

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

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

*pp* *leggieramente*  
(sordini)

*m. s.*

(senza sordini)

*cresc.*

*etc.*

*m. s.*



Fleet, supple fingers are needed here to maintain the tempo. The accents on the D should be particularly marked with the left hand.

*Flinke, lockere Finger sind hier nötig, um das schnelle Tempo einzuhalten. Die Akzente auf den beiden D sind besonders mit der linken Hand gut zu geben.*

Il faut ici des doigts rapides et souples pour conserver la vitesse du mouvement. Les accents sur chaque Ré doivent être marqués surtout avec la m.g.

*Se necesitan aqui dedos veloces y flexibles para guardar el movimiento. Los acentos sobre cada Re se darán sobre todo con la mano izquierda.*

Concerto in G minor

Konzert in G moll

Concerto en sol mineur

Concierto en Sol menor

CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Allegro scherzando (♩ = 132)

Ped.

etc.

Ped.

\*) By permission of the original publishers, Durant and Cie., Paris.

Observe the shadings  
which I suggest.

Man beachte die von mir  
empfohlenen Schattierungen.

Observez les nuances que  
j'ai indiquées.

Obsérvense los matices  
que he señalado.

Transcendental Etudes  
(Nº 12)

Transcendentale Etuden  
(Nº 12)

Etudes d'exécution tran-  
scendante (Nº 12)

Estudios de ejecución tras-  
cendental (Nº 12)

FRANZ LISZT

Andante con moto

Play the various groups in a continuous, even way, and accent only the first note of each measure.

Man spiele die verschiedenen Gruppen in ununterbrochener, ebenmüssiger Art und betone nur die erste Note in jedem Takt.

Jouez les différents groupes d'une façon continue et égale et n'accentuez que la première note de chaque mesure.

Tóquense los diferentes grupos de una manera continua e igual y no se acentúe más que la primera nota de cada compás.

Concerto in E♭ major

Konzert in Es dur

Concerto en Mib majeur

Concierto en Mib Mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

The first system of musical notation consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3. The bass staff begins with a bass clef and contains eighth-note chords with fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 3. A *cresc.* marking is placed above the first measure of the bass staff.

The second system continues the piece. The treble staff features a first ending bracket over the final two measures, with a fermata over the last note. The bass staff has a *f* dynamic marking and continues with eighth-note chords and fingerings 3, 3, 3, 3. The system concludes with a double bar line and the word "etc." in the bass staff.

The third system continues with eighth-note chords and fingerings 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3 in the treble staff and 5, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 1 in the bass staff. A *cresc.* marking is present. The system ends with a first ending bracket and a fermata over the final note.

The fourth system continues with eighth-note chords and fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1 in the bass staff. The treble staff has a first ending bracket and a fermata over the final note. The system concludes with a double bar line, a *f* dynamic marking, and the word "etc." in the bass staff.





Chromatic runs in minor thirds are not difficult to play, but the following require strength, brilliancy and sweep.

*Chromatische Läufe im Intervall einer kleinen Terz sind nicht schwer zu spielen, doch die folgenden erfordern Kraft, ein brillantes Spiel und Schwung.*

Les gammes chromatiques à un intervalle de tierce mineure ne sont pas difficiles à exécuter, mais les suivantes requièrent la force, le jeu brillant et la fougue.

*Las escalas de intervalo de tercera menor no son difíciles de ejecutar; pero las siguientes requieren fuerza, brillantez y arrojo.*

Spanish Rhapsody

Spanische Rhapsodie

Rhapsodie espagnole

Rapsodia española

FRANZ LISZT

Sempre presto *ff*

Chromatic runs in major thirds are not quite as easy as chromatic minor thirds. In the following examples let the left hand equal the speed of the right.

*Chromatische grosse Terzen sind nicht so leicht wie die chromatischen kleinen Terzen. In beiden folgenden Beispielen beobachte man die linke Hand, um gleichmässige Geschwindigkeit zu erzielen.*

Les chromatiques en tierces majeures ne sont pas aussi faciles que celles en tierces mineures. Dans les deux exemples suivants, observez la main gauche pour obtenir l'égalité de la vitesse.

*Las cromáticas en terceras mayores no son tan fáciles como las de terceras menores. En ambos ejemplos siguientes, obsérvese la mano izquierda para igualar la rapidez.*

Rhapsody No 15 (Rákóczy March)

*Rhapsodie No 15 (Rákóczy Marsch)*

Rhapsodie No 15 (Marche de Rákóczy)

*Rapsodia No 15 (Marcha de Rákóczy)*

FRANZ LISZT

*leggieramente*

8

*Cadenza ad libitum*

*p sotto voce* etc.

*8a bassa*





8  
4 5 3 2 1 3 1

1 2 3 1 3 1

Ped.

8  
1 5

4 3 2 1 3 2 1 3 1

1 3 1 3 1 2 3 1 3

Ped.

8  
5 4 1

4 5

Ped.

8  
5 4 1

5 4 1 2 4

1 2 4 1 2 4

**ff** etc.

Ped.

Etude II

Etude II

Etude II

Estudio II

PAGANINI - LISZT

Andante

etc.

FANTAISIE POLONAISE

Op. 19

Vivace

*m.d.*

*m.s. cresc.*

Ignace J. Paderewski\*

etc.

\*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

Concerto

Konzert

Concerto

Concierto

FERRUCCIO BUSONI \*\*)

(Presto)

\*\*\*) By permission of Breitkopf and Haertel, Leipzig.



The first system of the musical score for 'AFRICA' consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of three flats (E-flat major/C minor). The music is characterized by a long, sweeping melodic line that spans across both staves, with a large slur encompassing the entire system. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic flow.

The second system continues the musical score for 'AFRICA'. It features the same two-staff format and key signature. The melodic line continues across the staves, ending with a fermata and the word 'etc.' to the right. A small number '3' is written below the bass staff at the end of the system.

## AFRICA

For piano and orchestra | Für Klavier und Orchester | Pour piano et orchestre | Para piano y orquesta

CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Allegro animato

The third system of the musical score for 'AFRICA' is marked 'Allegro animato' and 'ff sans ralentir (senza rit.)'. It features a two-staff format in a key signature of one sharp (F# major/C# minor) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a long, sweeping melodic line that spans across both staves, with a large slur encompassing the entire system. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic flow. Fingerings are indicated with numbers 1-4 above the notes and 4-3-2-1 below the notes.

The fourth system continues the musical score for 'AFRICA'. It features the same two-staff format and key signature. The melodic line continues across the staves, ending with a fermata and the word 'etc.' to the right. A small number '8' is written above the notes in the second measure of the system.

\*) By permission of the original publishers, Durant and Cie., Paris.

The chords to be played through light manipulation of the arm; the chromatic runs lightly and fluently. Do not strain or "pull."

Die Akkorde sind leicht mit dem Arm zu spielen; die chromatischen Läufe leicht und fließend. Nicht anstrengen und nicht ziehen.

"Placez" les accords avec légèreté, et du bras; les traits chromatiques légers et fluides. Ne forcez pas; ne tirez pas.

Dense los acordes con ligereza y con el brazo; las cromáticas ligeras y corrientes. No hay que forzar, ni tirar de la mano.

Etude Op. 10 N<sup>o</sup> 2Etude Op. 10 N<sup>o</sup> 2Etude Op. 10 N<sup>o</sup> 2Estudio Op. 10 N<sup>o</sup> 2

FREDERICK CHOPIN

Allegro (♩ = 144)

*sempre legato*

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system includes a *ped.* marking. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system concludes with a *fz* (fortissimo) dynamic and a *(poco rit.)* instruction. The score is filled with intricate chromatic runs and chords, with numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) throughout. The piece is in 3/4 time and G major.

FREDERICK CHOPIN Op. 10, N<sup>o</sup>2Study for the left  
hand alone, arranged by:*Studie für die linke  
Hand allein, arrangiert  
von:*Étude pour la main  
gauche seule, arrangée  
par:*Estudio para la ma-  
no izquierda sola. Trans-  
cripción de:*

LEOPOLD GODOWSKY \*)

Allegro (♩ = 116 - 126)  
*sempre legato ed espressivo*

*p* 5 4 5 4 2 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 4 5 4 3 4

2 1 2 3  
*p* 1 5 4 3 4

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

1 2  
OSSIA

*p* 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4

1 2  
*dimin.* 2 1 2  
etc. 5 4 5 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 4 5 4

\*) By permission of the original publisher R. Lienau, Schlesingersche Buch und Musikhandlung, Berlin.



In order to hold the A in the r.h. one ordinarily should play the chromatic run with the fingering given in small type; however, it is advisable to use the fingering given in large type, because if one accents the A strongly, it will sound through, thanks to the pedal, and a far more brilliant and fiery performance will be achieved.

Um das A in der r.H. halten zu können, muss die chromatische Tonleiter mit dem in kleinen Ziffern angegebenen Fingersatz gespielt werden; ich rate jedoch den oberen, von mir in starken Ziffern gegebenen Fingersatz zu wählen, da, bei kräftigem Betonen des A mit dem Pedal, dasselbe durchklingt und so ein viel brillanterer und wichtigerer Vortrag möglich ist.

Pour garder le la de la m.d. il faut jouer la chromatique avec le doigté donné en petits chiffres; cependant, je conseille de se servir du doigté que je donne en grands chiffres car si on accentue vigoureusement le la celui-ci s'entendra durant toute la mesure, grâce à la pédale, et on obtiendra ainsi une exécution bien plus brillante et fouguese.

Para guardar el La de la m.d. es menester emplear la digitación indicada en números pequeños; sin embargo, aconsejo usar la digitación que indico en números grandes, pues si se acentúa vigorosamente el La este sonará durante todo el compás merced al pedal y se obtendrá así una ejecución más brillante y fogosa.

Concerto in D minor

Konzert in D moll

Concerto en Ré mineur

Concierto en Re menor

J. BRAHMS

Reprinted by special permission of the original publisher  
N. Simrock, G.M.B.M. Berlin.

Allegro non troppo

ETUDE CHROMATIQUE\*)

(Etude de Concert N° 21) -

Emil von Sauer

Allegro molto vivace

\*) Published with permission of Schott Söhne, Mainz.

First system of musical notation for the Fledermaus Walzer. The treble staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 4, 5, 4, 3, 1. The bass staff has a similar pattern with fingerings 2, 5, 2, 5, 1, 2, 5, 2, 5.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note patterns and fingerings 1, 2. The bass staff continues with eighth-note patterns and fingerings 2, 5, 2, 5.

Third system of musical notation. The treble staff has fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 3, 1. The bass staff has fingerings 2, 5, 2, 5, 2, 5, 2, 5 and ends with "etc."

## FLEDERMAUS WALZER

Johann Strauss- Godowsky\*)

Tempo di Valse

*glissando*

Alla burla

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking *p* and a "Red." marking. The bass staff has a dynamic marking *p* and a "Red." marking. The treble staff has fingerings 3, 15, 15. The bass staff has fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1. The treble staff ends with "etc." and the bass staff ends with "una corda".

\*)Published with permission of Schlesinger'sche Buch und Musikalienhandlung, Berlin.







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.)





Legato - Staccato - Portamento



Legato - Staccato - Portamento



Légato - Staccato - Portamento



Legato - Staccato - Portamento





Legato - Staccato -  
Portamento.

These three varieties of touch form the foundation of every performer's playing and a full comprehension of their value and constant care in their production go far toward making his playing musical and agreeable.

Legato is the unbroken succession of tones. It is the usual medium of the cantilena, that is to say of the melodic design; it is the indispensable attribute of the pianist, since he will have to resort to it more often than to staccato. It is the usual mode of tonal expression.

The greatest care must be taken that the pupil acquires a perfect legato from the start.

This may be accomplished through careful lifting of the fingers, one after the other; not too soon, as otherwise the tonal sequence (the succession of tones) will be interrupted; not too late, in order to preserve interpretative clarity and agility of the fingers. If the pupil has been poorly taught and his legato is defective he should practise the *overlapping legato* for a few days

Legato - Staccato -  
Portamento.

*Diese drei Arten bilden die Grundlage für das Spiel jedes Pianisten und ein richtiges Verständnis ihres Wertes, sowie äusserste Sorgfalt bei ihrer Ausführung, trägt ungemein viel dazu bei, das Spiel musikalisch und schön zu gestalten.*

*Legato ist die ununterbrochene Folge von Tönen, es ist das gewöhnliche Medium einer Kantilene, d. h. einer melodischen Zeichnung; es muss dem Pianisten zur Eigenschaft werden, weil er es viel öfter zu gebrauchen hat als des Staccato. Legato ist die gewöhnliche Art des Tonausdrucks. Grösste Sorgfalt lasse man wahren, dass der Schüler vom Anfang an ein vollkommenes Legato erlernt. Dies ist möglich durch sorgfältiges Heben der Finger und zwar, einen nach dem anderen, doch nicht zu früh, da sonst die Reihenfolge der Töne unterbrochen wird, auch nicht zu spät, um das Spiel klar und die Finger gelenkig zu behalten. Ist der Schüler früher schlecht unterrichtet worden und unterbricht die regelmässige Reihenfolge der Töne, so*

Légato - Staccato -  
Portamento.

Ils forment la base du jeu du pianiste. Une bonne compréhension de leur valeur et un soin constant dans leur exécution aident grande ment à rendre le jeu musical et intéressant.

Le légato est la succession non-interrompue des sons. C'est le medium usuel pour la cantilène, c'est-à-dire pour le dessin mélodique; c'est l'attribut indispensable du pianiste, car il devra y avoir recours bien plus souvent qu'au staccato. C'est le mode usuel de l'expression tonale. Il faut donc veiller, avec le plus grand soin, à ce que l'élève acquiert, dès le début, un légato parfait. Celui-ci consiste à lever soigneusement les doigts, l'un après l'autre; pas trop tôt, ce qui coupe la succession des sons, et pas trop tard ce qui rend le jeu brouillé et enlève aux doigts l'agilité. Si l'élève a été mal guidé et que son légato est défectueux (coupant la succession égale des sons) faites - lui jouer avec le légato *exagéré* pendant un ou deux jours, ou pendant

Legato - Staccato -  
Portamento.

*Forman el fundamento de la ejecución del pianista, y el comprender bien su valor y poner cuidado constante al producirlos, son de gran ayuda para hacer que la ejecución sea musical e interesante.*

Legato es la sucesión no interrumpida de los sonidos. Es el medio de expresión usual para la cantilena; es decir, para el discurso melódico; es el atributo indispensable del pianista, pues tendrá que recurrir a él mucho más a menudo que el staccato. Es el modo usual de la expresión tonal. Hay, pues, que vigilar con el mayor cuidado que el discípulo adquiera desde el principio un legato perfecto. Este consiste en levantar los dedos con cuidado, uno después del otro; no demasiado pronto, lo que corta la sucesión de los sonidos, y no demasiado tarde, lo cual hace la ejecución borrada y quita a los dedos agilidad. Si al discípulo le han enseñado mal y su legato es defectuoso (cortando la igual sucesión de sonidos) hágasele tocar con el legato

and then return to the normal legato. While using the overlapping legato, he should count "one and," "two and," "three and," "four and." While proceeding in this way, a finger will strike on "one," the next finger on "and" and the first one will be lifted on "two" and so forth.

To impart your playing with beauty you must master the various ways of legato and staccato playing. The following gradual distribution, in my opinion, is the best and most logical.

For the legato:

1st. *Overlapping legato.*  
2nd. *Clinging legato, or legatissimo.* 3rd. *Legato (simple legato)* 4th. *Free, or light legato.* 5th. *Non legato.*

For the staccato:

1st. *Poco staccato.* 2nd. *Staccato (simple staccato)*  
3rd. *Staccatissimo.* 4th. *Pizzicato.*

*lasse man ihn das übergreifende Legato einige Tage üben, um dann zum normalen Legato zurückzukehren. Bei diesem übergreifenden Legato soll er "eins und zwei und drei und vier und" zählen. Während ein Finger auf "eins" spielt, tut dies der nächste auf "und"; der erste hebt sich erst wieder auf "zwei" u. s. v.*

*Wer sein Spiel verschönern will, muss unbedingt die verschiedenen Arten beherrschen, in welche das gebundene so wie das abgestossene Spiel eingeteilt werden kann. Folgende stufenweise Einteilung ist meines Erachtens nach die folgerichtigste und beste.*

*Für das Legato - Spiel:*

1. *Übergreifendes legato.*  
2. *Haftendes legato legatissimo.)* 3. *Legato (einfaches legato.)* 4. *Freies oder leichtes legato.* 5. *Non legato.*

*Für das Staccato - Spiel:*

1. *Poco staccato,* 2. *Staccato (einfaches Staccato)*  
3. *Staccatissimo.* 4. *Pizzicato.*

une semaine, et retournez ensuite au légato normal. Pour le légato "exagéré" faites-lui compter: "un et deux et trois et quatre et," en procédant de la manière suivante: un doigt frappe la touche lorsqu'on dit "un," le second doigt frappe lorsqu'on dit "et," le premier doigt se lève quand on prononce "deux," et ainsi de suite.

Ceux qui désirent embellir leur jeu ne manqueront pas de se rendre maîtres des différentes façons dont on peut diviser le jeu lié et le jeu détaché. La distribution suivante est, à mon avis, la plus logique et la meilleure.

Pour le légato:

1<sup>o</sup> *légato exagéré.* 2<sup>o</sup> *légato tenu ou legatissimo.*  
3<sup>o</sup> *légato (légato simple.)*  
4<sup>o</sup> *légato libre ou léger.*  
5<sup>o</sup> *non legato.*

Pour le staccato:

1<sup>o</sup> *poco staccato.* 2<sup>o</sup> *staccato (staccato simple)*  
3<sup>o</sup> *staccatissimo.* 4<sup>o</sup> *pizzicato.*

exagerado durante uno o dos días, o durante una semana, y vuélvase entonces al legato normal. Para el legato "exagerado" hágasele contar: "uno y dos y tres y cuatro y;" de la manera siguiente: un dedo hiere la tecla cuando se cuenta "uno"; el dedo siguiente cuando se dice "y," el primer dedo se levanta cuando se pronuncia "dos," y así sucesivamente.

Los que deseen embellecer su ejecución tendrán que poseer perfectamente las varias maneras en que se pueden dividir el juego ligado y el destacado. La distribución siguiente me parece la más lógica y mejor:

Para el legato:

1<sup>o</sup> *legato exagerado.*  
2<sup>do</sup>. *legato tenido o legatissimo.* 3<sup>o</sup> *legato (legato simple)* 4<sup>o</sup> *legato libre o ligero* 5<sup>o</sup> *non legato.*

Para el staccato:

1<sup>o</sup> *poco staccato.* 2<sup>o</sup> *staccato (staccato simple)*  
3<sup>o</sup> *staccatissimo.* 4<sup>o</sup> *pizzicato.*

The overlapping legato is, as we have seen, first and foremost a means of counteracting a broken, deficient legato. However, it can be used to good advantage in the execution, if the melodic notes form a harmonic design, of triads, dominant sevenths, diminished sevenths etc.

Das übergreifende Legato ist wie wir bereits bemerkt haben, vor allem ein Mittel, um ein unterbrochenes, fehlerhaftes Legato zu verbessern. Es kann jedoch auch in der Ausführung mit gutem Erfolg angewandt werden, wenn die melodischen Noten einem harmonischen Gang folgen, wie: Dreiklängen, Dominant- oder verminderten Septimenakkorden u. s. w., z. B.

Le legato exagéré, ainsi que nous l'avons vu, est, avant tout, un moyen pour réformer un legato coupé, défectueux. Pourtant, il peut être employé dans l'exécution, lorsque les notes mélodiques suivent une marche harmonique, c'est-à-dire: accords parfaits, de septième de dominante, septième diminuée, etc. Ex:

El legato exagerado, asi como lo acabamos de ver, es ante todo un medio, para mejorar un legato quebrado, defectuoso. Sin embargo se puede emplear en la ejecución cuando las notas melódicas siguen una marcha armónica, es decir: acordes perfectos, de séptima de dominante, séptima disminuida, etc. Ej:

Variations in C minor

Variationen in C moll

Variations en Ut mineur

Variaciones en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

Moderato

*p semplice*

25 etc.



The clinging *legato* or *legatissimo* is less pronounced than the overlapping *legato*. This requires not only that the tones shall follow each other perfectly without a break, but also that they overlap very slightly, so as to imitate the sliding effect of *legato* playing upon stringed instruments.

Weniger ausgeprägt als das übergreifende *Legato* ist das haftende *Legato* oder *Legatissimo*. Dieses bedingt, dass die Töne einander nicht allein vollkommen ohne Unterbrechung folgen, sondern dass sie ein bisschen überklingen, um dadurch den rutschenden *Legatoeffekt* der Saiteninstrumente nachzuahmen.

Moins marquant que le *légato* exagéré est le *légato* tenu ou *légatissimo*. Celui-ci requiert que les sons non seulement se suivent parfaitement, sans interruption, mais encore qu'ils se dépassent un tout petit peu, donnant, ainsi, l'effet glissant du *légato* des instruments à cordes.

Menos marcado que el *legato* exagerado es el *legato* tenido o *legatissimo*. Este requiere que los sonidos no solamente se sigan perfectamente, sin interrupción, sino que se sobrepongan un poquito, dando así el efecto arrastrado de los instrumentos de cuerda.

Prelude in B minor (2nd book) of the "Well-tempered Clavichord."

Präludium in H moll (2ter Heft) aus: "Das wohltemperierte Klavier."

Prélude en Si mineur (2<sup>me</sup> livre) du Clavecin bien tempéré.

Preudio en Si menor (2<sup>o</sup> libro) del Clavicornio bien atemperado.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Moderato espressivo (♩ = 66)

*mp*

etc.

Prelude in C# minor  
(1st book) of the "Well-tempered Clavichord."

*Präludium in Cis moll*  
(1tes Heft) aus: "Das  
wohltemperierte Kla-  
vier."

Prélude en Ut# mineur  
(1er livre) du Clavecin  
bien tempéré.

*Preludio en Do# me-  
nor (1er Libro) del Cla-  
vicordio bien atemperado.*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Quieto (♩ = 92)

*p e legato*

etc.

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio cantabile

*p*  
*ped. ped. \**  
*(dim.)*  
*ped. ped. (mp)*  
*ped. ped. (p)*  
*(doleiss.) (p) etc.*



A *clinging legato* in octaves, executed with one hand, of course is not possible. Still, the effect may be created if the *upper* notes in the right hand and the *lower* notes in the left hand, are played, in a way, with clinging legato. In any case the following example requires considerably more than the usual legato. Observe the declamatory accents which I give in parenthesis.

*Ein haftendes Legato in Oktaven, mit einer Hand ausgeführt, ist selbstverständlich nicht möglich, dennoch kann der Eindruck davon gewonnen werden, wenn die obersten Noten in der rechten und die untersten in der linken Hand in einem haftenden Legato gespielt werden. In folgendem Beispiel ist sicherlich mehr als ein gewöhnliches Legato nötig. Zu beachten sind die von mir in Klammern angegebenen deklamatorischen Akzente.*

Un *légato tenu* en octaves, exécuté avec une main seule, n'est, évidemment, pas possible. Pourtant, l'effet en peut être produit si on s'efforce de jouer les notes *supérieures* pour la main droite et les notes *inférieures* pour la main gauche avec le *légato tenu*. Dans l'exemple suivant on a besoin, en tous cas, d'un *légato plus prononcé* que le *légato usuel* ou normal. Observez les accents de *déclamation* que je donne entre parenthèses.

*Evidentemente, no es posible un legato tenido en octavas, ejecutado con una mano sola. Sin embargo, se puede dar la impresión de este efecto si se esfuerza uno, en cierto modo, en tocar las notas superiores de la mano derecha y las notas inferiores de la mano izquierda en legato tenido. En el ejemplo siguiente se necesita, en todo caso, un legato más pronunciado que el legato usual o normal. Obsérvense los acentos de declamación que doy entre paréntesis.*

Etude Op. 25 No 10

Etude Op. 25 No 10

Etude Op. 25 No 10

Estudio Op. 25 No 10

FREDERICK CHOPIN

Lento

*p*

*ben legato*

$\text{♩} = 42$

\* Ped. \*

\* Ped. \*

\* Ped. \*

\* Ped. \*



The legato proper or simple legato is the normal way of tone connection. Abundant examples, of course, are available.

A more rigorous legato, than the simple or normal, would impart to this fresh, simple and delicious melody a dramatic or passionate character, which in this instance is quite out of place.

*Das eigentliche oder einfache Legato ist die normale Art Töne zu verbinden. Beispiele sind natürlich in Überfülle da.*

*Ein strengeres Legato als das einfache oder normale würde dieser frischen, einfachen und entzückenden Melodie einen dramatischen oder leidenschaftlichen Charakter verleihen, der ihr nicht zukommt.*

Le legato usuel ou legato simple représente la façon normale de lier les sons. Il va sans dire que les exemples abondent.

Un legato plus rigoureux que le legato simple ou normal donnerait à cette fraîche, simple et délicieuse mélodie un caractère dramatique ou passionné qui ne lui convient pas.

*El legato usual o legato simple representa la manera normal de ligar los sonidos. Los ejemplos, es evidente, abundan.*

*Un legato más riguroso que el legato sencillo o normal daría a esta fresca, sencilla y deliciosa melodía un carácter dramático o apasionado que no le corresponde.*

Sonata in F major

Sonate in F dur

Sonate en Fa majeur

Sonata en Fa mayor

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Allegro

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with fingerings 1, 2, 4, 1, 4, 3, 2 and a bass line with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 2. The second system includes a fortissimo-piano (*sfp*) dynamic and shows a more complex melodic line in the right hand with fingerings 5, 1, 5, 1, 4, 2, 2, 1 and a bass line with fingerings 1, 2, 1. The third system features a fortissimo (*f*) dynamic and concludes with a piano (*p*) dynamic and the word "etc." The right hand has fingerings 4, 1, 3, 4, 2, 4, 2, 1 and the bass line has fingerings 3, 2, 1, 3.



Prelude in B $\flat$  minor  
(2<sup>nd</sup> book.)

Präludium in B moll  
(2tes Heft.)

Prélude en Si $\flat$  mineur  
(2<sup>me</sup> livre.)

Preudio en Si $\flat$  mineur  
(2<sup>o</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Moderato (♩ = 60)

We shall next consider the *free* or *light legato*. Here the succession of tones is not so unctuous, the touch is lighter, but still the effect remains legato.

Wir haben nun das freie oder leichte Legato zu betrachten. Hier ist die Reihenfolge der Töne nicht so glatt, der Anschlag ist leichter, aber die Wirkung ist immer noch legato.

Nous avons maintenant le *legato libre* ou *léger*. Ici la succession des sons n'est pas si onctueuse; le toucher est plus léger, mais l'effet est encore legato.

Tenemos ahora el *legato libre* o *liger*. Aquí la sucesión de los sonidos ya no es tan untuosa, el "toucher" es más ligero, pero el efecto es aún legato.

Prelude in F major  
(1<sup>st</sup> book.)

Präludium in F dur  
(1tes Heft.)

Prélude en Fa majeur  
(1<sup>er</sup> livre.)

Preudio en Fa mayor  
(1<sup>er</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro (♩ = 84)

Prelude in D major  
(1<sup>st</sup> book.)

Präludium in D dur  
(1tes Heft.)

Prélude en Ré majeur  
(1<sup>er</sup> livre.)

Preludio en Re mayor  
(1<sup>er</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro (♩ = 136)

*p leggiero*

etc.

Finally, there is *non legato*, which, as the name indicates, is practically a mild staccato, yet not so pronounced as to give a true staccato impression. It is of decided help in passages requiring considerable speed and articulation.

Schliesslich bleibt noch das *non legato* zu erwähnen, welches wie es schon der Name ausdrückt, eigentlich ein mildes Staccato ist, doch nicht so ausgesprochen, dass es den Eindruck eines wirklichen Staccato macht. Diese Art ist von unzweifelhafter Wirkung in Passagen, welche grosse Schnelligkeit und Artikulation erheischen.

Finalement il nous reste le *non legato*, lequel, ainsi que le nom indique, est en réalité un faible staccato, mais pourtant pas assez prononcé pour donner l'impression d'un véritable staccato. Le *non legato* est d'une incontestable utilité dans les passages qui requièrent une grande vélocité et une articulation très prononcée.

Finalmente nos queda el *non legato*, el cual, así como su nombre lo indica, es en realidad un leve staccato, pero no bastante pronunciado para dar la impresión de un verdadero staccato. El *non legato* es de una utilidad incontestable en los pasajes que requieren gran velocidad y articulación pronunciada.

Fugue in E minor  
(1<sup>st</sup> book.)

Fuge in E moll (1tes Heft.)

Fugue en Mi mineur  
(1<sup>er</sup> livre.)

Fuga en Mi menor  
(1<sup>er</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro con fuoco (♩ = 132)

*f e non legato*

etc.

Prelude in G# minor  
(2nd book.)

Präludium in Gis moll  
(2tes Heft.)

Prélude en Sol# mineur  
(2me livre.)

Preludio en Sol# menor  
(2o libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegretto (♩ = 96)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure of the upper staff. Fingering numbers (2, 3, 1, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 4, 1, 2) are written below the notes in the first measure of the upper staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the upper staff. Fingering numbers (4, 1, 5, 4, 5, 4, 5, 2) are written below the notes in the second measure of the upper staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the upper staff. Fingering numbers (4, 2, 5, 1, 3, 2, 4) are written below the notes in the first measure of the upper staff. The system concludes with the text "etc." at the end of the upper staff.



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Assai allegro

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, both in 6/8 time. The key signature has one flat (F major). The tempo is marked 'Assai allegro'. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a 'non legato' instruction. The second system features sforzando (*sf*) dynamics. The third system includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fourth system continues with piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fifth system concludes with piano (*p*) and forte (*sf*) dynamics, ending with 'etc.'.

Toccata Op. 46, No 5  
THEODORE LESCHETIZKY\*)

Molto vivace  
non legato

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing eighth-note patterns and a bass staff with a long slur over four notes. The second system features a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with a long slur. The third system continues the eighth-note patterns in the treble and the long slur in the bass. The fourth system concludes with a treble staff featuring a five-note run and a bass staff with a long slur and a final chord.

\*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.

If legato is to be considered as the fundamental requirement of piano playing, staccato, on the other hand, imparts life and smartness to a performance and, as a natural consequence, its mastery is as indispensable for the virtuoso as the first mentioned requirement (legato).

A fine staccato is produced through a swift lifting of the finger, of the hand, or of the forearm. The first is called finger, the second wrist, and the third arm staccato. All three varieties are serviceable according to needs. The finger staccato, (which, by the way, is an excellent finger exercise, as it imparts speed in lifting the fingers) is good for every rapid staccato scale or run. Its use intensifies the action of wrist and arm staccato. It can also be used in slower passages and, in milder form, for the execution of the *poco staccato*, which is a more pronounced form of the *non legato*.

*Ist nun das Legato das Fundament des Klavierspiels, so ist wiederum Staccato dasjenige, was Leben und Feuer in den Vortrag bringt und so ist dessen Beherrschung eine ebenso unerlässliche Bedingung für den Klaviervirtuosen, wie die des ersteren.*

*Ein gutes Staccato wird hervorgebracht durch ein schnelles Heben des Fingers, der Hand oder des Vorderarmes. Das erste ist Fingerstaccato, das zweite Handgelenk- das dritte Armstaccato. Alle drei sind je nachdem gut und brauchbar. Das Fingerstaccato (welches überhaupt eine gute Fingerübung ist, da es den Fingern Geläufigkeit und Leichtigkeit gibt) ist gut für schnelle Tonleitern oder Passagen. Der Gebrauch desselben macht auch das Handgelenk und Armstaccato wirkungsvoller. Es kann aber auch in langsameren Sätzen und in sanfter, milder Form zur Ausführung des poco staccato angewandt werden. Dieses ist eine ausgesprochenere Art des non legato.*

Si d'un côté on peut considérer le legato comme la façon fondamentale de jouer le piano, d'un autre côté le staccato donne vie et relief à l'exécution et il est le *sine qua non* de tout "virtuose" du piano.

Un bon staccato se produit en levant rapidement, de la touche, le doigt, la main ou l'avant-bras. La première manière s'appelle staccato de doigt, la seconde staccato du poignet et la troisième staccato du bras. Toutes les trois manières sont bonnes selon les circonstances.

Le staccato de doigt, (lequel, soit dit en passant, est un excellent exercice de doigt, car il donne de la vitesse pour lever les doigts,) est bon pour les gammes ou traits rapides en staccato. Son usage intensifie l'action du staccato du poignet et du bras.

On peut, cependant, l'employer aussi dans des passages plus lents, et d'une façon plus douce, pour l'exécution du *poco staccato*, le quel est une forme plus prononcée du non legato.

*Si por una parte se puede considerar el legato como la manera fundamental de tocar el piano, por otra parte el staccato da a la ejecución vida y realce, y es el sine qua non de todo "virtuoso" del piano.*

*Se produce un buen staccato levantando rápidamente de la tecla el dedo, la mano o el antebrazo. La primera manera se llama staccato de dedos, la segunda, staccato de muñeca, y la tercera, staccato de brazo. Las tres son buenas según las circunstancias. El staccato de dedos (el cual, sea dicho de paso, es un excelente ejercicio de dedos, pues da rapidez para levantar los dedos) es conveniente para escalas o pasajes rápidos en staccato. Su uso intensifica la acción del staccato de muñeca y de brazo.*

*Se puede también emplear en pasajes más lentos, y de una manera más suave, para la ejecución del poco staccato, el cual es una forma más pronunciada del non legato.*



Fugue in G major  
(2nd book.)

Fuge in G dur  
(2tes Heft.)

Fugue en Sol majeur  
(2me livre.)

Fuga en Sol mayor  
(2o libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Vivace (♩. = 76)

*p poco staccato*

*m. s.*

*cresc.*

*f*

*p cresc. f etc.*

The wrist staccato enables a supple, not too crisp, but very grateful staccato, used in slow, up to fairly fast, tempo alone, or in conjunction with the finger or arm staccato. It is very convenient for the normal staccato or simple staccato.

Das Handgelenkstaccato gibt ein geschmeidiges, nicht alzu scharfes, aber graziöses Staccato; im langsamen bis zu mässigem Tempo zu gebrauchen, allein, auch in Verbindung mit Finger- oder Armstaccato. Es eignet sich für das normale oder einfache Staccato.

Le staccato de poignet produit un staccato souple, pas très incisif, mais, par contre, très agréable; il s'emploie dans les mouvements lents et aussi dans les mouvements assez vifs, seul ou en combinaison avec le staccato de doigt ou de bras. Il convient pour le staccato normal ou staccato simple.

El staccato de muñeca produce un staccato flexible, no muy incisivo, pero, por otra parte, muy agradable; se emplea en los movimientos lentos y también en los bastante vivos, sea solo o en combinación con el staccato de dedos o de brazo. Es conveniente para el staccato normal o staccato simple.

Sonata Op. 28 in D major

Sonate Op. 28 in D dur

Sonate Op. 28 en Ré majeur.

Sonata Op. 28 en Re mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Andante

*p* *cresc.* *sempre staccato*

*p* etc.

Sonata Op. 31 in E $\flat$  major.

Sonate Op. 31 in Es dur.

Sonate Op. 31 en Mi $\flat$  majeur.

Sonata Op. 31 en Mi $\flat$  mayor.

LUDWIG van BEETHOVEN

Scherzo.

Allegretto vivace (♩ = 152)

*p* *sf* *sf* *sf* etc.

The arm (forearm) staccato enables the crispest, freshest staccato, specially when used in conjunction with finger staccato. Best used in forceful and also in rapid passages. It can be applied, as a rule, to all passages marked *staccatissimo*, that is to say where the crispest, most forceful kind of staccato is required. Also suitable for passages in *p*.

*Das Arm-(Vorderarm) Staccato erzeugt das schönste, kürzeste Staccato, besonders wenn es mit dem Fingerstaccato zugleich gebraucht wird; am besten für starke und schnelle Passagen. Es kann im allgemeinen bei allen Stellen, die staccatissimo bezeichnet sind, d. h. wo ein äusserst scharfes Staccato gespielt werden soll, angewandt werden. Auch für Passagen im *p* geeignet.*

Le staccato de bras (avant-bras) produit le staccato le plus mordant et incisif, surtout en combinaison avec le staccato de doigt. Il s'emploie plutôt dans les passages de force et aussi de rapidité. Il s'applique, en général, à tous les passages marqués *staccatissimo*, c'est-à-dire où on requiert le staccato le plus incisif et le plus prononcé. Il convient aussi aux passages *p*.

El staccato de brazo (antebrazo) produce el staccato más "arrancado" e incisivo, sobre todo en combinación con el staccato de dedos. Se emplea mejor en los pasajes de fuerza y también de gran rapidez. Se aplica en general a los pasajes marcados *staccatissimo*; es decir en donde se requiere el staccato más incisivo y pronunciado. Conviene también para pasajes *p*.

Variations Sérieuses

Var. 4

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY

(*staccatissimo*) (♩ = 100-108)

Var. 12 (♩ = 112) (*staccatissimo*)



Etude in A minor  
Op. 25, No 4

Etude in A moll  
Op. 25, No 4

Étude en La mineur  
Op. 25, No 4

Estudio en La menor  
Op. 25, No 4

FREDERICK CHOPIN

Agitato (♩ = 160)

*p(staccatissimo)*

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

*legato*  
*p staccato*

*Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* \* *Ped.* *Ped.* *Ped.* \*

etc.

B-A-C-H

FRANZ LISZT

Allegro

ten. *fff* ten. (staccatissimo) ten. ten.

ten. ten. ten. ten.

*sempre fff e staccato*

*gva bassa*.....

*mf* etc.

These three varieties of Staccato can be produced to best effect by striking the keys rapidly and smartly or through lifting the fingers from the key very quickly.

The first variety, the "striking" staccato, produces a more forceful, resonant tone. The second, the "lifting" staccato, is of light and smoother quality, best comparable with the pizzicato of stringed instruments.

*Pizzicato* indicates the plucking of strings on stringed instruments, and the term might well be employed to advantage in piano music. It should be used for all varieties of the "lifted" staccatos.

*Diese drei Arten des Staccato können erreicht werden durch schnelles Anschlagen der Tasten, oder durch ein schnelles Abheben von den Tasten. Das erstere "fallende" Staccato gibt einen stärkeren, klangvolleren Ton: das zweite "hebende" Staccato ist leicht und nie hart; es ist am besten mit dem Pizzicato der Saiteninstrumente zu vergleichen.*

*Das Wort "Pizzicato," welches auf das Zupfen der Saiten mit den Fingern, das auf dem Klavier nachgeahmt werden soll hinweist, sollte in der Klavierliteratur allgemeine Verwendung finden. Man sollte diesen Ausdruck für alle "hebenden" Staccati gebrauchen.*

Dans l'emploi de toutes ces trois manières le staccato peut s'obtenir en frappant vivement la touche ou en enlevant soudainement le doigt, la main ou l'avant-bras.

Le premier (staccato frappé) donne un son plus "forcé" et strident. Le second (staccato enlevé) produit un staccato léger, nerveux et incisif, qui ne sera jamais dur, et grâce auquel on peut imiter le mieux le pizzicato des instruments à cordes.

Ce mot *Pizzicato*, par cela même qu'il suggère l'action de faire vibrer une corde en la pinçant avec le doigt, et qu'il se produit au piano de la même façon, devrait être employé aussi dans le répertoire du piano. On devrait l'employer pour tous les staccatos "enlevés!"

Al emplear todas estas tres maneras el staccato se puede obtener hiriendo con vivacidad la tecla o levantando repentinamente el dedo, la mano o el antebrazo. La primera (staccato golpeado) produce un sonido más recio y estridente. La segunda (staccato levantado) da lugar a un staccato ligero, nervioso e incisivo, que nunca llega a ser duro, y con el cual se puede imitar mejor el pizzicato de los instrumentos de cuerda.

Esta palabra *pizzicato*, por lo mismo que recuerda la acción de hacer vibrar una cuerda punteándola con el dedo, y se produce en el piano de la misma manera, debiera emplearse en el repertorio del piano. Se debiera emplear *pizzicato* para todos los staccatos "levantados!"

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

Largo appassionato (♩=80)  
*tenuto sempre*

*staccato sempre (pizzicato)*

*tenuto*

*stacc. (pizz.)*



Sonata Op. 31 in G major | *Sonate Op. 31 in G dur* | Sonate Op. 31 en Sol majeur | *Sonata Op. 31 en Sol mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio grazioso (♩ = 112)

*ff*

*p*

(pizzicato)

*ff*

*p*

(pizzicato)

etc.

Sonata in G major Op. 14 | *Sonate in G dur Op. 14* | Sonate en Sol majeur | *Sonata en Sol mayor*  
 No 2 | No 2 | Op. 14, No 2 | Op. 14, No 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Andante (♩ = 72)

*La prima parte senza replica*

(pizzicato)

*p*

etc.

Malagueña

I. ALBENIZ, Op. 165, Nº 3

Allegretto

*staccato (pizzicato quasi guitarre) (A.J.)*

*ten col Pedale  
(cantando) (A.J.)*

*ben tenuto*

*ff sempre stacc.*

*sempre staccato  
(pizzicato)*

*etc.*

As already stated, these methods of producing a fine staccato can be used in combination or singly.

*Diese Arten, um ein gutes Staccato hervorzu- bringen, können wie be- reits vorher bemerkt, allein oder miteinander verbun- den gebraucht werden.*

Ces manières de produire un bon staccato peuvent s'employer, ainsi qu'il a déjà été dit, combinées ou seules.

