

*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

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 Maçistrale  
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 Maçistral  
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 pianistica.

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:	
<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 Wilmayer	96
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	189
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 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 Wilmayer	96
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
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
<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 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 . . . . . 215

Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint . . . . .	216
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy . . . . .	216
Analysis and discussion of <i>twenty-five reasons</i> for technical inaccuracy in piano playing . . . . .	218
How to gain technical accuracy, <i>complete</i> and <i>lasting</i> . . . . .	222
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self . . . . .	223-227
Unconscious accuracy and technical mastery . . . . .	228
Additional exercises . . . . .	232
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by: <i>Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz</i> . . . . .	237
<i>Preparatory exercises and examples</i> (annotated) . . . . .	219-296

TABLE des MATIÈRES

LIVRE II

VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes) . . . . .	1
Gammes Diatoniques . . . . .	2
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) . . . . .	4
Nouveaux doigtés pour plusieurs gammes mineures dans la main gauche et pour la gamme en <i>ut</i> mineur dans la main droite . . . . .	7
Doigtés 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 doigtés . . . . .	17
Manière d'étudier les gammes pour obtenir l'équilibre entre les mains . . . . .	18
Gammes avec doigtés 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 spécialement pour cette oeuvre, par: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	68
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 Wassili Safonoff . . . . .	93
"École des Gammes (d'après des principes nouveaux)" par Theodore Wilmayer . . . . .	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 Verzerrungen . . . . .	195
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers . . . . .	203
Das "Singen" von Melodien in Akkorden . . . . .	201
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
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	196-213

TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN . . . . . 215

Treffsicherheit und Mangel an Akkuratess in 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 Akkuratess . . . . .	218
Wie man sich <i>vollständige</i> und <i>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: <i>Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz</i> . . . . .	237
<i>Vorübungen und Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	219-296

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 bemoles 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> . . . . .	68
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 Wassili Safonoff . . . . .	93
"Escuela de escalas (según principios nuevos)," por Theodore Wilmayer . . . . .	96

TABLE des MATIERES  
LIVRE II (Continuation)

	Page
Gammes en glissando . . . . .	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
Glissandos chromatiques . . . . .	138
Exemples (annotés) . . . . .	140-155
<b>LÉGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
Légato exagéré . . . . .	160
Légato tenu ou légatissimo . . . . .	161
Légato (legato simple) . . . . .	166
Légato libre ou léger . . . . .	167
Non legato . . . . .	168
Poco staccato . . . . .	172
Staccato (staccato simple) . . . . .	174
Staccatissimo . . . . .	175
Pizzicato . . . . .	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
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> . . . . .	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 spécialement pour cette oeuvre, par:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Exemples préparatoires et exemples (annotés) . . . . .	249-296

INDICE  
LIBRO II (Continuación)

	Página
Escalas Glissando . . . . .	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
Glissandos cromáticos . . . . .	138
Ejemplos (anotados) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
Legato exagerado . . . . .	160
Legato tenido o legatissimo . . . . .	161
Legato (legato simple) . . . . .	166
Legato libre o ligero . . . . .	167
Non legato . . . . .	168
Poco staccato . . . . .	172
Staccato (staccato simple) . . . . .	174
Staccatissimo . . . . .	175
Pizzicato . . . . .	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
Dissonancias 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



## Virtuosity in Scales

(Master School of Scales)



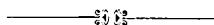
## Tonleitern Virtuosität

(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 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, (toutes 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 escribi 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 de el 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 feinführendem 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 Umtauschens 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 rechtsseitig die Taste erreichen und *legato* spielen, ohne Zucken von Hand und Arm. Die zweite Art erwirkt 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 recuérrase a menudo (en los primeros tiempos diariamente) a esta prueba de la calidad de la escala. Cuando se estudie de este modo, empiecese 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 deja 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 conseguinte, 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 alle mein 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 estudiése 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 bémol, 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. 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 Verhältnisses zwischen weissen und schwarzen Tönen 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 dièse, en ré majeur (en jouant toujours en mouvement contraire) ou bien la m. d. sur fa dièse et la m. g. sur si bémol. Le résultat de cette similitude est que le meilleur doigté pour une gamme, avec un ou plusieurs dièses, 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.

*quiera 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 are for G major (one sharp): the top staff is the right hand (m. d.) in treble clef, and the bottom staff is the left hand (m. s.) in bass clef. The next two staves are for F major (no sharps or flats): the top staff is the right hand (m. d.) in treble clef, and the bottom staff is the left hand (m. s.) in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some notes have a '3' above them, indicating a triplet or a specific fingering. The notation includes slurs and breath marks.

The musical score consists of four staves. The first two staves are for the right hand (m.d.) and left hand (m.s.) in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are for the right hand (m.d.) and left hand (m.s.) in a key with two sharps (D major or F# minor). The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'm.s.' (mezzo-sordido).

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 image shows five staves of musical notation for ascending scales in C minor. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The scales are written in eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. The scales are: 1. C minor (C-Bb-A-G-F-E-D-C), 2. F minor (F-E-D-C-Bb-A-G-F), 3. G minor (G-F-E-D-C-Bb-A-G), 4. D minor (D-C-Bb-A-G-F-E-D), and 5. A minor (A-G-F-E-D-C-Bb-A). The fingerings for each scale are: 1. 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2; 2. 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2; 3. 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2; 4. 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2; 5. 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3.

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 deswegen an diese eigentümliche Tatsache gebunden sind,*

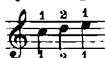
L'analogie des gammes majeures s'étend également aux gammes en tierces et en sixtes, ainsi que le fait remarquer M. Moszkowski dans son "École des Gammes et des Doubles Notes".

La gamme en tons entiers est devenue une des

*Esta analogía existe también en las escalas en terceras y en sextas según 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 <sup>1 2 3 4</sup>/<sub>1 2 1</sub> 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 <sup>1 2 3 4</sup>/<sub>1 2 1</sub> für F. G. A. B.

gebraucht, 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 doigtent avec 1, 2, 1 sur Ut, Ré, Mi

 et <sup>1 2 3 4</sup>/<sub>1 2 1</sub> 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  <sup>1 2 3 4</sup>/<sub>1 2 1</sub> para Fa, Sol, La, Si 

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

EXAMPLES:

BEISPIELE:

EXEMPLES:

EJEMPLOS:



The examples show two rows of musical notation. The first row contains two systems of a treble and bass clef staff each, showing scales in C major, D major, and E major. The second row contains two systems of a treble and bass clef staff each, showing scales in F major, G major, and A major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

## 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).

Musical notation for the C major scale. The treble clef part starts with a trill on C4, followed by ascending eighth notes: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. The bass clef part starts with a trill on C3, followed by descending eighth notes: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2-C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is shown on the tonic note C in both hands.

C major - C dur - Ut majeur - Do mayor

Musical notation for the A minor scale. The treble clef part starts with a trill on A4, followed by ascending eighth notes: A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5-A5. The bass clef part starts with a trill on A2, followed by descending eighth notes: A2-G2-F2-E2-D2-C2-B2-A2. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is shown on the tonic note A in both hands.

A minor - A moll - La mineur - La menor

Musical notation for the G major scale. The treble clef part starts with a trill on G4, followed by ascending eighth notes: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. The bass clef part starts with a trill on G2, followed by descending eighth notes: G2-F2-E2-D2-C2-B2-A2-G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is shown on the tonic note G in both hands.

G major - G dur - Sol majeur - Sol mayor

Musical notation for the E minor scale. The treble clef part starts with a trill on E4, followed by ascending eighth notes: E4-F4-G4-A4-B4-C5-D5-E5. The bass clef part starts with a trill on E2, followed by descending eighth notes: E2-D2-C2-B2-A2-G2-F2-E2. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is shown on the tonic note E in both hands.

E minor - E moll - Mi mineur - Mi menor

Musical notation for the E minor scale. The treble clef part starts with a trill on E4, followed by ascending eighth notes: E4-F4-G4-A4-B4-C5-D5-E5. The bass clef part starts with a trill on E2, followed by descending eighth notes: E2-D2-C2-B2-A2-G2-F2-E2. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is shown on the tonic note E in both hands.

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

Musical score for D major, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for B minor, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for A major, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for F# minor, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for E major, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for C# minor, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and slurs. The first system has two measures, and the second system has two measures.

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

Musical score for B major, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A5, B5. The second measure contains a sequence of eighth notes: A5, G#5, F#5, E5, D#5, C#5, B4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

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

Musical score for G# minor, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The piece consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: G#4, A4, B4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5. The second measure contains a sequence of eighth notes: F#5, E5, D#5, C#5, B4, A4, G#4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

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

Musical score for F# major, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The piece consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A4, B4, C#5, D#5, E5, F#5. The second measure contains a sequence of eighth notes: E5, D#5, C#5, B4, A4, G#4, F#4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

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

Musical score for D# minor, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#). The piece consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: D#4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, D#5. The second measure contains a sequence of eighth notes: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D#4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

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

Musical score for C# major, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#). The piece consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: C#4, D#4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5. The second measure contains a sequence of eighth notes: B4, A4, G#4, F#4, E4, D#4, C#4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

## A# minor - Ais moll - La# mineur - La# menor

## Cb major - Ces dur - Utb majeur - Dob mayor

## Ab minor - As moll - Lab mineur - Lab menor

## Gb major - Ges dur - Solb majeur - Solb mayor

## Eb minor - Es moll - Mib mineur - Mib menor

Db major - *Des dur* - *Reb majeur* - *Reb mayor*

Bb minor - *B moll* - *Sib mineur* - *Sib menor*

Ab major - *As dur* - *Lab majeur* - *Lab mayor*

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

Eb major - *Es dur* - *Mib majeur* - *Mib mayor*

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

Musical score for C minor (C moll) in G-clef and F-clef. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various fingerings (1-5) and slurs. The second system continues the piece with similar notation.

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

Musical score for Bb major (B dur) in G-clef and F-clef. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various fingerings (1-4) and slurs. The second system continues the piece with similar notation.

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

Musical score for G minor (G moll) in G-clef and F-clef. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various fingerings (1-5) and slurs. The second system continues the piece with similar notation.

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

Musical score for F major (F dur) in G-clef and F-clef. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various fingerings (1-4) and slurs. The second system continues the piece with similar notation.

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

Musical score for D minor (D moll) in G-clef and F-clef. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various fingerings (1-5) and slurs. The second system continues the piece with similar notation.



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 "Éólica".*

*m. d.* *f* *3 1 4 1* *5* *4* *1 3 1* *4 1* *Repeat*  
*m. s. una* *5* *1 3 1* *4 1* *Wiederholen*  
*ottava bassa* *5* *1 3 1* *4 1* *Répéter*  
*Repetir*

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

8

3

p p

8

p p

8

p p

Wrist - Handgelenk - Poignet - Muñeca  
*f staccato*

8

Repeat  
 Wiederholen  
 Répéter  
 Repetir

Finger - Finger - Doigt - Dedos  
*f staccato*

8

Repeat  
 Wiederholen  
 Répéter  
 Repetir

pp p mp mf f ff f

8

mf mp p pp

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

Prestissimo  
*f* p

8

## 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 }  
 B (Cb) } tonic.  
 F# (G<sup>b</sup>) ..... B (C<sup>b</sup>).  
 C# (D<sup>b</sup>) ..... 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: C#, or  
 E. (old fingering: tonic).  
 E }  
 B } tonic.  
 F# ..... C#.  
 C# ..... E.  
 G# (Ab) }  
 D# (Eb) } B (Cb).  
 A# (Bb) ..... E# (F).

## Zielpunkte

*Bei äusserst raschen Tonleitern muss etne 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 dem 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: Cis, oder  
 E. (alter Fingersatz: Tonika).  
 E }  
 H } Tonika.  
 Fis ..... Cis.  
 Cis ..... E.  
 Gis (As) }  
 Dis (Es) } H (Ges).  
 Ais (B) ..... His (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 (U<sup>b</sup>) } tonique.  
 Fa# (Sol<sup>b</sup>) ..... Si (U<sup>b</sup>).  
 Ut# (Ré<sup>b</sup>) ..... Si# (Ut).  
 Lab ..... Ut.  
 Mib ..... tonique.  
 Sib ..... Sol, ou tonique.  
 Fa ..... nouveau doigté: Ré, ou  
 Sib, ou Sol. (ancien doigté: tonique).

Gammes mineures  
(harmonique)

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) }  
 Ré# (Mib) } Si (U<sup>b</sup>).  
 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 accentuarla, 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<sup>b</sup>) } tónica.  
 Fa# (Sol<sup>b</sup>) ..... Si (Do<sup>b</sup>).  
 Do# (Re<sup>b</sup>) ..... Si# (Do).  
 Lab ..... Do.  
 Mib ..... tónica.  
 Sib ..... Sol, o tónica.  
 Fa ..... nueva digitación: Re, o  
 Sib, o Sol. (antigua digitación: tónica).

Escalas menores  
(armónico)

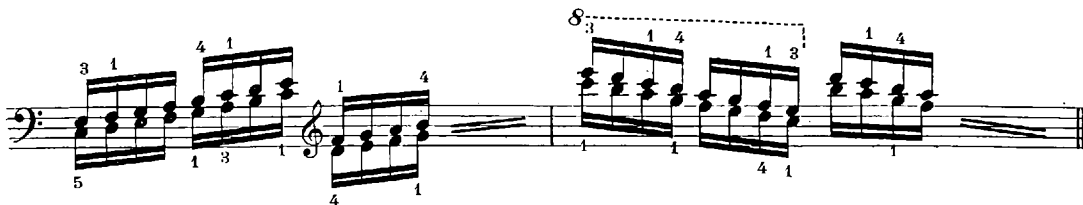
Fa ..... nueva digitación: Do.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Do ..... nueva digitación: Mib.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Sol ..... nueva digitación: Sib.  
 (antigua digitación: tónica).  
 Re ..... nueva digitación: Fa.  
 (antigua digitación: tónica).  
 La ..... nueva digitación: Sol#,  
 o Mi. (antigua digitación: tónica).  
 Mi }  
 Si } tónica.  
 Fa# ..... Do#.  
 Do# ..... Mi.  
 Sol# (Lab) }  
 Re# (Mib) } Si (Do<sup>b</sup>).  
 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 rapidéz 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. Estúdiese, por regla general, Allegro ma non troppo, ligado y f.*



First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music continues with a complex rhythmic pattern. A fermata is placed over the final measure of the system.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. This system includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a pedaling mark (7) in the bass staff. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music continues with a complex rhythmic pattern. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music continues with a complex rhythmic pattern. A fermata is placed over the final measure of the system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns, starting with a slur and an '8' above it. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns, ending with a slur and an '8' above it. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns, starting with a slur and an '8' above it. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns, starting with a slur and an '8' above it. The bass clef staff includes fingerings: 1, 3, 1, 4, 1, 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1, 4.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns, starting with a slur and an '8' above it. The bass clef staff continues the accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth-note patterns. A bracket labeled '8' spans the first eight measures of the treble staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth-note patterns. A bracket labeled '8' spans the first eight measures of the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth-note patterns. A bracket labeled '8' spans the first eight measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth-note patterns. A bracket labeled '8' spans the first eight measures of the treble staff.

To be practised in all  
major and minor keys.

*In allen Dur und Moll  
Tonarten zu üben.*

A étudier dans tous les  
tons 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. 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* *staccato*  
*p legato* *f e p*

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

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

*f legato* *staccato*  
*p legato* *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.*





*legato*  
*m.d.*

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

*m.d.* *simile*

*m.s.* *simile*  
(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.*

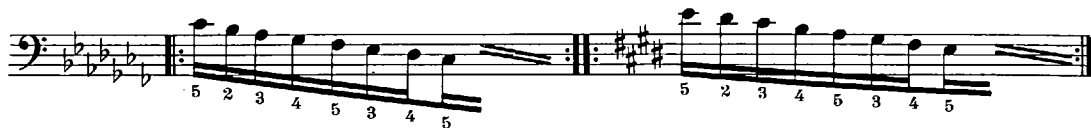
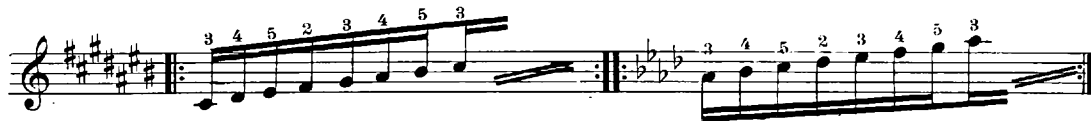
*m.d.*

*m.s.*

*m.d.* etc.

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

*m.d.* *legato*



With contrasting shades.

The following ways of playing the scales must be practised without fail if a perfect mastery of the dynamic possibilities of the scale is desired. The written C major scale serves only as a model. Practise thus in any desired key, with normal fingerings.

Mit kontrastierenden Schattierungen.

Die folgenden verschiedenen Arten müssen unbedingt geübt werden, wenn man eine vollkommene Beherrschung aller dynamischen Möglichkeiten der Tonleiter erlangen will. Die ausgeschriebene C dur Tonleiter gilt nur als Vorbild. Man übe so in jeder beliebigen Tonart, mit gewöhnlichem Fingersatz.

Avec nuances contrastées.

Les manières suivantes de jouer les gammes doivent certainement être étudiées si on désire la maîtrise des effets dynamiques possibles de la gamme. La gamme suivante, écrite en ut, sert de modèle seulement. Étudiez ainsi dans n'importe quel ton, avec doigté normal.

Con contrastes de matices.

Las maneras siguientes tienen que estudiarse necesariamente si se desea maestría en todos los efectos dinámicos posibles de la escala. La escala siguiente, en do, sirve de modelo solamente. Estúdiese así en cualquier tono, con digitación normal.

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

*m. s.*  
*8va bassa*

Repeat *ff* and *pp*

Wiederholen *ff* und *pp*

Répéter *ff* et *pp*

Repítase *ff* y *pp*

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

*m. d.*

*legato*

*m. s.*

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

*staccato*

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

*legato*

*staccato*

m. d.  
m. s.

*legato*

*staccato*

m. d.  
m. s.

*legato*

*staccato*

*legato*

*staccato*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*m. d.*

*legato*

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

*m. s.*

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

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

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

*m. d.*

*legato*

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

*m. s.*

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

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

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

*m. d.*

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

*legato*

*m. s.*

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

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

*staccato*

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

*staccato*

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

*legato*

*m. d.*

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

*m. s.*

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

*staccato*

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

*staccato*



*m. d.*

*legato*

*pp p mf f f mf p pp*

*m. s.*

*f mf p pp pp p mf f*

*pp p mf f f mf p pp*

*staccato*

*f mf p pp pp p mf f*

*staccato*

*m. d.*

*legato*

*f mf p pp pp p 8 mf f*

*m. s.*

*pp p mf f f mf p pp*

*f mf p pp pp p mf f*

*staccato*

*pp p mf f f mf p pp*

*staccato*

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

*m. d.*  
*m. s.*  
*scu. bassa*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*m. d.*

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

*legato*

*m. s.*

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

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

*staccato*

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

*staccato*

*m. d.*

*mp* *f*

*legato*

*m. s.*

*mp* *f* *mp* *f*

*pp* *f*

*staccato*

*pp* *f* *mp* *f*

*staccato*

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

*legato*

m. d.

m. s.

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

*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.*

First system of musical notation. The upper staff is labeled *m. d.* and the lower staff is labeled *m. s. sopra*. The *m. d.* staff begins with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated above the notes: 1 3 1 4 1 in the first measure, and 5 1 3 4 1 in the second. The *m. s.* staff begins with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated below the notes: 5 1 3 1 4 in the first measure, and 1 3 1 4 1 in the second. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked *p legato* and another section marked *staccato f p*.

