

UMASS/AMHERST



312066015899253

MASTER SCHOOL  
of  
Modern Piano Playing & Virtuosity



ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS  
Book VI

CARL FISCHER



DATE DUE			

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS  
LIBRARY

SCORE  
MT  
222  
J792  
V.6



GIFT TO  
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS  
LIBRARY

*from*

THE LIBRARY OF  
ALMA MAHLER WERFEL



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

<http://www.archive.org/details/masterschoolofmo06jon>

# The Author & His Collaborators





*Master School*  
*of*  
*Modern Piano Playing & Virtuosity*  
*by*  
*Alberto Jonás*

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

With original exercises specially written for this work

by

Wilhelm Bachaus—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ferruccio Busoni  
Alfred Cortot—Ernst von Dohnányi—Arthur Friedheim—Ignaz  
Friedman — Ossip Gabrilowitsch—Rudolph Ganz — Katherine  
Goodson—Leopold Godowsky—Josef Lhevinne—Isidore Philipp  
— Moriz Rosenthal — Emil von Sauer—Leopold Schmidt—  
—Sigismund 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, 1929  
by  
CARL FISCHER, Inc.  
New York  
International Copyright Secured





*(From the painting by Alice Boscovitz)*

Alberto Jonás



Meisterschule  
der  
Modernen Klaviervirtuosität  
von  
ALBERTO JONÁS

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

MIT EIGENS FÜR DIESES WERK GESCHRIEBENEN ORIGINALÜBUNGEN

von

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

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

Vollständig in sieben Bänden

---

École Magistrale  
de la  
Virtuosité Pianistique Moderne  
par  
ALBERTO JONÁS

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

DONNANT AUSSI LES EXERCICES ORIGINAUX EXPRESSÉMENT ÉCRITS POUR CET OUVRAGE

par

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

Écrit en Français, Anglais, Allemand et Espagnol

par

L'AUTEUR

Complet en Sept Volumes

---

Escuela Magistral  
de la  
Virtuosidad Pianística Moderna  
por  
ALBERTO JONÁS

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

TIENE ADEMÁS LOS EJERCICIOS ORIGINALES ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTA OBRA

por

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

Escrito en Español, Inglés, Alemán y Francés

por

EL AUTOR

Completo en Siete Libros

# ALBERTO JONÁS

## MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY

### Book VI

#### Table of Contents

	Page
<b>THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF DYNAMICS AND AGOGICS</b> . . . . .	1
<b>DYNAMICS</b> . . . . .	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.	
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	17
Culminations. Perspective . . . . .	22
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	22
Contrasts . . . . .	28
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	29
Melody and accompaniment . . . . .	35
<i>Examples</i> (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.	
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	39
Dynamics in compositions for piano and another instrument.	46
Chamber Music . . . . .	47
Playing with orchestra . . . . .	47
Color . . . . .	48
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	49
<b>AGOGICS</b> . . . . .	55
Definitions of <i>Tempo</i> . . . . .	55
Time-Signatures . . . . .	57
Tempo Designations . . . . .	58
Which is the slowest tempo in music? Is <i>Andantino</i> slower or faster than <i>Andante</i> ? 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).	
<i>Examples</i> (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 metronome indications by Hummel and by Beethoven. Relation between the metronome and the human pulse. Faulty metronomic indications by Schumann.	
Agogic signs . . . . .	97
<i>Examples</i> (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 <i>tempo</i> 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.	
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	109

# ALBERTO JONÁS

## MEISTERSCHULE DER MODERNEN KLAVIERVIRTUOSITÄT

### Band VI

#### Inhaltsverzeichnis

	Seite
<b>DIE KÜNSTLERISCHE ANWENDUNG DER DYNAMISCHEN UND AGOGISCHEN MITTEL.</b>	1
<b>DYNAMIK</b> . . . . .	2
Schattierungen . . . . .	2
Analyse und Erörterung von jeder in der Musik gebrauchten Abstufung.	
Übungen zur Beherrschung der dynamischen Nüancen . . . . .	12
Crescendi und Diminuendi . . . . .	15
Wie man künstlerische und wirkungsvolle <i>crescendi</i> und <i>diminuendi</i> hervorbringen kann. Lange <i>crescendi</i> und <i>diminuendi</i> .	
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	17
Höhepunkte. Perspektive . . . . .	22
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	22
Kontraste . . . . .	28
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	29
Melodie und Begleitung . . . . .	35
<i>Beispiele</i> (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. Kadenz. Fermaten. Neue Themen. Sequenzen. Modulation.	
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	39
Die Dynamik in Kompositionen für Klavier und ein anderes Instrument . . . . .	46
Kammermusik . . . . .	47
Klavier und Orchester . . . . .	47
Klangfarbe . . . . .	48
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	49
<b>AGOGIK</b> . . . . .	55
Erklärungen des <i>Tempo</i> . . . . .	55
Takt-Bezeichnungen . . . . .	57
Tempo Bezeichnungen . . . . .	58
Welches ist das langsamste Tempo in der Musik? Ist <i>Andantino</i> langsamer oder schneller als <i>Andante</i> ? 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).	
<i>Beispiele</i> (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
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	98
Bewegung und Ruhe . . . . .	105
Agogische Änderungen und Nüancierungen . . . . .	107
Die Abhängigkeit der Agogik von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung. Beziehung zwischen <i>Tempo</i> und Schattierungen (Agogik und Dynamik). Neue Themen. Rückkehr der Themen. Volle Kadenz (Ganzschlüsse). <i>Strettas</i> . Die Agogik in den Kompositionen von Bach, Händel, Rameau und Couperin. Ratschläge von Carl Maria von Weber.	
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	109

# ALBERTO JONÁS

ÉCOLE MAGISTRALE  
de la  
VIRTUOSITÉ PIANISTIQUE  
MODERNE

Livre VI

Table des Matières

	Page
<b>L'EMPLOI ARTISTIQUE DES MOYENS DYNAMIQUES ET AGOGIQUES</b>	
<b>DYNAMIQUE</b>	1
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 phrasier 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
<b>AGOGIQUE</b>	55
Définitions du tempo	55
Mesures	57
Designations du temps	58
Quel est le mouvement le plus lent en musique? <i>Andantino</i> est-il plus lent ou plus vif que <i>Andante</i> ? Étude comparée de toutes les principales Encyclopédies et Traités de musique, de toutes les compositions pour piano, piano et violon, musique de chambre et de toutes les symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Schumann afin d'obtenir sur ces deux questions une solution finale.	
Termes agogiques	79
Designations fautives du temps (Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).	80
Exemples (annotés)	81
Indications singulières (Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin).	87
Métronomie	89
Son histoire et sa description. Les trois emplois du métronome. Listes d'indications métronomiques données par Hummel et par Beethoven. Relation entre le métronome et le pouls humain. Indications métronomiques defectueuses de Schumann.	
Signes agogiques	97
Exemples (annotés)	98
Mouvement et Tranquillité	105
Changements et nuances agogiques	107
En quoi l'agogique dépend de la nature et de la structure du thème. Relation entre le temps et les nuances (agogique et dynamique). Nouveaux thèmes. Retour des thèmes. Cadences parfaites. <i>Strettas</i> . Progressions. L'agogique dans les compositions de Bach, Händel, Rameau et Couperin. Conseils de Carl Maria von Weber.	
Exemples (annotés)	109

# ALBERTO JONÁS

ESCUELA MAGISTRAL  
de la  
VIRTUOSIDAD PIANÍSTICA  
MODERNA

Libro VI

Índice

	Página
<b>EMPLEO ARTISTICO DE LOS MEDIOS DINÁMICOS Y AGÓGICOS</b>	
<b>DINÁMICA</b>	1
Matices	2
Análisis y discusión de todas las gradaciones dinámicas empleadas en la música.	
Ejercicios para adquirir control de la dinámica	12
Crescendos y Diminuendos	15
Como producir crescendos y disminuendos artísticos y de efecto. Crescendos y Diminuendos muy largos.	
Ejemplos (anotados)	17
Culminaciones. Perspectiva	22
Ejemplos (anotados)	22
Contrastes	28
Ejemplos (anotados)	29
Melodía y Acompañamiento	35
Ejemplos (anotados)	35
Efectos dinámicos en ambas manos	36
La dinámica en la música polifónica	37
Influencia del fraseo en la dinámica	38
Cambios dinámicos	39
Simetría. Cadencias. Calderones. Nuevos temas. Progressiones. Modulaciones.	
Ejemplos (anotados)	39
La dinámica en composiciones para piano y otro instrumento	46
Música de cámara	47
Al tocar con orquesta	47
Colorido	48
Ejemplos (anotados)	49
<b>AGÓGICA</b>	55
Definiciones del tempo	55
Compases	57
Designaciones del tempo	58
Cual es el tempo más lento que se emplea en la música? Es <i>Andantino</i> más lento o más aprisa que <i>Andante</i> ? Estudio comparado de todas las más notables Enciclopedias, tratados de música, de todas las composiciones para piano, piano y violín, música de cámara y de todas las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann para llegar a una conclusión definitiva sobre estas dos cuestiones.	
Términos agógicos	79
Designaciones de tiempo defectuosas (Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt).	80
Ejemplos (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
Ejemplos (anotados)	98
Movimiento y Reposo	105
Cambios y matices agógicos	107
Subordinación de los medios agógicos a la naturaleza y estructura del tema. Relación entre el tempo y los matices (agógica y dinámica). Nuevos temas. Reparición de temas. Cadencias perfectas. <i>Strettas</i> . Progressiones. La agógica en las composiciones de Bach, Händel, Rameau y Couperin. Consejos de Carl Maria von Weber.	
Ejemplos (anotados)	109

TABLE OF CONTENTS

BOOK VI (Continued)

	Page
<b>THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF THE PIANO</b>	
<b>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
Turns . . . . .	175
Appoggiaturas and Acciaccaturas . . . . .	175
<i>Example</i> (annotated) . . . . .	175
Finger Repetitions . . . . .	176
The Singing Tone . . . . .	177
Chords . . . . .	177
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	177
Rhythmic Relation of Hand and Foot . . . . .	180
<i>Example</i> (annotated) . . . . .	181
Special Effects . . . . .	181
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	181
The Pedal in Compositions of the Older Classics . . . . .	185
Polyphonic Music . . . . .	188
Mozart and Beethoven . . . . .	188
Short Historical Sketch of the Piano and of the Pedals . . . . .	191
The Damper Pedal . . . . .	194
The Left or Soft Pedal . . . . .	201
How to Use the Soft Pedal . . . . .	205
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	207
The Sustaining or Prolongation Pedal (Third, or Middle Pedal) . . . . .	211
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	212
Other Pedals . . . . .	215
<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 . . . . .	243
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. . . . .	248
When did memorizing become the vogue? . . . . .	248
Epilogue . . . . .	249

TABLE OF CONTENTS OF THE ENTIRE WORK  
WILL BE FOUND AT THE END OF THIS  
VOLUME.

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI (Fortsetzung)

	Seite
<b>DER KÜNSTLERISCHE GEBRAUCH DER</b>	
<b>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 . . . . .	243
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. . . . .	248
Seit wann wird vor dem Publikum auswendig gespielt? . . . . .	248
Schlusswort . . . . .	249

DAS INHALTSVERZEICHNIS DES GANZEN  
WERKES BEFINDET SICH AM ENDE DIESES  
BANDES.

TABLE des MATIÈRES  
LIVRE VI (Continuation)

	Page
L'EMPLOI ARTISTIQUE DES PÉDALES DU PIANO . . . . .	113
Relations entre les Touches, les Cordes et l'Étouffoir . . . . .	116
Vibrations et Diapason . . . . .	118
Action du Marteau, de l'Étouffoir et des Cordes . . . . .	120
Nombre et Noms des Pédales . . . . .	121
La "Pédale" . . . . .	123
Sons Harmoniques . . . . .	124
Influence Immédiate sur le Jeu . . . . .	129
Conditions Élémentaires pour l'Emploi Correct de la Pédale . . . . .	129
Différents Systèmes de l'Annotation de la Pédale . . . . .	130
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	133
Emploi de la Pédale . . . . .	136
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	138
Conseils et Avertissements . . . . .	142
Quand Faut-il Employer la Pédale? . . . . .	147
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	147
Classification de la Technique—Les Trois Sections du Clavier . . . . .	165
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	166
Gammes Diatoniques . . . . .	169
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	169
Gammes Chromatiques . . . . .	170
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	171
Arpèges . . . . .	172
Traits de Notes Simples . . . . .	172
Octaves . . . . .	172
Doubles Notes . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trilles . . . . .	174
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	174
Gruppetti . . . . .	175
Appoggiatures et Acciacatures . . . . .	175
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	175
Répétitions de doigts . . . . .	176
Le Son Chantant . . . . .	177
Accords . . . . .	177
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	177
Relation Rythmique entre la Main et le Pied . . . . .	180
<i>Exemple</i> (annoté) . . . . .	181
Effets Spéciaux . . . . .	181
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	181
La Pédale dans les Compositions des Premiers Classiques . . . . .	185
Musique Polyphonique . . . . .	188
Mozart et Beethoven . . . . .	188
Courte Esquisse Historique du Piano et de la Pédale . . . . .	191
La Pédale des Étouffoirs . . . . .	194
La Sourdine ou Petite Pédale . . . . .	201
Emploi de la Sourdine . . . . .	205
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	207
Pédale de Prolongement, Troisième Pédale ou Pédale du Milieu) . . . . .	211
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	212
Autres Pédales . . . . .	215
L'ART D'APPRENDRE PAR CŒUR . . . . .	218
Impression—Perception—Compréhension—Rétention . . . . .	218
Observation—Concentration—Comparaison—Association . . . . .	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
Epilogue . . . . .	249

LA TABLE DE MATIÈRES DE L'OUVRAGE COMPLET SE TROUVE À LA FIN DU VOLUME.

ÍNDICE  
LIBRO VI (Continuación)

	Página
EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS PEDALES . . . . .	113
Relación de las Teclas, Cuerdas y Apagadores . . . . .	116
Vibraciones y Diapasón . . . . .	118
Martinete, Apagador y Cuerdas . . . . .	120
Número y Nombres de los Pedales . . . . .	121
El "Pedal" . . . . .	123
Sonidos Harmónicos . . . . .	124
Influencia Inmediata al Tocar . . . . .	129
Condiciones Principales para Emplear el Pedal Correctamente y de una manera hermosa . . . . .	129
Varios Sistemas de Anotación para los Pedales . . . . .	130
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	133
Modo de Usar el Pedal . . . . .	136
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	138
Consejos y Advertencias . . . . .	142
Cuando Usar el Pedal . . . . .	147
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	147
Clasificación de la Técnica—Las tres Secciones del Piano . . . . .	165
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	166
Escalas Diatónicas . . . . .	169
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	169
Escalas Cromáticas . . . . .	170
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	171
Arpegios . . . . .	172
Pasajes de Dedos Simples . . . . .	172
Octavas . . . . .	172
Notas Dobles . . . . .	173
Glissandos . . . . .	173
Trinos . . . . .	174
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	174
Grupetos . . . . .	175
Apoyaturas y Acciacaturas . . . . .	175
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	175
Repeticiones de dedos . . . . .	176
El Sonido Cantante . . . . .	177
Acordes . . . . .	177
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	177
Relación Rítmica de la Mano y del Pie . . . . .	180
<i>Ejemplo</i> (anotado) . . . . .	181
Efectos Especiales . . . . .	181
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	181
El Pedal en las Composiciones de los Clásicos Antiguos . . . . .	185
Música Polifónica . . . . .	188
Mozart y Beethoven . . . . .	188
Historia Condensada del Piano y de los Pedales . . . . .	191
El Pedal de los Apagadores . . . . .	194
La Sordina o Pedal Suave . . . . .	201
Empleo de la Sordina . . . . .	205
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	207
Pedal de Prolongación (Tercer Pedal o Pedal del Medio) . . . . .	211
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	212
Otros Pedales . . . . .	215
ARTE DE APRENDER DE MEMORIA . . . . .	218
Impresión—Percepción—Comprensión—Retención . . . . .	218
Observación—Concentración—Comparación—Asociación . . . . .	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

EL ÍNDICE DE TODA LA OBRA SE HALLA AL FIN DE ESTE LIBRO.







The Artistic Employment  
of Dynamics and Agogics



Die Künstlerische Anwendung  
der Dynamischen und Agogischen Mittel



L'Emploi Artistique  
des Moyens Dynamiques et Agogiques



Empleo Artístico  
de los Medios Dinámicos y Agógicos



## The Artistic Employment of Dynamics and Agogics

### DYNAMICS

Shadings; Crescendos; Diminuendos; Culminations; Values, Proportion; Symmetry and Perspective; Contrasts; Color.

Nothing is more dreary than a musical performance devoid of shadings, life and color. The depressing effect of such a monotonous recital cannot be offset by the most pronounced technical ability.

The word dynamics is derived from the Greek and means strength or loudness. The province of dynamics is, therefore, to determine the greater or lesser degree of loudness of the musical tones, in their manifold, subtle shadings, gradual transitions and sudden contrasts.

It is possible to prolong, swell or diminish at will the tone on every instrument used in the orchestra, excepting the piano, the harp and the instruments of percussion. This is the reason why singers, (the throat being considered as a musical instrument) players of string instruments and of wind instruments, organists, players of harmonium, all develop naturally, and because of the nature of their instrument, a more efficient dynamic command than is usually evidenced by pianists.

The piano being essen-

## Die künstlerische Anwendung der dynamischen und agogischen Mittel

### DYNAMIK

*Schattierungen; Crescendi; Diminuendi; Höhepunkte; Werte, Proportionen; Symmetrie und Perspektive; Kontraste; Klangfarbe.*

*Nichts ist so niederdrückend und langweilig als ein musikalischer Vortrag ohne Schattierungen, Leben und Kolorit. Die niederdrückende Wirkung einer derartigen monotonen Vortragsweise kann selbst durch die grösste technische Geschicklichkeit nicht ausgeglichen werden.*

*Das Wort Dynamik stammt aus dem Griechischen und bedeutet Kraft im musikalischen Wortgebrauch. Die Aufgabe der Dynamik ist also die Bestimmung der grösseren oder geringeren Stärke der musikalischen Töne in ihren mannigfaltigen feineren Schattierungen, Übergängen und plötzlichen Kontrasten.*

*Mit Ausnahme des Klaviers, der Harfe und der Schlaginstrumente ist es möglich, einen Ton auf jedem im Orchester gespielten Instrument nach Belieben zu verlängern, zu steigern oder zu vermindern. Dies ist der Grund weshalb Sänger, sofern man die Kehle als ein musikalisches Instrument betrachtet, Spieler von Streichinstrumenten und von Blasinstrumenten, Organisten und Harmoniumspieler in ganz natürlicher*

## L'emploi Artistiques des moyens Dynamiques et Agogiques

### DYNAMIQUE

Nuances; Crescendos et Diminuendos; Culminations; Valeurs, Proportion, Symétrie et Perspective; Contrastes; Coloris.

Rien n'est plus désolant qu'une exécution musicale dépourvue de nuances, de vie et de couleur. L'effet déprimant d'une telle monotonie de jeu ne peut être racheté par aucune habileté technique, si prononcée soit-elle.

Le mot "dynamique" est dérivé du grec et signifie force. La dynamique, en musique, a donc pour but de déterminer le degré de force des sons dans leurs multiples et subtiles nuances, leurs transitions graduelles et leurs contrastes subits.

Il est possible de prolonger, d'augmenter ou de diminuer le son à volonté sur tous les instruments de musique employés à l'orchestre, à l'exception du piano, de la harpe et des instruments de percussion.

C'est la raison pour laquelle les chanteurs (la gorge étant considérée comme un instrument musical), les joueurs d'instruments à vent, les organistes et ceux qui jouent de l'harmonium, font naturellement, de par la nature même de leurs instruments, preuve de plus de ressources dynamiques que le pianiste.

## Empleo Artístico de los medios Dinámicos y Agógicos

### DINÁMICA

*Matices; Crescendos y Diminuendos; Culminaciones; Valores, Proporción, Simetría y Perspectiva; Contrastes; Colorido.*

*Nada se hace tan angustioso como una ejecución pianística desprovista de matices, de vida y de colorido. El efecto deprimidor de tal monotonía en la ejecución no puede ser compensado por la mayor habilidad técnica.*

*La palabra "dinámica" se deriva del griego y significa fuerza. El objeto de la dinámica es, pues, determinar el mayor o menor grado de fuerza de los sonidos musicales en sus múltiples y sutiles matices, transiciones graduales y contrastes repentinos.*

*En todos los instrumentos de música, que se emplean en la orquesta, a excepción del piano, del arpa y de los instrumentos de percusión se puede prolongar, aumentar o disminuir el sonido a voluntad. Por esta razón los cantantes, (considerando la garganta como instrumento musical) los ejecutantes de instrumentos de cuerda, de instrumentos de viento, los organistas y los que tocan el armonio desarrollan de una manera natural, dada la índole del instrumento, un dominio dinámico más ef-*

tially an instrument of percussion, the performer is unable to alter the intensity of the tone after he has struck a key (the action of the pedal may, in this respect, be considered as a negligible quantity). This limited tone duration of the piano - from one standpoint its defect, but from another its outstanding quality - (clarity, articulation and brilliancy) makes it necessary for the pianist to obtain his dynamic effects, not by pressure, as obtained by the bow of the violinist, nor by a mechanical contrivance, as in the case of the organ, but through balance in and proportion of the intensity of the musical tones. He needs, therefore, an especially good command of the various dynamic shadings, considered singly and collectively, in order to obtain well graded or well contrasted dynamic effects.

The tendency of every imperfectly trained pianist is to reduce every shading to *mf*. His *pianissimos* are *mf*, and so are his *fortissimos*. The first requisite, then, is to learn to well differentiate and to become master of the various dynamic shadings of which we dispose in music.

On modern pianos one can command eight well defined dynamic shadings: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*.

*Weise dem Charakter ihres Instrumentes entsprechend eine wirkungsvollere dynamische Beherrschung entfalten als sie sich gewöhnlich bei Pianisten findet.*

*Da das Klavier im wesentlichen ein Schlaginstrument ist, so ist der Vortragende nicht in der Lage, die Intensität des Tones zu ändern nachdem er eine Taste angeschlagen hat. Die Wirkung des Pedals kann in diesem Zusammenhang als ein ausser Betracht zu lassender Faktor angesehen werden. Diese beschränkte Tondauer des Klaviers, welche unter einem Gesichtspunkt ein Nachteil unter anderen aber ein wesentlicher Vorteil ist (Klarheit, Artikulation und Brillanz) macht es für den Pianisten notwendig, seine dynamischen Effekte nicht durch Druck, wie sie der Geiger durch seinen Bogen erreicht, und nicht durch mechanische Hilfsmittel zu bewirken, wie es bei der Orgel geschieht, sondern durch Gleichgewicht und Proportion in der Intensität der musikalische Töne. Er benötigt deshalb eine besonders gute Beherrschung der verschiedenen dynamischen Schattierungen, wie sie nachfolgend einzeln und in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, um gute abgestufte oder gut kontrastirte dynamische Effekte zu erzielen.*

*Die Neigung eines jeden unvollkommen geschulten Klavierspielers geht dahin, jede Schattierung auf *mf* zurückzuführen. Seine Pianissimos werden *mf* und ebenso seine Fortissimos.*

Le piano étant essentiellement un instrument de répercussion, l'exécutant est incapable de modifier l'intensité du son après qu'il a frappé une touche (le rôle de la pédale peut être, à ce point de vue, considéré comme quantité négligeable). La durée limitée du son du piano, défaut à un point de vue, et à un autre point de vue qualité saillante (clareté, articulation et brillant) oblige le pianiste à obtenir ses effets dynamiques, non par pression, comme le fait le violoniste avec son archet, ni par des procédés mécaniques, comme dans le cas de l'orgue, mais bien par l'équilibre et proportion de l'intensité des sons. Il lui faut, donc, bien posséder les diverses nuances dynamiques, prises seules ou en groupe, afin de produire des effets dynamiques bien gradués ou bien contrastés.

La tendance de tout pianiste imparfaitement éduqué est de ramener chaque nuance à *mf*. Ses *pianissimos* sont *mf*, et ses *fortissimos* le sont aussi. Il faut donc, avant tout, apprendre à bien faire la différence entre les diverses nuances dynamiques dont nous disposons en musique, et à en devenir maître.

Le piano moderne permet huit nuances dynamiques bien définies: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*.

*iciente que por regla general tienen los pianistas.*

*Como el piano es esencialmente un instrumento de repercusión, el ejecutante no puede modificar la intensidad del sonido después que haya herido una tecla (en este respecto la acción del pedal puede considerarse como negligible). Esta duración limitada del sonido del piano, que por un lado es su defecto pero por otro es su ventaja, (claridad, articulación y brillantez) requiere que el pianista produzca sus efectos dinámicos, no por presión, como los obtiene con su arco el violinista, ni por medios mecánicos, como en el órgano, sino merced al buen equilibrio y proporción de la intensidad de los sonidos musicales. El pianista, pues, necesita un buen dominio de los varios matices dinámicos, separados y en conjunto, para lograr efectos dinámicos bien graduados o bien contrastados.*

*La tendencia de todo pianista imperfectamente preparado es reducir todos los matices a *mf*. Sus pianissimos son *mf* y sus fortissimos lo son también. El primer requisito es, pues, aprender a diferenciar bien y a dominar los varios matices dinámicos de que disponemos en música.*

*En los pianos modernos se pueden obtener ocho matices dinámicos bien definidos: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*,*

*ppp* indicates the softest tone obtainable in music. Such an extremely delicate, soft tone can be produced on the piano only when playing very slowly. It follows, then, that *ppp* applied to rapid runs is a dynamic misconception on the part of the composer, for it is impossible of execution. In such instances the pianist should play *p*, and only in exceptional cases *pp*. It goes without saying that the soft pedal is then to be employed.

*ppp* is not found in the works of Haydn, Mozart, Beethoven, unless added by a revising editor.

#### EXAMPLES:

Nocturne in B $\flat$  major  
F. Chopin

La soirée dans Grenade  
C. Debussy

*pp* means playing very softly. The pianist will still find it extremely difficult to control this shading in very rapid runs, unless the instrument is extremely soft-toned and of a very light action. It should be noted, though, that the pianist can command *pp* better in quick runs than when he plays *ppp*. The soft pedal is still necessary, although a true *pp* can be obtained without its use.

#### EXAMPLES:

Kleine Studie (Kinderseenen)  
R. Schumann

*Das erste Erfordernis ist daher die Entwicklung eines guten Unterscheidungsvermögens und die Beherrschung der verschiedenen dynamischen Schattierungen über welche wir in der Musik verfügen.*

*Auf modernen Klavieren lassen sich acht gut abgegrenzte dynamische Schattierungen erzielen: ppp, pp, p, mp mf, f, ff, fff.*

*ppp bedeutet den leisesten, in der Musik erreichbaren Ton. Solch ein äußerst zarter und leiser Ton kann auf dem Klavier nur bei sehr langsamen Spiel hervorgebracht werden. Es folgt hieraus, dass eine Verwendung des ppp bei schnellen Läufen ein dynamischer Irrtum auf Seiten des Komponisten ist, da sich seine Ausführung als unmöglich erweist. In solchen Fällen soll der Klavierspieler p spielen und nur in besonderen Fällen pp. Es braucht kaum hinzugefügt werden, dass dann die Verschiebung zu gebrauchen ist. ppp findet sich nicht in den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, es sei denn, dass es von einem späteren Herausgeber hinzugefügt wurde.*

#### BEISPIELE:

Nocturne in B moll  
F. Chopin

La soirée dans Grenade  
C. Debussy

*pp bedeutet ein sehr leises Spielen. Der Pianist wird es immer noch sehr schwer finden, diese Schattierung bei sehr schnellen Läufen zu beherrschen ausser wenn das Instrument einen sehr leisen Ton und leichten Anschlag besitzt. Indessen muss bemerkt werden, dass der Pianist pp*

*ppp* indique le son le plus doux que l'on puisse obtenir en musique. Un son d'une si extrême délicatesse ne peut être produit au piano qu'en jouant très lentement. Il s'ensuit donc que c'est une faute pour un compositeur d'exiger *ppp* dans les traits rapides, car c'est impossible à exécuter. Dans ce cas, le pianiste doit jouer *p*, *pp* étant réservé aux cas exceptionnels. Il va sans dire qu'alors la sourdine doit être employée. *ppp* ne se trouve pas dans les oeuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, à moins d'y avoir été ajouté par quelque éditeur.

#### EXEMPLES:

Nocturne en si $\flat$  mineur  
F. Chopin

La soirée dans Grenade  
C. Debussy

*pp* signifie: jouer très doucement. On éprouvera encore extrêmement de difficulté à contrôler cette nuance dans les traits très rapides, à moins que l'instrument ne soit d'une très grande douceur de son et d'un toucher très léger. Il est à remarquer, cependant, qu'il est possible de jouer *pp* dans des traits plus rapides que lors que l'on emploie *ppp*. La sourdine est encore nécessaire, quoiqu'il soit possible

*mf, f, ff, fff.*

*ppp* indica el sonido más suave que se puede obtener en la música. Un sonido tan suave y de delicadeza tan extrema no se puede producir en el piano más que tocando muy despacio. Por consiguiente el compositor comete un error al exigir *ppp* en los pasajes rápidos, pues esa ejecución no es posible. En tales casos el pianista debe tocar *p*, reservando el *pp* para casos excepcionales. No está demás advertir que entonces hay que emplear la sordina. *ppp* no se encuentra en las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, a menos de haber sido añadido por algún editor.

#### EJEMPLOS:

Nocturno en Si $\flat$  menor  
F. Chopin

La soirée dans Grenade  
C. Debussy

*pp* significa tocar muy suavemente. El pianista encontrará todavía muy difícil controlar este matiz en los pasajes muy rápidos, a menos que el instrumento sea de sonido sumamente suave y de mecanismo muy ligero. Es de observar que tocando *pp* el pianista puede tocar más rápidamente que al tocar *ppp*. La sordina sigue siendo necesaria, aunque un verdadero *pp* puede obtenerse

Sonata Op. 26, Variation No 4

Sonata Op. 27 No 1 (first movement)

Sonata Op. 53 (last movement)

Sonata Op. 111 (last movement) L. van Beethoven

Etude F minor Op. 25, No 2

Sonata in B $\flat$  minor (last movement)

F. Chopin

Momento Capriccioso, Op. 12 C.M. von Weber

The shading *p* is the average "soft playing" of the pianist. He can gain perfect command over it in very rapid runs. When using *p* the performer should keep in mind the possibility of playing, if he so wished, two shadings softer. The soft pedal is here no longer a necessity, unless the performer wants to obtain a veiled tone, to change the "color" of the tone, or to create "atmosphere" (see Chapter: Pedals!)