*Estas maneras para producir un buen staccato se pueden emplear, lo cual ya queda dicho, combinadas o solas.*

Sonata in Ab major Op.26

Sonate in As Dur Op. 26

Sonate en Labmajeur Op. 26

Sonata en Lab mayor Op.26

LUDWIG van BEETHOVEN

Var. II

Rigaudon

JOACHIM RAFF\*)

Allegro (♩ = 112)

\*) Reprinted with permission of the original publishers, C.A. Challier and Co. (Richard Birnbach) Berlin S.W. 68.



The simultaneous use of legato and staccato (the latter in this case is usually a finger staccato) enables beautiful effects.

*Der gleichzeitige Gebrauch von Legato und Staccato, (letzteres dann gewöhnlich ein Finger-staccato) ruft prächtige Effekte hervor.*

L'usage simultané du legato et du staccato (ce dernier est alors généralement un staccato de doigts) donne lieu à de beaux effets.

*El uso simultáneo del legato y del staccato (este último es entonces generalmente un staccato de dedos) da lugar a hermosos efectos.*

Variations Sérieuses

Var. 13

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY

*sempre assai leggiero*

*sf sempre assai marc.*

etc.

The production of legato and staccato with one hand is not easy of execution, but extremely characteristic. (See exercises for this in the chapter "Finger Exercises".)

*Nicht leicht, aber höchst charakteristisch ist die Ausführung von Legato und Staccato mit einer Hand. (Siehe Übungen dafür in dem Kapitel "Finger-Übungen".)*

Pas facile à exécuter, mais extrêmement caractéristique est la production du legato et du staccato avec la même main. (Voir les exercices qui s'y rapportent dans le chapitre "Exercices de doigts".)

*Poco fácil de ejecución pero de mucho carácter es la producción simultánea de legato y staccato con diversos dedos de una misma mano. (Véanse los ejercicios que a ello se refieren en el Capítulo "Ejercicios de dedos".)*

Caprice sur les Airs de Ballet d'Alceste, de Gluck

CAMILLE SAINT-SAËNS

(By permission of the original publishers, Durant & Co., Paris)

Allegretto

*cantabile*  
*p*  
*(m.s.)*

*(m.d.)*

*(m.s.)*

etc.

GIOVANNI SGAMBATI

(By permission of B.Schott's Sohne, Mainz)

Romanza

Andante sostenuto (♩ = 40) *gli accordi senza arpeggiare*

*mf ben tenuto e legato il canto*

♩ = 40

etc.

Kreisleriana

ROBERT SCHUMANN

Intermezzo I. Vivacissimo

*f* *p*

etc.

*f*

Etude for the piano method of Moscheles and Fétis.

Étude für die Klavier Methode von Moscheles und Fétis.

Étude pour la Méthode de piano de Moscheles et Fétis.

Estudio para el Método de piano de Moscheles y Fétis.

FREDERICK CHOPIN

Allegretto

legato

*p dolce*

staccato



In some cases one hand must execute two different kinds of staccato at the same time. The following example is to be played with wrist staccato below, and pizzicato of the fingers above.

In einigen Fällen hat eine Hand zu gleicher Zeit zwei verschiedene Arten des Staccato auszuführen. Im folgenden Beispiel ist unten staccato mit dem Handgelenk, oben pizzicato mit den Fingern anzuwenden.

Dans certains cas une main doit jouer en même temps deux sortes différentes de staccatos. On jouera l'exemple suivant avec staccato du poignet en bas, et pizzicato des doigts en haut.

En ciertos casos, una mano debe tocar al mismo tiempo dos clases diferentes de staccato. Tóquese el ejemplo siguiente con staccato de la muñeca, abajo, y con pizzicato de los dedos, arriba.

Mandolinata (Roma)

THEODORE LESCHETIZKY\*

Vivace M. M. (♩ = 144)

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The first system is marked *mp stacc. il canto marcato* and includes fingerings (1 5, 2 4, 3 2) and 'Ped.' markings. The second system includes a *cresc.* marking. The third system includes a *sf* marking and more 'Ped.' markings. The fourth system ends with 'etc.'. The score features complex rhythmic patterns and articulation instructions.

In the chapter on Pedals will be explained how a melody can be played staccato with the fingers and sound legato through the use of the loud pedal. The reader should consult that chapter.

*Portamento* means a touch, half legato and half staccato. It is marked thus . . . . ., this sign being placed over the notes. It is accomplished by letting the hand "hang," so to speak, lifelessly and lifting it with the forearm.

It is a most characteristic touch and has been employed very frequently in the classical literature of the piano.

*Im Kapitel über Pedale wird erklärt wie man eine Melodie mit dem Fingerstaccato spielen kann und durch Pedal - gebrauch legato klingen machen kann. Siehe betr. Abschnitt.*

*Portamento bedeutet einen Anschlag halb legato und halb staccato. Es wird so . . . . . bezeichnet. Die Bezeichnung steht über den Noten. Man bringt es hervor, indem man die Hand sozusagen leblos hängen lässt, und sie mit dem Vorderarm hebt.*

*Es ist eine sehr charakteristische Ausdrucksweise und wird viel in der klassischen Literatur des Klaviers angewandt.*

Dans le Chapitre des Pédales est expliqué comment une mélodie peut être jouée staccato avec les doigts et pourtant sonner legato par l'emploi de la pédale. Le lecteur devra consulter ce chapitre.

*Portamento* signifie un toucher moitié legato et moitié staccato. Il se marque ainsi: . . . . . et ce signe se place au-dessus des notes. On l'exécute en laissant pendre la main, comme sans vie, et en la levant avec le bras.

C'est un toucher très caractéristique et on le trouve souvent dans le répertoire classique du piano.

*En el Capítulo de los Pedales se explica cómo se puede tocar una melodía staccato con los dedos y, sin embargo, hacerlo oír como legato merced al uso del pedal. El lector debe consultar esa parte.*

*Portamento significa un "toucher" mitad legato y mitad staccato. Se escribe así: . . . . . y ese signo se pone encima de las notas. Se ejecuta dejando colgar la mano, como si no tuviera vida, y levantándola con el brazo.*

*Es un "toucher" muy característico y se le encuentra a menudo en el repertorio clásico del piano.*

Sonata Op. 22 in B $\flat$  major

Sonate Op. 22 in B dur

Sonate Op. 22 en Si $\flat$  majeur

Sonata Op. 22 en Si $\flat$  mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio con molt' espressione

Barcarole in A minor

Barcarole in A moll

Barcarolle en La mineur

Barcarola en La menor

ANTON RUBINSTEIN\*)

\*) By permission of the original publisher, Aug. Crazz, Leipzig.



Touch, Tone and Quality



Anschlag, Ton und Qualität



Toucher, Son et Qualité



“Toucher” Sonido Calidad





Touch, Tone and  
Quality

The difficulty of explaining or of merely indicating in print, how a beautiful tone is to be produced or what the important essentials of touch might consist of and how acquired, almost prompted me to refrain from devoting a chapter to these most important of all pianistic attributes—attributes without which the most agile and forceful technic would come to naught. If in the face of these difficulties I still persisted in writing such a chapter, it was done with the hope that the hints and advice offered therein might prove of benefit and assistance to the aspiring student.

The words that head this chapter represent the audible expression of the musical nature of the performer. Love or indifference for tonal beauty, fineness of musical perception and musical feeling, all these will be faithfully mirrored in the touch which is employed and in the quality of tone obtained.

The moment you touch a key *listen* with your keenest, finest perceptions, not content until you draw from the inert hammers

Anschlag, Ton und  
Qualität

*Die Schwierigkeit, im Druck eine gemeinverständliche Erklärung zu geben, wie man einen schönen Anschlag und Ton erzielt, hätte mich beinahe davon abgehalten, hierüber ein Kapitel zu schreiben, obgleich dies die wichtigsten Merkmale eines Pianisten sind, ohne welche auch die sicherste und geläufigste Technik wertlos erscheint. Dass ich nun doch darüber schreibe, geschieht in der Hoffnung, dass meine Ratschläge und Andeutungen von Nutzen sein können.*

*Die Überschrift dieses Kapitels stellt den hörbaren Ausdruck der musikalischen Empfindung des Vortragenden dar. Würdigung oder Gleichgültigkeit gegenüber der Tonschönheit, die Feinheit des musikalischen Gefühls und der musikalischen Empfindung, all dies spiegelt sich getreulich wieder in dem Anschlag, den man anwendet, und in der Qualität des Tones den man hervorbringt.*

*Sobald man eine Taste anschlägt sollte man mit der grössten Feinfühligkeit lauschen und sich nicht eher zufrieden geben, als bis man vermittelst der leblosen Saiten*

Toucher, Son et  
Qualité

La difficulté de rendre par écrit, même par de simples indications, la manière d'acquérir un beau toucher et un beau son au piano me fit presque renoncer à mon projet de consacrer un chapitre à ces éléments fondamentaux, parmi les plus importants pour le pianiste et sans lesquels la technique la plus agile et la plus vigoureuse reste sans valeur. Si j'ai quand même écrit ce chapitre, c'est dans l'espoir que les suggestions et les conseils qui suivent pourront constituer une aide matérielle pour le pianiste.

Les mots qui forment le titre de ce chapitre représentent l'expression auditive de la nature musicale de l'exécutant. L'amour ou l'indifférence pour la beauté tonale, la finesse de perception musicale, la personnalité musicale, les sentiments, tout est fidèlement traduit par le toucher et par la qualité du son produit. Au moment de frapper une touche, il faut s'écouter en faisant appel à ses sens les plus délicats et les plus fins, et n'être satisfait que lorsque l'on a réussi à tirer des marteaux sans vie et des cordes inertes

"Toucher" Sonido  
Calidad

*Considerando la dificultad de dar por escrito aun simples indicaciones sobre la manera de adquirir un hermoso sonido y un bello "toucher" estuve casi por desistir de mi propósito de consagrar un capítulo a estos atributos, los cuales, sin embargo, se deben considerar entre los más importantes del pianista, pues sin ellos la técnica más ágil y bien desarrollada pierde todo su valor. Si lo he escrito es con la esperanza de que las indicaciones y los consejos que en él doy resultarán provechosos.*

*Las palabras que encabezan este capítulo forman el retrato tonal del temperamento músico de una persona. La apreciación de la belleza tonal o la indiferencia hacia ella; la finura de percepción musical; los sentimientos; todo se reflejará con fidelidad en su "toucher" y en la calidad del sonido que del piano saca.*

*En el momento en que se deprime una tecla hay que escucharse a sí mismo con la mayor atención y no quedar satisfecho hasta que se consiga obtener de las inertes cuerdas y martillos un sonido de vibrante belleza y encanto. De qué manera lograrlo? Em-*

and strings a sound of living beauty and charm. How may this be obtained? By *striving* to obtain the tone which you *want* to hear. If this desire for a beautiful tone emission, for a beautiful quality in your playing, is strong within you, you will finally succeed in realizing it; you will not be satisfied until you have succeeded in doing so. You will not play a scale, nor a finger exercise, without *listening* to your playing, searching, striving to express audibly that which you hear in your mind. The drudgery of practice will become non-existent. Piano playing will be more than the mere exploiting of speed and strength; it will become the outlet of all pent-up emotions and feelings of the heart, of the longings of the soul, expressed through that wondrous medium, a beautiful tone.

The production of a beautiful tone is dependent upon the simultaneous action of striking and pressing the keys. In what proportion these two actions of tone-production should be combined is not possible to define; but this much I may say: pressure (only at the very moment of tone creation, not after the sound is produced) makes for roundness and mellowness of

*und Hämmer einen Ton erzeugt hat, der von lebendiger Schönheit und Wärme erfüllt ist. Wie kann man das ermöglichen? Indem man sich bestrebt, den Ton hervorzubringen, den man hören will. Und ist dieser Wunsch nach einem schönen Ton und feinsten Beschaffenheit des Klanges stark, wird sich sicherlich der Wunsch erfüllen, weil man nicht ruhen wird, bis es so klingt, wie man es seelisch verspürt. Dann wird man selbst keine Tonleiter, keine Fingerübung vornehmen ohne auf sein Spiel zu lauschen mit dem starken Verlangen, das zum Ausdruck zu bringen, was man im Geiste hört, und das Martyrium endlosen Übens fällt fort. Klavierspielen bedeutet dann mehr als die Anwendung von Schnelligkeit und Kraft; es wird vielmehr zum natürlichen Ausfluss für alle Gefühle und Erhebungen des Herzens, für die Sehnsucht der Seele, die nur durch das herrliche Medium eines schönen Tones ausgedrückt werden können.*

*Ein schöner Ton wird durch anschlagen und niederdrücken der Tasten hergebracht. In welchem Verhältnis diese beiden Bedingungen zu einander stehen, lässt sich nicht genau erklären, aber darauf möchte ich hinweisen, dass der Druck (an-*

un son d'une beauté et d'une grâce vivantes. Comment ceci peut-il s'obtenir? En s'efforçant de produire le son que l'on veut entendre. Si ce désir d'obtenir un beau son, une belle qualité dans le jeu est fortement prononcé, on finira par les acquérir. On n'aura de cesse que ce but ne soit atteint. On ne jouera aucune gamme, aucun exercice de doigt sans écouter son jeu, sans s'efforcer de reproduire fidèlement ce que l'esprit conçoit. Le côté ennuyeux de l'étude quotidienne disparaîtra ainsi. La pratique du piano deviendra plus qu'une simple application de vitesse et de force; elle permettra alors l'éclosion de toutes les émotions et de tous les sentiments comprimés dans le cœur de l'artiste, des aspirations de son âme, éclosion traduite par un moyen éloquent - un son d'une vivante beauté.

Au piano, un beau son résulte de la manière de frapper et de presser la touche. Il est impossible d'indiquer la proportion dans laquelle ces deux modes d'expression tonale doivent être combinés. Mais je puis tout au moins affirmer ceci: que la pression (exercée au moment même de l'émission du son, et non pas après que le son a été produit) donne au son rondeur et dou-

*peñándose en obtener lo que se desea oír. Y si ese deseo y ese ir en pos de una hermosa emisión del sonido hacen parte de su ser, entonces, seguramente los conseguira, pues no descansará ni se dará por satisfecho hasta que los produzca. No tocará una escala, ni un ejercicio de dedos sin escucharse y sin tratar de embellecer el sonido. Así el trabajo no causa fastidio; tocar el piano deja de ser simplemente la aplicación de la rapidez y de la fuerza; será entonces el medio de expresión de todos los sentimientos y de todas las emociones contenidas en el corazón, de todas las aspiraciones del alma, por un intérprete elocuente: un hermoso sonido.*

*En el piano un hermoso sonido es el resultado de la presión y del ataque. En qué proporción se deben combinar? Es imposible precisarlo; pero puedo decir esto: la presión (solamente en el momento de producir el sonido y no después de que este se ha producido) da redondez y blandura al sonido; el ataque da brillantez, ligero realce necesario a la producción viva del sonido; ayuda a obtener lo que llamo "articulación". La presión sola no da nunca dureza al sonido; el ataque, sin consideración y discernimiento, la da fácilmente. El*



the tone; striking im - parts brilliancy, the necessary little zest to tone production; it helps towards what may be called "articulation". Pressure alone will never harden the tone; striking without consideration and discrimination will easily do it. These matters are decided by musical taste, the ear and instinct, which may often be trusted. Do not rely only on the gesture to beautify the tone; the tone will be beautiful because it is either in the performer's nature to produce such a beautiful tone without especial volition or because it is the result of his desire and endeavor. This much I might also say: that not only stiffness of hand, wrist and arm should be avoided but that this condition, if in evidence, is frequently the result of constrained mental attitude.

At the very moment of striking the keys the wrist should give way by being slightly depressed or slightly raised. This should not be very noticeable, for otherwise the playing may be easily marred with affectation; yet it ought to be pronounced enough to make for supple action of hand, wrist and forearm. Then the tone will "sing" (See chapter "The Singing Tone")

*gewandt in dem Moment wenn der Ton entsteht, nicht nachher) den Klang rund und weich macht; der Anschlag ihm den Glanz verleiht und zu der sogenannten "Artikulation" (Deutlichkeit) verhilft. Der Druck allein macht den Ton niemals hart, der Anschlag ohne die nötige Vorsicht tut dies jedoch leicht. Darüber entscheidet das musikalische Gefühl, das Ohr und der Instinkt, dem man oft trauen darf. Man verlasse sich nicht allein auf die Bewegung, um den Ton zu verschönern; derselbe wird schön, weil entweder der Vortragende von selbst, ohne es besonders zu wollen, einen schönen Ton hervorbringt, oder weil die Schönheit des Tones eine Folge seines innersten Wünschens und Bemühens ist. Dem möchte ich noch hinzufügen, dass Steifheit der Hände, Handgelenke und Arme vermieden werden müssen, und ich gehe sogar soweit, zu behaupten, dass dieselben oft das Resultat einer gezwungenen geistigen Verfassung sind.*

*Im Moment des Anschlagens sollte das Handgelenk nachgeben, d. h. entweder ein wenig erhöht oder gesenkt werden. Dies sollte nicht sehr bemerkbar sein, um nicht affektiert auszusehen, aber dennoch genügend, um Hand, Gelenk und Arm biegsam zu machen.*

ceur, que le frapper lui donne le brillant, le relief nécessaires, aidant ainsi à produire ce qu'on appelle "articulation". La pression seule ne rend jamais le son dur; par contre, frapper la touche sans discernement, sans mesurer sa force, le produira facilement. L'oreille musicale, le goût, l'instinct auquel vous pouvez souvent vous fier en décideront. Ne vous fiez pas seulement au geste pour embellir le son; le son sera beau, ou bien parce qu'il est dans la nature de l'exécutant de produire un beau son—sans qu'il y ait effort spécial de sa part—ou bien parce que, au contraire, ce son est le résultat de son désir et de ses efforts. Le geste doit s'adapter à notre manière de produire le son. Je puis également ajouter ceci: que non seulement la raideur de la main, du poignet et du bras doit être évitée, mais encore qu'elle est souvent produite par une attitude mentale trop tendue.

Au moment même de frapper la touche, il faut faire céder le poignet, en le baissant ou en le haussant légèrement. Le geste ne doit pas être très prononcé, car autrement le jeu pourrait sembler affecté; pourtant, il doit être suffisant pour permettre une action souple

*vido musical, el gusto y también el instinto del ejecutante, al cual puede a menudo fiarse, decidirán.*

*No se fie únicamente del gesto para embellecer el sonido; el sonido será hermoso o bien porque está en la naturaleza del ejecutante el producirlo sin esfuerzo especial o bien porque es el resultado de su deseo y esfuerzos. El gesto se adaptará a la manera apropiada de producir el sonido. También puedo decir esto: no solamente deben evitarse la rigidez de la mano y del brazo, sino que tal rigidez probablemente resulta de una rigidez mental.*

*Al momento de atacar la tecla la muñeca debe ceder y deprimirse o levantarse ligeramente. Este gesto no debe ser muy marcado, para evitar la afectación en el juego; pero si lo bastante para asegurar la soltura de la mano, la muñeca y el antebrazo. Entonces, el sonido "canta" (Véase el capítulo "El Sonido Cantante!")*

*Si se ha logrado, pues, conseguir un "sonido cantante" agradable y bello, adórnese con él todo pasaje de técnica, pero sin perder de vista que la articulación y la enunciaci3n son elementos esenciales. En el legato ellas conducen a la adquisici3n de lo que se*



If you succeed in obtaining a beautiful "singing" tone when playing a melody, endow every technical passage with it, remembering that articulation and distinctness of enunciation are essentials. In *legato* playing the combination of the above mentioned requirements leads to the acquisition of the so-called "jeu perlé" (pearly touch) a rippling, brilliant manner of playing, similar in some respects to the perfected playing of a *glissando*. In the same manner the *staccato* technic, through observation and care of its quality, will be transformed from a mere breaking of the tone into a deft, piquant or dazzling *pizzicato*.

Quality spells value and beauty, success and honors in every branch of human endeavor. Keeping this in mind, as far as the pianist is concerned, while communing with his instrument, means the endowment of every phase of his playing with greatest beauty.

It is quality of touch and tone, quality of technic, quality of interpretation, execution, rendition and style that will change mere gold into a finely chased work of art.

*Dadurch "singt" der Ton. (Siehe Kapitel: Der singende Ton.)*

*Hat man beim Spielen einer Melodie einen schönen "singenden" Ton erzielt, so sollte man denselben nach Kräften in allen technischen Passagen entwickeln. Dabei spielen natürlich Klarheit und Deutlichkeit eine grosse Rolle. Alles vereint bringt beim Spielen vom legato das sogenannte "jeu perlé" hervor, eine Art von glitzerndem brillantem Spiel, das einem gut ausgeführten glissando zu vergleichen wäre. Indem man auf die Beschaffenheit des Klanges achtet, wird ebenfalls das staccato aus einem trockenen abgebrochenen Ton in ein kurzes, pikantes funkelndes pizzicato umgewandelt.*

*Qualität bedeutet Wert und Schönheit, Erfolg und Ehrungen auf jedem Gebiete des menschlichen Könnens.*

*Sich des Begriffes Qualität bewusst zu sein, bedeutet für den Pianisten, falls er mit ganzer Seele in seinem Spiele aufgeht, jede Phase seines Spiels mit der höchsten Schönheit auszuschnücken.*

*Es ist die Qualität des Anschlags und des Tones, der Technik und der Interpretation, der Wiedergabe und des Stils, die blosses Gold in ein auf's feinste eiseliertes Kunstwerk umwandeln kann.*

de la main, du poignet et de l'avant-bras. Alors le son "chantera" (voir le chapitre "Le son chantant.")

Si vous réussissez à obtenir un beau son chantant en jouant une mélodie, servez-vous en dans tous les passages techniques, tout en vous rappelant que l'articulation et la clarté de l'énonciation sont essentielles. Dans le *legato*, tout ceci combiné mène à l'acquisition du "jeu perlé", un jeu d'un brillant et d'un égrènement particuliers, dont un *glissando* bien exécuté peut donner une idée. De même la technique du *staccato*, si on en surveille la qualité, au lieu de n'être qu'une succession de sons coupés, se transformera en un *pizzicato* leste, mordant ou éblouissant.

La qualité signifie valeur et beauté, succès et honneurs, dans toutes les branches de l'activité humaine. Pour le pianiste, constamment penser à la qualité lorsqu'il communique avec son instrument, c'est embellir sûrement tous les aspects de son jeu.

C'est la qualité du toucher et du son, la qualité de la technique, la qualité de l'interprétation, de l'exécution, de la diction et du style qui changeront de l'or brut en un ouvrage finement ciselé.

*llama el "juego aperlado," una manera de tocar brillante, reluciente y de la cual puede uno formarse idea al escuchar un glissando bien hecho.*

*Así mismo el staccato, si se pone cuidado en la calidad, se transforma, de un simple sonido cortado, en un ágil, picante y reluciente pizzicato.*

*En todos los ramos de la actividad humana, calidad significa valor y belleza, éxito y laureos.*

*Guardar en la mente la idea de calidad, significa para el pianista adornar de la manera más bella cada fase de su ejecución.*

*La calidad del "toucher" y del sonido; la calidad de la técnica, de la interpretación, ejecución, diction musical y estilo, es la que trueca el simple oro en un joyel finamente ciselado.*





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 PHILIPPI

(Photo by Benjamin, Paris, France)







The Singing Tone



Der Singende Ton



Le Son Chantant



El Sonido Cantante



## The Singing Tone.

An important feature in "singing" on the piano, and one which most students neglect, is the evenness of the singing touch. If a singer or a violinist would sing or play the notes of a melody in the haphazard way in which they are produced by many a piano student, one note *forte*, the next much softer, the third considerably louder, the result would appear positively ridiculous. The lack of tone duration of the piano, its weakness, and from another standpoint its merit, requires a careful balance in the volume of the different tones produced. Therefore listen carefully to the intensity of the tones you produce, and use artistic judgment in their production.

The "singing" tones should always, *f* as well as in *p*, be louder than the surrounding tones. (See Chapter "Touch, Tone, Quality.") The damper, or right pedal is of great help in augmenting the intensity, color, and effect of the singing tone. This applies especially to the high register of

## Der Singende Ton.

Ein wichtiger Faktor beim "Singen" auf dem Klavier, welcher so oft von Schülern vernachlässigt wird, ist die Gleichmässigkeit des singenden Anschlages. Würde mancher Klavierstudierende von einem Sänger oder Geiger die Wiedergabe einer Melodie in der bunten Weise, wie er sie zur Ausführung bringt, hören, und zwar: einen Ton halbstark, den nächsten leiser, den dritten wieder viel stärker, er würde sich gewiss daran ergötzen und künftig mehr Sorgfalt seinem Anschlag zuwenden. Die kurze Dauer des Klaviertones, was einesteils bedauerlich und doch wiederum ein Vorzug des Klaviers ist, benötigt ein sorgfältiges Abwägen der Kraft der verschiedenen Töne; daher soll man beim Spiel auf das genaueste hin hören und viel künstlerisches Empfinden walten lassen. Der singende Ton muss stets, im *f* sowie im *p* etwas stärker klingen als die ihn umgebenden Töne. (Siehe das Kapitel "Anschlag, Ton, Qualität") Das laute (rechte) Pedal ist von

## Le Son Chantant.

Un détail important en faisant "chanter" le piano, et que la plupart des élèves négligent, est l'égalité du toucher "chantant." Si un chanteur ou un violiniste se mettait à chanter ou à jouer les notes d'une mélodie de la façon dont plus d'un élève de piano les joue, le résultat semblerait positivement ridicule: une note *mf*, la suivante beaucoup plus faible, la troisième considérablement plus forte, et ainsi de suite, par impulsion irréfléchie. Le manque de durée du son du piano, qui est d'un côté son point faible et de l'autre son mérite, requiert un grand équilibre dans l'intensité des différents sons qu'on produit. Par conséquent, il faut écouter avec soin, (et, ce faisant, faire preuve de bon goût artistique) quelle est l'intensité des sons produits. Le son chantant doit être toujours, dans le *f* comme dans le *p*, plus fort que les sons qui l'environnent. (Voyez le Chapitre "Toucher, Son, Qualité"). La note la plus haute

## El Sonido Cantante.

Un detalle importante cuando se hace "cantar" el piano, y que la mayor parte de los discípulos descuidan, es la igualdad del "toucher" "cantante." Si un cantante o un violinista se pusiera a cantar o a tocar las notas de una melodía, de la manera cómo más de un discípulo de piano las toca, el resultado parecería positivamente ridículo: una nota *mf*, la siguiente mucho más débil, la tercera considerablemente más fuerte, y así el resto, por impulso irreflexivo. La poca duración del sonido del piano, la cual es por un lado su punto débil y por el otro su mérito, requiere gran equilibrio en la intensidad de los diferentes sonidos que se producen. Por consiguiente, escúchese con cuidado (y hágase uso de buen gusto artístico) cuál es la intensidad de los sonidos que se producen.

El sonido cantante debe ser siempre más fuerte que las notas que le rodean, lo mismo en el *f* que en el *p*.



the piano, where it softens and mellows the effect, often too dry and mechanical, of the high "singing" tones. (See Chapter on Pedals.)

The highest note of a musical design is usually the loudest; it may also be the softest. As a rule a slight broadening (allargamente) will increase the effect and be in accordance with the natural laws of melodic declamation. A dissonance should be louder than the following "resolution" or consonance. The beginning and end of phrases should be stated distinctly, though usually softer; with emphasis, at times, unless the composer indicates it otherwise; a note of long duration should be played louder (as a general rule,) than a short one, Turns and ornamental notes should be produced more "vocally" that is to say, more as the voice produces them, and not with exaggerated rapidity.

*grösstem Wert, um die Intensität, die Farbe und den Effekt des Gesanges-tones zu erhöhen. Dies bezieht sich namentlich auf das obere Register des Klaviers, wo der Klang, der sonst oft zu harten und gehämmert klingenden hohen Noten, viel weicher und schöner durch den Pedalgebrauch wird. (Siehe das Kapitel über Pedalgebrauch.) Der höchste Ton eines musikalischen Gedankens muss zumeist am lautesten gespielt werden, dies schliesst aber nicht aus, dass gerade er der leisest gespielte sein kann.*

*Ein Breiterwerden (allargamente) auf dem höchsten Ton, erhöht stets den Effekt.*

*Eine Dissonanz sollte stets lauter gespielt werden als die darauffolgende Auflösung oder Konsonanz.*

*Anfang und Ende einer Phrase muss deutlich ausgedrückt werden, wenn auch manchmal leiser, doch immer mit Nachdruck und Akzenten, ausser es ist vom Komponisten anders angegeben. Als Regel darf man annehmen, dass jede Note von längerem Wert lauter gespielt werden muss, als eine kürzere. Doppelschläge und Verzierungen dürfen nicht mit Blitzesschnelle gespielt, sondern müssen mehr "gesanglich" behandelt werden, das heisst so, wie sie eine Stimme singen würde.*

d'une phrase musicale, est, généralement, la plus forte; elle peut aussi être la plus faible. En général un léger retard sur cette note en augmentera l'effet et correspondra avec les lois naturelles de la déclamation mélodique. Une dissonance doit être plus forte que la "résolution" ou consonance qui suit. Le commencement et la fin des phrases doivent s'énoncer distinctement, quoique d'habitude plus douce-ment, avec emphase parfois, à moins que le compositeur ne l'indique différemment; une note de longue durée doit être jouée (comme règle très générale) plus fort qu'une note de courte durée. Les mordents circulaires et les notes d'ornement s'exécuteront plus "vocalément," ainsi que la voix le ferait, et non avec une extrême rapidité.

*(Véase el Capitulo "Tou-cher, Sonido, Calidad"). La nota más alta de una frase musical, es en general, la más fuerte; pero puede también ser la más débil. En general, un leve retraso sobre esa nota aumenta el efecto y corresponde con las leyes naturales de la declamación melódica. Una disonancia debe ser más fuerte que la "resolución" o consonancia que sigue. El principio y el final de las frases deben enunciarse con claridad, aunque, de costumbre, más suavemente, a veces con énfasis, a menos de que el compositor lo indique de otro modo; las notas de larga duración se tocarán (como regla muy general) más fuerte que las notas de corta duración. Los mordentes circulares y las notas de adorno se ejecutarán de una manera más "vocal," así como lo haría la voz, y no con gran-ísima rapidez.*

LUDWIG van BEETHOVEN

Menuetto

Moderato e grazioso (♩ = 88)

Edition  
Ausgabe  
Edition  
Edición } Germer

**A**

a)

Sonata in B minor

Sonate in H moll

Sonate en Si mineur

Sonata en Si menor

FREDERICK CHOPIN

Largo (♩ = 44)

Musical score for Chopin's Sonata in B minor, Largo movement. The score is in B minor (three sharps) and common time. It features a piano introduction with a 3-measure rest in the right hand and a 5-measure rest in the left hand. Dynamics include *mp*, *mf*, *pp*, and *f*. Performance markings include "ossia", "rit.", and "etc.". The left hand has "Ped." and "\*" markings under the bass line.

Concerto in G major

Konzert in G dur

Concerto en Sol majeur

Concierto en Sol mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro moderato

Musical score for Beethoven's Concerto in G major, Allegro moderato movement. The score is in G major (one sharp) and common time. It features a piano introduction with a 3-measure rest in the right hand and a 3-measure rest in the left hand. Dynamics include *pp* and *espressivo*. Performance markings include "espressivo" and "etc.". The left hand has "Ped." and "\*" markings under the bass line.



When using the soft pedal, more pressure is required, since only two strings (on grand pianos) are vibrating. (See Chapter on Pedals).

Beim Gebrauch des Dämpfers (linken Pedals) ist etwas mehr Druck nötig, da nur zwei Saiten vibrieren. (Dies bezieht sich auf Flügel. Siehe das Kapitel über Pedale).

Lorsqu'on se sert de la sourdine, il faut employer plus de pression en jouant, car il n'y a, alors, (dans les pianos à queue) que deux cordes qui vibrent. Voir le Chapitre des pédales.

Quando se emplea la sordina es menester más presión al tocar, pues entonces no son más que dos las cuerdas que vibran (en los pianos de cola). Véase el capítulo de los pedales.

Sonata Op. 27, No 2

Sonate Op. 27, No 2

Sonate Op. 27, No 2

Sonata Op. 27, No 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Regarding the simultaneous use of both pedals in the first movement of this sonata, see the Chapter on Pedals.

Betreffs des gleichzeitigen Gebrauches beider Pedale im ersten Satz dieser Sonate, siehe das Kapitel über Pedale.

Les raisons qui motivent l'emploi simultané des deux pédales dans le premier mouvement de cette sonate sont données dans le Chapitre des Pédales.

Las razones que motivan el empleo simultáneo de ambos pedales en la primera parte de esta sonata están indicadas en el capítulo de los pedales.

Adagio sostenuto (♩ = 56)

*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*

(legatissimo)

*sempre pp (sordini)*

58 (mp)

4 Ped. 5 Ped. Ped. \*

This system contains the first two measures of the piece. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a fingering of 5-8. The bass clef staff has a simple accompaniment with a 4-measure pedal point in the first measure, a 5-measure pedal point in the second, and a 4-measure pedal point in the third. A dynamic marking of *(mp)* is present.

(-) (-) (-)

5 Ped. Ped. \* Ped. Ped. Ped.

This system contains measures 3, 4, and 5. The treble clef staff has a slur over measures 3 and 4, and a slur over measures 4 and 5. The bass clef staff continues the accompaniment with a 5-measure pedal point in measure 3, and a 4-measure pedal point in measure 4. A dynamic marking of *(-)* is present.

(-) 2 1 2 3

Ped. Ped. Ped. \*

This system contains measures 6, 7, and 8. The treble clef staff has a slur over measures 6 and 7, and a slur over measures 7 and 8. The bass clef staff has a 2-measure pedal point in measure 6, and a 1-2-3-measure pedal point in measure 7. A dynamic marking of *(-)* is present.

(-) (-) (-)

Ped. Ped. Ped. etc.

This system contains measures 9, 10, and 11. The treble clef staff has a slur over measures 9 and 10, and a slur over measures 10 and 11. The bass clef staff has a 5-measure pedal point in measure 9, and a 4-measure pedal point in measure 10. A dynamic marking of *(-)* is present. The system ends with a fermata and the text "etc.".

XII. The Hearth and the Stars \*

from "Childhood Memories" by ALBERTO JONÁS

"When 'round the hearth, gathered at night,  
True hearts rejoice, are happy then;  
When home means unalloyed delight,  
The stars are glad. Their twinkling light  
Sheds peace on earth, good will to men."

(Spanish Chants, by Latsja Oberon)

Andante con espressione

*ben marcato la melodia*

*p*

*ad libitum*

*cresc.*

*f con anima*

*dim.*

*rit.*

*a tempo*



8

*p rit.*

This system shows the first four measures of a piece. The right hand features a melodic line with various fingerings (5, 3, 5, 4, 5, 4-5, 4, 3, 1, 5, 3, 5, 2, 4, 2, 1) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with fingerings (5, 4, 5, 3, 1). The piece concludes with a *p rit.* marking.

8

*pp legato a tempo*

*sordini*

This system contains measures 5 through 8. The right hand has a melodic line with fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 4, 1, 2). The left hand plays chords with fingerings (4, 3, 3, 5, 3, 5). The instruction *pp legato a tempo* and *sordini* (mutes) is present.

8

This system contains measures 9 through 12. The right hand continues the melodic line with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 2, 1, 5). The left hand accompaniment has fingerings (2, 4, 5, 1, 3). The piece ends with a fermata over the final notes.

*cresc.*

*f con anima*

*senza sordini*

This system contains measures 13 through 16. The right hand has a melodic line with fingerings (3, 4, 3, 5, 4, 5, 4, 2, 1, 5, 4, 2, 3, 4, 2, 1). The left hand accompaniment has fingerings (4, 4, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 5, 3). The piece begins with a *cresc.* (crescendo) marking, reaches a *f con anima* (forte with spirit) dynamic, and is performed *senza sordini* (without mutes).

*dim.*

*rit.*

This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 4-5, 4, 3, 1). The left hand accompaniment has fingerings (4, 5, 1, 2, 5, 2, 3, 1). The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) and *rit.* (ritardando) marking.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 3 4 5, 4-5, 5 3, 5 1, 4). The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 5, 1, 2, 3, 4, 5. The tempo marking is *a tempo*.

Second system of the piano score. It includes dynamic markings *cresc. molto* and *rit.*, followed by a return to *a tempo*. The right hand has complex fingerings such as 2 1, 2 3, 5 2, 4 3, 2, 4, 5, 4, 4, 4. The left hand has fingerings like 5, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3, 5.

Third system of the piano score. It features a *p* (piano) dynamic marking. The right hand has fingerings like 3 5, 4 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 5 2, 1, 4, 5, 4, 2. The left hand has fingerings like 3, 1, 2, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 1, 2.

Fourth system of the piano score. It includes dynamic markings *p* and *rit.*, and a return to *a tempo*. The right hand has fingerings like 5 3, 5 3, 4, 1 4 1, 2, 6, 4, 5. The left hand has fingerings like 1, 1, 1, 2, 1.

Fifth system of the piano score. It features a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *tranquillo* tempo marking. The right hand has fingerings like 2 5, 4, 3, 1, 3. The left hand has fingerings like 5, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 1. The system concludes with a fermata and the instruction *(sopra)*.

When "singing" in the treble, or higher register of the piano one must play somewhat more rapidly than if the melody is to be sounded in the medium or low register of the piano, for the short strings soon lose their vibrations, whereas the longer strings sound richer and "last" longer.

*Eine in der hohen Lage gelegene Melodie muss stets ein wenig schneller gespielt werden als eine solche in der Mittellage oder im Bass, da die Klangdauer der kurzen und hochgestimmten Saiten eine kürzere ist, als die der langen und dementsprechend tiefer gestimmten Saiten; auch ist das Tonvolumen der letzteren wohlklingender und voller als das der kurzen Saiten.*

La pédale forte, ou de droite, est d'un grand secours pour augmenter l'intensité, le coloris et l'effet du son chantant. Cela s'applique surtout au registre haut, ou aigu, du piano où elle adoucit l'effet par trop sec et martelé des notes "chantantes" aigues. (Voyez le Chapitre des Pédales). Il est à remarquer aussi qu'en "chantant" dans le haut du piano il faut jouer un peu plus vite que si on joue dans le médium ou dans la région basse de l'instrument, car les cordes courtes du piano perdent bientôt leurs vibrations, tandis que les cordes basses ont une sonorité plus riche et de plus longue durée.

*El pedal fuerte, o de la derecha, es de gran auxilio para aumentar la intensidad, el colorido y el efecto del sonido cantante. Esto se aplica sobretudo al registro alto, o agudo, del piano, en donde el pedal suaviza el efecto a veces demasiado seco y anartillado de las notas "cantantes" agudas. (Véase el Capítulo de los Pedales). Es de observar también que al "cantar" en el registro alto del piano, es bueno tocar un poco más aprisa que si se tocara en el registro medio o bajo, pues las cuerdas cortas del piano pronto pierden sus vibraciones, mientras que las cuerdas bajas poseen una sonoridad más grande y de mayor duración.*

Nocturne in B $\flat$  major

Nocturne in B dur

Nocturne en Si $\flat$  majeur

Nocturno en Si $\flat$  mayor

IGNACE J. PADEREWSKI\*)

Andantino con moto

The musical score is written for piano in B-flat major, 2/4 time. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody in the right hand is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The score includes several measures marked with "Ped." and an asterisk, indicating the use of the right pedal. The dynamics shift to piano (p) in the later part of the piece, which ends with "etc." and a final asterisk.

\*) Published with permission of Ed. Bote and G. Bock, Berlin.



When playing melodic designs represented by chords, "sing" the highest notes of the chords, if these represent the melody.

*Hat man eine Melodie in Akkorden hervorbringen, dann müssen die Träger der Melodie (gewöhnlich die höchsten Töne der Akkorde) "gesungen" werden.*

En jouant des phrases mélodiques représentées par des accords, "chantez" les notes les plus hautes des accords, si celles-ci portent la mélodie.

*Al tocar frases melódicas representadas por acordes, "cántese" las notas más altas de los acordes, si es que son éstas las que llevan la melodía.*

Kreisleriana (Fantasy No 4)

*Kreisleriana (Fantasie No 4)*

Kreisleriana (Fantaisie No 4)

*Kreisleriana (Fantasia No 4)*

ROBERT SCHUMANN

Sehr langsam (M. M.  $\text{♩} = 66$ )

(molto lento)

The musical score for Kreisleriana is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Sehr langsam (M. M. ♩ = 66)' and a dynamic of 'p' (piano). The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand features a complex melodic line with various fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 2, 3) and articulation marks like slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with 'etc.' and a final chord.

A fine study for learning to distribute the singing tones at will, while playing chords, is offered by the Etude in A minor of Saint - Saëns.

*Eine ausgezeichnete Etude, zum Üben wie man willkürlich den singenden Ton bei Akkorden verteilen kann, ist jene in A Moll von Saint - Saëns.*

Un excellent moyen pour apprendre à distribuer, à volonté, les sons chantants en jouant des accords, est fournie par l'Etude en La mineur de Saint - Saëns.

*Un excelente medio para aprender a distribuir a voluntad los sonidos cantantes, al tocar acordes, lo ofrece el Estudio en La menor de Saint - Saëns.*

Étude in A minor

*Etude in A moll*

Étude en La mineur

*Estudio en La menor*

CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Andante malinconico

The musical score for Étude in A minor is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Andante malinconico'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand features a melodic line with triplets and various chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord.