Second system of musical notation. The upper staff is labeled *m. d.* and the lower staff is labeled *m. s.*. The *m. d.* staff begins with a dynamic of *p* and a *legato* marking. Fingerings are indicated above the notes: 3 1 3 1 4 in the first measure, and 2 3 1 4 1 in the second. The *m. s.* staff begins with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated below the notes: 1 3 in the first measure, and 2 3 1 4 1 in the second. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked *f legato p* and another section marked *p f staccato p f*.

Third system of musical notation. The upper staff is labeled *m. d.* and the lower staff is labeled *m. s.*. The *m. d.* staff begins with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated above the notes: 3 1 4 1 3 in the first measure, and 3 1 4 1 3 in the second. The *m. s.* staff begins with a dynamic of *p* and a *legato* marking. Fingerings are indicated below the notes: 1 3 in the first measure, and 1 3 1 4 in the second. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked *p legato f* and another section marked *f p staccato p f*.

Fourth system of musical notation. The upper staff is labeled *m. d. sopra* and the lower staff is labeled *m. s.*. The *m. d. sopra* staff begins with a dynamic of *p* and a *legato* marking. Fingerings are indicated above the notes: 1 3 1 4 1 3 in the first measure, and 1 3 1 4 1 3 in the second. The *m. s.* staff begins with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated below the notes: 1 3 in the first measure, and 1 3 1 4 1 3 in the second. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked *f p f p* and another section marked *staccato f p f p f p*.

## 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 - *E dur*  
Mi majeur - *Mi mayor*



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

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



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



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

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



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♭ (Ré#) 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# minor - *Fis moll*  
Fa# mineur - *Fa# 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*

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*

Also in B minor  
*Auch in B moll*  
etc. 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 – Re $\flat$  (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



E♭ major — *Es dur*  
Mib majeur — *Mib mayor*



etc.

E♭ minor — *Es moll*  
Mib mineur — *Mib menor*



etc.

F major — *F dur*  
Fa majeur — *Fa mayor*



etc.

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*



etc.

Also in F♯ minor — *Auch in Fis moll*  
Aussi en Fa♯ mineur — *También en Fa♯ menor*

G major — *G dur*  
Sol majeur — *Sol mayor*



etc.

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

A♭ major — *As dur*  
Lab majeur — *Lab mayor*



etc.

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

A major — *A dur*  
La majeur — *La mayor*



etc.

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

B♭ major — *B dur*  
Sib majeur — *Sib mayor*



etc.

B♭ minor — *B moll*  
Sib mineur — *Sib menor*



etc.

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



etc.

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

\*) Old fingering

| \*) Alter Fingersatz

| \*) Ancien doigté

| \*) Antigua digitación

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 is written on a single treble clef staff. It begins with a series of chords (clusters) on the notes C, E, G, B, and C. The first cluster is marked with a 'V' and has fingerings 3, 3, 3, 1 and 4, 3, 2, 1. This is followed by a series of eighth-note chords, each with a 'V' and a '4' above it. The score then transitions into a scale passage, starting with a '4' above the first note and fingerings 4, 3, 2, 1 and 3, 2, 1. The scale continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with 'V' and '4' above several notes. The piece concludes with a final scale passage marked with a '5' above the final note.

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*

First system of the musical score for F major. It consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords and melodic lines with various fingerings (1, 3, 4) and accents. The lower staff contains a more complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, also featuring fingerings and accents.

Second system of the musical score for F major. It consists of two staves. The upper staff continues the chordal and melodic patterns from the first system. The lower staff features a dense melodic passage with many sixteenth notes and slurs, including fingerings and accents.

Also in F minor.

| *Auch in F moll.*

| Aussi en *Fa mineur.*

| *También en Fa menor.*

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

First system of the musical score for B-flat major. It consists of two staves. The upper staff contains chords and melodic lines with fingerings (1, 3, 4) and accents. The lower staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, also featuring fingerings and accents.

Also in B♭ (A♯) minor.

| *Auch in B (His) moll.*

| Aussi en Si♭ (La♯) mineur.

| *También en Si♭ (La♯) menor.*

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

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

$D\flat$  ( $C\sharp$ ) major - *Des (Cis) dur* -  $Re\flat$  ( $Ut\sharp$ ) majeur - *Reb (Do\sharp) mayor*

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

Also in  $G\sharp$  ( $A\flat$ ) minor | Auch in  $Gis$  ( $As$ ) moll | Aussi en  $Sol\sharp$  ( $Lab$ ) mi- | También en  $Sol\sharp$  ( $Lab$ )  
and in  $B$  minor. | und in  $H$  moll. | neur et en  $Si$  mineur. | menor y en  $Si$  menor.

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

Also in  $D\sharp$  ( $E\flat$ ) minor. | Auch in  $Dis$  ( $Es$ ) moll. | Aussi en  $Re\sharp$  ( $Mib$ ) mineur. | También en  $Re\sharp$  ( $Mib$ ) 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 Ré menor

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

Also in A minor and | Auch in A moll und | Aussi en La mineur | También en La menor  
in F# minor | in Fis moll | et en Fa# mineur | y en Fa# menor

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

Also in E minor and | Auch in E moll und | Aussi en Mi mineur | También en Mi menor  
in C# minor | in Cis moll | et en Ut# mineur | y en Do# menor

## C minor (new fingering) - C moll (neuer Fingersatz) - Ut mineur (nouveau doigté) - Do menor (nueva digitación)

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

The musical score for C major in bass clef consists of four staves of music. Each staff begins with a series of chords and arpeggios, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The first staff is marked 'm. s.' and includes a '4' below the first measure. The second staff features a complex sequence of chords and arpeggios, with a '4' below the first measure. The third staff continues the sequence, with a '4' below the first measure. The fourth staff concludes the piece with a final chord and arpeggio, with a '4' below the first measure. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of various fingering techniques to navigate the scale and chords.

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

The musical score for G major in bass clef consists of two staves of music. Each staff begins with a series of chords and arpeggios, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The first staff includes a '4' below the first measure. The second staff features a complex sequence of chords and arpeggios, with a '4' below the first measure. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of various fingering techniques to navigate the scale and chords.





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 (Ut#) majeur* — *Si (Dob) mayor*

Db (C#) major — *Des (Cis) dur* — *Re#b (Ut#) majeur* — *Reb (Do#) mayor*

Also in Bb (A#) minor  
*Auch in B (As) moll*  
 Aussi en Si#b (La#) mineur  
 También en Si#b (La#) menor

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

Musical notation for G $\flat$  (F $\sharp$ ) major in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

Also in E $\flat$  (D $\sharp$ ) minor  
 Auch in Es (Dis) moll  
 Aussi en M $\flat$  (R $\sharp$ ) mineur  
 También en M $\flat$  (R $\sharp$ ) menor

Musical notation for E $\flat$  (D $\sharp$ ) minor in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

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

Musical notation for A minor (new fingering) in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

Also in F $\sharp$  minor  
 Auch in Fis moll  
 Aussi en Fa $\sharp$  mineur  
 También en Fa $\sharp$  meno

Musical notation for F $\sharp$  minor in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

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

Musical notation for F major (new fingering) in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

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

Musical notation for D minor (new fingering) in bass clef. The notation includes a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and "etc." markings.

$B\flat$  major – *B dur* –  $S\flat$  majeur – *S\flat mayor*

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

$A\flat$  major – *As dur* –  $L\flat$  majeur – *L\flat mayor*

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

Old fingerings | *Alte Fingersätze* | Anciens doigtés | *Antiguas digitaciones*

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

*m. d.*

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

*m. s.*

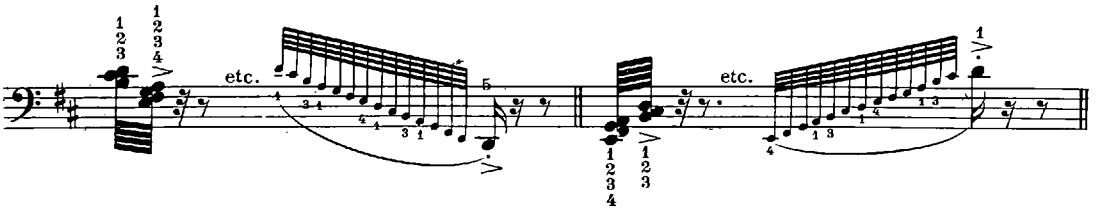
Also in C minor | *Auch in C moll* | Aussi en *Ut mineur* | *También en Do menor*

## 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 | 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 Achtelnote. 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 rápidamente de los pulgares y ligereza de las manos y de los brazos.*

*m.d.*

*m.s. Sta bassu*

etc.

etc.

etc.

etc.

Repeat in C minor  
 Wiederholen in C moll  
 Répéter en Ut mineur  
 Reptitase en Do menor

etc.

In extremely rapid scales do not try to pass the thumb under the hand; bring that finger alongside, without changing the position of the hand. You will gain thereby in speed and ease, and your scale, because of its velocity, will remain smooth and even. Very rapid scales are best played *mf* or *p*.

*Bei äusserst schnellen Tonleitern versuche man nicht den Daumen unter die Hand zu bringen, man bewege ihn seitwärts, ohne die Stellung der Hand zu ändern; dadurch wird man grössere Geschwindigkeit und Leichtigkeit erzielen, und die Tonleiter, selbst mit der grössten Schnelligkeit gespielt, wird glatt und ebenmässig bleiben. Sehr schnelle Tonleitern werden am besten *mf* oder *p* gespielt.*

Dans les gammes très rapides n'essayez pas de faire passer le pouce en dessous de la main; faites-le se mouvoir de côté, sans changer la position de la main. Vous obtiendrez ainsi plus de vitesse et d'aisance, et votre gamme, à cause de la grande vélocité, restera égale et unie. Les gammes très rapides se jouent mieux en *mf* ou *p*.

*En las escalas sumamente rápidas no se trate de hacer pasar el pulgar por debajo de la mano; hágasele mover de lado, sin cambiar la posición de la mano. Se obtendrá así mayor velocidad y facilidad, y la escala, por causa de su gran rapidez quedará igual y unida. Las escalas veloces se ejecutan mejor en *mf* o *p*.*

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

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

etc.

## Examples

Light, fleet fingers, not much strength.

Concerto G major

## Beispiele

Leichte, flinke Finger, nicht viel Kraft.

Konzert G dur

## Exemples

Des doigts légers et agiles; peu de force.

Concerto Sol majeur

## Ejemplos

Los dedos ligeros y ágiles; poca fuerza.

Concierto Sol mayor

L. van BEETHOVEN

## Allegro moderato

2131 etc.  
1281

Concerto E $\flat$  major

Konzert Es dur

Concerto Mi $\flat$  majeur

Concierto Mi $\flat$  mayor

L. van BEETHOVEN

Powerful, crisp finger-work; strong accents given with the arm.

Kräftige, kernige Finger; markige Akzente, mit den Armen ausgeführt.

Les doigts forts et "roulants"; les accents vigoureux et donnés avec le bras.

Con fuerza en los dedos; los acentos vigorosos y dados con el brazo.

## Rondo, Allegro ma non troppo



Musical score for the first system, featuring piano and forte dynamics and various fingerings.

Concerto Eb major | *Konzert Es dur* | Concerto Mi**b** majeur | *Concierto Mi**b** mayor*

L. van BEETHOVEN

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

Rondo, Allegro ma non troppo

Musical score for the second system, including piano and forte markings and fingerings.

Musical score for the third system, including piano and forte markings and fingerings.

Musical score for the fourth system, including piano and forte markings, fingerings, and a "Ped." marking.

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 maticos indicados encima 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*.

mp *f* *f* *f*

mf *f* *mp* *p* *pp* etc.

Red. \* Red. Red.

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

Presto con fuoco

*mp* *con forza* *f* *p* *ritenuto* *accell.* etc.

Red. \*

20934-294 a

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 aussiehende 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

*f* *ff* etc.

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.*

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 äusserst 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 is for Chopin's Etude C# minor Op. 25, No. 7. It is written for piano in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 66 and a dynamic marking of *ff*. The right hand plays chords, and the left hand plays a scale. A *molto riten.* instruction is placed above the right hand. The second system continues the piece, with dynamic markings of *ff* and *p*, and a *pp* marking at the end. The score includes various performance instructions such as *ff e rit.* and *(ril.)*.

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 bemo 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 $\flat$  minor

Polonaise Es moll

Polonaise Mi $\flat$  mineur

Polonesa Mi $\flat$  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

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

Allegro marcato  
EDVARD GRIEG  
(By permission of C. F. Peters, Leipzig)

Musical score for Grieg's Concerto in A minor. It shows a rapid ascending scale in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides harmonic support. Fingering is indicated with numbers 1-4. The tempo is marked *Allegro marcato*. There are performance instructions like *Red.* and *etc.*

With great delicacy of touch. Fleet, light fingers!

*Mit viel Zartheit des Anschlags. Flinke, leichte Finger!*

Avec une grande délicatesse de toucher. Les doigts agiles et légers.

*Con gran delicadeza de "toucher." Los dedos ágiles y ligeros.*

Concerto in C minor | *Konzert in C moll* | Concerto en Ut mineur | *Concierto en Do menor*

Andante  
CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Musical score for Saint-Saëns' Concerto in C minor. It features a wide interval scale in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand has a more active accompaniment. The tempo is marked *Andante*. There are performance instructions like *Red.*, *dim.*, and *etc.*

The following scale, which is also to be played softly, requires the utmost velocity. End the scale without nervous haste.

*Die folgende ebenfalls leise zu spielende Tonleiter verlangt die denkbar grösste Schnelligkeit. Man ende ohne nervöse Überwilung.*

La gamme suivante, qui aussi doit être jouée doucement, requiert la plus grande vélocité possible. Achevez la gamme sans précipitation nerveuse.

*La escala siguiente, que también se debe tocar suavemente, requiere la mayor velocidad posible. Acábase la escala sin precipitación nerviosa.*

Concerto in G minor (Scherzo) | *Konzert in G moll (Scherzo)* | Concerto en Sol mineur (Scherzo) | *Concierto en Sol menor (Scherzo)*

Allegro scherzando (♩. = 132)  
CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Musical score for Saint-Saëns' Concerto in G minor (Scherzo). It shows a scale in the right hand with a piano (*pp*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Allegro scherzando*. There are performance instructions like *Red.*, *dim.*, *sordini*, and *etc.*

With vigor. With powerful fingers.

*Murkig. Kräftige Finger.*

Avec force. Les doigts vigoureux.

*Con fuerza. Con vigor en los dedos.*

Concerto in E $\flat$  major

*Konzert in Es dur*

Concerto en Mi $\flat$  majeur

*Concierto en Mi $\flat$  mayor*

FRANZ LISZT

Allegro molto

8

*ff*

1 2 4 3 1

20

20

17

3 1 3 3 3 3

*sempre ff*

etc.

\* *ff*

Most rapidly and light.

*äußerst schnell und leicht.*

Avec extrême rapidité et légèreté.

*Con la mayor rapidez y ligereza.*

Concerto in B $\flat$  major

*Konzert in B dur*

Concerto en Si $\flat$  majeur

*Concierto en Si $\flat$  mayor*

JOHANNES BRAHMS

Allegretto grazioso ( $\text{♩} = 104$ )

*pp sempre*

etc.

2 1 4 2 1 3 (5) 1 3

1 4 1 3 (4) 1 3 1 3 (4) (4)



Rhapsodie Espagnole  
FRANZ LISZT

Allegro animato

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Fingerings and dynamics like *sf* are indicated.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with a melodic line, marked with *sf* and *poco a poco*. The left hand has a bass line with some rests. A *Ped.* marking is present.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a melodic line with a *decrescendo* marking. The left hand continues with a bass line. A *Ped.* marking is present.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a bass line. The system ends with *etc.* and a final chord.

Scales with alternat - ion hands.

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

*Tonleitern mit abwech - selnden Händen.*

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

Gammes avec mains alternées.

Les Exemples donnés plus loin ne laissent aucun doute sur l'avantage que l'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.

*Escalas con manos alternantes.*

*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 a musical score for scales with alternating hands. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'm. s.' and 'm. d.' and shows a scale starting on G4. The subsequent staves show the scale ascending and then descending, with various fingerings indicated by numbers 1-5. The final staff ends with 'etc.'.

Also in C minor (harmonic)

*Auch in C moll (harmonisch)*

Aussi en Ut mineur (harmonique)

*También en Do menor (armónico)*

The image shows a musical score for scales in C minor (harmonic) with alternating hands. It consists of one staff of music. The first staff is labeled 'm. s.' and 'm. d.' and shows a scale starting on G4. The subsequent staves show the scale ascending and then descending, with various fingerings indicated by numbers 1-5. The final 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 abgelüsten 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 tons

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 C#s moll  
Aussi en Ut# mineur  
También en Do# menor

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

Observe carefully how the hands alternate, so that no gap occurs in the scales.

*Man beobachte scharf die Ablösung der Hände, so dass keine Lücke in den Tonteilern entsteht.*

Observez avec soin la façon dont les mains alternent pour qu'il n'y ait pas d'inégalité dans les gammes.

*Obsérvese con cuidado como alternan las manos para que no haya desigualdad en las escalas.*

The page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). Each system shows a scale exercise with fingerings (1-5) and articulation (accents) for both hands. The exercises are in various keys: C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# major, and C# major. The notation includes 'm.d.' (mano derecha) and 'm.s.' (mano izquierda) labels, and ends with 'etc.'

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:*

ARTHUR FRIEDHEIM

Vivacissimo

*legato*

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**

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**

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



*p*

*mf* etc.

*mp* poco a poco crescendo

*rapido crescendo* *f* *largamente* *f* *ten.* etc.

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

C. SAINT-SÆENS

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

Allegro con fuoco

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♭ major | *Konzert in Es dur* | Concerto en Mi♭majeur | *Concierto en Mi♭ mayor*

L. van BEETHOVEN

*m. d.*

*leggieramente*

*m. d.*

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 4 2 1 2 4 5 4 3 2

*p* (sopra)

senza Ped.

sempre stacc. 4 2 1 2 3 4

\*By kind permission of Rózsavölgyi & Co. Budapest

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

4 2 1 5 3 2  
1 4 5 (1) 4 6  
*dim.*

1 2 4 1 4  
4 2  
*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 abgesehen von Tonleitern in Ganz-tönen<sup>\*)</sup> sollen im sogenannten "jeu perlé" ausgeführt werden. Eine Vorstellung dieser Spielart wird man am besten durch die kernige, doch sammetartige 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 alternate whole-tone scales, arranged in three rows of two measures each. Each measure is marked with a dynamic and a glissando symbol (a horizontal line with a downward-pointing arrow). The first two measures are marked *f* (forte). The third and fourth measures are marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo) respectively. The fifth measure is marked *f*. The sixth measure is marked *riten.* (ritardando) and includes a dotted line with a downward-pointing arrow and the word "etc." below it. The scales are written in treble and bass clefs, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

\*\*\*) 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 escribirlas 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. 2 3 1 4 1 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*

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

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

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, Measure, Accents. (Book IV). | *Siehe Kapitel: Rhythmus, Zeitmass, Akzente. (Buch IV).* | Voir Chapitre: Rythme, Mesure, Accents. (Livre IV). | *Véase Capítulo: Ritmo, 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 correspond à une double croche, nous pouvons commencer avec le modèle rythmique suivant:

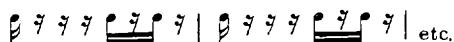
## Escalas con modelos rítmicos.

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 entorpecedora, 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 rhythmischem 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 1ère, 5me et 7me 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 piano exercises. Each system has two staves. The first system uses bass and treble clefs. The second system uses treble and bass clefs. The music features eighth-note patterns with accents, alternating between legato and staccato. Fingerings (1, 3, 4, 5) and articulation marks (accents) are clearly indicated. A '3' is written below the first measure of the first system, and an '8' is written above the first measure of the second system.