#### EXAMPLES:

Prelude C $\sharp$  major, (First book of the Well-tempered Clavichord) J. S. Bach

Sonata A $\flat$  major, Op. 26, Variation No. 5

Sonata G major, Op. 79, second movement (Andante)

Sonata E major, Op. 90 second movement (Andante)

Adagio from Sonata C major Op. 2, No 3 L. van Beethoven

besser in raschen Läufen beherrschen kann als bei der Anwendung von *ppp*. Die Verschiebung ist immer noch notwendig obgleich ein wirkliches *pp* ohne sie erzielt werden kann.

#### BEISPIELE:

Kleine Studie (Kinderscenen) R. Schumann

Sonate Op. 26, Variation No 4

Sonate Op. 27, No 1, erster Satz

Sonate Op. 53, letzter Satz

Sonate Op. 111, letzter Satz

L. van Beethoven

Etude F moll Op. 25 No 2

Letzter Satz der B moll Sonate

F. Chopin

Momento Capriccioso Op. 12 C.M. von Weber

Die Schattierung *p* ist die gewöhnliche Art des "Leisespielens" des Pianisten. Er kann die Beherrschung des *p* in sehr raschen Läufen erzielen. Bei der Verwendung von *p* sollte der Vortragende die Möglichkeit im Auge behalten, wenn er es so wünschte, noch zwei Schattierungen leiser spielen zu können. Die Verschiebung ist hier nicht länger eine absolute Notwendigkeit, angenommen dass der Vortragende einen verschleierte[n] Ton zu erzielen wünscht oder dass er die "Farbe" des Tones ändern oder "Stimmung" zu schaffen wünscht. (Siehe Kapitel "Pedale").

#### BEISPIELE:

Präludium Cis Dur

d'obtenir un véritable *pp* sans en faire usage.

#### EXEMPLES:

Kleine Studie (Kinderscenen) R. Schumann

Sonate Op. 26, Variation No 4

Sonate Op. 27, No 1 premier mouvement

Sonate Op. 53, dernier mouvement

Sonate Op. 111, dernier mouvement

L. van Beethoven

Etude en fa mineur Op. 25, No 2

Sonate en si $\flat$  mineur, dernier mouvement

F. Chopin

Momento Capriccioso Op. 12 C.M. von Weber

La nuance *p* est la façon usuelle du pianiste de jouer doux. Il lui est possible de la maîtriser aisément dans les traits excessivement rapides. En jouant *p*, l'exécutant doit se rappeler que s'il le veut, il a encore à sa disposition deux nuances plus douces. La sourdine n'est plus alors une nécessité absolue; son usage dépend de l'intention de l'exécutant, soit d'obtenir un son voile, soit de changer le "coloris" ou le timbre du son, soit encore de créer une "atmosphère" (voir chapitre: "Pédales.")

#### EXEMPLES:

Prélude ut $\sharp$  majeur,

sin emplearla.

#### EJEMPLOS:

Kleine Studie (Kinderscenen) R. Schumann

Sonata Op. 26, variación No. 4

Sonata Op. 27, No 1 (primer movimiento)

Sonata Op. 53, (último movimiento)

Sonata Op. 111 (último movimiento)

L. van Beethoven

Estudio en Fa menor, Op. 25, No 2

Sonata en Si $\flat$  menor (último movimiento)

F. Chopin

Momento Capriccioso C.M. von Weber

El matiz *p* es el que generalmente emplea el pianista cuando quiere tocar suavemente. Lo puede dominar perfectamente en pasajes excesivamente rápidos. Al tocar *p* el ejecutante no debe olvidar la posibilidad de tocar, si así lo desea, dos matices aún más suaves. La sordina ya no se hace necesaria, a menos que el ejecutante desee obtener un sonido velado, cambiar el colorido o timbre del sonido, o crear "ambiente" (Véase Capitulo "Pedales").

#### EJEMPLOS:

Préludio en Do $\sharp$  mayor, 1 $^{\text{er}}$  libro del "Clavivordio bien atemperado" J. S. Bach

Sonata en La $\flat$  ma-

Impromptu in A $\flat$  major Op. 29

Impromptu in G $\flat$  major Op. 51

F. Chopin

Schlummerlied (Berceuse) R. Schumann

*mp* (mezzo piano) is a modern dynamic designation. It is not found in the works of Chopin, Schumann, Liszt and Rubinstein (unless added by a revising editor) and, of course, not in the works of the older composers; it may, however, be considered as being synonymous with *mezza voce* and *sotto voce*, which appear frequently in the piano compositions of Chopin and of Schumann. *mp* is essentially a soft shading, but with more body and volume of tone than *p*. It is usually the best soft shading to be adopted for scales, arpeggios and passage-work to be played with utmost rapidity.

(See chapter "Virtuosity in Scales," page 62.

(Concerto of Brahms;) also page 61

EXAMPLES:

Thème Varié  
I. J. Paderewski

Sonata in C major  
(Intermezzo)  
L. Schytte

Polonaise in E $\flat$  minor (middle part)

Prelude in B $\flat$  minor  
Nocturne in C $\sharp$  minor

F. Chopin

(Erstes Buch, wohltemperiertes Klavier)

J. S. Bach

Sonate As Dur Op. 26,  
Variation No 5

Sonate G Dur Op. 79,  
Andante Satz

Sonate E Dur Op. 90,  
Andante Satz

Sonate C Dur Op. 2 No 3,  
Adagio Satz

L. van Beethoven

Impromptu As dur Op. 29

Impromptu Ges dur Op. 51  
F. Chopin

Schlummerlied  
R. Schumann

*mp* (mezzo piano) ist eine moderne dynamische Bezeichnung. Sie ist nicht in den Werken von Chopin, Schumann, Liszt und Rubinstein zu finden ausser wenn sie in einer revidierten Ausgabe hinzugefügt wurde) und selbstverständlich nicht bei den älteren Komponisten. Sie kann aber als gleichbedeutend mit *mezza voce* und *sotto voce* betrachtet werden, die häufig in den Klavierkompositionen von Chopin und Schumann vorkommen. *mp* ist im wesentlichen eine leise Schattierung jedoch mit mehr Inhalt und Tonfülle als *p*. Gewöhnlich ist dies die beste Schattierung, welche für Tonleitern, Arpeggien und Passagen angewandt werden kann, die mit äusserster Schnelligkeit zu spielen sind. (siehe Kapitel "Tonleitern Virtuosität," Seite 62 (Konzert von Brahms); auch Seite 61

BEISPIELE:

Thème varié  
I. J. Paderewski

Sonate C Dur (Intermezzo)  
Schytte

Polonaise Es Moll  
(Mittelsatz)

(le livre du Clavecin bien tempéré)

J. S. Bach

Sonate la $\flat$  majeur Op. 26, Variation No 5

Sonate sol majeur Op. 79, 2d. mouvement (Andante)

Sonate mi majeur Op. 90, 2d. mouvement (Andante)

Sonate en ut majeur Op. 2, No 3 (Adagio)  
L. van Beethoven

Impromptu la $\flat$  majeur Op. 29

Impromptu sol $\flat$  majeur Op. 51  
F. Chopin

Schlummerlied (berceuse) R. Schumann

*mp* (mezzo piano) est un terme dynamique moderne. Il ne se trouve pas dans les oeuvres de Chopin, Schumann, Liszt et Rubinstein (à moins d'y avoir été ajouté par quelque éditeur) et, à plus forte raison, non plus dans celles des compositeurs plus anciens; on peut, toutefois, le considérer comme étant synonyme de *mezza voce* et *sotto voce*, qui apparaissent fréquemment dans les oeuvres pour piano de Chopin et de Schumann. *mp* est essentiellement une nuance douce, mais ayant plus de corps et de volume de son que *p*. C'est en général la meilleure nuance que l'on puisse adopter pour les gammes, arpèges et passages d'une grande

yor, Op. 26, variacion No 5

Sonata en Sol mayor, Op. 79, 2 $^{\circ}$  movimiento (Andante)

Sonata en Mi mayor, Op. 90, 2 $^{\circ}$  movimiento (Andante)

Sonata en Do mayor, Op. 2, No. 3 (Adagio)  
L. van Beethoven

Impromptu en La $\flat$  mayor, Op. 29

Impromptu en Sol $\flat$  mayor, Op. 51  
F. Chopin

Schlummerlied (Berceuse) R. Schumann

*mp* (mezzo piano) es una designación dinámica moderna. No se encuentra en las obras de Chopin, Schumann, Liszt y Rubinstein (a menos que haya sido añadida por algún editor) ni por consiguiente en las de los compositores más antiguos. Se puede, sin embargo, considerar como sinónima de *mezza voce*, y *sotto voce* que aparecen con frecuencia en las obras para piano de Chopin y de Schumann. Es esencialmente un matiz suave, pero con más cuerpo y volumen de sonido que *p*. Es generalmente el mejor matiz suave que se puede adoptar para las escalas, arpeggios y pasajes sumamente rápidos. Véase el capítulo "Virtuosidad de las Escalas," página 62. (Concierto de Brahms); también

Adagio from Sonata in  
C major Op. 24

C.M. von Weber

*mf* (mezzo forte) means half loud, i.e. moderately loud. *mf* has much more firmness of tone than *mp*. The difference between *mf* and *mp* should be well understood. *mf* replaces with advantage *f* or *ff* in rapid runs (see Chapter "Virtuosity in Scales," page 266 (Concerto in G major by Beethoven).

Prelude in E minor  
Op. 35 F. Mendelssohn

Rondo brillante Op. 62  
C.M. von Weber

Kinderscenen Op. 15, N<sup>o</sup>  
2 and 9 R. Schumann

*f* stands for a loud, ringing, bold, full tone. When using it the performer should not forget that two stronger dynamic degrees are still left at his disposal. The use of *f* is possible when playing very rapid scales or passage work; yet, as already stated, it is better, in such cases to use *mf*. *f* appears with such frequency that no special examples need be cited.

*ff* can be applied to slow or to moderately rapid passages; certainly not to very swift scales and passage work. It is an established fact that what is gained in

*Präludium B moll*

*Nocturne Cis Moll*

F. Chopin

Adagio Sonate C Dur  
Op. 24 C.M. von Weber

*mf* (mezzo forte) bedeutet halb laut, das heisst mässig laut. *mf* besitzt eine grössere Festigkeit des Tones als *mp*. Der Unterschied zwischen *mf* und *mp* sollte von dem Pianisten gut begriffen werden. *mf* ersetzt vorteilhaft *f* oder *ff* in schnellen Läufen. (siehe Kapitel Tonleitern Virtuosität, Seite 266 (Konzert von Beethoven in G Dur)

*Präludium in E moll Op.*  
35 F. Mendelssohn

Rondo brillante Op. 62  
C.M. von Weber

Kinderscenen Op. 15  
N<sup>o</sup> 2 und 9  
R. Schumann

*f* bedeutet einen laut durchringenden, unterschieden vollen Ton. Bei seiner Anwendung sollte der Vortragende nicht vergessen, dass ihm noch zwei stärkere Schattierungen zur Verfügung stehen. Die Anwendung von *f* ist möglich beim Spielen von sehr schnellen Tonleitern oder Passagen; dennoch ist es, wie bereits gesagt, besser, in solchen Fällen *mf* anzuwenden. *f* kommt so häufig vor, dass es überflüssig erscheint, besondere Beispiele anzugeben.

*ff* kann nur bei langsamen oder mässig schnellen Passagen jedoch ent-

rapidité. (voir chapitre "Virtuosité des Gammes," page 62 (Concerto de Brahms); voir aussi page 61

Thème Varié  
I. J. Paderewski

Sonate en ut majeur  
(Intermezzo)  
L. Schytte

Polonaise en mi b mineur  
(section moyenne)  
Prélude en si b mineur  
Nocturne en ut # mineur  
F. Chopin

Adagio de la sonate en  
ut majeur Op. 24  
C.M. von Weber

*mf* mezzo piano veut dire à moitié fort. *mf* a beaucoup plus de fermeté de son que *mp*. La différence entre *mf* et *mp* doit être appréciée à sa juste valeur. *mf* remplace avec avantage *f* ou *ff* dans les traits rapides. (voir chapitre "Virtuosité des Gammes," page 266 Concerto en sol majeur de Beethoven.)

Prélude en mi mineur  
Op. 35

F. Mendelssohn  
Rondo brillant Op. 62

C.M. von Weber  
Kinderscenen Op. 15,  
N<sup>o</sup> 2 et 9

R. Schumann

*f* représente un son franc, brillant et plein. En l'appliquant, l'exécutant ne doit pas oublier que deux nuances encore plus fortes restent à sa disposition. L'emploi de *f* est possible lorsqu'on joue des gammes ou des passages très rapides; pourtant, ainsi que nous

página 61

EJEMPLOS:

Tema Variado  
I. J. Paderewski

Sonata en Do mayor  
(Intermezzo)  
Schytte

Polonesa en Mi b  
menor (sección media)

Préludio en Si b  
menor

Nocturno en Do #  
menor F. Chopin

Adagio de la Sonata  
en Do mayor, Op.  
24 C.M. von Weber

*mf* (mezzo forte) significa media fuerza, es decir moderadamente fuerte. *mf* tiene mucho más firmeza de sonido que *mp*. El pianista tiene que apreciar debidamente la diferencia entre *mf* y *mp*. *mf* reemplaza con ventaja a *f* o *ff* en pasajes rápidos. véase capítulo "Virtuosidad de las Escalas," página 266 (Concierto en Sol mayor de Beethoven).

Préludio en Mi menor  
Op. 35

F. Mendelssohn  
Rondo brillante Op. 62  
C.M. von Weber

Kinderscenen Op. 15,  
N<sup>o</sup> 2 y 9

R. Schumann

*f* representa un sonido fuerte, lleno y vibrante. Al emplearlo el ejecutante no debe olvidar que aún quedan a su disposición dos matices

speed is lost in strength, and vice-versa.

Extremely rapid runs should, then, be played *mf* but this does not preclude playing *ff* the notes or chords which begin or end these runs, whereby one often creates the impression of playing the whole run *ff* (see Chapter "Virtuosity in Scales," page 59. Examples of *ff* abound in music.

When playing *f* or *ff*, the damper pedal increases the tonal power. This, however, is not the only object of the damper pedal (see Chapter "Pedals").

*fff* represents the extreme limit of power that can be obtained on the modern piano in a legitimate, musical way. It is impracticable in scales, arpeggios and all runs produced by single-finger action (see Chapter "Virtuosity in Scales," page 59. Even when playing double-notes such a display of power is unadvisable, for the result will probably be what is commonly called "pounding." But when playing full chords, especially in the low and medium registers of the piano *fff* is possible. The tonal power reaches then a height of splendor, evoking the majesty of the organ, the puissant, ringing strength of the orchestra.

*schieden nicht bei sehr schnellen Tonleitern und Passagen angewandt werden. Es ist eine bewiesene Tatsache, dass, was in Schnelligkeit gewonnen wird, an Stärke verloren geht und umgekehrt.*

*Äusserst schnelle Läufe sollten darum mf gespielt werden, was durchaus nicht ausschliesst, dass man die Noten oder Akkorde, mit welchen diese Läufe beginnen oder enden, ff spielt, wodurch oft der Eindruck geschaffen wird, dass der ganze Lauf ff gespielt wird (siehe Kapitel "Tonleitern Virtuosität, Seite 59. Das laute Pedal erhöht die Tonstärke beim Spielen von f oder ff. Dies ist indessen nicht die einzige Aufgabe des lauten Pedals. (Siehe Kapitel "Pedale"). Beispiele von ff sind in Überfülle zu finden.*

*fff stellt die äusserste Grenze der Tonstärke dar, welche auf dem heutigen Klavier in einer regelrechten und musikalischen Weise erreicht werden kann. fff kann, bei Tonleitern, Arpeggien und allen Läufen, welche durch die Wirkung einzelner Finger hervorgebracht werden, nicht zur Anwendung gelangen; selbst beim Spielen von Doppelnoten ist eine derartige Anwendung von Kraft nicht ratsam. Die Folge würde wahrscheinlich nur das sein, was man gewöhnlich "Hauen" nennt. Aber beim Spielen von vollen Akkorden, besonders in den niedrigen und mittleren Lagen des Klaviers wird fff möglich. Die*

l'avons déjà dit, il est préférable dans ce cas, d'employer *mf*. La nuance *f* a lieu si fréquemment qu'il n'est pas nécessaire de citer des exemples spéciaux.

*ff* ne peut servir que dans les passages lents ou modérément rapides, mais il ne convient en aucun cas aux gammes et passages d'une grande rapidité. C'est un fait physique établi que ce qu'on gagne en vitesse est perdu en force et vice-versa.

Par conséquent, les traits excessivement rapides doivent se jouer *mf*, ce qui n'empêche pas de jouer *ff* les notes ou les accords par lesquels ces traits commencent ou finissent: cela donne souvent l'impression que tout le passage a été exécuté *ff*. (voir chapitre "Virtuosité des Gammes," page 59. Les exemples de *ff* abondent en musique.

L'emploi de la pédale forte augmente la puissance tonale. Ceci, cependant, n'est pas le seul objet de la pédale (voir chapitre "Pédales").

*fff* représente la limite extrême de force qu'on puisse obtenir, sur le piano moderne, d'une façon vraiment musicale, Il est inapplicable aux gammes, arpegges et passages de doigt; même en jouant des doubles notes, une

más fuertes. Su empleo es posible en escalas o pasajes muy rápidos; sin embargo, como ya queda dicho, en tales casos es preferible usar *mf*. *f* se presenta con tanta frecuencia que no es menester dar ejemplos especiales.

*ff* no se puede aplicar más que tocando despacio o con una rapidez moderada; nunca en escalas o pasajes sumamente rápidos. Está demostrado físicamente que lo que se gana en rapidez se pierde en fuerza, y viceversa.

Así pues, los pasajes sumamente rápidos deben tocarse *mf*, lo cual no impide tocar *ff* las notas o acordes con que comienzan estos pasajes; se produce así, a menudo, la impresión de que todo el pasaje se ha tocado *ff*. (véase el Capítulo "Virtuosidad de las Escalas," página 59.

El uso del pedal fuerte aumenta la fuerza tonal de *f* y *ff*; no es este, sin embargo, el único objeto de este pedal (Véase Capítulo "Pedales"). Ejemplos de *ff* abundan en la música.

*fff* representa el límite de fuerza que se puede obtener en el piano de una manera musical y legítima. No se puede emplear en escalas, arpeggios o pasajes simples; aún cuando se tocan notas dobles, tal



When playing *fff* the damper pedal is necessary, in order to offset the almost unavoidable jarring of the strings of the piano. *fff* is not found in the works of Haydn, Mozart, Beethoven, unless added by a revising editor. The last chord of the sonata Op. 13 (Pathétique) by Beethoven may, possibly, be considered as the only instance where the master employed *fff*; it is found in all the old editions.

Concerto in D $\flat$  major  
Christian Sinding

"To the sea" (Sea Pieces)

Edward MacDowell

The designations *pppp* and *ffff* are of modern origin; they are never found in the piano works of the classics, nor in the compositions of Liszt, Rubinstein, Brahms and Saint-Saëns. "From the depths" (Sea Pieces)  
Sonata ("Keltic")  
Edward MacDowell

As a matter of fact, such shadings are impossible of execution on the piano. Yet it should be noted that when the limit of tonal volume has been reached, it is possible to give the impression of still greater power by the "manner" of the executant, that is to say, by the gesture, the *emphasis*, by what might

*Tonstärke erreicht dann eine Höhe prachtvoller Tonwirkung, welche an die Majestät der Orgel erinnert oder an die mächtige, überwältigende Kraft des Orchesters. Beim Spielen von fff ist das laute Pedal notwendig, um dem fast unvermeidlichen Klirren der Klaviersaiten vorzubeugen. fff findet sich nicht in den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, es sei denn, dass es von einem späteren Herausgeber hinzugefügt wurde.*

*Der letzte Akkord der Sonate Op. 13 (Pathétique) von Beethoven kann wohl als die einzige Ausnahme betrachtet werden, wo der Meister fff gebraucht hat; die Bezeichnung findet sich in allen alten Ausgaben.*

Konzert in Des dur  
Christian Sinding

"To the sea" (Sea Pieces)  
Edward MacDowell

*Die Bezeichnungen von pppp und ffff sind modernen Ursprungs. In den Klavierwerken der Klassiker sind sie nicht zu finden; ebenso nicht in den Werken von Liszt, Rubinstein, Brahms und Saint-Saëns.*

"From the depths" (Sea Pieces)

Sonate ("Keltic")  
Edward MacDowell

*Tatsächlich können solche Schattierungen auf dem Piano nicht ausgeführt werden. Dennoch sollte im Auge behalten werden, dass selbst nachdem die Grenze der Tonfülle erreicht worden ist, es immer noch möglich sein kann, den Eindruck von noch grösserer Kraft hervorzu- bringen durch die "Manier" des Vortragenden, das heisst*

force si grande n'est pas à recommander, car le résultat n'en serait que ce que l'on appelle communément "taper." Mais, en jouant des accords pleins, surtout dans le registre grave et moyen du piano, *fff* est admissible. La puissance tonale atteint alors le comble de sa splendeur, et évoque ainsi la majesté de l'orgue, la force conquérante et vibrante de l'orchestre.

En jouant *fff*, il est nécessaire d'employer la pédale forte, afin d'éviter le son strident et désagréable produit presque inévitablement par des cordes trop violemment heurtées. *fff* ne se trouve pas dans les oeuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, à moins d'y avoir été ajoutée par quelque éditeur.

Le dernier accord de la sonate Op. 13 (Pathétique) de Beethoven est peut-être le seul cas où le maître a employé *fff*, que l'on trouve dans toutes les vieilles éditions.

Concerto en Ré $\flat$  majeur  
Christian Sinding

"To the sea" (Sea Pieces)

Edward MacDowell

Les termes *pppp* et *ffff* sont d'origine moderne; on ne les trouve jamais dans les oeuvres pour piano des classiques, ni dans celles de Liszt, Rubinstein, Brahms et Saint-Saëns

"From the depths" (Sea Pieces)

Sonate "Keltic"  
Edward MacDowell

En réalité, ces nuan-

*fuerza no es de aconsejarse, pues con toda probabilidad el resultado no será mas que lo que se llama comunemente "aporrrear." Pero al tocar acordes completos, especialmente en el registro bajo y medio del piano, fff es posible. La potencia tonal asume entonces gran esplendor y evoca la majestad del órgano, la fuerza vibrante de la orquesta.*

*Al tocar fff el pedal fuerte es necesario para contrarrestar el chirrido de las cuerdas del piano, que sin el pedal es casi inevitable. fff no se encuentra en las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, a menos de haber sido añadidas por algún editor.*

*El último acorde de la sonata Op. 13 (Pathétique) de Beethoven puede posiblemente considerarse como el único caso en donde el gran maestro empleó fff; se halla en todas las ediciones antiguas.*

Concierto en Re $\flat$  mayor  
Christian Sinding

"To the sea" (Sea Pieces)

Edward MacDowell

*Las designaciones pppp y ffff son de origen moderno; no existen en las obras para piano de los clásicos, ni en las de Liszt, Rubinstein, Brahms y Saint-Saëns.*

"From the depths" (Sea Pieces)

Sonata ("Keltic")  
Edward MacDowell

*En realidad, esos matices son imposibles de ejecutar en el piano. Sin embargo, hay que notar que cuando se*

be called "display" (see Chapter "Execution-Rendition"). This is obtained by a toss of the head, or by an upward, half-rising movement of the body at the moment of striking a chord of culminating power. Straightening the arms or bending forward over the keys may, at times, also convey the idea of emphasis and enable an especially forceful expression. Whether this expression of commanding force and energy, brought about no longer by the tonal power of the instrument but by the *assertive gesture* of the performer is to be given when *fff* or *ffff* is demanded depends entirely on the volume of tone and on the resources of the instrument.

In their endeavor to obtain tonal effects never attempted before, some composers have been misled into writing *fffff* and *ppppp*. There is no need to argue the absurdity of such demands or the impossibility to execute them.

Two yet more puzzling cases of dynamic misconception are found in the "Iberia" of Albeniz. In the 1st book on page 33 of that work, we find: "*pppp* but very sonorous," and on page 27 he writes: "*fffff*"

*durch seine Geberde und den Nachdruck-kurz durch den ganzen Ausdruck der Vortragsweise. (Siehe Kapitel "Wiedergabe und Vortrag"). Dies wird durch eine kurze, energische Kopfbewegung erreicht oder eine sich emporreckende Bewegung des Körpers im Augenblick des Anschlagens eines Akkordes von kulminierender Kraft. Das Ausstrecken der Arme oder das Vorwärtsbeugen über die Klaviatur kann zuweilen gleichfalls die Vorstellung von Nachdruck oder von einem besonders kraftvollen Ausdruck hervorrufen. Ob nun dieser Ausdruck gebietender Kraft und Energie, welche nicht mehr allein durch die Tonstärke des Instrumentes sondern durch die entschieden behauptende Geberde des Vortragenden erzeugt wird, angewandt werden soll, wenn *fff* oder *ffff* verlangt wird, hängt ganz von der Tonstärke und den Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments ab.*

*In ihrem Bestreben, bisher noch nicht versuchte Tonwirkungen zu erreichen; haben sich manche Komponisten dazu verleiten lassen, *fffff* und *ppppp* zu verwenden. Es ist kaum notwendig, auf die Absurdität solcher Anforderungen hinzuweisen oder auf die Unmöglichkeit, sie auszuführen.*

*Zwei noch befremdendere Fälle von dynamischem Missverständnis sind in der "Iberia" von Albeniz*

ces sont impossibles à exécuter au piano. Pourtant, il est à remarquer que lorsque la limite tonale a été atteinte, l'exécutant peut donner l'impression d'une force encore plus grande par sa manière; c'est à dire, par le geste, *l'emphase*: en un mot, par son attitude extérieure. (voir chapitre "Exécution-Présentation"). Ceci s'obtient par un mouvement énergique de la tête, ou bien en redressant vivement le corps au moment de frapper un accord de force culminante. Cet effet s'obtient aussi, parfois, en raidissant les bras ou en se courbant au dessus du clavier. Savoir si cette expression de force dominante et d'énergie, produite non plus par la puissance tonale de l'instrument mais bien par le geste affirmatif de l'exécutant, doit être donnée lorsqu'on joue *fff* ou *ffff*, dépend entièrement du volume du son et des ressources de l'instrument.

Certains compositeurs, en quête d'effets nouveaux, se sont laissés aller à écrire *fffff* et *ppppp*. Il n'y a guère besoin de montrer l'absurdité de telles exigences ou l'impossibilité de les mettre à exécution.

Deux cas encore plus

*ha llegado al límite del volumen tonal, es posible dar la impresión de aun mayor potencia por la "manera" del ejecutante, es decir, por el gesto, el énfasis; por lo que se pudiera llamar "ostentación". (Véase Capítulo "Ejecución y Presentación"). Se consigue por un movimiento afirmativo y enérgico de la cabeza o irguiendo el cuerpo en el momento de dar el acorde de potencia culminante. Extender los brazos o inclinar el cuerpo hacia el teclado puede también a veces dar la impresión de énfasis, es decir, de una expresión especialmente poderosa. Depende enteramente del volumen de sonido y de los recursos del instrumento si esta expresión de fuerza y energía dominante, ya imposible de obtener por la potencia tonal del instrumento, pero si por el gesto assertivo del ejecutante, debe darse cuando hay que tocar *fff* o *ffff*.*

*En su empeño de lograr efectos tonales nunca obtenidos, ciertos compositores han escrito *fffff* y *ppppp*. No hay necesidad de demostrar lo absurdo de tales exigencias, ni la imposibilidad de ejecutarlas.*

*Dos casos aun más curiosos de falta de buena concepción dinámica*

and adds "still louder if possible." Such an injunction is on a par with Schumann's tempo indications in the 1st movement of his G minor sonata: "As fast as possible," which is followed later by "faster" and, then by "still faster" (see Chapter "Agogics"). Unless taken in a humorous sense (and it is difficult to regard the two compositions mentioned otherwise than music of a serious, uplifting character) these two examples offer a good illustration of the futility of disregarding not only the resources of an instrument but also the fundamental principle that all art rests on knowledge of values, proportion, symmetry and perspective. Never will the piano give the actual tonal volume of the whole orchestra; yet, the effect of boundless energy and of supreme power may be created on the piano better than through the orchestra if the pianist is more skillful than the orchestra conductor in unfolding the dynamic possibilities of his instrument.

zu finden. Im ersten Buch auf Seite 33 dieses Werkes finden wir: "*pppp* mais très sonore" (aber sehr Klangvoll) und auf Seite 27 schreibt der Komponist: "*ffff*" und fügt in Klammern bei "noch stärker wenn möglich." Eine solche Vorschrift steht auf gleicher Stufe mit Schumanns Tempoangaben im ersten Satz seiner G Moll Sonate: "So schnell wie möglich," eine Vorschrift, welcher später: "Schneller" folgt und dann: "Noch schneller" (Siehe Kapitel "Agogik")

Sofern man diese beiden Kompositionen nicht als musikalischen Scherz auffasst und es erscheint kaum möglich, sie anders anzusehen als Schöpfungen von ernstem und erhebendem Charakter bieten diese beiden Beispiele eine gute Veranschaulichung der Zwecklosigkeit, nicht nur die mechanischen Ausdrucksmöglichkeiten eines Instrumentes ausser Acht zu lassen sondern auch den fundamentalen Grundsatz, dass alle Kunst auf Werten, Verhältnissen, Symmetrie und Perspektive beruht. Niemals wird das Klavier die gleiche Klangfülle des ganzen Orchesters erreichen. Dennoch kann die Wirkung grenzenloser Energie und äusserster Gewalt auf dem Klavier besser als durch das Orchester hervorgebracht werden sofern nur der Klavierspieler mehr Geschicklichkeit in der Entfaltung der dynamischen Möglichkeiten seines Instruments zeigt als der Dirigent des Orchesters.

curieux de méconnaissance des possibilités dynamiques se trouvent dans "Iberia" d'Albeniz. Dans le premier livre de cet ouvrage, nous voyons, page 33 "*pppp* mais très sonore;" et, page 27 "*ffff*" plus fort encore si possible." Une telle injonction vaut bien les indications de temps que donne Schumann dans le premier mouvement de sa sonate en sol mineur: "Aussi vite que possible;" peu après "plus vite;" et enfin "encore plus vite" (voir le chapitre "l'Agogique") A moins de les considérer sous un jour humoristique (et il difficile de leur attribuer autre chose qu'un caractère sérieux et élevé) ces deux exemples démontrent le danger de ne pas estimer à leur juste valeur les ressources d'un instrument et d'ignorer ce principe fondamental: que tout art repose sur la connaissance des valeurs, sur la proportion, la symétrie et la perspective. Jamais le piano ne rendra le même volume de son qu'un orchestre entier; cependant, l'effet d'une énergie sans limite et d'une puissance suprême peut être créé par le piano mieux que par l'orchestre si le pianiste est plus habile que le chef d'orchestre à développer les possibilités dynamiques de son instrument.

se encuentran en la "Iberia" de Albeniz. En el primer libro de esa obra, en la página 33 hay "*pppp* mais très sonore" (pero muy sonoro), y en la página 27 escribe "*ffff*" y añade en paréntesis "aun más fuerte si posible." Tal exigencia es como las indicaciones del tiempo que da Schumann en el primer movimiento de su Sonata en Sol menor: "Tan aprisa como sea posible;" a lo cual sigue luego "Más aprisa," y poco después "Aun más aprisa." (Véase Capítulo "Empleo Artístico de los Medios Agógicos). A menos que se consideren estas dos composiciones bajo un punto de vista humorístico, (y es difícil considerarlas de otro modo que como música de un carácter serio y elevado) estos dos pasajes ofrecen un buen ejemplo de la futilidad de pasar por alto, no solamente los recursos de un instrumento, sino también el principio fundamental de que todo arte reposa sobre valores, proporción, simetría y perspectiva. Jamás podrá el piano dar el volumen tonal de toda una orquesta, y sin embargo, el efecto de energía ilimitada y de potencia soberana pueden evocarse en el piano mejor que en la orquesta, si el pianista es más hábil que el director de orquesta en desarrollar las posibilidades dinámicas de su instrumento.