Special care is needed to obtain evenness of the singing tone with due regard to the dynamic and agogic treatment in melodies in which one hand plays both melody and accompaniment.

Besondere Sorgfalt zwecks Gleichheit des singenden Tones sowie der dynamischen und agogischen Behandlung, erheischen solche Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden.

Il faut un soin spécial pour obtenir l'égalité du son chantant et pour le traitement dynamique et agogique dans les mélodies où la même main joue la mélodie et l'accompagnement.

Se necesita un cuidado especial para obtener la igualdad del sonido cantante y para el tratamiento dinámico y agógico en las melodías en donde la misma mano toca la melodía y el acompañamiento.

Un moment de tristesse  
THEODORE LESCHETIZKY\*)

Andante

*pp* *con sordini* *il canto mf* *pp* *senza sordini*

*pp* *senza sordini* *Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

*pp* *Red. \* Red. \* Red. \** *Red. \* Red. \* Red. \* Red. \** *Red. \* Red. \** *Red. \* Red. \** *Red. \**

*pp* *poco rall.* *etc.*

*Red. \* Red. \* Red. \* Red. \** *Red. \** *Red. \* Red. \** *Red. \**

\*) By special permission of the original publishers Ed. Bote and G. Bock, Berlin

Canzonetta Toscana, all' antica. Op. 39, No 3

THEODORE LESCHETIZKY \*)

Allegretto con moto (♩. = 96)

*pp molto legato una corda*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

*mf il canto ben marcato tre corde*

*m.d.m.g.*

*m.d.*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

*m.g.*

*m.d.m.g.*

*m.d.*

*m.d.*

*m.g.*

*m.d.*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

*m.g.*

*m.d.*

*mf*

*pp*

etc.

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

\*) By special permission of the original publishers Ed. Bote and G. Bock, Berlin 20934 - 294a

Intermezzo  
from the Opera "Goyescas"  
ENRIQUE GRANADOS

*a tempo* (Allegretto mosso)

*mf* la melodia sentita

*senza Pedale*

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef is marked *mf* and *la melodia sentita*. The bass clef accompaniment is marked *senza Pedale*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The system contains five measures.

The second system continues the piece with five measures. It features a treble clef melody with various fingerings and a bass clef accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

*f* *m. d.* *cresc.*

The third system consists of five measures. The treble clef melody begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *m. d.* (mezzo-dolce) section. The bass clef accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking. Fingerings and articulation marks are present throughout.

*ff* *poco rall.* *a tempo* *p*

The fourth system contains five measures. It starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a *poco rall.* (poco rallentando) marking. The tempo returns to *a tempo* in the final measure, which is marked *p* (piano). The bass clef accompaniment includes a *ped.* (pedal) marking.

*dim.* *poco rall.* etc.

The fifth system consists of five measures. The treble clef melody is marked *dim.* (diminuendo) and *poco rall.* (poco rallentando). The system concludes with the word *etc.* (et cetera). The bass clef accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.



When the musical context forces you to leave the singing tones, hold these with the damper pedal and bring them out by slightly lessening the sonority of the intervening single tones, octaves, or chords.

*Bedingt der musikalische Satz, die singenden Melodienoten los zu lassen, dann müssen sie mit dem Pedal gehalten und dadurch hervorgehoben werden, dass alle sie umgebenden Akkorde etc. ein wenig leiser gespielt werden.*

Si le contexte musical vous force à abandonner les notes chantantes, soutenez-les avec la pédale forte et faites-les ressortir en modérant légèrement la sonorité des notes, octaves ou accords intermédiaires.

*Si el contexto musical obliga a abandonar las notas cantantes, hay que sostenerlas con el pedal fuerte y hacerlas resaltar moderando ligeramente la sonoridad de las notas, octavas o acordes intermedarios.*

## Am Seegestade

FRIEDRICH SMETANA\*)

Allegro

The musical score is presented in three systems. The top system begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The piano part starts with a forte dynamic (*ff*) and is characterized by 'molto bravuroso e martellato' articulation. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics. Pedal markings are indicated by 'Ped.' and an asterisk (\*) below the bass staff. The second system continues the piece, showing the piano part's rhythmic pattern and the vocal line's progression. The third system concludes the excerpt, with a 'marc.' (marcato) marking appearing in the piano part. The score is a piano-vocal arrangement, with the piano part providing harmonic support and rhythmic drive to the vocal melody.

\*) By special permission of the original publisher Em. Wetzler, Prague

A special effect is produced on the piano when one strikes a chord (especially when playing forte), and immediately lifts all the notes of the chord except one. This sustained note will sing in an especially penetrating manner.

Ein besonderer Effekt wird dadurch erzielt, indem man einen Akkord anschlägt (besonders *mf*) und sofort alle Töne aufhebt bis auf einen, der dann ganz besonders durchdringend weiterklingt.

On produit un effet spécial au piano si on frappe un accord (surtout en jouant forte) et si on enlève immédiatement toutes les notes de l'accord excepté une seule. Cette note tenue chantera d'une manière pénétrante toute spéciale.

Se produce en el piano un efecto especial si se hiera un acorde (sobretudo tocando fuerte), y se alzan inmediatamente todas las notas del acorde excepto una sola. Esta nota tenida cantará entonces de una manera penetrante muy particular.

Concerto Op. 15

Konzert Op. 15

Concerto Op. 15

Concierto Op. 15

GIOVANNI SGAMBATI \*)

\*) By special permission of the original publishers B. Schott's Söhne, Mainz

Romanza

Andante sostenuto

gli accordi senza arpeggiare

\*)

*mf* ben tenuto e legato il canto

simile

senza ped.

20934-294a

\*) With slight rhythmical alteration of the original.

Mit geringer, rhythmischen Veränderung des Originals.

Avec une légère altération rythmique de l'original.

Con leve alteración rítmica del original.

A good means for obtaining the evenness of the "singing" touch, and for mastering the shadings is to study some of the pieces written for one hand alone.

*Um Gleichheit in der Ausführung des Gesangstones zu erzielen, sowie dessen mögliche Schattierungen zu beherrschen, studiere man Stücke, die nur für eine Hand allein geschrieben sind.*

Un bon moyen pour obtenir l'égalité du toucher chantant et pour se rendre maître des nuances est d'étudier quelques - uns des morceaux écrits pour une main seule.

*Un buen medio de adquirir la igualdad del "toucher" cantante y de gobernar bien los matices, consiste en estudiar piezas escritas para una sola mano.*

Nocturne Op. 9, No 2  
For the left hand alone.

*Nocturne Op. 9, No 2  
Für die linke Hand allein.*

Nocturne Op. 9, No 2  
Pour la main gauche seule.

*Nocturno Op. 9, No 2  
Para la mano izquierda sola.*

ALEXANDER SCRIBABINE\*

Andante



## Capriccio

(Through kind permission of G. Schirmer, New York)

For the left hand alone. | Für die linke Hand allein. | Pour la main gauche seule. | Para la mano izquierda sola.

RUDOLF GANZ, Op. 26, No 1

Allegro scherzoso  
Più lento

*p il canto sonoro*

*ped. armonioso e legato*      *ped.*      *ped.*

*sempre più espressivo*

*cresc.*      *ped.*      *ped.*

*f*      *ped.*      *ped.*

*dim.*      *ped.*      *ped.*

*mf ma più agitato e sempre cresc.*

*il canto più pesante*

*più f e cresc.*

*etc.*

The indications and examples given should be sufficient to guide the student as to the ways and means for "singing" on the piano. In order to sing beautifully let him, while listening to the tone he produces, also try to express the best and noblest part of himself. Dormant or awake, hidden within the innermost recess of his heart, or radiating from his whole being, every worthy and loving impulse and every appreciation of harmonious beauty he possesses, will evoke through his obedient fingers the messages of joy or sorrow, despair or energy, of faith and love, confided to him, the interpreter.

*Die Angaben und Beispiele sollten genügen dem Schüler den richtigen Weg zu weisen, wie man auf dem Klavier "singen" kann. Um schön zu singen, ist nicht allein ein Lauschen auf den Ausdruck des Tones erforderlich, vielmehr hat der Künstler das Beste seines innersten Gefühlslebens auf sein Spiel zu übertragen, um so, durch seiner Finger Kunst unterstützt, die Botschaft der Freude, des Leid's, der Begeisterung, der Liebe, sowie allsonstiger Gefühlsausdrücke seiner Zuhöreschaft mitzuteilen.*

Les indications et exemples cités sont suffisants pour donner à l'élève un aperçu des moyens et des manières de faire "chanter" le piano. S'il veut chanter d'une façon belle il devra alors, tout en écoutant les sons, écouter aussie qu'il y a de meilleur et de plus noble en lui. Sommeillant ou éveillés, cachés au tréfonds de son cœur ou rayonnant de tout son être, les sentiments de bonté et d'amour qu'il éprouve, ainsi que son appréciation de la beauté harmonieuse, évoqueront, par l'intermédiaire de ses doigts inconscients, les messages de joie ou de douleur, d'énergie ou de désespoir, de foi et d'amour, qui lui sont confiés.

*Las indicaciones y los ejemplos que se han dado son suficientes para guiar al discípulo en cuanto a los medios y las maneras de hacer "cantar" el piano. Si quiere cantar hermosamente, deberá al mismo tiempo que escucha, escuchar también lo que en él hay de mejor y de más noble. Soñolientos o vivaces, escondidos en lo más hondo de su corazón o resplandeciendo en todo su ser, los sentimientos de bondad y de amor que él abriga, y el concepto de armoniosa belleza que él posee, evocarán por medio de sus dedos inconscientes, los mensajes de alegría o de dolor, de desesperación o de energía, de fe y de amor, que se le confien.*



ARTHUR FRIEDHEIM



SIGISMOND STOJOWSKI

(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.)







## Accuracy

HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES



## Treffericherheit

WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN



## Justesse

L'ART DE JOUER SANS FAIRE DE FAUSSES NOTES



## Seguridad

EL ARTE DE TOCAR SIN DAR NOTAS FALSAS



## Accuracy

How to play without striking wrong notes.

Every piano student has probably said to himself: "If I could only be sure of my playing; if I could only play without striking wrong notes!"

This enviable state of technical surety can be acquired by anyone who is careful, patient, self-restraining and strong-willed enough to follow exactly the indications which I give in this chapter.

Some beings possess inborn accuracy, that is to say, the gift of *co-ordinate, true motions*. These fortunate ones are blessed by nature and play cleanly as a matter of course. Others are apparently born fumbler, and they do not seem able to get a passage right unless they have first tried every possible wrong note. Between these extremes is to be found the average piano student.

Before going into the practical exposition of what to do to gain technical accuracy, complete and lasting, a few words are pertinent about two aspects of the question: the first one is that when the child begins to learn to play the piano, the responsibility, as to whether this child shall later on become an accurate performer or not, rests with the parents

## Treffsicherheit

*Wie man spielen kann, ohne falsche Noten anzuschlagen.*

*Jeder, der Klavier spielt, hat gewiss schon gesagt: "Wenn ich nur sicher im Spiel wäre, wenn ich nur ohne falsche Noten spielen könnte"! Nun, diese Stufe technischer Sicherheit kann jeder erreichen, der Geduld und Selbstbewusstsein besitzt und mit festem Willen den Andeutungen folgt, die ich in diesem Kapitel angebe. Manchen Menschen ist die Sicherheit, d.h. die Gabe der richtigen, unbewussten Bewegungen angeboren; sie spielen sauber, ohne sich besondere Mühe zu geben rein zu spielen, weil dies eben Naturanlage bei ihnen ist. Anderen hingegen ist wiederum das Stolpern angeboren, und scheinbar können sie keine Passage spielen, bevor sie alle möglichen falschen Noten dazwischen angeschlagen haben. Zwischen diesen beiden aber befindet sich der Durchschnittspianist.*

*Ehe ich praktische Winke gebe, auf welche Art man zu vortrefflicher technischer Sicherheit gelangt, möchte ich noch einige, die Hauptsache betreffende Worte hinzufügen, und zwar: dass die Verantwortlichkeit in Bezug auf die Frage, ob das Kind, das anfängt Klavier spielen zu lernen, später mit technischer*

## Justesse

L'art de jouer sans faire de fausses notes.

Tout jeune pianiste a dû se dire parfois: "Si seulement je pouvais être sûr de mon jeu; si au moins je pouvais réussir à jouer sans faire de fausses notes!" Eh bien, cette faculté si enviable de sûreté technique peut être acquise par quiconque veut avoir assez de soin, de patience, d'empire sur soi-même et de force de volonté pour suivre exactement les indications que je vais donner dans ce chapitre.

Certains individus ont, inné, le don de justesse, c'est à dire le don de *mouvements coordonnés et justes*; ils sont doués par la nature et jouent juste naturellement. D'autres semblent être nés maladroits, et, en apparence, ne sont capables de jouer, juste, un passage, qu'après avoir essayé toutes les fausses notes possibles. Entre ces deux cas extrêmes se trouve la moyenne des élèves de piano.

Avant de procéder à l'explication pratique de ce qu'il faut faire pour obtenir la justesse de la technique (j'emploie le mot "technique" de préférence au mot "mécanisme"; mais il est entendu que ces deux mots sont considérés ici comme synonymes), com -

## Seguridad

*El arte de tocar sin dar notas falsas.*

*Sin duda, todo pianista se habrá dicho alguna vez: "Si solamente pudiera estar seguro de mi juego; si al menos pudiera tocar sin faltas!" Pues bien, ese estado envidiable de seguridad técnica, lo puede adquirir quien quiera poner bastante empeño, paciencia, dominio sobre sí mismo y fuerza de voluntad para seguir exactamente las indicaciones que voy a dar en este capítulo.*

*Ciertos individuos poseen, innato, el don de la seguridad, es decir, de los movimientos coordinados y justos; estas personas han sido dotadas por la naturaleza, y tocan limpio como cosa natural. Otros parecen haber nacido torpes y, en apariencia, no son capaces de tocar limpia - mente un pasaje sino después de haber dado todas las notas falsas posibles. Entre esos dos extremos se halla la generalidad de los discípulos de piano. Antes de proceder a la explicación práctica de lo que hay que hacer para obtener la seguridad técnica, completa y constante, deseo decir algunas palabras sobre dos aspectos de la cuestión: es el primero, que sobre los padres o parientes y sobre los profesores recae la res -*



and teachers. The way he is taught and made to practise will decide this for or against him. Parents are mentioned because it is their duty (and they neglect it in most cases) to take an active interest in their child's artistic development; to see to it that the child practises correctly, not merely to wait until, at Christmas or for a birthday, or for any solemn occasion, the child is asked to sit down and "play a piece." If the parents are in the least degree musical, they can easily listen, if only for five minutes, to the practice of the child.

The second point to be mentioned is that before the rules and indications hereinafter discussed, are applied, the student must place himself in the "mental attitude" necessary to succeed. Let us suppose that thus far he has been an incorrect player; let him, before entering a new era in his pianistic development, gather himself together.

He will need better, more quiet nerves than heretofore, more speed of eye and arms, more care, more calmness in his manner, a finer, sturdier confidence in himself, more courage. He must learn to be unruffled by slight failures now and then, knowing that they do not matter in the least, since he is positively going to be

*Sicherheit vorträgt oder nicht, hauptsächlich von den Eltern und dem Lehrer zu tragen ist. Die Art, wie man einen Anfänger das Üben lehrt, ist meist in dieser Sache entscheidend. Ich habe in erster Linie von den Eltern gesprochen, weil ich es für deren Pflicht halte, ein wirkliches Interesse an der musikalischen Entwicklung ihres Kindes zu nehmen, und zwar indem sie darauf achten sollten, dass es richtig übt und ihnen nicht nur zu Weihnachten, zum Geburtstage oder bei irgend einer andern Festlichkeit ein Paradestück vorspielt. Leider aber wird die Pflicht der Aufsicht nur allzu oft vernachlässigt, und die Folgen sind meistens schlimm. Sind die Eltern musikalisch, und achten sie nur fünf Minuten lang auf die Übungen des Kindes, so trägt dies Wenige schon ungemein viel zum Fortschritt bei.*

*Die zweite Hauptsache, die ich erwähnen möchte, besteht darin, dass sich der Schüler, ehe er sich die Regeln und Angaben, die ich anführe, zu Nutzen macht, in die richtige Stimmung versetzt, die zum Erfolg erforderlich ist.*

*Nehmen wir an, der Lernende hat bisher nicht korrekt und sauber gespielt, dann muss er sich sammeln, ehe er eine neue Richtung seines musikalischen Fortgangs einschlägt, denn er wird*

plète et constante, je veux dire quelques mots sur deux des côtés de cette question:

D'abord, c'est aux parents et aux professeurs qu'incombe la responsabilité, lorsque l'enfant commence à jouer du piano, de ce qu'il devienne, plus tard, un exécutant possédant une technique impeccable ou fautive. La façon dont on lui enseigne le piano et dont on l'exhorte à étudier, tranchera cette question dans un sens ou dans l'autre. J'ai mentionné les parents parce que je considère que c'est leur devoir (et ils le négligent la plupart du temps) de prendre un intérêt actif dans le développement artistique de l'enfant, de veiller à ce que l'enfant étudie comme il faut étudier, et non pas d'attendre la Noël, ou un anniversaire, ou toute autre occasion solennelle, pour l'asseoir au piano et lui faire "jouer un morceau"! Si les parents ont la moindre connaissance musicale, il leur sera facile d'écouter, ne fût-ce que cinq minutes, la façon dont l'enfant étudie.

Le second côté est qu'avant d'appliquer les règles et les indications que je vais donner, le jeune pianiste doit se placer dans l'attitude mentale nécessaire pour réussir. Jusqu'ici il a été, supposons-le, un exécutant incorrect; avant

*ponibilidad, cuando el niño empieza a aprender a tocar el piano, de que más tarde sea o no un ejecutante de técnica segura. La manera cómo se le enseña y se le exhorta a estudiar decide esta cuestión en su favor o en su contra. He mencionado padres o parientes, porque considero que es su deber (y casi siempre lo descuidan) desplegar interés activo en el desarrollo artístico del niño; vigilar que estudie como se debe estudiar, y no conformarse con que en la Navidad o en un aniversario o cualquiera otra solemne ocasión, se le haga sentar al piano para que "toque una pieza". Si los parientes tienen el menor conocimiento musical les será fácil escuchar, aunque no sea más que cinco minutos diarios, la manera cómo estudia el niño.*

*El segundo aspecto es que antes de aplicar las reglas e indicaciones que voy a dar, el joven pianista debe ponerse en la actitud mental necesaria para lograr su propósito. Hasta ahora ha sido, supongamos, un ejecutante incorrecto; antes de abordar una fase nueva de su desarrollo pianístico, hay que prepararse debidamente. Necesitará mejores y más tranquilos nervios, mayor y más fácil rapidez de vista y de brazos; más calma en sus maneras:*

an accurate performer. This does not mean, that never, under any possible circumstances, will he make mistakes again. He will do so, but very seldom, and they will not mar his performance nor, in the least, disturb his listeners.

In piano playing, technical mistakes, that is to say, striking wrong keys, or two keys instead of one, are generally due to one or several of the following causes:

1. Lack of "preparation" or "feeling" of the keys, where such "preparation" or "feeling" is possible.

2. Lack of the necessary, unconscious feeling of the "distance," or of the "range," in other words: of correct motions executed without the aid of the eye.

3. Failure to realize whether these motions, executed without the aid of the eye are done smoothly, easily, and not in a jerky, spasmodic fashion.

4. Lack of care when ever the hand changes position, observing at the same time whether the direction of the hand is still the same or whether it points in different directions-towards the bass or in a parallel direction to the keys, or towards the highest treble.

5. Lack of quiet, steady nerves; of the ability to relax and stiffen the muscles at will.

6. Lack of correct fingerings. Good, correct

*stärkere, ruhigere Nerven, eine leichtere Bewegung der Arme, ein schnelleres Sehen, grössere Zuversicht zu sich selbst, mehr Mut und Ruhe nötig haben.*

*Durch etwaige kleine Misserfolge darf er sich nicht aus der Fassung bringen lassen, vielmehr muss er einsehen, lernen dass solche unvermeidlich sind und ihn schliesslich nicht daran hindern werden, ein sicherer Klavierspieler zu werden. Damit sei nicht gesagt, dass er unter keinen Umständen je wieder Fehler machen wird, aber sie werden selten vorkommen und nicht mehr störend auf seine Zuhörer wirken.*

*Technische Fehler, d.h. das Spielen falscher Noten oder das Anschlagen zweier Tasten statt einer, liegen gewöhnlich an einer oder mehreren der folgenden Ursachen.*

1. *Mangel an "Vorbereitung" oder "Fühlen der Tasten," wo solches möglich ist.*

2. *Mangel an dem notwendigen, unbewussten Gefühl der "Entfernung" oder des "Umfangs;" in andern Worten: der korrekten, ohne Hilfe des Auges ausgeführten Bewegungen.*

3. *Die Unterlassung, sich zu vergegenwärtigen, ob die ohne Hilfe des Auges ausgeführten Bewegungen ruhig und leicht, und nicht stossweise, krampfhaft gemacht werden.*

4. *Mangel an Aufmerksamkeit beim Lagewechsel der Hand; Nichtbeachtung der Richtung dersel -*

d'entrer dans une phase nouvelle de son développement pianistique, il faut qu'il se recueille. Il lui faut des nerfs meilleurs et plus tranquilles, une plus grande rapidité de coup d'oeil et de bras, plus de soin, plus de courage. Il lui faudra apprendre à ne pas perdre son sang-froid lorsque, de temps en temps, il subira quelqu'échec, dans la conviction que ces échecs n'importent guère, puisque, malgré tout, il arrivera à posséder la justesse technique. Ceci ne veut pas dire que jamais, dans aucune circonstance possible, il ne fera plus de fausses notes. Il en fera, mais très rarement, et elles ne nuiront pas à son exécution, elles n'incommoderont pas son auditoire.

Lorsque l'on joue du piano, les fautes de technique (mécanisme,) c'est à dire le fait de jouer des fausses notes ou de frapper deux touches au lieu d'une, sont dues, en général, à une ou plusieurs des causes suivantes:

1. Manque de "préparation," ou de "sentir" les touches, là où cette "préparation" et cette "sensation" sont possibles.

2. Manque du sentiment inconscient, nécessaire, de la distance ou de l'étendue; en d'autres termes, des mouvements qu'il faut exécuter sans l'aide de la vue.

3. Ne pas se rendre compte si ces mouve -

*confianza más robusta en sí mismo; más aplomo y valor. Debe aprender a conservar la sangre fría si, de vez en cuando, le ocurren tropiezos, en la convicción de que no importan, pues a pesar de todo, llegará a adquirir la seguridad técnica. Eso no quiere decir que nunca, por ningún concepto, volverá a dar notas falsas. Las dará, pero muy rara vez y no dañarán su ejecución, ni molestarán al auditorio.*

*Al tocar el piano, los errores de técnica en que se incurre; es decir, el dar notas falsas o herir dos teclas en vez de una, se deben por lo general a una o varias de las causas siguientes.*

1. *Falta de preparación, o de "sentir" las teclas, en cuanto tal "preparación" o "sentimiento" es posible.*

2. *Falta del sentimiento inconsciente, necesario, de la distancia o "alcance," en otras palabras, de los movimientos que deben ejecutarse, sin ayuda de la vista.*

3. *El no darse cuenta de sí esos movimientos, cuando se ejecutan sin ayuda de la vista, se hacen con tersura y facilidad, y no en forma brusca y espasmódica.*

4. *El no poner cuidado, al cambiar la posición de las manos, de observar al mismo tiempo si conservan la misma dirección, o si la han cambiado, ya sea hacia los bajos o paralelamente a*



fingerings taking into consideration:

(a) A quiet position of the hands.

(b) Avoiding unnecessary changes of the direction of the hands.

(c) Avoiding too great stretches between the fingers, for they conduce to fatigue and inaccuracy.

(d) Using the same fingers too often and without necessity; especially the second, fourth or fifth finger.

(e) Avoiding unnecessary accents for the weak fingers (the fourth and fifth) (See Chapter entitled "Fingerings")

7. Failure to give special care to the ending notes of phrases, periods, sections.

8. Neglect to play in "groups," whereby is meant such groups of notes which the hand can reach and play without changing its position, and also more extended groups which are to be separated mentally.

9. Neglecting the second note of all broken double notes, broken thirds, fourths, sixths and octaves and mixed double notes.

10. Failure to give special care to all lowest notes of the bass.

11. Lack of self control, not knowing how to keep the nerves quiet, in passages of increasing vehemence, especially in progressions and most specifically in the one before the last and in the last phrase

*ben, d. h. ob diese noch die gleiche oder eine andere ist gegen den Bass zu, in paralleler Richtung der Tasten oder gegen die hohen Lagen zu.*

5. *Unruhige, schwache Nerven; Unfähigkeit, die Muskeln nach Belieben erschaffen zu lassen oder sie anzuspannen.*

6. *Mangel an einem korrekten Fingersatze. Um einen guten Fingersatz zu erzielen, muss Folgendes in Betracht gezogen werden:*

(a) *eine ruhige Handlage;*

(b) *die Vermeidung unnötiger Richtungswechsel der Hände.*

(c) *das Vermeiden zu grosser Spannungen zwischen den Fingern, weil dieselben Ermüdung und Ungenauigkeit verursachen.*

(d) *nicht zu häufiger und unnötiger Gebrauch derselben Finger, besonders des zweiten, vierten und fünften Fingers.*

(e) *das Unterlassen, Akzente mit den schwachen Fingern zu geben, wenn es nicht unbedingt nötig ist. Unter denselben versteht man den vierten und fünften Finger. (Siehe Kapitel: "Fingersätze.")*

7. *die Unachtsamkeit, besondere Sorgfalt auf die Endnoten der Phrasen, Perioden und Abschnitte zu legen.*

8. *die Nachlässigkeit "im Gruppenspiel," d. h. solcher Notengruppen, die von der Hand erreicht und gespielt werden können, ohne ihre Lage dabei zu ändern; andererseits ausgedehnterer Gruppen, die im Geiste zu trennen*

ments, accomplis sans l'aide de la vue, sont faits d'une façon unie, avec facilité, et non d'une façon brusque et spasmodique.

4. Négliger d'observer, au moment où les mains changent de position, si ce faisant, elles gardent la même direction, ou bien si elles l'ont changée, soit vers la basse, soit parallèlement aux touches, soit encore vers le haut du clavier.

5. Ne pas garder les nerfs tranquilles et sûrs; ne pas avoir acquis la faculté de contracter ou de détendre les muscles à volonté.

6. Ne pas employer les doigts appropriés, un bon doigté devant réunir les conditions suivantes:

(a) Position commode de la main.

(b) Eviter les changements superflus dans la direction des mains.

(c) Eviter de grands écarts entre les doigts, parequ'ils occasionnent la fatigue et le manque de sûreté.

(d) Ne pas employer trop souvent, et sans nécessité, le même doigt, surtout le second, le quatrième ou le cinquième.

(e) Eviter que les notes accentuées ne tombent sur les doigts faibles, qui sont le quatrième et le cinquième. (Voir le Chapitre Doigtés)

7. Manquer de soin spécial dans les notes finales des phrases, périodes et sections.

las teclas o hacia la parte alta del teclado.

5. *El no tener tranquilos y seguros los nervios: el no haber adquirido la aptitud de conducir o relajar a voluntad los músculos.*

6. *El no dar la digitación debida-la buena, la correcta digitación teniendo en cuenta:*

(a) *Una posición cómoda de la mano.*

(b) *Evitar combios innecesarios en la dirección de las manos.*

(c) *Evitar la excesiva separación de los dedos, por que ella ocasiona fatiga e inseguridad.*

(d) *No emplear demasiado a menudo y sin necesidad un mismo dedo, especialmente el segundo, cuarto o quinto.*

(e) *Evitar que las notas acentuadas caigan en los dedos débiles, que son el cuarto y el quinto. (Véase el capítulo "Digitaciones")*

7. *El no poner especial cuidado en las notas finales de las frases, períodos y secciones.*

8. *El no tocar por "grupos" lo cual quiere decir grupos de notas que la mano puede alcanzar y tocar sin mudar de posición, así como grupos más extensos que se forman mentalmente.*

9. *El descuidar la segunda nota de todas las notas dobles que bradas: terceras quebradas, cuartas, sextas y octavas, y notas dobles mixtas.*

10. *El no poner especial cuidado en todas*



of the progression); also all *accelerandos*.

12. Carelessness when playing slow melodies; particularly when sounding the initial melodic notes of a phrase. Women are apt to be especially careless in this respect.

13. Lack of care when striking chords, not in a slanting direction but exactly from above. This applies to *f* and *ff* in particular.

14. Lack of care with all so-called "weak beats" of the measure.

15. Carelessness in striking the initial note, or notes of a new group, especially if far distant.

16. Increasing the distance in skips, without necessity.

17. Failure to recognize repetitions of passages already played, whereby unnecessary anxiety is caused and less technical and memorizing assurance shown. (See Chapter entitled "The Art of Memorizing.")

18. Failure to play these "repetitions" with the same care and quiet accorded to them the first time.

19. Lack of "goals"; that is to say of notes that should be reached and (without ritardando or accents) settled on while playing.

20. Lack of mental accuracy, of clear, mental vision and accurate mental motions.

21. Making skips where none are needed.

sind.

9. *die Vernachlässigung des korrekten Spielens der zweiten Note aller gebrochenen Doppelnoten bei gebrochenen Terzen, Quartern, Sexten, Oktaven und gemischten Doppelnoten.*

10. *Das Unterlassen, den tiefsten Bassstößen besondere Aufmerksamkeit zu schenken.*

11. *Mangel an Selbstbeherrschung, sowie Mangel an Beherrschung der Nerven bei Passagen mit zunehmender Kraft, besonders bei Sequenzen (und besonders bei der vorletzten und letzten Phrase derselben;) desgleichen bei accelerandi.*

12. *Mangel an Sorgfalt beim Spielen langsamer Melodien; hauptsächlich beim deutlichen Hervorbringen der Melodie am Anfang einer Phrase. Das weibliche Geschlecht ist besonders nachlässig in dieser Beziehung.*

13. *Nachlässigkeit beim Anschlagen von Akkorden, nicht in schräger Richtung, aber genau von oben herunter, wie es sein sollte. Das bezieht sich hauptsächlich auf *f* und *ff* Anschläge.*

14. *Vernachlässigung aller sogenannten schwachen Taktschläge.*

15. *Unachtsamkeit beim Anschlagen der Anfangsnote oder Noten einer neuen Gruppe, besonders bei grosser Entfernung.*

16. *Unnütziges Erweitern der Entfernung bei Sprüngen.*

17. *Das Unterlassen, schon*

8. Ne pas jouer en "groupes"; ce qui veut dire des groupes de notes que la main peut atteindre et jouer sans changer de position, ainsi que les groupes plus étendus qu'on doit former mentalement.

9. Négliger la seconde note de toutes les notes doubles brisées: tierces brisées, quartes, sixtes et octaves, et notes doubles mixtes.

10. Ne pas avoir un soin spécial des notes les plus basses de la basse.

11. Manquer d'empire sur soi-même, ne pas savoir conserver les nerfs tranquilles dans les passages de véhémence croissante, surtout dans les progressions (et plus particulièrement dans la dernière et dans l'avant-dernière phrase de la progression) et aussi dans les *accelerandos*.

12. Négliger, lorsque l'on "chante" des mélodies lentes, la précision des notes mélodiques initiales de la phrase. Les femmes surtout ont tendance à négliger ce point.

13. Ne pas avoir soin, au moment de jouer des accords, de frapper les touches verticalement et non en direction oblique. Ceci s'applique spécialement aux *f* et aux *ff*.

14. Manquer de soin dans les temps dénommés "faibles" de la mesure.

15. Négliger la note ou les notes initiales d'un nouveau groupe, surtout si elles sont très éloignées.

las notas mas bajas del bajo

11. *La falta de dominio de sí mismo, no sabiendo conservar los nervios tranquilos en los pasajes de vehemencia creciente, sobre todo en las progresiones (y más aún, en la penúltima y la última frase de la progresión) y también en los *accelerandos*.*

12. *El descuidar, cuando se hacen sonar melodías lentas, la precisión de las notas melódicas iniciales de la frase. Las mujeres tienden más a descuidar este punto.*

13. *El no tener cuidado, al dar los acordes, de herir las teclas verticalmente y no en dirección oblicua. Esto se aplica principalmente a los *f* y *ff*.*

14. *Falta de cuidado en los llamados "tiempos débiles" de los compases.*

15. *El descuidar la nota o notas iniciales de un nuevo grupo, especialmente si están muy distantes.*

16. *El aumentar sin necesidad la distancia en los saltos.*

17. *El no darse cuenta de que las repeticiones no son sino pasajes que ya se tocaron; con lo cual se manifiesta innecesaria ansiedad y falta de seguridad técnica y de memoria. (Véase el capítulo "El Arte de Aprender de Memoria")*

18. *El no tocar las repeticiones con el mismo cuidado y tranquilidad que la primera vez.*

22. Lacking decision when skips are unavoidable.

23. Lack of judgment as to whether a passage is well or poorly written for the piano, and whether it can be played to better effect by both hands in alternation, without in the least interfering with the musical text.

24. Lack of courage.

25. Failure to place one's self in the right mental attitude, before playing.

*gespielte Passagen als Wiederholungen zu erkennen, wodurch unnötige Aufregung, Unsicherheit in der Technik und im Memorieren entsteht. (Siehe Kapitel "Die Kunst des Auswendiglernens.")*

*18. Das Unterlassen, diese Wiederholungen mit derselben Sorgfalt und Ruhe zu spielen wie beim erstenmal.*

*19. Mangel an "Ziel - punkten," d. h. Noten, auf die (ohne Verzögerung oder Akzentuierung) ein geistiger Ruhepunkt gelegt werden sollte.*

*20. Mangel an geistiger Genauigkeit, an klarer geistiger Vorstellung und genauen geistigen Bewegungen.*

*21. Das Sprüngen machen, wo dies nicht nötig ist.*

*22. Die Furcht, unvermeidliche Sprünge ausführen zu müssen.*

*23. Mangel an Urteilskraft, ob eine Passage gut oder schlecht für das Klavier liegt, und ob sie besser mit beiden Händen abwechselnd gespielt werden könnte, ohne dass man mit den geschriebenen Noten in Widerspruch gerät.*

*24. Mangel an Mut.*

*25. Das Unterlassen, sich vor dem Spielen in die richtige geistige Verfassung zu versetzen.*

16. Augmenter sans nécessité la distance dans les sauts.

17. Ne pas se rendre compte que les répétitions ne sont que des passages qu'on a déjà joués, ce qui amène, sans aucune raison, l'anxiété et le manque de sûreté technique et de mémoire. (Voir le Chapitre "L'Art d'apprendre par coeur")

18. Ne pas jouer les répétitions avec le même soin et la même tranquillité que la première fois.

19. Ne pas avoir de "points de repère," c'est à dire de notes auxquelles il faut arriver et où, sans ralentir et sans accen - tuer, il faut se recueillir pendant que l'on joue.

20. Manque de sûreté mentale, de vision mentale et de mouvements mentaux exacts.

21. Faire des sauts là où ils ne sont pas nécessaires.

22. Manque de décision lorsque les sauts sont inévitables.

23. Manque de jugement pour se rendre compte si un passage est bien ou mal écrit pour le piano, et s'il est possible de le jouer mieux avec les deux mains, alternative - ment, sans la moindre altération du texte musical.

24. Manque de courage.

25. Ne pas se placer, avant de jouer, dans l'attitude mentale appropriée.

*19. El no tener "puntos de referencia," es decir, notas a las que se debe llegar y en ellas (sin retardarlas, ni acentuarlas) recogerse uno al ir tocando.*

*20. Falta de seguridad mental, de visión mental, y exactos movimientos mentales.*

*21. El dar saltos donde no se necesitan.*

*22. Falta de decisión cuando los saltos son inevitables.*

*23. Falta de criterio para juzgar si un pasaje está bien o mal escrito para piano, y si puede tocarse mejor con ambas manos alternativamente sin la menor alteración en el texto musical.*

*24. La timidez.*

*25. El no ponerse uno, antes de tocar, en la apropiada actitud mental.*



And now let us study these various causes of technical inaccuracy closely.

1. "Preparation" means placing the finger on the key, before playing, so as to make a wrong note impossible. This should always be done when — ever there is time for it, and without anxiety or apparent concern. The exercises given further on will develop this habit of "preparing keys" to a surprising degree of speed, so that keys are "prepared" without the listener noticing it. To those who might think that this manner of playing will rob them of abandon, swing and dash, it is to be said that it does not do so in the least; on the contrary it will heighten these qualities, for wherever they will want or will have to discard "preparation" and dash off a passage boldly, they will be doing so in the right place only, and this dash and swing will stand out in fine contrast to their usual careful method.

The following exercises will teach you to "prepare" keys. They will also develop speed and nimbleness. The sign □ means to place your finger quickly over that key and wait. Almost at the very moment the lowest note (grace note) sounds, the hand must be waiting over the □ key in the treble. In the same manner the hand must be back and waiting over the key in the bass while the upper grace note sounds. Gradually the speed is to be increased.

*Wir wollen nun die oben erwähnten verschiedenen Ursachen technischer Ungenauigkeit sorgfältig prüfen.*

1. "Vorbereitung" bedeutet, den Finger auf die Taste legen, ehe sie angeschlagen wird, was falsche Noten unmöglich macht. Dies sollte stets geschehen, wenn genügend Zeit dazu vorhanden ist, jedoch ohne Hast und Ängstlichkeit. Die später angegebenen Übungen führen zu dem Ergebnis, dass die Vorbereitung der Tasten in überraschend schnellem Grade geschieht, und zwar so, dass man Tasten vorbereitet, ohne dass es der Zuhörer bemerkt. Sollte jemand glauben, auf diese Weise verliere das Spiel an Schwung, so möchte ich bemerken, dass dies keineswegs der Fall ist; im Gegenteil, es befördert denselben; hingegen lässt man das Vorbereiten weg und spielt mit sogenanntem Schwung, so geschieht dies doch nur an den richtigen Stellen, wodurch mehr Kontrast in das gewöhnliche sorgfältige Spiel gebracht wird. Die folgende Übung lehrt, wie man Tasten "vorbereitet." Sie entwickelt gleichzeitig Schnelligkeit und Gewandtheit. Das Zeichen □ bedeutet, dass man den Finger schnell auf diese Taste legen und warten soll. Fast im selben Moment, wo der tiefste Ton (Verzierungsnote) erklingt, muss der Finger schon auf der mit □ bezeichneten Taste im Diskant liegen.

*Ebenso bezieht sich dies auf die betreffende Taste im Bass, während der obere Verzierungsston erklingt. Nach einer Weile beschleunige man die Geschwindigkeit.*

Étudiions maintenant avec attention ces diverses causes du manque de justesse technique:

1. Le terme "préparation" signifie qu'il faut placer le doigt sur la touche, avant de la frapper, de manière qu'il soit impossible de donner une fausse note. Ceci doit toujours se faire lorsqu'on en a le temps, et on procédera ainsi sans anxiété et sans inquiétude apparente. Les exercices qui sont donnés plus loin développent cette habitude de "préparer" les touches jusqu'à un degré surprenant de rapidité, de sorte que l'on parvient à "préparer" les touches sans que l'auditeur le perçoive. A ceux qui pourraient croire que cette manière de jouer leur enlèverait l'abandon, la fougue et le naturel du jeu, il convient de dire que cela n'est absolument pas le cas; au contraire, elle rehausse ces qualités, parce que, lorsqu'on voudra s'abstenir de la "préparation" et exécuter un passage avec feu et audace, on le fera seulement au moment où il convient de le faire, et ce feu et cette audace se détacheront d'autant plus, par contraste, de la sérénité et du soin coutumiers de l'exécution.

L'exercice suivant apprend à "préparer" les touches. Il développe aussi la rapidité du jeu. Le signe □ veut dire qu'il faut placer rapidement le doigt sur la touche et attendre. Presqu'au moment même où sonne la note la plus basse (note d'agrément), la main doit déjà se trouver placée et attendre sur la touche marquée du signe □, dans le haut. De la même façon la main doit se trouver placée et attendre sur la touche respective de la basse, au moment même où sonne la note d'agrément du haut. On augmentera peu à peu la rapidité.

*Estudiemos ahora con atención estas diversas causas de inseguridad técnica:*

1. Por "preparación" se entiende el colocar el dedo sobre la tecla, antes de tocarla, de suerte que sea imposible dar una nota falsa. Esto debe hacerse siempre que para ello haya tiempo, y hacerlo sin ansiedad ni aparente inquietud. Los ejercicios que se dan más adelante desarrollan este hábito de preparar teclas hasta un sorprendente grado de velocidad, de modo que llegan a "prepararse" las teclas sin que el auditorio lo advierta. A quienes crean que esta manera de tocar les quita abandono, arrebat y naturalidad, debe decirseles que no ocurre eso, absolutamente; por el contrario, da realce, a esas cualidades, porque siempre que se quiera prescindir de la "preparación" y ejecutar un pasaje con valentía y arrebat, así se hará en el lugar en que debe hacerse solamente, y la valentía y arrebat resaltarán más en delicado contraste con la usual serenidad y cuidado de la ejecución.