*Legato p, - staccato p*

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

*Legato f, - staccato f*

3 1 4 1 5 1 3 1 4

*Legato mf, - staccato mf*

*Legato p - staccato p*

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with slurs indicating phrasing. Dynamic markings include *p* (piano) and *8va* (octave up), with some *8va* markings specifically labeled as *8va bassa* (lower octave). The piece is characterized by a mix of legato and staccato articulation. The first system is marked *8va bassa* in the bass staff. The second system has *8va* in the bass staff. The third system has *8va bassa* in the bass staff. The fourth system has *8va bassa* in the bass staff. The fifth system has *8va* in the bass staff. The notation is dense and rhythmic, typical of a technical exercise or a short piece.

*Legato f - staccato f*

8va bassa.....

8va bassa.....

Changing to the extent of half a measure the division of the rhythmical design of model N<sup>o</sup> 1, we obtain the following:

*Verschieben wir die rhythmische Figur vom Beispiel N<sup>o</sup> 1 um einen halben Takt, dann erhalten wir:*

Changeant d'une demi-mesure la division du dessin rythmique du modèle N<sup>o</sup> 1, nous obtenons le suivant:

*Cambianda de medio compás la división del diseño rítmico del modelo N<sup>o</sup> 1, obtenemos el siguiente:*

etc.

8.....

Several other rhythmical models suggest themselves.

*Verschiedene andere rhythmische Beispiele lassen sich leicht finden.*

Plusieurs autres modèles rythmiques se trouvent facilement.

*Fácilmente se encuentran otros varios modelos rítmicos.*





etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

*m. d.*  

 etc.  
*m. s.*

*m. d.*  

 etc.  
*m. s.*

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:*

etc.

etc.

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.*

etc.

etc.

etc.

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 ryth-  
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, asi  
como todos los que el dis-  
cípulo 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 crescendos,  
diminuendos et avec  
des nuances contrastées.

*Asimismo, con crescendos,  
diminuendos y con  
matices contrastados.*

Musical score system 1, featuring treble and bass clefs. The upper staff contains sixteenth-note chords with a first ending bracket labeled '8'. The lower staff contains sixteenth-note lines, also with a first ending bracket labeled '8'. Both staves include a '6' marking under the first measure of the first ending.

Musical score system 2, a single staff with alternating piano (*p*) and forte (*f*) dynamics, consisting of sixteenth-note chords.

Musical score system 3, featuring treble and bass clefs. The upper staff contains sixteenth-note chords with a first ending bracket labeled '8'. The lower staff contains sixteenth-note lines with a first ending bracket labeled '8'. Dynamic markings *p* and *f* are present throughout the system.

Musical score system 4, featuring treble and bass clefs. The upper staff contains sixteenth-note chords with a first ending bracket labeled '8'. The lower staff contains sixteenth-note lines with a first ending bracket labeled '8'. Dynamic markings *p* and *f* are present throughout the system.



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

Extremely valuable are the following examples of rhythmatized 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 Klavierschüler

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 ritmicas, 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 ritmicas en los ejemplos que siguen."

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked with a large '1'. The music consists of rhythmic scales with accents and fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes a large '1' in the left margin. The second system has a '3' in the left margin. The third system has a '6' in the left margin. The fourth system has a '6' in the left margin. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with accents and fingerings indicated by numbers 1-6.

\*)Reprinted by special permission of the American Publishers, Oliver Ditson Company, Boston, Mass. Copyright MCMXXVI by J. & W. Chester, London International Copyright Secured.

etc.

In four octaves

| *Durch vier Oktaven*

| En quatre octaves

| *En cuatro octavas*

etc.

In three octaves

| *Durch drei Oktaven*

| En trois octaves

| *En tres octavas*

etc.

In four octaves

| *Durch vier Oktaven*

| En quatre octaves

| *En cuatro octavas*

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 Lagenbewusstsein 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*

cending 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 U, 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 Es. 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 diézé 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 la plus facile est celle 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, Fub, 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 pupil's 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 musikalisch logischen 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 bemeistert 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, mi<sup>b</sup>, 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 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 compense 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 unechte prunkhaftes, sie sind jedoch von grossem Effekt, wenn sie mit Überzeugung, Schwung und Rasigkeit 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>me</sup> doigt ou le pouce; sur les claviers d'un toucher léger, aussi avec le 2<sup>me</sup> et le 4<sup>me</sup>.

## 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, guardense 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>.

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.*

The musical score consists of several systems of staves. The first system has a treble staff with dynamics *m.d.* and *pp*, and a bass staff with *pp*. The second system has a treble staff with *pp* and an 8va marking. The third system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The fourth system has a treble staff with *m.d.* and *m.s.* markings, and a bass staff with *m.s.* markings. The fifth system has a grand staff with *m.d.* markings. The sixth system has a bass staff with *pp* and *m.d.* markings. The seventh system has a bass staff with *m.d.* and *m.s.* markings. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings.

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.*

Glissandos done with hands simultaneously are difficult and hardly more brilliant than those done with one hand alone. Strive to have the hands end together on the tonic. The left hand generally moves slower and therefore should be drawn across the keyboard faster than the right hand.

*Glissandi mit beiden Händen zu gleicher Zeit, sind schwer auszuführen und kaum brillanter als mit einer Hand allein. Man achte auf das Zusammentreffen auf der Tonika. Die linke Hand bewegt sich gewöhnlich langsamer und soll daher etwas schneller als die rechte Hand gezogen werden.*

Les glissandos faits avec les deux mains en même temps sont difficiles et à peine plus brillants que ceux qui sont faits avec une main seule. Ayez soin que les deux mains arrivent en même temps à la tonique. La main gauche d'habitude se meut plus lentement et pour cette raison il faut la déplacer un peu plus vite que la main droite.

*Los glissandos hechos con ambas manos juntas son difíciles y apenas más brillantes que los que se hacen con una mano sola. Cuidese de que las manos lleguen juntas a la tónica. La mano izquierda de costumbre es más lenta, y por eso conviene que se mueva algo más aprisa que la mano derecha.*

Examples.  
Hungarian Fantasy

*Beispiele.*  
*Ungarische Fantasie*

Exemples.  
Fantaisie Hongroise

*Ejemplos.*  
*Fantasia Húngara*

F. LISZT

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 tempo is marked **Vivace**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *glissando* instruction. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a fortissimo (*f*) dynamic and a *pp* dynamic. Each system contains a sixteenth-note scale in the right hand, with a dotted line above it indicating a six-measure phrase. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord, marked with a red asterisk (*Red. \**).



8

*cresc.*

*molto cresc.*

Red \*

8

*f*

*ff*

Red.

\* Red.

Red.

\* Red.

The following execution is recommended:

*Ich empfehle hier folgende Vortragsweise:*

Je recommande ici l'exécution suivante:

*Recomiendo aquí la ejecución siguiente:*

*glissando sempre (sempre p)*

*p*

*(sordini)*

8

*p*

*glissando*

Red.

\* (sordini)

8.....

*(sempre pp)*

3 3 1

8.....

*(sempre pp)*

8.....

*(sempre pp)*

5 2 3 1 4 1

5 2 3 1 4 1

glissando *mp*

*mf* *cresc.*

senza sordini

8

8

*mp*

*mf* *cresc.*

senza sordini

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

*(mf)* *glissando* *f*

ossia due mani

*m. d.*

*m. s.*

8

*molto*

8

*f*

*f*

The image shows two systems of musical notation for piano and bass. The first system consists of a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff has dynamics *f*, *ff*, and *(ff) glissando*. The bass staff has dynamics *f* and *ff*. Both systems include performance markings such as *Red.*, *\* Red.*, and *etc.*. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and glissando lines.

Variations and Fugue  
on an original Theme

Variationen und Fuge  
über ein Original-Thema

Variations et Fugue sur  
un Thème original

Variaciones y Fuga sobre  
un Tema original

I. J. PADEREWSKI \*)

Variation XII

*con fuoco*  
*glissando*

The image shows two systems of musical notation for piano and bass. The first system consists of a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff has dynamics *ff* and *ff*. The bass staff has dynamics *ff*. Both systems include performance markings such as *Red.*, *\* Red.*, and *Red.*. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and glissando lines.

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

First system of a piano score. The right hand features a long, sweeping melodic line with a glissando effect, marked with *m. s.* and an 8-measure slur. The left hand provides harmonic support with chords. The system concludes with a *ped.* (pedal) marking.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a glissando, marked with *m. s.* and an 8-measure slur. The left hand accompaniment is marked *simile*.

Third system of the piano score, showing the continuation of the melodic and harmonic material.

Fourth system of the piano score. The right hand melodic line is marked with *m. s.* and an 8-measure slur. The left hand accompaniment is marked *glissando m.d.* and *ff* (fortissimo). The system ends with the text "etc."

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 rehaussent encore l'effet charmant de ce glissando.

Los matices que doy entre paréntesis realzan aun más al 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>

Allegro moderato

phantastisch und ausdrucksvoll  
(fantastico ed espressivo)

mus  
glissando  
glissando  
p.  
una corda  
(Ped.)  
etc.

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 según lo aconseja 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

(3) 8 glissando (D'Albert in octaves)  
ff glissando  
(2/3) (D'Albert 8a bassa)  
(1) (2) 8 glissando  
glissando  
etc.

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. iz. 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.

Etude Op. 10, No. 5

Glissandi auf schwarzen Tasten sind leicht auszuführen; das beste bekannte Beispiel ist sicherlich das folgende:

Etude Op. 10, No. 5

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

Etude Op. 10, No. 5

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

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.*

Musical score for guitar, featuring eight systems of exercises. Each system contains two measures of a glissando exercise, numbered 11 through 18. The exercises are written in treble clef with a 3/4 time signature. Fingerings and glissando markings are clearly indicated.

System 1: Exercise 11. First measure: 4, 3, *glissando*. Second measure: 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1.

System 2: Exercise 12. First measure: 2, 3, *glissando*. Second measure: 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1.

System 3: Exercise 13. First measure: 3, 3, *glissando*. Second measure: 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1.

System 4: Exercise 14. First measure: 4, 3, *glissando*. Second measure: 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 4.

System 5: Exercise 15. First measure: 5, 3, *glissando*. Second measure: 5, 4, 3, 2, 3, *glissando*.

System 6: Exercise 16. First measure: 1, 5, *glissando*. Second measure: 5, 1, 3, 2, 3, *glissando*.

System 7: Exercise 17. First measure: 5, 6, *glissando*. Second measure: 5, 1, 3, 2, 3, *glissando*.

System 8: Exercise 18. First measure: 1, 5, *glissando*. Second measure: 5, 1, 3, 1, 4, 3, *glissando*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten systems of sixteenth-note runs. Each system is marked with *glissando* and includes specific fingering numbers (1-5) and measure numbers (9-14, 11, 12, 13, 14, 3, 5, 6, 7). The notation is written on a single treble clef staff, with the first system starting on a higher register than the others. The runs are characterized by a continuous sliding motion across the strings, indicated by the *glissando* markings and the absence of stem directions. The fingering numbers are placed above the notes to indicate the left hand's position. The measure numbers are placed below the runs, often with a brace underneath. The first system contains measures 9, 10, and 10. The second system contains measures 11 and 11. The third system contains measures 12 and 12. The fourth system contains measures 13 and 13. The fifth system contains measures 14 and 14. The sixth system, labeled *m.s.* (middle section), contains measures 3, 3, 3, and 3. The seventh system contains measures 5, 5, and 6. The eighth system contains measures 6 and 7. The ninth system contains measures 7 and 7. The tenth system contains measures 7 and 7.

This page contains a series of musical exercises for the bass clef, numbered 9 through 14. Each exercise is presented in two measures. The exercises are characterized by glissando markings and specific fingering instructions.

- Exercise 9:** First measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).
- Exercise 10:** First measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).
- Exercise 11:** First measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).
- Exercise 12:** First measure starts with a quarter note (finger 2) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).
- Exercise 13:** First measure starts with a quarter note (finger 3) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).
- Exercise 14:** First measure starts with a quarter note (finger 4) followed by a glissando (finger 3). Second measure starts with a quarter note (finger 1) followed by a glissando (finger 3).

Exercises 9-14 are followed by a section with six measures. The first measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1). The second measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1). The third measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1). The fourth measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1). The fifth measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1). The sixth measure has a quarter note (finger 5) followed by a glissando (finger 1).

Musical score for bass clef, measures 6-14. The score consists of eight staves, each containing two measures. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and glissando markings.

- Staff 1: Measure 6 (fingering: 5, 1, 3, 2) and Measure 7 (fingering: 1, 5, 1, 3). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 2: Measure 8 (fingering: 1, 1) and Measure 9 (fingering: 5, 1, 3, 1, 4). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 3: Measure 10 (fingering: 5, 1, 3, 4, 3) and Measure 11 (fingering: 1, 1). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 4: Measure 12 (fingering: 5, 1, 3, 1, 4, 1, 2) and Measure 13 (fingering: 1, 1). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 5: Measure 14 (fingering: 5, 3, 1, 4, 1, 3, 3) and Measure 15 (fingering: 1, 1). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 6: Measure 16 (fingering: 5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2) and Measure 17 (fingering: 1, 1). Includes the instruction *glissando*.
- Staff 7: Measure 18 (fingering: 5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2) and Measure 19 (fingering: 1, 1). Includes the instruction *glissando*.

Chromatic Scales.

Through use of the following fingerings the chromatic scale may be played with great speed and brilliancy, and in addition they will promote a certain light, swinging motion of the hand, which aids in developing facility of finger action as well as good tonal quality.

As soon as you are able to use the fingerings correctly do not look at your fingers while playing the chromatic scale, but trust to your unconscious self. As regards choice of fingering, it is advisable to practise all fingerings thoroughly at first, and then select the one best suited to your hand. See table of the various fingerings, further on.

Chromatische Tonleitern.

Mit den folgenden Fingersätzen wird die chromatische Tonleiter mit grosser Schnelligkeit und Glanz ausgeführt; auch ermöglichen sie eine leichte, schwingende Bewegung der Hand, womit leichtes Spiel und guter Ton erzielt wird.

Sobald man sich die Fingersätze eingeprägt und sie richtig zu gebrauchen imstande ist, spiele man die chromatischen Tonleitern ohne auf die Finger zu sehen und nachdem man erst alle in nachfolgendem Verzeichnis angeführten Fingersätze gründlich geübt hat, wähle man sich denjenigen, der einem am besten liegt.

Gammes Chromatiques.

Les doigtés suivants permetent d'exécuter la gamme chromatique avec grande rapidité et brillamment; ils favorisent aussi un léger mouvement d'un côté à l'autre de la main, ce qui a une bonne influence sur l'exécution aisée de la gamme et sur la qualité du son.

Aussitôt que vous êtes certain d'employer correctement ces doigtés, jouez la gamme chromatique sans regarder vos doigts, en vous fiant à leur action inconsciente. Quant au choix d'un doigté, je conseille d'étudier d'abord, avec soin, tous les doigtés. Voir, plus loin, la table des différents doigtés.

Escala Cromáticas.

Las digitaciones siguientes permiten ejecutar la escala cromática con gran rapidez y brillo; favorecen también un ligero movimiento de la mano de un lado a otro, el cual ejerce influencia favorable facilitando la ejecución de la escala y mejorando la calidad del sonido.

En cuanto esté uno seguro de emplear correctamente las digitaciones, ejecútense la escala cromática sin mirar los dedos, fiándose en su acción inconsciente. En cuanto a elegir una digitación aconsejo que se estudien primeramente, y a fondo, todas las digitaciones. Véase, más adelante, la tabla de las varias digitaciones.

The musical score consists of several systems of notation. The first system shows a chromatic scale in bass clef (m.d.) and soprano clef (m.s.). Above the notes are two rows of fingerings: the top row for m.d. (1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1) and the bottom row for m.s. (1 3 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 2 1 3 1 3 2 1 3 1 2). The second system shows a chromatic scale in treble clef with fingerings: 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 1 3 2 1 4 3 2 1 3 1 3 2 1 4 3 2 1. The third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1. The fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The tenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eleventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twelfth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fourteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventeenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The nineteenth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twentieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The twenty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirtieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The thirty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fortieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The forty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fiftieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The fifty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixtieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The sixty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The seventy-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eightieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-first system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-second system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-third system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-fourth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-fifth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-sixth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-seventh system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-eighth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The eighty-ninth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The ninetieth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1. The hundredth system shows a chromatic scale in bass clef with fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1.



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 perfectes 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 first system begins with a 7/7 time signature. The second system features an 8-measure rest in the right hand. The third system has 8-measure rests in both hands. The fourth system has an 8-measure rest in the right hand. The fifth system has an 8-measure rest in the right hand. The key signature changes from one flat to two flats across the systems.

This musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The fifth system has a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. The music is written in a standard piano style with various rhythmic patterns and rests.

With crossed  
hands.

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

Mit gekreuzten  
Händen.

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

Avec les mains  
croisées.

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

Con las manos  
cruzadas.

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.

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

Mit contrastierenden Schattierungen.

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

Avec contrastes de nuances.

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

Con contrastes de matices.

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 image shows two sets of musical exercises for chromatic scales. Each set consists of three staves: a double bass staff (m. d.), a middle staff (m. s.), and an 8th staff (8<sup>a</sup> bassa). The first set is marked 'legato' and features four measures of chromatic scales in both directions, with dynamic markings of *ff*, *pp*, *ff*, and *pp*. The second set is marked 'staccato' and features four measures of chromatic scales in both directions, with dynamic markings of *f*, *p*, *f*, and *p*. The third set is marked 'legato' and features four measures of chromatic scales in both directions, with dynamic markings of *p*, *pp*, *mp*, and *p*. The fourth set is marked 'staccato' and features four measures of chromatic scales in both directions, with dynamic markings of *mf*, *mp*, *f*, and *mf*.

Special Exercises for  
acquiring Speed in Chro-  
matic scales.

Raise the hand swift-  
ly as soon as the staccato  
eighth notes are struck.

*Besondere Übungen  
zur Erlangung von  
Geschwindigkeit in chro-  
matischen Tonleitern.*

*Man hebe nach den  
staccato gespielten Ach-  
telnoten flink die Hand.*

Exercices Spéciaux  
pour acquérir la Vites-  
se dans les Gammes  
Chromatiques.

Levez rapidement la  
main sur les croches  
staccato.

*Ejercicios Especiales  
para adquirir Rapidez  
en las Escalas Cromáti-  
cas.*

*Levántese la mano rápi-  
damente sobre las corcheas  
staccato.*

*m. d.*

*m. s.*

The musical score is written in bass clef for the first five systems and grand staff for the final system. It features a series of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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 Capitulo 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 sétima 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 hand) and bass (left hand) staff. The first system is in C major, showing an ascending and descending chromatic scale. The second system is in C minor, also showing ascending and descending chromatic scales. Fingerings (1-3) and accents are indicated throughout the piece to guide the performer. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

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 and sixteenth notes, often grouped in triplets. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. There are also some markings that look like arrows or hairpins. The key signature has one flat (B-flat).

\*) 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. ssa*

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

*bassa*

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

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

\*) I. Philipp (Exercices Journaliers)

(1)

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

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

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

With the following fingering, which is highly recommended, the groups alternate in this way:  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 2\ 3}$   $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 3\ 2}$ , but at each second octave, the group  $\frac{1\ 2\ 3}{1\ 3\ 2}$  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  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 2\ 3}$  -  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 3\ 2}$ , nur dass bei jeder zweiten Oktave zweimal  $\frac{1\ 2\ 3}{1\ 3\ 2}$  hintereinander 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  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 4\ 3\ 2}$  -  $\frac{1\ 2\ 3}{1\ 3\ 2}$  se suivent alternativement, mais à chaque seconde octave on joue le groupe  $\frac{1\ 2\ 3}{1\ 3\ 2}$  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  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 2\ 3}$  -  $\frac{1\ 2\ 3\ 4}{1\ 3\ 2}$  se alternan, pero a cada segunda octava, se ejecuta el grupo  $\frac{1\ 2\ 3}{1\ 3\ 2}$  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 dedo.