Exercises for acquiring control of dynamics.

*Übungen zur Beherrschung der dynamischen Nuancen.*

Exercices pour acquérir le contrôle de la dynamique.

*Ejercicios para adquirir control de la dinámica.*

The following exercises are productive of many good results. They develop a discriminating keenness of the musical ear, sensitiveness and responsiveness of the touch and a good control of all dynamic shadings.

*Folgende Übungen bringen sehr gute Ergebnisse. Sie entwickeln ein Unterscheidungsvermögen des musikalischen Ohres, Feinfühligkeit und Anpassung des Anschlags und eine gute Beherrschung aller dynamischen Schattierungen.*

Les exercices suivants produisent beaucoup de bon résultats. Ils développent la finesse de l'ouïe et du discernement musical, la sensibilité et l'adaptation du toucher ainsi que la maîtrise de toutes les nuances dynamiques.

*Los siguientes ejercicios dan muy buenos resultados. Desarrollan finura del oído y discernimiento musical, sensibilidad y adaptación del "toucher" y buen dominio sobre todos los matices dinámicos.*

One should be careful not to employ the same dynamic degree twice in succession, nor to overlook an intermediate degree.

*Man sollte darauf achten, den gleichen dynamischen Stärkegrad nicht zwei Mal hintereinander zu gebrauchen noch einen dazwischen liegenden Stärkegrad zu übergehen.*

Il faut avoir soin de ne pas donner deux fois de suite le même degré dynamique, ni de sauter un degré intermédiaire.

*Hay que tener cuidado de no dar dos veces seguidas el mismo grado dinámico, ni de saltar un grado intermedio.*

Repeat this exercise without the whole notes, using the wrist stroke.

*Diese Übung ist ohne die Ganznoten mit Anschlag des Handgelenkes zu wiederholen.*

Répétez cet exercice sans les rondes, avec mouvement du poignet.

*Repítase este ejercicio sin las redondas, con movimiento de la muñeca.*

*m.d.*

*m.s.*

*ppp pp p mp mf f ff fff fff ff f mf mp p pp ppp*

1  
3  
4  
5

*ppp pp p mp mf f ff fff fff ff f mf mp p pp ppp*

1  
2  
4  
5

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

1  
3  
5

*ppp pp p mp mf f ff fff fff ff f mf mp p pp ppp*

1  
2  
3  
4

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

(sopra)

*ppp pp pp sempre*

*m.d. ppp pp p mp mf f ff ff ff ff f mf p mp pp ppp*

*m.s. ottava bassa*

*legato*

*m.d. ppp pp p mp mf f ff ff ppp pp p mp mf f ff*

*m.s.: due ottave bassa*

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

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

ff ff ff f mf mp p ppp ff ff f mf mp p ppp

ppp ff ff f mf mp p ppp ppp ff ff f mf mp p ppp ppp

No 3 *legato m.d.* mp mf mp mf

*m.s. due ottave bassa*

No 4

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

No 5 *Andante* m.d. p f mf pp *Moderato* ff mp p

*sempre legato m.s. ottava bassa*

No 6

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

## Crescendos and Diminuendos

To say that *crescendo* means gradually louder, and that *diminuendo* means gradually softer will seem to many a reader a quite superfluous explanation; yet, only an accomplished performer knows how to make brilliant crescendos and effective diminuendos.

The ever witty, and often sarcastic, Hans von Bülow said: "*crescendo* means soft; *diminuendo* means loud?" whereby this clever musician meant that a *crescendo* should begin softly, and a *diminuendo* should begin loud. This is just what the inexperienced pianist is apt to forget; as a rule, he plays softly as soon as he catches sight of the word *diminuendo*, and loudly when he sees *crescendo*, whereas both the diminution and the increase of the volume of tone should begin only at the place indicated by the composer.

There is a characteristic difference in the manner in which a *crescendo* and a *diminuendo* affect the ear which not every musician is aware of. In the production of a well-made *crescendo* it is, indeed, necessary to play gradually louder; but in a *diminuendo* it is advisable to skip over one or two dynamic degrees at the beginning of the *diminuendo*. The reason for this difference is purely acoustic. In a *crescendo*

*Crescendi und Diminuendi*

Die Bemerkung, dass *Crescendo* allmählich lauter und dass *Diminuendo* allmählich leiser bedeutet, mag manchem Leser als eine ganz unnötige Erklärung erscheinen. Dennoch ist es nur der vollendet ausgebildete Vortragskünstler, der es versteht, wirkungsvolle *Crescendi* und *Diminuendi* hervorzu-  
bringen.

Der immer geistreiche und oft sarkastische Hans von Bülow meinte: *Crescendo* bedeutet leise; *Diminuendo* bedeutet laut," wodurch dieser brillante Musiker zu verstehen geben wollte, dass *Crescendo* leise und *Diminuendo* laut anfangen soll. Das ist genau das, was der unerfahrene Klavierspieler nur zu leicht vergisst; denn in der Regel beginnt er leise zu spielen sobald er des Wortes *Diminuendo* gewahr wird und laut sobald er *Crescendo* erblickt, während sowohl die Verminderung als die Steigerung der Klangstärke erst an der von dem Komponisten angegebenen Stelle beginnen sollte.

Es gibt einen charakteristischen Unterschied in der Art und Weise, in welcher ein *Crescendo* und ein *Diminuendo* auf das Ohr wirken, deren nicht jeder Musiker sich bewusst ist. Um ein gutes *Crescendo* hervorzu-  
bringen ist es in der Tat nötig, nach und nach lauter zu spielen. Bei einem *Diminuendo* ist es ratsam, am Anfang ein oder zwei dynamische Gradstärken zu überspringen. Der Grund für diesen Unterschied ist rein a-

## Crescendos et Diminuendos

Dire que *crescendo* signifie jouer graduellement plus fort, et que *diminuendo* signifie graduellement plus doux semblera à maint lecteur une indication superflue; et pourtant, ce n'est que l'artiste consommé qui sait réussir les *crescendos* et les *diminuendos* d'un brillant effet.

Hans von Bülow, toujours spirituel et souvent sarcastique, a dit: *crescendo* signifie doux et *diminuendo* fort? Par là, cet intelligent et habile musicien a voulu dire qu'un *crescendo* doit commencer doucement et qu'un *diminuendo* doit commencer fort. Or, c'est justement ce que le pianiste sans expérience est apte à oublier; en règle générale, il joue doucement aussitôt qu'il aperçoit le mot *diminuendo* et fort lorsqu'il apparaît *crescendo* tandis que la diminution et l'augmentation du son devrait commencer seulement à l'endroit indiqué par le compositeur.

Il y a une différence caractéristique entre l'effet produit sur l'oreille par un *crescendo* et par un *diminuendo*, ce dont tous les musiciens ne se rendent pas compte. Dans la production d'un *crescendo*, bien fait il est vraiment nécessaire de jouer graduellement plus fort; mais il est préférable de sauter un ou deux degrés de force dynamique au commencement d'un *diminuendo*: la

*Crescendos y Diminuendos*

Decir que *crescendo* significa tocar gradualmente más fuerte, y que *diminuendo* quiere decir tocar gradualmente más suave, parecerá a más de un lector explicación superflua; sin embargo, solo el ejecutante consumado sabe producir con buen efecto los *crescendos* y *diminuendos*.

El siempre ingenioso y a menudo sarcástico Hans von Bülow dijo: *crescendo* quiere decir suave; *diminuendo* quiere decir fuerte? con lo cual este inteligente y hábil músico quiso decir que un *crescendo* debe empezar suavemente, y que un *diminuendo* tiene que empezar fuerte. Esto es precisamente lo que el pianista sin experiencia suele olvidar; por regla general, toca suavemente en cuanto percibe la palabra *diminuendo*, y fuerte cuando ve *crescendo*, mientras que tanto la disminución como el aumento del volumen del sonido debe empezar solamente en el sitio indicado por el compositor.

Hay una diferencia característica, que no todo músico la conoce, en la manera en que un *crescendo* y un *diminuendo* afectan el oído. En la producción de un *crescendo* bien hecho, es, en verdad, necesario tocar gradualmente más fuerte; pero en un *diminuendo* es de aconsejar que se salten uno o dos grados dinámicos al

every succeeding tone, because of its increased loudness, obliterates the effect of the preceding, weaker tone; but in a *diminuendo*, the first tone produced, the loudest, is not obliterated by the succeeding, weaker tone; its effect persists, even when the tone itself is heard no longer. Only a decided difference between this initial, loud tone and the succeeding, weaker tone will convey at once the idea of diminution. Therefore, it is best, as a rule, to proceed thus: **ff**, **mf**, **mp**, etc.; or **ff** **mp**, **p**, etc.

*kustischer Natur. Bei einem Crescendo verwischt jeder folgende Ton infolge seiner grösseren Stärke die Wirkung des vorhergehenden schwächeren Tones. Bei einem Diminuendo dagegen wird die Wirkung des ersten, stärksten, Tones nicht durch den folgenden schwächeren Ton verwischt. Seine Wirkung dauert sogar an selbst wenn der ursprüngliche Ton nicht mehr gehört wird. Nur ein scharfer Unterschied zwischen dem lauten Anfangston und dem folgenden schwächeren Ton wird sofort die Empfindung einer Abnahme hervorbringen. Deshalb ist es in der Regel am besten, folgendermassen zu verfahren. ff, mf, mp, u. s. w. oder ff, mp, p, u. s. w.*

raison en est purement acoustique. Dans un *crescendo*, chaque son successif, parcequ'il est plus fort, noie l'effet du son précédent, plus faible; mais dans un *diminuendo*, le premier son produit, le plus fort, n'est pas étouffé par le son suivant, plus faible; son effet persiste, même lorsque le son ne s'entend plus. Ce n'est qu'une différence marquée entre ce son initial fort, et le son plus faible qui le suit, qui donnera tout de suite l'impression de la diminution. Par conséquent, il vaut mieux, en règle générale, procéder ainsi: **ff**, **mf**, **mp**, etc. Ou bien: **ff**, **mp**, **p**, etc.

*principio del diminuendo. La razón de esta diferencia es puramente acústica. En un crescendo cada sonido sucesivo, por su aumento de volumen, borra el efecto del sonido anterior, que es más débil; pero en un diminuendo, el primer sonido, que es el más fuerte, no queda borrado por el sonido siguiente, que es más débil; su efecto persiste, aun cuando ya no se oye el sonido mismo. Solo una diferencia marcada entre este sonido fuerte inicial y el sonido siguiente más débil dará en seguida la idea de disminución. Por eso, generalmente, es mejor proceder de la manera siguiente: ff, mf, mp, etc. O bien: ff, mp, p, etc.*

### Long Crescendos

They require care in their production. As a rule, they are best accomplished in the following way: The whole passage should be divided in six or in eight groups: **pp**, **p**, **mp**, **mf**, **f**, **ff** (adding **ppp** or **fff** if needed), every group of notes being played with each of these shadings. This will insure a well-made crescendo every time it is attempted; whereas if the passage is not "grouped" and the pianist relies on his "feeling" he will fail often; for he may give out his strength too soon or save it unduly.

In crescendos of exceptional length it is advisable to employ one of the following modes of procedure:

### Lunge Crescendi

*Um sie hervorzubringen ist grosse Sorgfalt nötig. In allgemeinen ist es am besten auf folgende Weise vorzugehen: Die ganze Passage sollte in sechs oder acht Gruppen eingeteilt werden pp, p, mp, mf, f, ff (wo erforderlich kann ppp oder fff zugefügt werden). Jede Gruppe von Noten sollte mit der entsprechenden Schattierung gespielt werden. Auf dieser Weise wird man ein befriedigendes Crescendo hervorbringen so oft man es versucht. Ist dagegen die Passage nicht "gruppiert" weil der Pianist sich auf sein "Gefühl" verlässt, so wird er häufig scheitern; denn er mag seine Kraft zu früh ausgeben oder in unratsamer Weise mit ihr sparen.*

*Bei Crescendi von aussergewöhnlicher Länge ist es ratsam, eine von den folgenden Methoden zu gebrauchen.*

### Longs Crescendos

Leur production exige de l'attention. Le plus souvent, il vaut mieux les faire de la façon suivante: diviser tout le passage en six ou huit groupes: **pp**, **p**, **mp**, **mf**, **f**, **ff** (ajouter **ppp** ou **fff** lorsqu'il y a lieu), et jouer chaque groupe de note dans chacune de ces nuances. Ceci assurera un crescendo bien fait à chaque essai; tandis que, si l'on ne groupe pas le passage et si l'on se fie à son sentiment, on échouera souvent, car on risquera de donner sa force trop tôt ou de l'économiser trop longtemps.

Dans les crescendos d'une longueur exceptionnelle, il est bon d'employer un des procédés suivants:

### Crescendos Largos

*Su producción requiere cuidado. Por regla general, se producen mejor de la manera siguiente: Todo el pasaje se divide en seis u ocho grupos: pp, p, mp, mf, f, ff añañiendo ppp o fff si es necesario), tocando cada grupo de notas con cada uno de estos matices. Esto dará un crescendo bien hecho cada vez que se hace, mientras que si no se divide y el pianista confía en su "tiento," fallará a menudo, pues dará toda su fuerza demasiado pronto o se retardará más de lo debido en darla.*

*En crescendos excepcionalmente largos conviene emplear uno de los procedimientos siguientes:*



*pp* — *p* — *pp* — *mp* — *pp* — *mf* — *pp* —  
*f* — *pp* — *ff* — *pp* — *fff*;

ossia

*pp, p, mp, p, mp, mf, mp, mf, f, ff* etc. *ad libitum*

ossia

*pp* — *p* — *pp* — *mp* — *pp* — *mf* —  
*pp* — *f* — *pp* — *ff* — *pp* — *fff*

Etude in C# minor  
Op. 10, N° 4

Étude in Cis moll  
Op. 10, N° 4

Étude en ut# mineur  
Op. 10, N° 4

Estudio en Do# menor  
Op. 10, N° 4

FREDERICK CHOPIN

Presto

*m.d.*  
*p cresc.*  
*(pp)* *(p)* *(mp)* *ff*  
*(m.d. poco cresc.)* *(m.d. crescendo molto)*  
*ff* *(mf)*  
*fff* *ff* *ff* *fz* *ff con più fuoco possibile* etc.  
*Led.* *Led.* *Led.* *Led.* *Led.* *Led.* *Led.* *Led.* *Led.*

Soaring

Aufschwung

Elévation

Elevación

ROBERT SCHUMANN

Allegro molto

First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur and a fermata over the first measure. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* (*sordini*) and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and a *mp* dynamic. The left hand accompaniment includes a *pp* (*senza sordini*) dynamic. Fingerings 1, 2, and 3 are shown.

Third system of the musical score. The right hand has a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The left hand accompaniment includes a *f* dynamic. *ped.* markings are present below the bass line. Fingerings 1, 2, 3, and 5 are indicated.

Fourth system of the musical score. The right hand features a *ff* dynamic and a *f* dynamic. The left hand accompaniment includes a *sf* dynamic. *ped.* markings are present. The system ends with *(m.s.)* and *etc.* markings.

## Polonaise - Fantaisie Op. 61

FREDERICK CHOPIN

Allegro Maestoso (♩ = 76-80)

(p) (pp) (p) (pp) (p) (mp)  
*sempre piu cresc. ed animato*  
 5 (sordini) 3 4 5 (senza sord.) 4 5 3  
 (mf) (f) (ff) (3) (3) (3)  
 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.  
 (p) (mp) (mf) (f)  
 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4  
 Ped. Ped. Ped.  
 (f) (p) (mf) (f) (ff)  
*molto cresc.*  
 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4  
 Ped. Ped. Ped. Ped. etc.

Etude in C Minor  
Op. 25, N° 12

Étude in C moll Op.  
25, N° 12

Étude en ut mineur  
Op. 25, N° 12

Estudio en Do menor  
Op. 25, N° 12

FREDERICK CHOPIN

Molto Allegro con fuoco (♩ = 84)

The musical score is presented in four systems, each with a piano staff and a vocal staff. The piano part is characterized by a driving eighth-note pattern with frequent sixteenth-note runs, primarily using fingers 1 and 5. The vocal part consists of a single melodic line with lyrics. The dynamics are marked as *pp*, *p*, *mp*, and *f*. The score includes a 'Ped.' marking and a '\*' symbol. The lyrics are: 'poco - a - poco', 'ere - scen', 'do', and 'do'.

For an artistic production of long diminuendos, the shadings given above, may be reversed, taking into account what has already been said, that is, that there should be a decided difference between the initial, loud tone and the tone that follows.

In some cases if *pp* is kept up (especially in trills) the listener will imagine a still further diminuendo, even though the pianist, for technical reasons, continues to play *pp* only.

*Zur Erlangung einer künstlerischen Ausführung von langen Diminuendos sind die oben angegebenen Schattierungen in umgekehrter Weise anzuwenden, wobei die obigen Bemerkungen im Auge behalten werden sollten, nämlich dass ein merkbarer Unterschied zwischen dem lauten Anfangston und dem nachfolgenden Ton vorhanden sein sollte.*

*In manchen Fällen, wenn *pp* weiter geführt wird (namentlich bei Trillern) wird der Zuhörer glauben, dass er ein noch weiter fortschreitendes Diminuendo hört, selbst wenn der Pianist aus technischen Gründen fortführt nur *pp* zu spielen.*

Pour la production artistique de longs diminuendos, les nuances données ci-dessus peuvent être renversées, en tenant compte de ce qui a déjà été dit quant à la différence marquée qui doit exister entre le premier son, fort, et le son qui suit.

Dans certains cas, si on maintient *pp* (surtout dans les trilles), l'auditeur s'imaginera entendre un diminuendo de plus en plus fin, même si le pianiste, pour des raisons techniques, continue à jouer *pp* seulement

*Para obtener una producción artística de disminuendos largos, se pueden invertir los matices citados, teniendo en consideración lo que ya se ha dicho, es decir, que debe haber una diferencia marcada entre el sonido fuerte inicial y el sonido que sigue.*

*En ciertos casos si se mantiene *pp* (especialmente en los trinos) el auditor se imaginará un diminuendo aún mayor, aunque el pianista por razones de técnica siga tocando *pp* solamente.*

Culminations  
Perspective

Every crescendo has its culmination as to intensity and volume of tone. This should not be forgotten.

This culmination, climax, or apex, need not, necessarily, be very loud. It may be *f*, but it may also be *mf*, or *mp*, or even *p*, if the crescendo began *ppp*. It is only when a climax of great dynamic power is desired that a crescendo culminates in *ff* or *fff*. A slight dwelling, or retard, on the culminating note or chord enhances greatly its effect. Yet, the full effect of a culmination is only obtained when we allow it to stand out in perspective. This is obtained by playing much more softly, and again in time, the measures that immediately follow the culmination.

Höhepunkte  
Perspektive

Bei jedem Crescendo gibt es einen Höhepunkt, was Stärke und Fülle des Tones anbelangt. Dies sollte nicht vergessen werden.

Höhepunkt, Gipfel, Kulmination brauchen nicht notwendigerweise sehr laut zu sein. Es mag *f* sein, möglicherweise aber auch *mf*, oder *mp* oder selbst *p*, falls das Crescendo mit *ppp* anfängt. Nur wenn ein Höhepunkt von dynamischer Gewalt verlangt wird, kulminiert das Crescendo in *ff* oder *fff*. Ein leichtes Verweilen oder Ritardando auf der kulminierenden Note oder dem Akkord erhöht die Wirkung erheblich. Indessen wird die volle Wirkung der Kulminierung nur erreicht, wenn man dafür sorgt, sie perspektivisch hervortreten zu lassen. Dies wird erreicht indem man sehr viel leiser spielt und wiederum im Zeitmass die Takte, welche unmittelbar auf den Höhepunkt folgen.

Culminations  
Perspective

Tout crescendo aboutit à une culmination d'intensité et de volume du son. C'est là un fait qu'il ne faut pas oublier. Cette culmination, climax ou apogée, n'a pas besoin d'être très forte; elle peut être *f* mais elle peut être aussi *mf* ou *mp* et même seulement *p*, si le crescendo a commencé *ppp*. Ce n'est que lorsqu'on veut obtenir une culmination de puissance dynamique qu'un crescendo doit aboutir à *ff* ou *fff*. Un léger ritardando sur la note ou l'accord culminant rehausse grandement son effet.

Pourtant l'effet complet d'une culmination n'est obtenu que lorsqu'elle reste en perspective. Ceci est obtenu en jouant beaucoup plus doucement et de nouveau en mesure les mesures qui viennent de suite après la culmination.

Culminaciones  
Perspectiva

Cada crescendo tiene su culminación en lo que se refiere a la intensidad y volumen de sonido. No hay que olvidarlo. Esta culminación no necesita ser muy fuerte. Puede ser *f*, pero también *mf*, o *mp*, y hasta *p*, si el crescendo empezó *ppp*. No se necesita *ff* o *fff* mas que cuando se desea una culminación de verdadera potencia dinámica. Retardarse o detenerse en la nota o acorde de la culminación, realza grandemente su efecto. Pero aún así, para obtener el efecto completo de una culminación es necesario dejarla en perspectiva. Esta se obtiene tocando más suavemente y en el movimiento anterior los compases que siguen a la culminación.

Polonaise in C#  
minor

Polonaise in Cis  
moll

Polonaise en ut#  
mineur

Polonesa en Do#  
menor

FREDERICK CHOPIN

The musical score is for the Polonaise in C# minor by Frédéric Chopin. It features a piano introduction with a crescendo leading to a powerful culmination. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *fp*. Performance instructions include *riten.*, *ben legato*, and *a tempo*. The score is written for piano with treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a flourish marked with a star.

A beautiful effect can also be obtained by "culminating" softly.

Schöne Wirkungen können auch durch leise "Kulminierung" erreicht werden.

On peut aussi obtenir un très bel effet en "culminant" doucement.

También se puede obtener un efecto hermoso "culminando" suavemente.

Waltz in E minor

Walzer in E moll

Valse en Mi mineur

Vals en Mi menor

FREDERICK CHOPIN

Vivace

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

The sonata Op. 106 of Beethoven is one of the four last compositions for piano published during the life-time of the great composer; yet it is the first composition that he wrote for the "Hammer-Klavier." All his earlier piano works were written for the Clavicembalo, or Cembalo. In this sonata occurs the following passage:

Die Sonate Op. 106 von Beethoven ist eine der vier letzten Kompositionen für Klavier, welche zu Lebzeiten des grossen Komponisten veröffentlicht wurden. Dabei ist sie die erste Komposition, welche er für das "Hammerklavier" schuf. Alle seine früheren Klavierwerke wurden für den Clavicembalo oder Cembalo geschrieben. In dieser Sonate findet sich folgende Passage:

La sonate Op. 106 de Beethoven est une des quatre dernières compositions pour piano publiées durant la vie du grand compositeur; pourtant c'est la première composition qu'il écrivit pour le "piano à marteaux." Toutes ses œuvres antérieures furent écrites pour le clavicembalum ou cembalum. Dans cette sonate se trouve le passage suivant.

La Sonata Op. 106 de Beethoven, es una de las cuatro últimas composiciones para piano publicadas durante la vida del gran compositor, pero es la primera composición que escribió para el "Hammer-Klavier" (Piano de martinetes). Todas sus obras anteriores para piano fueron escritas para el "Clavicémbalo" o "Cémbalo." En esta Sonata se encuentra el pasaje siguiente:

Sonata in Bb major Op. 106

Sonate in B dur Op. 106

Sonate en Sib majeur Op. 106

Sonata en Sib mayor Op. 106

LUDWIG van BEETHOVEN

Scherzo

Assai vivace (♩ = 80) *dolcissimo*

Presto

*p crescendo* (*mf*) (*f*) (*più f*) *ff* *p* etc.

Bolder yet are the following excerpts from his Sonata Op. 110, which made on the early "Hammerpianos" demands that can only be accomplished satisfactorily on the best of our modern instruments.

Noch kühner sind folgende Ausschnitte aus seiner Sonate Op. 110, welche an die ersten "Hammerklaviere" Anforderungen stellten, welche nur von den besten unserer modernen Instrumente befriedigend erfüllt werden können.

D'une hardiesse encore plus grande sont les exemples suivants de sa sonate Op. 110, qui exigèrent de ces primitifs pianos à marteaux des effets qui ne peuvent être vraiment produits que sur les meilleurs de nos instruments modernes.

Aun más audaces son los trozos siguientes de su Sonata Op. 110, que exigían de aquellos antiguos pianos de martinetes lo que solo los mejores de los instrumentos modernos pueden dar.

Sonata in *A<sup>b</sup>* major Op. 110

Sonate in *A* *dur* Op. 110

Sonate en *La<sup>b</sup>* majeur Op. 110

Sonata en *La<sup>b</sup>* mayor Op. 110

LUDWIG van BEETHOVEN

Adagio (Hans von Bülow)

*p* *tutte le corde*  
*sempre tenuto*  
*Ad.*  
*dimin.* *cantabile* *una corda* etc.  
*ritardando*







**OSSIP GABRILOWITSCH**  
(Photo by Chircosta, Cleveland, Ohio)



**RUDOLPH GANZ**



It should be noted with what skill this passage has been written. Had it been annotated thus:

*Bemerkenswert ist die Geschicklichkeit, mit welcher diese Passage geschrieben worden ist. Wäre sie folgenderweise geschrieben worden:*

Il faut observer avec quelle habileté ce passage a été écrit. Annoté de cette façon:

*Es de observar la habilidad con que fué escrito ese pasaje. Si se hubiere escrito así:*

## Adagio

The musical score is for an Adagio piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a series of notes with a slur and a '3' above it, indicating a triplet. The second staff has a similar triplet. The first staff is marked *tutte le corde* and the second staff is marked *sempre tenuto*. The piece then transitions to a *cantabile* section, marked *dimin.* and *ritardando*. The first staff is marked *una corda* and the second staff is marked *etc.*. The piece ends with a triplet in the first staff and a single note in the second staff.

it would convey to the mind nothing but a series of strokes on the same key; whereas the ties used in the annotation of Beethoven force the player to blend the successive increasing tones and help to convey the impression of the peculiar swelling and decrease of tone produced by string instruments.

The passages just quoted are tests in regard to touch and musical sensibility. A pianist endowed with a musical, artistic nature will reach the culminations without "pounding;" that is to say, without forcing the tone beyond the limit of good taste and good musicianship. (See Chapter "Touch, Tone, Quality")

A similar case is found in Grieg's Ballade.

*so würde sie der Vorstellung nichts zuführen als eine Reihe von Anschlägen auf dieselbe Note, während die Bindebogen, welche in der ursprünglichen Schreibweise von Beethoven verwendet wurden, den Spieler dazu zwingen, die aufeinander folgenden sich verstärkenden und abnehmenden Töne zu verschmelzen und dazu beizutragen, den Eindruck des eigenartigen Schwelens und Abnehmens wie er auf Saiteninstrumenten hervorgebracht wird, hervorzurufen.*

*Die soeben angeführten Passagen sind Proben für Anschlag und musikalisches Feingefühl. Der Klavierspieler, der mit einem musikalischen, künstlerischen Temperament begabt ist, wird die Höhepunkte ohne "Hauen" erreichen, das heisst, ohne den Ton über die Grenze des guten musikalischen Geschmacks hinauszutreiben. (Siehe Kapitel "Anschlag, Ton, Qualität.")*

*Ein ähnlicher Fall findet sich in der Ballade von Grieg.*

il ne signifierait qu'une suite de coups frappés sur la même touche. Tandis que les liaisons employées par Beethoven forcent l'exécutant à enchaîner les sons successivement plus forts et plus faibles; elles aident ainsi à produire l'impression d'augmentation et de diminution du son qui est particulière aux instruments à cordes.