*El ejercicio siguiente enseña a "preparar" las teclas. También desarrolla la velocidad y limpieza. El signo □ quiere decir que hay que colocar el dedo rápidamente sobre esa tecla y esperar. Casi en el momento preciso en que suena la nota más baja (nota de gracia), la mano debe estar ya esperando sobre la tecla marcada con el signo □ en los agudos. Del mismo modo, la mano debe estar esperando sobre la tecla respectiva del bajo, en el momento en que suena la nota de gracia de los agudos. Aumentese poco a poco la velocidad.*



Each measure is to be played eight times in succession: twice in Andante, twice in Moderato, twice in Allegro and twice in Presto. Use all dynamic gradations, from *ppp* to *fff*.

Jeder Takt ist achtmal hintereinander zu spielen: je zweimal Andante, Moderato, Allegro, Presto. Man wende alle dynamischen Abstufungen von *ppp* bis *fff* an.

Répétez chaque mesure huit fois: deux fois Andante, deux fois Modérato, deux fois Allegro et deux fois Presto. Employez toutes les nuances, du *ppp* jusqu'au *fff*.

Repítase ocho veces cada compás; dos veces Andante, dos veces Moderato, dos veces Allegro y dos veces Presto. Empleése todos los matices, de *ppp* hasta *fff*.

Left hand alone — Linke Hand allein  
Main gauche seule — Mano izquierda sola

## No 2

## No 1

*m. s.*

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

## No 3

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

Right hand alone - *Rechte Hand allein*  
 Main droite seule - *Mano derecha sola*

**Nº 4** **Nº 5**

*m. d.*

8-----

**Nº 6**

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

**Nº 6**

8-----

Left hand alone - *Linke Hand allein*  
 Main gauche seule - *Mano izquierda sola*

## No 7

*m.s.*

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

etc.

Right hand alone - *Rechte Hand allein*  
 Main droite seule - *Mano derecha sola*

## No 8

*m.d.*



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

Both hands - *Beide Hände*  
 Les deux mains - *Las dos manos*

**No 9** **No 10**

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

**No 11** **No 12**

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

No 13

*Sa bassa Sa bassa Sa bassa Sa bassa*

*Sa bassa*

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

No 14

*Sa bassa*

No 15

etc. etc.

At times "preparation" is impossible and it is then that we fall back on:

2. "Feeling of Distance" This is one of the most essential and powerful helps to the performer. All players of string instruments acquire it; they seldom look at their fingers; they just "feel the distance" and gain great accuracy. Players of the slide trombone likewise obtain absolute surety without measuring the distance with eye. Singers, of course, are forced to obtain accuracy in skips by just "thinking" or "feeling" the distance. The pianist is the only performer, who, because the keys are laid out before his eyes, usually neglects to develop that precious quality of "unconscious accuracy." And yet to obtain it is only a matter of training one's fingers, hands and arms to make accurate motions without guidance of the eye. A mistake on the keyboard means a movement too much to the right or too much to the left. This seems childishly evident, yet how many forget that the avoidance of this simple fact means accuracy! Keeping this in mind the player must rectify his mistakes by increasing or lessening the distance, as may be needed, *without help of the eye*, without looking to find out where the right key lies, just as a violinist would practise. He must then repeat this gesture accurately six times in succession, and be able (if many attempts have been first needed to obtain that result) to finally play this passage accurately six times in succession from the start, without any previous mistakes, and to do this at intervals during the day. A single measure should thus be treated, each hand

*Nun gibt es aber Fälle, in denen die "Vorbereitung" nicht möglich ist. In diesen Fällen müssen wir uns auf das.*

2. "Gefühl für Abstand" verlassen, ein sehr notwendiges und wirksames Aushilfsmittel.

*Spieler von Streichinstrumenten sind ganz besonders hierauf angewiesen. Sie sehen selten auf ihre Finger, sondern "fühlen" den Abstand, erreichen aber trotzdem eine grosse Treffsicherheit. Das Gleiche gilt auch von Zugposaunisten. Sänger sind ausschliesslich auf das Abschätzen der Ton-distanz in der Vorstellung angewiesen. Nur der Pianist vernachlässigt häufig, die schätzenswerte Eigenschaft der "unbewussten Treffsicherheit" auszubilden, aus dem einfachen Grunde weil er die Tasten stets vor Augen hat.*

*Die Erlangung einer solchen unbewussten Treffsicherheit bedarf daher der Einübung von Fingern, Händen und Armen, die treffsichere Bewegungen ohne Zuhilfenahme der Augen ausführen müssen.*

*Der Anschlag einer falschen Taste ist immer das Ergebnis einer zu weit nach rechts oder links gehenden Bewegung. Diese Erklärung mag selbstverständlich erscheinen, nichtsdestoweniger aber wird es nur zu häufig vergessen, dass die Treffsicherheit in der Vermeidung dieser Fehler besteht. Der Pianist sollte dies im Sinne behalten, und bei Fehlgriffen den richtigen Abstand durch entsprechende Vergrösserung oder Verkleinerung des Abstandes ohne Zuhilfenahme der Augen erreichen, das heisst ohne nachzusehen, wo die richtige Taste liegt, ebenso wie der Violinspieler üben muss. Diese richtige Bewegung muss er sechs Mal in ununterbrochener Folge fehlerlos ausführen und er muss schliesslich fähig sein (wenn viele Versuche nötig waren, um dieses Ergebnis zu erreichen),*

Parfois, la "préparation" est impossible, et alors il faut avoir recours au:

2. "Sentiment de la distance" C'est là un des moyens les plus nécessaires et les plus efficaces de l'exécutant. Tous ceux qui jouent des instruments à cordes l'acquiescent: ils regardent rarement leurs doigts. Ils "sentent la distance" et atteignent un grand degré de sûreté. Ceux qui jouent du trombone à coulisse arrivent, de même, à acquiescir une grande sûreté, sans mesurer la distance du regard. Les chanteurs, cela s'entend, sont obligés d'acquiescir la précision dans les sauts en calculant mentalement, en "mesurant" la distance. Le pianiste est le seul exécutant qui, parce que le clavier est étalé devant ses yeux, néglige, en général, cette précieuse qualité de "sûreté inconsciente". Et pourtant, il ne s'agit, pour l'obtenir, que d'éduquer les doigts, les mains et les bras à exécuter des mouvements précis sans l'aide du regard.

Les erreurs que l'on commet sur le clavier du piano ont lieu parce que l'on fait des mouvements trop à droite ou trop à gauche. Ceci semble puéril à dire, tellement c'est évident; mais il ne faut pas oublier que ce fait si simple est celui qui donne la justesse, la sûreté. Gardant ce fait présent à la mémoire, l'exécutant doit corriger ses erreurs en augmentant ou en diminuant la distance, selon les cas, sans l'aide de la vue, sans regarder pour trouver la touche exacte, de la même façon dont un violoniste étudie. Il devra répéter ce même geste six fois de suite, et il devra parvenir (s'il lui a fallu auparavant plusieurs tentatives pour obtenir ce résultat) à jouer finalement ce passage avec une précision absolue six

*En ocasiones se hace imposible la "preparación" y entonces hay que recurrir a:*

2 "El sentido de la distancia." Este es uno de los recursos más necesarios y eficaces del ejecutante. Todo el que toca instrumentos de cuerda lo adquiere; raras veces mira sus dedos; estos simplemente "sienten la distancia" y adquieren gran seguridad. Los que tocan el trombón de vara llegan asimismo a adquirir seguridad absoluta sin medir la distancia con la vista. Los cantantes, por de contado, están obligados a adquirir precisión en los saltos, calculando mentalmente o "sintiendo" la distancia. El pianista es el único ejecutante que, por tener el teclado a la vista, generalmente descuida desarrollar esa preciosa cualidad de "seguridad inconsciente". Y eso que el obtenerla es solamente cuestión de educar los dedos, las manos y los brazos, a que ejecuten movimientos precisos sin guiarse por la vista. Los errores que se cometen en el teclado provienen de que se hacen los movimientos, sea demasiado a la derecha, sea a la izquierda. Esto parecerá puéril, de tan evidente que es; pero no hay que olvidar que este hecho tan sencillo es el que da la seguridad. Recordando esto, el ejecutante debe corregir sus errores aumentando o disminuyendo la distancia, según sea necesario, sin ayuda de la vista, sin mirar para encontrar la tecla exacta, del mismo modo que el violinista estudia. En seguida debe repetir el mismo movimiento seis veces consecutivas, y llegar (si se han hecho antes varias tentativas



alone at first, then together, then two measures, then three, up to eight measures, which will generally form a period or part of it. It is only when a pianist can play any passage accurately without looking at his hands, that he will feel master of it. In performance the mere sight of the keyboard will give additional surety.

Of course the foregoing applies to both hands, but especially so to the left hand. All bass notes and skips in the left hand, such as occur in waltzes, must be played without looking for them. An accurate, faithful left hand will give to the performer all needed liberty to devote his attention to the right hand which, as a rule, has the melody, the brilliant passage work, and which on this account should predominate. An inaccurate left hand, which has to seek every key with the help of the performer's eye is a source of misery, besides causing general inaccuracy to the most resolute nature. If the speed of the passage does not allow you to "prepare" the keys then trust to your motions, which will be true if you can, at any time, play the passage perfectly six times in succession, without looking at the keyboard, and you will be able to accomplish this if you have followed the indications as given.

*die betreffende Stelle treffsicher sechs Mal in ununterbrochener Folge. von Anfang an zu spielen ohne die früher gemachten Fehler zu wiederholen. Auch sollte er sie in Zwischenräumen während des Tages wiederholen.*

*Zuerst sollte ein einzelner Takt in dieser Weise behandelt werden: jede Hand sollte zuerst allein geübt werden, dann beide Hände zusammen, dann zwei Takte, dann drei und so for bis zu acht Takten, die gewöhnlich eine Periode oder einen Teil einer solchen darstellen. Nur wenn ein Pianist irgend eine Passage treffsicher spielen kann ohne auf seine Hände zu blicken, wird er diese Stelle auch wirklich beherrschen. Beim Vortrag wird schon der Anblick der Klaviatur allein erhöhte Sicherheit gewährleisten.*

*Selbstverständlich bezieht sich das Gesagte auf beide Hände, besonders aber findet es auf die linke Hand Anwendung. Alle Bassnoten und Sprünge mit der linken Hand sowie sie bei Walzern vorkommen, müssen ohne Nachhilfe des Auges ausgeführt werden. Eine treffsichere, zuverlässige linke Hand wird dem Vortragenden die gewünschte Freiheit geben, seine Aufmerksamkeit der rechten Hand zu widmen, welche in der Regel die Melodie und die brillanten Passagen auszuführen hat, und die darum hervortreten sollte. Eine unsichere linke Hand dagegen, die jede Taste mit Hilfe der Augen des Vortragenden suchen muss, ist eine Plage, die selbst für das entschiedenste Temperament zur Quelle unsicheren Spielens wird. Wenn die Schnelligkeit einer Passage eine "Vorbereitung" der Fusten nicht gestattet, so verlasse man sich auf seine Bewegungen, die zielbewusst sein werden, wenn man imstande ist, die Passage sechs Mal in ununterbrochener Folge ohne einen Blick auf die Klaviatur zu spielen. Hat man die vorstehend gegebene Anweisung befolgt, so wird man auch fähig sein, dies zu tun.*

fois de suite, du premier coup, sans erreurs préalables, et le faire à intervalles pendant la journée. On appliquera ce traitement à une mesure seule, d'abord avec les mains séparées, ensuite avec les deux mains en même temps. Ensuite deux mesures, puis trois, et ainsi de suite jusqu'à huit mesures, lesquelles forment généralement une période ou une partie de la période. Ce n'est que lorsque le pianiste est capable de jouer avec sûreté absolue un passage sans regarder les mains qu'il peut se dire maître de ce passage. Au moment de l'exécution, la vue du clavier augmente encore plus la sûreté technique.

Ce qui vient d'être dit s'applique, cela va de soi, aux deux mains, mais plus particulièrement à la main gauche. Toutes les notes basses et tous les sauts de la main gauche, tels qu'ils se présentent dans les valses, doivent être exécutés sans regarder les mains. Si la main gauche possède toute la sûreté nécessaire, alors le pianiste peut concentrer son attention sur la main droite, à laquelle sont confiées, d'habitude, la mélodie, l'exécution des passages brillants, et qui, en général, doit prédominer. Une main gauche incertaine, qui a besoin de l'aide du regard pour trouver les touches, est une cause de profond découragement et d'incertitude, même chez les personnes les plus résolues. Si la rapidité du passage ne permet pas de "préparer" les touches, on se fiera alors aux mouvements spontanés ou inconscients, qui se trouveront être exacts si, auparavant, on a réussi à exécuter ce passage, à n'importe quel moment, six fois de suite, sans regarder le clavier, ce qui peut se faire si l'on a suivi les indications données plus haut.

*para obtener este resultado) a tocar finalmente ese pasaje con toda precisión seis veces seguras, desde el comienzo, sin errores previos, y hacerlo a intervalos durante el día. Así hay que tratar cada compás solo, primero con cada mano, después con ambas; luego dos compases, luego tres, y así hasta ocho compases, que forman generalmente un período o parte de él. Solamente cuando el pianista puede tocar con toda seguridad un pasaje sin mirarse las manos, es cuando puede considerar que lo ha dominado. Al ejecutar, el mirar al teclado le dará todavía más seguridad.*

*Aplicase lo anterior, por supuesto, a las dos manos, pero principalmente a la izquierda. Todas las notas bajas y los saltos de la mano izquierda, tales como se presentan en los valses, deben ejecutarse sin mirarse las manos. Si la mano izquierda tiene toda la seguridad necesaria, entonces el pianista podrá dedicar toda su atención a la mano derecha, que generalmente lleva la melodía, la ejecución de los pasajes brillantes, y que por lo general debe predominar. La mano izquierda insegura, que necesita la ayuda de los ojos para encontrar las teclas, es una causa de profundo desaliento y ocasiona inseguridad aun en las personas más resueltas. Si la rapidez del pasaje no permite "preparar" las teclas, entonces, confiese la ejecución a los movimientos espontáneos, inconscientes que serán exactos si se ha llegado antes a poder ejecutar, a cualquiera hora, ese pasaje perfectamente seis veces seguras, sin mirar al teclado; y esto se puede hacer siguiendo las indicaciones dadas antes.*

The following exercises will develop technical accuracy in the left hand, thereby laying the foundation of a clean, accurate execution.

*Folgende Übungen geben der linken Hand Sicherheit und Genauigkeit, und sind sonach die Grundlage eines sauberen Spiels.*

Les exercices suivants développent la justesse technique de la main gauche, laquelle forme la base d'un jeu sûr et juste.

*Los ejercicios siguientes desarrollan la seguridad técnica de la mano izquierda, la cual forma la base de un juego limpio y seguro.*

**Nº 16**

m.s.

**Nº 17**

m.s.

**Nº 18**

m.s.

**Nº 19**

m.s.

## № 20

## № 21

*m.s.*

## № 22

*m.s.*



Additional exercises to obtain technical accuracy.

*Andere Übungen, um technische Treffsicherheit zu erlangen.*

Exercices supplémentaires pour obtenir la justesse technique.

*Ejercicios suplementarios para obtener la seguridad en la técnica.*

Practise these exercises first each hand alone. Be able, finally, to play each exercise with both hands six times in succession faultlessly, without looking at the keyboard.

*Diese Übungen sind zu - erst mit jeder Hand allein durchzunehmen. Man soll, schliesslich im Stande sein, jede Übung, mit beiden Händen sechsmal hintereinander fehlerlos zu spielen und zwar ohne auf die Klaviatur hinzublicken.*

Étudiez ces exercices d'abord chaque main séparément. On devra, finalement, pouvoir jouer chaque exercice, avec les deux mains, six fois de suite sans fautes et sans regarder le clavier.

*Estúdiense estos ejercicios primeramente cada mano sola. Finalmente el pianista deberá poder ejecutar cada ejercicio, con ambas manos, seis veces de seguida sin hacer faltas y sin mirar al teclado.*

Andante - Moderato - Allegro - Presto

1

*Da capo*  
 m. d. 234  
 m. s. 432  
 m. d. 345  
 m. s. 543

2

*m. d. 3421*

*Da capo*

*m. s. 1235*

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

*f*

*m.d.* 3 4 2 1

*Da capo*

*m.s.* 1 2 3 5

3

*p-mf-f*

*m.d.* 3 4 2  
4 5 3

*Da capo*

*m.s.* 3 2 4  
4 3 5

4

*legato p*

*mf*

5

*p legato - staccato*

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

*Da capo* *mf* *f*

*m.s.* 2 2 | 3 3 |  
4 4 | 5 5 |

Allegro - Presto

*p*

3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1

m.d. 44 | 55 |  
22 | 33 |

Da capo *mf* *f*

m.s. 22 | 33 |  
44 | 55 |

No 5 Also in A major, E $\flat$  major, G $\flat$  major, A minor, F $\sharp$  minor, C minor, E $\flat$  minor.

No 5 Auch in A dur, Es dur, Ges dur, A moll, Fis moll, C moll, Es moll.

No 5 Aussi en La majeur, Mi $\flat$  majeur, Sol $\flat$  majeur, La mineur, Fa $\sharp$  mineur, Ut mineur, Mi $\flat$  mineur.

No 5 También en La mayor, Mi $\flat$  mayor, Sol $\flat$  mayor La menor, Fa $\sharp$  menor, Do menor, Mi $\flat$  menor.

Lento - Moderato - Allegro - Presto  
Legato - Staccato

6

m.d. 55 | 44 | 33 |  
22 | 11 | 11 |

Da capo *p* *mf* *f*

m.s. 22 | 11 | 11 |  
55 | 44 | 33 |

Allegro - Presto

m.d. 55 | 44 | 33 |  
22 | 11 | 11 |

Da capo *p* *mf* *f*

m.s. 22 | 11 | 11 |  
55 | 44 | 33 |

No 6 Also in D $\flat$  major, A $\flat$  major, E major, G minor.

No 6 Auch in Des dur, As dur, E dur, G moll.

No 6 Aussi en Ré $\flat$  majeur, Lab majeur, Mi majeur, Sol mineur.

No 6 También en Reb mayor, Lab mayor, Mi mayor, Sol menor.



## Andante - Moderato - Allegro - Presto

7

*p-mf-f*

8

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

♩. = Andante - Moderato - Allegro

9

## Original exercises

in form of a Cadenza to the "Chant Polonais", in G major, by Chopin-Liszt, expressly written for this work by

## Originalübungen

in form einer Kadenz zum "Chant Polonais", in G dur, von Chopin-Liszt, eigens für dieses Werk geschrieben, von

## Exercices originaux

en forme d'une Cadence pour le "Chant Polonais", en sol majeur, de Chopin-Liszt, écrits expressément pour cette oeuvre, par

## Ejercicios originales

en forma de una Cadencia sobre el "Chant Polonais", en Sol mayor, de Chopin-Liszt, escritos especialmente para esta obra, por

MORIZ ROSENTHAL

The following passages, built on one of the themes of the "Chant Polonais", in G major, of Chopin-Liszt, are very helpful in acquiring technical surety in skips executed with both hands, under circumstances and in positions of exceptional difficulty.

Viewing them from this standpoint, I advise to practise them at first slowly, then gradually faster, but always without looking at the keyboard.

At first a single skip should be practised, until it can be played six times in succession without a mistake; then two skips should be taken up in the same manner; then three, four, etc. until one is able to play the whole Cadenza six times in succession without a mistake.

(A. J.)

Die folgenden Passagen, die auf einem der Themen im "Chant Polonais" in G dur von Chopin-Liszt aufgebaut sind, sind von grossem Werte, um technische Sicherheit zu entwickeln in Bezug auf Sprünge, die mit beiden Händen unter besonderen Umständen und in Stellungen von ausgesuchter Schwierigkeit ausgeführt werden müssen. Wenn man sie von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist es ratsam, sie zuerst langsam, dann allmählig schneller zu üben, ohne dass man aber dabei auf die Tasten blickt.

Zuerst sollte man einen einzigen Sprung üben, bis man ihn sechsmal hintereinander ohne Fehler spielen kann; darauf sollte man zwei Sprünge auf dieselbe Weise üben, schliesslich drei, vier, etc., bis man in stande ist, die ganze Kadenz sechsmal hintereinander ohne Fehler zu spielen. (A. J.)

Les passages suivants, basés sur l'un des thèmes du "Chant Polonais", en sol majeur, de Chopin-Liszt, sont d'une grande utilité pour acquérir la sûreté technique dans les sauts exécutés des deux mains, dans des circonstances et des positions d'une difficulté exceptionnelle. Considérés de ce point de vue, je conseillerais de les étudier d'abord lentement, puis de plus en plus vite, mais toujours sans regarder ses mains.

On devra d'abord s'exercer à faire un seul saut, jusqu'à ce que l'on arrive à l'exécuter six fois de suite sans faute; puis faire deux sauts de la même manière: passer ensuite à trois, à quatre, etc., jusqu'à ce que l'on réussisse à jouer tout le passage six fois de suite sans faute. (A. J.)

Los pasajes siguientes, bordados sobre uno de los temas del "Chant Polonais" en Sol mayor, de Chopin-Liszt, son muy provechosos para adquirir seguridad en la técnica al ejecutar saltos con ambas manos en circunstancias y posiciones excepcionalmente difíciles. Desde este punto de vista, aconsejo que se estudien primero lentamente, luego más y más aprisa, pero siempre sin mirarse las manos.

Al principio ejercitese un solo salto hasta poderlo tocar seis veces seguidas sin equivocarse; después ejercitense dos saltos de la misma manera: después tres, cuatro, etc., hasta que se pueda tocar toda la cadencia seis veces sucesivas sin equivocación alguna. (A. J.)

Allegro vivace



8.

5 5 5 4

1 2 2 2 1 2 2

8.

cresc.

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

8.

p

2 2 2 5 5 5 5

8.

1 2 1 1 1 1 1 1

8.

4 5

1 2 2 2 2 2 2 2

Original exercises,  
expressly written for  
this work, by

Original Übungen,  
eigens für dieses Werk  
geschrieben, von

Exercices originaux,  
écrits expressément  
pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales,  
escritos especialmente  
para esta obra, por

RUDOLF GANZ

These exercises which cover the entire range of the keyboard should be practised in two ways: with the aid of the eye, that is to say, looking at the fingers while they play, and also without looking at them. The first manner develops speed and certainty of eye; the second that accuracy of motions which is a fundamental element of technical perfection.

(A. J.)

Man sollte diese Übungen, welche den ganzen Umfang der Klaviatur umfassen, auf zwei Weisen üben: zunächst indem man dabei auf die Finger blickt, und darauf ohne auf die Klaviatur zu schauen. Die erste Art und Weise entwickelt Schnelligkeit und Sicherheit des Blickes; die zweite die Genauigkeit der Bewegungen, welche als ein Grunderfordernis der technischen Treffsicherheit zu bezeichnen ist. (A. J.)

Ces exercices, qui couvrent l'étendue tout entière du clavier, devraient être étudiés de deux façons: avec l'aide des yeux, c'est à dire en regardant les doigts pendant qu'ils jouent, et aussi sans les regarder. La première manière développe la rapidité et la sûreté du coup d'oeil; la seconde, cette précision dans les mouvements qui constitue l'un des éléments fondamentaux de la perfection technique. (A. J.)

Estos ejercicios, que cubren el teclado en toda su extensión, deberían estudiarse de dos modos: primero, con ayuda de la vista; es decir, mirándose los dedos al tocar; y después sin mirárselos. Con lo primero se desarrolla la rapidez y seguridad del ojo; con lo segundo se desarrolla la precisión de los movimientos, que es requisito fundamental de la seguridad técnica. (A. J.)

Allegro

In all keys.

| *Durch alle Tonarten*

| Dans tous les tons.

| *En todos los tonos.*



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*

IGNAZ FRIEDMAN

These virtuoso exercises develop certainty of touch, "feeling of the distance," decision, and thereby are highly effective in securing technical accuracy. It is recommended to change the dynamic gradation with every new tonality; thus: *mf* in C major, *f* in D flat major, *p* in D major, *pp* in E flat major, *ff* in E major, etc. Practise first Legato, then Staccato, in *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*.(A. J.)

*Diese Virtuosen Übungen entwickeln Zuverlässigkeit im Anschlag, "das Gefühl der Entfernung," Entschlussfähigkeit, und sind deshalb vom grössten Gewinn in Bezug auf die Entwicklung der technischen Akkuratessse. Es empfiehlt sich, die dynamische Abstufung mit jeder neuen Tonart zu wechseln; zum Beispiel mf in C Dur, f in Des Dur, p in D Dur, pp in Es Dur, ff in E Dur etc. Man übe sie erst Legato, dann Staccato, im Andante, Moderato, Allegretto, Allegro.*(A. J.)

Ces exercices de "virtuose" développent la précision du toucher, le "sentiment de la distance," la décision, et par cela même aident beaucoup à obtenir la sûreté technique. Il est recommandé de changer de degré dynamique à chaque tonalité nouvelle; par exemple: *mf* en ut majeur, *f* en ré bémol majeur, *p* en ré majeur, *pp* en mi bémol majeur, *ff* en mi majeur, etc. Etudiez d'abord légato, puis staccato, en *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*.

(A. J.)

*Estos ejercicios de "virtuoso" desarrollan precisión en el "toucher," sentimiento de la distancia," decisión, y por lo mismo son de gran efecto para obtener la seguridad de la técnica. Se recomienda cambiar la gradación dinámica a cada tonalidad nueva; por ejemplo: mf en Do mayor, f en Re bemol mayor, p en Re mayor, pp en Mi bemol mayor, ff en Mi mayor, etc.*

*Estúdiense primeramente legato, luego staccato, en Andante, Moderato, Allegretto, Allegro.* (A. J.)

Nº 1

In all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*

No 2

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos



No 3

First system of musical notation for 'No 3'. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 / 2 1 / 4 5 / 1 2 / 4 5 / 1 2 / 4 5 / 1 2 / 4 5 / 3 / 1 4. The bass staff contains a bass line with fingerings: 3 / 1 3 / 1 4 / 1 3 / 1 4 / 3 1. A first ending bracket is shown above the treble staff, spanning the final two measures of the system.

Second system of musical notation for 'No 3'. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 / 2 1 / 4 5 / 1 2 / 4 5 / 4 / 1 4 / 1 / 1 4 / 1. The bass staff contains a bass line with fingerings: 5 / 1 3 / 1 / 4 / 1 / 1 2 / 2 1 / 4 5 / 4 5 / 4 5 / 4 5. A first ending bracket is shown above the treble staff, spanning the final two measures of the system.

Third system of musical notation for 'No 3'. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 / 2 1 / 4 5 / 3 / 1 4 / 1 3 / 1 4 / 1 3. The bass staff contains a bass line with fingerings: 4 / 1 3 / 1 4 / 1 3 / 1 3 / 1 2 / 2 1 / 4 5 / 4 5 / 4 5 / 4 5. A first ending bracket is shown above the treble staff, spanning the final two measures of the system.

Fourth system of musical notation for 'No 3'. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 / 2 1 / 4 5 / 5 / 1 4 / 1 3 / 1 4 / 1. The bass staff contains a bass line with fingerings: 1 4 / 1 3 / 4 / 1 3 / 1 4 / 1 2 / 2 1 / 4 5 / 4 5 / 4 5 / 4 5. A first ending bracket is shown above the treble staff, spanning the final two measures of the system.

In all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*

## Nº 4

First system of musical notation for No. 4 in C major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth notes in the right hand and a sequence of eighth notes in the left hand. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes. A dashed box labeled '8' spans the first two measures of the treble staff. A second dashed box labeled '3 2 1' and '1 2 1' spans the last two measures of the treble staff.

Second system of musical notation for No. 4 in B-flat major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth notes in the right hand and a sequence of eighth notes in the left hand. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes. A dashed box labeled '8' spans the first two measures of the treble staff. A second dashed box labeled '3 2 1' and '1 2 1' spans the last two measures of the treble staff.

Third system of musical notation for No. 4 in D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth notes in the right hand and a sequence of eighth notes in the left hand. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes. A dashed box labeled '8' spans the first two measures of the treble staff. A second dashed box labeled '3 2 1' and '1 2 1' spans the last two measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation for No. 4 in B-flat major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth notes in the right hand and a sequence of eighth notes in the left hand. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes. A dashed box labeled '8' spans the first two measures of the treble staff.

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

No 5

First system of music for No 5 in C major. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5 1 5 1, 5 1 1, 5 1 1). The bass clef staff shows a similar sequence with fingerings (3 2 1 5, 1 2 1, 3 2 1). A dotted line with an '8' above it spans the second measure of both staves. The key signature has one sharp (F#).

Second system of music for No 5 in C major. The treble clef staff continues with slurs and fingerings (5 1 5 1, 5 1 1, 5 1 1). The bass clef staff continues with fingerings (3 2 1 5, 1 2 1, 3 2 1). A dotted line with an '8' above it spans the second measure of both staves. The key signature has one sharp (F#).

Third system of music for No 5 in C major. The treble clef staff continues with slurs and fingerings (5 1 5 1, 5 1 1, 5 1 1). The bass clef staff continues with fingerings (3 2 1 5, 1 2 1, 3 2 1). A dotted line with an '8' above it spans the second measure of both staves. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of music for No 5 in C major. The treble clef staff continues with slurs and fingerings (5 1 5 1, 5 1 1, 5 1 1). The bass clef staff continues with fingerings (3 2 1 5, 1 2 1, 3 2 1). A dotted line with an '8' above it spans the second measure of both staves. The key signature has one sharp (F#).

In all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*



No 6

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

Nº 7

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Preparatory exercises  
for passages in which it  
is not easy to obtain tech-  
nical accuracy in the left  
hand.

*Vorübungen zu Passa-  
gen, in welchen technische  
Treffsicherheit in der lin-  
ken Hand nicht leicht zu  
erreichen ist.*

Exercices préparatoires  
pour des passages où il  
n'est pas facile d'obtenir  
la justesse technique de  
la main gauche.

*Ejercicios preparatorios  
para pasajes en los cuales  
no es fácil obtener la se-  
guridad de la técnica en  
la mano izquierda.*

Preparatory exercise  
to the Valse - Caprice of

*Vorübung zum Valse -  
Caprice von*

Exercice préparatoire  
à la Valse - Caprice de

*Ejercicio preparatorio  
para el Valse - Caprice de*

ANTON RUBINSTEIN

Preparatory exercises  
to the Impromptu in F#  
major of

*Vorübungen zum Fis  
dur Impromptu von*

Exercices préparatoires  
pour l'Impromptu en F#  
majeur de

*Ejercicios preparatorios  
para el Impromptu en Fa#  
mayor de*

FREDERICK CHOPIN

*m. s.*

*m. s.*

*m. s.*

*m. s.*



Preparatory exercise  
to the Rhapsody No 12 of

*Vorübung zur Rhapsodie*  
No 12 von

Exercice préparatoire  
à la Rhapsodie No 12 de

*Ejercicio preparatorio para*  
*la Rapsodia No 12 de*

FRANZ LISZT

*m. s.*

Preparatory exercises  
to the Scherzo in the son-  
ata in F minor of

*Vorübungen zum Scherzo*  
*aus der Sonate in F moll*  
von

Exercices préparatoires  
pour le Scherzo de la son-  
ata en Fa mineur de

*Ejercicios preparatorios*  
*para el Scherzo de la son-*  
*ata en Fa menor de*

JOHANNES BRAHMS

Allegro energico

*m. s.*

Preparatory exercises  
to the Prelude in A $\flat$  major  
of

Vorübungen zum Prälu-  
dium in A $\sharp$  dur von

Exercices préparatoires  
au Prélude en La $\flat$  ma-  
jeur de

Ejercicios preparatorios  
para el Preludio en La $\flat$   
mayor de

FREDERICK CHOPIN

Preparatory exercise  
(l.h.) to the A $\flat$  major  
Waltz of

Vorübung (linke Hand)  
zum As dur Walzer Op.  
40 von

Exercice préparatoire  
(m.g.) à la valse en Lab  
majeur de

Ejercicio preparatorio  
(m.iz.) al Vals en Lab ma-  
yor de

FREDERICK CHOPIN

Preparatory exercise  
to the 15<sup>th</sup> Rhapsody of

Vorübung zur 15<sup>te</sup> Rhap-  
sodie von

Exercice préparatoire  
à la 15<sup>me</sup> Rhapsodie de

Ejercicio preparatorio  
a la Rapsódia Nº 15 de

FRANZ LISZT

Allegro molto



3. In addition to what has been said in No. 2 about the acquisition of correct gestures or motions, executed without the aid of the eye, let it be pointed out that these motions must be accomplished in a decided, yet easy, smooth and quiet way. *Nervous* or *spasmodic* gestures are merely the result of fear and anxiety. Dispel these, and quiet your nerves by considering the following: you will obtain the desired accuracy of distance not through ability, or cleverness, or good luck, but through a mechanically acquired, unconscious gesture, to which you finally can and must trust.

3. Als Nachtrag dessen was in No. 2 über die Erlangung der richtigen Bewegungen ohne Hilfe des Auges erwähnt worden ist, muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass diese Bewegungen in verschiedener, doch dabei leichter, sanfter und ruhiger Weise ausgeführt werden müssen. Nervöse oder krampfartige Bewegungen sind ausschliesslich das Resultat von Furcht und Sorge.

Man vermeide daher, dergleichen aufkommen zu lassen; beruhige seine Nerven und bedenke, dass die erwünschte Sicherheit im Bemessen der Entfernungen nicht durch Fähigkeit, Geschicklichkeit oder gar Glück erreicht werden kann, sondern dass sie auf mechanisch erlangten, unbewussten Geberden aufgebaut ist, auf welche man sich schliesslich verlassen kann und muss.

3. En plus de ce qui a été dit au No. 2 au sujet de la précision dans les mouvements exécutés sans l'aide de la vue, il convient de faire observer que ces mouvements doivent être faits avec décision, mais aussi avec facilité et calme. Les mouvements nerveux ou spasmodiques sont simplement le résultat de l'anxiété et de la timidité; il faut les dissiper et calmer les nerfs en se disant qu'on acquerra la sûreté et la précision dans la mesure de la distance, non pas par habileté, talent ou bonne chance, mais grâce à des mouvements inconscients, obtenus mécaniquement et auxquels, finalement, on peut et on doit se fier.

3. Además de lo que se ha dicho en el No. 2 respecto a adquirir precisión en los movimientos y actitudes, hasta ejecutarlos sin ayuda de la vista, hay que observar que esos movimientos deben ejecutarse con decisión, pero al mismo tiempo con facilidad, tersura y calma. Los movimientos nerviosos o espasmódicos son sencillamente el resultado de la ansiedad y la timidez. Hay que disipar éstos y calmar los nervios teniendo en consideración lo siguiente: que se adquirirá la deseada seguridad y precisión en las distancias, no gracias a cierta habilidad, talento o buena suerte, sino mediante movimientos inconscientes, adquiridos mecánicamente, en los cuales finalmente se puede y se debe confiar.

Sonata Op. 27, No. 1

Sonate Op. 27, No. 1

Sonate Op. 27, No. 1

Sonata Op. 27, No. 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro vivace

The musical score is presented in two systems. The first system shows the initial measures with dynamics ranging from *sf* to *p*. The second system continues the piece with various dynamics including *p*, *sf*, and *f*, ending with "etc.". Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

4. By keeping the hand in the same direction, in some cases, and by deliberately changing it in others we often avoid mistakes, and obtain an accuracy which it is otherwise impossible to gain.

4. Fehler können dadurch vermieden werden, dass man in einigen Fällen die Handrichtung beibehält, in andern sie wieder sehr vorsichtig wechselt. Auf diese Art erreicht man eine Genauigkeit, wie solche durch anderes Verfahren zu erlangen unmöglich ist.

4. On évite souvent des fautes en conservant les mains dans la même direction et parfois en changeant cette direction intentionnellement. On acquiert ainsi une sûreté à laquelle il est impossible d'arriver autrement.

4. A menudo se evitan errores conservando las manos, en ciertos casos en una misma dirección, y en otros cambiándolas "de propósito, y así se obtiene la seguridad que no podría adquirirse de otro modo.

In both measures the hand is to be kept in one direction: slightly pointing towards the treble.

In beiden Takten soll die Hand in gleicher Richtung etwas nach dem Diskant zu gehalten werden.

Dans les deux mesures la main doit garder la même direction: légèrement tournée vers le haut du clavier.

En ambos compases la mano debe guardar la misma dirección: vuelta un poco hacia la parte alta del teclado.

Étude in C major  
Op. 10, No. 1

Étude in C dur Op. 10  
No. 1

Étude en Ut majeur  
Op. 10, No. 1

Estudio en Do mayor  
Op. 10, No. 1

FREDERICK CHOPIN

8-----

Allegro

The hand should slightly point towards the treble in the first measure, and towards the bass in the second measure.

Die Hand soll im ersten Takt etwas nach dem Diskant, im zweiten Takt hingegen nach dem Bass hin gewendet werden.

Dans la première mesure la main doit être légèrement inclinée vers le haut du clavier; dans la seconde vers la basse.

En el primer compás la mano debe inclinarse ligeramente hacia la parte alta del teclado; en el segundo hacia el bajo.

Étude in C major  
Op. 10, No. 1

Étude in C dur Op. 10  
No. 1

Étude en Ut majeur  
Op. 10, No. 1

Estudio en Do mayor  
Op. 10, No. 1

FREDERICK CHOPIN

8-----

Allegro

5. Quiet, steady nerves depend mainly on mental preparation or persuasion.

In the Chapters entitled "Mental Attitude" and "Successful Playing in Public" this subject is treated at length.

Every athlete can stiffen and relax his muscles at will, and this accomplishment is often of great value to the pianist as well.

5. *Ruhige, starke Nerven beruhen meistens auf geistiger Vorbereitung oder Selbstberuhigung. In den Kapiteln "Geistige Verfassung" und "Erfolgreiches Spiel vor dem Publikum" ist dieser Gegenstand ausführlich behandelt worden. Jeder Athlet kann, seine Muskeln je nach Belieben an-oder abspannen, und diese Fähigkeit ist oft auch von grossem Wert für den Pianisten.*

5. Le calme et la fermeté des nerfs dépendent en premier lieu de la préparation mentale ou de la persuasion. Ce point est traité à fond dans les chapitres intitulés: "Attitude Mentale" et "Le succès en public"

Tout athlete sait contracter ou détendre ses muscles à volonté, et cette même faculté est souvent du plus grand secours au pianiste.

5. *La quietud y firmeza de los nervios depende principalmente de la preparación mental o de la persuasión. Este punto ha sido tratado extensamente en los capítulos titulados: "Actitud Mental" y "Éxito al ejecutar en público"*

*Todo atleta puede contraer o relajar sus músculos a voluntad, y esta misma facultad es a menudo valiosísima para el pianista.*

With stiffened muscles and tightened nerves this passage will seldom sound clean. Relax your nerves, while your touch remains firm.

*Mit steifen Muskeln und gespannten Nerven wird folgende Passage kaum sauber klingen. Man beruhige seine Nerven, spiele aber doch mit festem Anschlag.*

L'exécution du passage suivant sera rarement juste si on raidit les muscles et les nerfs. Gardez les nerfs calmes, pendant que le toucher demeure ferme.

*Rara vez resultará limpia la ejecución del pasaje siguiente, si se atiesan los músculos y los nervios. Guárdense los nervios tranquilos, pero sin perder la firmeza en el "toucher."*

Etude in C major

Etude in C dur

Étude en Ut majeur

Estudio en do mayor

ANTON RUBINSTEIN

Allegro Vivace

The musical score consists of two systems. The first system has a piano part (left hand) and a bass part (right hand). The piano part starts with a forte dynamic and features a series of chords with fingerings: 5 2 1 5 3 2 and 5 2 1 5 3 2. The bass part has fingerings: 2 4 5 1 3 5 and 2 4 5 1 3 5. The second system continues the piano part with similar chordal textures. The bass part has a more melodic line with fingerings: 5 3 4 5 3 1, 4 1 1 1 1 1, 4 1 3 4 5 4, and 4 1 1 1 1 1. Dynamics include *f* and *dimin. (ossia cresc.)*. The piece concludes with a *ped.* marking and a final chord with fingerings: 2 4 5 1 3 5 and 3 3 3 3 3 3 3 3 3.



6. For examples of faulty and correct fingerings see Chapter entitled "Fingerings?"  
 7. The failure to end phrases, periods, and sections with neatness and precision is responsible for many of the technical mistakes made by pianists. Besides, it imparts a most uncertain, unfinished character to the playing.

6. Beispiele für falsche und richtige Fingersätze und Abschnitte nicht sorgfältig zu beenden ist auch für viele technische Fehler des Pianisten verantwortlich. Ausserdem entsteht dadurch eine höchst unsichere unvollendete Eigenschaft in der Vortragsweise.

6. Voir le Chapitre "Doigtés" pour les exemples de doigtés corrects et défectueux.  
 7. Ne pas terminer avec soin les phrases, périodes et sections, est la cause d'un grand nombre de fautes techniques commises par les pianistes. En plus, cela donne au jeu un caractère des plus incertains et inachevés.

6. Véanse, en el Capítulo "Digitaciones," ejemplos de digitaciones correctas y defectuosas.  
 7. El no terminar con claridad las frases, períodos y secciones, es causa de muchos de los errores de técnica que cometen los pianistas. Además, da a la ejecución un carácter de lo más incierto, no acabado.

The double sixths marked with + should be played with special clearness and surety.

Die Doppelsexten welche mit + bezeichnet sind, sollten besonders klar und sicher gespielt werden.

Les doubles sixtes marquées d'un + doivent être jouées avec une clareté et une justesse spéciales.

Se tocarán las dobles sextas marcadas con el signo + con especial claridad y seguridad.