*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 "Clavicécin bien tempéré," de J. S. Bach, entre autres doigtés.

Ferruccio Busoni, en su edición del "Clavicordio bien atemperado," 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.' (mano derecha) and 'm. s.' (mano izquierda). The notation includes chromatic double notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical dashed lines. The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 5-8. The third system shows measures 9-12. The fourth system shows measures 13-16. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (1-5) placed above or below the notes. The bass staff often features lower notes with slurs and accents, providing a harmonic or rhythmic accompaniment to the treble staff's chromatic lines.

*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 contain dense sixteenth-note passages with numerous fingerings (e.g., 5 3 4 3 4 5 3 4, 3 4 3 4 3 4, 5 4 3 4 3 4, 3 5 4 3 4 3). A dynamic marking of *f legato* is present. A section of the upper staff is enclosed in a dashed box and labeled *8<sup>a</sup> bassa*.

*f legato*

*D.C. p e poi*

Detailed description: This system continues the musical piece. It features a treble staff and a bass staff. The upper staff has a dynamic marking of *f legato*. The lower staff includes a section marked *D.C. p e poi* (Da Capo piano e poi). The music consists of intricate sixteenth-note runs with detailed fingerings.

*m. d.*

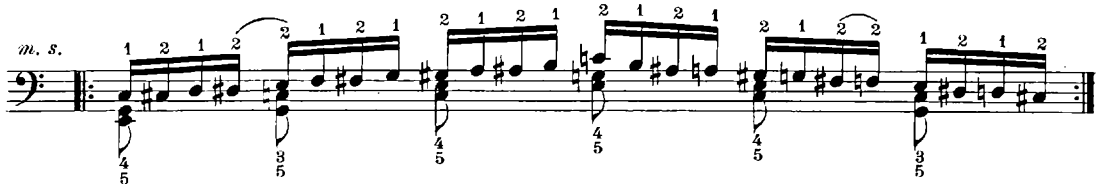
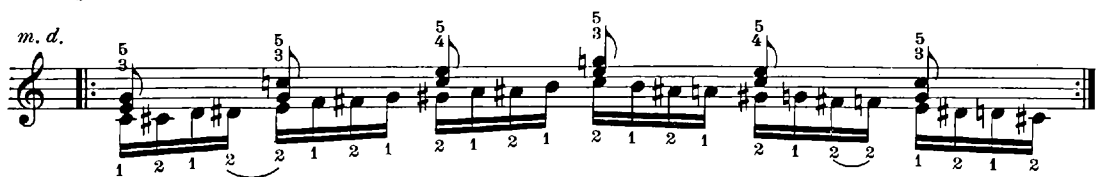
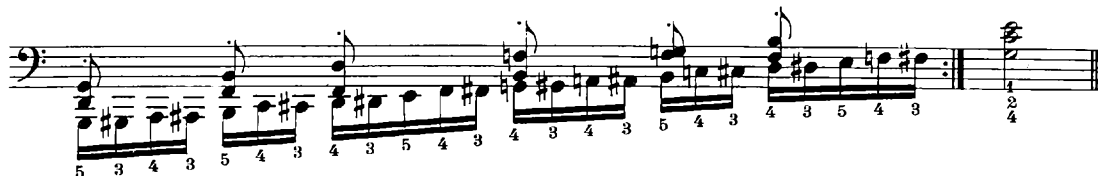
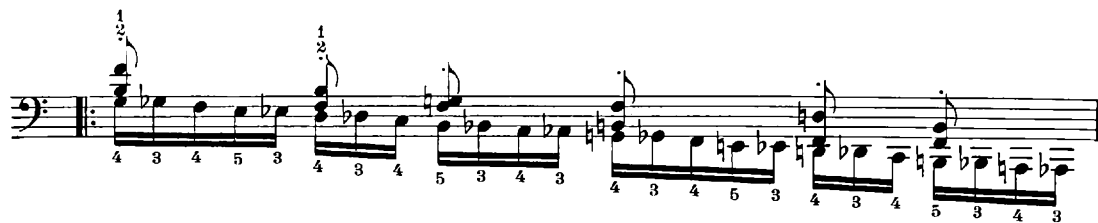
Detailed description: This system is marked *m. d.* (mezzo-dolce). It features a single treble staff with a complex sixteenth-note melody. Fingerings are indicated throughout, such as 4 3 4 3 4, 5 3 4 3, 4 5 3 4, 3 4 3 4 3 4, 5 4 3 4 3, 4 3 5 4, 3 4 3, 5 4 3 4 3.

Detailed description: This system continues the *m. d.* section. It features a treble staff with sixteenth-note passages and fingerings like 4 3 4 3, 4 5 3 4, 5 3 4 3 4 3, 4 5 3 4, 3 4 3 4 3, 5 3 4 3 4 3, 4 3 4 3 5, 4 3 4 3 4 3.

Detailed description: This system continues the *m. d.* section. It features a treble staff with sixteenth-note passages and fingerings like 5 3 4 3 4 3, 5 4 3 5 3 4, 5 3 4 3 4 3, 5 4 3, 4 3 5, 4 3 4 3, 5 4 (3), 4 1.

*m. s.*

Detailed description: This system is marked *m. s.* (mezzo-solace). It features a single bass staff with a complex sixteenth-note melody. Fingerings are indicated throughout, such as 4 3 4 3, 4 5 3 4, 3 4 3 4, 5 3 4 3, 5 4 3 4, 3 4 3 5, 4 3 4 3.

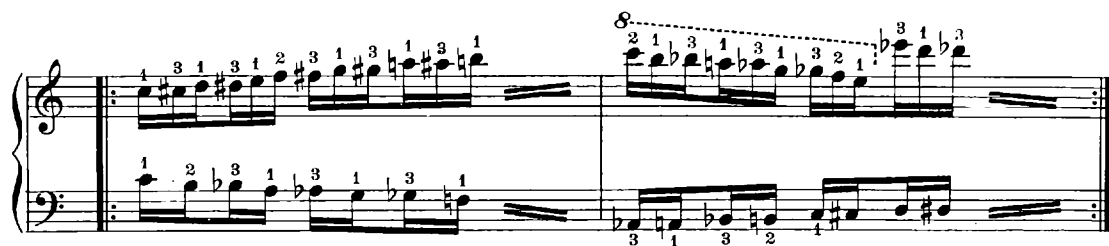


Chromatic Scales  
with  
Various Rhythms

*Chromatische Tonteilern  
mit  
verschiedenem Rhythmus*

Gammes Chromatiques  
avec  
différents Rythmes

*Escalas Cromáticas  
con  
diferentes Ritmos*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The bass clef contains a bass line with a similar melodic structure.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The bass clef contains a bass line with a similar melodic structure.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The bass clef contains a bass line with a similar melodic structure. A dynamic marking *f* is present in the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The bass clef contains a bass line with a similar melodic structure.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The bass clef contains a bass line with a similar melodic structure. A dynamic marking *f* is present in the bass clef.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a similar note value structure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the piece. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system shows a change in dynamics. The first measure is marked with piano (*p*), and the second measure is marked with forte (*f*). The melodic lines in both staves are clearly defined with slurs and accents. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system continues the musical development. Both staves feature intricate melodic lines with slurs and ties. The bass staff maintains a consistent rhythmic pattern. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth and final system on the page. Both staves are marked with forte (*f*) dynamics. The music concludes with a final cadence in both staves, marked by a double bar line and repeat dots.



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.*

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

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

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

1 1 1 1 1 1  
4 3 2 4 8 2  
3 2 1 3 2 1

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

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

The following manner  
of playing alternate chroma-  
tic scales (which until  
now has not been publish-  
ed) is to be applied only  
to very rapid runs.

If the ascending chroma-  
tic 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, eig-  
net sich nur für äusserst  
schnelle Läufe.*

*Wenn die aufwärtsgehende  
chromatische Tonleiter auf F  
oder auf C, die abwärtsge-  
hende auf E oder mit H, auf-  
hört, soll die linke Hand  
die beiden letzten Noten nicht  
zusammen anschlagen, son-  
dern eine nach der an-  
dern spielen, um einen klaren  
Eindruck zu hinterlassen.*

La manière suivante de  
jouer les gammes chroma-  
tiques alternées (laquelle n'a  
pas encore été publiée) ne  
convient qu'aux traits ex-  
cessivement rapides.

Si la gamme chromatique  
montante finit sur fa ou sur  
ut, ou bien si la gamme chro-  
matique 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 impres-  
sion 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 as-  
cendente acaba en Fa o en  
Do, o bien si la escala cromá-  
tica descendente acaba en  
Mi o en Si, la mano iz-  
quierda no deberá tocar  
las dos últimas notas al  
mismo tiempo, sino una  
después de la otra, para  
dejar una impresión clara.*

1 2 1 2 3  
2 3 2 3 4  
1 2 \*) 3 4 5 \*)

1 2 3 4 5 \*) 1  
2 3 \*) 4 5 \*)

3 2 1 2 1  
4 3 2 3 2  
5 4 3 \*) 2 1

3 2 1 2 1  
4 3 2 3 2  
5 4 3 \*) 2 1

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

\*) Diese beiden Noten sind  
zusammen anzuschlagen.

\*) Ces deux notes se jou-  
ront en même temps.

\*) Se tocarán estas dos no-  
tas al mismo tiempo.

Another mode of procedure, likewise published for the first time.

*Eine andere Ausführung, gleichfalls zum erstenmal veröffentlicht.*

Un autre mode d'exécution, publié aussi pour la première fois.

Otro modo de ejecución, publicado también por la primera vez.

For lightness and smoothness.

*Für Leichtigkeit und Behendigkeit.*

Pour la légèreté et l'égaleté.

Para la ligereza y la igualdad.

With increasing strength.

*Mit zunehmender Kraft.*

Avec force croissante.

Con fuerza creciente.

For great speed.

Für grosse Schnelligkeit.

Pour grande vitesse.

Para gran velocidad.

Not so serviceable

Nicht so dienlich

Pas aussi avantageux

No tan ventajoso

FERRUCCIO BUSONI<sup>1)</sup>

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

in seiner Ausgabe, "Das wohl-temperierte Klavier" von J. S. Bach.

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

en su edición del Clavecordin 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.

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

## 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 aufwärtsgehender Richtung für die rechte und in abwärtsgehender 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>m</sup>e ou le 3<sup>m</sup>e 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>m</sup>e 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>m</sup>e doigt sur les touches blanches et l'ongle du 3<sup>m</sup>e doigt sur les touches noires; ou bien le pouce sur les touches blanches et le 2<sup>m</sup>e 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 diatonicos.

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 first two staves are for the right hand (m.d.) and the last two for the left hand (m.s.). Each staff shows an ascending chromatic glissando scale. The right hand starts on a middle C (C4) and goes up to a G5. The left hand starts on a G2 and goes up to a C4. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The notation includes natural and sharp signs for the notes.

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 rapidez 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 musical score consists of three systems of piano music. Each system has two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef).  
 - The first system begins with a right-hand glissando on white keys, marked 'glissando' and '(2) 3'. The left hand plays a chromatic scale on black keys, marked '5 4 3 2 1'.  
 - The second system continues with similar patterns. The right hand has a glissando on white keys marked '(2) 3 1 gliss.'. The left hand plays a chromatic scale on black keys marked 'b1 b2 b3 b4 b5'.  
 - The third system shows four measures of right-hand glissando on white keys, each marked 'gliss.'. The left hand plays chromatic scales on black keys, marked '5 4 3 2 1', '5 4 3 2 1', '1 2 3 4 5', and '1 2 3 4 5'.

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 tercercas, 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

343 (454)  
212 (212)

etc.

Concerto in E♭ major | *Konzert in Es dur* | Concerto en Mi♭majeur | *Concierto en Mi♭ 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 sobrecada 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)

The first system of the musical score is in G minor, 6/8 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes with accents, while the left hand plays a similar pattern. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The key signature has two flats (Bb and Eb).

The second system continues the piece. It includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and a *Red.* (ritardando) marking. The notation shows a continuation of the eighth-note patterns with various fingerings and accents. A slur is present over the first two measures. The key signature remains G minor.

The third system concludes the piece. It features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *Red.* (ritardando) marking. The notation shows a continuation of the eighth-note patterns with various fingerings and accents. A slur is present over the first two measures. The key signature remains G minor. The system ends with the word "etc." and a final chord.

\*) By permission of the original publishers, Durand 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

(p) (p) (mp)

(p) (mf cresc.) (p)

(f) (pp cresc. molto)

ff (marcato) etc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

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 accentúe más que la primera nota de cada compás.

Concerto in E<sup>b</sup> major

Konzert in Es dur

Concerto en Mi<sup>b</sup> majeur

Concierto en Mi<sup>b</sup> Mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

The musical score is presented in four systems, each with a piano (left) and treble (right) staff. The first system begins with a *cresc.* marking and includes fingerings (1, 2, 3) and accents. The second system starts with a forte *f* dynamic and includes a '3' marking. The third system also starts with a *cresc.* marking. The fourth system includes a '3' marking and ends with 'etc.' and a '1' marking. The score is written in E-flat major (three flats) and features complex rhythmic patterns with many triplets and accents.

In the following example special care must be given to maintain equal speed in both hands; by giving the accents as indicated, the hands will stay together.

*In folgenden Beispiel muss besonders acht gegeben werden, dass dieselbe Geschwindigkeit in beiden Händen beibehalten wird. Wenn man die Akzente nimmt, welche ich angebe, werden die Hände stets zusammen bleiben.*

Dans l'exemple suivant il faut s'efforcer de garder la même vitesse dans les deux mains; en donnant les accents comme je les ai indiqués, les mains resteront ensemble.

*En el ejemplo siguiente hay que esforzarse en guardar una misma rapidez en ambas manos. Dando los acentos como los he indicado, quedarán las dos manos juntas.*

Concert Etude in D $\flat$  major

Konzert Etude in Des dur

Etude de Concert en ré $\flat$  majeur

Estudio de Concierto en Reb mayor

FRANZ LISZT

8/8  
Presto  
Ped.

Ped.

etc.  
\*

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, brillantéz 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, observe 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*

FRANZ LISZT

Prestissimo

*Ad.* *Ad.* *Ad.*

*rinforz.* *dimin.* *subito* etc.

Always to be divided mentally into groups of four notes each, but without accenting them sharply; in this way your hands will keep together rhythmically.

*Man behalte stets vier Noten im Auge, ohne sie besonders zu betonen; auf diese Weise werden die Hände rhythmisch zusammen bleiben.*

Divisez mentalement en groupes de quatre notes, mais sans les accentuer fortement; de cette façon les mains resteront rythmiquement ensemble.

*Dividase mentalmente en grupos de cuatro notas, pero, sin acentuarlas fuertemente; de este modo quedarán ambas manos rítmicamente juntas.*

Concerto in A major

Konzert in A dur

Concerto en La majeur

Concierto en La mayor

FRANZ LISZT

Allegro deciso

*Ad.* *Ad.*

8.  $\frac{4}{5}$  1 2 3 1 3 1

8. 1 5 4 1 2 3 1 3

8.  $\frac{4}{5}$  5 4 1 1

8.  $\frac{4}{5}$  5 4 1 2 4 1 2 4 etc.

PAGANINI - LISZT

Andante

etc.

FANTAISIE POLONAISE  
Op. 19

Vivace  $\frac{3}{4}$

*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.



Two systems of musical notation for piano and orchestra. The first system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. A large slur covers the first two systems. The second system ends with the word "etc." and a fermata over a triplet of eighth notes, with the number "3" below it.

## AFRICA

For piano and orchestra | Für Klavier und Orchester | Pour piano et orchestre | Para piano y orquesta  
 CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Allegro animato

Two systems of musical notation for piano and orchestra. The first system is marked "Allegro animato" and "fff sans ralentir (senza rit.)". It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A large slur covers the first two systems. The first system includes fingerings: 1 2 3 4 in the bass line and 4 3 2 1 in the treble line. The second system ends with the word "etc." and a fermata over a triplet of eighth notes, with the number "3" below it.

\*) 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> 2

Etude Op. 10 N<sup>o</sup> 2

Etude Op. 10 N<sup>o</sup> 2

Estudio Op. 10 N<sup>o</sup> 2

FREDERICK CHOPIN

Allegro (♩ = 144)  
sempre legato

The musical score is presented in four systems. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 144 quarter notes per minute. The instruction 'sempre legato' is written above the first staff. The right hand plays a chromatic scale starting on G4, while the left hand plays a bass line with chords. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The first system ends with a 'cresc.' marking. The second system continues the chromatic scale and bass line. The third system also continues, with a 'p' marking in the right hand and another 'cresc.' in the left hand. The fourth system concludes the piece with a 'f' marking and the instruction '(poco rit.)'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

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*

\*) 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 wuchtigerer 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

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

*ff ff* etc.

Ped. Ped. Ped.

## ETUDE CHROMATIQUE \*)

(Etude de Concert N<sup>o</sup> 21) -

Emil von Sauer

Allegro molto vivace

*p* 2 1 3 1 3 3 4

\*) Published with permission of Schott Söhne, Mainz.

Musical score for Fledermaus Walzer, measures 1-15. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a rhythmic accompaniment in the left hand. Fingerings and articulation marks are present throughout.

## FLEDERMAUS WALZER

Johann Strauss - Godowsky\*

Musical score for Fledermaus Walzer, measures 16-24. The score is in G minor and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a rhythmic accompaniment in the left hand. Fingerings and articulation marks are present throughout.

*Tempo di Valse*  
*glissando*

*Alta burla*

*p*

*leggierissimo* etc.

*una corda*

\*Published with permission of Schlesinger'sche Buch und Musikalienhandlung, Berlin.



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 grandement à rendre le jeu musical et intéressant.

Le legato est la succession non-interrompue des sons. C'est le medium usuel pour la cantilene, 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 legato 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 legato est defectueux (coupant la succession égale des sons) faites - lui jouer avec le legato *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 adquiriera 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 borrosa 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. w.*

*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 dias, 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. Ex:

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*, así 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*

Red.

etc.

54 \*

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.

*Preliudio en Si menor (2<sup>o</sup> libro) del Clavichordio bien atemperado.*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Moderato espressivo (♩ = 66)

The musical score is for the Prelude in B minor (2nd book) of the "Well-tempered Clavichord" by Johann Sebastian Bach. It is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked "Moderato espressivo" with a tempo of ♩ = 66. The score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 3. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with quarter notes and eighth notes. The second system contains measures 4 through 6, ending with "etc.". The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents.

Prelude in C# minor  
(1st book) of the "Well-tempered Clavichord?"

*Präludium in Cis moll*  
(1tes Heft) aus: "Das wohltemperierte Klavier."

Prélude en Ut# mineur  
(1er livre) du Clavecin bien tempéré.

*Preludio en Do# menor* (1er Libro) del Clavicordio bien atemperado.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Quieto (♩ = 92)

*p e legato*

The musical score is written for a single instrument, likely a clavier, in the key of C# minor (three sharps) and 6/4 time. It is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Quieto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The dynamic is 'p e legato'. The piece begins with a half rest in the bass staff and a half note in the treble staff. The melody in the treble staff is highly chromatic, featuring many accidentals. The bass staff provides a steady accompaniment with some chromatic movement. The piece ends with 'etc.' in the final measure.



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 deklamación 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 (♩. = 42)

The musical score consists of two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 42 beats per minute. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and plays a series of notes with a slur. The left hand plays octaves. The second system continues the piece, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand playing octaves. Dynamics include 'ben legato' and 'Red.'. Fingerings and accents are indicated throughout.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with various fingerings (e.g., 4, 4 5, 4 5, 5, 4 5, 4 5) and a *ten.* (tenth) fingering. The left hand (bass clef) provides harmonic support with fingerings 3, 1, 2, and 5. The tempo marking *sempre piano* is present.