Les exemples qui viennent d'être cités demandent un fin toucher et de la sensibilité musicale. Le pianiste doué d'une nature musicale et artistique atteindra les culminations sans "taper;" c'est à-dire: sans forcer le son et sans dépasser la limite du bon goût et du bon sentiment musical (voir chapitre: Toucher, Son, Qualité)

Un cas semblable se trouve dans la Ballade de Grieg:

*daría solamente la idea de una serie de golpes en la misma tecla, mientras que las ligaduras que se encuentran en la anotación de Beethoven, obligan al ejecutante a unir los sonidos sucesivos que aumentan y disminuyen, y ayudan a dar la impresión del crescendo y disminuyendo peculiar de los instrumentos de cuerda.*

*Los pasajes que se acaban de citar son pruebas en lo que se refiere a "toucher" y sensibilidad musical. El pianista dotado de una naturaleza musical y artística alcanzará las culminaciones sin aporrear;" es decir sin forzar el sonido más de lo que requiere el buen gusto musical. (Véase Capítulo "Toucher," Sonido Calidad.)*

*Un caso análogo se encuentra en la Balada de Grieg.*

Ballade - Balada

EDVARD GRIEG

Un poco andante

*più lento*

Although in the following example occur ten repetitions of the same note, it would be an aesthetic mistake to develop a crescendo on all of them. Only the four last G's require a slight crescendo, with a moderately loud culmination on the last G. These four G's form the dynamic theme, and reappear often during the course of the piece.

*Obgleich im folgenden Beispiel zehn Wiederholungen der nämlichen Note vorkommen, würde es ein aesthetischer Irrtum sein, auf sämtlichen Noten ein Crescendo zu entwickeln. Nur auf den vier letzten G's sollte ein geringes Crescendo mit einem mässig lauten Höhepunkt auf dem letzten G entwickelt werden. Diese vier G's bilden das dynamische Thema und kommen öfters im Lauf des Stückes vor.*

Bien que dans l'exemple suivant il y ait dix répétitions de la même note, ce serait une faute d'esthétique que de faire un crescendo sur toutes les dix notes. Seuls les quatre derniers sol requièrent un léger crescendo, avec une culmination modérément forte sur le dernier sol. Ces quatre sol représentent le thème dynamique et ils ré-apparaissent souvent pendant le cours du morceau.

*Aunque en el ejemplo siguiente ocurren diez repeticiones de la misma nota sería un error estético hacer un crescendo en todas ellas. Solamente los cuatro últimos Soles requieren un crescendo leve, con una culminación moderadamente fuerte en el último Sol. Estos cuatro Soles forman el tema dinámico y vuelven a aparecer con frecuencia en la pieza.*

Ballade in F minor, Op. 52

Ballade in F moll, Op. 52

Ballade en fa mineur, Op. 52

Balada en Fa menor, Op. 52

FREDERICK CHOPIN

Andantino (♩. = 69-76)

The imperfectly trained pianist hurries always in a crescendo and always retards in a diminuendo. It is a mistake to do this without discriminating the nature and character of the passage. There are many instances where a crescendo should not be accelerated nor a diminuendo retarded.

Der unvollkommen ausgebildete Pianist beschleunigt stets das Tempo wenn er ein Crescendo spielt und verlangsamt sein Tempo stets beim Spielen eines Diminuendo. Es ist ein Irrthum, dies ohne Berücksichtigung der Natur und des Charakters der Passage zu thun. Es gibt viele Beispiele, wo ein Crescendo nicht beschleunigt und ein Diminuendo nicht verlangsamt werden sollte.

Le pianiste inex-périmenté accélère toujours un crescendo et invariablement rallentit un diminuendo. C'est une erreur que de procéder ainsi sans tenir en compte la nature et le caractère du passage à exécuter. Les cas sont nombreux où il ne faut pas accélérer un crescendo, ni rallentir un diminuendo.

El pianista imperfectamente preparado apresura siempre en un crescendo y se retrasa siempre en un diminuendo. Hay que juzgar debidamente la naturaleza y carácter de un pasaje, pues son muchos los casos donde no se debe acelerar un crescendo ni retardar un diminuendo.

Organ Fantasia and Fugue in G minor, by J. S. Bach

Orgel Phantasie in G moll, von J.S. Bach

Fantaisie et Fugue pour orgue, en sol mineur, de J.S. Bach

Fantasia y Fuga para órgano, en Sol menor, de J.S. Bach.

Arranged for piano by

Für Klavier bearbeitet von

Arrangé pour piano par

Arreglada para piano por

FRANZ LISZT

Grave (cresc. senza stringendo)

(p)

(f)

Red.

Red.

Red.

Red.

(sempre cresc.)

etc.

Red.

Red.

It is, however, undeniable that in many cases a *crescendo* requires acceleration, while a *ritardando* adds to the effectiveness of a *diminuendo*. The close affinity between dynamics and agogics should be well understood. What this relation consists in is shown in the chapter of Agogics.

*Es lässt sich indessen nicht bestreiten, dass ein Crescendo in vielen Fällen eine Beschleunigung verlangt während ein Ritardando die Wirksamkeit des Diminuendo erhöht. Die enge Verwandtschaft zwischen Dynamik und Agogik sollte wohl verstanden werden. Worin diese Verwandtschaft besteht wird in dem Kapitel Agogik gezeigt werden.*

Mais il est incontestable que dans beaucoup d'autres cas un *crescendo* doit s'allier à un *accelerando* et qu'un *ritardando* augmente l'effet du *diminuendo*. Les rapports qui existent entre la dynamique et l'agogique doivent être bien compris. On verra dans le chapitre de l'Agogique en quoi consistent ces relations.

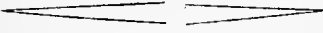
*Sin embargo, no se puede negar que muchas veces un crescendo requiere aceleración, mientras que un "ritardando" aumenta el efecto de un diminuendo. La estrecha relación que existe entre la dinámica y la agógica tiene que ser bien apreciada. En el Capítulo de Agógica se verá en que consiste esta relación.*

### Contrasts

A sudden contrast is more startling and of greater effect than a change brought about gradually.

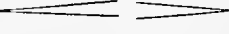
This applies especially to dynamics and is the reason why great pianists are fond of using dynamic contrasts in their playing.

The sign of *crescendo* and of *diminuendo*

 is often replaced with advantage by dynamic contrasts, especially in compositions of an agitated, forceful, vehement and passionate character

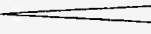
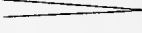
### Kontraste

*Ein plötzlicher Kontrast ist überraschender und von grösserer Wirkung als ein allmählich hervorgebrachter Übergang. Dies bezieht sich besonders auf die Dynamik und ist auch der Grund weshalb grosse Klaviervirtuosen die Anwendung von dynamischen Kontrasten in ihrem Spiel bevorzugen.*

*Das Zeichen des Crescendos und des Diminuendos  wird oft mit Vorteil durch dynamische Kontraste ersetzt, besonders bei Kompositionen von einem unruhig bewegten, kraftvollen, heftigen und leidenschaftlich bewegten Charakter.*

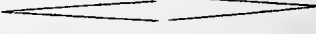
### Contrastes

Un contraste soudain est plus frappant et de plus grand effet qu'un changement qui s'opère graduellement. Ceci s'applique surtout à la dynamique et c'est la raison pour laquelle les grands virtuoses aiment à les employer dans leur exécution.

Le signe de *crescendo*:  et de *diminuendo*  est souvent remplacé avantageusement par des contrastes dynamiques, surtout dans les compositions d'un caractère agité, vigoureux, véhément et passionné.

### Contrastes

*Un contraste súbito es más sorprendente y produce mayor efecto que un cambio gradual. Esto se aplica especialmente a la dinámica y es la razón por la cual grandes pianistas se complacen en emplear contrastes dinámicos.*

*Los signos de crescendo y de diminuendo  se reemplazan a menudo ventajosamente por contrastes dinámicos, sobretudo en composiciones de carácter agitado, potente, vehemente y apasionado.*

Etude in C minor,  
Op. 25, No 12

Etüde in C moll, Op.  
25, No 12

Étude en ut mineur,  
Op. 25, No 12

Estudio en Do menor,  
Op. 25, No 12

FREDERICK CHOPIN

The whole notes indicate the melody and have been added by Ignaz Friedman, in his edition of the Etudes of Chopin.

Die Ganznoten geben die Melodie an und sind von Ignaz Friedman in seiner Ausgabe der Etüden von Chopin hinzugefügt worden.

Les rondes indiquent la mélodie; elles ont été ajoutées par Ignaz Friedman dans son édition des Études de Chopin.

Las redondas indican la melodía y han sido añadidas por Ignaz Friedman en su edición de los Estudios de Chopin.

Allegro molto  
con fuoco (♩=80-88)

The musical score is presented in a grand staff format with two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The melody is primarily in the right hand, with some instances in the left hand. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp). The tempo is marked 'Allegro molto con fuoco' with a metronome marking of quarter note = 80-88. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The final measure of the piece is followed by 'etc.' and a series of redondas (half notes) in the bass line.

Dynamic contrasts are one of the characteristic traits of the style of Beethoven (see Chapter: "Style"). Crescendos followed by *p*; fortes interrupted by *pp*; alternation of *p* and of *f*; all these occur constantly in the piano works of the great master. The transition from *p* to *f* may be accomplished immediately; but when a crescendo, or a forte, is followed by *p* or *pp* it is best to either make a "breath pause" (a very short interruption or silence) or to wait slightly on the last note which is to be played loud.

*Dynamische Kontraste sind eine der charakteristischen Züge des Beethovenschen Stils (Siehe Kapitel: "Stil"). Crescendos mit darauf folgendem p; Fortes, welche von pp unterbrochen werden; Wechsel von p und f, kommen alle fortwährend in den Klavierwerken des grossen Meisters vor. Der Übergang von p zu f kann sofort ausgeführt werden. Wird aber ein Crescendo oder ein Forte von einem p oder pp gefolgt, ist es am besten entweder eine "Luftpause" oder ein "Absetzen" (eine sehr kurze Unterbrechung oder Pause) eintreten zu lassen oder etwas auf der letzten Note, welche laut zu spielen ist, zu verweilen.*

Les contrastes dynamiques forment un des traits saillants du style de Beethoven (voir chapitre: "Style"). Crescendos suivis de *p*; fortes interrompus par *pp*; alternation de *p* et de *f*; tous ces moyens ont constamment lieu dans les oeuvres du grand compositeur. La transition de *p* à *f* peut se faire de suite; mais lorsqu'un crescendo ou un *f* est suivi de *p* ou de *pp* il vaut mieux faire un "temps d'arrêt" ou d'attendre légèrement sur la dernière note qui se joue fort.

Los contrastes dinámicos son uno de los rasgos característicos del estilo de Beethoven (Véase Capítulo Estilo") Crescendos seguidos de *p*; fortes interrumpidos por *pp*; alternación de *p* y de *f*; todos estos ocurren constantemente en las obras para piano del gran maestro. La transición de *p* a *f* puede efectuarse inmediatamente, pero cuando un crescendo o un forte van seguidos por *p* o *pp*, conviene que haya un instante de interrupción, o bien detenerse un momento en la última nota que se ha tocado fuerte.

Sonata in F major, Op. 54

Sonate in F dur, Op. 54

Sonate en Fa majeur, Op. 54

Sonata en Fa mayor, Op. 54

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

The musical score consists of two systems of music. The first system shows a piano introduction with a crescendo leading to a forte section. The second system continues the piece with various dynamic markings and performance instructions. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance markings include 'Led.' (likely 'Led.' for 'Lied' or 'Liedchen') and asterisks.



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

*cresc.* *ff* *p* *ff*

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

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

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

*p* *sf* *sf* *sf*

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

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

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

*sf* *ff* *p* etc.

b b b b b b b b b b b b b b b b

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

Sonata in D major, Op. 28

Sonate in D dur, Op. 28

Sonate en Ré majeur, Op. 28

Sonata en Re mayor, Op. 28

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

3 5 4 4 3 5 4 4

*f* *p* etc.

(9)

Sonata in E♭ ma-  
jor, Op. 7

Sonate in Es dur, Op. 7

Sonate en Mi♭ ma-  
jeur, Op. 7

Sonata en Mi♭ ma-  
yor, Op. 7

LUDWIG van BEETHOVEN

Poco allegretto grazioso (♩ = 60 - 69)

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Poco allegretto grazioso' with a quarter note equal to 60-69 beats per minute. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) section. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4. A repeat sign with first and second endings is present. A 'Ped.' (pedal) marking is shown below the bass line in the first and third measures. The system concludes with 'etc.' and a final 'Ped.' marking.

Minore (♩ = 66)

The second system of the musical score is written for piano in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The tempo is marked 'Minore' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music is characterized by triplets in both hands. It starts with a piano piano (*pp*) dynamic and reaches a fortissimo (*fff*) dynamic later in the system. A 'Ped.' marking is present under the bass line in the third measure. The system ends with 'etc.' and another 'Ped.' marking.

The third system of the musical score continues the piece in 3/4 time. It features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in both hands. The dynamics remain at the fortissimo (*fff*) level. A 'Ped.' marking is present under the bass line in the third measure. The system ends with 'etc.' and a final 'Ped.' marking.

The fourth system of the musical score continues the piece in 3/4 time. It maintains the eighth-note rhythmic pattern. The dynamics are fortissimo (*fff*). A 'Ped.' marking is present under the bass line in the first measure. The system concludes with 'etc.' and a final 'Ped.' marking.

Sonata in Eb ma-  
jor, Op. 27, No 1

Sonata in Es dur,  
Op. 27, No 1

Sonate en Mi♭ ma-  
jeur Op. 27, No 1

Sonata en Mi♭ ma-  
yor, Op. 27, No 1

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (♩. = 88-96)

First system of the first movement. The score is in 6/8 time. The right hand part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*), then fortissimo (*sf*), and ends with piano (*p*) and fortissimo (*sf*). The left hand part has a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a *Red.* (Reduction) symbol and an asterisk.

Second system of the first movement. The right hand part features piano (*p*) and fortissimo (*sf*) dynamics. The left hand part has piano (*p*) dynamics. The system concludes with a *Red.* (Reduction) symbol and an asterisk.

Allegro vivace (♩ = 126-132)

First system of the second movement. The score is in 2/4 time. The right hand part starts with piano (*p*) and fortissimo (*f*) dynamics. The left hand part has piano (*p*) and fortissimo (*f*) dynamics. The system concludes with a *Red.* (Reduction) symbol and an asterisk.

Second system of the second movement. The right hand part features piano (*p*) and fortissimo (*sf*) dynamics. The left hand part has piano (*p*) dynamics. The system concludes with a *Red.* (Reduction) symbol and an asterisk.

When playing the piano compositions of Bach, Händel, Scarlatti, Rameau, and generally speaking, of all composers of the 17th and of the early 18th century, it is advisable to use dynamic contrasts often, even in pieces of a light, joyous, or of a polyphonic character. The instruments for which those composers wrote — the clavichord and the clavicembalo — had not the manifold nuances of tone of our modern pianos. Such crescendos and diminuendos, as we can obtain on our instruments, could not be executed then.

The clavichords and "cembalos" of Mozart's and of Beethoven's time were much more amenable to tone gradations than the older instruments and it was possible to execute on them effective crescendos and diminuendos. In the second movement of his sonata Op. 101, Beethoven wrote: "tutti il cembalo," meaning, full power of the instrument. This was obtained, not by dynamic power of the executant, but by a certain pedal whereby a single key was reinforced by the keys situated one octave below and one octave above. The marvelous tone-poems which Beethoven com-

*Beim Spielen der Klavierwerke von Bach, Händel, Scarlatti, Rameau und im allgemeinen von allen Komponisten des siebzehnten und des frühen achtzehnten Jahrhunderts, ist es ratsam, dynamische Kontraste oft zu gebrauchen, selbst in Stücken von leichtem, fröhlichem oder polyphonischem Charakter. Die Instrumente, für welche diese Komponisten schrieben — das Klavichord und das Klavicembal — besaßen nicht die verschiedenen Nuancen des Tones unserer modernen Klaviere. Solche Crescendi und Diminuendi wie wir sie auf unseren heutigen Instrumenten hervorbringen, konnten damals nicht ausgeführt werden.*

*Die Klavichorden und Klavicembalen in Mozarts und Beethovens Zeit eigneten sich viel mehr zur Schattierung des Tones als die älteren Instrumente und es war möglich, wirkungsvolle Crescendi und Diminuendi auf ihnen auszuführen. Im zweiten Satz seiner Sonate Op. 101 schrieb Beethoven: "tutti il cembalo," womit er die ganze Kraft des Instrumentes meinte. Dies wurde nicht durch die dynamische Kraft des Vortragenden erreicht sondern durch ein gewisses Pedal des Instrumentes, welches die einzelne Note durch die Note der tieferen und der höheren Oktave verstärkte. Die wunderbaren Tongedichte, welche*

Dans l'exécution des oeuvres pour piano de Bach, Händel, Scarlatti, Rameau, et en général de tous les compositeurs du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècles, il convient d'employer souvent les contrastes dynamiques, même dans les morceaux d'un caractère léger, joyeux ou polyphonique. Les instruments dont disposaient ces anciens compositeurs (le clavecin et le clavicembalum) n'avaient pas les nuances multiples du son de nos pianos modernes. Des crescendos et des diminuendos, tels que nous pouvons les obtenir sur nos instruments ne se pouvaient obtenir alors.

Les clavecins et "cembalos" du temps de Mozart et de Beethoven se prêtaient beaucoup mieux aux gradations du son et il était possible d'y exécuter des crescendos et diminuendos de bon effet. Dans le second mouvement de sa sonate Op. 101 Beethoven prescrivit: "tutti il cembalo," ce qui veut dire toute la force de l'instrument. Ceci s'obtenait au moyen d'une pédale qui actionnait les touches situées une octave au-dessous et une octave au dessus de la touche frappée. Les merveilleux poèmes tonals que Beethoven

*Al tocar composiciones para piano de Bach, Händel, Scarlatti, Rameau, y en general, de todos los compositores del siglo XVII y principios del siglo XVIII conviene hacer uso a menudo de contrastes dinámicos, aun en piezas de carácter ligero, alegre o polifónico. Los instrumentos para los cuales escribieron aquellos compositores (el clavicordio y el clavicémbalo) no poseían los múltiples matices de sonido de nuestros pianos modernos. Los crescendos y disminuendos que podemos obtener en nuestros instrumentos no se podían ejecutar entonces.*

*Los clavicordios y "cembalos" del tiempo de Mozart y de Beethoven se prestaban mucho más a las graduaciones de sonido que los instrumentos más viejos, y era posible ejecutar en ellos crescendos y disminuendos de buen efecto. En el segundo movimiento de su Sonata Op. 101, Beethoven escribió: tutti il cembalo," lo cual quiere decir toda la potencia del instrumento. Esto no se obtenía por la potencia dinámica del ejecutante sino por cierto pedal del instrumento, merced al cual una tecla se reforzaba por las teclas situadas una octava más baja y una octava más arriba. Los*

posed before his Op.106 and which tax the full power and depth of tone of our concert grands were written for string twanged instruments!

*Beethoven vor seinem Op. 106 schuf und welche die ganze Tonfülle und Kraft unserer Konzertflügel in Anspruch nimmt, waren für Zupfinstrumente geschrieben!*

composa avant son Op. 106 et qui exigent toute la puissance de nos pianos de concert furent écrits pour des instruments à cordes pincées!

*maravillosos poemas tonales compuestos por Beethoven antes de su Op.106, que agotan la potencia y sonoridad de nuestros pianos de concierto, fueron escritos para instrumentos cuyas cuerdas eran punteadas!*

Melody and Accompaniment

*Melodie und Begleitung*

Mélodie et Accompagnement

*Melodía y Acompañamiento*

Between a melody and the accompaniment, there should be a difference of at least one, preferably two, in some cases three, dynamic degrees, (See Chapter: "The Singing Tone" page 194). If the composer has indicated one shading only for both hands, then the accompaniment should be played one dynamic degree less and the melody one dynamic degree more than the shading indicated, Thus, if *p* is indicated, the accompaniment should be *pp* and the melody *mp* or *mf*.

*Zwischen Melodie und Begleitung sollte ein Unterschied von mindestem einem, besser zwei und in einigen Fällen drei dynamischen Graden bestehen. (Siehe Kapitel: Der singende Ton. "Seite 194). Wenn der Komponist nur einen Stärkegrad für beide Hände angegeben hat, dann sollte die Begleitung einen Stärkegrad leiser und die Melodie einen Stärkegrad lauter gespielt werden als der angegebene Stärkegrad.*

Entre une mélodie et son accompagnement il devrait y avoir toujours une différence d'au moins un, préférablement deux et dans certains cas trois degrés dynamiques (Voir chapitre: "Le Son Chantant," page 194). Si le compositeur n'a indiqué qu'une seule nuance on jouera l'accompagnement un degré dynamique moins fort et la mélodie un degré plus fort que la nuance indiquée. Ainsi: si la nuance prescrite est *p* on jouera l'accompagnement *pp* et la mélodie *mp* ou *mf*.

*Entre la melodía y el acompañamiento debe haber una diferencia de, por lo menos uno, preferiblemente dos y en algunos casos tres grados dinámicos. (Véase Capítulo "El Sonido Cantante," página" 194). Si el compositor no ha indicado mas que un matiz para ambas manos, entonces el acompañamiento se tocará un grado dinámico menos y la melodía uno mayor que el matiz indicado. Por ejemplo, si está indicado *p* se tocará el acompañamiento *pp* y la melodía *mp* o *mf*.*

Rural Song

*Ländliches Lied*

Chanson champêtre

*Canción campestre*

ROBERT SCHUMANN

(Lento e con espressione)  
Langsam und mit Ausdruck zu spielen (M.M. ♩ = 88)

The musical score shows the first system of the piece. The right hand (treble clef) has a melody with dynamics *p* and *(pp)*. The left hand (bass clef) has an accompaniment marked *(pp)*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are slurs and ornaments (flourishes) over the melody. The piece ends with a fermata and the word 'etc.'.

*langsamer (più lento)*

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 has one sharp (F#). The tempo is marked 'langsamer (più lento)'. The score includes several measures with dynamic markings: 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also markings for 'Ped.' (pedal) and asterisks. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, and (45). The piece ends with 'etc.'.

### Dynamic Nuances in Both Hands.

The inexperienced pianist commits the mistake of always increasing and decreasing his dynamic effects in both hands at the same time. This manner of procedure is to be commended only when the character of the music requires it: when conjuring certain orchestral effects or in passages of a surging, vehement nature. But when playing melodies, especially if the accompaniment is of a quiet nature, the rising and falling of the tone intensity, in short the production of dynamic "curves" is to be confided only to the hand which has the *cantilena*, or melodic design. The effect, then, will be similar to that of a singer who shades his song at will, while his accompanist subdues the piano part, keeping it in the background and allowing it to come into prominence only when occasion demands it.

The application of this principle requires especial skill in pieces

### *Dynamische Nuancen in beiden Händen.*

*Der unerfahrene Pianist begeht den Irrtum, stets seine dynamischen Wirkungen in beiden Händen zu gleicher Zeit zu verstärken und zu vermindern. Dieses Verfahren ist nur dann zu empfehlen wenn der Charakter der Musik es verlangt: das heisst, wenn Orchester-effekte hervorzurufen sind oder in Passagen einer wogenden und leidenschaftlichen Natur. Beim Spielen von Melodien dagegen, namentlich wenn die Begleitung einen ruhigen Charakter besitzt, soll das Steigen und Fallen der Tonintensität, kurz die Hervorbringung dynamischer "Kurven" nur der Hand anvertraut werden, welche die Cantilena oder Melodieführung hat. Die Wirkung wird dann ähnlich der des Singers sein, der seinen Gesang nach Belieben schattiert während sein Begleiter die Klaviermusik dämpft und sie im Hintergrund hält und ihr ein Hervortreten nur dann erlaubt*

### Nuances dynamiques dans les deux mains.

Le pianiste inexpérimenté commet l'erreur d'augmenter ou de diminuer toujours ses effets dynamiques dans les deux mains en même temps. Ce procédé ne doit s'employer que lorsque le caractère de la musique l'exige: pour imiter certains effets de l'orchestre et dans des passages mouvementés, véhéments. Mais lorsqu'on joue des mélodies surtout si l'accompagnement est calme, l'augmentation et la diminution du son, c'est-à-dire l'emploi des différentes nuances dynamiques, ne devraient être confiées qu'à la main qui joue la *cantilène*, c'est-à-dire le dessin mélodique. L'effet produit sera, alors, pareil à celui d'un chanteur qui nuance à volonté son chant, tandis que son accompagnateur adoucit et modère la sonorité du piano, ne la faisant ressortir que lorsqu'elle est nécessaire.

L'application de ce principe requiert de

### *Efectos dinámicos en ambas manos.*

*El pianista sin experiencia comete siempre el error de aumentar y disminuir sus efectos dinámicos en ambas manos al mismo tiempo. Este procedimiento no se recomienda más que cuando el carácter de la música lo requiere: imitando efectos orquestrales o en pasajes de una naturaleza arrebatadora y vehemente. Pero al tocar melodías, sobretudo si el acompañamiento es tranquilo, el aumento y disminución de la intensidad del sonido, es decir, la producción de "curvas" dinámicas, debe confiarse solamente a la mano que toca la cantilena, o diseño melódico. Entonces el efecto será semejante al de un cantante que matiza su melodía a voluntad, mientras el acompañante amortigua el sonido del piano, dándole prominencia sólo cuando la ocasión lo requiere.*

*La aplicación de este principio requiere cuidado especial en las piezas en donde una sola mano toca tanto la*

where one hand alone plays both the melody and the accompaniment (See Chapter "The Singing Tone," page 212).

wenn dies erforderlich ist.

*Die Anwendung dieses Prinzips erfordert besondere Geschicklichkeit in Stücken, in welchen eine Hand allein die Melodie und die Begleitung spielt (Siehe Kapitel "Der singende Ton," Seite 212).*

l'habileté, surtout dans les morceaux où une main seule joue en même temps la mélodie et l'accompagnement (voir le chapitre "Le Son Chantant," page 212).

melodía como el acompañamiento. (Véase Capítulo El Sonido Cantante," página 212).

### Dynamics in polyphonic playing

When playing piano compositions of a polyphonic character, such as the "Two and Three Part Inventions," or the "Well Tempered Clavichord" of Bach, the dynamic treatment becomes more complex and difficult. The "voices," or parts, must then be brought out or subdued according to their relative preponderance and immediate interest. As a broad rule, the part that has the least notes should be played louder.

It was not the custom in Bach's time to give explicit directions for dynamic employment. The 48 Preludes and Fugues of Bach contained no signs of crescendos and diminuendos; they have been added since by revising editors. In his great biography of J. S. Bach the most comprehensive and authoritative

### *Die Dynamik beim polyphonen Spielen*

*Beim Spielen von Pianokompositionen von polyphonischem Charakter wie die "Zwei und dreiteilige Inventionen," oder das "Wohltemperierte Klavier" von Bach, wird die dynamische Behandlung schwieriger und mehr kompliziert. Die "Stimmen" oder Teile müssen dann je nach ihrem verhältnismässig überwiegender thematischer Wert und ihrer augenblicklichen Bedeutung hervorgehoben oder gedämpft werden. Im allgemeinen gilt die Regel, dass der Teil, welcher die geringste Anzahl von Noten hat, lauter gespielt werden sollte.*

*In Bachs Zeit war es nicht üblich, ausführliche Anweisung für die dynamische Behandlung zu geben. Die 48 Präludien und Fugen von Bach weisen keine Zeichen für Crescendi und Diminuendi auf sie wurden später in von anderen durchgesehenen Ausgaben hinzugefügt. In seiner grossen Biographie*

### La dynamique dans le jeu polyphonique

En jouant des compositions pour piano d'un caractère polyphonique, telles que les "Inventions à Deux et à Trois parties," ou le "Clavécin Bien Tempéré" de Bach, l'emploi des nuances dynamiques devient plus compliqué et difficile. Il faut alors faire ressortir ou adoucir les "voix" ou parties en tenant compte de leur importance relative ou de leur intérêt immédiat. On pourrait donner, comme règle générale, le conseil de jouer plus fort la partie qui a le moins de notes et moins fort celle qui en possède le plus.

À l'époque de Bach ce n'était pas la coutume de donner des indications précises pour nuancer un morceau. Les 48 Préludes et Fugues de Bach ne contenaient pas de signes de crescendo et de diminuendo (ils ont été ajoutés plus

### *La Dinámica en la Música Polifónica*

*Al tocar composiciones para piano de carácter polifónico, como las "Inventiones a Dos y a Tres partes," o el Clavicordio Bien Atemporado" de Bach, el tratamiento dinámico se vuelve más complicado y difícil. Las "voces" o partes deben entonces hacerse resaltar o amortiguarse de acuerdo con su preponderancia relativa e interés inmediato. Por regla, general, la parte que tiene el menor número de notas se tocará más fuerte que la parte o voz que tenga más notas.*

*En tiempo de Bach no se acostumbraba dar direcciones explícitas para los efectos dinámicos. Los 48 Preludios y Fugas de Bach no contienen signos de crescendos y disminuendos a menos que hayan sido añadidos después por algún editor.*

*En su gran biografía de J. S. Bach (la obra más*

work on Bach written Philipp Spitta, says: "The echo-like contrasts of *forte* and *piano* which were required by cembalos with several keyboards, are nearly always given; wherever they are wanting their need is easily felt. They always refer to full periods" ("Johann Sebastian Bach," by Philipp Spitta, Book I, page 656).

*von J. S. Bach—das umfangreichste und autorisierteste Werk über Bach—sagt Philipp Spitta: "Die echoartigen Gegensätze von forte und piano, auf welche die mehrclavierigen Cembalos führten, sind fast immer angemerkt und wo nicht, sehr leicht erkennbar; sie beziehen sich stets nur auf volle Perioden." ("Johann Sebastian Bach," von Philipp Spitta, Buch I.) Seite 656*

tard par les éditeurs qui en ont fait la publication). Dans sa grande biographie de Bach, l'oeuvre la plus considérable et la plus autorisée qui ait été écrite sur Bach, Philipp Spitta dit: "Les contrastes (semblables à ceux d'un écho) de *forte* et *piano*, particuliers aux cembalos à plusieurs claviers, sont presque toujours annotés, et lorsqu'ils ne le sont pas il est facile de pressentir leur emploi; ils s'appliquent toujours à des périodes complètes" ("Johann Sebastian Bach, de Philipp Spitta, livre I, page 656).

*comprehensiva y autoritativa escrita sobre Bach) dice, Philipp Spitta: "Los contrastes, como los de un eco, de forte y piano, que requerían los cembalos con varios teclados, están casi siempre indicados; donde faltan es fácil sentir su aplicación. Se aplican siempre a períodos completos!" ("Johann Sebastian Bach," por Philipp Spitta, Libro I, página 656).*

### Influence of Phrasing on Dynamics

The manner in which a composition is phrased influences its dynamic treatment (see Chapter "Phrasing").