Etude in E major

Etude in E dur

Étude en Mi majeur

Estudio en Mi mayor

FREDERICK CHOPIN

Musical score for the end of a piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and dynamic markings: *ritenuto*, *cresc.*, and *f* etc. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings: *f* etc. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Play well, up to the end, the last four sixteenth notes, before the entrance of the octaves.

Man spiele die letzten vier Sechzehntelnoten vor Eintritt der Oktaven gut bis zu Ende.

Jouez avec soin, en les terminant bien, les quatre dernières double croches, avant l'entrée des octaves.

Tocar con cuidado, acabando bien, las cuatro últimas semi corcheas, antes de la entrada de las octavas.

Sonata Op. 53

Sonate Op. 53

Sonate Op. 53

Sonata Op. 53

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro con brio

Musical score for "Allegro con brio", showing a treble and bass staff. The treble staff features a fast melodic line with a fermata at the end. The bass staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

8. Grouping notes, both in "position" and mentally, not only provides greater technical surety but also makes memorizing a much easier task. (See Chapter entitled "The Art of Memorizing")

8. Das Gruppieren von Noten, sowohl in der "Position," wie auch im Geiste, verhilft nicht nur zu grösserer technischer Sicherheit, sondern macht auch das "Auswendiglernen" viel leichter. (Siehe Kapitel: "Die Kunst des Auswendiglernens!")

8. Grouper les notes, tant au point de vue mental qu'au point de vue de la "position," donne non seulement une plus grande sûreté technique, mais aussi facilite le travail de la mémoire. (Voir le Chapitre "L'Art d'apprendre par coeur")

8. El agrupar las notas, así mentalmente como en cuanto a "posición," no solamente da mayor seguridad técnica, sino que también facilita mucho aprender de memoria (Véase el Capítulo "Arte de Aprender de Memoria")

Divide the whole passage, mentally, into the groups indicated by the circles. You will then understand the passage more clearly, play it accurately and remember it faithfully.

Man teile die ganze Passage in Gruppen, wie sie durch die Kreise gekennzeichnet sind. Dies ermöglicht ein klares Begreifen sauberes Spiel und getreues Auswendiglernen.

Diviser, mentalement, tout le passage en groupes comme l'indiquent les cercles. On apprendra alors clairement le passage, on le jouera avec justesse et on le retiendra fidèlement par coeur.

Divídase, mentalmente, todo el pasaje en los grupos indicados por los círculos. Se comprenderá entonces el pasaje con más claridad, se tocará con limpieza y se aprenderá de memoria con más seguridad.

### Gnomerenigen FRANZ LISZT

(♩ = 126)

8

8



Etude in D $\flat$  mayor | Etude in Des dur | Étude en Ré $\flat$  majeur | Estudio en Re $\flat$  mayor  
 FRANZ LISZT

(Cadenza)

9. The initial note of all broken double notes usually forms part of the melodic design, and is, therefore, not so easily neglected as the second note. See to it that this second note is played with care and neatness. Also practise all "broken notes" passages in full double notes, that is to say; play the broken thirds, sixths, octaves, etc. like usual thirds, sixths, octaves, etc.

9. Die erste Note aller gebrochenen Doppelnoten ist gewöhnlich ein Teil der Melodie und wird deshalb nicht so leicht vernachlässigt wie die zweite Note. Man achte darauf, dass diese zweite Note mit Sorgfalt und Sauberkeit gespielt werde und übe auch alle gebrochenen Noten-Passagen in vollen Doppelnoten, d.h. spiele gebrochene Terzen, Sexten, Oktaven, etc. als zusammenklingende Terzen, Sexten, Oktaven, etc.

9. La note initiale de toutes les notes brisées forme partie, en général, du dessin mélodique, et, par conséquent, on ne la néglige pas aussi facilement que la seconde note. Ne négligez pas de jouer cette seconde note avec soin et limpidité. Étudiez aussi tous les passages en notes "brisées" comme doubles notes complètes; c'est-à-dire, jouez les tierces, les sixtes, les octaves, etc., brisées, comme les tierces, sixtes, octaves, etc., ordinaires.

9. La nota inicial de todas las notas dobles quebradas forma parte, por regla general, del dibujo melódico y, por consiguiente, no se descuida con tanta facilidad como la segunda nota. Procúrese tocar esta segunda nota con cuidado y limpieza. Estúdiese también todos los pasajes de notas "quebradas" en dobles notas completas; es decir, tóquense las terceras, sextas, octavas, etc., quebradas, como las terceras, sextas, octavas, etc. ordinarias.

The notes marked + are to be played with special care.

Die mit + bezeichneten Noten sind besonders vorsichtig zu spielen.

Les notes marquées + doivent être jouées avec un soin particulier.

Las notas marcadas con + requieren un cuidado especial.

Sonata, Op. 31, No. 1

Sonate, Op. 31, No. 1

Sonate, Op. 31, No. 1

Sonata, Op. 31, No. 1

Rondo

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegretto (♩ = 100)

Play the parts of the measure marked + with the same determination and cleanliness.

Man spiele die mit + bezeichneten Taktteile mit derselben Entschlossenheit und Sauberkeit wie die übrigen.

Jouez les parties de la mesure marquées + avec la même détermination et le même soin.

Tóquense las partes del compás marcadas con + con la misma determinación y el mismo esmero.

Sonata, Op. 26

Sonate, Op. 26

Sonate, Op. 26

Sonata, Op. 26

LUDWIG van BEETHOVEN

10. Accuracy in the bass is one of the unerring signs which stamp the well trained or poorly trained pianist. It is, of course, most noticeable in waltzes, mazurkas, and all pieces where low bass notes are of frequent occurrence.

Practise the left hand alone, without looking at the keyboard, until you obtain each desired passage six times in succession without a mistake, then repeat this with both hands, without looking at the keyboard.

10. Genauigkeit im Bass charakterisiert am untrüglichen den gut oder schlecht ausgebildeten Pianisten. Dieselbe lässt sich am besten erkennen bei Walzer, Mazurken und bei allen Stücken, in welchen häufig tiefe Bassnoten vorkommen. Man übe die linke Hand allein, ohne auf die Tasten zu sehen, bis man im stunde ist, jede gewünschte Passage sechsmal hintereinander ohne Fehler zu spielen; dann wiederhole man sie mit beiden Händen, ohne dabei auf die Tasten zu blicken.

10. La sûreté dans les basses est le signe infailible qui distingue les bons des mauvais pianistes. Ceci se remarque surtout dans les waltzes, mazurkas et dans tous les morceaux où les notes graves de la basse se présentent souvent.

Étudiez avec la main gauche seule, sans regarder le clavier, jusqu'à ce que vous puissiez jouer le passage désiré six fois de suite sans vous tromper; répétez de suite avec les deux mains sans regarder le clavier.

10. La seguridad en los bajos es el signo infalible que distingue a los buenos de los malos pianistas. Esto se advierte sobre todo en los waltzes, mazurkas, y en todas las piezas en que las notas bajas de los bajos se presentan más a menudo. Estúdiese la mano izquierda sola, sin mirar el teclado, hasta llegar a tocar el pasaje deseado seis veces consecutivas sin equivocarse; en seguida repítase con las dos manos sin mirar el teclado.

Etude Op. 25 No 4

Etude Op. 25 No 4

Étude Op. 25 No 4

Estudio Op. 25 No 4

FREDERICK CHOPIN

Agitato (♩ = 160)



The notes marked + are often missed by careless players.

Die mit + bezeichneten Noten werden oft von nachlässigen Klavier - spielern verpasst.

Les notes marquées + sont souvent manquées par les pianistes négligents.

Los pianistas descuidados yerran a menudo en las notas marcadas con +.

Ballade in G minor | *Ballade in G moll* | Ballade en Sol mineur | *Balada en Sol menor*

FREDERICK CHOPIN

(Animato)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a dynamic marking of *p* and several instances of *Led.* with asterisks. Fingering numbers (1-5) are placed above notes throughout. The second system features a '2' above a note in the right hand. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with 'etc.' and includes a '3' above a note. The score is annotated with various performance instructions and corrections.

Scottish Dance (Con-  
cert Arrangement of the  
Dances Écossaises by  
Chopin.)

*Schottischer Tanz*  
(Konzert Arrangement der  
*Schottischen Tänze von*  
Chopin.)

Danse Écossaise (Ar-  
rangement de concert des  
Dances Écossaises de  
Chopin.)

*Danza Escocesa (Arreglo*  
*de Concierto de las Danzas*  
*Écossaises de Chopin.)*

ALBERTO JONÁS

(Allegro)

*poco meno mosso e ben ritmato*

*brillante perlato ed animato*

11. To control one's self, to keep the nerves quiet and subservient to one's will in passages of increasing vehemence is especially difficult for natures gifted with temperament. Frequently the passion which infuses glow and warmth to their playing is also the cause of their inability to gain the mastery of technical passages demanding throbbing, intensive delivery. This is particularly noticeable in powerful or long crescendos and also in progressions. In the crescendos the increasing violence of gesture is apt to rob the player of accuracy. He should remember it and be vigilant. In the progressions, their very nature tends to make one play gradually faster, with disastrous effects as to neatness of playing.

Where such progressions occur, be careful to play the one before the last and the last phrase of the progression, with accuracy.

Wherever needed play with temperament, fire and intensity, but, when nearing the culmination, suddenly and without lessening speed or strength, play with cool control and reach the climax with a clear mind and complete self-possession.

11. *Sich so zu beherrschen, dass die Nerven ruhig und willfährig sind in Passagen mit zunehmender Kraft, ist besonders schwierig für temperamentvolle Naturen. Die Leidenschaft, die ihrem Spiel Glanz und Wärme verleiht, ist oft auch die Ursache der Unfähigkeit, Passagen, die eine leidenschaftliche, intensive Wiedergabe verlangen, technisch zu bemeistern. Dies ist besonders bemerkbar bei mächtigen oder langen crescendi, ebenso bei Sequenzen. Die zunehmende Heftigkeit der Bewegung bei crescendi raubt dem Spieler leicht die Genauigkeit. Er sollte darauf besonders achten und mit Vorsicht zu Werke gehen. Bei Sequenzen ist man leicht geneigt, allmählich schneller zu spielen, was unheilvolle Wirkungen hinsichtlich der Sauberkeit des Spiels zur Folge hat.*

*Wo solche Sequenzen vorkommen, achte man darauf, das vorletzte und letzte Glied sauber zu spielen. Man spiele, wo es angebracht erscheint, mit Temperament, Feuer und Wucht, sammle sich jedoch kurz vor dem Herannahen des Höhepunktes und suche diesen mit kühler Selbstbeherrschung, klarem Kopf und vollkommener Meisterschaft zu erreichen.*

11. Savoir se dominer, conserver les nerfs tranquilles, gouvernés par la volonté personnelle, dans les passages de véhémence croissante, est chose difficile, surtout pour les personnes douées d'un certain tempérament naturel. L'élan qui donne la chaleur et le brillant à leur exécution est aussi souvent la cause de ce qu'elles ne peuvent dominer, au point de vue technique, des passages qui requièrent une exécution intense et pénétrante. Ceci a lieu particulièrement dans les crescendos vigoureux et de longue haleine, et aussi dans les progressions.

Dans les crescendos, la force croissante des mouvements a tendance à enlever la sûreté à l'exécutant. Dans les progressions, la nature même de celles-ci tend à provoquer une augmentation graduelle de la rapidité, ce qui amène des effets désastreux pour la justesse de l'exécution.

Lorsque de telles progressions se présentent, il faut agir avec soin et jouer avec toute clareté l'avant-dernier et le dernier "membres" de la progression.

Jouez avec tempérament, feu et intensité là où il convient de le faire, mais juste avant d'arriver à l'apogée ou à la culmination, jouez, soudainement et sans diminuer la rapidité ni la vigueur, avec sérénité et sang-froid, et arrivez au point culminant avec l'esprit lucide et avec un empire complet et absolu sur vous-même.

11. *Dominarse uno mismo, conservar los nervios tranquilos y sujetos a la propia voluntad en pasajes de vehemencia creciente, es difícil, sobre todo para las personas dotadas de cierto temperamento natural. El arrebató que da brillo y calor a su ejecución es también a menudo la causa de que no puedan dominar técnicamente pasajes en los que se requiere ejecución intensa y penetrante. Esto se nota particularmente en los crescendos largos o vigorosos y también en las progresiones. En los crescendos, la fuerza creciente de los movimientos suele quitar seguridad al ejecutante. En las progresiones, la naturaleza misma de ellas tiende a hacer que se toquen aumentando gradualmente la rapidez, con efectos desastrosos para la limpieza de la ejecución.*

*En donde se presentan tales progresiones, hay que ir con cuidado y tocar con toda claridad el penúltimo y el último miembro de la progresión.*

*Cuando sea necesario, tóquese con temperamento, fuego e intensidad; pero al llegar cerca del apogeo o culminación, tóquese, repentinamente y sin disminuir la rapidez ni el vigor, con serenidad y dominio de sí mismo, y lleguese al punto culminante con espíritu lúcido y con absoluto, valiente y magistral dominio de sí mismo.*



Fantasia - Impromptu  
in C sharp minor

Phantasia - Impromptu  
in C is moll

Fantaisie - Impromptu  
en Ut# mineur

Fantasia - Impromptu  
en Do# menor

FREDERICK CHOPIN

Allegro agitato

3 2 3 2 1 2 4 (3)

4 2 3 1 3 2 1 2 4 5 4 2 3 1 2 4 (3)  
3 1 3 2 3 1 3 2 1 2 4

*p* *cresc.*

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

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

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

*sempre cresc.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

(2) 5 3 1 3 2 3 4 3 2 1 (3 1 2) 5 3 4 3 2 1 3 4 3 2 1 3

X X X X

*f*

3 3 4 3

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

In the following example I advise to "group mentally", as indicated by the circles, besides exercising the emotional control mentioned above.

Die eingekreisten Gruppierungen des folgenden Beispiels sind aufmerksam zu beachten, dabei ist Selbstbeherrschung zu bewahren.

Dans l'exemple suivant, je recommande de "grouper mentalement" d'après les lignes cerclées, tout en exerçant un contrôle sur soi-même, ainsi qu'il est dit plus haut.

En el ejemplo siguiente recomiendo se tengan presentes en la mente los "grupos" indicados por los círculos, a la par que se ejerza el dominio sobre si mismo citado más arriba.

Ballade in G minor | Ballade in G moll | Ballade en Sol mineur | Balada en Sol menor  
FREDERICK CHOPIN

(Agitato)

*cresc.*

*ff*

etc.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Sonata Op. 53 | Sonate Op. 53 | Sonate Op. 53 | Sonata Op. 53  
LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

*p*

*sf* *cresc.*

etc.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Variations in C minor | Variationen in C moll | Variations en Ut mineur | Variaciones en Do menor

LUDWIG van BEETHOVEN

(♩ = 96 - 100)

*poco a poco*

Ped. \* Ped.

Ped. \* Ped.

*più cresc.*

Ped. \* Ped.

Ped. \* Ped.



System 1: Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with fingerings (4) 5, 3 2, 1 4 3 2, 1 4 1 2 3, and (4) 5 3. The left hand plays a bass line with a five-fingered arpeggio. The system is marked *And.* and includes a decorative asterisk.

System 2: Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with fingerings 5, 1 3, 2 3 4 1, and *ff* 5 3 1 3 1 4 3 2 1 3. The left hand continues with the arpeggio. The system is marked *ff* and includes a decorative asterisk.

System 3: Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with fingerings 5, 3 2, 1 4, 1 1, and 1. The left hand continues with the arpeggio. The system is marked *And.*

System 4: Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with fingerings 2 1 3, 2 5, and 2 5. The left hand continues with the arpeggio. The system is marked *stretto ff* and includes a decorative asterisk.

etc.

Kreisleriana  
ROBERT SCHUMANN

Äusserst bewegt  
(Molto agitato)

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system includes fingerings (2, 4, 1, 4, 1, 4, 1) and slurs. The second system has a forte dynamic marking 'f' in the treble staff. The third system includes 'Ped.' markings and asterisks. The fourth system includes fingerings (4, 3, 1, 3, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

12. Nothing is more disconcerting and annoying than to see a pianist, who is about to play a slow, beautiful melody, raise his eyes to the ceiling, assume a soulful facial expression and... miss the first note of the melody.

Be careful with melodic notes which fall on black keys, as the finger is apt to slip. Always strike or depress a black key with the finger held, not parallel to the key, but in a slightly slanting direction.

12. Wenn ein Pianist im Begriff ist, eine getragene, schöne Melodie zu spielen, so ist nichts unangenehmer und verstimmender, als ihn zu beobachten, wie er seine Augen zur Decke erhebt, einen seelenvollen Gesichtsausdruck annimmt und... den ersten Ton der Melodie falsch anschlägt.

Bei melodischen Noten, die auf schwarze Tasten fallen, sei man besonders vorsichtig, da die Finger leicht abgleiten. Beim Anschlagen oder Niederdrücken einer schwarzen Taste halte man den Finger nicht parallel zur Taste, sondern in etwas schräger Richtung.

12. Rien n'est plus décourageant ni plus ennuyeux que de voir un pianiste, lorsqu'il se prépare à jouer une mélodie lente et belle, lever les yeux vers le ciel, prendre une expression inspirée et... rater la première note de la mélodie.

Faites attention aux notes de la mélodie qui tombent sur des touches noires, parce que le doigt glisse avec facilité sur ces touches. En jouant sur les touches noires, il convient de garder les doigts dans une position légèrement oblique et non parallèle aux touches.

12. Nada es más desconcertante y molesto que ver a un pianista, cuando está a punto de tocar una melodía lenta y hermosa, alzar los ojos al cielo, asumir un gesto pensativo. y... fallar la primera nota de la melodía.

Téngase mucho cuidado con las notas de las melodía que deben tocarse en teclas negras, porque con mucha facilidad el dedo se desliza. Híranse o deprimanse las teclas negras, siempre con los dedos ligeramente oblicuos y no paralelos a la tecla.

Nocturne in D $\flat$  major

Nocturne in Desdur

Nocturne en Ré $\flat$  majeur

Nocturno en Re $\flat$  mayor

FREDERICK CHOPIN

Lento sostenuto

*p* dolce *Red.* *sempre legato* *Red.* *etc.*



Nocturne in B major

Nocturne in H dur

Nocturne en Si majeur

Nocturno en Si mayor

FREDERICK CHOPIN

Andante sostenuto

13. It is remarkable how often chords are missed for no other reason than that the hands strike from a slanting direction, instead of first being held exactly above the needed keys.

13. Es ist bemerkens - wert, wie oft Akkorde verfehlt werden, und zwar nur aus dem Grunde, weil die Hände in schiefer Richtung anstatt über den benötigten Tasten gehalten werden.

13. Il est surprenant de constater combien d'accords on manque pour avoir frappé les touches obliquement au lieu de le faire en plaçant d'abord les mains exactement au dessus des touches voulues.

13. Es sorprendente con cuánta frecuencia se pierden los acordes sin otra causa que la de herir las teclas en dirección oblicua, en vez de poner las manos primero exactamente sobre las teclas que se necesitan.

Carnival

Carnaval

Carnaval

Carnaval

Non allegro

ROBERT SCHUMANN

14. The so-called strong beats of a measure (1 and 3 in  $\frac{4}{4}$ , and 1 in  $\frac{3}{4}$  and  $\frac{2}{4}$ ) frequently require a more energetic accentuation, and, usually, this brings with it greater determination and technical surety. For this reason too the so-called weak beats are often played less determinedly and carefully, and through it the technic will often become inaccurate.

14. Die sogenannten starken Schläge eines Taktes (1 und 3 in C sowie 1 im  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$ ) erfordern häufig eine energischeren Akzentuirung, wodurch technische Sicherheit und Bestimmtheit erlangt wird. Durch weniger sorgfältiges und bestimmtes Abwägen der sogenannten schwachen Schläge wird die Technik wieder unsicher.

14. Les temps de la mesure appelés "forts" (1 et 3 en  $\frac{4}{4}$ , et 1 en  $\frac{3}{4}$  et  $\frac{2}{4}$ ) nécessitent souvent, en effet, une accentuation plus vigoureuse, et, en général, ceci a pour résultat plus de décision et plus de sûreté technique. Pour cette raison, les temps "faibles" de la mesure se jouent fréquemment avec moins de décision et de soin, ce qui se traduit souvent par une technique incertaine.

14. Los llamados tiempos fuertes de los compases (1 y 3, en  $\frac{4}{4}$ , y 1 en  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{2}{4}$ ) requieren a menudo, por supuesto, acentuación más vigorosa, y esto por lo común trae consigo mayor decisión y seguridad en la técnica. Por esta razón es frecuente que los llamados tiempos débiles se toquen con menos decisión y cuidado, con lo cual la técnica suele hacerse insegura.

Andante e Rondo Capriccioso  
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Presto (♩ = 104)

(Presto)

Capriccio in E major | Capriccio in E dur | Capriccio en Mi majeur | Capriccio en Mi mayor  
SCARLATTI - TAUSIG

Vivace

15. When the hand changes position, and especially if the hand has to strike distant keys, you will always command greater technical accuracy if, before playing these distant keys, you encompass, the whole new position, with the hand, and not merely aim at one key. In the following examples encompass the octave.

15. Wenn die Hand die Lage wechselt und besonders, wenn sie entfernte Tasten anzuschlagen hat, wird man über eine grössere technische Sicherheit gebieten, sobald man vor dem Spielen dieser entfernten Tasten mit der Hand die ganze neue Lage umspannt und nicht nur auf eine Taste zielt. In den folgenden Beispielen umspanne man die Oktave.

15. Lorsque les mains se déplacent sur le clavier, et plus particulièrement lorsque la main doit atteindre des touches éloignées, on obtient une sûreté technique plus grande si, avant de frapper ces touches éloignées, on couvre avec la main toute la nouvelle position, au lieu de chercher simplement à frapper une seule touche. Dans les exemples suivants, couvrez toute l'octave avec la main.

15. Cuando las manos cambian de posición, y especialmente cuando tiene la mano que alcanzar teclas distantes, se logra hacerlo con mayor seguridad técnica si, antes de tocar esas teclas distantes, se cubre con la mano toda la nueva posición, y no simplemente se trata de llegar a cierta tecla. En los ejemplos siguientes abárquese toda la octava.

Traumeswirren (Troubled Dreams)

Traumeswirren

Songes voilés

Sueños nublados

ROBERT SCHUMANN

Vivacissimo

20934-294 a



Etude in D $\flat$  major

| Etude in Des dur

| Étude en Ré $\flat$  majeur| Estudio en Re $\flat$  mayor

FRANZ LISZT

*Allegro affettuoso*

*sempre dolce grazioso*

*mp*

*Red.*

16. The fifth finger often strikes a distant note inaccurately because the performer actually aims at the key on which the 5th finger is to alight. This, in many cases, is not necessary. Aim at the thumb, an octave higher, for the left, an octave lower for the right hand. The thumb alights on the key without depressing it, and the 5th finger plays as a matter of course. The distance is then lessened by an octave. The obvious deduction is that at first it is advisable to practise the full octave.

16. Der fünfte Finger schlägt eine entfernte Taste oft unsauber an, weil der Vortragende tatsächlich auf die Taste hinzielt, die mit dem fünften Finger gegriffen werden soll. Dies ist in vielen Fällen nicht nötig. Man ziele auf den Daumen, für die linke Hand eine Oktave höher, für die rechte Hand eine Oktave tiefer. Der Daumen liegt auf der Taste, ohne sie niederzudrücken, und der fünfte Finger spielt, als ob es sich von selbst verstände.

Die Entfernung wird so um eine Oktave verringert. So entsteht die klare Schlussfolgerung, dass es ratsam erscheint, beim Üben zuerst die ganze Oktave anzuschlagen.

16. Il arrive fréquemment que le cinquième doigt joue une fausse note sur une touche éloignée parce que l'exécutant a cherché à atteindre cette note avec le cinquième doigt. Dans beaucoup de cas, cela n'est pas nécessaire. Il vaut mieux calculer la touche où doit se poser le pouce, une octave plus haut pour la main gauche, ou une octave plus bas pour la main droite. Le pouce se pose sur la touche sans l'enfoncer et le cinquième doigt joue tout naturellement. De cette façon, on diminue la distance d'une octave. La conclusion logique de ceci est qu'il est bon d'étudier en frappant d'abord l'octave.

16. Con frecuencia sucede que el quinto dedo hiere una nota falsa distante, porque el ejecutante calcula llegar a la nota exacta que el quinto dedo va a tocar. Esto en muchos casos no es necesario. Hay que calcular el sitio en que debe ir el pulgar, una octava mas alto en la mano izquierda, o una octava más bajo en la derecha. El pulgar se detiene sobre la tecla sin deprimirla, y entonces el quinto dedo toca con toda naturalidad. Así se disminuye en una octava la distancia. La conclusión lógica es que conviene estudiar primero tocando la octava.

Valse in A $\flat$  major  
Op. 34

Walzer in A $\flat$  dur  
Op. 34

Valse en La $\flat$  majeur  
Op. 34

Vals en La $\flat$  mayor  
Op. 34

Tempo giusto  
FREDERICK CHOPIN

The musical score is for Frederick Chopin's Valse in A-flat major, Op. 34. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system shows the right hand playing a melody with a slur over the first four measures, and the left hand playing a bass line with a slur over the first four measures. The second system continues the melody and bass line, with the right hand playing a sequence of notes (1, 2, 3, 1, 2, 1, 4, 3) and the left hand playing a sequence of notes (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). The third system shows the right hand playing a sequence of notes (1, 2, 3, 1, 2, 1, 4, 3) and the left hand playing a sequence of notes (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

One should not run the risk of ruining the entire performance of the Scherzo by ending with a wrong note. Therefore "prepare" the "F" in the treble, and also the D $\flat$  in the Bass.

Man darf nicht Gefahr laufen, den ganzen Vortrag des Scherzo durch eine falsche Schlussnote zu verderben. Deshalb sollte man das letzte "F", im Diskant, und auch das Des im Bass "vorbereiten".

On ne doit pas s'exposer à gêner toute l'exécution du Scherzo en finissant par une note fausse. Par conséquent, "préparez" le dernier Fa, dans la main droite, et aussi le Ré $\flat$  dans la basse.

No hay que exponerse a echar a perder toda la ejecución del Scherzo, por terminar con una nota falsa "Prepárense", pues, el Fa final de la mano derecha y también el Ré $\flat$  del bajo.

Scherzo Op. 31  
FREDERICK CHOPIN

Presto

The musical score for Scherzo Op. 31 by Frederick Chopin is presented in two systems. The first system shows the piano (right hand) and bass (left hand) staves. The piano part begins with a forte (f) dynamic, followed by a fortissimo (ff) section. The bass part features a 'Red.' (Reduction) marking. The second system continues the piece, with the piano part marked 'Red.' and the bass part marked 'Red. continuo'. The score includes various performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic changes.

"Prepare" all bass notes.

Alle Bassnoten sind "vorbereiten".

"Préparez" toutes les notes de la basse.

"Prepárense" todas las notas del bajo.

Valse Op. 64, N $^{\circ}$  2  
FREDERICK CHOPIN

Tempo giusto

The musical score for Valse Op. 64, N $^{\circ}$  2 by Frederick Chopin is presented in a single system. The piano (right hand) and bass (left hand) staves are shown. The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) section with a crescendo (cresc.) marking. The bass part features a 'Red.' (Reduction) marking. The score includes various performance markings such as slurs, accents (>), and dynamic changes.



Without "preparation", the notes marked + are very risky when performing for others, no matter how sure one may be of them when practising.

Ohne "Vorbereitung" liegt die Gefahr vor, dass man sich beim Vortrag bei den mit + bezeichneten Noten vergreift, sogar wenn man sie oft beim Üben richtig getroffen hat.

Sans "préparation", les notes marquées + sont excessivement risquées lorsqu'on joue en public, même si on est sûr pendant l'étude.

Sin "preparación", las notas marcadas con + son excesivamente arriesgadas cuando se toca en público, aun cuando se haya obtenido seguridad durante el estudio.

Scherzo Op. 39  
FREDERICK CHOPIN

Presto

The musical score for Chopin's Scherzo Op. 39 is presented in two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a 'Presto' tempo marking. The music features a 'crescendo' dynamic and a 'red. sempre' (ritardando) instruction. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It includes a 'red. sempre' instruction and a '5' marking. The score concludes with an 'etc.' marking and a '5' marking.

It is impossible to employ "preparation" in the following examples. Practise according to the indications given in No. 2.

Es ist unmöglich, in den folgenden Beispielen "Vorbereitung" anzuwenden. Man übe daher nach den in No. 2 angegebenen Vorschriften.

Il est impossible d'employer la "préparation" dans les exemples suivants. Etudiez-les d'après les indications données dans No. 2.

Es imposible emplear la "preparación" en los ejemplos siguientes. Se estudiarán pues, según las indicaciones dadas en el No. 2.

Sonata Op. 31, No. 2 | Sonata Op. 31, No. 2 | Sonate Op. 31, No. 2 | Sonata Op. 31, No. 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegretto (♩. = 72)

The musical score for Beethoven's Sonata Op. 31, No. 2 is presented in two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (F) and a 3/8 time signature. It begins with an 'Allegretto' tempo marking and a quarter note equal to 72 (♩. = 72). The music features a 'p' (piano) dynamic and a 'poco scherzando' marking. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It includes a 'cresc.' (crescendo) instruction and an 'etc.' marking. The score concludes with a '5' marking and a '4/5' marking.

ROBERT SCHUMANN

*(più animato)*

Viel bewegter

*f*

*(senza Pedale)*

8... 4 3 5

1 2 3 4

Red Red Red Red Red

2 4 1 3 2 4

Red Red Red

(meno forte)

Red Red Red Red Red Red Red Red

3 4 2 4 4 3 3 2 1

Red Red Red Red Red Red Red Red Red Red

*sf*

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Red Red Red Red Red Red Red Red Red Red

*sf*

*sf* *sf* (rit.) *sf* *ff* *sf*

Red Red Red Red Red Red Red Red Red Red





# Gradus ad Parnassum

CLEMENTI

In Tausig's Edition

In Tausigs Ausgabe

Edition Tausig

Edición Tausig

**Allegro**

*f* *(meno forte)*

## Papillons

ROBERT SCHUMANN

(♩ = 152) *sf* *f* *Red.* *X* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*sf* *f* *Red.* *V* *Red.* *V* *Red.* *V*

Etude in G major,  
Op. 22, No. 6

Etude in G dur Op.  
22, No. 6

Étude en Sol ma -  
jeur Op. 22, No. 6

Estudio en Sol ma -  
yor Op. 22, No. 6

ANTON RUBINSTEIN

*(Ad. ad libitum)*

17. It is one of the commonest mistakes indulged in, even by experienced pianists, to play a passage already played before without duly realizing that it is only a repetition. Where such a repetition of a passage occurs, especially if it is technically difficult, no new anxiety or strain should be felt. One should realize that the passage is just to be played again, and the benefit derived from the experience of having played it before should add greater certainty to the execution, and to the memory.

See these examples, already cited: Waltz in A $\flat$  major, Op. 34, by Chopin; Ballade in G minor, Chopin. Besides, see the last movement of the Concerto in E minor, by Chopin; Scherzo in B minor, Chopin; Etude in F minor, Op. 25, No. 2; the last movement of the G minor Sonata, by Schumann; Impromptu in E $\flat$  major, by Schubert; etc.

17. Es ist einer der gewöhnlichsten Fehler, dem selbst erfahrene Pianisten verfallen, eine schon gespielte Passage wieder zu spielen, ohne sich zu vergegenwärtigen, dass sie nur eine Wiederholung ist. Wo eine solche vorkommt, besonders wo sie technisch schwierig ist, sollte keine Aufregung oder Anstrengung aufkommen. Man denke daran, dass die Passage nur die Wiederholung einer schon früher gespielten ist, und der Nutzen, den man aus dieser Erkenntnis zieht, wird der Ausführung und dem Memorieren grössere Sicherheit verteilen.

Siehe die bereits citirten Beispiele: Walzer in Asdur, Op. 34, von Chopin; Ballade G moll, Chopin; Ferner der letzte Satz vom E moll Concerto von Chopin; Scherzo H moll, Chopin; Etude in F moll, Op. 25, No. 2, Chopin; der letzte Satz der G moll Sonate von Schumann; Impromptu in Es dur, von Schubert; etc.

17. Une des erreurs les plus communes, que commettent même les pianistes expérimentés, est de jouer un passage qui a déjà été joué, sans se rendre compte que c'est une répétition. Lorsqu'une telle répétition se présente, surtout si elle offre des difficultés techniques, il ne faut pas ressentir, à nouveau, d'anxiété. Il faut se rendre compte que le passage va être joué à nouveau, et l'avantage de l'avoir joué auparavant doit ajouter plus de sûreté à l'exécution et à la mémoire.

Voyez les exemples déjà cités: Valse en Lab majeur, Op. 34, de Chopin; Ballade en Sol mineur, Chopin. Voyez également le troisième mouvement du Concerto en Mi mineur, de Chopin; Scherzo en Si mineur, Chopin; Etude en Fa mineur Op. 25, No. 2, de Chopin; le dernier mouvement de la sonate en Sol mineur, de Schumann; Impromptu en Mi $\flat$  majeur, de Schubert; etc.

17. Uno de los errores más comunes que hasta pianistas experimentados cometen, es tocar un pasaje ya tocado sin darse bien cuenta de que es una repetición. Al presentarse tal repetición, sobre todo si ofrece dificultad técnica, no hay que experimentar nueva ansiedad. Debe uno darse cuenta de que el pasaje ha de tocarse de nuevo, y el beneficio de haberlo practicado al tocarlo antes, debe añadir mayor seguridad a la ejecución y a la memoria.

Véase los ejemplos ya citados: Vals en Lab, Op. 34, de Chopin; Balada en Sol menor, Chopin. También véase el último movimiento del Concerto en Mi menor, de Chopin; Scherzo en Si menor, Chopin; Estudio en Fa menor, Op. 25, No. 2, Chopin; Impromptu en Mi $\flat$  mayor de Schubert; etc.



18. While no unnecessary anxiety should be allowed while playing these repetitions of former passages, one should be just as vigilant and careful when playing the passage again, especially if the repetition occurs in another key.

18. Obgleich man sich unnötiger Aufregung bei Wiederholungen einer Passage enthalten sollte, muss man dabei doch genau ebenso aufmerksam und vorsichtig vorgehen wie beim erstenmal, insbesondere wenn die Wiederholung in einer andern Tonart auftritt.

18. S'il est vrai qu'il ne faut pas se laisser dominer par l'anxiété en répétant des passages déjà joués, il faut, d'un autre côté, faire preuve du même soin et de la même vigilance en rejouant le passage, surtout si la répétition a lieu dans un ton différent.

18. Aun cuando no debe uno dejarse dominar por la ansiedad al tocar la repetición de anteriores pasajes, debe uno, empero, poner el mismo cuidado y vigilancia al tocar nuevamente el pasaje, principalmente si la repetición es en tono diferente.

Sonata in C major Op. 24 | Sonate in C dur Op. 24 | Sonate en Ut majeur Op. 24 | Sonata en Do mayor Op. 24  
 CARL MARIA von WEBER

Presto (♩ = 152)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and includes fingering numbers (1-4) and a 'Red.' (Reduction) marking in the bass staff. The second system features a *simile* marking above the treble staff and another 'Red.' marking in the bass staff. The third system concludes with a *ff* dynamic and an 'etc.' marking. The bass staff contains several 'Red.' markings and asterisks indicating specific notes or intervals.

19. Many a difficult passage will be played more easily if the pianist keeps some "goals" in mind. These are certain notes on which the pianist may dwell slightly, and which allow him to divide a difficult passage into smaller groups (not audibly, but mentally and from the standpoint of poise). Thanks to these "goals" he will move from one small division to the other with far greater technical certainty, gaining support, poise and technical control through them.

19. Manche schwierige Passage könnte leichter gespielt werden, wenn sich der Pianist auf einige Zielpunkte stützen würde. Darunter sind Noten zu verstehen, auf denen der Spieler nicht hörbar, nur im Geist, leicht verweilen kann. Durch diese Zielpunkte wird ihm die Möglichkeit gegeben, eine technisch schwierige Passage in kleinere Gruppen zu teilen und sich so von einem Abschnitt zum anderen mit grösserer technischer Sicherheit zu bewegen; sie gewähren ihm Unterstützung, Gleichgewicht und vollkommene technische Beherrschung.

19. Beaucoup de passages deviennent bien plus faciles si le pianiste garde présents à la mémoire certains "points de repère". Ce terme s'applique à certaines notes sur lesquelles le pianiste peut se poser légèrement et qui lui permettent de diviser un passage technique difficile en groupes plus petits (pas assez pour que l'on puisse remarquer la division, mais mentalement et au point de vue de l'équilibre de l'exécution.) Grâce à ces "points de repère", le pianiste procède d'une division à l'autre avec une bien plus grande sûreté technique et avec plus de pondération, d'équilibre et de maîtrise.

19. Muchos pasajes difíciles se facilitan mucho si el pianista tiene en la mente algunos "puntos de referencia." Con este término se designan ciertas notas en las que el pianista puede detenerse ligeramente, y que le permiten dividir un pasaje de técnica difícil en grupos más pequeños (no para que la división se oiga, sino mentalmente y desde el punto de vista del equilibrio en la ejecución) Gracias a estos "puntos de referencia," irá de una de estas divisiones a la otra con mucha mayor seguridad técnica, y con ellas ganará en apoyo, equilibrio y dominio técnico.

Rhapsody No. 10

Rhapsodie No. 10

Rhapsodie No. 10

Rapsòdia No. 10

FRANZ LISZT

The musical score for Rhapsody No. 10 by Franz Liszt is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes several annotations: a dotted line with the number '8' above it, 'X' marks above the piano staff, and various fingering numbers (5, 8, 4) and symbols (♯, ♭) throughout. The piece concludes with the word 'etc.' on the right side.

"Blue Danube" Waltz

"Blaue Donau" Walzer

Valse "Le Danube bleu"

Vals "El Danubio azul"

STRAUSS - SCHULTZ - EVLER

The musical score for "Blue Danube" Waltz by Strauss-Schultz-Evler is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as '(f) (con rapidita)', 'sfz martellato', and 'X' marks above the piano staff. It also features various fingering numbers (4, 1, 5, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 2, 4, 1, 3, 1, 5, 2, 4, 1, 3, 1, 5, 2, 4, 1) and symbols (♯, ♭) throughout.

Polonaise in E major | Polonaise in E dur | Polonaise en Mi majeur | Polonesa en Mi mayor  
FRANZ LISZT

The image displays three systems of musical notation for a Polonaise in E major by Franz Liszt. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The first system includes the instruction "accél. e crescendo" and features a dotted line above the piano staff with a fermata-like symbol. The second system includes the instruction "X" and "velocissimo". The third system includes the instruction "f sf etc." and features a dotted line above the piano staff with a fermata-like symbol. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4.

20. The lack of a clear mental vision of the passage to be played, and of accurate mental actions are responsible for far more technical mistakes than the average pianist may realize. Conceive clearly what you have to do, and mentally see the motions of your fingers, hands and arms. Measure the distance of skips mentally; mentally realize the difference of motions in both hands, especially when playing in contrary motion.

20. Der Mangel an klarer, geistiger Vorstellung und die mechanischen Bewegungen die geistig nicht wahrgenommen werden, tragen vielfach Schuld an den technischen Fehlern, die in Fassungen gemacht werden. Man überlege daher erst stets, was man zu tun hat, überwache in dieser Weise die Entfernungen etwaiger Sprünge. Auf den Unterschied in den Bewegungen der rechten und linken Hand sollte man genau achten, ganz besonders aber bei Gegenbewegungen.

20. Le manque d'une vision mentale lucide du passage que l'on doit jouer, ainsi que des mouvements mentaux précis, est cause de beaucoup plus de fautes techniques que le pianiste ne se l'imagine. Il faut concevoir clairement ce qu'on va faire, et voir mentalement les mouvements des doigts, des mains et des bras. Mesurez mentalement la distance des sauts; rendez-vous clairement compte des mouvements des mains, par rapport l'une à l'autre, surtout en jouant en mouvement contraire.

20. La falta de una lúcida visión mental del pasaje que ha de tocarse, y de los movimientos mentales precisos, son causa de muchos más errores de técnica de los que el pianista puede imaginarse. Hay que concebir claramente lo que se va a hacer, y ver en la mente los movimientos de los dedos, las manos y los brazos. Mídase con la mente la distancia de los saltos; dese clara cuenta de la diferencia en los movimientos de las manos, una respecto de la otra, sobre todo al tocar en movimientos contrarios.



Gavotte and Variations  
in A minor.

Gavotte und Variation-  
en in A moll.

Gavotte et Variations  
en La mineur.

Gavota y Variaciones  
en La menor.

JEAN PHILIPPE RAMEAU

Var. V  
Molto leggiero (♩ = 144)

*p non legato*

♩ = 144

Var. VI  
L'istesso tempo, con brio

*f*

*35 f*

SERGEI RACHMANINOFF

Allegro vivace

fff fff ppp fff fff

Red. \*

etc.

Red.

21. To make skips where none are needed, is to invite technical mistakes without the least excuse. In the following examples a gliding motion of the wrist and forearm, to and fro, while the second and third fingers are kept hovering over their respective keys, will eliminate skips and make technical mistakes impossible.