Second system of musical notation. The right hand continues with fingerings such as 4 3 5 4, 3 4 5 3 5 4, 3 5 4 3, and 5 4 5 3 5 4. The left hand has fingerings 1, 2, 4, 5, and 6. The tempo marking *cresc. ed accelerando* is present.

Third system of musical notation. The right hand includes fingerings like 5 4 (5) 3 (5) 4, 5 4 (5) (4) (5) (4), 5 (4) 5 (4) 5 (4), and 5 (4) 5 (4). The left hand has fingerings 1 2, 1, 1 2 3, and 2. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present.

Fourth system of musical notation. The right hand features fingerings 5 (5) 4 5 4 5 3, (5) 4 3 5 4 3, 5 4 5 4 5 4 5, and 4 5. The left hand has fingerings 1 3, 2 4, 1 5, 2 3, 1 5, 2 1, 2 4, 1 5, 2 3, 1 4, 4 5, and 3. The tempo marking *a tempo* is present, along with *(rit.)* and *etc.*

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 treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). The second system continues the melody and bass line, with dynamics *sf* and *f* (forte). The third system concludes the excerpt with dynamics *f* and *p*, and ends with 'etc.' indicating further music.

Prelude in B $\flat$  minor  
(2<sup>nd</sup> book.)

*Präludium in B moll*  
(2<sup>tes</sup> 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 ( $\text{♩} = 60$ )

*p legato* etc.

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 *légitato libre* ou *léger*. Ici la succession des sons n'est pas si onctueuse; le toucher est plus léger, mais l'effet est encore *légitato*.

Tenemos ahora el *legato libre* o *ligerito*. Aquí la sucesión de los sonidos ya no es tan untuosa, el "tocar" es más ligero, pero el efecto es aún *legato*.

Prelude in F major  
(1<sup>st</sup> book.)

*Präludium in F dur*  
(1<sup>tes</sup> Heft.)

Prélude en Fa majeur  
(1<sup>er</sup> livre.)

*Preudio en Fa mayor*  
(1<sup>er</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro ( $\text{♩} = 84$ )

*p leggiero* etc.



Prelude in D major  
(1<sup>st</sup> book.)

*Präludium in D dur*  
(1tes Heft.)

Prélude en Ré majeur  
(1<sup>er</sup> livre.)

*Preudio en Re mayor*  
(1<sup>er</sup> libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro (♩ = 136)

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)

Prelude in G# minor  
(2nd book.)

*Präludium in Gis moll*  
(2tes Heft.)

Prélude en Sol# mineur  
(2me livre.)

*Preudio en Sol# menor*  
(2o libro.)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegretto (♩ = 96)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Assai allegro

3  
f  
(non legato)

(-)

3

1 2 3 4 1 1

3 4

2 3 2 1 2 3

3 4

3 4

3 4

3 4 1 5

2 4

etc.

Toccata Op. 46, No 5  
THEODORE LESCHETIZKY\*)

Molto vivace  
*non legato*

*p*

*cresc.* *dim.*

*p*

*cresc.* etc.

Red \* Red \*

\*) 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 Klavier - spiels, so ist wiederum Staccato dasjenige, was Leben und Feuer in den Vortrag bringt und so ist dessen Beherrschung eine ebenso unerlässliche Bedingung für den Klavier - virtuosén, 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 Finger - übung 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)

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p poco staccato*, *m. s.*, *cresc.*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with the word 'etc.' in the final measure.

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* etc.

Sonata Op. 31 in Eb major.

Sonate Op. 31 in Es dur.

Sonate Op. 31 en Mi<sup>b</sup> majeur.

Sonata Op. 31 en Mi<sup>b</sup> mayor.

LUDWIG van BEETHOVEN

Scherzo.

Allegretto vivace (♩ = 152)

$\left(\frac{4}{8}\right)$  *p* *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 schärfste, 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)

*fp sempre stacc. e legg.*

*cresc.* etc.

#### Var. 12 (♩ = 112) (*staccatissimo*)

*f* (*Tempo di tema, ma animato*) *sf sempre* *f*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* etc.



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*)

*legato*

*p* *staccato*

etc.

Detailed description of the musical score: The score is for a piano etude in A minor, Op. 25, No. 4 by Frédéric Chopin. It is in 4/4 time and marked 'Agitato' with a tempo of 160 quarter notes per minute. The piece is in a single key signature of one flat (A minor). The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a 'staccatissimo' instruction. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 2, 3, 5, 2, 3, 2. The treble line has chords with fingerings 3, 2, 2, 3, 2, 2, 4, 4. The second system continues the rhythmic pattern in the bass line with fingerings 3, 4, 2, 3, 4, 3, 4. The treble line has chords with fingerings 4, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 4. Pedal markings ('Ped.') with asterisks are placed below the bass line. The third system introduces a 'legato' slur over the treble line and a 'p staccato' instruction. The bass line continues with fingerings 4, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 2. The treble line has chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. The fourth system ends with 'etc.' and continues the bass line pattern with fingerings 3, 2, 3, 2, 3, 5, 4, 4, 4, 3.

## B-A-C-H

FRANZ LISZT

Allegro

*ten.*

*fff*

*ten.* (*staccatissimo*)

*Red.*

*ten.*

*Red.*

*ten.*

*ten.*

*Red.*

*Red. continuo*

*sempre fff e staccato*

*gva bassa.....*

*mf* etc.

*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 pincant 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 punteandola 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 majeure  
Op. 2, No 2

Sonata en La mayor  
Op. 2, No 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Largo appassionato (♩=80)  
*tenuto sempre*

staccato sempre (pizzicato)

etc.

tenuto  
stacc. (pizz.)  
etc.

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)

Sonata in G major Op. 14, No 2 | *Sonate in G dur Op. 14, No 2* | *Sonate en Sol majeur Op. 14, No 2* | *Sonata en Sol mayor Op. 14, No 2*  
 LUDWIG van BEETHOVEN

Andante (♩ = 72)

*La prima parte senza replica*

Malagueña  
I. ALBENIZ, Op. 165, Nº 3

Allegretto

*staccato (pizzicato quasi guiturre) (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 A $\flat$  major Op.26

Sonate in A $\sharp$  Dur Op. 26

Sonate en La $\flat$ majeur Op. 26

Sonata en La $\flat$  mayor Op.26

LUDWIG van BEETHOVEN

Var. II

(pizzicato)

etc.

Rigaudon

JOACHIM RAFF \*)

Allegro ( $\text{♩} = 112$ )

*leggiero*

etc.

\*) 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, Durand & Co., Paris)

Allegretto

*cantabile*  
*p* (m.s.)

*(m.d.)*

*(m.s.)*

*(m.s.)*

*etc.*

Concerto Op. 15

Konzert Op. 15

Concerto Op. 15

Concierto Op. 15

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*

Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\* Ped.

etc.

**Kreisleriana**

ROBERT SCHUMANN

**Intermezzo I. Vivacissimo**

*f*

*f*

etc.



Etude for the piano  
method of Moscheles  
and Fétis.

Etüde für die Kla-  
vier Methode von Mo-  
scheles und Fétis.

Étude pour la Mé-  
thode de piano de Mo-  
scheles et Fétis.

Estudio para el Mé-  
todo de piano de Mo-  
scheles y Fétis.

FREDERICK CHOPIN

Allegretto

legato

*p dolce*

2

1 3 1 3 2 3

5 4 3 5

*staccato*

Red \*

4 3 4 3 5 4

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

Red \*

5 3 4 5

1 2 3 4 3 5 4

*p*

Red \*

4 5 4 3 5 4

5 3 2 3

etc.

Red \*

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

*mp stacc. il canto marcato*

*cresc.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

etc.

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 Pedalgebrauch 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 légato par l'emploi de la pédale. Le lecteur devra consulter ce chapitre.

*Portamento* signifie un toucher moitié légato 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 Bb major

Sonate Op. 22 in B dur

Sonate Op. 22 en Sib majeur

Sonata Op. 22 en Sib mayor

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio con molt' espressione

Barcarole in A minor

Barcarole in A moll

Barcarolle en La mineur

Barcarola en La menor

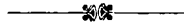
ANTON RUBINSTEIN\*)

Moderato

\*) By permission of the original publisher, Aug. Cranz, Leipzig.



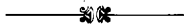
Touch, Tone and Quality



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 Feinsichtigkeit lauschen und sich nicht eher zufrieden geben, als bis man vermisst 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 füllt 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 hervorgebracht. In welchem Verhältnis diese beiden Bedingungen zu einander stehen, lässt sich nicht genau erklären, aber darauf möchte ich hinweisen, dass der Druck (un-*

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, lo 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 considera - tion 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 re - sult 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 mo - ment of striking the keys the wrist should give way by being slightly depressed or slightly raised. This should not be very no - ticeable, for otherwise the playing may be easily marred with affecta - tion; yet it ought to be pronounced enough to make for supple action of hand, wrist and fore - arm. 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

*oído 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 enumeración son elementos esenciales. En el legato ellas conducen a la adquisición 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 observance 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 Krüften 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 Kluges 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 ciselirtes 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 égrèment 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* lesté, 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, dicción musical y estilo, es la que trueca el simple oro en un joyel finamente ciselado.*





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 einestheils bedauerlich und doch wiederum ein Vorzug des Klaviers ist, benötigt ein sorgfälliges 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 violoniste 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'entourent. (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 (allargamento) 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 Kurve und den Effekt des Gesangstones 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 (allargamento) 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 "gesänglich" 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 "vo-calement," ainsi que la voix le ferait, et non avec une extrême rapidité.

*(Véase el Capitulo "Toucher, 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 grandísima rapidez.*

LUDWIG van BEETHOVEN

Menuetto

Moderato e grazioso (♩ = 88)

Edition }  
Ausgabe } Germer  
Edition }  
Edición }

a) 

Sonata in B minor | *Sonate in H moll* | Sonate en Si mineur | *Sonata en Si menor*

FREDERICK CHOPIN

Largo (♩ = 44)

First system of the musical score for Chopin's Sonata in B minor. The treble clef part begins with a dynamic marking of *(mp ossia mf)* and features a triplet of eighth notes. The bass clef part starts with a dynamic marking of *(pp ossia p)* and consists of chords and triplets. Ornaments are indicated by a stylized 'R' with a star below it.

Second system of the musical score. The treble clef part includes a dynamic marking of *f* and a *(rit.)* marking. It features a quintuplet of eighth notes. The bass clef part continues with chords and triplets. The system concludes with the text "etc.".

Concerto in G major | *Konzert in G dur* | Concerto en Sol majeur | *Concierto en Sol mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro moderato

First system of the musical score for Beethoven's Concerto in G major. The treble clef part starts with a dynamic marking of *pp* and an *espressivo* marking. The bass clef part begins with a triplet of eighth notes. Ornaments are indicated by a stylized 'R' with a star below it.

Second system of the musical score. The treble clef part includes a dynamic marking of *f* and a *(rit.)* marking. It features a quintuplet of eighth notes. The bass clef part continues with chords and triplets. The system concludes with the text "etc.".

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.

Cuando 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)*

(p) (cantando)

*pp*

(-)

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line containing a slur over notes 5 and 3, followed by a dynamic marking of *(mp)*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes marked with fingerings 4 and 5, and includes a *ped.* (pedal) marking. A star symbol is placed below the bass staff in the second measure.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with several measures marked with a minus sign *(-)*. The bass staff has notes with fingerings 5, 4, and 3, and includes a *ped.* marking. A star symbol is located below the bass staff in the second measure.

The third system shows the continuation of the musical theme. The treble staff has a melodic line with a minus sign *(-)* and notes numbered 2, 1, 2, and 3. The bass staff includes notes with fingerings 1, 2, and 3, and a *ped.* marking. A star symbol is placed below the bass staff in the second measure.

The fourth system concludes the page. The treble staff has a melodic line with a minus sign *(-)* and notes numbered 5 and 4. The bass staff includes notes with fingerings 5 and 4, and a *ped.* marking. A star symbol is placed below the bass staff in the second measure. The system ends with the text "etc." in the treble staff.

## 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*



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

*p rit.*

8

*pp legato  
a tempo*

sordini

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

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

*cresc.* *f con anima*

senza sordini

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

*dim.* *rit.*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with the tempo marking *a tempo*. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 3 4 5, 4-5, 5 3 2, 5 3 4). The left hand provides a steady accompaniment with notes like 5, 6, and 4.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *cresc. molto* and *rit.*, followed by a return to *a tempo*. The right hand has more complex ornaments and fingerings (e.g., 2 1 2 3, 5 2 4 3, 2 1 2, 4 5, 4 5, 4). The left hand continues with accompaniment notes (e.g., 5, 3, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3, 5).

Third system of musical notation. It features a piano dynamic marking *p*. The right hand has ornaments and fingerings (e.g., 3 5 4 3 1, 4 2, 3 1 2, 5 2, 1 4 5 4, 5). The left hand has notes like 3, 1, 2, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 1.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *p* and *rit.*, and returns to *a tempo*. The right hand has ornaments and fingerings (e.g., 6 3, 5 3, 1 4 1, 2, 5, 6). The left hand has notes like 1, 1, 1, 2, 1.

Fifth system of musical notation. It includes the tempo marking *tranquillo* and dynamic markings *pp* and *rit.*. The right hand has ornaments and fingerings (e.g., 2 5, 3, 1 3, 5). The left hand has notes like 5, 3, 4 3, 1. The system concludes with 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" aiguës. (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 amartillado 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 $\flat$  majeurNocturno en Si $\flat$  mayor

IGNACE J. PADEREWSKI\*)

## Andantino con moto

*mf*

*con forza*

*p*

etc.

Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*

Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*

\*) 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 hervorzubringen, 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. ♩ = 66)

(molto lento)

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

*Étude in A moll*

Étude en La mineur

*Estudio en La menor*

CAMILLE SAINT-SAËNS\*)

Andante malinconico

etc.

Red.      Red.   1/2 Red.   1/2 Red.   Red.   1/2 Red.

When both hands are to "sing" a melody together (generally at the interval of a third, sixth, or octave) play the right hand part slightly louder.

Wenn beide Hände eine Melodie "singen" müssen, (gewöhnlich in Intervallen von Terzen, Sexten oder Oktaven) dann muss die rechte Hand ein wenig lauter gespielt werden.

Quand les deux mains doivent "chanter" ensemble une mélodie (généralement à l'intervalle de tierce, de sixte ou d'octave) jouez un peu plus fort la partie de la main droite.

Cuando ambas manos deben "cantar" juntas una melodía (generalmente con intervalo de tercera, de sexta o de octava) toquese un poco más fuerte la parte de la mano derecha.

Romance in F# major

Romanze in Fis dur

Romance en Fa# majeur

Romanza en Fa# mayor

ROBERT SCHUMANN

Andante (♩ = 88)

*pp*

*mp*

*p*

Red.      Red.      Red.      Red.      Red.      \*      Red.

*p*

*mp*

Red.      Red.      Red.      Red.      Red.      \*      Red.      \*

etc.

When a melody is produced by the hands alternately, be sure that both play with equal pressure or power; as a rule the left hand is weaker.

*Ist eine Melodie mit beiden Händen abwechselnd zu spielen, dann lasse man nicht ausser acht, dass beide Hände mit gleichmässiger Kraft und Druck angewandt werden. Gewöhnlich ist der Anschlag der linken Hand etwas schwächer als der der rechten, was, unbedingt vermieden werden muss.*

Lorsqu'une mélodie est jouée avec les deux mains alternées, ayez soin qu'elles jouent, toutes deux, avec mêmes pression et force; la main gauche est généralement plus faible.

*Quando se toca una melodía con las manos alternantes, cuidese de que ambas toquen con la misma presión y fuerza; la mano izquierda es, generalmente, más débil.*

Melody in F major

*Melodie in F dur*

Mélodie en Fa majeur

*Melodía en Fa mayor*

ANTON RUBINSTEIN

Moderato

The score is written for piano and is divided into three systems. The first system contains measures 1-8, the second system contains measures 9-16, and the third system contains measures 17-24. The right-hand part features a melodic line with eighth notes and chords, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with the instruction "etc.".

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* *cresc.*

*pp* *poco rall.* etc.

\*) By special permission of the original publishers Ed. Bote and G. Bock, Berlin  
20934 - 294a

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.g. m.d. 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

209

*a tempo* (Allegretto mosso)

*mf* la melodia sentitu

senza Pedale

The first system of the musical score is written for piano in 3/4 time. The right hand features a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as *a tempo* (Allegretto mosso). The dynamic is *mf* and the instruction is *la melodia sentitu*. The instruction *senza Pedale* is written below the bass staff.

The second system continues the musical piece. The right hand has more complex passages with many fingerings. The left hand continues with a steady accompaniment. The tempo and dynamics remain consistent with the first system.

The third system shows a change in dynamics to *f* in the right hand. The left hand has some rests. The tempo is still *a tempo*. The instruction *m. d.* (mezzo-dolce) is written above the right hand, and *crese.* (crescendo) is written above the right hand in the final measure.

The fourth system begins with a *ff* dynamic in the right hand. The tempo is marked *poco rall.* (poco rallentando). The left hand has a *ped.* (pedal) instruction. The system ends with a *p* dynamic and the tempo returns to *a tempo*.

The fifth system continues with a *p* dynamic. The tempo is *poco rall.* The system ends with a *dim.* (diminuendo) instruction and the word *etc.* indicating the piece continues.

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

*ff*  
*molto bravuroso e martellato*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* *ped.*

*ped.* *ped.* \* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* \*

*ped.* *ped.* \* *ped.* *ped.* \* *ped.* *ped.* *ped.* \*

*marc.*

\*) By special permission of the original publisher Em. Wetzler, Prague  
20934 - 294a

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 im *f*) 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 hiere 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*

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 ScriABINE\*)

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*

*armonioso e legato*

*sempre più espressivo*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*mf ma più agitato e sempre cresc.*

*Red.*

*Red.*

*Red.* *simile*

*il canto più pesante*

*più f e cresc.*

*Red.*

*Red.*

*Red.*

*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 Fötschaft 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 aussi ce qu'il y a de meilleur et de plus noble en lui. Sommeillant ou éveillés, cachés au tréfonds de son coeur 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 hermosa - mente, deberá al mismo tiempo que escucha los sonidos que produce, 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 sér, 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 inconcientes, los mensajes de alegría o de dolor, de desesperación o de energía, de fe y de amor, que se le confían.



## 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 darzwischen 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 Purdestück 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 Nutze 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

*ponsabilidad, 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 Lagenwechsel der Hand; Nichtbeachtung der Richtung derselben*

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 quelque 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 si 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 Fingersatz. 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 unnützigem 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 ausgedehnter 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, parcequ'ils occasionent 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 cambios 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 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 quebradas, 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, Quarten, Sexten, Oktaven und gemischten Doppelnoten.*

10. *Das Unterlassen, den tiefsten Basstönen 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 Anfangsnoten 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, quarts, 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 erstmal.*

19. *Mangel an "Ziel-punkten," d. h. Noten, auf die (ohne Verzögerung oder Akzentuirung) 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 cœur")

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 überrasschend schnellem Grade geschieht, und zwar so, dass man Tasten vorbereitet, ohne dass es der Zuhörer bemerkt. Sollte jemand glauben, auf diese Weise verlöre 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.

Étudions 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 la hauteur. 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.

Estudemos 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, arrebató 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 arrebató, así se hará en el lugar en que debe hacerse solamente, y la valentía y arrebató 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 limpíenla. 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. Empléense 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.*

3/4 3/8

8

**Nº 6**

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

3/4

8

etc.