This relation between dynamics and the structure of the piece was well understood by Bach. Spitta writes: "A real *legato* could only be produced on the clavichord by means of greater pressure, that is to say, through greater intensity of tone. Therefore, the curved lines of phrasing must be considered also as an indication for dynamic shading in the execution, the more so as they do not always en-

### *Einfluss der Phrasierung auf die Dynamik*

*Die Art und Weise, auf welche eine Komposition phrasiert ist, beeinflusst die dynamische Behandlung (Siehe Kapitel Phrasierung").*

*Diese Beziehung zwischen Dynamik und dem Aufbau des Stückes wurde von Bach geschätzt. Spitta schreibt: "Es konnte aber das eigentliche Legato auf dem Clavichord nur durch vergrößerten Druck, also auch erhöhte Tonintensität hervorgebracht werden, die Bogen bedeuten deshalb zugleich eine Schattierung des Vortrags, um so mehr als sie keine vollständige Phrase umfassen, sondern im folgenden Takte sich gleichsam verlieren, d.h. also: Anfang*

### Influence du phraser sur la dynamique

La façon dont une composition est phrasée influence l'emploi dynamique (voir chapitre: Phraser.)"

La relation entre la dynamique et la structure d'une oeuvre musicale fût dûment appréciée par Bach. Spitta écrit: "On ne pouvait obtenir un vrai *legato* sur le clavecin qu'en augmentant la pression du toucher, c'est-à-dire par une plus grande intensité du son. Pour cette raison les lignes courbes signifient aussi des nuances dans l'exécution, car elles n'embrassent pas des phrases complètes. Par conséquent: d'abord

### *Influencia del Fraseo en la Dinámica*

*La manera como se frasea la composición influye la dinámica. (Véase Capítulo Fraseo.")*

*Esta relación entre la dinámica y la estructura de la pieza la apreciaba Bach. Spitta escribe: "El verdadero legato no se podía obtener en el clavicordio sino aumentando la presión del "toucher," es decir, por la mayor intensidad de sonido. Por eso las líneas curvas significan también matices en la ejecución, pues no abarcan frases completas. Por consiguiente: Principio *f*, luego disminuyendo hasta *p*, lo cual es una indicación práctica de la manera como Bach*



close a full phrase, but cease in the next measure. This means then, to begin *forte* and to play *diminuendo* up to the *p*. This is to be taken as a practical indication of the manner in which Bach shaded dynamically his playing!" (Johann Sebastian Bach, by Spitta, Book I, page 661).

*forte, dann diminuendo bis zum piano ein praktischer Wink, wie Bach auf ausdrucksvollen Vortrag hielt!" (Johann Sebastian Bach, von Spitta Buch I, Seite 661).*

*f*, ensuite *diminuendo* jusqu' à *p*; ce qui représente une indication pratique de la façon dont Bach nuancait son exécution? (Spitta, livre I, page 661).

*daba matices dinámicos a su ejecución. ("Spitta, Libro I, página 661).*

When to effect dynamic changes

Dynamic changes are apt to occur at the beginning of new sections phrases and periods.

The need for symmetry is the reason why the simplest, most of ten recurring form of musical construction consists of two measures for the section, four for the phrase, and eight for the period. Therefore, and unless otherwise prescribed by the composer, the performer will seldom go astray if he uses crescendos, diminuendos and contrasts, according to the structure of the theme and its development.

*Wann dynamische Änderungen vorkommen*

*Dynamische Änderungen finden sich häufig am Anfang von neuen Abschnitten, (Sektionen) Phrasen und Perioden.*

*Das Bedürfnis für Symmetrie ist der Grund weshalb die einfachste am häufigsten wiederkehrende Form des musikalischen Aufbaus aus zwei Takten für den Abschnitt (Sektion), vier für die Phrase und acht für die Periode besteht. Aus diesem Grund und sofern es nicht von dem Komponisten anders vorgeschrieben ist, wird der Vortragende selten irre gehen, wenn er Crescendos und Diminuendos oder Kontraste im Einklang mit dem Aufbau des Themas und seiner Entwicklung anwendet.*

Changements dynamiques

Les changements dynamiques ont généralement lieu au commencement de nouvelles sections, phrases et périodes.

Le besoin de symétrie est la raison pour laquelle la forme de construction musicale la plus simple consiste en deux mesures pour la section, quatre pour la phrase et huit pour la période. Par conséquent, et à moins que le compositeur ne l'ait prescrit différemment, on se trompera rarement si on emploie les crescendos, diminuendos et les contrastes en se conformant à la structure du thème et à son développement.

*Cambios Dinámicos*

*Los cambios dinámicos suelen ocurrir al principio de nuevas secciones, frases y períodos.*

*La necesidad de la simetría es la razón por la cual la forma de composición musical más sencilla y frecuente consiste de dos compases por sección, cuatro por frase y ocho por período. Así pues, a menos que lo haya prescrito diferentemente el compositor, el pianista rara vez fallará si emplea crescendos y disminuendos de acuerdo con la estructura del tema y con su desarrollo.*

Concerto (in the Italian style)

*Konzert (im italienischen Styl)*

Concerto (dans le style italien)

*Concierto (en el estilo italiano)*

J. S. BACH

Edition of Hans von Bülow.

*Hans von Bülow Ausgabe.*

Édition de Hans von Bülow.

*Edición de Hans von Bülow.*

Allegro animato



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with various notes, rests, and dynamic markings including *f*. The second system continues the piece, featuring a melodic line with slurs and dynamic markings such as *ten.*, *dim.*, *ten.*, *ten.*, and *p*, ending with *etc.*

Dynamic changes occur also usually:  
After perfect cadences, when they end periods.

*Dynamische Änderungen kommen gewöhnlich vor: Nach vollkommenen Kadenzzen; wenn sie Perioden abschliessen.*

Les changements dynamiques ont aussi lieu: Après des cadences parfaites, lorsqu'elles terminent des périodes.

*Los cambios dinámicos ocurren también: Después de cadencias perfectas, cuando terminan periodos.*

Concerto (in the Italian style)

*Konzert (im italienischen Styl)*

Concerto (dans le style italien)

*Concierto (en el estilo italiano)*

J. S. BACH

Edition of Hans von Bülow

*Hans von Bülow'sche Ausgabe*

Édition de Hans von Bülow

*Edición de Hans von Bülow*

Allegro animato

The image shows a musical score for piano starting with the tempo marking *Allegro animato*. It features two staves with various notes, rests, and dynamic markings including *ten.*, *f*, *mf*, *p*, and tempo markings such as *(a tempo)* and *espress.*, ending with *etc.*

After organ points:

*Nach Fermaten:*

Après des points d'orgue:

*Después de calderones:*Sonata Op. 13 (Pa-  
thétique)*Sonate Op. 13 (Pathé-  
tique)*Sonata Op. 13 (Pa-  
thétique)*Sonata Op. 13 (Pa-  
tética)*

## LUDWIG van BEETHOVEN

## Rondo

Allegro (♩ = 96)

First system of the Rondo. The right hand (treble clef) begins with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and octaves, also marked *ff*. Fingering numbers (3, 4, 1, 4, 3, 4, 1, 3) are indicated for the right hand.

Second system of the Rondo. The right hand (treble clef) continues the melodic line, marked *sf* (sforzando). The left hand (bass clef) features a more active accompaniment, marked *p* (*tranquillo e semplice*). The system concludes with the instruction "etc." and a double bar line.

Sonata in C# min-  
or Op. 27, N<sup>o</sup> 2*Sonate in Cis moll  
Op. 27, N<sup>o</sup> 2*Sonate en ut# min-  
eur Op. 27, N<sup>o</sup> 2*Sonata en Do# men-  
or Op. 27, N<sup>o</sup> 2*

## LUDWIG von BEETHOVEN

Presto agitato (♩ = 88)

First system of the Presto agitato. The right hand (treble clef) features a rapid, driving melodic line marked *ff* (fortissimo). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and octaves, also marked *ff*. The system concludes with the instruction "poco riten" (poco ritardando).

*pp*

*p* *espressivo ma non troppo appassionato* etc.

With the appearance of a new subject:

Bei dem Eintritt eines neuen Themas:

Lorsqu'apparaît un thème nouveau:

Con la introducción de un nuevo tema:

Novelette

F major

F dur

Fa majeur

Fa mayor

ROBERT SCHUMANN

Markirt und kräftig (♩ = 120)  
(con forza e marcato)

*ff* *f* *rit.*

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

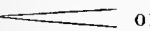
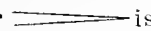
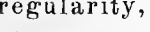
Trio

(poco meno mosso)

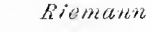
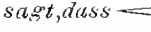

*p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.



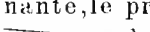
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Riemann says that  or  is the natural dynamic connection between any two successive tones. In his edition of the Concerto in D minor, by Bach, Riemann follows, with surprising regularity, the scheme of  for every two measures:




A progression naturally requires dynamic augmentation or diminution. This is best effected by playing louder or softer the whole group of notes which forms the melodic design, every time it reappears. If this melodic design, appears three times in a progression and is to be played *crescendo* then it should be treated, dynamically, in analogy with the three grammatical degrees: positive, comparative, and superlative.

Riemann sagt, dass  oder  die natürliche dynamische Verbindung zwischen zwei einander folgenden Tönen ist. In seiner Ausgabe des D-Moll Konzerts von Bach verfolgt Riemann mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit den Plan eines *crescendo und diminuendo*:  für jede zwei Takte.

Eine Sequenz verlangt schon an und für sich dynamische Steigerung oder Abnahme. Dies wird am besten erreicht indem man die ganze Gruppe von Noten, welche das melodische Thema umfaßt, lauter oder leiser spielt, jedesmal sobald diese Gruppe wieder vorkommt. Wenn in einer Sequenz dieses melodische Thema dreimal *crescendo* erscheint, dann sollte man es dynamisch ähnlich den drei grammatischen Abstufungen, *positiv, comparativ und superlativ steigern*.

Riemann dit que  ou  est l'union dynamique naturelle de deux tons successifs. Dans son édition du Concerto en ré mineur, de Bach, Riemann applique, avec une régularité surprenante, le procédé  à toutes les deux mesures.

Une progression requiert, de par sa nature même, l'augmentation ou la diminution dynamique. Celle-ci s'obtient mieux en jouant plus fort ou plus doucement le groupe des notes qui forment le dessin mélodique chaque fois que ce groupe apparaît de nouveau. Si le dessin mélodique apparaît trois fois dans une progression *crescendo*, on le nuancera dans la proportion des trois degrés grammaticaux: positif, comparatif et superlatif.

Riemann dice que  o  es la unión dinámica natural de dos tonos sucesivos. En su edición del Concerto en Re menor de Bach, Riemann mantiene con sorprendente regularidad  para cada dos compases.

Una progresión requiere de por sí aumento o disminución dinámica. Se obtiene mejor tocando cada vez más fuerte o más suave el grupo de las notas que forma el diseño melódico cada vez que reaparezca. Si el diseño melódico aparece tres veces en una progresión *crescendo* la dinámica se aplicará análogamente a los tres grados gramaticales: Positivo, Comparativo y Superlativo.

Sonata in A major, Op. 2, No. 2

Sonate in A dur, Op. 2, No. 2

Sonate en la majeur Op. 2, No. 2

Sonata en La mayor, Op. 2, No. 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro vivace (♩ = 132 - 138)

Etude Op. 25, No. 10 | Etude Op. 25, No. 10 | Étude Op. 25, No. 10 | Estudio Op. 25, No. 10

FREDERICK CHOPIN

Allegro con fuoco (♩ = 72)

There are, of course, exceptions:

Selbstverständlich gibt es Ausnahmen:

Il y a, évidemment, des exceptions:

Por supuesto, hay excepciones:

Tocatta and Fugue for organ, by J. S. Bach

Tocatta und Fuge für Orgel, von J. S. Bach

Tocatta et Fugue pour orgue, de J. S. Bach

Tocatta y Fuga para órgano, de J. S. Bach

CARL TAUSIG

(senza accell.)

(senza pedale)

etc.

*ped.*

When modulating to other keys, dynamic changes usually take place.

*Beim Modulieren nach anderen Tonarten treten gewöhnlich dynamische Änderungen vor.*

Lorsqu'on module à d'autres tons, des changements dynamiques ont généralement lieu.

*Quando se modula a otros tonos generalmente ocurren cambios dinámicos.*

Des Abends  
ROBERT SCHUMANN

Sehr innig zu spielen (*con molto sentimento*)

*p*

*ped.* \*

*ped.* \*

*ped.* \*

*3 marcato*

*rit.*

*ped.* \*

*ped.* \*

*ped.*

*ped.*

*ped.*

*ped.*

*ped.*

*(più forte e più animato)*

etc.

*ped.* \*

*ped.* \*

*ped.* \*

In his "Essay on the True Manner of Playing the Clavichord," Carl Philipp Emanuel Bach, son of the illustrious Johann Sebastian, says that repeats should be varied. This is good advice and it may be supplemented by the following equally good suggestion: when repeating passages marked *p*, play them softer yet; when repeating passages marked *f*, play them louder.

*In seinem "Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" sagt Carl Philipp Emanuel, Sohn des berühmten Johann Sebastian, dass bei Wiederholungen von Passagen der Vortrag variiert werden sollte. Es ist dies ein guter Rat, der durch den folgenden ebenfalls guten Rat ergänzt werden kann: bei der Wiederholung von Passagen die *p* angemerkt sind, spiele man sie noch leiser beim zweiten Mal. Sind sie *f* angemerkt, so spiele man sie beim zweiten Mal noch stärker.*

Dans son "Essai sur la vraie manière de jouer le clavecin" Carl Philipp Emanuel Bach, fils de l'illustre Johann Sebastian, dit que lorsqu'on répète des phrases il faut varier l'exécution. C'est là un bon conseil auquel on peut ajouter celui-ci, qui a également sa valeur: en répétant des passages marqués *p* jouez-les encore plus doucement; lorsqu'ils sont marqués *f* jouez-les plus fort à la reprise.

*En su obra "Tratado de la Verdadera Manera de Tocar el Clavicordio," Carl Philipp Emanuel Bach, hijo del ilustre Johann Sebastian, dice que al repetir frases hay que variar la ejecución. Este es un buen consejo, que puede suplementarse con este otro, que también tiene valor: al repetir pasajes marcados *p*, tóquese aún más suave; cuando están marcados *f*, tóquese más fuerte la segunda vez.*

Dynamics in Compositions for Piano and Another Instrument.

*Die Dynamik in Compositionen für Klavier und ein anderes Instrument.*

La dynamique dans les compositions pour piano et un autre instrument.

*La Dinámica en Composiciones Para Piano y Otro Instrumento.*

When playing sonatas or suites for piano and another instrument (piano and violin, piano and cello, etc.) the pianist is not an accompanist. The piano has, then, as much prominence as the other instrument. The dynamic treatment should then be dictated solely by a regard for "ensemble," that is, for the simultaneous effect of both instruments, and for the greater or lesser preponderance to be given to the themes, variations or accompaniments.

*Beim Spielen von Sonaten oder Suiten für Klavier und ein anderes Instrument (Klavier und Geige, Klavier und Cello, usw.) ist die Rolle des Pianisten nicht die eines Begleiters. Die dynamische Anwendung sollte dann nur durch Rücksicht auf das "Ensemblespiel" stattfinden, d.h. durch Betrachtung des gleichzeitigen Effektes von beiden Instrumenten, sowie des stärkeren oder geringeren Hervortretens der Themen, Variationen oder Begleitungen.*

Dans les sonates ou suites pour piano et un autre instrument (piano et violon, piano et violoncelle, etc.) le rôle du pianiste n'est pas celui d'un accompagnateur. Le piano est alors aussi important que l'autre instrument. Dans ce cas l'emploi des nuances doit être dicté seulement par l'effet produit par les deux instruments et par la plus ou moins grande prépondérance à donner aux thèmes, variations ou accompagnements.

*En las Sonatas o "Suites" para piano y otro instrumento (piano y violin, piano y violoncelo, etc.) el pianista no es un acompañante. El piano tiene entonces tanta prominencia como el otro instrumento. La dinámica debe entonces regirse únicamente por el efecto del conjunto de ambos instrumentos y por la mayor o menor preponderancia que hay que dar a los temas, variaciones o acompañamientos.*



## Chamber Music

In chamber music, under which denomination are usually understood trios, quartettes, quintets and septets, the province of the pianist is to adjust his dynamic effects to that of all the other instruments, so that a satisfying ensemble is obtained.

*Kammermusik*

*In Kammermusikspiel, unter welcher Bezeichnung man gewöhnlich Trios, Quartette, Quintette und Septette versteht, ist die Aufgabe des Pianisten, seine dynamischen Effekte denen der anderen Instrumente anzupassen, und zwar derart, dass ein befriedigendes Ensemblespiel erreicht wird.*

## Musique de Chambre

Dans la musique de chambre: trios, quatuors, quintettes et septuors le pianiste doit ajuster ses effets dynamiques à ceux des autres instruments, de sorte à obtenir un ensemble satisfaisant.

*Música de Cámara*

*En la música de cámara, bajo cuyo título se entienden generalmente trios, cuartetos, quintetos y septetos, el pianista debe ajustar los efectos dinámicos de su instrumento a los de los otros, de manera que resulte un conjunto satisfactorio.*

## Playing with Orchestra

The pianist playing with an orchestra may use *ppp*, or *pp* in a *cadenza*, or when he plays alone a passage of no less than four measures. But such a delicate shading should never be used when the piano and the orchestra play together, or in a passage where the piano and the orchestra alternate frequently. The *pianissimo* of the orchestra has always more body and resonance than that which can be produced on the piano. Therefore many a passage marked *pp*, or *p* should, in reality, be played *mp* or *mf*.

*Klavier und Orchester*

*Der Pianist, der mit Orchesterbegleitung spielt, mag ppp oder pp in einer Kadenz gebrauchen oder wenn er allein eine Passage von nicht weniger wie vier Takten spielt. Doch sollte eine derart zarte Schattierung nie angewandt werden wenn Klavier und Orchester zusammen wirken, auch nicht in Passagen, wo das Klavier und das Orchester häufig abwechseln. Das pianissimo des Orchesters hat stets mehr Fülle und Resonanz wie das, welches auf dem Klavier bewirkt werden kann. In Folge dessen sollte manche Passage, die pp oder p bezeichnet ist, in Wirklichkeit mp oder mf gespielt werden.*

## Avec orchestre

En jouant avec orchestre le pianiste peut employer *ppp* ou *pp* dans une *cadence*, c'est-à-dire lorsqu'il joue seul; il peut aussi les employer en jouant, seul, les passages d'au moins quatre mesures. Mais une nuance si délicate ne devrait jamais être employée lorsque le piano et l'orchestre jouent ensemble, non plus que dans les passages où le piano et l'orchestre alternent fréquemment. Le *pianissimo* de l'orchestre a toujours plus de corps et de résonance que celui qu'on peut produire sur le piano. Par conséquent, maint passage marqué *pp* ou *p* doit, en réalité, être joué *mp*.

*Al Tocar con Orquesta*

*Cuando un pianista toca con orquesta puede emplear ppp o pp en una cadencia, o cuando toca solo un pasaje de por lo menos cuatro compases. Pero un matiz tan delicado no debe nunca emplearse cuando el piano y la orquesta tocan juntos, o en pasajes donde el piano y la orquesta alternan frecuentemente. El pianissimo de la orquesta siempre tiene más cuerpo y resonancia que el que se puede producir en el piano; por consiguiente, hay pasajes marcados pp o p que, en realidad, se deben tocar mp o mf.*

## Color

Is the peculiar "timbre" or tonal tint that can be conjured from the piano through touch, shadings and pedals. Thus, when playing a soft Nocturne of Chopin we generally need a veiled tone, suggestive of twilight, of the quiet of field and of water. When playing a slow movement of a sonata of Beethoven, we often must try to reproduce the tone quality of the string or wind instruments.

Color is a powerful factor in obtaining "atmosphere," that is to say, the mood and sensations appropriate to the scene to be described or to the tone-poem to be played.

A good sense of color will help to do justice to the following passage, at the end of the "Papillons" by Schumann. The carnival revellers pass by, returning home, in the early morn, singing boisterously a student song of the 16th century. It is heard farther and farther away, the while the old church clock strikes six, in the clear, cold air of morning.

## Klangfarbe

*Unter dieser Bezeichnung ist ein besonderes Colorit des Tones zu verstehen, das durch Anschlag, Schattierungen und Pedale hervorgerufen werden kann. Zum Beispiel, beim Spielen eines sanften Nocturne von Chopin ist es oft notwendig einen "verschleierten" Ton, der die Dämmerung, die Stille von Feld und Wasser andeutet, anzuwenden. Beim Vortrag eines langsamen Satzes von einer Sonate von Beethoven handelt es sich häufig darum, die Qualität des Tones der Streich oder Blasinstrumente wiederzugeben.*

*Klangfarbe ist ein starkes Mittel, um "Stimmung" zu erzeugen, vorunter die seelischen und geistigen Empfindungen zu verstehen sind, welche der Szene, die geschildert werden soll, oder dem Ton-Gedicht, das gespielt wird, entsprechen.*

*Ein guter Sinn für Klangfarbe hilft der folgenden Passage aus den "Papillons" von Schumann gerecht zu werden. Die Masken des Karnevals kehren in aller Frühe vom Maskenball zurück, einen Studentengesang des 16ten Jahrhunderts fröhlich singend. Er klingt nach und nach weiter und weiter entfernt, während die Turmuhr der alten Kirche in der fröstelnden Morgenluft sechs Uhr schlägt.*

## Coloris

Ce mot désigne le timbre, la teinte tonale qu'on peut obtenir du piano au moyen du toucher, des nuances et des pédales. Ainsi, en jouant un Nocturne de Chopin il faut, en général, donner un son voilé qui suggère le crépuscule, le calme des champs et des eaux. En jouant un mouvement lent d'une sonate de Beethoven il nous faut souvent essayer de reproduire la qualité de son des instruments à cordes ou à vent.

Le coloris est un facteur important de "l'atmosphère," c'est-à-dire de la disposition d'esprit et des sensations appropriées à la scène à décrire ou au poème tonal à réciter. Un bon sentiment du coloris aide à rendre d'une façon juste le passage suivant, à la fin des "Papillons" de Schumann. Les masques du Carnaval retournent du bal, à l'aube, chantant une vieille chanson d'étudiant, du XVI<sup>ème</sup> siècle; on l'entend de plus en plus faiblement, au lointain, tandis que l'horloge de la vieille église sonne six heures, dans l'air frais et matinal.

## Colorido

*Es el timbre o tinte tonal peculiar que se puede obtener del piano merced al "toucher" y a los pedales. Al tocar, pués, un Nocturno suave de Chopin se requiere, generalmente, un sonido velado, sugiriendo el crepúsculo, la quietud del campo y de las aguas. Al tocar un movimiento lento de una Sonata de Beethoven, tenemos a menudo que tratar de reproducir la calidad de sonido de instrumentos de cuerda o de viento.*

*El colorido es un factor potente para obtener "ambiente," es decir, la disposición de espíritu y las sensaciones apropiadas a la escena que se tiene que describir o al poema tonal que ha de tocarse. Un buen sentimiento del colorido ayuda a reproducir debidamente el pasaje siguiente, al final de "Papillons" de Schumann. Las máscaras del Carnaval regresan del baile, cantando una vieja canción de estudiante, del siglo XVI. Se oye alejándose, al mismo tiempo que la campana de la vieja iglesia da las seis, en el aire frío de la madrugada.*

Papillons  
ROBERT SCHUMANN

Finale (Allegro ma non troppo)

First system of the musical score. The right hand (treble clef) plays a melody with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1, 4, 3). The left hand (bass clef) plays a bass line with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 3, 5). A dynamic marking *f* is present. Below the system, a *Pedale continuo* section is indicated with a *sfz* marking and a series of slurs.

Second system of the musical score. The right hand continues the melody with slurs and fingerings (1, 1, 3, 1, 1). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1). A dynamic marking *poco a poco dimin.* is present. Below the system, a *Pedale continuo* section is indicated with a series of slurs.

(Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die

Third system of the musical score. The right hand plays a melody with slurs and fingerings (1, 1, 5, 3, 3). The left hand plays a bass line with slurs and fingerings (3, 5, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1). A dynamic marking *uendo* is present. Below the system, a *Pedale continuo* section is indicated with a series of slurs.

Thurmuhrl schlägt sechs.)

Fourth system of the musical score. The right hand plays a melody with slurs and fingerings (2, 1, 3, 1, 2, 1). The left hand plays a bass line with slurs and fingerings (2, 5, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1). A dynamic marking *pp* is present. The system ends with the text "etc." Below the system, a *Pedale continuo* section is indicated with a series of slurs.

\* The church-clock strikes six. The noise of the carnival dies away.

\* Le bruit du carnaval s'éteint. L'horloge de l'église sonne six heures

20934-249 \* El ruido del carnaval se apaga. La campana de la iglesia suena las seis.



In the following beautiful movement of the sonata Op. 2, No 2, of Beethoven, color means reproducing the tone quality peculiar to the violin, viola and cello. Thus the bass notes must be played not merely *staccato*, but *pizzicato*, just as a cello's strong strings are twanged.

*In dem folgenden schönen Satz aus der Sonate Op. 2, No 2, von Beethoven, bedeutet Klangfarbe die Wiedergabe der besonderen Qualität des Tones der Geige, der Viola und des Cellos. Demnach sind die Noten des Basses nicht nur staccato sondern pizzicato zu spielen, so wie die kräftigen Saiten eines Cellos gezupft werden.*

Dans le beau mouvement suivant de la sonate Op. 2, No 2, de Beethoven, coloris signifie reproduire la qualité de son propre au violon, à l'alto et au violoncelle. On jouera donc les notes de la basse non pas simplement *staccato* mais *pizzicato*, de la façon dont on pince les fortes cordes du violoncelle.

*En el hermoso movimiento siguiente de la Sonata Op. 2, No 2, de Beethoven el colorido significa reproducir la calidad de sonido propia del violín, de la viola (o alto) y del violoncelo. Así pués, las notas del bajo deben tocarse, no simplemente staccato sino pizzicato, como se puntean las cuerdas fuertes de un violoncelo.*

Sonata in A major,  
Op. 2, No 2

Sonate in A dur,  
Op. 2, No 2

Sonate en la majeur, Op. 2, No 2

Sonata en La mayor, Op. 2, No 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Largo appassionato  
*tenuto sempre*

The touch and a clever use of the pedals help to reproduce the mighty effects of the organ.

*Anschlag und ein geschickter Gebrauch der Pedale helfen wesentlich bei der Wiedergabe der mächtigen Wirkungen der Orgel.*

Le toucher et l'emploi habile des pédales aident à suggérer les effets puissants de l'orgue.

*El "toucher" y un empleo hábil de los pedales ayudan a sugerir los efectos potentes del órgano.*

Organ Fantasia and Fugue in G minor, by J. S. Bach

*Orgel Phantasie und Fuge in G moll, von J. S. Bach*

Fantaisie et Fugue pour orgue, en sol mineur, par J.S. Bach

*Fantasia y Fuga para órgano, en Sol menor, de J. S. Bach*

arranged for piano by:

*für Klavier arrangiert von:*

arrangé pour piano par:

*arreglado para piano por:*

FRANZ LISZT

Allegro

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Legend of St. Francis' in G minor, marked 'Allegro'. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices and frequent use of the pedals. The notation includes various ornaments, dynamic markings such as 'f', 'cresc.', '(sempre cresc.)', 'riturd. (molto)', and 'ff', and performance instructions like 'Ped.' and 'Ped. \*'. The score is divided into measures with fingerings and articulation marks.

In the "Legend of St Francis walking on the waves," by Liszt, a good sense of color will help to portray the rise and fall of the tumultuous waters, the gathering storm, the calm, majestic tread of the Saint, the tolling of the bells, the awe-struck, kneeling multitude on shore. 20934-249 e

*In der Legende "Sankt Franziskus auf den Wogen schreitend" hilft ein guter Sinn für Klangfarbe bei der Schilderung des brausenden Meeres, des drohenden Sturmes, des ruhigen, majestätischen Gangs des Heiligen, des Lütens der Glocken und der erschrockenen, knieenden Menge am Ufer.*

Dans la "Légende de Saint-François marchant sur les flots"; de Liszt, un bon sentiment du coloris se prête à l'évocation de la houle des flots, de l'approche de la tempête, du pas calme et majestueux du Saint, de l'envolée des cloches, de la multitude épouvantée, agenouillée sur le rivage.

*En la "Leyenda de San Francisco Andando Sobre las Aguas," de Liszt, un buen sentimiento del colorido ayuda a pintar el oleaje tumultuoso, la tempestad cercana, el paso calmo y majestuoso del Santo, el tañido de las campanas, la espantada multitud arrodillada en la ribera.*

Legend: "St Francis walking on the waves?"

Legende: "Skt. Franciscus auf den Wogen schreitend."

Légende: "St François marchant sur les flots?"

Leyenda: "San Francisco andando sobre las aguas?"

FRANZ LISZT

Andante maestoso *mf il canto*

The score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a right-hand part with a whole rest and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. The second system introduces a right-hand part with a melodic line, including a first ending marked '1 4' and a dynamic marking of 'p'. The third system continues the right-hand melody with a 'poco cresc.' instruction. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and the eighth-note accompaniment in the left hand. Pedal markings ('Ped.') and asterisks are placed below the bass staff of each system. The tempo 'Andante maestoso' is indicated at the beginning, and the dynamic 'mf il canto' is written above the first system.

(cresc.)  
etc.  
p  
Led.

Allegro agitato

pp p  
sordini  
p  
Led.  
8a bassa

p mf pp f  
(senza sordini)  
Led.  
8a bassa

pp ff mp  
non legato e più stringendo  
Led.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to mezzo-forte (*mf*), then mezzo-piano (*mp*), and finally forte (*f*). The second system begins with *mf*, followed by a section marked *ff* with the instruction *piu rinforz*. The third system is marked *(sempre ff)* and ends with *etc.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Color is painting in music. But before you paint, see to it that your drawing is above reproach.

*Klangfarbe ist die Malerei in der Musik. Man Sorge aber dafür, dass bevor Farben angewandt werden, die Zeichnung tadellos ausgeführt worden ist.*

Le coloris c'est la peinture en musique. Mais avant de peindre ayez soin que votre dessin soit sans reproche.