21. Springen, wo solches nicht nötig ist, heisst technische Fehler herausfordern, ohne dafür eine Entschuldigung geltend machen zu können. Eine hin und her gleitende Bewegung der Handgelenke und Vorderarme, währenddessen die zweiten und dritten Finger über den ihnen zukommenden Tasten schwebend gehalten werden, wird in den folgenden Beispielen Sprünge unnützlich und technische Fehler unmöglich machen.

21. Faire des sauts lorsqu'ils ne sont pas nécessaires, c'est s'exposer à commettre des fautes de technique inexcusables. Dans les exemples suivants, un mouvement glissant du poignet et de l'avant-bras, d'un côté à l'autre, pendant que le second et le troisième doigts restent posés sur leurs touches respectives, permet d'éviter les sauts et rend impossible toute faute de technique.

21. Dar saltos cuando no se necesitan es exponerse a errores de técnica, sin la menor excusa para ello. En los ejemplos siguientes, un movimiento de deslizamiento del puño y del antebrazo, a uno y otro lado, mientras que el segundo y el tercer dedo quedan posados sobre las teclas respectivas, evita los saltos y hace imposibles los errores de técnica.

Etude Op. 10, No. 4

Etude Op. 10, No. 4

Étude Op. 10, No. 4

Estudio Op. 10, No. 4

Presto (♩ = 88)

FREDERICK CHOPIN

f f etc. f fp

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Red. \*

Scherzo in B minor | Scherzo in H moll | Scherzo en Si mineur | Scherzo en Si menor  
 FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco (♩ = 126)

Prelude in E♭ major | Prelude in Es dur | Prélude en Mi♭ majeur | Preludio en Mi♭ mayor  
 Op. 28 N° 19 | Op. 28 N° 19 | Op. 28 N° 19 | Op. 28 N° 19  
 FREDERICK CHOPIN

Vivace (♩ = 126)  
*leggiero e legato*



22. However, if a real skip must be made then it is better to dash it off boldly, trusting to the "feeling of distance". If the skips are back and forth then it is best to use the fifth for the distant key. But for single, far-lying notes it is advisable to use the third finger.

22. Wenn ein Sprung gemacht werden muss, ist es geboten, ihn mit Kockheit auszuführen, indem man sich dabei auf das "Gefühl für Entfernungen" verlässt. Wenn die Sprünge in auf- und abwärts gehender Richtung stattfinden, gebraucht man am besten den fünften Finger für die äusserste Taste. Bei einzelnen, auseinanderliegenden Tasten ist es jedoch ratsam, den dritten Finger anzuwenden.

22. Pourtant, lorsque les sauts sont vraiment indispensables, il est préférable de les faire avec hardiesse et en se fiant au "sentiment de la distance". Dans le cas de sauts répétés d'un côté à l'autre, il vaut mieux employer le cinquième doigt pour la touche éloignée, mais pour un seul saut, à une touche distante, il vaut mieux se servir du troisième doigt.

22. Sin embargo, cuando se necesita dar saltos, es mucho mejor hacerlo con atrevimiento impulsivo, confiando en el "sentido de la distancia". Si se trata de saltos repetidos a uno y otro lado, es mejor emplear el quinto dedo para la tecla más distante. Mas para un solo salto a una tecla distante, es de aconsejarse emplear el tercer dedo.

La Campanella  
PAGANINI - LISZT

Allegretto

Scherzo in B minor | Scherzo in H moll | Scherzo en Si mineur | Scherzo en Si menor

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco (♩. = 120 - 132)

Valse - Caprice  
ANTON RUBINSTEIN

Vivace

Two systems of musical notation for piano and bass clefs. The first system includes triplets and slurs. The second system includes a fermata and the instruction "etc." and "(su bassa)".

Mephisto Waltz | Mephisto Walzer | Valse de Méphisto | Vals de Mefistöfeles  
 FRANZ LISZT

Presto

*leggiero molto*

Two systems of musical notation for piano and bass clefs. The first system includes dynamic markings "p staccatissimo" and "p". The second system includes "rinforz." and "p".

Musical score system 1, first system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains four measures. The first measure has a *rinforz.* marking. The second measure has a *(poco cresc.)* marking. The bass staff has a *Red.* marking and a flower symbol below the first measure.

Musical score system 2, second system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains four measures. The first measure has a *rinforz.* marking. The bass staff has a *Red.* marking and a flower symbol below the first measure.

Musical score system 3, third system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains four measures. The first measure has a *rinforz.* marking. The second measure has a *rinforz.* marking. The third measure has a *cresc.* marking. The bass staff has a *Red.* marking and a flower symbol below the second measure, and another *Red.* marking below the third measure.

Musical score system 4, fourth system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains four measures. The bass staff has a *Red.* marking and a flower symbol below the first measure, another *Red.* marking below the second measure, and a third *Red.* marking below the third measure. The system ends with *etc.*



23. Always "facilitate" a troublesome technical passage if thereby you acquire greater technical surety, without changing the text, or without interfering with its style. These "facilitations" are generally obtained by playing passages that are too difficult or are poorly written for one hand, with both hands in alternation. Such passages abound in the classical works written for piano, and are found with special frequency in the piano works of Beethoven. Never hesitate to use these facilitations, wherever they are really needed. You will appreciate this on the day of performance, when facing the public. (See Chapter "Fingerings")

23. Man erleichtere sich immer eine unangenehm liegende Passage, wenn man dadurch grössere technische Sicherheit erlangen kann. Dies darf jedoch nur geschehen, wenn man dabei keine Veränderung der Noten herbeiführt und nicht den Stil beeinträchtigt. Diese Erleichterungen werden gewöhnlich dadurch erreicht, dass man Passagen, die zu schwierig für eine Hand liegen, mit beiden Händen abwechselnd ausführt. Solche Passagen werden häufig in der klassischen Klavierliteratur angetroffen, besonders finden sich viele in Beethovens Klavierwerken.

Man zögere niemals von diesen Erleichterungen Gebrauch zu machen, natürlich nur in Fällen, in welchen ein technischer Gewinn daraus entsteht. Man wird dies im Augenblick des öffentlichen Spiels sehr zu schätzen wissen. (Siehe Kapitel, "Fingersätze")

23. Il faut toujours "faciliter" un passage technique difficile si, ce faisant, on obtient plus de sûreté technique, sans changer le texte et sans altérer le style. Ces "facilités" s'obtiennent en général en jouant avec les deux mains alternativement des passages trop difficiles ou qui sont mal écrits pour une main seule. De semblables passages surgissent fréquemment dans les oeuvres classiques pour piano, et on les trouve surtout dans les oeuvres de Beethoven. Il ne faut jamais hésiter à avoir recours à ces "facilités"; là où elles sont vraiment nécessaires. On appréciera ce procédé le jour du concert, lorsque l'on se trouvera en face du public. (Voir le Chapitre "Doigtés")

23. Siempre hágase más fácil un pasaje de técnica complicada, si con ello se adquiere mayor seguridad técnica, sin cambiar el texto ni alterar el estilo. Estos "facilitamientos" se obtienen, en general tocando, con ambas manos alternativamente, pasajes que son demasiado difíciles o mal escritos para una sola mano. Tales pasajes abundan en las obras clásicas para piano, y se encuentran con especial frecuencia en las obras de Beethoven para piano. No vacilese nunca en recurrir a estos facilitamientos siempre que sea necesario. Esto se apreciará mejor el día del concierto, al tocar en público. (Véase el Capítulo "Digitaciones")

Sonata Op. 31 in E♭ major

Sonate Op. 31 en Es dur

Sonate Op 31 en Mib majeur

Sonata Op. 31 en Mib mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (♩=116 - 126)

First system of the musical score. The right hand part begins with a forte (f) dynamic and a fermata. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The left hand part starts with a piano (p) dynamic. The score includes various rhythmic patterns and rests.

EXECUTION

AUSFÜHRUNG

EXECUTION.

EJECUCIÓN

Second system of the musical score. This system includes 'm.d.' (middle dot) and 'm.s.' (middle sharp) markings, likely indicating specific fingerings or accents. Fingerings are clearly marked throughout the passage. The dynamics and tempo markings from the first system continue.

Valse in Ab ma -  
jor Op. 64, N° 3

Walzer in As dur Op.  
64, N° 3

Valse en Lab ma -  
jeur Op. 64, N° 3

Vals en Lab mayor  
Op. 64, N° 3

FREDERICK CHOPIN

(Presto)

EXECUTION

AUSFÜHRUNG

EXÉCUTION

EJECUCIÓN

(Presto)

Scherzo in Bb minor

Scherzo in B moll

Scherzo en Si b mineur

Scherzo en Si b menor

FREDERICK CHOPIN

Presto

EXECUTION  
Presto

AUSFÜHRUNG

EXÉCUTION

EJECUCIÓN

24. Let him who is a - afraid to play wrong notes remember the following: this fear will, in all probability, make his playing very un - certain, thereby bringing about the very technical mistakes which he dreads to make.

Fear means uncontrolled nerves, labored breath, mental confusion. The sickly apprehension of playing wrong notes robs the player of all command over his touch and tone, the two essentials of beautiful playing, also of dynamics, style, conception, interpretation, and rendition. Far better, indeed, to make a technical mistake occasionally than to lose or mar the very beauty of music. Courage! Call forth, from the depth of your soul, all your energy, your resolve, your pride. *Establish* your accents; place your chords *firmly*. What you do is *right*, and you are courting no one's favor or praise. Courage means honesty, conviction, the firm resolve to do right, even though we should fail. It is the staff on which the artist leans, while Hope lights his journey.

24. Wer von der steten Furcht befangen ist, Fehler zu begehen, prüge sich folgendes ein: Furchtsamkeit verleiht dem Spiel Unsicherheit und ist in den meisten Fällen die Ursache gerader jener Fehler, die er zu begehen fürchtet. Denn die Furcht hat unbeherrschte Nerven, mühseliges, unregelmässiges Atmen und geistige Verwirrung zur Folge. Die krankhafte Besorgnis, falsche Noten zu spielen, raubt dem Vortragenden alle Herrschaft über den Ton und den Anschlag, die Grunderfordernisse eines schönen Spiels, sowie auch über dynamische Abstufungen, Auffassung und Wiedergabe. Es ist in der Tat weit besser dann und wann einen technischen Fehlgriff zu begehen als das zu verlieren oder zu trüben, was das eigentliche Wesen und die Schönheit der Musik ausmacht. Habe Mut! Rufe aus der Tiefe deiner Seele all deine Energie und deinen Stolz hervor. Präge Akzente; schlage deine Akkorde fest an. Was du tust, ist richtig; du buhlst nicht um irgend welche Gunst oder um Lob. Mut heisst Ehrlichkeit, Überzeugung, der feste Entschluss das Rechte zu tun, selbst wenn wir unterliegen sollten. Das ist der Stab, auf den sich der wahre Künstler stützt, während Hoffnung ihm den Weg erleuchtet.

24. Celui qui a peur de faire des fausses notes doit se rappeler ce qui suit: cette peur, selon toute probabilité, rendra l'exécution extrêmement incertaine, et, pour cela même, provoquera les fautes de technique que l'on redoute. La peur se traduit par un manque d'empire sur les nerfs, par de la difficulté dans la respiration et par une certaine confusion mentale. L'apprehension morbide de faire des fausses notes enlève à l'exécutant le contrôle complet du son et du toucher, ces deux éléments fondamentaux d'une belle exécution, et aussi de la dynamique, du style, de la conception, de l'interprétation et de la manière de "dire" un morceau. Mieux vaut, mille fois, faire de temps à autre une faute de technique, que de perdre ou de ternir ce qui est l'essence même et la beauté de la musique. Courage! Appelez, du fond de votre âme, toute votre énergie, toute votre résolution, tout votre amour-propre. Marquez les accents; plaquez les accords avec fermeté. Ce que vous faites est juste, et vous ne quémandez la faveur et les éloges de personne. Courage veut dire: honnêteté et conviction; c'est aussi la ferme résolution de faire ce qui est bien, même si l'on ne réussit pas. C'est le courage qui soutient le véritable artiste, tandis que l'Espérance illumine son chemin.

24. Quien esté poseido del temor de dar notas falsas, debe recordar lo siguiente: ese temor hará muy probablemente la ejecución en extremo incierta, y por lo mismo, traerá consigo el defecto mismo que se teme. El temor significa falta de dominio en los nervios, dificultad en el aliento, confusión en la mente. La aprehensión morbosa de dar notas falsas, le quita al ejecutante todo su dominio sobre el sonido y el "toucher," estos dos requisitos fundamentales de una hermosa ejecución y también sobre la dinámica, el estilo, la concepción, la interpretación y la manera de decir una pieza. Más vale, mil veces, cometer uno que otro error de técnica, que perder o siquiera empañar aquello que es la esencia misma y la hermosura de la música. Valor! Llamad en vuestro auxilio, del fondo de vuestra alma, toda vuestra energía, vuestra resolución, vuestro amor propio. Marcad los acentos; colocad con firmeza los acordes. Lo que hacéis es lo correcto y no vais en pos de ajenos favores y alabanzas. El valor es hijo de la buena fe, la convicción, la decisión firme de hacer lo que es correcto, aun cuando no se tenga buen suceso. Es el báculo en que se apoya el verdadero artista, en tanto que la Esperanza ilumina su sendero.



ROBERT SCHUMANN

Allegro vivace (♩. = 72)

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is A minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents (>) and slurs. The bass staff contains several 'Ped.' (pedal) markings. The system concludes with 'etc.' in the right hand.

Second system of the musical score. It continues with two staves. The tempo remains 'Allegro vivace' (♩. = 72). The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The score features complex fingering patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include 'f' and 'm.d.' (mezzo-dolce). The bass staff includes 'Ped.' markings and some numerical annotations like '(-) 1/5', '3/4', and '4/3'. The system ends with a 'Ped.' marking and a star symbol.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The score includes various fingering numbers and articulation marks. The bass staff contains several 'Ped.' markings. The system concludes with a forte 'f' dynamic and a star symbol.

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a 4/3 time signature and contains a sequence of notes with fingerings 4, 2, 3, 5, 1. The bass staff has a 3/4 time signature and contains notes with fingerings 3, 1, 4. The system concludes with a fermata over a note in the treble staff.

The second system continues the piece. The treble staff has a 4/4 time signature and contains notes with fingerings 4, 3, 5. The bass staff has a 2/4 time signature and contains notes with fingerings 2, 2, 1. The system concludes with a fermata over a note in the treble staff, followed by the text "etc." and a double bar line.

25. The right mental attitude should bring with it in performance as well as in practice self-control in certain passages, energy and enthusiasm in others, unhurried ending of phrases, periods, sections, forethought, serene indifference to an occasional, accidental slip, and faith in the final outcome. That faith, if based on beauty of touch and tone, on warmth of heart and feeling, on keen, alert intelligence, on sincerity of purpose and without attaching undue importance to either praise or blame, and finally on the careful observance of everything written in this Chapter will provide you with, and assuredly convince your listeners of an undeniable sense of technical mastery.

25. Die richtige geistige Verfassung schliesst in sich und bedingt beim Vortrag wie beim Üben: Selbstbeherrschung bei gewissen Passagen; Energie und Begeisterung bei anderen; ein korrektes, unbeschleunigtes Beenden von Phrasen und Perioden; Vorbedacht, schliesslich auch Gelassenheit bei gelegentlich vorkommenden Versehen und den Glauben an das entscheidende Ergebnis.

Dieser Glaube, gestützt auf Schönheit des Anschlages und des Tones, Wärme des Herzens, Lebhaftigkeit des Geistes, Redlichkeit der Absicht, indem man dabei nicht zuviel Gewicht auf Lob oder Tadel legt, und schliesslich auf sorgfältige Beobachtung von alledem, was in diesem Kapitel erklärt worden ist, wird sicherlich dem Vortragenden wie den Zuhörern die Erkenntnis technischer Meisterschaft gewähren.

25. Que l'on joue en public ou que l'on étudie, l'attitude mentale appropriée et juste doit se traduire par de la réserve et par le contrôle de soi-même dans certains passages, par de l'énergie et de l'enthousiasme dans d'autres, par le soin de ne pas terminer hâtivement les phrases, périodes et sections, par une serene indifférence à toute faute accidentelle, et enfin, par la foi dans le résultat final. Cette foi—si elle repose sur la beauté du toucher et du son, sur la chaleur du coeur et du sentiment, sur la vivacité et la vigilance de l'esprit, sur la sincérité de l'intention, en n'attachant pas trop d'importance aux éloges ou aux critiques, et finalement, sur l'observance soigneuse de tout ce qui a été dit dans ce chapitre—cette foi vous donnera, à vous l'exécutant aussi bien qu'à ceux qui vous écoutent, le sentiment du savoir et de la maîtrise.

25. La apropiada actitud mental debe traer consigo, lo mismo al tocar en conciertos que al estudiar, el guardar reserva en ciertos pasajes, poner energía y entusiasmo en otros, no terminar de prisa las frases, períodos y secciones; la meditación; el dejar pasar, con serena indiferencia, tal cual desliza accidental; el tener fe en el resultado final. Esta fe, si se funda en la belleza de "toucher" y de tono, en el calor del corazón y del sentimiento, en la vivacidad y vigilancia de la inteligencia, en la sinceridad de propósito, no dando demasiada importancia a elogios ni críticas, y finalmente, en la fiel observancia de cuanto se ha dicho en este capítulo, dará, tanto al ejecutante como al auditorio, la impresión que dejan los conocimientos y la maestría.





# TABLE OF CONTENTS

# INHALTSVERZEICHNIS

## BOOK I

	Page
<b>PREFACE</b>	
<b>THE MENTAL ATTITUDE</b> . . . . .	3
<b>EXERCISES IN EXTENSION</b> . . . . .	7
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i> . . . . .	17
Additional exercises by: Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp . . . . .	20
<b>EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND</b> . . . . .	25
Additional exercises by: M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brasin—J. Zarembki . . . . .	26
<b>FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS</b> . . . . .	41
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i> . . . . .	58
<b>FINGER EXERCISES</b> . . . . .	65
Diatonic finger exercises . . . . .	66
Chromatic finger exercises . . . . .	75
Special exercises with notes held . . . . .	77
Exercises for side motion of the fingers . . . . .	86
Exercises for strengthening the individual fingers . . . . .	94
Exercises in diminished sevenths . . . . .	96
Special exercises for the fourth and the fifth fingers . . . . .	99
Exercises for the flexibility of the hand . . . . .	103
Exercises with combined legato and staccato touch for one hand . . . . .	108
Exercises with crossing of hands . . . . .	110
Exercises for speed and lightness of fingers and flexibility of hand . . . . .	118
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot</i> . . . . .	120
Exercises on black keys by Tausig and additional exercises by: I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna . . . . .	178
<i>Preparatory Exercises for Pieces Quoted</i> . . . . .	195
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	205

## BOOK II

<b>VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales)</b> . . . . .	1
<b>Diatonic Scales</b> . . . . .	2
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats) . . . . .	4
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand . . . . .	7
Fingerings for the whole-tone scales . . . . .	8
Major and minor scales . . . . .	9
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales . . . . .	15
"Goals" for the old and for the new fingerings . . . . .	17
Scales for the acquisition of poise in both hands . . . . .	18
Scales with odd fingerings . . . . .	22
Scales with contrasted shadings . . . . .	26
Scales with crossed hands . . . . .	35
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time) . . . . .	36
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time) . . . . .	41
Position of the thumb in very rapid scales . . . . .	52
Scales with alternating hands . . . . .	64
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	68
Rhythmic combinations of scales . . . . .	77
Scales with rhythmical models (published for the first time) . . . . .	81
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff . . . . .	93
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wiehmayer . . . . .	96

## BUCH I

	Seite
<b>VORWORT</b>	
<b>DIE GEISTIGE EINSTELLUNG</b> . . . . .	3
<b>STRECKÜBUNGEN</b> . . . . .	7
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i> . . . . .	17
Ausserdem Übungen von: Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp . . . . .	20
<b>ÜBUNGEN MIT STILLSTEHENDER HAND</b> . . . . .	25
Ausserdem Übungen von: M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brasin—J. Zarembki . . . . .	26
<b>GELENKIGKEIT UND BEHENDIGKEIT DER DAUMEN</b> . . . . .	41
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i> . . . . .	58
<b>FINGERÜBUNGEN</b> . . . . .	65
Diatonische Fingerübungen . . . . .	66
Chromatische Fingerübungen . . . . .	75
Besondere Übungen mit gehaltenen Noten . . . . .	77
Übungen für seitliche Bewegung der Finger . . . . .	86
Übungen zur Kräftigung der einzelnen Finger . . . . .	94
Übungen in verminderten Septimen . . . . .	96
Besondere Übungen für den vierten und fünften Finger . . . . .	99
Übungen zur Erlangung von Gelenkigkeit der Hand . . . . .	103
Übungen mit gleichzeitigem Legato und Staccatoanschlag in einer Hand . . . . .	108
Übungen mit Überkreuzen der Hände . . . . .	110
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Leichtigkeit der Finger und Geschmeidigkeit der Hand . . . . .	118
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot</i> . . . . .	120
Übungen auf schwarzen Tasten von Tausig und ausserdem Übungen von: I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna . . . . .	178
<i>Vorübungen für die zitierten Stücke</i> . . . . .	195
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	205

## BUCH II

<b>TONLEITERN VIRTUOSITÄT (Meisterschule der Tonleitern)</b> . . . . .	1
<b>Diatonische Tonleitern</b> . . . . .	2
Die Erfindung von Eschmann-Dumur (neue Fingersätze nach dem gleichen Verhältnisse zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen . . . . .	4
Neue Fingersätze für verschiedene Molltonleitern in der linken Hand und für die C moll Tonleiter in der rechten Hand . . . . .	7
Fingersätze für die Tonleitern in Ganztönen . . . . .	8
Dur- und Moll-Tonleitern . . . . .	9
Verschiedene rhythmische und dynamische Arten, die Tonleitern zu üben . . . . .	15
"Zielpunkte" für die alten und die neuen Fingersätze . . . . .	17
Tonleitern, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen . . . . .	18
Tonleitern mit seltsamen Fingersätzen . . . . .	22
Tonleitern mit kontrastierenden Schattierungen . . . . .	26
Tonleitern mit überkreuzten Händen . . . . .	35
Besondere Übungen, um grosse Schnelligkeit beim Spielen von Tonleitern zu erzielen (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	36
Besondere Übungen, um den "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen von Tonleitern zu erlangen (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	41
Stellung des Daumens bei äusserst schnellen Tonleitern . . . . .	52
Tonleitern mit abwechselnden Händen . . . . .	64
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	68
Rhythmische Kombinationen der Tonleitern . . . . .	77
Tonleitern nach rhythmischem Vorbild (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	81
"Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler" von Wassili Safonoff . . . . .	93
"Tonleiter-Schule (nach neuen Grundsätzen)" von Theodore Wiehmayer . . . . .	96

TABLE des MATIÈRES

LIVRE I

Page

PRÉFACE . . . . .

ATTITUDE MENTALE . . . . . 3

EXERCICES D'EXTENSION . . . . . 7

Ainsi que les exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:  
*Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot* . . . . . 17

Exercices supplémentaires de:  
*Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp* . . . . . 20

EXERCICES DE POSITION FIXE . . . . . 25

Exercices supplémentaires de.  
*M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski* . . . . . 26  
 . . . . . 35

SOUPLESSE ET DEXTÉRITÉ DES DOIGTS . . . . . 41

Ainsi que les exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:  
*Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot* . . . . . 58

EXERCICES DE DOIGTS . . . . . 65

Exercices diatoniques . . . . . 66

Exercices chromatiques . . . . . 75

Exercices spéciaux, avec notes tenues . . . . . 77

Exercices pour le mouvement latéral des doigts . . . . . 86

Exercices pour fortifier les doigts . . . . . 94

Exercices de septième diminuée . . . . . 96

Exercices spéciaux pour le 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigt . . . . . 99

Exercices pour la flexibilité de la main . . . . . 103

Exercices de doigts avec combinaison du legato et du staccato dans une main . . . . . 108

Exercices de doigts avec croisement des mains . . . . . 110

Exercices pour la vitesse et la légèreté des doigts et la souplesse de la main . . . . . 118

Ainsi que les exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:  
*Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield Zeisler—Sigismund Stojowski—Alfred Cortot* . . . . . 120

Exercices sur les touches noires de Tausig et exercices supplémentaires de:  
*I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna* . . . . . 178

Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . . 195

Exemples (annotés) . . . . . 205

LIVRE II

VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes) . . . . . 219

Gammes Diatoniques . . . . . 220

La découverte de Eschmann-Dumur (nouveaux doigtés d'après la similitude dans la construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef) . . . . . 222

Nouveaux doigtés pour plusieurs gammes mineures dans la main gauche et pour la gamme en *ut* mineur dans la main droite . . . . . 225

Doigtés pour la gamme en tons entiers . . . . . 226

Différentes manières rythmiques et dynamiques d'étudier les gammes . . . . . 227

"Points de repère" pour les anciens et pour les nouveaux doigtés . . . . . 229

Manière d'étudier les gammes pour obtenir l'équilibre entre les mains . . . . . 230

Gammes avec doigtés anormaux . . . . . 231

Gammes avec nuances contrastées . . . . . 238

Gammes avec les mains croisées . . . . . 247

Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . . . . 248

Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . . . . 323

Position du pouce dans les gammes d'une extrême rapidité . . . . . 265

Gammes avec mains alternées . . . . . 276

Combinaisons rythmiques des gammes . . . . . 289

Gammes avec modèles rythmiques (publié pour la première fois) . . . . . 293

"Nouvelles Formules pour le professeur et l'élève de piano" par Wassili Safonoff . . . . . 305

"École des Gammes (d'après des principes nouveaux)" par Theodore Wichmayer . . . . . 308

INDICE

LIBRO I

Página

PREFACIO . . . . .

ACTITUD MENTAL . . . . . 3

EJERCICIOS DE EXTENSION . . . . . 7

Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:  
*Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot* . . . . . 17

Ejercicios suplementarios de:  
*Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp* . . . . . 20

EJERCICIOS DE POSICION FIJA . . . . . 25

Ejercicios suplementarios de:  
*M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski* . . . . . 26  
 . . . . . 35

FLEXIBILIDAD Y DESTREZA DE LOS PULGARES . . . . . 41

Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:  
*Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot* . . . . . 58

EJERCICIOS DE DEDOS . . . . . 65

Ejercicios diatónicos . . . . . 66

Ejercicios cromáticos . . . . . 75

Ejercicios especiales con notas tenidas . . . . . 77

Ejercicios para el movimiento lateral de los dedos . . . . . 86

Ejercicios para dar fuerza a los dedos . . . . . 94

Ejercicios de sétima disminuida . . . . . 96

Ejercicios especiales para el 4<sup>o</sup> y el 5<sup>o</sup> dedo . . . . . 99

Ejercicios para la flexibilidad de la mano . . . . . 103

Ejercicios de dedos con combinación del legato y staccato en una mano . . . . . 108

Ejercicios de dedos con manos cruzadas . . . . . 110

Ejercicios para la rapidez y ligereza los dedos y flexibilidad de la mano . . . . . 118

Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:  
*Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield Zeisler—Sigismund Stojowski—Alfred Cortot* . . . . . 120

Ejercicios sobre las teclas negras de Tausig y ejercicios suplementarios de:  
*I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna* . . . . . 178

Ejercicios preparatorios para la piezas citadas . . . . . 195

Ejemplos (anotados) . . . . . 205

LIBRO II

VIRTUOSIDAD DE LAS ESCALAS (Escuela Magistral de las Escalas) . . . . . 219

Escalas Diatónicas . . . . . 220

Descubrimiento de Eschmann-Dumur (nuevas digitaciones, conforme a la semejanza en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave) . . . . . 222

Nueva digitaciones para varias escalas menores y para la escala de Do menor en la mano derecha . . . . . 225

Digitaciones para las escalas en tonos enteros . . . . . 226

Diferentes maneras ritmicas y dinámicas de estudiar las escalas . . . . . 227

"Puntos de referencia" para las digitaciones antiguas y para las nuevas . . . . . 229

Manera de estudiar las escalas para obtener el equilibrio entre las manos . . . . . 230

Escalas con digitaciones anormales . . . . . 234

Escalas con matices contrastados . . . . . 238

Escalas con manos cruzadas . . . . . 247

Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . . . . 248

Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . . . . 323

Posición del pulgar en las escalas sumamente rápidas . . . . . 265

Escalas con manos alternantes . . . . . 276

Combinaciones ritmicas de las escalas . . . . . 289

Escalas con modelos ritmicos (publicadas por primera vez) . . . . . 293

"Nueva fórmulas para el profesor y el discípulo de piano," por Wassili Safonoff . . . . . 305

"Escuela de escalas (según principios nuevos)," por Theodore Wichmayer . . . . . 308



	Page
Glissando Scales . . . . .	99
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	101-110
<b>Chromatic Scales</b> . . . . .	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
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Overlapping legato</i> . . . . .	160
<i>Clinging legato (legatissimo)</i> . . . . .	161
<i>Legato (simple legato)</i> . . . . .	166
<i>Free or light legato</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (simple staccato)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	160-186
<b>TOUCH, TONE AND QUALITY</b> . . . . .	187
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees . . . . .	188
Co-relation between touch and tone . . . . .	188
Quality—the secret of every success . . . . .	191
Advice and suggestions for obtaining "quality" in piano playing . . . . .	191
<b>THE SINGING TONE</b> . . . . .	193
Evenness of the singing tone . . . . .	194
Intensity and color . . . . .	194
Balance . . . . .	194
The "singing" tone and the surrounding tones . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Beginning and end of phrases . . . . .	195
Dissonances and consonances . . . . .	195
Notes of long duration . . . . .	195
"Singing" with the soft pedal . . . . .	195
"Singing" with the damper pedal . . . . .	194-214
"Singing" turns and ornamental notes . . . . .	195
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano . . . . .	203
"Singing" melodic designs represented by chords . . . . .	204
"Singing" with both hands at the same time . . . . .	205
"Singing" with alternating hands . . . . .	206
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment . . . . .	207
"Singing" in pieces written for one hand alone . . . . .	212
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	196-213
<b>ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES</b> . . . . .	215
Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint . . . . .	216
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy . . . . .	216
Analysis and discussion of <i>twenty-five reasons</i> for technical inaccuracy in piano playing . . . . .	218
How to gain technical accuracy, <i>complete and lasting</i> . . . . .	222
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self . . . . .	223-227
Unconscious accuracy and technical mastery . . . . .	228
Additional exercises . . . . .	232
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Preparatory exercises and examples</i> (annotated) . . . . .	249-296

	Seite
Glissando Tonleitern . . . . .	99
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	101-110
<b>Chromatische Tonleitern</b> . . . . .	116
Mit zwei, drei, vier und fünf Fingern . . . . .	116
Um Gleichgewicht in beiden Händen im legato und im staccato zu erlangen . . . . .	118
Mit überkreuzten Händen . . . . .	121
Mit kontrastierenden Schattierungen . . . . .	122
Besondere Übungen um grosse Schnelligkeit zu erzielen . . . . .	123
"Zielpunkte" in einfachen chromatischen Tonleitern . . . . .	125
Verzeichnisse der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern . . . . .	127
Andere Fingersätze, von:	
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Besondere Fingersätze . . . . .	130
Chromatische Tonleitern mit sich abwechselnden Händen . . . . .	135
Neu Ausführungsweisen (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	135
Chromatische Glissandi . . . . .	138
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Übergreifendes legato</i> . . . . .	160
<i>Haftendes legato (legatissimo)</i> . . . . .	161
<i>Legato (einfaches legato)</i> . . . . .	166
<i>Freies oder leichtes legato</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (einfaches staccato)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	160-186
<b>ANSCHLAG, TON UND QUALITÄT</b> . . . . .	187
Wie man sich die verschiedene Arten des Anschlags aneignen kann, wie man dieselben ausbildet und bereinigt und dadurch einen schönheitsvollen Ton in dessen verschiedenartigen Erscheinungen und dynamischen Abstufungen zu erlangen . . . . .	188
Beziehungen zwischen Ton und Anschlag . . . . .	188
Qualität—das Geheimnis jeglichen Erfolgs . . . . .	191
Anweisungen und Ratschläge zur Aneignung von "Qualität" im Klavierspiel . . . . .	191
<b>DER SINGENDE TON</b> . . . . .	193
Gleichmässigkeit des singenden Anschlags . . . . .	194
Intensität und Farbe . . . . .	194
Gleichgewicht . . . . .	194
Der "singende" Ton und die ihn umgebenden Töne . . . . .	194
Höhepunkte . . . . .	195
Anfang und Ende von Phrasen . . . . .	195
Dissonanzen und Konsonanzen . . . . .	195
Noten von längerem Wert . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des Dämpfers (linken) Pedals . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des lauten (rechten) Pedals . . . . .	194-214
Der "singende" Ton bei Doppelschlägen und Verzerrungen . . . . .	195
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers . . . . .	203
Das "Singen" von Melodien in Akkorden . . . . .	204
Gleichzeitiges "Singen" mit beiden Händen . . . . .	205
Das "Singen" von Melodien, die von beiden Händen abwechselnd gespielt werden . . . . .	205
Das "Singen" von Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden . . . . .	207
Das "Singen" in Stücken, die nur für eine Hand allein geschrieben sind . . . . .	212
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	196-213
<b>TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN</b> . . . . .	215
Treffsicherheit und Mangel an Akkuratess im Klavierspiel, vom physiologischen, psychologischen und praktischen Gesichtspunkte aus betrachtet . . . . .	216
Frühe Ausbildung des Klavierschülers als bedeutender Faktor in Bezug auf die zukünftige Treffsicherheit . . . . .	216
Analyse und Erörterung von <i>fünf und zwanzig Gründen</i> in Bezug auf Mangel an Akkuratess . . . . .	218
Wie man sich <i>vollständige und andauernde</i> Treffsicherheit erwirbt . . . . .	222
Übungen zur Erlangung von Akkuratess und Schnelligkeit in den Bewegungen, von einem raschen und sicheren Blick und von Selbstbeherrschung . . . . .	223-227
Unbewusste Treffsicherheit und technische Meisterschaft . . . . .	228
Andere Übungen . . . . .	232
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Vorübungen und Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	249-296



TABLE des MATIERES  
LIVRE II (Continuation)

	Page
Gammes en <i>glissando</i> . . . . .	99
Exemples (annotés) . . . . .	101-110
<b>Gammes Chromatiques</b> . . . . .	<b>116</b>
Avec deux, trois, quatre et cinq doigts . . . . .	116
Pour obtenir l'équilibre entre les mains, en legato et staccato . . . . .	118
Avec les mains croisées . . . . .	121
Avec nuances contrastées . . . . .	122
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes chromatiques . . . . .	123
"Points de repère" dans les gammes chromatiques . . . . .	125
Table des différents doigts pour les gammes chromatiques simples . . . . .	127
Doigtés supplémentaires de: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Doigtés spéciaux . . . . .	130
Gammes chromatiques avec mains alternantes . . . . .	135
Nouveaux procédés (publié pour la première fois) . . . . .	135
<i>Glissandos</i> chromatiques . . . . .	138
Exemples (annotés) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	<b>157</b>
<i>Legato exagéré</i> . . . . .	160
<i>Legato tenu ou legatissimo</i> . . . . .	161
<i>Legato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Legato libre ou léger</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
Exemples (annotés) . . . . .	160-186
<b>TOUCHER—SON ET QUALITÉ</b> . . . . .	<b>187</b>
Comment obtenir, cultiver et maîtriser les différences de toucher nécessaires pour produire la beauté du son dans ses multiples aspects et dans ses divers degrés dynamiques . . . . .	188
Relation entre le toucher et le son . . . . .	188
Le qualité—secret de tout succès . . . . .	191
Suggestions et conseils pour obtenir la "qualité" dans le jeu du piano . . . . .	191
<b>LE SON CHANTANT</b> . . . . .	<b>193</b>
L'égalité du son chantant . . . . .	194
Intensité et coloris . . . . .	194
Equilibre . . . . .	194
Le son chantant et les sons qui l'environnent . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Commencement et fin des phrases . . . . .	195
Dissonances et consonances . . . . .	195
Notes de longue durée . . . . .	195
"Chanter" avec la sourdine . . . . .	195
"Chanter" avec la pédale forte, ou pédale de droite . . . . .	194-214
Manière de faire "chanter" les mordents circulaires et les notes d'agrément . . . . .	195
Manière de faire "chanter" le piano dans son registre aigu, moyen et grave . . . . .	203
La façon de "chanter" les phrases mélodiques représentées par des accords . . . . .	204
"Chanter" avec les deux mains en même temps . . . . .	205
"Chanter" avec les deux mains alternées . . . . .	206
"Chanter" les mélodies lorsque la même main joue la mélodie et l'accompagnement . . . . .	207
Manière de "chanter" dans les morceaux écrits pour une main seule . . . . .	212
Exemples (annotés) . . . . .	196-213
<b>JUSTESSE—L'ART DE JOUER SANS FAIRE DE FAUSSES NOTES</b> . . . . .	<b>215</b>
Justesse et manque de justesse techniques dans le jeu du piano, considérés au point de vue physiologique, psychologique et pratique . . . . .	216
Influence de l'éducation élémentaire du piano sur la justesse technique du pianiste . . . . .	216
Analyse et discussion des <i>vingt-cinq raisons</i> du manque de justesse dans le jeu du pianiste . . . . .	218
Comment acquérir une justesse technique <i>complète et constante</i> . . . . .	222
Exercices pour l'acquisition de la justesse et de la rapidité des mouvements, de la rapidité et de la sûreté du coup d'oeil, du contrôle de soi-même . . . . .	223-227
Justesse inconsciente et maîtrise technique . . . . .	228
Exercices supplémentaires . . . . .	232
Ainsi que des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Exemples préparatoires et exemples (annotés) . . . . .	249-296

ÍNDICE

	Página
Escalas <i>Glissando</i> . . . . .	99
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	101-110
<b>Escalas cromáticas</b> . . . . .	<b>116</b>
Con dos, tres, cuatro y cinco dedos . . . . .	116
Para obtener el equilibrio entre las manos, en legato y staccato . . . . .	118
Con las manos cruzadas . . . . .	121
Con matices contrastados . . . . .	122
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas cromáticas . . . . .	123
"Puntos de referencia" en las escalas cromáticas . . . . .	125
Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas simples . . . . .	127
Digitaciones suplementarias de: I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Digitaciones especiales . . . . .	130
Escalas cromáticas con manos alternantes . . . . .	135
Nuevos procedimientos (publicados por la primera vez) . . . . .	135
<i>Glissandos</i> cromáticos . . . . .	138
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	<b>157</b>
<i>Legato exagerado</i> . . . . .	160
<i>Legato tenido o legatissimo</i> . . . . .	161
<i>Legato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Legato libre o ligero</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	160-186
<b>"TOUCHER"—SONIDO—CALIDAD</b> . . . . .	<b>187</b>
Cómo alcanzar, cultivar y dominar con maestría las varias clases de "toucher" necesarias para producir un tono hermoso, en sus múltiples aspectos y diversos grados dinámicos . . . . .	188
Correlación entre el "toucher" y el sonido . . . . .	188
Calidad: el secreto de todo éxito . . . . .	191
Consejos e indicaciones para lograr la "calidad" en la ejecución pianística . . . . .	191
<b>EL SONIDO CANTANTE</b> . . . . .	<b>193</b>
Igualdad del sonido cantante . . . . .	194
Intensidad y colorido . . . . .	194
Equilibrio . . . . .	194
El sonido cantante y las notas que le rodean . . . . .	194
Culminaciones . . . . .	195
Principio y final de las frases . . . . .	195
Disonancias y consonancias . . . . .	195
Notas de larga duración . . . . .	195
"Cantar" con la sordina . . . . .	195
"Cantar" con el pedal fuerte o de la derecha . . . . .	194-214
Manera de "cantar" los mordentes circulares y las notas de adorno . . . . .	195
Manera de hacer "cantar" el piano en su registro alto, medio y bajo . . . . .	203
Manera de "cantar" frases melódicas representadas por acordes . . . . .	204
El "cantar" con las dos manos al mismo tiempo . . . . .	205
"Cantar" con las manos alternantes . . . . .	206
"Cantar" melodías en donde la misma mano toca la melodía y el acompañamiento . . . . .	207
Manera de "cantar" en piezas escritas para una mano sola . . . . .	212
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	196-213
<b>SEGURIDAD—EL ARTE DE TOCAR SIN DAR NOTAS FALSAS</b> . . . . .	<b>215</b>
Seguridad técnica e inseguridad en la ejecución pianística, desde el punto de vista fisiológico, psicológico y práctico . . . . .	216
Influencia de la educación elemental en el piano sobre la seguridad técnica del pianista . . . . .	216
Análisis y discusión de <i>veinticinco causas</i> de inseguridad en la ejecución pianística . . . . .	218
Cómo adquirir seguridad técnica, <i>completa y duradera</i> . . . . .	222
Ejercicios para adquirir seguridad y velocidad de los movimientos, rapidez y seguridad visuales, y dominio de sí mismo . . . . .	223-227
Seguridad inconsciente y maestría técnica . . . . .	228
<i>Ejercicios suplementarios</i> . . . . .	232
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Ejercicios preparatorios y ejemplos</i> (anotados) . . . . .	249-296