Left hand alone - *Linke Hand allein*  
 Main gauche seule - *Mano izquierda sola*

## No 7

*m.s.*

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

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

*Ga bassa Ga bassa Ga bassa Ga bassa*

*Ga bassa*

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

## No 14

*etc. etc.*

## No 15

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 Zugsposaunisten. Sänger sind ausschliesslich auf das Abschätzen der Tondistanz 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'acquièrent: 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 acquérir une grande sûreté, sans mesurer la distance du regard. Les chanteurs, cela s'entend, sont obligés d'acquérir 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 pueril, 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 fort 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 brillantesten 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 unsicherer Spielens wird. Wenn die Schnelligkeit einer Passage eine "Vorbereitung" der Faste 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 fierà 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 seguidas, 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, confíese 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 seguidas, 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.

etc.

**Nº 17**

m.s.

etc.

**Nº 18**

m.s.

etc.

**Nº 19**

m.s.

etc.

No 20

First system of musical notation for No 20, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a triplet of eighth notes. The treble line contains a few notes with a fermata.

Second system of musical notation for No 20, continuing the grand staff. The bass line continues with a melodic line and some chords. The treble line has a few notes and a fermata. The word "etc." is written at the end of the system.

No 21

First system of musical notation for No 21, consisting of two staves. The top staff is marked "m.s." and contains chords with fingering numbers (1, 2, 4) and a triplet (3). The bottom staff contains a melodic line with similar fingering.

Second system of musical notation for No 21, continuing the two-staff format. It includes chords and a melodic line with various fingering numbers and a triplet. The word "etc." is written at the end.

No 22

First system of musical notation for No 22, consisting of two staves. The top staff is marked "m.s." and contains chords with a fingering number (1). The bottom staff contains a melodic line.

Second system of musical notation for No 22, continuing the two-staff format. It features chords and a melodic line with various fingering numbers. The word "etc." is written at the end.

Additional exercises to obtain technical accuracy.

*Anderer 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*



*f*

*Da capo*

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

3

*p-mf-f*

*Da capo*

m. d. 3 4 2  
4 5 3  
m. s. 3 2 4  
4 3 5

4

*legato p* *mf*

5

*p legato - staccato* *Da capo* *mf* *f*

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

Allegro - Presto

*p*

*m. d.* 44 | 5 5 |  
22 | 3 8 |

*Da capo mf f*

*m. s.* 22 | 3 3 |  
44 | 5 5 |

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, M $\flat$  majeur, Sol $\flat$  majeur, La mineur, Fa $\sharp$  mineur, Ut mineur, M $\flat$  mineur.

No 5 También en La mayor, M $\flat$  mayor, Sol $\flat$  mayor, La menor, Fa $\sharp$  menor, Do menor, M $\flat$  menor.

Lento - Moderato - Allegro - Presto

*Legato - Staccato*

6

*m. d.* 55 | 44 | 99 |  
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 R $\flat$  majeur, Lab majeur, M $\flat$  majeur, Sol mineur.

No 6 También en R $\flat$  mayor, Lab mayor, M $\flat$  mayor, Sol menor.

## Andante - Moderato - Allegro - Presto

7

*p-mf-f*

Musical score for system 7, featuring piano and bass staves with chords and dynamic markings. The piano part is marked *p-mf-f*. The system contains two measures of music.

8

Musical score for system 8, featuring piano and bass staves with fingerings and chords. The system contains two measures of music.

Musical score for system 9, featuring piano and bass staves with fingerings and chords. The system contains two measures of music.

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

♩. = 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 allmählich 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 imstande 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

System 1 of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 4. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 1, 2, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 2. A dotted line is positioned above the system.

System 2 of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 4. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 1, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 5, 1, 1. The word "cresc." is written above the left-hand staff. A dotted line is positioned above the system.

System 3 of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 5, 5, 2, 2, 2, 2, 2. The word "p" is written above the left-hand staff. A dotted line is positioned above the system.

System 4 of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2. A dotted line is positioned above the system.

System 5 of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 5. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 1, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. A dotted line is positioned above the system.

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, debieran 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**

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

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 œuvre, 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

The musical score consists of four systems, each with a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single staff (treble clef). The key signature is C major. The tempo is marked 'Allegretto' (♩ = 8). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include accents and slurs. The score is divided into four systems, each with a repeat sign at the end.

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, C major key signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings such as 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 such as 3, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 4, 5, 4, 5, 4, 5. A dashed box highlights the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation for No 3, B-flat major key signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings such as 1 2, 2 1, 4 5, 1 2, 4 5, 4, 1, 4, 1, 4, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings such as 5, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 1, 2, 2, 1, 4, 5, 4, 5. A dashed box highlights the first two measures of the treble staff.

Third system of musical notation for No 3, D major key signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings such as 1 2, 2 1, 4 5, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3. The bass staff contains a bass line with fingerings such as 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 2, 2, 1, 4, 5, 4, 5. A dashed box highlights the first two measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation for No 3, B-flat major key signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings such as 1 2, 2 1, 4 5, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings such as 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 5, 4, 5. A dashed box highlights the first two measures of the treble staff.

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

## Nº 4

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

No 5

In all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*

## No 6

First system of musical notation for No 6, C major key. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melodic line featuring fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 5 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The bass staff has fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 5 & 1 & 5 \\ 1 & 5 & 1 & 5 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The system concludes with a repeat sign.

Second system of musical notation for No 6, B-flat major key. The treble staff has fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 5 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The bass staff has fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 5 & 1 & 5 \\ 1 & 5 & 1 & 5 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The system concludes with a repeat sign.

Third system of musical notation for No 6, D major key. The treble staff has fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 5 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The bass staff has fingerings:  $\begin{matrix} 1 & 5 & 1 & 5 \\ 1 & 5 & 1 & 5 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 5 & 1 & 5 \\ 1 & 5 & 1 & 5 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ . The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of musical notation for No 6, B-flat major key. This system contains the final two measures of the piece, which are identical to the second system. It concludes with a repeat sign.

In all keys

| *In allen Tonarten*

| Dans tous les tons

| *En todos los tonos*

No 7

First system of musical notation for No 7 in C major. The treble clef staff contains a melodic line with fingerings: 1 4 5 2 1 4 5 1 2 2 1. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 1 2 5 4 2 1. Both staves include slurs and accents. Above the treble staff, there are additional fingerings: 2 1 1 2 5 4 and 2 1 5 4. Above the bass staff, there are additional fingerings: 1 4 5 1 2 1 4 5 2 1 and 2 1.

Second system of musical notation for No 7 in B-flat major. The treble clef staff contains a melodic line with fingerings: 1 4 5 1 2 4 5 1 2 2 1. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 2 1 1 2 5 4 1 2 5 4. Both staves include slurs and accents. Above the treble staff, there are additional fingerings: 2 1 1 2 5 4 and 2 1 5 4. Above the bass staff, there are additional fingerings: 1 4 5 1 2 1 5 4 and 1 2 1.

Third system of musical notation for No 7 in D major. The treble clef staff contains a melodic line with fingerings: 1 4 5 1 2 1. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 2 1 1 2 5 4. Both staves include slurs and accents. Above the treble staff, there are additional fingerings: 2 1 1 2 5 4. Above the bass staff, there are additional fingerings: 1 4 5 1 2 1.

Fourth system of musical notation for No 7 in B-flat major. This system continues the melodic and bass lines from the previous systems, maintaining the same fingering and articulation patterns.

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.*

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a sequence of chords and melodic lines. The first system includes fingering numbers 1 and 5. The second system continues the sequence. The third system ends with the text "etc.".

Preparatory exercises to the Scherzo in the sonata in F minor of | *Vorübungen zum Scherzo aus der Sonate in F moll von* | Exercices préparatoires pour le Scherzo de la sonate en Fa mineur de | *Ejercicios preparatorios para el Scherzo de la sonata en Fa menor de*

JOHANNES BRAHMS

Allegro energico

*m. s.*

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The first system includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 and a circled 3. The second system continues the sequence and includes a circled 5.

Three staves of bass clef musical notation. The first staff contains a sequence of chords and single notes with fingerings: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4 5, 1 2 4, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5, 1 2 4, 1 2 3, 1 2 4. The second staff continues with fingerings: 1 2 3, 1 2 4, 1 2, 1 2 5, 1 2 3, 1 2 3 5, 1 2 3, 5 8 2 1, 2 1, 5. The third staff features slurs and fingerings: 5 4 2 1 3 1, 5, 5 4 2 1 3 1, 3 2 1 3 2 1, 1 2 5, 1 2 3, 1 2 3.

<p>Preparatory exercises to the Prelude in A<math>\flat</math> major of</p>	<p>Vorübungen zum Prälu- dium in A<math>\sharp</math> dur von</p>	<p>Exercices préparatoires au Prélude en La<math>\flat</math> ma- jeur de</p>	<p>Ejercicios preparatorios para el Preludio en La<math>\flat</math> mayor de</p>
---	---	---	---

FREDERICK CHOPIN

Three systems of grand staff musical notation (treble and bass clefs). The first system includes fingerings: 5, 2, 5, 3, 4, 2, 5, 3. The second system includes a fingering: 1 2 3 4(5). The third system includes a fingering: 4 5 5 4 1 4 5. The notation includes chords, slurs, and articulation marks. The piece concludes with "etc." in the final measure.

Preparatory exercise  
(l.h.) to the A $\flat$  major  
Waltz of

Vorübung (linke Hand)  
zum A $\flat$  dur Walzer Op.  
40 von

Exercice préparatoire  
(m.g.) à la valse en A $\flat$   
majeur de

Ejercicio preparatorio  
(m.iz.) al Vals en A $\flat$  ma-  
yor de

FREDERICK CHOPIN

Preparatory exercise  
to the 15th 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 Rapsodia N $^{\circ}$  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 entschiedener, 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 éstas 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 includes the piano introduction (marked *sf*) and the entry of the violin (marked *p*). The piano part features chords and a bass line with fingerings such as 4, 5, 4, 3, 2, 1 and 5, 4, 3, 2, 1. The violin part has a melodic line with fingerings like 5, 4, 3, 2, 1 and 5, 4, 3, 2, 1. The second system continues the piano and violin parts with various dynamics including *sf*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated for both hands, such as 4, 5, 2, 1 and 4, 3, 2, 1. The score concludes with the word "etc." at the end of the second system.

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.

Etude in C major  
Op. 10, No. 1

Etude 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

Allegro

etc.

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.

Etude in C major  
Op. 10, No. 1

Etude 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

Allegro

etc.

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

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

Allegro Vivace

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

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

dim. (ossiu cresc.) etc.

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

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

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 siehe Kapitel: "Fingersätze?"

7. Die Phrasen, Perioden 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 clarté 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

The musical score is for Chopin's Etude in E major, Op. 10, No. 4. It is written for piano in 2/4 time. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction "con bravura" and contains several "+" signs above the notes, indicating double sixths. The second system includes the instruction "cresc. e stretto". The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also performance markings such as "Red." and asterisks throughout the piece.



Musical score for the end of a piece. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Allegro con brio*. The score includes various ornaments, including triplets and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *ritenuto*, *cresc.*, and *f*. The score concludes with the word *etc.* and a series of asterisks and the word *Red.* indicating the end of the piece.

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, acabándolas 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 the beginning of a piece. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Allegro con brio*. The score includes various ornaments, including triplets and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *sf* and *f*. The score concludes with the word *etc.* and a series of asterisks and the word *Red.* indicating the end of the piece.

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.

Dividase, 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.

Gnomesreigen  
FRANZ LISZT

(♩ = 126)

8-

8-

First system of musical notation. The right hand part begins with a piano (*p*) dynamic. The music consists of eighth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled section contains the following fingerings: 1 4 3 2 3 1 2 3 4 1 in the right hand and 1 3 2 1 3 in the left hand.

Second system of musical notation. It begins with a repeat sign (8). The right hand continues with eighth-note patterns. Fingerings include 2 1, 1 2 1, and 4. A circled section contains the following fingerings: 1 4 3 2 1 3 3 4 1 in the right hand and 3 2 1 2 3 1 2 1 in the left hand, followed by "etc.".

Etude in D $\flat$  mayor | Etude in Des dur | Étude en Ré $\flat$  majeur | Estudio en Re $\flat$  mayor  
 FRANZ LISZT

Cadanza section. The right hand part is marked *pp velocissimo*. It features a series of eighth-note runs. A circled section contains the following fingerings: 4 1 3 2 5 in the right hand and 2 1 5 2 1 4 3 6 in the left hand.

Third system of musical notation. It continues the eighth-note runs. A circled section contains the following fingerings: 4 1 3 2 5 in the right hand and 3 1 5 2 1 4 3 6 in the left hand.

Fourth system of musical notation. It continues the eighth-note runs. A circled section contains the following fingerings: 4 1 3 2 5 in the right hand and 3 1 5 2 1 4 3 6 in the left hand, followed by "etc.".

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)

The musical score for the Rondo in Sonata Op. 26 by Ludwig van Beethoven is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *etc.*. There are also markings for 'Red.' (reduction) with asterisks and plus signs (+) indicating specific measures. The piano part features complex rhythmic patterns and fingerings, while the bass part provides a steady accompaniment.

Play the parts of the measure marked + with the same determination and cleanliness.

Man spiele die mit + bezeichneten Takteile 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

Allegro

The musical score for the Allegro in Sonata Op. 26 by Ludwig van Beethoven is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *p (non legato)*, *cresc.*, and *f*. There are also markings for 'Red.' (reduction) with asterisks and plus signs (+) indicating specific measures. The piano part features complex rhythmic patterns and fingerings, while the bass part provides a steady accompaniment.

10. Accuracy in the bass is one of the unfailing 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 Stande 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 valse, 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 valse, 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. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamic markings include *p* and *Red.* (Reduction). Asterisks (\*) are placed below the bass staff. The piece concludes with "etc." in the final measure of the fourth system.

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*

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 meistern. 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 clarté l'avant-dernier et le dernier "membres" de la progression.

Jouez avec tempérance, 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 presenten 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 lléguese al punto culminante con espíritu lúcido y con absoluto, valiente y magistral dominio de sí mismo.*



Fantasia - Impromptu | *Phantasia - Impromptu* | Fantaisie - Impromptu | *Fantasia - Impromptu*  
 in C sharp minor | in C's moll | en Ut# mineur | en Do# menor

FREDERICK CHOPIN

**Allegro agitato**

3 2 3 2 1 2 4<sup>(3)</sup>  
 4 2 3 1 3 2 1 2 4 5 4 2 3 1 2 4<sup>(3)</sup>  
 3 1 3 2 1 2 4

*p* *cresc.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*sempre cresc.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

X X X X

*f*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

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 sí mismo citado más arriba.

Ballade in G minor

Ballade in G moll

Ballade en Sol mineur

Balada en Sol menor

FREDERICK CHOPIN

(Agitato)

Sonata Op. 53

Sonate Op. 53

Sonate Op. 53

Sonata Op. 53

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

Variations in C minor | Variationen in C moll | Variations en Ut mineur | Variaciones en Do menor  
LUDWIG van BEETHOVEN

(♩ = 96 - 100)

*poco a poco*

*più cresc.*

*Ped.* \* *Ped.*

*Ped.* \* *Ped.*

*Ped.* \* *Ped.*

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: (4) 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 2, 3, 5, 3, 1. The bass staff contains a bass line with a slur over the first five notes and a '5' above it. Dynamics include *Red.* and a star symbol.

Second system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 5, 1, 3, 2, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 3. The bass staff contains a bass line with a slur over the first five notes and a '5' above it. Dynamics include *ff* and *Red.*

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 5, 3, 2, 1, 4, 1, 1, (4) 1, 1, 1, 1. The bass staff contains a bass line with a slur over the first five notes and a '5' above it. Dynamics include *Red.*

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 2, 1, 3, 2, 5, 5, 5. The bass staff contains a bass line with a slur over the first five notes and a '5' above it. Dynamics include *stretto*, *ff*, and *Red.*. The system ends with "etc." and a star symbol.

Kreisleriana  
ROBERT SCHUMANN

Äusserst bewegt  
(Molto agitato)

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a rapid sixteenth-note melody with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a complex sixteenth-note passage with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

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, parceque 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 la melodía que deben tocarse en teclas negras, porque con mucha facilidad el dedo se desliza. Hiéranse 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.* *Red.*

FREDERICK CHOPIN

Andante sostenuto

Musical score for Chopin's Andante sostenuto. The score is in G major, 3/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with fingerings 3, 1, 3, 1 and a slur over the first two measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 5, 2/4(5), 3/3, 2/3. The piece concludes with the word "etc." and a fermata over the final note.

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 bemerkenswert, 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

Musical score for Schumann's Carnival. The score is in B-flat major, 3/4 time, and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 1, 1, 2, 1, 2 and a slur over the first two measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 5, 1, 2, 4, 1, 2, 5. The piece concludes with the word "etc." and a fermata over the final note.

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  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{3}{4}$ ) erfordern häufig eine energiereichere Akzentuierung, 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 abarquese toda la octava.

Traumeswirren (Troubled  
Dreams)

Traumeswirren

Songes voilés

Sueños nublados

ROBERT SCHUMANN

Vivacissimo

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivacissimo'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2). Dynamics include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). There are also markings for 'Ped.' (pedal) and '\*' (accents). The piece concludes with 'etc.' and a *ff* dynamic marking.

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*

20934-294 a

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 zielt 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 niederszudrücken, 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 más 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 Ab major  
Op. 34

Wälzer in As dur  
Op. 34

Valse en Lab majeur  
Op. 34

Vals en Lab mayor  
Op. 34

FREDERICK CHOPIN

Tempo giusto

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Tempo giusto' and 'fz'. It features a piano part with a melodic line and a bass part with chords and a walking bass line. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like 'Ped.' and asterisks are used. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes with 'etc.' and further fingering and articulation details.

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 gâter 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 ejecución del Scherzo, por terminar con una nota falsa "Prepárense", pues, el Fa final de la mano derecha y también el Reb 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 beginning of the piece in 3/4 time, marked 'Presto'. The piano part starts with a forte (*mf*) dynamic, and the bass part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues the piece, showing a 'Red. continuo' (reduction) section. Annotations include 'Red.' (reduction) and '\*' (accents) under various notes in both staves. A '1' is written above a measure in the piano part, and a '3' is written above a measure in the bass part. The score ends with a 'etc.' (etcetera) marking.

"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 two systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked 'Tempo giusto'. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the bass part starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, showing a 'Red. continuo' (reduction) section. Annotations include 'Red.' (reduction) and '\*' (accents) under various notes in both staves. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the piano part. The score ends with a 'etc.' (etcetera) marking.

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

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)

ROBERT SCHUMANN

*(più animato)*  
Viel bewegter*f**(senza Pedale)*

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system includes the tempo and dynamic markings. The second system contains a first ending bracketed section. The third system continues the main melodic and harmonic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like accents and slurs are used to guide performance. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4.

8... 4 3 5

5 2 3 4

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

2 4 1 3 1 3 5 1 3 4

4

(meno forte)

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

3 3 3 3 3

3 4 2 4 4 3

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

3 3 4 3 2 1

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

(rit.)

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

CLEMENTI

In Tausig's Edition

In Tausig's Ausgabe

Edition Tausig

Edición Tausig

Allegro

First system of the musical score for Clementi's Papillons. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro'. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The second measure has a '+' sign. The third measure is marked '(meno forte)'. The fourth measure has a 'p' dynamic. The score includes various fingering numbers (1-5) and slurs. The bass staff has some notes marked with 'x'.

Papillons  
ROBERT SCHUMANN

First system of the musical score for Robert Schumann's Papillons. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '(♩ = 152)'. The score includes various dynamics such as 'sf' and 'f'. The first measure has a '35' above it. The second measure has a '4' above it. The third measure has a '5' above it. The fourth measure has a '4' above it. The fifth measure has a '5' above it. The sixth measure has a '1' above it. The seventh measure has a '4' above it. The eighth measure has a '5' above it. The ninth measure has a '1' above it. The tenth measure has a '4' above it. The score includes various fingering numbers (1-5) and slurs. The bass staff has some notes marked with 'x' and 'Red.'.