*El colorido es la pintura de la música. Pero antes de pintar hay que cuidar de que el dibujo quede sin reproche.*



## Agogics

This word is derived from the Greek, and was first used by Riemann, the renowned German authority on all matters musical.

Agogics refer to the tempo in the same manner as dynamics refer to the tone. Agogics deal with the nature, inter-relation and greater or lesser speed of all the measures and all the time-signatures used in music; with the various terms and signs that designate increase or decrease of speed in a musical performance; finally, they deal with tempo nuances, that is to say, with slight fluctuations of the tempo, often not marked by the composer, but which, nevertheless, are used, with taste and discretion by skillful interpreters.

## Agogik

*Dieses Wort stammt aus dem Griechischen und wurde zuerst von Riemann, der bekannten deutschen musikalischen Autorität verwendet.*

*Die Agogik beschäftigt sich mit dem Zeitmass ebenso wie die Dynamik den Ton zum Gegenstand hat. Agogik umfasst die Natur, die gegenseitige Beziehung und die grössere oder geringere Geschwindigkeit von allen Takten und Zeitmassen, die in der Musik zur Anwendung gelangen. Sie befasst sich ferner mit den verschiedenen Benennungen und Zeichen, die Zunahme oder Abnahme der Geschwindigkeit im musikalischen Vortrag andeuten. Schliesslich hat sie die Tempo-Schattierungen zum Gegenstand, das heisst die leichten Schwankungen des Tempos, die oft vom Komponisten nicht angegeben werden, die aber nichtsdestoweniger bei einer geschickten Interpretation falls Geschmack und Urteil vorhanden sind zum Ausdruck gelangen.*

## Agogique

Ce mot, dérivé du grec, fut employé pour la première fois par Riemann, la célèbre autorité allemande en matière de musique.

L'Agogique se rapporte au temps, de la même façon que la dynamique se rapporte au son. L'Agogique traite de la relation entre elles, et de la vitesse de toutes les mesures; de tous les signes de mouvement usités en musique; des différents termes et signes qui servent à désigner l'augmentation ou la diminution de la vitesse dans l'exécution musicale; enfin, elle traite des nuances du temps, c'est-à-dire des légères fluctuations du temps, qui souvent ne sont pas marquées par le compositeur, mais dont, cependant, l'interprète intelligent se sert avec goût et discrétion.

## Agógica

*Esta palabra se deriva del griego y la empleó por vez primera Riemann, la célebre autoridad alemana en materia de música.*

*La Agógica se aplica al tempo así como la Dinámica al sonido. La Agógica trata de la naturaleza, relación mutua y de la mayor o menor rapidez de los compases que se usan en la música, de los varios términos y signos que indican aumento o disminución de velocidad en una ejecución musical, y finalmente de matices de tiempo, es decir, ligeras fluctuaciones del tempo, que u menudo no están indicadas por el compositor, pero que sin embargo, hábiles intérpretes las usan con gusto y tacto.*

## Tempo

"The degree of rapidity with which a piece of music is to be executed. The rhythmical proportions of notes, as indicated by their form, give them only a relative value, and have no reference to the absolute speed at which the entire composition is to be played"

## Tempo

*"Der Grad von Schnelligkeit, mit welchem ein Musikstück vorgetragen wird. Die rhythmischen Proportionen der Noten, so wie sie durch ihre äussere Form angedeutet wird, geben ihnen nur einen verhältnismässigen Wert und beziehen sich nicht auf*

## Tempo

"Le degré de rapidité avec lequel un morceau de musique doit être exécuté. Les proportions rythmiques des notes, ainsi que l'indique leur forme, ne leur donnent qu'une valeur relative, et ne se rapportent aucunement à la rapidité absolue du mor-

## Tempo

*"El grado de rapidez con que se ha de ejecutar una pieza de música. Las proporciones rítmicas de las notas, según lo indica su forma, solo les da un valor relativo que no tiene referencia a la velocidad de la composición." (New*

(New International Encyclopedia).

*Tempo*—This word is used to express the rate of speed at which a composition is executed. The relative length of the notes depends upon their species as shown in the notation, and the arrangement of longer and shorter notes in measures must be in accordance with the law of *Time*, but the actual length of any given species of notes depends upon whether the *Tempo* of the whole movement be rapid or the reverse. The question of *Tempo* is a very important one, since no composition could suffer more than a very slight alteration of speed without injury, while any considerable change would entirely destroy its character and render it unrecognizable. The power of rightly judging the tempo required by a piece of music, and of preserving an accurate recollection of it under the excitement caused by a public performance, is, therefore, not the least among the qualifications of a conductor or soloist" (Grove's Dictionary of Music and Musicians).

*die tatsächliche Geschwindigkeit des vorzutragenden Stückes als Ganzes?* (New International Encyclopedia).

"*Tempo* — Dieses Wort bedeutet den Grad von Geschwindigkeit, mit welchem eine Komposition vorgetragen wird. Die verhältnismässige Zeitdauer der Noten hängt von ihrem besonderen Wert ab wie er in der musikalischen Schrift zum Ausdruck gebracht wird. Die Anordnung der längeren oder kürzeren Noten innerhalb der einzelnen Taktabschnitte muss dem zu Anfang vorgeschriebenen Taktmass entsprechen. Die tatsächliche Zeitdauer aber — der einzelnen Notenarten hängt davon ab, ob das Tempo des Ganzen schnell oder langsam ist."

"*Die Frage des Tempos ist eine sehr wichtige; denn keine musikalische Komposition kann mehr als eine leichte Änderung der beabsichtigten Schnelligkeit ohne Schädigung des Eindrucks vertragen. Eine bedeutende Änderung des Tempos würde sogar den Charakter der Komposition zerstören und sie unkenntlich machen. Die Fähigkeit der richtigen Beurteilung des Tempos, das für eine musikalische Komposition geeignet ist, und die Bewahrung der richtigen Erinnerung derselben unter der Aufregung des öffentlichen Vortrags ist daher nicht die letzte der Eigenschaften, welche ein Dirigent oder ein Solist besitzen muss.*" (Grove's Dictionary of Music and Musicians).

ceau tout entier" (New International Encyclopedia).

"*Tempo*"—Ce mot s'emploie pour exprimer le degré de rapidité d'une composition. La durée relative des notes dépend de leur espèce; la distribution des notes dans chaque mesure dépend de la mesure elle-même; mais la véritable durée de toutes ces notes dépend de la vitesse de toute la composition. La question du "*Tempo*" est très importante, car une composition ne peut être que très légèrement modifiée sans en souffrir, tandis qu'un changement marqué détruit son caractère et la rend méconnaissable. La faculté de juger correctement du "*Tempo*" d'un morceau de musique et de se le rappeler malgré l'émotion produite par une exécution en public, n'est par conséquent pas la moindre des qualités d'un chef d'orchestre ou d'un soliste" (Grove's Dictionary of Music and Musicians).

*International Encyclopedia*).

"*Tempo* — Esta palabra se usa para expresar el grado de velocidad con que se ejecuta una composición. La duración relativa de las notas depende de su especie, y la distribución de notas en cada compás debe ajustarse a la ley de la medida, pero la verdadera duración de todas estas notas depende de si el tempo de toda la composición es rápido o no. La cuestión del tempo es de la mayor importancia, pues no hay composición cuyo tempo admita sin perjuicio más de una leve alteración; pero si la alteración es muy marcada se destruiría el carácter de la composición y quedaría esta irreconocible. La facultad de juzgar debidamente el tempo que requiere una pieza de música, preservándolo a pesar de las emociones causadas por la ejecución pública, no es, pues, la menor de las calificaciones que requiere un director de orquesta o un solista." (Grove's Dictionary of Music and Musicians).



ALFRED CORTOT



ERNST VON DOHNANYI

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



Time Signatures

Simple Measures

Measures of four beats:

C or  $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{2}$

(Fugue in E major, Book II, J. S. Bach)

Measures of three beats:

$\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$

(Symphonic Etudes, by Robert Schumann)

Measures of two beats:

C (called "alla breve")

$\frac{2}{2}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{8}$

Compound Measures

Measure of four principal beats: each beat is subdivided into three small beats.

$\frac{12}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{12}{16}$

(Sonata in A $\flat$  major, Op. 110, by Beethoven)

Measure of three principal beats: each beat is subdivided into three small beats.

$\frac{9}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$

Measure of two principal beats: each beat is subdivided into three small beats.

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{4}$

Nocturne in B $\flat$  minor, by Chopin; Capriccio in C major, Op. 76, by Brahms; Fugue Op. 72, No. 3, by Schumann.

$\frac{6}{8}$   $\frac{6}{16}$

(Sonata in C minor, Op. 111, by Beethoven)

Measure of five beats: (composed of a measure of  $\frac{3}{4}$  and of a measure of  $\frac{2}{4}$ )

$\frac{5}{4}$

(Sonata in C major, Op. 4, by Chopin)

Measure of five beats: (composed of a measure of  $\frac{3}{8}$  and of a measure of  $\frac{2}{8}$ )

$\frac{5}{8}$

Measure of seven beats: (composed of a measure of  $\frac{4}{4}$  and of a measure of  $\frac{3}{4}$ )

$\frac{7}{4}$

Measure of seven beats: (composed of a measure of  $\frac{4}{8}$  and of a measure of  $\frac{3}{8}$ )

$\frac{7}{8}$

Takt-Bezeichnungen

Einfache Takte

Vierteilige Takte:

C oder  $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{2}$

(Fuge in E dur, Buch II, J. S. Bach)

Dreiteilige Takte:

$\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$

(Symphonische Studien von Robert Schumann)

Zweiteilige Takte:

C ("alla Breve" genannt)

$\frac{2}{2}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{8}$

Zusammengesetzte Takte

Vierteiliger Takt, bei dem jeder Hauptteil wieder in drei Taktschläge eingeteilt ist:

$\frac{12}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{12}{16}$

(Sonate in A $\flat$  dur, Op. 110, von Beethoven)

Dreiteiliger Takt, bei dem jeder Hauptteil wieder in drei Taktschläge eingeteilt ist:

$\frac{9}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$

Zweiteiliger Takt, bei dem jeder Hauptteil wieder in drei Taktschläge eingeteilt ist:

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{4}$

Nocturne in B moll, von Chopin; Capriccio in C dur, Op. 76, von Brahms; Fuge Op. 72, No. 3, von Schumann.

$\frac{6}{8}$   $\frac{6}{16}$

(Sonate in C moll, Op. 111, von Beethoven)

Fünfteiliger Takt, der eine Zusammensetzung eines  $\frac{3}{4}$  und eines  $\frac{2}{4}$  Taktes darstellt:

$\frac{5}{4}$

(Sonate in C dur, Op. 4 von Chopin)

Fünfteiliger Takt, der eine Zusammensetzung eines  $\frac{3}{8}$  und eines  $\frac{2}{8}$  Taktes darstellt:

$\frac{5}{8}$

Siebenteiliger Takt, der eine Zusammensetzung eines  $\frac{4}{4}$  und eines  $\frac{3}{4}$  Taktes darstellt:

$\frac{7}{4}$

Siebenteiliger Takt, der eine Zusammensetzung eines  $\frac{4}{8}$  und eines  $\frac{3}{8}$  Taktes darstellt:

$\frac{7}{8}$

Mesures

Mesures Simples

Mesures à quatre temps:

C ou  $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{2}$

(Fugue en mi majeur, Livre II, J. S. Bach)

Mesures à trois temps:

$\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$

(Études Symphoniques, de Robert Schumann)

Mesures à deux temps:

C (appelé "alla breve")

$\frac{2}{2}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{8}$

Mesures Composées

Mesures à quatre temps principaux: chaque temps principal est divisé en trois temps inférieurs.

$\frac{12}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{12}{16}$

(Sonate en la $\flat$  majeur, Op. 110, de Beethoven)

Mesures à trois temps principaux: chaque temps principal est divisé en trois temps inférieurs.

$\frac{9}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$

Mesures à deux temps principaux: chaque temps principal est divisé en trois temps inférieurs.

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{4}$

Nocturne en si $\flat$  mineur, de Chopin; Capriccio en ut majeur, Op. 76, de Brahms; Fugue Op. 72, No. 3, de Schumann.

$\frac{6}{8}$   $\frac{6}{16}$

(Sonate en ut mineur, Op. 111, de Beethoven)

Mesure à cinq temps: (composée d'une mesure de  $\frac{3}{4}$  et d'une mesure de  $\frac{2}{4}$ )

$\frac{5}{4}$

(Sonate en ut majeur, Op. 4 de Chopin)

Mesure à cinq temps: (composée d'une mesure de  $\frac{3}{8}$  et d'une mesure de  $\frac{2}{8}$ )

$\frac{5}{8}$

Mesure à sept temps: (composée d'une mesure de  $\frac{4}{4}$  et d'une mesure de  $\frac{3}{4}$ )

$\frac{7}{4}$

Mesure à sept temps: (composée d'une mesure de  $\frac{4}{8}$  et d'une mesure de  $\frac{3}{8}$ )

$\frac{7}{8}$

Compases

Compases Simples

Compases de cuatro tiempos:

C o  $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{2}$

(Fuga en Mi mayor, Libro II, J. S. Bach)

Compases de tres tiempos:

$\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$

(Estudios Sinfónicos, de Robert Schumann)

Compases de dos tiempos:

C (llamado "alla breve")

$\frac{2}{2}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{8}$

Compases Compuestos

Compás de cuatro tiempos principales: cada tiempo se divide en tres pequeños tiempos.

$\frac{12}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{12}{16}$

(Sonata en La $\flat$  mayor, Op. 110, de Beethoven)

Compás de tres tiempos principales: cada tiempo se divide en tres pequeños tiempos.

$\frac{9}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$

Compás de dos tiempos principales: cada tiempo se divide en tres pequeños tiempos.

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{4}$

Nocturno en Si $\flat$  menor, de Chopin; Capriccio en Do mayor, Op. 76, de Brahms; Fuga Op. 72, No. 3, de Schumann.

$\frac{6}{8}$   $\frac{6}{16}$

(Sonata en Do menor, Op. 111, de Beethoven)

Compás de cinco tiempos (compuesto de un compás de  $\frac{3}{4}$  y de un compás de  $\frac{2}{4}$ )

$\frac{5}{4}$

(Sonata en Do mayor, Op. 4 de Chopin)

Compás de cinco tiempos (compuesto de un compás de  $\frac{3}{8}$  y de un compás de  $\frac{2}{8}$ )

$\frac{5}{8}$

Compás de siete tiempos (compuesto de un compás de  $\frac{4}{4}$  y de un compás de  $\frac{3}{4}$ )

$\frac{7}{4}$

Compás de siete tiempos (compuesto de un compás de  $\frac{4}{8}$  y de un compás de  $\frac{3}{8}$ )

$\frac{7}{8}$

## Tempo Designations

The indications of Tempo are generally made in Italian. This has been, from its inception, a very happy and beneficial idea, for thus musicians from all countries are able to gauge rightly the rate of speed of a musical composition, without having to learn the same words in many languages.

It would seem as if no doubt or misunderstanding could be tolerated in such an important feature of our musical system. Yet, at the present date of writing, the musical world is not agreed as to the designation of the slowest tempo, nor as to the sequence in which the next three, less slow, tempos should follow. Neither is there an understanding as to the relative speed of *Andante* and *Andantino*.

It was not the custom among the older composers to give written indications regarding the tempo of a musical composition; neither did they write signs for dynamics, phrasing or touch. In his 48 Preludes and Fugues, known under the title of the Well Tempered Clavichord, Bach gave tempo headings to the Prelude and Fugue in B minor of the first Book and to the Preludes in G minor and in B minor of the second Book. He wrote "Presto," "Adagio," "Allegro," near the close of the Prelude

*Tempo Bezeichnungen*

*Die Bezeichnungen der Tempi werden gewöhnlich in italienischer Sprache angegeben. Dieser Gedanke hat sich von Anfang an als ein sehr glücklicher und vorteilhafter erwiesen, da infolgedessen Musiker in allen Ländern imstande sind, das richtige Zeitmass einer musikalischen Komposition zu erfassen ohne die gleichen Worte in verschiedenen Sprachen erlernen zu müssen.*

*Man sollte glauben, dass kein Zweifel oder Missverständnis über einen so wichtigen Teil unseres musikalischen Notensystems möglich wäre. Bis zum gegenwärtigen Augenblick jedoch ist die musikalische Welt sich weder über die Bezeichnung des langsamsten Tempos noch über Reihenfolge, in welcher die drei nächsten, weniger langsamen Tempi zu nennen sind, einig geworden. Noch ist eine Verständigung erzielt worden über die verhältnismässige Schnelligkeit von Andante und Andantino.*

*Bei den älteren Komponisten war es nicht üblich, geschriebene Angaben über das Zeitmass einer Komposition zu machen. Ebenso wenig wurden Zeichen für Dynamik, Phrasierung und Anschlag gegeben. In allen seinen 48 Präludien und Fugen, die unter dem Titel "Das wohltemperierte Klavier" bekannt sind, gibt Bach die Tempo Überschriften für*

## Désignations du Temps

L'indication du Temps se fait généralement en italien. Cela fut, dès son début, une idée très heureuse et profitable, car elle permit aux musiciens de tous les pays d'estimer à sa juste valeur le degré de rapidité d'une composition musicale sans avoir à apprendre les mêmes mots dans différentes langues.

Il semblerait que dans un aspect aussi important de notre système musical, le doute ou l'équivoque ne soient pas permis. Pourtant, au moment où ces lignes sont écrites, le monde musical n'est pas d'accord quant à la désignation du mouvement le plus lent, ni quant à l'ordre de séquence des trois mouvements, moins lents, qui suivent. Il n'existe pas non plus d'accord quant à la vitesse relative d'*Andante* et d'*Andantino*.

Les anciens compositeurs n'avaient pas l'habitude d'écrire d'indications concernant la vitesse d'une composition; ils ne donnaient pas non plus, dans leurs manuscrits, les signes indiquant les nuances, le phraser et le toucher. Ainsi, dans les 48 Préludes et Fugues de Bach, connus sous le nom "Le Clavecin bien tempéré," Bach a donné l'indication du mouvement pour le Prélude et la Fugue en si mineur, du 1er livre,

*Designaciones del Tempo*

*Las indicaciones del Tempo se hacen generalmente en italiano. Este ha sido, desde un principio, una idea feliz y beneficiosa, pues los músicos de todos los países pueden así apreciar debidamente el grado de rapidez de una composición musical sin tener que aprender las mismas palabras en varios idiomas.*

*Parecería que no se pudiera tolerar duda alguna o concepción errónea en tan importante ramo del sistema musical como lo es la designación del tempo. Y sin embargo, hasta la fecha el mundo no está de acuerdo en cuanto a la designación del movimiento más lento, ni tampoco en cuanto al orden que debieran seguir los tres movimientos menos lentos siguientes. Tampoco hay acuerdo en cuanto a la rapidez relativa de Andante y Andantino.*

*Los compositores antiguos no acostumbraban dar indicaciones escritas acerca del movimiento de una composición; tampoco escribían signos para la dinámica, fraseo o "toucher." En sus "48 Preludios y Fugas," conocidos bajo el nombre de "El Clavichordio bien atemperado," Bach dió la indicación del tempo para el Preludio y la Fuga en Si menor, del 1er libro, y para los Preludios en Sol menor y en Si menor del 2o libro. Así mismo*

in C minor of the first Book. He also wrote "Presto" at the twenty-third measure of the Prelude in E minor, 1st Book; likewise "Allegro" at the twenty-fifth measure of the Prelude in C# major, 2nd Book. These are the only agogic indications he has left us. The manuscript of the Fantasy in C minor, by Bach, lacks tempo indications or signs of shading. There are scarcely any tempo indications in the first editions of the works for the clavichord by Rameau and by Couperin. Mozart himself did not always indicate the tempo of his piano compositions; they are wanting in his concertos in D minor and in C minor for piano and orchestra. It remained for Beethoven to indicate not only the general tempos, but also all agogic changes and tempo "nuances" during the course of the composition, as well as the dynamic changes, the phrasing and the touch to be employed.

The following is a comparative study of the current tempo designations, as given by the most didactic musical authorities:-

*Präludium und Fuge in H Moll (Buch I) und für die Präludien in G Moll und H Moll (Buch II). Desgleichen schrieb er "Presto," "Adagio," "Allegro" gegen Ende des C Moll Präludiums (Buch I) Ebenso schrieb er "Presto" bei dem dreißigsten Takt des Präludium in E moll (Buch I) und "Allegro" bei dem fünfzigsten Takt des Präludiums Gis Dur (Buch II). Dies sind die einzigen agogischen Angaben, die er uns hinterlassen hat. In dem Manuskript der Phantasie in C Moll von Bach, fehlen die Tempoangaben oder Zeichen der Schattierung. In den ersten Ausgaben der Werke für das Clavicordium von Rameau und von Couperin finden sich nahezu keine Tempoangaben. Selbst Mozart gab nicht immer das Tempo seiner Klavierkompositionen an; es fehlt beispielsweise in seinen Konzerten in D Moll und C Moll für Klavier und Orchester. Erst Beethoven begann nicht nur die Tempi im allgemeinen anzugeben, sondern auch alle agogischen Änderungen und Tempo Schattierungen, die sich im Lauf der Komposition ergaben, ebenso wie den Wechsel in der Tonstärke, wie die Phrasierung und die Art des Anschlags.*

*Nachstehend wird eine vergleichende Studie der gegenwärtig gebräuchlichen Tempo-Angaben, wie sie von den bekanntesten musikalischen Autoritäten verwendet werden, angegeben.*

et pour les Préludes en sol mineur et en si mineur, du 2me livre. Il a écrit "Presto," "Adagio," "Allegro" près de la fin du Prélude en ut mineur, du 1er livre. Il a, aussi, écrit "Presto" à la vingt-troisième mesure du Prélude en mi mineur, 1er livre, et "Allegro" à la vingt-cinquième mesure du Prélude en ut# majeur, 2me livre. Ceux sont là les seules indications agogiques qu'il nous a laissées. Le manuserit de la Fantaisie en ut mineur de Bach manque d'indications de temps ou de signes de nuance. Il n'y a presque pas d'indications de temps dans les premières éditions des oeuvres de Rameau et de Couperin. Même Mozart n'a pas toujours indiqué le tempo dans ses oeuvres pour piano; ainsi, elles font complètement défaut dans ses Concertos en ré mineur et en ut mineur pour piano et orchestre. Il appartenait à Beethoven d'indiquer non seulement le mouvement général, mais aussi tous les changements agogiques et les nuances au cours d'une composition, ainsi que les changements dynamiques, le phraser et le toucher.

Ce qui suit est un tableau comparatif des désignations de temps employées couramment en musique, ainsi que nous les ont données les auteurs didactiques les plus en vue.

*escribió, "Presto," "Adagio," "Allegro," antes del final del Preludio en Do menor, 1er libro. También puso "Presto" en el vigésimo tercer compás del Preludio en Mi menor, 1er libro, y "Allegro" en el vigésimo quinto compás del Preludio en Do# mayor, 2o libro. Estas son las únicas indicaciones agógicas que nos ha dado. En el manuscrito de Bach de la Fantasía en Do menor, no se hallan indicaciones de tiempo o de matices.*

*Apenas se encuentran indicaciones relativas al movimiento en las primeras ediciones de las obras para elavicordio de Rameau y de Couperin. El mismo Mozart no indicaba siempre el movimiento de sus composiciones para piano; faltan en sus Concieros en Re menor y en Do menor, para piano y orquesta. Beethoven fué el primero de los grandes compositores en indicar, no solamente el tempo, en general, sino también todos los cambios agógicos, los "matices" del tempo durante el curso de la composición y también los cambios dinámicos, el fraseo y el "toucher".*

*Hé aquí un estudio comparativo de todas las designaciones corrientes de tempo que se usan en la música, según las dan las más notables autoridades didácticas.*

*What is the name of the slowest tempo? Is it Grave or Largo, Lento or Adagio? In what sequence should these four tempos appear?*

JEAN BAPTISTE D'AVAUX (Journal Encyclopédique, 1784): "From the Largo until the Prestissimo!"

PIANO METHOD BY HUMMEL (1827):

Grave	} Serious, quiet, broad.
Largo	
Larghetto	} Less slow, yet somewhat heavy and leisurely.
Lento	
Adagio	

Slow

FREDERICK NIECKS:

Slow:  
Grave, Largo, Adagio, Lento.  
Medium slow:  
Larghetto, Andante, Andantino.

Medium fast:  
Allegretto, Moderato.

Rapidly:  
Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto, Prestissimo.

THE NEW INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA:

Slow:  
Largo  
Grave  
Lento Molto  
Lento  
Larghetto  
Adagissimo  
Adagio  
Andantino

Moderate:  
Andante  
Moderato  
Allegretto  
Adagietto  
Allegro Moderato  
Sostenuto  
Comodo  
Maestoso

Fast:  
Animato  
Allegro  
Vivace  
Vivo  
Allegro Molto  
Allegro Vivo  
Presto  
Prestissimo

Welches ist die langsamste Tempobezeichnung: Grave oder Largo, Lento oder Adagio und in welcher Reihenfolge sollten diese vier genannten Tempi erscheinen?

JEAN BAPTISTE D'AVAUX (Journal Encyclopédique, 1784): "Vom Largo bis zum Prestissimo!"

KLAVIERMETHODE VON HUMMEL (1827):

Grave	} Ernst, Getragen, Breit.
Largo	
Larghetto	} Weniger langsam aber schwer und mit Zurückhaltung.
Lento	
Adagio	

Langsam

FREDERICK NIECKS:

Langsam:  
Grave, Largo, Adagio, Lento.  
Mässig Langsam:  
Larghetto, Andante, Andantino.

Mässig schnell:  
Allegretto, Moderato

Schnell:  
Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto, Prestissimo.

THE NEW INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA

Langsam:  
Largo  
Grave  
Lento Molto  
Lento  
Larghetto  
Adagissimo  
Adagio  
Andantino

Mässig:  
Andante  
Moderato  
Allegretto  
Adagietto  
Allegro Moderato  
Sostenuto  
Comodo  
Maestoso

Schnell:  
Animato  
Allegro  
Vivace  
Vivo  
Allegro Molto  
Allegro Vivo  
Presto  
Prestissimo

*Quel est le nom du mouvement le plus lent: est-ce Grave, est-ce Largo, Lento ou Adagio? Et dans quel ordre ces quatre mouvements doivent-ils être placés?*

JEAN BAPTISTE D'AVAUX (Journal Encyclopédique, 1784): "Depuis le Largo jusqu'au Prestissimo!"

MÉTHODE DE PIANO DE HUMMEL (1827):

Grave	} Grave, pondéré, ample, mesuré.
Largo	
Larghetto	} Moins lent et pourtant un peu traînant et pesant.
Lento	
Adagio	

Lent

FREDERICK NIECKS:

Lentement:  
Grave, Largo, Adagio, Lento  
Moyennement lent:  
Larghetto, Andante, Andantino.

Moyennement vite:  
Allegretto, Moderato

Vite:  
Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto, Prestissimo.

THE NEW INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA.

Lentement:  
Largo  
Grave  
Lento Molto  
Lento  
Larghetto  
Adagissimo  
Adagio  
Andantino

Moyen:  
Andante  
Moderato  
Allegretto  
Adagietto  
Allegro Moderato  
Sostenuto  
Comodo  
Maestoso

Rapide:  
Animato  
Allegro  
Vivace  
Vivo  
Allegro Molto  
Allegro Vivo  
Presto  
Prestissimo

Como se llama el movimiento más lento: es Grave o bien Largo, Lento o Adagio? Y en que orden se deben colocar estos cuatro movimientos?

JEAN BAPTISTE D'AVAUX (Journal Encyclopédique, 1784): "Desde el Largo hasta el Prestissimo!"

MÉTODO DE PIANO DE HUMMEL (1827):

Grave	} Grave, reposado, amplio
Largo	
Larghetto	} Menos lento pero sin embargo un poco pesado y arrastrado.
Lento	
Adagio	

Lentamente

FREDERICK NIECKS:

Lentamente:  
Grave, Largo, Adagio, Lento.  
Medianamente lento:  
Larghetto, Andante, Andantino.

Medianamente rápido:  
Allegretto, Moderato  
Rápidamente:  
Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto, Prestissimo.

THE NEW INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA.

Lentamente:  
Largo  
Grave  
Lento Molto  
Lento  
Larghetto  
Adagissimo  
Adagio  
Andantino

Medianamente:  
Andante  
Moderato  
Allegretto  
Adagietto  
Allegro Moderato  
Sostenuto  
Comodo  
Maestoso

Rápidamente:  
Animato  
Allegro  
Vivace  
Vivo  
Allegro Molto  
Allegro Vivo  
Presto  
Prestissimo



ENCYCLOPEDIA  
AMERICANA:

*Lento*  
*Adagio* or *Largo*  
*Andante*  
*Allegro*  
(etc.)

APPLETON'S NEW  
PRACTICAL CYCLOPEDIA.

*Lento, Largo* } Slowly  
or *Adagio* }  
*Andante* Medium speed  
*Allegretto*  
(etc.)

BROCKHAUS KONVER-  
SATIONS LEXICON:

"The *tempo* is generally classified in five grades: *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*. To these are added, in the slow tempos, *Lento, Grave, and Larghetto*; in the tempos of medium speed, *Andantino, Moderato, Allegretto*, etc.; and in the rapid tempos *Vivace* and *Prestissimo*. Very often, however, these terms do not adjust themselves to the older compositions. For example, in the compositions by Händel, the *Largo*, taking into consideration the value, or length, of the notes, results in a tempo more rapid than *Adagio*. It is therefore, necessary to keep in mind the style and the epoch in which a work was composed if one strives to obtain a correct execution"

RIEMANN'S MUSIK-  
LEXICON:

"*Largo*: The slowest of all the tempos. It is found often in short introductions to suites or symphonies, and is then of

ENCYCLOPEDIA  
AMERICANA

*Lento*  
*Adagio* oder *Largo*  
*Andante*  
*Allegro*  
(*usw.*)

APPLETON'S NEW  
PRACTICAL CYCLOPEDIA.