# TABLE OF CONTENTS

## BOOK III

Page

ARPEGGIOS (Master School of Arpeggios) . . . . .	1
A new outlook on the <i>harmonic relation</i> between chords (and their arpeggios) possessing the same number of sharps and flats . . . . .	2
Curious examples of interrelation between apparently widely different chords . . . . .	4
Preparatory exercises for the common chord arpeggios . . . . .	6
Special exercises for strengthening the fingers and achieving brilliancy . . . . .	16
Special exercises for the thumbs in arpeggio-playing . . . . .	9
Exercises for obtaining evenness, surety and velocity in the playing of arpeggios . . . . .	10
Different ways of practising arpeggios . . . . .	17
Special exercises for obtaining great velocity in the playing of common chord arpeggios . . . . .	30
"School of Arpeggios," by Henri Falcke . . . . .	50
Examples (annotated) . . . . .	51
Arpeggios of the dominant seventh chord . . . . .	60
Preparatory exercises with augmented intervals . . . . .	62
Various ways of practising the dominant seventh chord arpeggios . . . . .	63
Diminished seventh chord arpeggios . . . . .	68
Examples (annotated) . . . . .	72-73
Special exercises to obtain great velocity in the playing of dominant seventh and diminished seventh chord arpeggios . . . . .	69
Examples (annotated) . . . . .	71
Other seventh chord arpeggios . . . . .	74
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in the playing of arpeggios (published for the first time). . . . .	75
Arpeggios of the chord of the ninth . . . . .	83
Mixed arpeggios . . . . .	83
Examples (annotated) . . . . .	85
Arpeggios to develop rapid visualization and accuracy in changes of hand position . . . . .	95
Examples (annotated) . . . . .	95
Arpeggios of chords in extended form . . . . .	98
Preparatory exercises for pieces quoted . . . . .	101
Examples (annotated) . . . . .	103
Arpeggios with alternating hands . . . . .	105
Examples (annotated) . . . . .	108
Arpeggios with interlocking hands . . . . .	113
Examples (annotated) . . . . .	116
Other arpeggios . . . . .	118
Examples (annotated) . . . . .	122
Also original exercises, expressly written for this work, by:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi . . . . .	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
TURNES . . . . .	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 Friedman—Fannie Bloomfield-Zeiser—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

# INHALTSVERZEICHNIS

## BUCH III

Seite

ARPEGGIEN (Meisterschule der Arpeggien) . . . . .	1
Eine neue Übersicht über die <i>harmonische Verwandtschaft</i> zwischen Akkorden (und deren Arpeggien), welche dieselbe Anzahl von Kreuz und B besitzen . . . . .	2
Merkwürdige Beispiele von gegenseitigen Beziehungen zwischen anscheinend weit auseinanderliegenden Akkorden . . . . .	4
Vorübungen für die Dreiklang-Arpeggien . . . . .	6
Besondere Übungen zur Erlangung kräftiger Finger und eines brillanten Spiels in Arpeggien . . . . .	16
Besondere Übungen für die Daumen beim Spielen der Arpeggien . . . . .	9
Übungen um Gleichmässigkeit, Sicherheit und Geläufigkeit beim Spielen der Arpeggien zu erlangen . . . . .	10
Verschiedene Arten Arpeggien zu üben . . . . .	17
"Schule der Arpeggien," von Henri Falcke . . . . .	50
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dreiklang-Arpeggien . . . . .	30
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	51
Dominant Septimenakkord Arpeggien . . . . .	60
Vorübungen mit vergrössertem Abstand . . . . .	62
Verschiedene Arten das Dominant Septimenakkord Arpeggio zu üben . . . . .	63
Verminderte Septimenakkord Arpeggien . . . . .	68
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	72-73
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dominant und Verminderten Septimenakkord Arpeggien . . . . .	69
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	71
Verschiedene Septimenakkord Arpeggien . . . . .	77
Besondere Übungen zur Erlangung des "perlenden" Anschlags beim Spielen der Arpeggien (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	75
Nonenakkord Arpeggien . . . . .	83-121
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	85
Gemischte Arpeggien. . . . .	
Arpeggien zur Entwicklung von schneller Übersicht und Sicherheit beim Wechseln der Handstellungen . . . . .	95
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	95
Arpeggien in weiter Lage . . . . .	98
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	101
Arpeggien mit sich ablösenden Händen . . . . .	105
Arpeggien mit ineinandergreifenden Händen . . . . .	113
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	113
Andere Arpeggien . . . . .	118
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	122
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi . . . . .	129
FINGER REPETITIONEN . . . . .	157
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim . . . . .	179
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	185
DOPPELSCHLÄGE . . . . .	189
TRILLER (Meisterschule der Triller) . . . . .	199
Übungen für Gleichmässigkeit und Kraft der Finger . . . . .	200
Übungen für seitliche Schwingung der Hand und des Handgelenkes . . . . .	202
Übungen um die Bindeklavier zwischen den einzelnen Fingern geschmeidig und nachgiebig zu machen . . . . .	205
Übungen für Gelenkigkeit des Daumens und der Hand, zwecks des Trillers . . . . .	205
Übungen um zur Schönheit und Elasticität des Trillers zu verhelfen . . . . .	206
Übungen um Geläufigkeit des Trillers zu entwickeln . . . . .	209
Aufeinander folgende Triller; verschiedene Ausführungen . . . . .	212
Triller, die mit beiden Händen gespielt werden . . . . .	215
Triller im Zusammenhang mit gehaltenen Noten . . . . .	226
Triller im Zusammenhang mit einer Melodie . . . . .	227
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeiser—Katherine Goodson—Alfred Cortot . . . . .	231
WIE MAN ÜBEN SOLL. WIE MAN VORTRAGEN MUSS . . . . .	
Unterschied zwischen den Üben und dem Vortrag. Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Übens. Wie man technische Fehlgriiffe beim Vortrag, das heisst, wenn man ein Stück ohne Unterbrechung durchspielt, vermeiden kann. . . . .	259
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	264



# TABLE des MATIÈRES

## LIVRE III

	Page
ARPÈGES (École magistrale des arpèges) . . . . .	1
Un aperçu nouveau sur la <i>relation harmonique</i> entre les accords (et leurs arpèges) de tons possédant le même nombre de dièzes et de bémols . . . . .	2
Exemples curieux, démontrant la relation entre les accords (et leurs arpèges) qui sont en apparence très éloignés les uns des autres au point de vue harmonique . . . . .	4
Exercices préparatoires pour les arpèges d'accords parfaits	6
Exercices spéciaux pour obtenir la force des doigts et un jeu brillant des arpèges . . . . .	16
Exercices spéciaux pour le pouce dans le jeu des arpèges	9
Exercices pour obtenir l'égalité, la sûreté et la rapidité dans le jeu de arpèges . . . . .	10
Diverses manières d'étudier les arpèges	17
"École des Arpèges" de Henri Falcke . . . . .	50
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges d'accords parfaits . . . . .	30
Exemples (annotés) . . . . .	51
Arpèges de l'accord de septième de dominante . . . . .	60
Exercices préparatoires avec augmentation des intervalles	62
Diverses manières d'étudier les arpèges de l'accord de septième de dominante . . . . .	63
Arpèges de l'accord de septième diminuée . . . . .	68
Exemples (annotés) . . . . .	72-73
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges de l'accord de septième de dominante et de septième diminuée . . . . .	69
Exemples (annotés) . . . . .	71
D'autres arpèges d'accords de septième . . . . .	74
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans les arpèges (publié pour la première fois) . . . . .	75
Arpèges d'accords de neuvième . . . . .	83-82
Arpèges mixtes . . . . .	83
Exemples (annotés) . . . . .	85
Arpèges pour développer la rapidité du coup d'œil et la justesse dans les changements de position de la main . . . . .	95
Exemples (annotés) . . . . .	95
Arpèges d'accords étendus . . . . .	98
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	101
Exemples (annotés) . . . . .	103
Arpèges avec mains alternantes . . . . .	105
Exemples (annotés) . . . . .	108
Arpèges avec les mains chevauchantes . . . . .	113
Exemples (annotés) . . . . .	116
Autres arpèges . . . . .	118
Exemples (annotés) . . . . .	122
Ainsi que <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
RÉPÉTITIONS DE DOIGTS . . . . .	157
Ainsi que des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Emil von Sauer—Arthur Friedheim</i> . . . . .	179
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	185
GRUPPETTI . . . . .	189
Exemples (annotés) . . . . .	194
TRILLES (École magistrale des trilles) . . . . .	199
Exercices pour l'égalité et la force des doigts . . . . .	200
Exercices pour la vibration latérale de la main et du poignet . . . . .	202
Exercices pour rendre souples et élastiques les ligaments entre les doigts . . . . .	205
Exercices pour la souplesse du pouce et de la main, en vue du trille . . . . .	205
Exercices pour obtenir la beauté et l'élasticité du trille . . . . .	206
Exercices pour développer la rapidité du trille . . . . .	209
Chaînes de trilles (trilles successifs); différentes exécutions . . . . .	212
Trilles joués avec les deux mains . . . . .	215
Trilles avec notes tenues . . . . .	226
Trilles en conjonction avec une mélodie . . . . .	227
Aussi des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeiser—Katherine Goodson—Alfred Cortot</i> . . . . .	231
Exemples (annotés) . . . . .	216-249
COMMENT ÉTUDIER. COMMENT EXÉCUTER	
Différence entre l'étude et l'exécution. Analyse et discussion des diverses manières d'étudier. Comment éliminer les fautes de technique (fausses notes) pendant l'exécution, c'est-à-dire lorsque l'on joue un morceau d'un bout à l'autre sans arrêt . . . . .	259
Exemples (annotés) . . . . .	269

# ÍNDICE

## LIBRO III

	Página
ARPEGIOS (Escuela Magistral de los Arpeggios) . . . . .	1
Nuevo punto de vista sobre la <i>relación armónica</i> entre los acordes (y sus arpeggios) de los tonos que lleven en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . . . . .	2
Ejemplos curiosos, demostrando la relación entre acordes (y sus arpeggios) que en apariencia son muy distantes (unos de otros desde el punto de vista armónico) . . . . .	4
Ejercicios preparatorios para arpeggios de acordes perfectos . . . . .	6
Ejercicios especiales para obtener fuerza de dedos y un juego brillante de arpeggios . . . . .	16
Ejercicios especiales para el pulgar, en vista de los arpeggios	9
Ejercicios para obtener igualdad, seguridad y velocidad en la ejecución de los arpeggios . . . . .	10
Varias maneras de estudiar los arpeggios . . . . .	17
"Escuela de Arpeggios" de Henri Falcke . . . . .	50
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpeggios de acordes perfectos . . . . .	30
Ejemplos (anotados) . . . . .	51
Arpeggios del acorde de sétima de dominante . . . . .	60
Ejercicios preparatorios con aumento de los intervallos	62
Varias maneras de estudiar los arpeggios del acorde de sétima de dominante . . . . .	68
Arpeggios del acorde de sétima disminuida, . . . . .	
Ejemplos (anotados) . . . . .	72-73
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpeggios del acorde de sétima de dominante y de sétima disminuida . . . . .	69
Ejemplos (anotados) . . . . .	71
Otros arpeggios de acordes de sétima . . . . .	74
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en los arpeggios (publicados por la primera vez) . . . . .	75
Arpeggios de acordes de novena . . . . .	83-121
Arpeggios mixtos . . . . .	83
Ejemplos (anotados) . . . . .	85
Arpeggios para desarrollar la rapidez visual y la seguridad en los cambios de posición de la mano . . . . .	95
Ejemplos (anotados) . . . . .	95
Arpeggios de acordes extendidos . . . . .	98
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	101
Ejemplos (anotados) . . . . .	103
Arpeggios con manos alternantes . . . . .	105
Ejemplos (anotados) . . . . .	108
Arpeggios con las manos superpuestas . . . . .	113
Ejemplos (anotados) . . . . .	116
Otros arpeggios . . . . .	118
Ejemplos (anotados) . . . . .	122
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
REPETICIONES DE DEDOS . . . . .	157
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Emil von Sauer—Arthur Friedheim</i> . . . . .	179
Ejemplos (anotados) . . . . .	162-182
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	185
GRUPETOS . . . . .	189
Ejemplos (anotados) . . . . .	194
TRINOS (Escuela Magistral de Trinos) . . . . .	199
Ejercicios para la igualdad y la fuerza de los dedos . . . . .	200
Ejercicios para la vibración lateral de la mano y de la muñeca . . . . .	202
Ejercicios para dar soltura y elasticidad a los ligamentos entre los dedos . . . . .	205
Ejercicios para obtener flexibilidad del pulgar y de la mano en vista del trino . . . . .	205
Ejercicios para obtener la belleza y la elasticidad del trino	206
Ejercicios para desarrollar la rapidez del trino . . . . .	209
Cadenas de trinos (trinos sucesivos); varias maneras de ejecutarlas . . . . .	212
Trinos con ambas manos . . . . .	215
Trinos con notas tenidas . . . . .	226
Trinos que se presentan juntos con una melodía . . . . .	227
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeiser—Katherine Goodson—Alfred Cortot</i> . . . . .	231
COMO ESTUDIAR. COMO EJECUTAR . . . . .	259
Diferencia entre el estudio y la ejecución de una pieza. Análisis y discusión de las varias maneras de estudiar. Como eliminar las faltas de técnica en la ejecución; es decir, cuando se toca una pieza de principio al fin, sin parar . . . . .	259
Ejemplos (anotados) . . . . .	269



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: <i>Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeiser—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp</i> . . . . .	17
Additional exercises by: <i>M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms</i> . . . . .	34
Diatonic Scales in Thirds . . . . .	37
General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in contrary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats . . . . .	41
Fingerings according to the equal construction, in contrary motion, of major scales, with an equal number of sharps and flats . . . . .	47
Transcendental fingerings for the <i>strict legato</i> in the scales in thirds (published for the first time) . . . . .	49-54
Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by: <i>Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Odd</i> fingerings by <i>Couperin</i> . . . . .	37-55
<i>Examples</i> (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: <i>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</i> . . . . .	68
Special fingerings by <i>Alberto Jonás</i> (published for the first time) . . . . .	69
Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by <i>Alfred Cortot</i> in his edition of the <i>Etudes</i> of <i>Chopin</i> . . . . .	71
Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by: <i>Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás</i> . . . . .	72
Also an original fingering, expressly written for this work by: <i>Ferruccio Busoni</i> . . . . .	74
Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds . . . . .	75
Various ways of practising chromatic scales in thirds <i>Examples</i> (annotated) . . . . .	76-79
Turns in Thirds . . . . .	86
Preparatory exercises for turns in thirds Various fingerings. Exercises for velocity . . . . .	
Facilitations . . . . .	90
Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by: <i>Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	90-95
<i>Examples</i> (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
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	105
Repeating Thirds . . . . .	110
Various modes of execution. <i>Examples</i> (annotated) . . . . .	113
Arpeggios in Thirds . . . . .	114
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	116

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER DOPPELNOTEN	
TERZEN (Meisterschule der Terzen) . . . . .	1
Übungen um Kraft in den Fingern, Gleichmässigkeit des Tones und Geläufigkeit zu entwickeln . . . . .	4
Übungen zur Erlangung von Gleichmässigkeit und Behendigkeit in den drei heiklen Stellen der diatonischen Terzentonleiter . . . . .	13
Übungen, um Geschmeidigkeit und Kraft der Hand zu erlangen . . . . .	14
Besondere Übungen für 5/3 und 4/2, und als Vorbereitung für die Triller in Terzen . . . . .	16
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben von: <i>Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeiser—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp</i> . . . . .	17
Ausserdem Übungen von: <i>M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms</i> . . . . .	34
Diatonische Terzentonleitern . . . . .	37
Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Moll Tonleitern ohne Berücksichtigung der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, der Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B . . . . .	41
Fingersätze nach der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, von Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B . . . . .	47
Transcendentale Fingersätze für das strikte legato in Terzentonleitern (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	49-54
Fingersätze für die diatonischen Terzentonleitern von: <i>Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Sonderbare Fingersätze</i> von <i>Couperin</i> . . . . .	37-55
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	56
Chromatische Terzentonleitern . . . . .	65
Vorübungen für die chromatischen Terzentonleitern . . . . .	65
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von <i>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</i> . . . . .	68
Besondere Fingersätze von <i>Alberto Jonás</i> (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	69
Verzeichnis von Fingersätzen für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von <i>Alfred Cortot</i> in seiner Ausgabe der <i>Chopin'schen Etüden</i> angegeben . . . . .	71
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in grossen Terzen, von: <i>Carl Tausig—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Franz Liszt—M. Moszkowski—Alberto Jonás</i> . . . . .	72
Auch ein Originalfingersatz, eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Ferruccio Busoni</i> . . . . .	74
Besondere Übungen, um Geläufigkeit beim Spielen von chromatischen Terzentonleitern zu erzielen . . . . .	75
Verschiedene Arten die chromatischen Terzentonleitern zu üben . . . . .	76
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	79
Doppelschläge in Terzen . . . . .	86
Vorübungen für die Doppelschläge in Terzen. Verschiedene Fingersätze. Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen . . . . .	
Erleichterungen . . . . .	90
Auch eine eigenartige Ausführung der Doppelschläge in Terzen (zum ersten Mal veröffentlicht) von: <i>Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	90-95
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	92
Triller in Terzen . . . . .	96
Vorübungen für die Triller in Terzen. Verschiedene Fingersätze. Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit . . . . .	
Triller in Terzen mit gehaltenen Noten . . . . .	101
Verschiedene Triller in Terzen . . . . .	103
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	105
Terzen Repetitionen . . . . .	110
Verschiedene Ausführungen. <i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	113
Arpeggien in Terzen . . . . .	114
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	116

ÉCOLE COMPLÈTE DE DOUBLES NOTES . . . . .

**TIERCES (École magistrale des tierces) . . . . . 1**

Exercices pour développer la force des doigts, l'égalité du son et l'agilité . . . . . 4

Exercices pour obtenir l'égalité et la dextérité aux trois endroits difficiles de la gamme diatonique en tierces . . . . . 13

Exercices pour obtenir la flexibilité et la force de la main

Exercices spéciaux pour 3/3 et 4/2 et comme préparation pour les trilles en tierces . . . . . 16

Ainsi que des exercices originaux écrits expressément pour cette œuvre, par:

*Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* . . . . . 17

Exercices supplémentaires de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms . . . . . 34

**Gammes diatoniques en tierces . . . . . 37**

Doigté général pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces, sans égard pour la construction identique—en sens contraire—des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols . . . . . 41

Doigté selon la construction identique—en sens contraire—des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols . . . . . 47

Doigtés transcendants pour le *legato strict* dans les gammes en tierces (publié pour la première fois) . . . . . 49-54

Autres doigtés pour les gammes en tierces, par:

Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Doigté curieux de Coperin . . . . . 37-55

Exemples (annotés) . . . . . 56

**Gammes chromatiques en tierces . . . . . 65**

Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en tierces . . . . . 65

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures, par:

Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás

Doigtés spéciaux par Alberto Jonás (publié pour la première fois) . . . . . 68

Tableau des doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures dressé par Alfred Cortot dans son édition des Études de Chopin . . . . . 71

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces majeures, par:

Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás . . . . . 72

Ainsi qu'un doigté original, écrit expressément pour cette œuvre, par: *Ferruccio Busoni* . . . . . 74

Exercices spéciaux pour obtenir la vitesse dans les gammes chromatiques en tierces . . . . . 75

Diverses manières d'étudier les gammes chromatiques en tierces . . . . . 76

Exemples (annotés) . . . . . 79

**Gruppetti en Tierces . . . . . 86**

Exercices préparatoires pour les gruppetti en tierces. Doigtés divers. Exercices de vitesse.

**Facilités . . . . . 90**

Ainsi qu'un mode d'exécution original s'appliquant aux gruppetti en tierces (publié pour la première fois) par: *Ernst von Dohnányi* . . . . . 90-95

Exemples (annotés) . . . . . 92

**Trilles en tierces . . . . . 96**

Exercices préparatoires pour les trilles en tierces. Doigtés divers. Exercices de vitesse.

Trilles en tierces avec notes tenues . . . . . 101

Trilles divers en tierces . . . . . 103

Exemples (annotés) . . . . . 105

**Répétitions en tierces . . . . . 110**

Différents modes d'exécution . . . . . 113

Exemples (annotés) . . . . . 113

**Arpeggios en tierces . . . . . 114**

Exemples (annotés) . . . . . 116

ESCUELA COMPLETA DE DOBLES NOTAS . . . . .

**TERCERAS (Escuela Magistral de Terceras) . . . . . 1**

Ejercicios para dar fuerza a los dedos, igualdad de sonido y agilidad . . . . . 4

Ejercicios para obtener igualdad y destreza en los tres puntos difíciles de la escala diatónica en terceras . . . . . 13

Ejercicios para obtener flexibilidad y fuerza de la mano, Ejercicios especiales para 5/3 y 4/2 y como preparación para los trinos en terceras . . . . . 16

Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

*Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* . . . . . 17

Ejercicios suplementarios de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms . . . . . 34

**Escalas Diatónicas en Terceras . . . . . 37**

Digitación general para todas las escalas mayores y menores en terceras, sin considerar la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . . . . . 41

Digitaciones conforme a la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . . . . . 47

Digitaciones transcendentales para el *legato estricto* en las escalas en terceras (publicadas por la primera vez) . . . . . 49-54

Otras digitaciones para las escalas diatónicas en terceras, de: Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—digitaciones curiosas de Coperin . . . . . 37-55

Ejemplos (annotados) . . . . . 56

**Escalas Cromáticas en Terceras . . . . . 65**

Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en terceras . . . . . 65

Digitaciones para la escala cromática en terceras menores, de:

Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás

Digitaciones especiales de Alberto Jonás (publicadas por primera vez) . . . . . 68

Tabla de digitaciones para la escala cromática en terceras menores, dada por Alfred Cortot en su edición de los Estudios de Chopin . . . . . 71

Digitaciones para la escala cromática en terceras mayores, de:

Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás . . . . . 72

Además, una digitación original, escrita especialmente para esta obra, por: *Ferruccio Busoni* . . . . . 74

Ejercicios especiales para obtener velocidad en las escalas cromáticas en terceras . . . . . 75

Varias maneras de trabajar las escalas cromáticas en terceras . . . . . 76

Ejemplos (annotados) . . . . . 79

**Grupetos en Terceras . . . . . 86**

Ejercicios preparatorios para los grupetos en terceras. Varias digitaciones. Ejercicios para la velocidad.

**Facilitaciones . . . . . 90**

También una manera original de ejecutar los grupetos en terceras (publicada por primera vez) de: *Ernst von Dohnányi* . . . . . 90-95

Ejemplos (annotados) . . . . . 92

**Trinos en Terceras . . . . . 96**

Ejercicios preparatorios para los trinos en terceras. Varias digitaciones. Ejercicios para la velocidad.

Trinos en terceras con notas tenidas . . . . . 101

Varios trinos en terceras . . . . . 103

Ejemplos (annotados) . . . . . 105

**Repeticiones en Terceras . . . . . 110**

Varias maneras de ejecución. Ejemplos (annotados) . . . . . 113

**Arpeggios en Terceras . . . . . 114**

Ejemplos (annotados) . . . . . 116



TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)

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 Tausig—Rosenthal-Schyte . . . . . 148

Diatonic Scales in Sixths . . . . . 152  
 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:  
 Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schyte—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-Schyte—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.  
*Examples* (annotated) . . . . . 192

Partial (or blind) Sixths . . . . . 193  
*Examples* (annotated) . . . . . 196

Sixths with Alternating Hands . . . . . 197  
*Examples* (annotated) . . . . . 200

Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands (New modes of execution, published for the first time).  
*Examples* (annotated) . . . . . 204

Glissandos in Sixths . . . . . 204  
*Examples* (annotated) . . . . . 205

FOURTHS (Master School of Fourths) . . . . . 207  
 Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the ulavins of fourths . . . . . 208

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . . 117  
 Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . . 121  
 Repeatinge Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . . 121  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 122

Blinde Terzen . . . . . 125  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 131  
 Auch neue Ausführungen (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . . 132  
 Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . . 132

Glissandi in Terzen . . . . . 133  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 133

SEXTEN (Meisterschule der Sexten) . . . . . 135  
 Übungen, um die Ausdehnung, Kraft und Ausdauer der Hände zu steigern . . . . . 136  
 Übungen, um Hände, Handgelenke und Vorderarme gelenkig zu machen . . . . . 139  
 Übungen als Vorbereitung für die diatonischen Tonleitern in Sexten . . . . . 146  
 Übungen als Vorbereitung für die chromatischen Tonleitern in Sexten . . . . . 147  
 Ausserdem Übungen von:  
 Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schyte . . . . . 148

Diatonische Tonleitern in Sexten . . . . . 152  
 Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für die diatonischen Tonleitern in Sexten, angegeben von:  
 Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . . . . 151

Besondere Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Sexten . . . . . 155  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 160

Chromatische Tonleiter in kleinen Sexten . . . . . 164  
 Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für chromatische Tonleitern in kleinen Sexten von:  
 Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schyte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . . 164-165

Chromatische Tonleiter in grossen Sexten 165, 167, 168  
 Fingersätze von:  
 Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schyte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht). . . . .

Beispiele . . . . . 169

Gebrochene Sexten . . . . . 171  
 Übungen in gebrochenen Sexten.  
 Diatonische Tonleitern und Arpeggien in gebrochenen Sexten . . . . . 171  
 Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten . . . . . 172  
 Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
 Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . . 173-179  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 178

Arpeggien in Sexten . . . . . 183  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 184

Doppelschläge in Sexten . . . . . 186  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 187

Sexten Repetitionen . . . . . 188  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 189

Triller in Sexten . . . . . 189  
 Vorübungen für die zitierte Stücke.  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 192

Blinde Sexten . . . . . 193  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 196

Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . . 197  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 200

Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . . 202  
 (Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht)  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 204

Glissandi in Sexten . . . . . 204  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 205

QUARTEN (Meisterschule der Quartet) . . . . . 207  
 Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quartet zu erlangen . . . . . 208



TABLE des MATIÈRES  
LIVRE IV (Continuation)

Tierces avec mains alternantes . . . . .	117
Trilles en tierces avec mains alternantes . . . . .	121
Répétitions en tierces avec mains alternantes . . . . .	121
Exemples (annotés) . . . . .	122
Tierces partielles . . . . .	125
Exemples (annotés) . . . . .	131
Ainsi que de nouveaux modes d'exécution (publié pour la première fois) . . . . .	132
Tierces partielles avec mains alternantes . . . . .	132
Glissandos en tierces . . . . .	133
Exemples (annotés) . . . . .	133
SIXTES (École magistrale des sixtes) . . . . .	135
Exercices pour augmenter la portée, la force et l'endurance des mains . . . . .	136
Exercices pour assouplir les mains, les poignets et les avant-bras . . . . .	139
Exercices préparatoires pour les gammes diatoniques en sixtes . . . . .	146
Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en sixtes . . . . .	147
Exercices supplémentaires de: Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schytte . . . . .	148
Gammes diatoniques en sixtes . . . . .	
Analyse et discussion des divers doigtés pour les gammes diatoniques en sixtes donnés par: Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . . . .	151
Doigtés spéciaux pour les gammes diatoniques en sixtes . . . . .	155
Exemples (annotés) . . . . .	160
Gamme chromatique en sixtes mineures . . . . .	164
Analyse et discussion des divers doigtés pour la gamme chromatique en sixtes mineures, par: Plaïdy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois) . . . . .	164-165
Gamme chromatique en sixtes majeures . . . . .	165, 167, 168
Doigtés de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois). . . . .	
Exemples (annotés) . . . . .	169
Sixtes brisées . . . . .	171
Exercices de sixtes brisées. Gammes diatoniques en sixtes brisées . . . . .	171
Gammes chromatiques et arpèges en sixtes brisées . . . . .	172
Ainsi que des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
Exemples (annotés) . . . . .	178
Arpèges en sixtes . . . . .	183
Exemples (annotés) . . . . .	184
Gruppetti en sixtes . . . . .	186
Exemples (annotés) . . . . .	187
Sixtes répétées . . . . .	188
Exemples (annotés) . . . . .	189
Trilles en sixtes . . . . .	189
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	191
Exemples (annotés) . . . . .	192
Sixtes partielles . . . . .	193
Exemples (annotés) . . . . .	196
Sixtes avec mains alternantes . . . . .	197
Exemples (annotés) . . . . .	200
Sixtes partielles avec mains alternantes . . . . .	202
(Nouveaux modes d'exécution, publiés pour la première fois) . . . . .	203
Exemples (annotés) . . . . .	204
Glissandos en sixtes . . . . .	204
Exemples (annotés) . . . . .	205
QUARTES (École magistrale des quarts) . . . . .	207
Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quarts . . . . .	208

INDICE  
LIBRO IV (Continuación)

Terceras cou Manos Alternantes . . . . .	117
Trinos en terceras con manos alternantes . . . . .	121
Repeticiones en terceras con manos alternantes . . . . .	121
Ejemplos (anotados) . . . . .	122
Terceras Parciales . . . . .	125
Ejemplos (anotados) . . . . .	131
Tambien nuevas maneras de ejecucion (publicados por primera vez) . . . . .	132
Terceras parciales con manos alternantes . . . . .	132
Glissandos en Terceras . . . . .	133
Ejemplos (anotados) . . . . .	133
SEXTAS (Escuela Magistral de Sextas) . . . . .	135
Ejercicios para aumentar el alcance, la fuerza y la resistencia de las manos . . . . .	136
Ejercicios para dar soltura a las manos, muñecas y antebrazos . . . . .	139
Ejercicios preparatorios para las escalas diatónicas en sextas . . . . .	146
Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en sextas . . . . .	147
Ejercicios suplementarios de: Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schytte . . . . .	148
Escalas Diatónicas en Sextas . . . . .	
Análisis y discusión de las varias digitaciones para las escalas diatónicas en sextas, dadas por: Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moriz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . . . .	151
Digitaciones Especiales para las Escalas Diatónicas en Sextas . . . . .	155
Ejemplos (anotados) . . . . .	160
Escala Cromática en Sextas Menores . . . . .	164
Análisis y discusión de las varias digitaciones para la escala cromática en sextas menores, de: Plaïdy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas por primera vez) . . . . .	164-165
Escala Cromática en Sextas Mayores . . . . .	165, 167, 168
Digitaciones de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas por primera vez). . . . .	
Ejemplos (anotados) . . . . .	169
Sextas Quebradas . . . . .	171
Ejercicios en sextas quebradas. Escalas diatónicas en sextas quebradas . . . . .	171
Escalas cromáticas y arpegios en sextas quebradas . . . . .	172
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
Ejemplos (anotados) . . . . .	178
Arpegios en Sextas . . . . .	183
Ejemplos (anotados) . . . . .	184
Grupetos en Sextas . . . . .	186
Ejemplos (anotados) . . . . .	187
Repeticiones en Sextas . . . . .	188
Ejemplos (anotados) . . . . .	189
Trinos en Sextas . . . . .	189
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	191
Ejemplos (anotados) . . . . .	192
Sextas Parciales . . . . .	193
Ejemplos (anotados) . . . . .	196
Sextas con Manos Alternantes . . . . .	197
Ejemplos (anotados) . . . . .	200
Sextas Parciales con Manos Alternantes . . . . .	202
(Nuevas maneras de ejecución, publicadas por primera vez) . . . . .	203
Ejemplos (anotados) . . . . .	204
Glissandos en Sextas . . . . .	204
Ejemplos (anotados) . . . . .	205
CUARTAS (Escuela Magistral de Cuartas) . . . . .	207
Ejercicios para adquirir igualdad y fluidez en la ejecución de las cuartas . . . . .	208

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)

Additional exercises by: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
<b>Diatonic Scales in Fourths</b> . . . . .	215
Various fingerings for the diatonic scales in fourths . . . . .	215
Exercises in broken fourths. . . . .	219
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	220
<b>Exercises in Chromatic Perfect Fourths</b> . . . . .	223
<b>Chromatic Scale in Perfect Fourths</b> . . . . .	225
Various ways of practising the chromatic scale in perfect fourths . . . . .	225
Fingerings for the chromatic scale in perfect fourths by: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
<b>Preparatory Exercises for Pieces Quoted</b> . . . . .	227
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	229
<b>Exercises in Chromatic Augmented Fourth (diminished fifth)</b> . . . . .	230
<b>Chromatic Scale in Augmented Fourth</b> . . . . .	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
<b>Preparatory Exercises for Pieces Quoted</b> . . . . .	234
<b>Trills in Perfect Fourth</b> . . . . .	236
<b>Trills in Augmented Fourth</b> . . . . .	239
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	240
<b>Turns in Fourth</b> . . . . .	241
<b>Preparatory Exercises for Pieces Quoted</b> . . . . .	241
<b>Fourth with Alternating Hands</b> . . . . .	243
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	245
<b>Arpeggios in Fourth</b> . . . . .	245
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	247
<b>Partial (or blind) Fourth</b> . . . . .	248
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	249
<b>SECONDS and SEVENTHS</b> . . . . .	251
<b>Diatonic Scales in Seconds</b> . . . . .	252
<b>Chromatic Scales in Seconds</b> . . . . .	253
Also fingerings by: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	254
<b>Trills in Seconds</b> . . . . .	254
<b>Chromatic Scales in Sevenths</b> . . . . .	256
<b>MIXED DOUBLE NOTES</b> . . . . .	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
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	273

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
<b>Diatonische Tonleitern in Quart</b> . . . . .	215
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quart . . . . .	215
Übungen in gebrochenen Quart. . . . .	219
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	220
<b>Übungen in chromatischen reinen Quart</b> . . . . .	223
<b>Chromatische Tonleiter in reinen Quart</b> . . . . .	225
Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in reinen Quart zu üben . . . . .	225
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in reinen Quart von: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	227
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	229
<b>Übungen in chromatischen übermässigen Quart (verminderten Quint)</b> . . . . .	230
<b>Chromatische Tonleiter in übermässigen Quart</b> . . . . .	231
Fingersätze für die chromatische Tonleitern in übermässigen Quart von: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Verschiedene Arten die Tonleitern in übermässigen Quart zu üben . . . . .	233
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	234
<b>Triller in reinen Quart</b> . . . . .	236
<b>Triller in übermässigen Quart</b> . . . . .	239
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	240
<b>Doppelschläge in Quart</b> . . . . .	241
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	241
<b>Quart mit sich ablösenden Händen</b> . . . . .	243
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	245
<b>Arpeggien in Quart</b> . . . . .	245
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	247
<b>Blinde Quart</b> . . . . .	248
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	249
<b>SEKUNDEN und SEPTIMEN</b> . . . . .	251
<b>Diatonische Tonleitern in Sekunden</b> . . . . .	252
<b>Chromatische Tonleitern in Sekunden</b> . . . . .	253
Auch Fingersätze von: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	254
<b>Triller in Sekunden</b> . . . . .	254
<b>Chromatische Tonleitern in Septimen</b> . . . . .	256
<b>GEMISCHTE DOPPELNOTEN</b> . . . . .	257
Übungen, die alle Doppelnoten kombinieren, von den Sekunden bis zu den Nonen . . . . .	258
Ausserdem Übungen von R. Joseffy . . . . .	260
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben von: Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim— Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp. . . . .	262
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen). . . . .	273

TABLE des MATIÈRES  
LIVRE IV (Continuacion)

Exercices supplémentaires de: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
Gammes diatoniques en quartes . . . . .	215
Divers doigtés pour les gammes diatoniques en quartes . . . . .	215
Exercices en quartes hrisées . . . . .	219
Exemples (annotés) . . . . .	220
Exercices en quartes justes chromatiques . . . . .	223
Gamme chromatique en quartes justes . . . . .	225
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes justes . . . . .	225
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes justes par: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	227
Exemples (annotés) . . . . .	229
Exercices en quartes augmentées (quintes mineures) chromatiques . . . . .	230
Gamme chromatique en quartes augmentées . . . . .	231
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes augmentées par: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal—Schytte . . . . .	232
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes augmentées . . . . .	233
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	234
Trilles en quartes justes . . . . .	236
Trilles en quartes augmentées . . . . .	239
Exemples (annotés) . . . . .	240
Gruppetti en quartes . . . . .	241
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	241
Quartes avec mains alternantes . . . . .	243
Exemples (annotés) . . . . .	245
Arpèges en quartes . . . . .	245
Exemples (annotés) . . . . .	247
Quartes partielles . . . . .	248
Exemples (annotés) . . . . .	249
SECONDES et SEPTIÈMES . . . . .	251
Gammes diatoniques en secondes . . . . .	252
Gammes chromatiques en secondes . . . . .	253
Ainsi que les doigtés de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Exemples (annotés) . . . . .	254
Trilles en Secondes . . . . .	254
Gammes Chromatiques en Septièmes . . . . .	256
DOUBLES NOTES MIXTES . . . . .	257
Exercices combinant toutes les doubles notes, depuis les secondes, jusqu'aux neuvièmes . . . . .	258
Exercices supplémentaires de: R. Joseffy . . . . .	260
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par: Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp . . . . .	262
Exemples (annotés). . . . .	273

INDICE  
LIBRO IV (Continuación)

Ejercicios suplementarios de: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
Escalas Diatónicas en Cuartas . . . . .	215
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas . . . . .	215
Ejercicios en cuartas quebradas . . . . .	219
Ejemplos (anotados) . . . . .	220
Ejercicios en Cuartas Justas Cromáticas . . . . .	223
Escala Cromática en Cuartas Justas . . . . .	225
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas justas . . . . .	225
Digitaciones para la escala cromática en cuartas justas por: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	227
Ejemplos (anotados) . . . . .	229
Ejercicios en Cuartas Aumentadas (quintas menores) Cromáticas . . . . .	230
Escala Cromática en Cuartas Aumentadas . . . . .	231
Digitaciones para la escala cromática en cuartas aumentadas de: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas aumentadas . . . . .	233
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	234
Trinos en Cuartas Justas . . . . .	236
Trinos en Cuartas Aumentadas . . . . .	239
Ejemplos (anotados) . . . . .	240
Grupetos en Cuartas . . . . .	241
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	241
Cuartas con Mãos Alternantes . . . . .	243
Ejemplos (anotados) . . . . .	245
Arpegios en Cuartas . . . . .	245
Ejemplos (anotados) . . . . .	247
Cuartas Parciales . . . . .	248
Ejemplos (anotados) . . . . .	249
SEGUNDAS Y SÉPTIMAS . . . . .	251
Escalas Diatónicas en Segundas . . . . .	252
Escalas Cromáticas en Segundas . . . . .	253
También las digitaciones de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Ejemplos (anotados) . . . . .	254
Trinos en Segundas . . . . .	254
Escalas Cromáticas en Séptimas . . . . .	256
NOTAS DOBLES MIXTAS . . . . .	257
Ejercicios que combinan todas las doubles notes, desde las segundas hasta las novenas . . . . .	258
Ejercicios suplementarios de: R. Joseffy . . . . .	260
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por: Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp . . . . .	262
Ejemplos (anotados) . . . . .	273



BOOK V

COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves, Staccato and Chords) . . . . . 1

OCTAVES . . . . . 2

Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves . . . . . 2

Staccato exercises with notes held . . . . . 3-11

Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms . . . . . 8

Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing . . . . . 12

Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing . . . . . 15

Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes . . . . . 14-16

Diatonic and chromatic scales in octaves . . . . . 23

Examples (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). Examples (annotated) . . . . . 37

Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves. (Vibration Octaves) . . . . . 43

Skips in Octaves . . . . . 51

Examples (annotated) . . . . . 57

Broken Octaves . . . . . 59

Examples (annotated) . . . . . 62

Arpeggios in Octaves . . . . . 66

Examples (annotated) . . . . . 73-76

Repetitions in Octaves . . . . . 77

Examples (annotated) . . . . . 78

Octaves in combination with Notes to be Held . . . . . 80

Turns in Octaves . . . . . 80

Examples (annotated) . . . . . 81

Trills in Octaves . . . . . 81

Examples (annotated) . . . . . 84

Octaves with Alternating Hands . . . . . 85

Examples (annotated) . . . . . 87-90

Interlocked Octaves. . . . . 93

Examples (annotated) . . . . . 94

Partial (or blind) Octaves . . . . . 95

Examples (annotated) . . . . . 96

Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands . . . . . 97

Examples (annotated) . . . . . 99

Partial, Interlocked Octaves . . . . . 100

Examples (annotated) . . . . . 100

The Tremolo . . . . . 100

Examples (annotated) . . . . . 105

Glissandos in Octaves . . . . . 107

Examples (annotated) . . . . . 108

BUCH V

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER OKTAVEN, STACCATI UND AKKORDE (Meisterschule der Oktaven, Staccati und Akkorde) . . . . . 1

OKTAVEN . . . . . 2

Gelenkschlag—Armschlag—Nervenschnelligkeit und Nervenkraft . . . . . 2

Staccatoübungen mit gehaltenen Noten . . . . . 3-11

Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Kraft in den Handgelenken, Vorderarmen und Armen . . . . . 8

Übungen zur Erlangung von Biegsamkeit und Behendigkeit in den Daumen beim Oktavenspiel . . . . . 12

Übungen zur Erlangung von Kraft und Treffsicherheit im fünften Finger beim Oktavenspiel . . . . . 15

Staccatoübungen von einzelnen Noten, Terzen, Quarten, Sexten, Octaven und gemischten Doppelnoten . . . . . 14-16

Diatonische und chromatische Tonleitern in Oktaven . . . . . 23

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 30-32

Vorübungen für Legatospiel in Oktaven . . . . . 33

Wechseln der Finger, ohne die Taste loszulassen. Herunterrutschen von einer schwarzen zu einer weissen Taste . . . . . 35

Legatooktaven (diatonische und chromatische Tonleitern; Arpeggien) . . . . . 37

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 41

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Schnelligkeit beim Spielen von Staccatooktaven (Vibrations Oktaven) . . . . . 43

Sprünge in Oktaven . . . . . 51

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 57

Gebrochene Oktaven . . . . . 59

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 62

Arpeggien in Oktaven . . . . . 66

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 73-76

Repetitionen in Oktaven . . . . . 77

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 78

Oktaven in Verbindung mit festzuhaltenden Noten . . . . . 80

Doppelschläge in Oktaven . . . . . 80

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 81

Triller in Oktaven . . . . . 81

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 84

Oktaven mit sich ablösenden Händen . . . . . 85

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 87-90

Oktaven mit ineinander greifenden Händen . . . . . 93

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 94

Blinde Oktaven . . . . . 95

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 96

Blinde Oktaven mit sich ablösenden Händen . . . . . 97

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 99

Blinde Oktaven mit ineinander greifenden Händen . . . . . 100

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 100

Das Tremolo . . . . . 100

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 105

Glissandi in Oktaven . . . . . 107

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 108

Also original exercises, expressly written for this work, by:  
 Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—  
 Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—I. Philipp.

Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben,  
 von:  
 Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—  
 Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—I. Philipp.

LIVRE V

ÉCOLE COMPLÈTE D'OCTAVES, DU STACCATO ET DES ACCORDS (École Magistrale d'octaves, du staccato et des accords) . . . . . 1

OCTAVES . . . . . 2

Toucher du poignet. Toucher du bras. Rapidité et force des nerfs . . . . . 2

Exercices de staccato avec notes tenues . . . . . 3-11

Exercices pour obtenir la vitesse et la force des poignets, des avant-bras et des bras . . . . . 8

Exercices pour obtenir la flexibilité et la dextérité du pouce en vue du jeu d'octaves . . . . . 12

Exercices pour obtenir force et justesse du cinquième doigt en vue du jeu d'octaves . . . . . 15

Exercices de staccato en notes simples, en tierces, quarts, sixtes, octaves et doubles notes mixtes . . . . . 14-16

Gammes diatoniques et chromatiques en octaves . . . . . 23

Exemples (annotés) . . . . . 30-32

Exercices préparatoires pour le jeu légato d'octaves . . . . . 33

Changement de doigts sur la même touche. Glisser des touches noires aux blanches . . . . . 35

Octaves légato (gammes diatoniques et chromatiques; arpegés) . . . . . 37

Exemples (annotés) . . . . . 41

Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des octaves staccato. (Octaves par Vibration) . . . . . 43

Sauts en octaves . . . . . 51

Exemples (annotés) . . . . . 57

Octaves brisées . . . . . 59

Exemples (annotés) . . . . . 62

Arpegés en octaves . . . . . 66

Exemples (annotés) . . . . . 73-76

Répétitions en octaves . . . . . 77

Exemples (annotés) . . . . . 78

Octaves en combinaison avec des notes tenues . . . . . 80

Gruppetti en Octaves . . . . . 80

Exemples (annotés) . . . . . 81

Trilles en octaves . . . . . 81

Exemples (annotés) . . . . . 84

Octaves avec mains alternantes . . . . . 85

Exemples (annotés) . . . . . 87-90

Octaves avec mains chevauchantes . . . . . 93

Exemples (annotés) . . . . . 94

Octaves partielles . . . . . 95

Exemples (annotés) . . . . . 96

Octaves partielles avec mains alternantes . . . . . 97

Exemples (annotés) . . . . . 99

Octaves partielles avec mains chevauchantes . . . . . 100

Exemples (annotés) . . . . . 100

Le trémolo . . . . . 100

Exemples (annotés) . . . . . 105

Glissandos en octaves . . . . . 107

Exemples (annotés) . . . . . 108

Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—A. Philipp.

LIBRO V

ESCUELA COMPLETA DE LAS OCTAVAS, EL STACCATO Y LOS ACORDES (Escuela Magistral de las Octavas, el Staccato y los Acordes) . . . . . 1

OCTAVAS . . . . . 2

“Toucher” de la muñeca. “Toucher” del brazo. Velocidad y fuerza de los nervios . . . . . 2

Ejercicios de staccato con notas tenidas . . . . . 3-11

Ejercicios para adquirir velocidad y fuerza de las muñecas, antebrazos y brazos . . . . . 8

Ejercicios para la flexibilidad y rapidez de los pulgares al tocar las octavas . . . . . 12

Ejercicios para adquirir fuerza y seguridad en los quintos dedos al tocar las octavas . . . . . 15

Ejercicios de staccato en notas simples, terceras, cuartas, sextas, octavas, y dobles notas mixtas . . . . . 14-16

Escalas diatónicas y cromáticas en octavas . . . . . 23

Ejemplos (anotados) . . . . . 30-32

Ejercicios preparatorios para tocar legato en octavas . . . . . 33

Cambiar de dedos sin dejar la tecla. Para resbalar de una tecla negra a una blanca . . . . . 35

Octavas legato (escalas diatónicas y cromáticas; arpegios). Ejemplos (anotados) . . . . . 37

Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en las octavas staccato. (Octavas por Vibración) . . . . . 43

Salto en Octavas . . . . . 51

Ejemplos (anotados) . . . . . 57

Octavas Quebradas . . . . . 59

Ejemplos (anotados) . . . . . 62

Arpegios en Octavas . . . . . 66

Ejemplos (anotados) . . . . . 73-76

Repeticiones en Octavas . . . . . 77

Ejemplos (anotados) . . . . . 78

Octavas en combinación con Notas Tenidas . . . . . 80

Grupetos en Octavas . . . . . 80

Ejemplos (anotados) . . . . . 81

Trinos en Octavas . . . . . 81

Ejemplos (anotados) . . . . . 84

Octavas con Manos Alternantes . . . . . 85

Ejemplos (anotados) . . . . . 87-90

Octavas con Manos Superpuestas . . . . . 93

Ejemplos (anotados) . . . . . 94

Octavas Parciales . . . . . 95

Ejemplos (anotados) . . . . . 96

Octavas Parciales con Manos Alternantes . . . . . 97

Ejemplos (anotados) . . . . . 99

Octavas Parciales con Manos Superpuestas . . . . . 100

Ejemplos (anotados) . . . . . 100

El Trémolo . . . . . 100

Ejemplos (anotados) . . . . . 105

Glissandos en Octavas . . . . . 107

Ejemplos (anotados) . . . . . 108

Además ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—A. Philipp.

TABLE OF CONTENTS

BOOK V (Continued)

**CHORDS** . . . . . 117

The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing . . . . . 117-118

Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords . . . . . 119

Exercises to obtain fulness of tone in chord-playing . . . 121  
*Examples* (annotated) . . . . . 125

Chords with Alternating Hands . . . . . 127  
*Examples* (annotated) . . . . . 129

Mixed Chords and Octaves . . . . . 130  
*Examples* (annotated) . . . . . 131

Repetitions in Chords . . . . . 132  
*Examples* (annotated) . . . . . 134

Arpeggiated Chords . . . . . 136  
*Examples* (annotated) . . . . . 138

Mixed Chords and Single Notes . . . . . 140  
*Examples* (annotated) . . . . . 140

Chords of 6 } . . . . . 142  
               3 }

*Examples* (annotated) . . . . . 148-152

Also original exercises, expressly written for this work, by:  
*Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp* . . . . . 153-159

**FINGERINGS** . . . . . 163

Rules, advice and suggestions for finding and employing correct suitable fingerings . . . . . 164

Curious, very serviceable fingerings . . . . . 173  
*Examples* (annotated) . . . . . 165-189

Also original exercises, expressly written for this work, by:  
*Wilhelm Bachaus* . . . . . 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  
*Examples* (annotated) . . . . . 211-258

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH V (Fortsetzung)

**AKKORDE** . . . . . 117

Die Funktionen des Armes, der Schulter und des Rückens beim Spielen von Akkorden . . . . . 117-118

Verschiedene Übungen zur Erlangung von Treffsicherheit, Schnelligkeit, Leichtigkeit und Kraft beim Spielen von Akkorden . . . . . 119

Übungen um Tonfülle beim Spielen von Akkorden zu erlangen . . . . . 121  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 125

Akkorde mit sich ablösenden Händen . . . . . 127  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 129

Gemischte Akkorde und Oktaven . . . . . 130  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 131

Repetitionen in Akkorden . . . . . 132  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 134

Akkorde in Arpeggioform. . . . . 136  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 138

Gemischte Akkorde und einzelne Noten . . . . . 140  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 140

Akkorde von 6 } . . . . . 142  
                   3 }

*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 148-152

Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
*Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp* . . . 153-154-156-158-159

**FINGERSÄTZE** . . . . . 163

Regeln, Ratschläge und Anweisungen, um richtige, passende Fingersätze zu finden und anzuwenden . . . . 164

Eigentümliche, äusserst nützliche Fingersätze . . . . . 173  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 165-189

Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
*Wilhelm Bachaus* . . . . . 190

**RHYTHMUS—TAKT—AKZENTE** . . . . . 205

Der Ursprung des Rhythmus; dessen Erklärung und hervorragende Wichtigkeit in der Musik . . . . . 206

Der Ursprung des "Taktes"; dessen Abhängigkeit vom Rhythmus . . . . . 208

Die Bedeutung von Akzenten; deren grosse Hilfe beim öffentlichen Vortrag . . . . . 226  
*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 211-258



ACCORDS . . . . .	117
Fonctions du bras, de l'épaule et du dos dans le jeu des accords . . . . .	117-118
Divers exercices pour obtenir la justesse, la rapidité, la légèreté et la force dans le jeu des accords . . . . .	119
Exercices pour obtenir la plénitude du son dans les accords	121
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	125
Accords avec mains alternantes . . . . .	127
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	129
Accords et octaves mêlangés . . . . .	130
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	131
Répétitions en accords . . . . .	132
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	134
Accords arpégés . . . . .	136
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	138
Accords et notes simples mêlangés . . . . .	140
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	140
Accords de $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ . . . . .	142
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	148-152
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:	
<i>Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp</i> . . . . .	153-154-156-158-159
DOIGTÈS . . . . .	163
Règles, conseils et suggestions pour trouver et employer des doigtés corrects et appropriés . . . . .	164
Doigtés curieux, mais très utiles . . . . .	173
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	165-189
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:	
<i>Wilhelm Bachaus</i> . . . . .	190
RYTHME—MESURE—ACCENTS . . . . .	205
Origine du rythme; sa définition et son rôle prépondérant dans la musique . . . . .	206
Origine de la "mesure"; la "mesure" subordonnée au rythme . . . . .	208
La signification des accents; leur grande utilité pratique pour le jeu en public . . . . .	226
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	211-258

ACORDES . . . . .	117
Funciones del brazo, el hombro y la espalda al tocar acordes . . . . .	117-118
Varios ejercicios para obtener seguridad, rapidez, ligereza y fuerza al tocar acordes . . . . .	119
Ejercicios para obtener plenitud de sonido al tocar acordes.	121
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	125
Acordes con Manos Alternantes . . . . .	127
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	129
Acordes y Octavas Mezclados . . . . .	130
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	131
Repeticiones en Acordes . . . . .	132
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	134
Acordes Arpegiados . . . . .	136
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	138
Acordes y Notas Simples Mezclados . . . . .	140
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	140
Acordes de $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ . . . . .	142
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	148-152
Además ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:	
<i>Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp</i> . . . . .	153-154-156-158-159
DIGITACIONES . . . . .	163
Reglas, consejos e indicaciones para encontrar y emplear las digitaciones correctas y adecuadas . . . . .	164
Digitaciones curiosas, de gran utilidad . . . . .	173
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	165-189
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:	
<i>Wilhelm Bachaus</i> . . . . .	190
RITMO—COMPÁS—ACENTOS . . . . .	205
Origen del ritmo, su definición y preponderancia en la música . . . . .	206
Origen del compás, su subordinación al ritmo . . . . .	208
Significación de los acentos; gran ayuda práctica que dan en la ejecución ante el público . . . . .	226
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	211-258

BOOK VI

BAND VI

THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF DYNAMICS AND AGOGICS . . . . . 1

DYNAMICS . . . . . 2

Shadings . . . . . 2

Analysis and discussion of all the dynamic gradations used in music.

Exercises for acquiring control of dynamics . . . . . 12

Crescendos and Diminuendos . . . . . 15

How to obtain artistic, effective crescendos and diminuendos. Crescendos and diminuendos of unusual length.

*Examples* (annotated) . . . . . 17

Culminations. Perspective . . . . . 22

*Examples* (annotated) . . . . . 22

Contrasts . . . . . 28

*Examples* (annotated) . . . . . 29

Melody and accompaniment . . . . . 35

*Examples* (annotated) . . . . . 35

Dynamic nuances in both hands . . . . . 36

Dynamics in polyphonic playing . . . . . 37

Influence of Phrasing on Dynamics . . . . . 38

When to effect dynamic changes . . . . . 39

Symmetry. Cadences. Organ points. New subjects. Progressions. Modulations.

*Examples* (annotated) . . . . . 39

Dynamics in compositions for piano and another instrument.

Chamber Music . . . . . 47

Playing with orchestra . . . . . 47

Color . . . . . 48

*Examples* (annotated) . . . . . 49

AGOGICS . . . . . 55

Definitions of *Tempo* . . . . . 55

Time-Signatures . . . . . 57

Tempo Designations . . . . . 58

Which is the slowest tempo in music? Is *Andantino* slower or faster than *Andante*? Comparative study of all the leading Encyclopedias and treatises on music, of all the compositions for piano, piano and violin, chamber music and of all the symphonies by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Schumann in order to reach a definite conclusion on these two subjects.

Agogic Terms . . . . . 79

Faulty tempo designations . . . . . 80

(Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).

*Examples* (annotated) . . . . . 81

Curiosities in tempo designations . . . . . 87

(Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin).

Metronome . . . . . 89

Its history and description. The three uses of the metronome. Lists of metronomic indications by Hummel and by Beethoven. Relation between the metronome and the human pulse. Faulty metronomic indications by Schumann.

Agogic signs . . . . . 97

*Examples* (annotated) . . . . . 98

Motion and Repose . . . . . 105

Agogic changes and nuances . . . . . 107

The dependence of agogics on the nature and structure of theme. The relation between *tempo* and shadings (Agogics and Dynamics). New themes. Returns of themes. Perfect cadences. Strettas. Progressions. Agogics in the compositions of Bach, Händel, Rameau and Couperin. Advice by Carl Maria von Weber.

*Examples* (annotated) . . . . . 109

DIE KÜNSTLERISCHE ANWENDUNG DER DYNAMISCHEN UND AGOGISCHEN MITTEL . . . . . 1

DYNAMIK . . . . . 2

Schattierungen . . . . . 2

Analyse und Erörterung von jeder in der Musik gebrauchten Abstufung.

Übungen zur Beherrschung der dynamischen Nüancen . . . . . 12

Crescendi und Diminuendi . . . . . 15

Wie man künstlerische und wirkungsvolle *crescendi* und *diminuendi* hervorbringen kann. Lange *crescendi* und *diminuendi*.

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 17

Höhepunkte. Perspektive . . . . . 22

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 22

Kontraste . . . . . 28

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 29

Melodie und Begleitung . . . . . 35

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 35

Dynamische Nüancen in beiden Händen . . . . . 36

Die Dynamik beim polyphonen Spielen . . . . . 37

Einfluss der Phrasierung auf die Dynamik . . . . . 38

Wann dynamische Änderungen vorkommen . . . . . 39

Symmetrie. Kadenzen. Fermaten. Neue Themen. Sequenzen. Modulation.

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 39

Die Dynamik in Kompositionen für Klavier und ein anderes Instrument . . . . . 46

Kammermusik . . . . . 47

Klavier und Orchester . . . . . 47

Klangfarbe . . . . . 48

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 49

55 AGOGIK

Erklärungen des *Tempo* . . . . . 55

Takt-Bezeichnungen . . . . . 57

Tempo Bezeichnungen . . . . . 58

Welches ist das langsamste Tempo in der Musik? Ist *Andantino* langsamer oder schneller als *Andante*? Vergleichende Studie von allen hervorragenden Enzyklopädiën und Büchern über Musik, von allen Kompositionen für Klavier, Klavier und Geige, Kammermusik, und von allen Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann um über diese beiden Streitfragen eine endgültige Lösung zu erreichen.

Agogische Ausdrücke . . . . . 79

Unrichtige Tempo Bezeichnungen . . . . . 80

(Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 81

Merkwürdige Tempo Bezeichnungen . . . . . 87

(Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin).

Metronom . . . . . 89

Seine Geschichte und Beschreibung. Die dreifache Verwendung des Metronoms. Verzeichnisse mit metronomischen Vorschriften von Hummel und von Beethoven. Beziehung zwischen dem Metronom und dem menschlichen Pulsschlag. Unrichtige metronomische Angaben von Schumann.

Agogische Zeichen . . . . . 97

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 98

Bewegung und Ruhe . . . . . 105

Agogische Änderungen und Nüancierungen . . . . . 107

Die Abhängigkeit der Agogik von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung. Beziehung zwischen *Tempo* und Schattierungen (Agogik und Dynamik). Neue Themen. Rückkehr der Themen. Volle Kadenz (Ganzschlüsse). *Strettas*. Die Agogik in den Kompositionen von Bach, Händel, Rameau und Couperin. Ratschläge von Carl Maria von Weber.

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 109

LIVRE VI

L'EMPLOI ARTISTIQUE DES MOYENS DYNAMIQUES ET AGOGIQUES . . . . .	1
DYNAMIQUE . . . . .	2
Nuances . . . . .	2
Analyse et discussion de chaque degré dynamique employé en musique.	
Exercices pour obtenir la maîtrise de la dynamique . . . . .	12
Crescendos et diminuendos . . . . .	15
Comment produire des crescendos et des diminuendos artistiques et effectifs. Longs crescendos et diminuendos.	
Exemples (annotés) . . . . .	17
Culminations. Perspective . . . . .	22
Exemples (annotés) . . . . .	22
Contrastes . . . . .	28
Exemples (annotés) . . . . .	29
Méloдие et Accompagnement . . . . .	35
Exemples (annotés) . . . . .	35
Nuances dynamiques dans les deux mains . . . . .	36
La dynamique dans le jeu polyphonique . . . . .	37
Influence du phraser sur la dynamique . . . . .	38
Changements dynamiques . . . . .	39
Symétrie. Cadences. Points d'orgue. Thèmes nouveaux. Progressions. Modulations.	
Exemples (annotés) . . . . .	39
La dynamique dans les compositions pour piano et un autre instrument . . . . .	46
Musique de chambre . . . . .	47
Avec orchestre . . . . .	47
Coloris . . . . .	48
Exemples (annotés) . . . . .	49
AGOGIQUE . . . . .	55
Définitions du tempo . . . . .	55
Mesures . . . . .	57
Désignations du temps . . . . .	58
Quel est le mouvement le plus lent en musique? <i>Andantino</i> est-il plus lent ou plus vif que <i>Andante</i> ? Étude comparée de toutes les principales Encyclopédies et Traités de musique, de toutes les compositions pour piano, piano et violon, musique de chambre et de toutes les symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Schumann afin d'obtenir sur ces deux questions une solution finale.	
Termes agogiques . . . . .	79
Désignations fautives du temps . . . . .	80
(Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).	
Exemples (annotés) . . . . .	81
Indications singulières . . . . .	87
(Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin).	
Métronomie . . . . .	89
Son histoire et sa description. Les trois emplois du métronome. Listes d'indications métronomiques données par Hummel et par Beethoven. Relation entre le métronome et le pouls humain. Indications métronomiques défectueuses de Schumann.	
Signes agogiques . . . . .	97
Exemples (annotés) . . . . .	98
Mouvement et Tranquillité . . . . .	105
Changements et nuances agogiques . . . . .	107
En quoi l'agogique dépend de la nature et de la structure du thème. Relation entre le temps et les nuances (agogique et dynamique). Nouveaux thèmes. Retour des thèmes. Cadences parfaites. <i>Strettas</i> . Progressions. L'agogique dans les compositions de Bach, Händel, Rameau et Couperin. Conseils de Carl Maria von Weber.	
Exemples (annotés) . . . . .	109

LIBRO VI

EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS MEDIOS DINÁMICOS Y AGÓGICOS . . . . .	1
DINÁMICA . . . . .	2
Matices . . . . .	2
Análisis y discusión de todas las gradaciones dinámicas empleadas en la música.	
Ejercicios para adquirir control de la dinámica . . . . .	12
Crescendos y Diminuendos . . . . .	15
Como producir crescendos y disminuendos artísticos y de efecto. Crescendos y Diminuendos muy largos.	
Ejemplos (anotados) . . . . .	17
Culminaciones. Perspectiva . . . . .	22
Ejemplos (anotados) . . . . .	22
Contrastes . . . . .	28
Ejemplos (anotados) . . . . .	29
Melodía y Acompañamiento . . . . .	35
Ejemplos (anotados) . . . . .	35
Efectos dinámicos en ambas manos . . . . .	36
La dinámica en la música polifónica . . . . .	37
Influencia del fraseo en la dinámica . . . . .	38
Cambios dinámicos . . . . .	39
Simetría. Cadencias. Calderones. Nuevos temas. Progressiones. Modulaciones.	
Ejemplos (anotados) . . . . .	39
La dinámica en composiciones para piano y otro instrumento . . . . .	46
Música de cámara . . . . .	47
Al tocar con orquesta . . . . .	47
Colorido . . . . .	48
Ejemplos (anotados) . . . . .	49
AGÓGICA . . . . .	55
Définitions del tempo . . . . .	55
Compases . . . . .	57
Designaciones del tempo . . . . .	58
Cual es el tempo más lento que se emplea en la música? Es <i>Andantino</i> más lento o más aprisa que <i>Andante</i> ? Estudio comparado de todas las más notables Enciclopedias, tratados de música, de todas las composiciones para piano, piano y violín, música de cámara y de todas las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann para llegar a una conclusión definitiva sobre estas dos cuestiones.	
Términos agógicos . . . . .	79
Designaciones de tiempo defectuosas . . . . .	80
(Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).	
Ejemplos (anotados) . . . . .	81
Designaciones de tiempo curiosas . . . . .	87
(Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin).	
Métronomo . . . . .	89
Su historia. Los tres usos del métronomo. Listas de indicaciones metronómicas dadas por Hummel y por Beethoven. Relación entre el métronomo y el pulso humano. Indicaciones metronómicas erróneas de Schumann.	
Signos agógicos . . . . .	97
Ejemplos (anotados) . . . . .	98
Movimiento y Reposo . . . . .	105
Cambios y matices agógicos . . . . .	107
Subordinación de los medios agógicos a la naturaleza y estructura del tema. Relación entre el tempo y los matices (agogica y dinámica). Nuevos temas. Reaparición de temas. Cadencias perfectas. <i>Strettas</i> . Progressiones. La agógica en las composiciones de Bach, Händel, Rameau y Couperin. Consejos de Carl Maria von Weber.	
Ejemplos (anotados) . . . . .	109



THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF THE PIANO PEDALS . . . . .	113
Relation between Key, Strings and Damper . . . . .	116
Vibrations and Diapason (Pitch) . . . . .	118
Hammer, Damper and Strings . . . . .	120
Number and Names of the Pedals . . . . .	121
The "Pedal" . . . . .	123
Harmonic Overtones . . . . .	124
Immediate Influence on the Playing . . . . .	129
Primary Conditions for Pedaling Correctly and Beautifully . . . . .	129
Various Systems of Pedal Notation . . . . .	130
<i>Example</i> (annotated) . . . . .	133
How to Use the Pedal . . . . .	136
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	138
Advice and Warnings . . . . .	142
When to Use the Pedal . . . . .	147
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	147
Classified Technical Features—The Three Sections of the Keyboard . . . . .	165
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	166
Diatonic Scales . . . . .	169
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	169
Chromatic Scales . . . . .	170
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	171
Arpeggios . . . . .	172
Single Finger Passage Work . . . . .	172
Octaves . . . . .	172
Double Notes . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trills . . . . .	174
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	174
Turns . . . . .	175
Appoggiaturas and Acciaccaturas . . . . .	175
<i>Example</i> (annotated) . . . . .	175
Finger Repetitions . . . . .	176
The Singing Tone . . . . .	177
Chords . . . . .	177
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	177
Rhythmic Relation of Hand and Foot . . . . .	180
<i>Example</i> (annotated) . . . . .	181
Special Effects . . . . .	181
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	181
The Pedal in Compositions of the Older Classics . . . . .	185
Polyphonic Music . . . . .	188
Mozart and Beethoven . . . . .	188
Short Historical Sketch of the Piano and of the Pedals . . . . .	191
The Damper Pedal . . . . .	194
The Left or Soft Pedal . . . . .	201
How to Use the Soft Pedal . . . . .	205
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	207
The Sustaining or Prolongation Pedal (Third, or Middle Pedal) . . . . .	211
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	212
Other Pedals . . . . .	215
THE ART OF MEMORIZING . . . . .	218
Impression—Perception—Comprehension—Retention . . . . .	218
Observation—Concentration—Comparison—Association . . . . .	
Remembrance—Recollection . . . . .	
Various kinds of memories . . . . .	
Various ways of memorizing . . . . .	225
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	228
The faithful, lasting memory . . . . .	
The memory in public performance . . . . .	243
When playing alone. When playing with orchestra. Mention and description of the places where a pianist rarely loses his memory. Mention and description of the places where a pianist is apt to forget. . . . .	
When did memorizing become the vogue? . . . . .	248
Epilogue . . . . .	249

DER KÜNSTLERISCHE GEBRAUCH DER KLAVIER-PEDALE . . . . .	113
Beziehung zwischen Taste, Saiten und Dämpfer . . . . .	116
Vibrationen und Tonhöhe (Diapason) . . . . .	118
Hammer, Dämpfer und Saiten . . . . .	120
Anzahl und Namen der Pedale . . . . .	121
Das "Pedal" . . . . .	123
Harmonische Obertöne . . . . .	124
Sofortige Beeinflussung des Spiels . . . . .	129
Hauptbedingungen für züchtiges und schönes Pedalisieren . . . . .	129
Verschiedene Systeme von Pedalzeichen . . . . .	130
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	133
Wie das Pedal zu gebrauchen ist . . . . .	136
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	138
Ratschläge und Warnungen . . . . .	142
Wann ist das Pedal zu benutzen? . . . . .	147
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	147
Einteilung der Technik—Einteilung der Klaviatur in drei Abschnitte . . . . .	165
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	166
Diatonische Tonleiter . . . . .	169
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	169
Chromatische Tonleiter . . . . .	170
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	171
Arpeggien . . . . .	172
Einzelfinger Passagen . . . . .	172
Oktaven . . . . .	172
Doppelnoten . . . . .	173
Glissandi . . . . .	173
Triller . . . . .	174
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	174
Doppelschläge . . . . .	175
Appoggiaturas und Acciaccaturas . . . . .	175
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	175
Finger-Repetitionen . . . . .	176
Der singende Ton . . . . .	177
Akkorde . . . . .	177
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	177
Rhythmische Beziehungen zwischen Hand und Fuss . . . . .	180
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	181
Besondere Effekte . . . . .	181
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	181
Das Pedal bei den älteren Klassikern . . . . .	185
Polyphonische Musik . . . . .	188
Mozart und Beethoven . . . . .	188
Kurze historische Übersicht über das Klavier und das Pedal . . . . .	191
Das Dämpfer Pedal . . . . .	194
Das linke Pedal (Verschiebung oder Sordini) . . . . .	201
Wie das linke Pedal (Verschiebung) zu gebrauchen ist . . . . .	205
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	207
Das Prolongations Pedal (Drittes oder Mittelpedal) . . . . .	211
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	212
Andere Pedale . . . . .	215
DIE KUNST AUSWENDIG ZU LERNEN . . . . .	218
Eindruck—Wahrnehmung—Begriff—Beibehaltung . . . . .	218
Beobachtung—Konzentration—Vergleich—Zusammenhang . . . . .	
Erinnerung—Entsinnung . . . . .	
Verschiedene Arten des Gedächtnisses . . . . .	
Verschiedene Arten des Auswendiglernens . . . . .	225
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	228
Das zuverlässige, andauernde Gedächtnis . . . . .	
Das Gedächtnis beim öffentlichen Spielen . . . . .	243
Wenn man allein spielt. Beim Spielen mit Orchester. Erwähnung und Beschreibung der Stellen wo ein Pianist selten das Gedächtnis verliert. Erwähnung und Beschreibung der Stellen wo ein Pianist leichter vergessen kann. . . . .	
Seit wann wird vor dem Publikum auswendig gespielt? . . . . .	248
Schlusswort . . . . .	249

L'EMPLOI ARTISTIQUE DES PÉDALES DU PIANO . . . . .	113
Relations entre les Touches, les Cordes et l'Étouffoir . . . . .	116
Vibrations et Diapason . . . . .	118
Action du Marteau, de l'Étouffoir et des Cordes . . . . .	120
Nombre et Noms des Pédales . . . . .	121
La "Pédale" . . . . .	123
Sons Harmoniques . . . . .	124
Influence Immédiate sur le Jeu . . . . .	129
Conditions Élémentaires pour l'Emploi Correct de la Pédale . . . . .	129
Différents Systèmes de l'Annotation de la Pédale . . . . .	130
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	133
Emploi de la Pédale . . . . .	136
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	138
Conseils et Avertissements . . . . .	142
Quand Faut-il Employer la Pédale? . . . . .	147
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	147
Classification de la Technique—Les Trois Sections du Clavier . . . . .	165
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	166
Gammes Diatoniques . . . . .	169
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	169
Gammes Chromatiques . . . . .	170
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	171
Arpèges . . . . .	172
Traits de Notes Simples . . . . .	172
Octaves . . . . .	172
Double Notes . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trilles . . . . .	174
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	174
Gruppetti . . . . .	175
Appoggiatures et Acciacatures . . . . .	175
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	175
Répétitions de doigts . . . . .	176
Le Son Chantant . . . . .	177
Accords . . . . .	177
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	177
Relation Rythmique entre la Main et le Pied . . . . .	180
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	181
Effets Spéciaux . . . . .	181
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	181
La Pédale dans les Compositions des Premiers Classiques . . . . .	185
Musique Polyphonique . . . . .	188
Mozart et Beethoven . . . . .	188
Courte Esquisse Historique du Piano et de la Pédale . . . . .	191
La Pédale des Étouffoirs . . . . .	194
La Sourdine ou Petite Pédale . . . . .	201
Emploi de la Sourdine . . . . .	205
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	207
Pédale de Prolongement, Troisième Pédale ou Pédale du Milieu . . . . .	211
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	212
Autres Pédales . . . . .	215

L'ART D'APPRENDRE PAR CŒUR . . . . .	218
Impression—Perception—Compréhension—Rétention . . . . .	218
Observation—Concentration—Comparaison—Association . . . . .	
Réminiscence—Souvenir . . . . .	
Diverses sortes de mémoires . . . . .	
Diverses façons d'apprendre par cœur . . . . .	225
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	228
La mémoire fidèle et durable . . . . .	
La mémoire dans l'exécution en public . . . . .	243
En jouant seul. En jouant avec orchestre. Moments où un pianiste peut rarement la mémoire. Moments où un pianiste peut surtout oublier . . . . .	
Depuis quand joue-t-on par cœur en public? . . . . .	248
Épilogue . . . . .	249

EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS PEDALES . . . . .	113
Relación de las Teclas, Cuerdas y Apagadores . . . . .	116
Vibraciones y Diapasón . . . . .	118
Martinete, Apagador y Cuerdas . . . . .	120
Número y Nombres de los Pedales . . . . .	121
El "Pedal" . . . . .	123
Sonidos Harmónicos . . . . .	124
Influencia Inmediata al Tocar . . . . .	129
Condiciones Principales para Emplear el Pedal Correctamente y de una manera hermosa . . . . .	129
Varios Sistemas de Anotación para los Pedales . . . . .	130
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	133
Modo de Usar el Pedal . . . . .	136
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	138
Consejos y Advertencias . . . . .	142
Cuando Usar el Pedal . . . . .	147
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	147
Clasificación de la Técnica—Las tres Secciones del Piano . . . . .	165
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	166
Escalas Diatónicas . . . . .	169
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	169
Escalas Cromáticas . . . . .	170
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	171
Arpegios . . . . .	172
Pasajes de Dedos Simples . . . . .	172
Octavas . . . . .	172
Notas Dobles . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trinos . . . . .	174
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	174
Grupetos . . . . .	175
Apoyaturas y Acciacaturas . . . . .	175
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	175
Repeticiones de dedos . . . . .	176
El Sonido Cantante . . . . .	177
Acordes . . . . .	177
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	177
Relación Rítmica de la Mano y del Pie . . . . .	180
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	181
Efectos Especiales . . . . .	181
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	181
El Pedal en las Composiciones de los Clásicos Antiguos . . . . .	185
Música Polifónica . . . . .	188
Mozart y Beethoven . . . . .	188
Historia Condensada del Piano y de los Pedales . . . . .	191
El Pedal de los Apagadores . . . . .	194
La Sordina o Pedal Suave . . . . .	201
Empleo de la Sordina . . . . .	205
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	207
Pedal de Prolongación (Tercer Pedal o Pedal del Medio) . . . . .	211
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	212
Otros Pedales . . . . .	215

ARTE DE APRENDER DE MEMORIA . . . . .	218
Impresión—Percepción—Comprensión—Retención . . . . .	218
Observación—Concentración—Comparación—Asociación . . . . .	
Reminiscencia—Recuerdo . . . . .	
Varias clases de memorias . . . . .	
Varias maneras de aprender de memoria . . . . .	225
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	228
Memoria fiel y duradera . . . . .	
La memoria al ejecutar en público . . . . .	243
Al tocar solo. Al tocar con orquesta. Sitios en donde el pianista rara vez pierde la memoria. Sitios en donde el pianista puede olvidarse . . . . .	
¿Desde cuando se toca de memoria en público? . . . . .	248
Épílogo . . . . .	249

# Book VII

(Edition in English, German, French and Spanish  
published separately)

## TABLE OF CONTENTS

<b>EXERCISES FOR FINGERS, WRISTS AND ARMS AWAY FROM THE PIANO</b>	
The uselessness and danger of mechanical appliances . . . . .	2
Useful exercises:	
Stretching exercises . . . . .	2
<i>(Illustrated with numerous photographs of the hand).</i>	2-3
Weak finger joints . . . . .	3
<i>(Illustrated with photograph of the hand)</i>	
Exercises for the thumbs . . . . .	3
<i>(Illustrated with numerous photographs of the hand).</i>	3-6
Exercises for the wrists . . . . .	6
Exercises for stretching the muscles . . . . .	6
<b>PHRASING</b> . . . . .	7
Definition of phrasing in music.	
First mention of phrasing in music . . . . .	8-10
<i>Examples</i> . . . . .	8-10
Signs to indicate the phrasing . . . . .	10
<i>Examples</i> . . . . .	10
What influences and determines the manner of phrasing. . . . .	11
<i>Examples</i> . . . . .	11-17
The object of the bars used in music.	
Faulty division of the bars and faulty time-signatures in piano pieces by Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt. (Riemann's "Catechism of Piano-playing.") . . . . .	13
<i>Examples</i> . . . . .	14
The Well Tempered Clavichord . . . . .	17
<i>Examples</i> . . . . .	17-18
Two and Three Part Inventions . . . . .	19
Touch and Phrasing. . . . .	19
<i>Examples</i> . . . . .	19
<b>EMBELLISHMENTS IN MUSIC</b> . . . . .	21
Origin and object of the grace notes used in music . . . . .	22
Correct execution of the long and of the short <i>appoggiatura</i> (Carl Philipp Emanuel Bach—Leopold Mozart—Hummel—Köhler—Marx—Riemann—Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Franz Kullak) . . . . .	23
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	23-27
Correct execution of the old and of the new <i>acciaccatura</i> . . . . .	27
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	28-29
The double <i>acciaccatura</i> . . . . .	29
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	29-30
The mordent and inverted mordent ( <i>Schneller</i> , <i>Praltriller</i> , <i>Praller</i> ) . . . . .	30
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	30-33
The double mordent . . . . .	33
The turn and inverted turn . . . . .	33
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	34-39
The trill (also called <i>shake</i> ) . . . . .	40
Origin of the trill . . . . .	40
<i>Examples</i> . . . . .	40
Execution of the trill . . . . .	41
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	41-42
How to begin the trill . . . . .	42
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	42-46
How to end the trill . . . . .	46
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	46-48
Chains of trills . . . . .	48
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	48
The sign of arpeggio . . . . .	48
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	48-50
The tremolo . . . . .	50
The cadenza (in Italian <i>cadenza</i> and also <i>tirata</i> ) . . . . .	50
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	50-51
After-Notes . . . . .	51
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	51-53
Obsolete signs (used by Bach) . . . . .	53
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	53-54
The slide or slur (in German <i>Schleifer</i> ) . . . . .	54
Table of signs written by J. S. Bach for his son Wilhelm Friedemann Bach in his "Little Clavier-Book" . . . . .	55
Table of signs given by Rameau in his "Pièces de Clavecin, avec une table pour les agréments" (1731 and 1736). . . . .	55
<b>SIGHT READING AND PIANOSCRIPT BOOK</b> . . . . .	57
<b>CONCEPTION AND INTERPRETATION</b> . . . . .	61
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	63-70
<b>EXPRESSION—MUSICAL PROSODY AND MUSICAL DECLAMATION</b> . . . . .	71
Analysis and discussion of what constitutes "expression, prosody and declamation" in music. . . . .	71
Musical Prosody . . . . .	72
Practical rules and advice . . . . .	74
Prosodical accents . . . . .	75
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	72-75



# TABLE OF CONTENTS

(Continued)

<p><b>Musical Declamation</b> . . . . . 76</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Cantilena—Recitativo—Dialogue.</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 76-79</p> <p><b>Expression</b> . . . . . 79</p> <p style="padding-left: 20px;">Analysis and discussion of the relation between expression and shading. (Carl Philipp Emanuel Bach—Jean-Jacques Rousseau.)</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 82-83</p> <p><b>EXECUTION AND RENDITION</b> . . . . . 85</p> <p><b>Execution</b> . . . . . 86</p> <p style="padding-left: 20px;">Finish—Brilliancy—"Jeu perlé"—Ease— . . . . . 86-87</p> <p style="padding-left: 20px;">Facilitations . . . . . 87</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 87-89</p> <p style="padding-left: 20px;">Repeats . . . . . 90</p> <p style="padding-left: 20px;">Additions and embellishments . . . . . 91</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 91-96</p> <p><b>RENDITION</b> . . . . . 97</p> <p style="padding-left: 20px;">Personality—Individuality—Magnetism — Tact — Taste — Display—Emphasis, attitude and gestures—Confidence and authority—How to create "atmosphere"—How to attune the rendition to the inner life of the composition.</p> <p><b>STYLE</b> . . . . . 101</p> <p style="padding-left: 20px;">The difference of style of execution of the piano compositions by the great composers, from J. S. Bach to C. Debussy.</p> <p style="padding-left: 20px;">The Early Clavichordists . . . . . 102</p> <p style="padding-left: 20px;">Johann Sebastian Bach . . . . . 103</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 103-105</p> <p style="padding-left: 20px;">Georg Friedrich Händel . . . . . 106</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 106-107</p> <p style="padding-left: 20px;">Jean-Philippe Rameau—Domenico Scarlatti . . . . . 107</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 107-108</p> <p style="padding-left: 20px;">Franz Joseph Haydn . . . . . 108</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 108-109</p> <p style="padding-left: 20px;">Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . 109</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 110</p> <p style="padding-left: 20px;">Ludwig van Beethoven . . . . . 110</p>	<p style="padding-left: 20px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 112</p> <p style="padding-left: 20px;">Carl Maria von Weber . . . . . 113</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 113</p> <p style="padding-left: 20px;">Franz Schubert . . . . . 113</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 114</p> <p style="padding-left: 20px;">Felix Mendelssohn-Bartholdy . . . . . 114</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 115</p> <p style="padding-left: 20px;">Frederick Chopin—Robert Schumann . . . . . 115</p> <p style="padding-left: 20px;">Frederick Chopin . . . . . 115</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 116-118</p> <p style="padding-left: 20px;">Robert Schumann . . . . . 118</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Examples</i> (annotated) . . . . . 119</p> <p style="padding-left: 20px;">Franz Liszt—Anton Rubinstein . . . . . 120</p> <p style="padding-left: 20px;">Franz Liszt . . . . . 120</p> <p style="padding-left: 20px;">Anton Rubinstein . . . . . 121</p> <p style="padding-left: 20px;">Johannes Brahms . . . . . 122</p> <p style="padding-left: 20px;">Camille Saint-Saëns . . . . . 122</p> <p style="padding-left: 20px;">Edvard Grieg . . . . . 123</p> <p style="padding-left: 20px;">Claude Debussy . . . . . 123</p> <p><b>SUCCESSFUL PLAYING IN PUBLIC</b> . . . . . 125</p> <p style="padding-left: 20px;">Suggestions and advice.</p> <p style="padding-left: 20px;">Temperament and fire—Restraint and deliberation.</p> <p style="padding-left: 20px;">Boldness, dash and abandon—Prudence.</p> <p style="padding-left: 20px;">Daring—Carefulness, preparation of keys.</p> <p style="padding-left: 20px;">Freedom of attitude and deportment, tempered by repose and poise.</p> <p style="padding-left: 20px;">Fear, uncertainty—Authority, courage.</p> <p style="padding-left: 20px;">Blurred memory—Clear mental vision.</p> <p style="padding-left: 20px;">Nervousness—Complete command of self.</p> <p style="text-align: center;">* * * * *</p> <p style="padding-left: 20px;">Also an essay entitled: "The Problem of Success in Public Performance," expressly written for this work by Leopold Schmidt . . . . . 130</p> <p><b>INDEX OF PREPARATORY EXERCISES AND EXAMPLES CONTAINED IN THE SEVEN BOOKS OF THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY</b> . . . . . 133</p>
---	--