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

*f*

*(Ped. ad libitum)*

etc.

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♭ 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♭ 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 A♭ dur, 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 E♭ 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♭ 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♭ 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)

*ff*

*Red.*  $\frac{5}{4}$

*simile*

*Red.*  $\frac{5}{4}$

*ff*

*etc.*

*Red.*  $\frac{5}{4}$

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

Rapsódia No. 10

FRANZ LISZT

etc.

"Blue Danube" Waltz

"Blaue Donau" Walzer

Valse "Le Danube bleu"

Vals "El Danubio azul"

STRAUSS - SCHULTZ - EVLER

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 piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a tempo marking 'accel. e crescendo' and a measure rest 'X'. The second system features a 'velocissimo' marking and another measure rest 'X'. The third system includes dynamic markings 'f' and 'sf' followed by 'etc.' and contains several measure rests marked 'X'. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes throughout the score. A dotted line with the number '8' spans across the first two systems, and another dotted line with '8' is above the third system.

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 Fassagen gemacht werden. Man überlege daher erst stets, was man zu tun hat, überwache im Geiste die Bewegungen seiner Finger, Hände und Arme und bemesse auch 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 clara y mentalmente 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.

Gavotu y Variaciones  
en La menor.

JEAN PHILIPPE RAMEAU

Var. V  
Molto leggiero (♩ = 144)

*p non legato*

Red. \* Red. \* Red. \*

Red. \* Red. \* Red. \*

Var. VI  
L'istesso tempo, con brio

*f*

35 *trium*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

SERGEI RACHMANINOFF

Allegro vivace

*sff sff ppp sff sff*

Red \*

etc.

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 unnötig 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 \*

etc.

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 E♯ dur | Prélude en Mi♭ majeur | Preludio en Mi♭ mayor  
 Op. 28 Nº 19 | Op. 28 Nº 19 | Op. 28 Nº 19 | Op. 28 Nº 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 *Kechheit* 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, auseinander liegenden 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 *atrevido impulso*, 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

*p* ma sempre ben marcato il tema (m.s.) (m.s.) etc.

Scherzo in B minor | Scherzo in H moll | Scherzo en Si mineur | Scherzo en Si menor

### FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco (♩. = 120 - 132)

*cresc.* *f* etc.

### Valse - Caprice ANTON RUBINSTEIN

Vivace

*ff* Red.

Mephisto Waltz | *Mephisto Walzer* | Valse de Méphisto | *Vals de Mefistófeles*  
 FRANZ LISZT

**Presto**

*leggiero molto*

First system of a piano score. The right hand features a complex chordal texture with many notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Performance markings include *rinforz.* and *(poco cresc.)*. A *Red.* marking with an asterisk is present below the first measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with dense chords, and the left hand maintains its accompaniment. Fingerings *5 3 2 1* are indicated above the first two measures of the right hand. Performance markings include *rinforz.* and *Red.* with an asterisk below the first measure.

Third system of the piano score. The right hand has fewer notes, and the left hand continues. Performance markings include *rinforz.* and *cresc.*. *Red.* markings with asterisks are placed below the first and third measures.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with *etc.* and *Red.* markings with asterisks below the first, second, and third measures.

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 vacile 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 above the notes. The left hand part starts with a piano (p) dynamic. The score includes various fingerings and dynamics such as 'fr' and 'p'.

EXECUTION

AUSFÜHRUNG

EXECUTION.

EJECUCIÓN

Second system of the musical score. This system includes 'm.d.' (middle dot) markings above the notes and 'm.s.' (middle square) boxes around the left hand part, indicating specific performance instructions or corrections.

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)

Red.

f \*

Scherzo in Bb minor

Scherzo in B moll

Scherzo en Sib mineur

Scherzo en Sib menor

FREDERICK CHOPIN

Presto

Red.

\*

EXECUTION

AUSFÜHRUNG

EXÉCUTION

EJECUCIÓN

Presto

Red.

\*

ossia

24. Let him, who is a - afraid to play wrong notes remember the following: this fear will, in all probability, make his playing very uncertain, 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 buhlist 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'appréhension 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. Marcaad 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)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. 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 music begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains four measures of music, with fingerings (2, 1, 5, 2, 1, 2, 1) and accents (>) above the notes. The second staff contains four measures, with fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) and accents (>) above the notes. The piece concludes with 'etc.' in the final measure of the second staff.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with the tempo marking 'Allegro vivace (♩ = 72)'. The first staff contains four measures of music, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 3, 1, 2, 3) and accents (>) above the notes. The second staff contains four measures, with fingerings (1, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 1) and accents (>) above the notes. The music features a variety of dynamics, including forte (*f*), mezzo-forte (*m.f.*), and mezzo-piano (*m.p.*). The piece concludes with a double bar line and a star symbol (\*).

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 Ergebniss.

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 indifference 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, periodos 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 inocencia que dejan los conocimientos y la maestría.



**Book II. 0370**

# TABLE OF CONTENTS

# INHALTSVERZEICHNIS

## BOOK I

	Page
<b>PREFACE</b>	
<b>THE MENTAL ATTITUDE</b> . . . . .	3
<b>EXERCISES IN EXTENSION</b> . . . . .	7
Also original exercises, expressly written for this work, by: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Additional exercises by: Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
<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. Brassin—J. Zarembski	35
<b>FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS</b> . . . . .	41
Also original exercises, 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 original exercises, expressly written for this work, by: <i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismund 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 (annotated)</i> . . . . .	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 original exercises, 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 Wihmayer . . . . .	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. Brassin—J. Zarembski	35
<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>	5
<b>FLÄGERÜBUNGEN</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 . . . . .	91
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—Sigismund 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 (mit Anmerkungen)</i> . . . . .	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 Wihmayer . . . . .	96

# TABLE des MATIÈRES

## LIVRE I

	Page
<b>PRÉFACE</b>	
<b>ATTITUDE MENTALE</b>	3
<b>EXERCICES D'EXTENSION</b>	7
Ainsi que les exercices originaux, écrits spécialement pour cette oeuvre, par:	
<i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Exercices supplémentaires de:	
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig I. Philipp	20
<b>EXERCICES DE POSITION FIXE</b>	25
Exercices supplémentaires de:	
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski	26 35
<b>SOUPLESSE ET DEXTÉRITÉ DES DOIGTS</b>	41
Ainsi que les exercices originaux, écrits spécialement pour cette oeuvre, par:	
<i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i>	58
<b>EXERCICES DE DOIGTS</b>	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>e</sup> et 5 <sup>e</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 spécialement pour cette oeuvre, par:	
<i>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</i>	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
<b>LIVRE II</b>	
<b>VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes)</b>	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	234
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

	Pagina
<b>PREFACIO</b>	
<b>ACTITUD MENTAL</b>	3
<b>EJERCICIOS DE EXTENSION</b>	7
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:	
<i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Ejercicios suplementarios de:	
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
<b>EJERCICIOS DE POSICION FIJA</b>	25
Ejercicios suplementarios de:	
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski	26 35
<b>FLEXIBILIDAD Y DESTREZA DE LOS PULGARES</b>	41
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:	
<i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i>	58
<b>EJERCICIOS DE DEDOS</b>	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:	
<i>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</i>	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
<b>LIBRO II</b>	
<b>VIRTUOSIDAD DE LAS ESCALAS (Escuela Magistral de las Escalas)</b>	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 rítmicas 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 simultáneamente rápidas	265
Escalas con manos alternantes	276
Combinaciones rítmicas de las escalas	289
Escalas con modelos rítmicos (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

TABLE OF CONTENTS

BOOK II (Continued)

	Page
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>Überlappend 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
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
Examples (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, complete and lasting . . . . .	222
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self . . . . .	223-227
Unconscious accuracy and technical mastery . . . . .	228
Additional exercises . . . . .	232
Also original exercises, expressly written for this work, by: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Preparatory exercises and examples (annotated) . . . . .	249-296

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH II (Fortsetzung)

	Seite
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 "Zielpunkte" in einfachen chromatischen Tonleitern . . . . .	123
Verzeichnis der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern . . . . .	125
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 verschiedene 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
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 "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
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	196-213
<b>TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN</b> . . . . .	215
Treffsicherheit und Mangel an Akkuratess im Klavierspiel, von 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 fünf und zwanzig Gründen in Bezug auf Mangel an Akkuratess . . . . .	218
Wie man sich vollständige und andauernde Treffsicherheit erwirbt . . . . .	222
Übungen zur Erlangung von Akkuratess und Schnelligkeit in den Bewegungen, von einem raschen und sicheren Blick und von Selbstherrschung . . . . .	223-227
Unbewusste Treffsicherheit und technische Meisterschaft . . . . .	228
Andere Übungen . . . . .	232
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Vorübungen und Beispiele (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> . . . . .	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>Legato exagéré</i> . . . . .	160
<i>Legato tenu ou légatissimo</i> . . . . .	161
<i>Legato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Legato libre ou léger</i> . . . . .	167
Non legato . . . . .	168
Poco staccato . . . . .	172
Staccato (staccato simple) . . . . .	174
Staccatissimo . . . . .	175
Pizzicato . . . . .	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
Equilibre . . . . .	194
Le son chantant et les sons qui l'environnent . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Commencement et fin des phrases . . . . .	195
Disonances 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 spécialement pour cette oeuvre, par:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
Exemples préparatoires et exemples (annotés) . . . . .	249-296

ÍNDICE  
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
Non legato . . . . .	168
Poco staccato . . . . .	172
Staccato (staccato simple) . . . . .	174
Staccatissimo . . . . .	175
Pizzicato . . . . .	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

# TABLE OF CONTENTS

## BOOK III

	Page
<b>ARPEGGIOS (Master School of Arpeggios)</b> . . . . .	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
<b>FINGER REPETITIONS</b> . . . . .	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
<b>TURNS</b> . . . . .	189
Examples (annotated) . . . . .	194
<b>TRILLS (Master School of Trills)</b> . . . . .	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
<b>HOW TO PRACTISE. HOW TO PERFORM</b>	
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
<b>ARPEGGIEN (Meisterschule der Arpeggien)</b> . . . . .	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 des 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). Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi . . . . .	129
<b>FINGER REPETITIONEN</b> . . . . .	157
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim . . . . .	179
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	185
<b>DOPPELSCHLÄGE</b> . . . . .	189
<b>TRILLER (Meisterschule der Triller)</b> . . . . .	199
Übungen für Gleichmässigkeit und Kraft der Finger . . . . .	200
Übungen für seitliche Schwingung der Hand und des Handgelenkes . . . . .	202
Übungen um die Bindeglieder 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
<b>WIE MAN ÜBEN SOLL. WIE MAN VORTRAGEN MUSS</b>	
Unterschied zwischen den Üben und dem Vortrag. Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Übens. Wie man technische Fehlergriffe 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 . . . . .	83-121
Arpèges mixtes . . . . .	83
Exemples (annotés) . . . . .	85
Arpèges pour développer la rapidité du coup d'oeil 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 exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
REPÉTITIONS DE DOIGTS . . . . .	157
Ainsi que des exercices originaux, 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
Chaines 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 exercices originaux, 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 ETUDIER. COMMENT EXECUTER	
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, . . . . .	72-73
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 "apercado" 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, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
REPETICIONES DE DEDOS . . . . .	157
Además, ejercicios originales, 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
GRUPPETOS . . . . .	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, ejercicios originales, 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

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV

**COMPLETE SCHOOL OF DOUBLE NOTES . . . . .** 1

**THIRDS (Master School of Thirds) . . . . .** 1

Exercises for developing strength of fingers, evenness of tone and agility . . . . . 4

Exercises for achieving evenness and nimbleness in the three difficult points of the diatonic scale in thirds . . . . . 13

Exercises for flexibility and power of the hand . . . . . 14

Special exercises for 5/3 and 4/2, and as a preparation for the trill in thirds . . . . . 16

Also original Exercises, expressly written for this work, by:  
*Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeiser—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* . . . . . 17

Additional exercises by:  
 M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms . . . . . 34

**Diatonic Scales in Thirds . . . . .** 37

General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in 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 *strict legato* in the scales in thirds (published for the first time) . . . . . 49-54

Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by:  
*Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Odd* fingerings by *Couperin* . . . . . 37-55

*Examples* (annotated) . . . . . 56

**Chromatic Scales in Thirds . . . . .** 65

Preparatory exercises for the chromatic scale in thirds . . . . . 65

Fingerings for the chromatic scale in minor thirds, by:  
*Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Karl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás* . . . . . 68

Special fingerings by Alberto Jonás (published for the first time) . . . . . 69

Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the *Etudes* of Chopin . . . . . 71

Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by:  
*Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás* . . . . . 72

Also an original fingering, expressly written for this work by:  
*Ferruccio Busoni* . . . . . 74

Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds . . . . . 75

Various ways of practising chromatic scales in thirds . . . . . 76

*Examples* (annotated) . . . . . 79

**Turns in Thirds . . . . .** 86

Preparatory exercises for turns in thirds . . . . . 86

Various fingerings . . . . . 86

Exercises for velocity . . . . . 86

**Facilitations . . . . .** 90

Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by:  
*Ernst von Dohnányi* . . . . . 90-95

*Examples* (annotated) . . . . . 92

**Trills in Thirds . . . . .** 96

Preparatory exercises for the trills in thirds . . . . . 96

Various fingerings . . . . . 96

Exercises for velocity . . . . . 96

Trills in thirds with notes held . . . . . 101

Various trills in thirds . . . . . 103

*Examples* (annotated) . . . . . 105

**Repeating Thirds . . . . .** 110

Various modes of execution . . . . . 110

*Examples* (annotated) . . . . . 113

**Arpeggios in Thirds . . . . .** 114

*Examples* (annotated) . . . . . 116

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV

**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:  
*Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeiser—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* . . . . . 17

Ausserdem Übungen von:  
 M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms . . . . . 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:  
*Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Sonderbarc* Fingersätze von *Couperin* . . . . . 37-55

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 56

**Chromatische Terzentonleitern . . . . .** 65

Vorübungen für die chromatischen Terzentonleitern . . . . . 65

Fingersätze für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von  
*Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Karl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás* . . . . . 68

Besondere Fingersätze von Alberto Jonás (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . . 69

Verzeichnis von Fingersätzen für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von Alfred Cortot in seiner Ausgabe der *Chopinschen Etüden* angegeben . . . . . 71

Fingersätze für die chromatische Tonleiter in grossen Terzen, von:  
*Carl Tausig—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Franz Liszt—M. Moszkowski—Alberto Jonás* . . . . . 72

Auch ein *Originalfingersatz*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
*Ferruccio Busoni* . . . . . 74

Besondere Übungen, um Geläufigkeit beim Spielen von chromatischen Terzentonleitern zu erzielen . . . . . 75

Verschiedene Arten die chromatischen Terzentonleitern zu üben . . . . . 76

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 79

**Doppelschläge in Terzen . . . . .** 86

Vorübungen für die Doppelschläge in Terzen . . . . . 86

Verschiedene Fingersätze . . . . . 86

Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen . . . . . 86

**Erleichterungen . . . . .** 90

Auch eine eigenartige Ausführung der Doppelschläge in Terzen (zum ersten Mal veröffentlicht) von:  
*Ernst von Dohnányi* . . . . . 90-95

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 92

**Triller in Terzen . . . . .** 96

Vorübungen für die Triller in Terzen . . . . . 96

Verschiedene Fingersätze . . . . . 96

Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit . . . . . 101

Triller in Terzen mit gehaltenen Noten . . . . . 103

Verschiedene Triller in Terzen . . . . . 103

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 105

**Terzen Repetitionen . . . . .** 110

Verschiedene Ausführungen . . . . . 113

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 113

**Arpeggien in Terzen . . . . .** 114

*Beispiele* (mit Anmerkungen) . . . . . 116



TABLE des MATIÈRES

LIVRE IV

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 5/3 et 4/2 et comme préparation pour les trilles en tierces . . . . . 16

Ainsi que des exercices originaux écrits expressément pour cette oeuvre, 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 du Conperin . . . . . 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 . . . . . 68

Doigtés spéciaux par Alberto Jonás (publié pour la première fois) . . . . . 69

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 oeuvre, 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

Arpegges en tierces . . . . . 114

Exemples (annotés) . . . . . 116

INDICE

LIBRO IV

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 Couperin . . . . . 37-55

Ejemplos (anotados) . . . . . 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 (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 (anotados) . . . . . 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 (anotados) . . . . . 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 (anotados) . . . . . 105

Repeticiones en Terceras . . . . . 110

Varias maneras de ejecución. Ejemplos (anotados) . . . . . 113

Arpeggios en Terceras . . . . . 114

Ejemplos (anotados) . . . . . 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
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	122
Partial (or blind) Thirds . . . . .	125
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	131
Also, new modes of execution (published for the first time) . . . . .	132
Partial (or blind) thirds with alternating hands . . . . .	132
Glissandos in Thirds . . . . .	133
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	133
SIXTHS (Master School of Sixths) . . . . .	135
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands . . . . .	136
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple . . . . .	139
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths . . . . .	146
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths . . . . .	147
Additional exercises by:	
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schytte . . . . .	148
Diatonic Scales in Sixths . . . . .	
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scale in sixths, given by:	
Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . . . .	151
Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths . . . . .	155
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	160
Chromatic Scale in Minor Sixths . . . . .	164
Analysis and discussion of the various fingerings for the chromatic scale in minor sixths, by:	
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time) . . . . .	164-165
Chromatic Scale in Major Sixths . . . . .	165, 167, 168
Fingerings by:	
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time) . . . . .	
<i>Examples</i> . . . . .	169
Broken Sixths . . . . .	171
Exercises in broken sixths . . . . .	
Diatonic scales in broken sixths . . . . .	171
Chromatic scales and arpeggios in broken sixths . . . . .	172
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	178
Arpeggios in Sixths . . . . .	183
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	184
Turns in Sixths . . . . .	186
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	187
Repeating Sixths . . . . .	188
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	189
Trills in Sixths . . . . .	189
Preparatory exercises for the pieces quoted . . . . .	191
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	192
Partial (or blind) Sixths . . . . .	193
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	196
Sixths with Alternating Hands . . . . .	197
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	200
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands . . . . .	202
(New modes of execution, published for the first time) . . . . .	203
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	204
Glissandos in Sixths . . . . .	204
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	205
FOURTHS (Master School of Fourths) . . . . .	207
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the <i>navins</i> of fourths . . . . .	208

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . .	117
Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . .	121
Repetirende Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . .	121
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	122
Blinde Terzen . . . . .	125
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	131
Auch neue Ausführungen (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	132
Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . .	132
Glissandi in Terzen . . . . .	133
<i>Beispiele</i> (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-Schytte . . . . .	148
Diatonische Tonleitern in Sexten . . . . .	
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
<i>Beispiele</i> (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-Schytte—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-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	
<i>Beispiele</i> . . . . .	169
Gebrochene Sexten . . . . .	171
Übungen in gebrochenen Sexten . . . . .	
Diatonische Tonleitern und Arpeggien in gebrochenen Sexten . . . . .	171
Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten . . . . .	172
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	178
Arpeggien in Sexten . . . . .	183
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	184
Doppelschläge in Sexten . . . . .	186
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	187
Sexten Repetitionen . . . . .	188
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	189
Triller in Sexten . . . . .	189
Vorübungen für die zitierte Stücke . . . . .	191
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	192
Blinde Sexten . . . . .	193
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	196
Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . .	197
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	200
Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . .	202
(Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	203
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	204
Glissandi in Sexten . . . . .	204
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	205
QUARTEN (Meisterschule der Quartetten) . . . . .	207
Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quartetten 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: Plaidy—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). . . . .	169
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 exercices originaux, écrits spécialement 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 quartes) . . . . .	207
Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quartes . . . . .	208