*Lento, Largo* } *Langsam*  
oder *Adagio* }  
*Andante* *Mässig schnell*  
*Allegretto*  
(*usw.*)

BROCKHAUS KONVER-  
SATIONS LEXICON:

"Gewöhnlich unterscheidet man fünf Hauptgrade des Tempos: *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*. Dazu kommen in der langsamen Bewegung: *Lento, Grave* und *Larghetto*; in der mittleren: *Andantino, Moderato, Allegretto* usw.; und in der geschwinden: *Vivace* und *Prestissimo*. Diese Bezeichnungen passen aber vielfach nicht auf die älteren Werke; bei Händel z. B. bezeichnet *Largo* dem Notenwerte nach ein schnelleres Tempo als *Adagio*. Für einen richtigen Vortrag ist es daher wesentlich, die abweichenden Beziehungen und den Stil der verschiedenen Zeiten zu kennen"

RIEMANN'S MUSIK-  
LEXICON:

"*Largo*: Die langsamste aller Tempobezeichnungen. Ganze Sätze mit der Überschrift *Largo* sind selten; dagegen sind sehr häufig

ENCYCLOPEDIA  
AMERICANA

*Lento*  
*Adagio* ou *Largo*  
*Andante*  
*Allegro*  
(etc.)

APPLETON'S NEW  
PRACTICAL CYCLOPEDIA.

*Lento, Largo* } Lent  
ou *Adagio* }  
*Andante* Moyen  
*Allegretto*  
(etc.)

BROCKHAUS KONVER-  
SATIONS LEXICON:

"Le temps se classifie généralement en cinq catégories: *Largo, Adagio, Andante, Allegro* et *Presto*. A celles-ci s'ajoutent: dans les mouvements lents, *Lento, Grave* et *Larghetto*; dans les mouvements de vitesse moyenne, *Andantino, Moderato, Allegretto*, etc.; et dans les temps rapides, *Vivace* et *Prestissimo*. Très souvent, toutefois, ces termes ne s'appliquent pas aux oeuvres anciennes. Ainsi, dans les compositions de Händel, *Largo*, si l'on considère la valeur, c'est à dire la durée des notes, devient un temps plus rapide qu' *Adagio*. Il est donc nécessaire de tenir compte du style et de l'époque d'une oeuvre si l'on tient à l'exécuter correctement"

RIEMANN'S MUSIK-  
LEXICON:

"*Largo*: Le plus lent de tous les mouvements. On le trouve souvent dans de courtes introductions à des suites ou à des sym-

ENCYCLOPEDIA  
AMERICANA

*Lento*  
*Adagio* o *Largo*  
*Andante*  
*Allegro*  
(etc.)

APPLETON'S NEW  
PRACTICAL CYCLOPEDIA.

*Lento, Largo* } *Lentamente*  
o *Adagio* }  
*Andante* *Medianamente*  
*Allegretto*  
(etc.)

BROCKHAUS KONVER-  
SATIONS LEXICON:

"El Tempo se clasifica generalmente en cinco grados: *Largo, Adagio, Andante, Allegro* y *Presto*. A estos se añaden, en los tiempos despacios, *Lento, Grave* y *Larghetto*, en los medianos, *Andantino, Moderato, Allegretto*, etc. y en los rápidos, *Vivace* y *Prestissimo*. Muy a menudo, sin embargo, estos términos no se ajustan a las obras antiguas. Por ejemplo, en las obras de Händel, el *Largo*, teniendo en consideración el valor de las notas, resulta ser un tiempo más rápido que *Adagio*. Para una ejecución correcta, es pues necesario tener en cuenta el estilo y la época de la composición"

RIEMANN'S MUSIK-  
LEXICON:

"*Largo*: El más lento de todos los tiempos. Se encuentra muy a menudo en introducciones cortas de suites o de sinfonías,

excellent effect. But it is rarely applied to an entire movement of a symphony, for then the great slowness and heaviness of this tempo would prove to be too oppressive.

DICCIONARIO EN -  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

*Largo, Lento, Sostenuto*  
*Larghetto*  
*Adagio*  
*Maestoso*  
*Affetuoso*  
*Andantino*  
*Andante*  
*Moderato*  
(etc.)

ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA:

*Grave* The slowest of  
all movements.  
*Largo* Broad  
*Lento* Slow  
*Larghetto* Broad, not so  
slow as *Largo*  
*Adagio* Leisurely  
*Sostenuto* Sustained  
*Maestoso* Majestically  
*Andante* With grace of  
motion  
*Andantino* Less slow  
than *Andante*  
*Tempo giusto* The tempo  
appropriate to the  
composition  
*Allegretto* Somewhat  
lively  
*Allegro* Lively, vivaciously  
*Comodo* Commodiously

*kurze Einleitungen von  
Suiten und Sinfonien mit  
Largo bezeichnet. Der  
Grund dafür ist, dass das  
Charakteristische des Lar-  
go bleierne Schwere ist,  
welche durch Figuration  
nicht aufgehoben wird;  
für einen längeren Satz  
ist dieses Ethos zu be-  
drückend, für eine be-  
schränkte Anzahl von Tak-  
ten dagegen von ausge-  
zeichneter Wirkung."*

DICCIONARIO EN -  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

*Largo, Lento, Sostenuto*  
*Larghetto*  
*Adagio*  
*Maestoso*  
*Affetuoso*  
*Andantino*  
*Andante*  
*Moderato*  
(*usw.*)

ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA:

*Grave* Die langsamst  
aller Tempobezeich-  
nungen.  
*Largo* Breit  
*Lento* Langsam  
*Larghetto* Breit, aber  
nicht so langsam wie  
*Largo*  
*Adagio* Gemüchlich  
*Sostenuto* Getragen  
*Maestoso* Würdevoll  
*Andante* Mit graziöser  
Bewegung  
*Andantino* Nicht so lang-  
sam wie *Andante*  
*Tempo giusto* In dem  
der Komposition  
entsprechenden  
*Tempo*  
*Allegretto* Etwas lebhaft  
*Allegro* Lebhaft  
*Comodo* Behaglich

phonies: il est alors d'un excellent effet. Mais il ne s'applique que rarement à toute une composition, car sa grande lenteur et sa pesanteur deviendraient intolérables?"

DICCIONARIO EN -  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

*Largo, Lento, Sostenuto*  
*Larghetto*  
*Adagio*  
*Maestoso*  
*Affetuoso*  
*Andantino*  
*Andante*  
*Moderato*  
(etc.)

ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA:

*Grave* Le plus lent de  
tous les mouve-  
ments.  
*Largo* Large, sévère  
*Lento* Lent  
*Larghetto* Large, mais  
moins que *Largo*  
*Adagio* Posément  
*Sostenuto* Soutenu  
*Maestoso* Majestueuse -  
ment  
*Andante* Mouvement gra-  
cieux  
*Andantino* Moins lent  
que *Andante*  
*Tempo giusto* Temps juste  
*Allegretto* Assez vif  
*Allegro* Vif, allègre  
*Comodo* Commodément

*en las cuales es de ex-  
celente efecto, pero rara  
vez se aplica a compo-  
siciones enteras, en las  
cuales su gran pesadez  
oprimiría demasiado!"*

DICCIONARIO EN -  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

*Largo, Lento, Sostenuto*  
*Larghetto*  
*Adagio*  
*Maestoso*  
*Affetuoso*  
*Andantino*  
*Andante*  
*Moderato*  
(etc.)

ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA:

*Grave* Grave, el más len-  
to de los movimientos.  
*Largo* Amplio, severo  
*Lento* Lento  
*Larghetto* Ampliamente,  
menos lento que  
*Largo*  
*Adagio* Pausado  
*Sostenuto* Sostenido  
*Maestoso* Magestoso  
*Andante* Movimiento  
gracioso  
*Andantino* Menos lento  
que *Andante*  
*Tempo giusto* Tiempo  
justo  
*Allegretto* Algo alegre  
*Allegro* Alegre, vivo  
*Comodo* Cómodo

METHOD OF SOL -  
FEGGIO BY D. HILA -  
RIÓN ESLAVA:

*Largo* The slowest of all tempos and of a serious and lofty character.

*Lento* } The same tempo  
*Grave* } as *Largo*, but of a more austere character.

*Larghetto* Diminutive of *Largo*, and therefore less slow and of a less severe character.

*Adagio* Is a tempo similar to *Larghetto*, but of a more tender and passionate character.

*Andantino* Diminutive of *Andante*; to be placed between *Andante* and *Adagio*. It may partake of the character of either.

*Andante* Is a very moderate tempo. Its character may be tender, sweet or melancholy.

*Allegretto* Diminutive of *Allegro*; is a little slower than *Allegro*. Its character is graceful and light.

*Moderato* Same tempo as *Allegretto*, but of a more brilliant character.

*Allegro* Rapidly, very animated.

*Presto* } Designate a  
*Vivace* } more rapid tempo than *Allegro*.

*Prestissimo* Superlative of *Presto* and of *Vivace*; denotes an extremely rapid tempo.

SOLFEGGIO METHODE  
von D. HILARIÓN ESLAVA:

*Largo* Die langsamste aller Tempobezeichnungen und von ernstem und erhabenen Charakter.

*Lento* } Dasselbe Zeitmass  
*Grave* } wie *Largo*, aber von einem strengeren Charakter.

*Larghetto* Ein Diminutiv von *Largo* und daher von weniger langsamen und ernsten Charakter

*Adagio* Ein dem *Larghetto* ähnliches Tempo, aber von einem zärtlicheren und leidenschaftlicheren Charakter.

*Andantino* Diminutiv von *Andante*; zwischen *Andante* und *Adagio* zu stellen, deren Natur es teilt.

*Andante* Ein sehr mässiges Tempo. Sein Charakter kann zart, lieblich oder melancholisch sein.

*Allegretto* Diminutiv von *Allegro*, jedoch etwas langsamer als *Allegro*, von graziösem und leichtem Charakter.

*Moderato* Das gleiche Tempo wie *Allegretto*, aber von grösserer Brillanz.

*Allegro* Schnell, sehr lebhaft.

*Presto* } Bezeichnet ein  
*Vivace* } rascheres Tempo als *Allegro*.

*Prestissimo* Der Superlativ von *Presto* und *Vivace*; bedeutet ein äusserst schnelles Tempo.

MÉTODO DE SOL -  
FEO DE D. HILARIÓN  
ESLAVA:

*Largo* Le plus lent de tous les mouvements et d'un caractère grave et élevé.

*Lento* } Le même mou-  
*Grave* } vement que *Largo* mais d'un caractère sévère.

*Larghetto* Diminutif de *Largo* et par conséquent moins lent et d'un caractère moins sévère.

*Adagio* Un mouvement ressemblant à *Larghetto*, mais d'un caractère plus tendre et passionné.

*Andantino* Diminutif de *Andante*; mouvement moyen entre *Andante* et *Adagio* qui peut participer du caractère de l'un et de l'autre.

*Andante* C'est un mouvement très modéré, et son caractère peut être tendre, doux ou mélancolique.

*Allegretto* Diminutif de *Allegro* un peu plus lent que celui-ci et d'un caractère gracieux et léger.

*Moderato* Le même mouvement que *Allegretto* mais d'un caractère plus brillant.

*Allegro* Vif, très animé.

*Presto* } Désigne un  
*Vivace* } mouvement plus vif que *Allegro*.

*Prestissimo* Superlatif de *Presto* et de *Vivace*; dénote un mouvement excessivement rapide.

MÉTODO DE SOLFEO  
DE D. HILARIÓN ESLAVA:

*Largo* Es el más lento de todos los aires y de un carácter grave y elevado.

*Lento* } El mismo movi-  
*Grave* } miento que el *Largo*, pero de un carácter severo.

*Larghetto* Diminutivo de *Largo* y por consiguiente menos lento, y de un carácter menos severo.

*Adagio* Es un aire casi como *Larghetto*, pero de un carácter más tierno y apasionado.

*Andantino* Diminutivo de *Andante*: es el movimiento medio entre este y el *Adagio*, y puede participar del carácter de uno y otro.

*Andante* Es un aire muy moderado, y su carácter puede ser tierno, dulce o melancólico.

*Allegretto* Diminutivo de *Allegro*, es un poco más despacio que este, su carácter es gracioso y ligero.

*Moderato* Tiene el mismo movimiento que el *Allegretto*, pero de un carácter más brillante.

*Allegro* Aprisa, bien animado.

*Presto* } Designa un  
*Vivace* } movimiento más vivo que el *Allegro*.

*Prestissimo* Superlativo de *Presto* y de *Vivace*, denota un movimiento sumamente rápido.

As these lists of tempos represent only the personal opinion of their author, it will be instructive to study the *tempos* used by the great composers. Viewed in this light, the following compilation of the *tempos* used by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann and Chopin, will be found of interest:

**HAYDN:**

In his thirty-four sonatas for piano he employed neither *Lento* nor *Grave*. Excepting one single instance, when he used the term "Largo sostenuto," all his slow tempos are marked "Adagio."

Neither *Lento*, nor *Grave*, nor *Largo* appear in his *Trios* for Piano, Violin and Cello. All the slow tempos are marked *Adagio*.

In his seventy-seven *String Quartettes*, *Lento* is used only once; *Grave* twice. *Largo* appears twelve times; *Adagio* fifty-three times. With the exception of one or two cases, when it might be inferred that these two last tempos are, practically, of the same degree of slowness, *Adagio* is, undoubtedly, the slowest tempo of both.

In his *Symphonies* number 5, 10, 12 and 13, the first movement is marked *Adagio*; the second movement is marked *Largo*. A marked difference of tempo was intended! The musical context clearly

*Da diese Tempi-Verzeichnissen lediglich die persönlichen Ansichten ihrer Verfasser darstellen, so erscheint es von besonderem Wert zu sein, die von den grossen Komponisten verwendeten Tempo-Bezeichnungen zu studieren. Unter diesem Gesichtspunkt wird die folgende Zusammenstellung der Tempo-Bezeichnungen, die von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Chopin verwendet wurden, von besonderem Interesse sein:*

**HAYDN:**

*Gebraucht weder Lento noch Grave in seinen vierunddreissig Sonaten für das Piano. Er verwendet einmal die Bezeichnung "Largo Sostenuto," doch sind seine langsamen Tempi immer "Adagio" überschrieben.*

*Weder Lento noch Grave noch Largo erscheinen in seinen Trios für Piano, Violin, und Cello. Die langsamen Tempos sind alle Adagio markiert.*

*In seinen siebenund-siebzig Streichquartetten wird Lento nur einmal verwendet; Grave zweimal. Largo erscheint zwölf Mal; Adagio dreiund-fünfzig Mal. Mit Ausnahme von einem oder zwei Fällen, wo man annehmen könnte, dass diese beiden letztgenannten Tempos praktisch den gleichen Grad von Langsamkeit erreichen, ist Adagio unzweifelhaft das langsamste Tempo von beiden.*

*In seinen Symphonien No. 5, 10, 12 und 13 ist*

Vu que ces tableaux des mouvements ne représentent que l'opinion personnelle de leurs auteurs, il est instructif d'étudier les mouvements employés par les grands compositeurs. A ce point de vue, le tableau suivant des mouvements employés par Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann et Chopin, est intéressant.

**HAYDN:**

Il n'emploie ni *Lento* ni *Grave* dans ses trente-quatre sonates pour piano. Tous ses mouvements lents sont marqués "Adagio," sauf dans un cas où il emploie l'expression "Largo sostenuto."

Ni *Lento*, ni *Grave*, ni *Largo* n'apparaissent dans ses *Trios* pour Piano, Violon et Violoncelle. Les mouvements lents sont tous marqués *Adagio*.

Dans ses soixante-dix-sept *Quatuors* pour instruments à cordes, il ne fait usage de *Lento* qu'une seule fois, *Grave* deux fois. *Largo* se présente douze fois; *Adagio* cinquante-trois fois. A une ou deux exceptions près, quand il y a lieu d'inférer que ces deux derniers *tempos* sont, pratiquement, d'un même degré de lenteur, *Adagio*, est incontestablement le plus lent des deux.

Dans ses *Symphonies* No. 5, 10, 12 et 13, le premier mouvement est

*Como estas listas de movimientos no representan más que la opinión personal de un escritor, será instructivo fijarse en los tempos empleados por los grandes compositores. Bajo este punto de vista, el estudio siguiente de los tempos empleados por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Chopin, no carece de interés:*

**HAYDN:**

*No emplea ni Lento ni Grave en sus treinta y cuatro Sonatas para piano. Exceptuando un solo caso, cuando usó "Largo sostenuto," todos sus movimientos lentos los denomina Adagio.*

*En sus Trios para Piano, Violin y Violoncello no hay Lento, Grave o Largo. Todos los movimientos lentos están marcados Adagio.*

*En sus setenta y siete Cuartetos para instrumentos de cuerda, Lento está marcado una sola vez; Grave dos veces; Largo aparece doce veces; Adagio cincuenta y tres veces. Con excepción de uno o dos casos, cuando se pudiera inferir que estos dos últimos tiempos resultan ser prácticamente del mismo grado de lentitud, Adagio es, sin duda posible, el tiempo más lento de ambos.*

*En sus Sinfonías No. 5, 10, 12 y 13, el primer movimiento está marcado Adagio; el segundo*

shows it: *Adagio* is, in every instance, the slowest tempo. All the slow movements of his other Symphonies are marked *Adagio*.

**MOZART:**

In his sonatas for piano he does not use *Lento*, *Largo* or *Grave*; his slow tempos are invariably marked *Adagio*.

In his sonatas for Piano and Violin he also gives *Adagio* for the slowest tempos. Only once, in the first part of the Sonata No. 15, does he employ *Largo*.

In the cadenza of the Rondo of his sonata No. 13 he writes: "*Andante*, *Presto*, *Adagio*, to designate the three tempos; medium, rapid and slow.

The slow tempos of all his Symphonies are always *Adagio*. *Larghetto* is used three times in his *String Quartettes* and *String Quintettes*, but the slowest tempos are all *Adagio*.

**BEETHOVEN:**

In the piano compositions of Beethoven, *Lento* is not found. *Grave* appears only twice; in the Sonata Op. 13 (*Pathétique*) and in the "*Diabelli*" Variations, Op.

der erste Satz *Adagio*; der zweite Satz aber *Largo* markiert. Hier ist also sicherlich ein merklicher Unterschied zwischen den beiden Tempos beabsichtigt. Der Zusammenhang der beiden Sätze zeigt deutlich, dass *Adagio* in jedem Falle das langsamere Tempo ist. Die langsamen Tempi seiner anderen Symphonien sind durchweg *Adagio* bezeichnet.

**MOZART:**

In seinen Sonaten für Klavier verwendet er weder *Lento*, *Largo* oder *Grave*; seine langsamen Tempi sind stets "*Adagio*" überschrieben.

In seinen Sonaten für Klavier und Geige gebraucht er ebenfalls *Adagio* für die langsamsten Tempi. Nur einmal, im ersten Teil der Sonate No. 15 gebraucht er *Largo*.

In der Kadenz des Rondo seiner Sonate No. 13 verwendet er "*Andante*, *Presto*, *Adagio*" zur Bezeichnung der drei Tempi: *Mässig*, *Schnell* und *Langsam*.

Die langsamen Tempi in allen seinen Symphonien sind stets *Adagio*. In seinen Streich Quartetten und Streich Quintetten erscheint *Larghetto* drei Mal, doch sind alle die langsamsten Tempi stets *Adagio* bezeichnet.

**BEETHOVEN:**

In den Klavierkompositionen von Beethoven findet sich *Lento* nicht. *Grave* kommt nur zwei

marqué *Adagio*, le second mouvement, *Largo*. Ici donc, une différence marquée entre ces deux tempos était certainement intentionnelle. Le contexte musical le montre clairement: *Adagio* est chaque fois le tempo le plus lent. Les mouvements lents de ses autres Symphonies sont tous marqués *Adagio*.

**MOZART:**

Dans ses sonates pour piano, il n'emploie ni *Lento*, ni *Largo*, ni *Grave*: ses mouvements lents sont toujours marqués *Adagio*.

Dans ses sonates pour piano et violon, il se sert également de *Adagio* pour les mouvements les plus lents. Une seule fois, dans la première partie de la sonate No. 15, il emploie l'indication *Largo*.

Dans la cadence du Rondo de sa sonate No. 13, il écrit: "*Andante*", *Presto*," *Adagio*" pour désigner les trois mouvements: moyen, rapide et lent.

Les mouvements lents de toutes ses Symphonies sont toujours marqués *Adagio*. Dans ses *Quatuors* et *Quintettes* pour instruments à cordes *Larghetto* apparaît trois fois, mais ses mouvements les plus lents sont tous marqués *Adagio*.

**BEETHOVEN:**

*Lento* ne se rencontre

movimiento está marcado *Largo*. El compositor intentó que hubiera una marcada diferencia de tiempo! El contexto musical lo demuestra claramente: *Adagio* es en todos los casos el movimiento más lento de los dos. Todos los movimientos lentos de sus otras Sinfonías están marcados *Adagio*.

**MOZART:**

En sus Sonatas para piano, no ha empleado *Lento*, *Largo* o *Grave*; sus movimientos lentos los denomina siempre *Adagio*.

En sus Sonatas para piano y violín también emplea *Adagio* para los tiempos más lentos, a pesar de que una sola vez empleó *Largo* (en la primera parte de la Sonata No. 15).

En la cadencia del Rondo de su Sonata No. 13 ha escrito: "*Andante*, *Presto*, *Adagio*," para indicar los tres movimientos, mediano, rápido y lento.

Los movimientos lentos de todas sus Sinfonías están siempre marcados *Adagio*. En sus Cuartetos para instrumentos de cuerda y sus Quintetos para instrumentos de cuerda aparece *Larghetto* tres veces, pero los movimientos más lentos están siempre marcados *Adagio*.

**BEETHOVEN:**

120, in which it appears as "Grave e Maestoso".

*Lento* and *Grave* are not used by Beethoven in his *Trios*, for Piano, Violin and Cello.

He employs them both only once in his *String Quartettes*, in his last Quartette, Op. 135. Here, in the second movement, *Grave* is used, not so much to specify slowness of tempo as to qualify the earnest, solemn character which Beethoven affects to give to a weekly recurring droll incident: paying his house-keeper (Schindler's Biography of Beethoven).

*Mal vor: in der Sonate Op. 13 (Pathétique) sowie in den "Diabelli" Variationen, Op. 120, wo es als "Grave e Maestoso" erscheint.*

*Beethoven gebraucht nicht Lento und Grave in seinen Trios für Piano, Violine und Cello.*

*Er verwendet beide Tempi nur ein einziges Mal in seinen Streichquartetten und zwar in dem letzten Quartett Op. 135. Hier in dem zweiten Satz wird Grave verwendet nicht so sehr um die Langsamkeit des Tempos hervorzuheben als um den ernsten, feierlichen Charakter zu betonen, mit welchem Beethoven einen jede Woche wiederkehrenden humoristischen Vorfall beschreibt, nämlich das Auszahlen des Haushaltsgeldes seiner Haushälterin! (Schindler's Biographie von Beethoven).*

pas dans les compositions pour piano de Beethoven. *Grave* n'apparaît que deux fois, dans la sonate Pathétique, Op. 13, et dans les Variations de "Diabelli," Op. 120, et alors sous la forme "Grave e Maestoso".

Beethoven ne fait pas usage de *Lento* et *Grave* dans ses *Trios* pour Piano, Violon et Violoncelle. Ces deux termes ne sont trouvés qu'une seule fois dans le dernier quatuor, Op. 135, de ses *Quatuors* pour instruments à cordes. Ici, dans le second mouvement, *Grave* est écrit, non pas autant pour spécifier la lenteur du tempo, que pour souligner le caractère élevé et solennel que Beethoven affecte de donner à un incident humoristique qui avait lieu chaque semaine, celui de payer sa femme de ménage! (Biographie de Beethoven, par Schindler).

*En las composiciones para piano de Beethoven no se encuentra Lento. Grave solo a parece dos veces: en la Sonata Patética Op. 13 y en las Variaciones de "Diabelli," Op. 120, apareciendo en esta última obra como Grave e Maestoso.*

*Beethoven no hizo uso de Lento o Grave en sus Trios para Piano, Violín y Violoncelo.*

*Emplea a ambos una sola vez en sus Cuartetos para instrumentos de cuerda (último Cuarteto, Op. 135). En el segundo movimiento empleó Grave, no tanto para especificar la lentitud del tiempo como para calificar el carácter serio y solemne que Beethoven afecta dar a un incidente humorístico que ocurría cada semana: dar a su criada el dinero para los gastos de la casa! (Biografía de Beethoven, por Schindler).*

Grave Allegro

Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!

*Largo* is to be found five times in his compositions for piano, once as *Largo Appassionato*. It appears three times in his *Trios*, and not at all in his *String Quartettes*.

*Lento*, *Grave* and *Largo* are not used by Beethoven in any of his

*Largo kommt fünf Mal in seinen Klavierkompositionen vor, einmal als Largo Appassionato. In den Trios findet sich Largo drei Mal, in den Streichquartetten kommt es dagegen gar nicht vor.*

*Lento, Grave und Largo werden von Beetho-*

*Largo* se trouve cinq fois dans ses compositions pour piano, une fois comme "Largo Appassionato".

Dans ses *Trios*, *Largo* apparaît trois fois; mais dans ses *Quatuors* pour instruments à cordes, Beethoven n'en fait pas usage.

*En sus composiciones para piano Largo a parece cinco veces, una de ellas como Largo Appassionato. Se encuentra tres veces en sus Trios, pero nunca en sus Cuartetos.*

*Beethoven no empleó Lento, Grave o Largo en ninguna de sus nueve*

nine *Symphonies*. The slow tempos are always marked *Adagio*.

Is there no way to determine which of the two tempos, *Adagio* or *Largo* was considered by Beethoven the slowest in music? In my belief there is.

His sonata Op. 31, No.2 has the following:

ven in keiner von seinen neun Symphonien gebraucht. Die langsamen *Tempi* sind durchweg *Adagio* markiert.

Gibt es nun keinen Weg festzustellen, welches dieser beiden *Tempi*, *Adagio* und *Largo*, von Beethoven als das langsamste in der Musik angesehen wurde? Meiner Ansicht nach gibt es einen solchen Weg.

In seiner Sonate Op. 31, No.2 befindet sich folgende Stelle:

Beethoven n'emploie ni *Lento*, ni *Grave*, ni *Largo* dans aucune de ses neuf *Symphonies*. Les mouvements lents sont toujours marqués *Adagio*.

N'y a-t-il pas moyen de déterminer lequel des deux temps, *Adagio* ou *Largo*, était considéré par Beethoven le plus lent en musique? Je pense que oui.

Dans sa sonate Op.31, No.2 se trouve ce qui suit:

*Sinfonías*. Los tiempos lentos están todos marcados *Adagio*.

¿Habrá manera de determinar cual de los dos tiempos, *Adagio* o *Largo*, consideraba Beethoven como el más despacio? A mi parecer sí la hay.

Su sonata Op. 31, No.2 empieza así:

Sonata in D minor, Op.31, No. 2

Sonate in D moll, Op. 31, No.2

Sonate en ré mineur, Op. 31, No. 2

Sonata en Re menor, Op.31, No. 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Many editions give a metronome number for the opening *Largo*; none gives it for the *Adagio* that follows.\*) Yet, a difference between these two tempos was surely intended by Beethoven in this sonata, as it was by Haydn in his Symphonies! There can be no doubt in the mind of those who have made a deep study of the great master's works that in this sonata *Adagio* is a slower tempo (nearly twice as slow in my estimation) than *Largo*. Conclusive proof of the validity of this deduction is found in the measures 142 to 147, and 152 to 157 of the same sonata.

\*) The Lamond edition provides a Metronome mark (incorrect, in my opinion) for the *Adagio*. That edition came to my notice after this Book had been engraved.

Viele Ausgaben enthalten eine metronomische Anweisung für das einleitende *Largo*. In keiner Ausgabe aber findet sich eine solche Anweisung für das kurz darnach folgende *Adagio*.\*) Indessen müsste doch sicherlich ein Unterschied zwischen diesen beiden Tempi beabsichtigt gewesen sein! Ebenso wie ihn Haydn in seiner Symphonie angab. Für die, die ein tieferes Studium der gesamten Werke des grossen Meisters unternommen haben, dürfte es kaum einen Zweifel daran geben, dass in dieser Sonate *Adagio* als das langsamere Tempo (meiner Ansicht nach nahezu zweimal so langsam) anzusehen ist als *Largo*. Der ausschlaggebende Beweis der Richtigkeit dieser Schlussfolgerung findet sich in den Takten 142 bis 147 und 152 bis 157 der gleichen Sonate.

\*) Die Lamond Ausgabe giebt eine (meines Erachtens) unrichtige Metronom Zahl an. Diese Ausgabe wurde mir bekannt erst nachdem dieses Buch gestochen war.

De nombreuses éditions donnent une indication métronomique pour le *Largo* initial; aucune n'en donne pour l'*Adagio* qui suit.\*) Pourtant, il est évident que Beethoven, de même que Haydn, faisait une différence entre ces deux mouvements! Il ne peut guère y avoir de doute dans l'esprit de ceux qui ont fait une étude approfondie des oeuvres de ce maître que dans cette sonate *Adagio* est un mouvement plus lent (à mon avis presque deux fois plus lent que *Largo*.) Une preuve concluante de la validité de cette déduction se trouve dans les mesures 142 à 147, et 152 à 157.

\*) L'édition de Lamond donne un chiffre métronomique (incorrect, à mon avis) pour l'*Adagio*. Je n'ai connu cette édition qu'après que ce livre fut gravé.

Varias ediciones dan una indicación métrica para el *Largo* con que empieza la composición, pero no la dan para el *Adagio*.\*) Y sin embargo, queda bien demostrado que Beethoven intentó que hubiera una diferencia entre estos dos tempos en esta Sonata, así como también Haydn en sus Sinfonías. No puede haber duda para los que han hecho un estudio profundo de las obras del gran maestro que en esta Sonata *Adagio* es un tiempo más despacio que *Largo*. (En mi opinión casi dos veces más despacio que *Largo*.) Prueba concluyente de la validez de esta deducción se encuentra en los compases 142 a 147 y 152 a 157.

\*) La edición de Lamond da un número metronómico (erroneo, a mi parecer) para el *Adagio*. No he conocido esa edición mas que después que este libro quedó grabado.