INDICE

LIBRO IV (Continuación)

Terceras con 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
También nuevas maneras de ejecución (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: Plaidy—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). . . . .	169
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, ejercicios originales, 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
Examples (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
Examples (annotated) . . . . .	229
<b>Exercises in Chromatic Augmented Fourths (diminished fifths)</b> . . . . .	230
<b>Chromatic Scale in Augmented Fourths</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 Fourths</b> . . . . .	236
<b>Trills in Augmented Fourths</b> . . . . .	239
Examples (annotated) . . . . .	240
<b>Turns in Fourths</b> . . . . .	241
<b>Preparatory Exercises for Pieces Quoted</b> . . . . .	241
<b>Fourths with Alternating Hands</b> . . . . .	243
Examples (annotated) . . . . .	245
<b>Arpeggios in Fourths</b> . . . . .	245
Examples (annotated) . . . . .	247
<b>Partial (or blind) Fourths</b> . . . . .	248
Examples (annotated) . . . . .	249
<b>SECONDS and SEVENTHS</b> . . . . .	251
Diatonic Scales in Seconds . . . . .	252
Chromatic Scales in Seconds . . . . .	253
Also fingerings by: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Examples (annotated) . . . . .	254
Trills in Seconds . . . . .	254
Chromatic Scales in Sevenths . . . . .	256
<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
Examples (annotated) . . . . .	273

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
<b>Diatonische Tonleitern in Quartan</b> . . . . .	215
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quartan . . . . .	215
Übungen in gebrochenen Quartan. . . . .	219
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	220
<b>Übungen in chromatischen reinen Quartan</b> . . . . .	223
<b>Chromatische Tonleiter in reinen Quartan</b> . . . . .	225
Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in reinen Quartan zu üben . . . . .	225
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in reinen Quartan von: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	227
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	229
<b>Übungen in chromatischen übermässigen Quartan (verminderten Quinten)</b> . . . . .	230
<b>Chromatische Tonleiter in übermässigen Quartan</b> . . . . .	231
Fingersätze für die chromatische Tonleitern in übermässigen Quartan von: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Verschiedene Arten die Tonleitern in übermässigen Quartan zu üben . . . . .	233
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	234
<b>Triller in reinen Quartan</b> . . . . .	236
<b>Triller in übermässigen Quartan</b> . . . . .	239
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	240
<b>Doppelschläge in Quartan</b> . . . . .	241
<b>Vorübungen für die zitierten Stücke</b> . . . . .	241
<b>Quartan mit sich ablösenden Händen</b> . . . . .	243
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	245
<b>Arpeggien in Quartan</b> . . . . .	245
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	247
<b>Blinde Quartan</b> . . . . .	248
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	249
<b>SEKUNDEN und SEPTIMEN</b> . . . . .	251
Diatonische Tonleitern in Sekunden . . . . .	252
Chromatische Tonleitern in Sekunden . . . . .	253
Auch Fingersätze von: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	254
Triller in Sekunden . . . . .	254
Chromatische Tonleitern in Septimen . . . . .	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 Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben von: Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp . . . . .	262
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	273

TABLE des MATIÈRES  
LIVRE IV (Continuacion)

Exercices supplémentaires de: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp . . . . .	212
<b>Gammes diatoniques en quartes . . . . .</b>	215
Divers doigtés pour les gammes diatoniques en quartes . . . . .	215
Exercices en quartes brisées . . . . .	219
Exemples (annotés) . . . . .	220
<b>Exercices en quartes justes chromatiques . . . . .</b>	223
<b>Gamme chromatique en quartes justes . . . . .</b>	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
<b>Exercices en quartes augmentées (quintes mineures) chromatiques . . . . .</b>	230
<b>Gamme chromatique en quartes augmentées . . . . .</b>	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
<b>Trilles en quartes justes . . . . .</b>	236
<b>Trilles en quartes augmentées . . . . .</b>	239
Exemples (annotés) . . . . .	240
<b>Gruppetti en quartes . . . . .</b>	241
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	241
<b>Quartes avec mains alternantes . . . . .</b>	243
Exemples (annotés) . . . . .	245
<b>Arpèges en quartes . . . . .</b>	245
Exemples (annotés) . . . . .	247
<b>Quartes partielles . . . . .</b>	248
Exemples (annotés) . . . . .	249
<b>SECONDES et SEPTIÈMES . . . . .</b>	251
<b>Gammes diatoniques en secondes . . . . .</b>	252
<b>Gammes chromatiques en secondes . . . . .</b>	253
Ainsi que les doigtés de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski . . . . .	253
Exemples (annotés) . . . . .	254
<b>Trilles en Secondes . . . . .</b>	254
<b>Gammes Chromatiques en Septièmes . . . . .</b>	256
<b>DOUBLES NOTES MIXTES . . . . .</b>	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 spécialement 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
<b>Escalas Diatónicas en Cuartas . . . . .</b>	215
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas . . . . .	215
Ejercicios en cuartas quebradas . . . . .	219
Ejemplos (anotados) . . . . .	220
<b>Ejercicios en Cuartas Justas Cromáticas . . . . .</b>	223
<b>Escala Cromática en Cuartas Justas . . . . .</b>	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
<b>Ejercicios en Cuartas Aumentadas (quintas menores) Cromáticas . . . . .</b>	230
<b>Escala Cromática en Cuartas Aumentadas . . . . .</b>	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
<b>Trinos en Cuartas Justas . . . . .</b>	236
<b>Trinos en Cuartas Aumentadas . . . . .</b>	239
Ejemplos (anotados) . . . . .	240
<b>Grupetos en Cuartas . . . . .</b>	241
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	241
<b>Cuartas con Manos Alternantes . . . . .</b>	243
Ejemplos (anotados) . . . . .	245
<b>Arpegios en Cuartas . . . . .</b>	245
Ejemplos (anotados) . . . . .	247
<b>Cuartas Parciales . . . . .</b>	248
Ejemplos (anotados) . . . . .	249
<b>SEGUNDAS Y SÉPTIMAS . . . . .</b>	251
<b>Escalas Diatónicas en Segundas . . . . .</b>	252
<b>Escalas Cromáticas en Segundas . . . . .</b>	253
También las digitaciones de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski . . . . .	253
Ejemplos (anotados) . . . . .	254
<b>Trinos en Segundas . . . . .</b>	254
<b>Escalas Cromáticas en Séptimas . . . . .</b>	256
<b>NOTAS DOBLES MIXTAS . . . . .</b>	257
Ejercicios que combinan todas las dobles notas, 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

TABLE OF CONTENTS

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

Also original exercises, expressly written for this work, by:  
 Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—  
 Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—J. Philipp.

85-110-112-114-115

INHALTSVERZEICHNIS

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, Quartan, Sexten, Octaven und gemischten Doppelnoten . . . . . 14-16

Diatonische und chromatische Tonleitern in Oktaven . . . . . 23

Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . . 30-32

Vorbüben für Legatospiel in Oktaven . . . . . 33

Wechseln der Finger, ohne die Taste loszulassen. Herunterrutschen von einer schwarzen zu einer weissen Taste . . . . . 35

Legatootkaven (diatonische und chromatische Tonleitern; Arpeggien) . . . . . 37

Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . . 41

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Schnelligkeit beim Spielen von Staccatootkaven (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

Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
 Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Josef Lhevinne—  
 Rudolf Ganz—Arthur Friedheim—J. Philipp.

85-110-112-114-115

TABLE DES MATIÈRES

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 legato d'octaves . . . . . 33

Changement de doigts sur la même touche. Glisser des touches noires aux blanches . . . . . 35

Octaves legato (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 I. Philipp.

ÍNDICE

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). . . . . 37

Ejemplos (anotados). . . . . 41

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 I. 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



TABLE des MATIÈRES

LIVRE V (Continuation)

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
Exemples (annotés) . . . . .	125
Accords avec mains alternantes . . . . .	127
Exemples (annotés) . . . . .	129
Accords et octaves mélangés . . . . .	130
Exemples (annotés) . . . . .	131
Répétitions en accords . . . . .	132
Exemples (annotés) . . . . .	134
Accords arpégés . . . . .	136
Exemples (annotés) . . . . .	138
Accords et notes simples mélangés . . . . .	140
Exemples (annotés) . . . . .	140
Accords de 6/3} . . . . .	142
Exemples (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
DOIGTÉS . . . . .	163
Règles, conseils et suggestions pour trouver et employer des doigtés corrects et appropriés . . . . .	164
Doigtés curieux, mais très utiles . . . . .	173
Exemples (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
Exemples (annotés) . . . . .	211-258

Í N D I C E

LIBRO V (Continuación)

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
Ejemplos (anotados) . . . . .	125
Acordes con Manos Alternantes . . . . .	127
Ejemplos (anotados) . . . . .	129
Acordes y Octavas Mezclados . . . . .	130
Ejemplos (anotados) . . . . .	131
Repeticiones en Acordes . . . . .	132
Ejemplos (anotados) . . . . .	134
Acordes Arpegiados . . . . .	136
Ejemplos (anotados) . . . . .	138
Acordes y Notas Simples Mezclados . . . . .	140
Ejemplos (anotados) . . . . .	140
Acordes de 6/3} . . . . .	142
Ejemplos (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
Ejemplos (anotados) . . . . .	165-189
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:	
<i>Wilhelm Bachaus</i> . . . . .	190
RYTHMO—COMPAS—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
Ejemplos (anotados) . . . . .	211-258

TABLE OF CONTENTS

BOOK 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. . . . . 46

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

INHALTSVERZEICHNIS

BAND VI

**DIE KÜNSTLERISCHE ANWENDUNG DER DYNAMISCHEN UND AGOGISCHEN MITTEL. DYNAMIK** . . . . . 1

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** . . . . . 55

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 Character 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

TABLE DES MATIÈRES

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  
 Mélodie et Accompagnement . . . . . 35  
 Exemples (annotés) . . . . . 35  
 Nuances dynamiques dans les deux mains . . . . . 36  
 La dynamique dans le jeu polyphonique . . . . . 37  
 Influence du phrasé 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  
 ACOGIQUE . . . . . 55  
 Définitions du tempo . . . . . 55  
 Mesures . . . . . 57  
 Désignations du temps . . . . . 58  
 Quel est le mouvement le plus lent en musique? *Andantino* est-il plus lent ou plus vif que *Andante*? 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 (Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt). Exemples (annotés) . . . . . 81  
 Indications singulières (Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin). . . . . 87  
 Métronome . . . . . 89  
 Son histoire et sa description. Les trois emplois du métro-  
 nome. Listes d'indications métro-  
 nomiques données par Hummel et par Beethoven. Relation entre le métro-  
 nome et le pouls humain. Indications métro-  
 nomiques 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. *Srattas*. Progressions. L'agogique dans les compositions de Bach, Händel, Rameau et Couperin. Conseils de Carl Maria von Weber. Exemples (annotés) . . . . . 109

ÍNDICE

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. Exemples (anotados) . . . . . 17  
 Culminaciones. Perspectiva . . . . . 22  
 Exemples (anotados) . . . . . 22  
 Contrastes . . . . . 28  
 Exemples (anotados) . . . . . 29  
 Melodía y Acompañamiento . . . . . 35  
 Exemples (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. Progresiones. Modulaciones. Exemples (anotados) . . . . . 39  
 La dinámica en composiciones para piano y otro instrumento . . . . . 46  
 Música de cámara . . . . . 47  
 Al tocar con orquesta . . . . . 47  
 Colorido . . . . . 48  
 Exemples (anotados) . . . . . 49  
 AGÓGICA . . . . . 55  
 Definiciones del tempo . . . . . 55  
 Compases . . . . . 57  
 Designaciones del tempo . . . . . 58  
 Cual es el tempo más lento que se emplea en la música? Es *Andantino* más lento o más aprisa que *Andante*? 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 (Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt). Exemples (anotados) . . . . . 81  
 Designaciones de tiempo curiosas (Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin). . . . . 87  
 Metrónomo . . . . . 89  
 Su historia. Los tres usos del metrónomo. Listas de indicaciones metronómicas dadas por Hummel y por Beethoven. Relación entre el metrónomo y el pulso humano. Indicaciones metronómicas erróneas de Schumann. . . . .  
 Signos agógicos . . . . . 97  
 Exemples (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. *Srattas*. Progresiones. La agógica en las composiciones de Bach, Händel, Rameau y Couperin. Consejos de Carl Maria von Weber. Exemples (anotados) . . . . . 109

TABLE OF CONTENTS

BOOK VI (Continued)

<b>THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF THE PIANO PEDALS</b> . . . . .	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
Tornes . . . . .	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
<b>THE ART OF MEMORIZING</b> . . . . .	218
Impression—Perception—Comprehension—Retention . . . . .	218
Observation—Concentration—Comparison—Association . . . . .	218
Remembrance—Recollection . . . . .	218
Various kinds of memories . . . . .	218
Various ways of memorizing . . . . .	225
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	228
The faithful, lasting memory . . . . .	228
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. . . . .	243
When did memorizing become the vogue? . . . . .	248
Epilogue . . . . .	249

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI (Fortsetzung)

<b>DER KÜNSTLERISCHE GEBRAUCH DER KLAVIER-PEDALE</b> . . . . .	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 zichtiges 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
<b>DIE KUNST AUSWENDIG ZU LERNEN</b> . . . . .	218
Eindruck—Wahrnehmung—Begriff—Beibehaltung . . . . .	218
Beobachtung—Konzentration—Vergleich—Zusammenhang . . . . .	218
Erinnerung—Entsinnung . . . . .	218
Verschiedene Arten des Gedächtnisses . . . . .	218
Verschiedene Arten des Auswendiglernens . . . . .	225
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	228
Das zuverlässige, andauernde Gedächtnis . . . . .	228
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. . . . .	243
Seit wann wird vor dem Publikum auswendig gespielt? . . . . .	248
Schlusswort . . . . .	249

TABLE des MATIÈRES

LIVRE VI (Continuation)

L'EMPLOI ARTISTIQUE DES PÉDALES DU

PIANO . . . . .	113
Relations entre les Touches, les Cordes et l'Étaffoir . . . . .	116
Vibrations et Diapason . . . . .	118
Action du Marteau, de l'Étaffoir 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
Doubles Notes . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trilles . . . . .	174
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	174
Gruppetti . . . . .	175
Appoggiatures et Acciaccatures . . . . .	175
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	175
Répétitions de doigts . . . . .	176
Le Son Chantant . . . . .	177
Accords . . . . .	177
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	177
Rélation 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 Étaffoirs . . . . .	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 . . . . .

Impression—Perception—Compréhension—Rétention . . . . .	218
Observation—Concentration—Comparaison—Association . . . . .	218
Réminiscence—Souvenir . . . . .	218
Diverses sortes de mémoires . . . . .	218
Diverses façons d'apprendre par cœur . . . . .	225
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	228
La mémoire fidèle et durable . . . . .	228
La mémoire dans l'exécution en public . . . . .	243
En jouant seul. En jouant avec orchestre. Moments où un pianiste perd rarement la mémoire. Moments où un pianiste peut surtout oublier. . . . .	243
Depuis quand joue-t-on par cœur en public? . . . . .	248
Épilogue . . . . .	249

INDICE

LIBRO VI (Continuación)

EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS PEDALES . . . . .

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
Arpeggios . . . . .	172
Pasajes de Dedos Simples . . . . .	172
Octavas . . . . .	172
Notas Dobles . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trinos . . . . .	174
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	174
Grupetos . . . . .	175
Apoyaturas y Acciaccaturas . . . . .	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 . . . . .

Impresión—Percepción—Comprensión—Retención . . . . .	218
Observación—Concentración—Comparación—Asociación . . . . .	218
Reminiscencia—Recuerdo . . . . .	218
Varias clases de memorias . . . . .	218
Varias maneras de aprender de memoria . . . . .	225
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	228
Memoria fiel y duradera . . . . .	228
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. . . . .	243
¿Desde cuando se toca de memoria en público? . . . . .	248
Epílogo . . . . .	249

# Book VII

(Edition in English, German, French and Spanish  
published separately)

## TABLE OF CONTENTS

### EXERCISES FOR FINGERS, WRISTS AND ARMS AWAY FROM THE PIANO

The uselessness and danger of mechanical appliances . . . . .	2
Useful exercises:	
Stretching exercises . . . . .	2
(Illustrated with numerous photographs of the hand).	2-3
Weak finger joints . . . . .	3
(Illustrated with photograph of the hand)	
Exercises for the thumbs . . . . .	3
(Illustrated with numerous photographs of the hand).	3-6
Exercises for the wrists . . . . .	6
Exercises for stretching the muscles . . . . .	6

### PHRASING

Definition of phrasing in music.	7
First mention of phrasing in music . . . . .	8-10
Examples . . . . .	8-10
Signs to indicate the phrasing . . . . .	10
Examples . . . . .	10
What influences and determines the manner of phrasing.	11
Examples . . . . .	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
Examples . . . . .	14
The Well Tempered Clavichord . . . . .	17
Examples . . . . .	17-18
Two and Three Part Inventions . . . . .	19
Touch and Phrasing. . . . .	19
Examples . . . . .	19

### EMBELLISHMENTS IN MUSIC

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
Examples (annotated) . . . . .	23-27
Correct execution of the old and of the new <i>acciaccatura</i> . . . . .	27
Examples (annotated) . . . . .	28-29
The double <i>acciaccatura</i> . . . . .	29
Examples (annotated) . . . . .	29-30

The mordent and inverted mordent ( <i>Schneller</i> , <i>Pralltriller</i> , <i>Praller</i> ) . . . . .	30
Examples (annotated) . . . . .	30-33
The double mordent . . . . .	33
The turn and inverted turn . . . . .	33
Examples (annotated) . . . . .	34-39
The trill (also called <i>shake</i> ) . . . . .	40
Origin of the trill . . . . .	40
Examples . . . . .	40
Execution of the trill . . . . .	41
Examples (annotated) . . . . .	41-42
How to begin the trill . . . . .	42
Examples (annotated) . . . . .	42-46
How to end the trill . . . . .	46
Examples (annotated) . . . . .	46-48
Chains of trills . . . . .	48
Examples (annotated) . . . . .	48
The sign of <i>arpeggio</i> . . . . .	48
Examples (annotated) . . . . .	48-50
The tremolo . . . . .	50
The cadenza (in Italian <i>cadenza</i> and also <i>tirata</i> ) . . . . .	50
Examples (annotated) . . . . .	50-51
After-Notes . . . . .	51
Examples (annotated) . . . . .	51-53
Obsolete signs (used by Bach) . . . . .	53
Examples (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

### SIGHT READING AND PIANOSCRIPT BOOK

CONCEPTION AND INTERPRETATION . . . . .	61
Examples (annotated) . . . . .	63-70

### EXPRESSION—MUSICAL PROSODY AND

MUSICAL DECLAMATION . . . . .	71
Analysis and discussion of what constitutes "expression, prosody and declamation" in music.	
Musical Prosody . . . . .	72
Practical rules and advice . . . . .	74
Prosodical accents . . . . .	75
Examples (annotated) . . . . .	72-75

## TABLE OF CONTENTS

(Continued)

<p>Musical Declamation . . . . . 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>Expression . . . . . 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>Execution . . . . . 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: 40px;">Temperament and fire—Restraint and deliberation.</p> <p style="padding-left: 40px;">Boldness, dash and abandon—Prudence.</p> <p style="padding-left: 40px;">Daring—Carefulness, preparation of keys.</p> <p style="padding-left: 40px;">Freedom of attitude and deportment, tempered by repose and poise.</p> <p style="padding-left: 40px;">Fear, uncertainty—Authority, courage.</p> <p style="padding-left: 40px;">Blurred memory—Clear mental vision.</p> <p style="padding-left: 40px;">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>
--	--