**Largo**

**Allegro**

*tre corde*



Beethoven wrote *Largo* and not *Adagio* for the *Recitativo*, which, being musical declamation, requires a certain flow of motion. A parallel case is to be found in his *Trio*, for piano, violin and cello, Op. 44. The Variation VII has *Largo*; the next Variation, VIII, has "*Un poco Adagio*" and, according to the musical context, is to be taken a little slower than the preceding *Largo*. The "*Un poco Adagio*" is, in turn, followed by "*Adagio*." Here the theme of the *Largo*  $\frac{6}{8}$  re-appears in  $\frac{3}{4}$ , but it is, in all evidence, to be played much slower. We find here, once more, confirmation of the fact that for Beethoven *Largo* does not lose its original meaning of *breadth of style*, whereas *Adagio* remains for him his favorite designation for the slowest tempo.

Beethoven schrieb *Largo* und nicht *Adagio* für das *Rezitativ*, das als der Ausdruck der musikalischen Deklamation einen gewissen Fluss der Bewegung voraussetzt.

Ein ähnlicher Fall findet sich in seinem *Trio* für Klavier, Violine und Cello, Op. 44. Die Variation VII hat *Largo*. Die nächste Variation, VIII, hat "*un poco Adagio*" und dem Inhalt nach ist sie etwas langsamer zu spielen als das vorhergehende *Largo*. Dem "*un poco Adagio*" folgt wiederum ein "*Adagio*." Das Thema des *Largo*  $\frac{6}{8}$  erscheint wieder in  $\frac{2}{4}$  sollte aber offenbar weit langsamer gespielt werden.

Wir finden hier abermals die Bestätigung der Tatsache, dass für Beethoven die Bezeichnung *Largo* ihre ursprüngliche Bedeutung der Breite des Vortrags nicht verloren hat, während *Adagio* für ihn stets seine Lieblingsbezeichnung für das langsamste Tempo bleibt.

Beethoven a écrit *Largo*, et non pas *Adagio*, pour le *Récitatif* qui, comme déclamation musicale, requiert une certaine fluidité de mouvement.

Un cas semblable se trouve dans son *Trio* pour piano, violon et violoncelle, Op. 44. La Variation VII, porte "*Largo*"; la Variation suivante, VIII, est marquée "*Un poco Adagio*" et, d'après le contexte musical, doit être jouée un peu plus lentement que le *Largo* précédent. A son tour, *Un poco Adagio* est suivi de "*Adagio*." Ici le thème du *Largo*  $\frac{6}{8}$  apparaît de nouveau dans le  $\frac{2}{4}$  et doit, de toute évidence, être joué beaucoup plus lentement.

Ici, de nouveau, nous trouvons confirmation du fait que, pour Beethoven, *Largo* n'avait pas perdu sa signification originale d'*ampleur de style*, alors que *Adagio* restait pour lui l'indication favorite pour le mouvement le plus lent.

Beethoven escribió *Largo* y no *Adagio* para el *Recitativo*, que en su calidad de declamación musical, requiere cierta fluidez de movimiento. Un caso análogo se encuentra en su *Trio* para Piano, Violín y Violoncelo, Op. 44. La variación VII está marcada *Largo*; la variación siguiente, VIII, "*Un poco Adagio*" y, según el contexto musical, ha de tocarse un poco más despacio que el *Largo* precedente. "*Un poco Adagio*" es a su vez seguido de "*Adagio*." En este último, el tema del *Largo*  $\frac{6}{8}$  re-aparece en  $\frac{2}{4}$  pero evidentemente debe tocarse mucho más despacio. De nuevo encontramos aquí confirmación del hecho que para Beethoven *Largo* no pierde su significado original de amplitud de estilo, mientras que *Adagio* queda para él su designación favorita para el tiempo más lento.

## SCHUBERT:

*Lento, Largo and Grave* are not found in his sonatas for piano. He uses always *Adagio* for the slow tempos.

## MENDELSSOHN:

In his compositions for piano, he employs neither *Grave* nor *Lento*, nor *Largo*. His designation for the slowest tempo is *Adagio*.

## SCHUMANN:

Schumann employs German tempo designations, with the exception of the following compositions; Abegg Variations, Papillons, Paganini Etudes, and his Toccata. In these compositions are to be found, *Lento* and *Un Poco Adagio*, but never *Grave* or *Largo*. It is not possible to come to a conclusion as to whether *Lento* or *Adagio* represented for him the slowest tempo.

## CHOPIN:

Chopin uses *Largo*, *Adagio*, *Lento quasi Adagio*, and *Grave*. Both *Lento* and *Grave* appear at times to be meant for *Andante* (Sonata Op. 35; Nocturne Op. 48)

A comparison of the Metronome numbers in several editions of the works of Chopin indicates *Adagio* as the slowest tempo, followed by *Lento* and then by *Largo*.

## SCHUBERT:

*Lento, Largo and Grave* kommen in seinen Sonaten für Klavier nicht vor. Er gebraucht stets *Adagio für seine langsamsten Tempi*.

## MENDELSSOHN:

*Gebraucht in seinen Klavierkompositionen weder Grave noch Lento. Seine Bezeichnung für die langsamsten Tempi ist Adagio*.

## SCHUMANN:

*Schumann gebraucht deutsche Tempo Bezeichnungen, mit Ausnahme der folgenden Kompositionen: Abegg Variationen, Papillons, Paganini Etüden und seine Toccata. In diesen Werken findet sich Lento und Un poco Adagio, aber niemals Grave oder Largo. Es erscheint nicht möglich festzustellen, ob Lento oder Adagio für ihn die langsamste Tempobezeichnung bedeutet*.

## CHOPIN:

*Chopin gebraucht Largo, Adagio, Lento quasi Adagio und Grave. Sowohl Lento wie Grave scheinen manchmal mehr als ein Andante zu bedeuten (Sonate Op. 35; Nocturne Op. 48).*

*Ein Vergleich der Zahlenangaben des Metronoms in verschiedenen Ausgaben scheint Adagio als das langsamste Tempo gelten zu lassen, worauf Lento und Largo folgen*.

## SCHUBERT:

Dans ses sonates pour piano, on ne trouve ni *Lento*, ni *Largo*, ni *Grave*. Il emploie toujours *Adagio* pour les mouvements lents.

## MENDELSSOHN:

Dans ses compositions pour piano, on ne trouve ni *Grave*, ni *Lento*, ni *Largo*. Son expression favorite pour les mouvements lents est *Adagio*.

## SCHUMANN:

Schumann emploie les désignations allemandes de mouvements, à l'exception des compositions suivantes: Variations Abegg, Papillons, Études de Paganini et sa Toccata. Dans ces compositions se trouvent: *Lento* et *Un poco Adagio* mais jamais *Grave* ni *Largo*. Il n'est pas possible de déterminer lequel des deux mouvements *Lento* ou *Adagio* lui semblait le plus lent.

## CHOPIN:

Chopin écrit *Largo*, *Adagio*, *Lento quasi Adagio* et *Grave*. Il semblerait que *Lento* et *Grave* sont employés parfois dans le sens de *Andante* (Sonate Op. 35; Nocturne Op. 48).

Une étude comparée des indications métronomiques dans plusieurs éditions des œuvres de Chopin indique *Adagio* comme le temps le plus lent, suivi de *Lento* et ensuite de *Largo*.

## SCHUBERT:

*En sus sonatas para piano no se encuentran ni Lento ni Largo ni Grave. Siempre empleó Adagio para designar el movimiento más lento*.

## MENDELSSOHN:

*En sus obras para piano no aparecen ni Grave ni Lento ni Largo. Adagio es su expresión predilecta para los movimientos más lentos*.

## SCHUMANN:

*Schumann empleaba términos alemanes para sus composiciones, exceptuando las Variaciones de Abegg, Papillons, Estudios de Paganini y su Toccata, en cuyas obras aparecen Lento y Un Poco Adagio pero nunca Grave o Largo. No es posible sacar en claro si Lento o Adagio era para él el movimiento más lento*.

## CHOPIN:

*Emplea Largo, Adagio, Lento quasi Adagio y Grave. Lento y Grave a veces parecen haber sido empleados en vez de Andante. (Sonata Op. 35; Nocturno Op. 48).*

*Una comparación de los números metronómicos en varias ediciones de las obras de Chopin parece indicar que Adagio es el tiempo más despacio seguido por Lento y luego por Largo*.

## SUMMARY

*The slowest tempo*

## GRAVE

Enciclopedia Universal Ilustrada.

New International Encyclopedia.

Piano Method of Hummel (1827)

Frederick Niecks

## LARGO

The New International Encyclopedia

Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano

Jean Baptiste d'Avaux (Journal Encyclopédique, 1784)

Method of Solfeggio of Eslava

Brockhaus Konversations Lexicon

Riemanns Musik - Lexicon

## LENTO

Encyclopedia Americana

Appleton's New Practical Cyclopedia

ADAGIO	}	Haydn
		Mozart
		Beethoven
		Schubert
		Mendelssohn
		Chopin

ADAGIO or } LENTO } Schumann

\* \* \* \*

ANDANTE AND ANDANTINO

*Which is the slower Tempo? Andante or Andantino?*

RIEMANNS MUSIK-LEXICON

BROCKHAUS KONVERSATIONS LEXICON

MEYER'S KONVERSATIONS LEXICON

HERDER'S KONVERSATIONS LEXICON

Give no decision

## ZUSAMMENFASSUNG

Das langsamste Tempo

## GRAVE

Enciclopedia Universal Ilustrada

New International Encyclopedia

Klaviermethode von Hummel (1827)

Frederick Niecks

## LARGO

The New International Encyclopedia

Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano

Jean Baptiste d'Avaux, (Journal Encyclopédique, 1784)

Método de Solfeo de Eslava

Brockhaus Konversations Lexikon

Riemanns Musik-Lexikon

## LENTO

Encyclopedia Americana

Appleton's New Practical Cyclopedia

ADAGIO	}	Haydn
		Mozart
		Beethoven
		Schubert
		Mendelssohn
		Chopin

ADAGIO oder } LENTO } Schumann

\* \* \* \*

ANDANTE UND ANDANTINO

*Welches Tempo ist langsamer? Andante oder Andantino?*

RIEMANNS MUSIK-LEXICON

BROCKHAUS KONVERSATIONS LEXICON

MEYER'S KONVERSATIONS LEXICON

HERDER'S KONVERSATIONS LEXICON

*Geben keine entscheidende Antwort*

## RÉSUMÉ

*Le mouvement le plus lent*

## GRAVE

Enciclopedia Universal Ilustrada

New International Encyclopedia

Méthode de Piano de Hummel (1827)

Frederick Niecks

## LARGO

The New International Encyclopedia

Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano

Jean Baptiste d'Avaux, (Journal Encyclopédique, 1784)

Méthode de Solfège de Eslava

Brockhaus Konversations Lexicon

Riemanns Musik-Lexicon

## LENTO

Encyclopedia Americana

Appleton's New Practical Cyclopedia

ADAGIO	}	Haydn
		Mozart
		Beethoven
		Schubert
		Mendelssohn
		Chopin

ADAGIO ou } LENTO } Schumann

\* \* \* \*

ANDANTE ET ANDANTINO

*Quel est le mouvement le plus lent? Andante ou Andantino?*

RIEMANNS MUSIK-LEXICON

BROCKHAUS KONVERSATIONS LEXICON

MEYER'S KONVERSATIONS LEXICON

HERDER'S KONVERSATIONS LEXICON

*Ne tranchent pas la question*

## RESUMEN

El movimiento más lento

## GRAVE

Enciclopedia Universal Ilustrada

New International Encyclopedia

Método de Piano de Hummel (1827)

Frederick Niecks

## LARGO

The New International Encyclopedia

Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano

Jean Baptiste d'Avaux, (Journal Encyclopédique, 1784)

Método de Solfeo de Eslava

Brockhaus Konversations Lexicon

Riemanns Musik Lexicon

## LENTO

Encyclopedia Americana

Appleton's New Practical Cyclopedia

ADAGIO	}	Haydn
		Mozart
		Beethoven
		Schubert
		Mendelssohn
		Chopin

ADAGIO o } LENTO } Schumann

\* \* \* \*

ANDANTE Y ANDANTINO

*¿Es Andante más lento o más rápido que Andantino?*

RIEMANNS MUSIK-LEXICON

BROCKHAUS KONVERSATIONS LEXICON

MEYER'S KONVERSATIONS LEXICON

HERDER'S KONVERSATIONS LEXICON

*No deciden.*

FREDERICK NIECKS  
ENCICLOPEDIA UN-  
IVERSAL ILUSTRADA

Consider *Andante*  
slower than *Andantino*.

THE NEW INTER-  
NATIONAL ENCYCLO-  
PEDIA:

Describes *Andantino*  
as the least slow of the  
slow movements, and  
*Andante* as the slowest  
of the moderate move-  
ments. (This means that  
*Andantino* is slower than  
*Andante*. (A.J.)

DICCIONARIO EN-  
CICLOPÉDICO HIS-  
PANO - AMERICANO:

Considers *Andantino*  
as slower than *Andante*.

METHOD OF PIANO  
BY HUMMEL (1827):

"Many authors assign  
a quicker degree of  
movement to the *An-  
dantino* than to the *An-  
dante*, but this is in-  
correct, for it is evi-  
dent that *Andantino* is  
the diminutive of the  
original word *Andan-  
te*, and therefore that  
it implies a less de-  
gree of movement than  
the former."

D. HILARION ESLAVA:  
Considers *Andantino*  
slower than *Andante*.

FREDERICK NIECKS  
ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA

*Halten Andante für  
langsamer als Andan-  
tino.*

THE NEW INTERNA-  
TIONAL ENCYCLOPE-  
DIA:

*Definiert Andantino  
als das am wenigsten  
langsame unter den lang-  
samen Tempos, und An-  
dante als das langsamste  
unter den gemässigten  
Tempos. Das heisst also,  
dass Andantino lang-  
samer ist als Andante.*  
(A.J.)

DICCIONARIO EN-  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

*Hält Andantino für  
langsamer als Andante.*

KLAVIERMETHODE  
VON HUMMEL (1827):

*"Einige musikalische  
Autoritäten halten An-  
dantino für ein schnel-  
leres Tempo als Andan-  
te; diese Auffassung ist  
indessen nicht richtig;  
denn Andantino muss  
als eine Ableitung von  
Andante entsprechend  
langsamer sein."*

D. HILARION ESLAVA:  
*Hält Andantino für  
langsamer als Andante.*

FREDERICK NIECKS  
ENCICLOPEDIA UN-  
IVERSAL ILUSTRADA

Considèrent *Andante*  
plus lent que *Andantino*.

THE NEW INTER-  
NATIONAL ENCYCLO-  
PEDIA:

Décrit *Andantino* com-  
me le moins lent des  
mouvements lents et *An-  
dante* comme le plus  
lent des mouvements  
modérés. (Ce qui indi-  
querait que *Andante* est  
plus lent que *Andan-  
tino*. (A.J.)

DICCIONARIO EN-  
CICLOPÉDICO HIS-  
PANO - AMERICANO:

Considère *Andantino*  
comme plus lent que  
*Andante*.

MÉTHODE DE PIANO  
DE HUMMEL (1827):

"Plusieurs auteurs con-  
sidèrent *Andantino* com-  
me un mouvement plus  
rapide que *Andante*, ce-  
qui n'est pas juste, car  
*Andantino* étant un  
diminutif de *Andante*  
doit, forcément, être  
plus lent."

D. HILARION ESLAVA:  
Considère *Andantino*  
comme plus lent que *An-  
dante*.

FREDERICK NIECKS  
ENCICLOPEDIA UNI-  
VERSAL ILUSTRADA

Consideran *Andante*  
como más lento que *An-  
dantino*.

THE NEW INTERNA-  
TIONAL ENCYCLOPE-  
DIA:

*Andantino está clas-  
ificado como el menos  
lento de los movimien-  
tos lentos, y Andante  
como el más lento de los  
movimientos medianos.*  
(Esto indica que *Andan-  
tino* es más despacio  
que *Andante*. (A.J.)

DICCIONARIO EN-  
CICLOPÉDICO HISPANO-  
AMERICANO:

Clasifica a *Andanti-  
no* como más lento que  
*Andante*.

MÉTODO DE PIANO  
DE HUMMEL (1827):

"Varios autores con-  
sideran al *Andantino*  
como un movimiento  
más rápido que el *An-  
dante*, lo cual no es jus-  
to, puesto que siendo  
*Andantino* diminutivo  
de *Andante*, tiene for-  
zosamente que ser más  
lento."

D. HILARION ESLAVA:  
Considera *Andantino*  
más despacio que *An-  
dante*.

## HAYDN:

Does not employ *Andantino* in any of his thirty-four sonatas for piano. In his *String Quartets* Op. 3, No. 1 and Op. 74, No. 1 he employs "*Andantino grazioso*".

## MOZART:

*Andantino* appears only once in his sonatas for piano. In one of them, he employs the term "*Andante un poco Adagio*"; which might seem to indicate that he considered *Andantino* as more rapid than *Andante*, although contrary to the general belief of his time.

## BEETHOVEN:

The following excerpt from a letter written by Beethoven, clearly shows that even he, did not settle the question and asked for information in a special case: Vienna, February 19, 1813 Mr. George Thomson, Edinborough, Scotland.

"If, in the future, among the melodies which you may wish to send me to be composed, *Andantino* should occur, I pray you to inform me whether *Andantino* is to be considered slower or more rapid than *Andante*, for this term, like many others in music, is of such an uncertain meaning, that, at times, *Andantino* comes nearer being *Allegro* and at other times it is played like *Adagio*".

Louis van Beethoven

## HAYDN:

Verwendet *Andantino* in keiner seiner vierunddreissig Sonaten für Klavier. In seinen Streichquartette Op. 3, No. 1 und Op. 74, No. 1 gebraucht er "*Andantino grazioso*".

## MOZART:

*Andantino* erscheint nur einmal in seinen Klaviersonaten. In einer von diesen verwendet er den Ausdruck "*Andante un poco Adagio*"; wonach man schliessen könnte, dass er *Andantino* als ein rascheres Tempo ansah als *Andante*, obgleich dies der allgemeinen Ansicht seiner Zeit zuwiderlief.

## BEETHOVEN:

Der folgende Auszug aus einem Briefe Beethovens zeigt, deutlich, dass auch dieser grosse Komponist sich über die Frage nicht im Klaren war und in einem besonderen Fall sich weitere Auskunft zu verschaffen suchte: Wien, den 19. Februar 1813 Mr. George Thomson, Edinborough, Scotland.

Sollte künftighin unter den Melodien, welche Sie mir zur Komposition ein-senden, *Andantino* vorkommen so bitte ich Sie, mich darüber zu verständigen, ob *Andantino* als langsamer oder schneller als *Andante* anzusehen ist; denn dieser Ausdruck ist wie viele andere in der Musik von so schwankender Bedeutung, dass *Andantino* zuweilen dem *Allegro* näher zu kommen scheint während es in anderen Fällen wiederum eher wie *Adagio* gespielt wird."

Louis van Beethoven

## HAYDN:

N'emploie pas *Andantino* dans aucune de ses trente quatre sonates pour piano. Dans ses *Quatuors* d'instruments à cordes Op. 3, No. 1 et Op. 74, No. 1 il emploie "*Andantino Grazioso*".

## MOZART:

*Andantino* ne paraît qu'une seule fois dans ses sonates pour piano. Dans l'une d'elles, il emploie l'expression "*Andante un poco Adagio*" d'où l'on pourrait inférer qu'il considère *Andantino* comme plus rapide que *Andante*, ce qui semble cependant contraire à l'interprétation de ces mots à son époque.

## BEETHOVEN:

L'extrait suivant d'une lettre de Beethoven montre clairement que même lui, ne se prononçait pas sur cette question et demandait des informations pour un cas particulier: Vienne, le 19 Février 1813 Monsieur George Thomson à Edinbourg.

"Si à l'avenir entre les airs que vous serez dans le cas de m'envoyer pour être composé il y avait des *Andantino*, je vous prierais de me notifier si cet *Andantino* est entendu plus lent ou plus vite que l'*Andante*, puisque ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine, que mainte fois *Andantino* s'approche de *Allegro* et mainte fois autre est joué comme *Adagio*".

Louis van Beethoven

## HAYDN:

No emplea *Andantino* en ninguna de sus treinta y cuatro sonatas para piano. En sus *Cuartetos para instrumentos de cuerda*, Op. 3, No. 1, y Op. 74, No. 1 emplea "*Andantino grazioso*".

## MOZART:

En sus sonatas para piano, *Andantino* solo aparece una vez. En una de sus sonatas emplea el término "*Andante un poco Adagio*" lo que parecería indicar que consideraba *Andantino* como más rápido que *Andante*, lo cual sin embargo sería contrario a la creencia general de su época.

## BEETHOVEN:

El extracto siguiente de una carta escrita por Beethoven demuestra claramente que aún él mismo no decidió el asunto, sino que pidió aclaración en un caso especial: Viena, Febrero 19 de 1813 Señor George Thomson, Edinburgo, Escocia.

Si en el futuro entre las piezas que usted se vea en el caso de enviarme para que sean arregladas aparece el término *Andantino*, le agradecería se sirviera indicarme si este término debe entenderse más lento o más rápido que *Andante*, pues este término, así como muchos otros en la música, es de significación tan incierta que en algunos casos se aproxima al *Allegro* y otras veces se toca como *Adagio*".

Louis van Beethoven

## SCHUBERT:

In one of his sonatas for piano, is found "*Allegretto quasi Andantino*" which would seem to indicate that he considered *Andantino* as more rapid than *Andante*.

## MENDELSSOHN:

He never used *Andantino*; on the other hand, he employed the term "*Andante*" with remarkable frequency, qualifying it in every imaginable way. His expression of *Andante Lento* (Prelude in F minor, Opus 35) is curious.

## SCHUMANN:

Never made use of either *Andante*, or *Andantino*.

## CHOPIN:

He seemed to consider *Andantino* as more rapid than *Andante* (see Nocturne Op. 37, No. 2, and Op. 48, No. 2)

It would seem that if a Beethoven could not settle this vexing question, then it is useless for anyone to try to solve it. Yet, either we must resign ourselves to this rather forlorn conclusion, or make a determined attempt to clarify and settle it, once for all. Such is the purpose of this chapter.

## SCHUBERT:

*In einer Sonate für Klavier dieses Komponisten findet sich die Bezeichnung Allegretto quasi Andantino; was darauf deuten würde, dass Schubert Andantino als rascher als das Andante betrachtete.*

## MENDELSSOHN:

*Verwandte niemals die Bezeichnung Andantino; dagegen verwendete er den Ausdruck "Andante" mit bemerkenswerter Häufigkeit, den er in jeder denkbaren Weise modifizierte. Besonders merkwürdig ist seine Bezeichnung Andante Lento (Präludium in F Moll, Opus 35).*

## SCHUMANN:

*Gebrauchte weder die Bezeichnung Andante noch Andantino.*

## CHOPIN:

*Er schien offenbar Andantino als rascher im Vergleich mit Andante anzusehen. (Siehe Nocturne, Op. 37, No. 2 und Op. 48, No. 2)*

*Man sollte glauben, dass wenn ein Beethoven diese vielumstrittene Frage nicht entscheiden konnte, es zwecklos sein würde, dass jemand anders sie zu lösen versuchte. Dennoch sollten wir, falls wir uns nicht in diese hoffnungslose Beiseiteschiebung der Erledigung dieser Frage fügen wollen, einen entschlossenen Versuch zu ihrer Klärung und endgültigen Entscheidung machen. Dies ist die Absicht dieses Kapitels.*

## SCHUBERT:

Dans une de ses sonates se trouve *Allegretto quasi Andantino*, ce qui semble indiquer qu'il considère *Andantino* comme plus rapide que *Andante*.

## MENDELSSOHN:

Il ne fait jamais usage de *Andantino*; par contre, il emploie avec une fréquence remarquable *Andante*, en le qualifiant de toutes les façons imaginables. Son expression de *Andante Lento* (Prélude Fa Mineur, Opus 35) est curieuse.

## SCHUMANN:

Il n'emploie ni *Andante*, ni *Andantino*.

## CHOPIN:

Il semble considérer *Andantino* comme plus vif que *Andante* (voir Nocturne, Opus 37, No. 2 et Opus 48, No. 2)

Il semblerait que si un Beethoven n'est pas arrivé à trancher cette question vexante, il est inutile pour n'importe qui de chercher à la résoudre. Cependant, ou bien nous devons nous résigner à accepter cette conclusion quelque peu désolante, ou bien faire un effort déterminé pour l'éclaircir complètement. Tel est l'objet de ce chapitre.

## SCHUBERT:

*En una de sus sonatas se encuentra "Allegretto quasi Andantino," lo que parece indicar que consideraba el Andantino como más rápido que el Andante.*

## MENDELSSOHN:

*Nunca usó la palabra Andantino. En cambio empleó Andante con una frecuencia bien marcada, calificándolo de todos los modos imaginables. Su expresión de Andante Lento (Préludio en Fa menor, Op. 35) es curiosa.*

## SCHUMANN:

*Nunca empleó Andante ni Andantino.*

## CHOPIN:

*Parecía considerar Andantino como más rápido que Andante. (Véase Nocturno, Op. 37, No. 2 y Op. 48, No. 2)*

Parecería que si un Beethoven no pudo resolver esta enojosa cuestión, es inútil tratar de solucionarla. Sin embargo, hay que resignarse a esta triste conclusión o hacer un esfuerzo determinado para aclarar y decidir este asunto. Tal es el objeto de este capítulo.

## ANDANTE

*Andante* means in Italian "going" or "with motion" and when first introduced into general use, was undoubtedly considered a tempo of medium speed. In his sonata Op. 81a, where, by the way, Beethoven used, for the first time, both the Italian and the German tempo designations, the following appears: "*Andante espressivo* - In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck" (With flowing motion, yet with expression). Beethoven is still more explicit in the fourth variation of his sonata Op. 109, where he writes: "*Un poco meno Andante cioè é un poco piu adagio come il tema*" (A little less *Andante*, that is to say, a little slower than the theme).

The fact remains, however, that insensibly, and, as it were, by common consent, *Andante* has become a slower and more tranquil tempo than originally intended. For Brahms it is a rather slow tempo.

Ferruccio Busoni, in his edition of the "Well Tempered Clavichord," qualified *Andante* as follows: "*Andante, moderatamente slow*."

It may, therefore, be adduced that similarly as the modern *mp* is a shading of medium loudness that leans toward *p*, while *mf* is a shading of medium loudness

## ANDANTE

*Andante* bedeutet im Italienischen "Gehend" oder "Mit Bewegung" und wurde im Lauf seiner allgemeineren Verwendung zweifellos als ein Tempo von mittlerer Geschwindigkeit angesehen. In seiner Sonate Op. 81a, wo, nebenbei gesagt, Beethoven zum ersten Mal italienische und deutsche Tempo-bezeichnungen zugleich gebrauchte, erscheint das folgende: "*Andante espressivo* - In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck." Beethoven drückt sich indessen noch bestimmter in der vierten Variation seiner Sonate Op. 109 aus, wo er schreibt: "*Un poco meno Andante cioè é un poco piu adagio come il tema*" (Etwas weniger *Andante*, das heisst etwas langsamer als das Thema).

Tatsächlich ist jedoch *Andante* im Lauf der Zeit und mit wachsender Zustimmung ein langsames und ruhigeres Tempo geworden als die ursprüngliche Absicht dieser Bezeichnung war. Brahms betrachtet es beispielsweise als ein ziemlich langsames Tempo.

Ferruccio Busoni bezeichnet in seiner Ausgabe des "Wohltemperierten Klaviers" *Andante* wie folgt: "*Andante, mässig langsam*."

Man mag daher zu der Ansicht neigen, dass ähnlich wie das moderne *mp* eine Schattierung des mittellauten Spiels mit

## ANDANTE

*Andante* en Italien signifie "allant" ou "avec mouvement," et quand ce terme fut introduit dans l'usage général, on le considérait comme un tempo de vitesse moyenne. Dans sa sonate Op. 81a, où, soit dit en passant, Beethoven fit usage pour la première fois des désignations italiennes et allemandes, apparaît ce qui suit: "*Andante espressivo* - In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck" (Avec mouvement coulant, mais pourtant avec expression). Beethoven est encore plus explicite dans la quatrième variation de sa sonate Op. 109, où il écrit: "*Un poco meno Andante cioè é un poco piu adagio come il tema*" (Un peu moins *Andante*, c'est-à-dire, un peu plus lentement que le thème).

Il est cependant indéniable que peu à peu et d'une façon tacite, *Andante* est devenu un mouvement plus lent et plus tranquille qu'il n'avait été conçu précédemment. Brahms le considère comme un mouvement assez lent.

Dans son édition du "Clavecin bien tempéré," Ferruccio Busoni qualifie *Andante* comme suit: *Andante, modérément lent*."

On peut donc avancer que de même que le *mp* moderne est une nuance de sonorité moyenne qui tend vers le *p*, tandis que *mf* est une nuance

## ANDANTE

*Andante* significa en italiano "andando" o "con movimiento" y cuando se usó por primera vez se le consideró un tempo de rapidez moderada. En su sonata Op. 81a, en donde, sea dicho de paso, Beethoven empleó por la primera vez designaciones de tempo en italiano y en alemán, aparece lo siguiente: "*Andante-espressivo* - In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck" (con un movimiento algo animado, y con expresión). Beethoven es aún más explícito en la cuarta variación de su sonata Op. 109, en donde escribió: "*Un poco meno Andante cioè é un poco piu Adagio come il tema*" (un poco menos *Andante*, es decir, un poco más despacio que el tema).

Conste, sin embargo, que insensiblemente y por tácito acuerdo *Andante* se ha vuelto un tempo más despacio y más tranquilo de lo que se intentó en un principio. Brahms lo considerará como un tempo bastante despacio.

Ferruccio Busoni, en su edición del "Clavecin bien temperado" lo califica así: "*Andante, moderadamente despacio*."

Se puede, pues, deducir, que así como el *mp* moderno es un matiz de sonoridad media que se acerca al *p* y el *mf* es un matiz de una sonoridad media que se acerca al *f* el *Andante* moderno es de considerarse como sig-

that leans toward *f*, so the *modern Andante* is to be regarded as meaning *moderately slow*, while the next tempo, *Moderato* means *moderately fast*.

Finally, I wish to point out the significant fact that most composers, when they have added a metronomic indication to the word *Andante*, have chosen 72 or 76 for the beat, or half-beat. This tempo corresponds to the normal, quiet pulse of a man; his pulse beats about 76 times in a minute. This is the reason why most compositions of a quiet, steadily going motion are marked *Andante*. The relation between the metronome and the human pulse is explained in the section marked "Metronome."

#### ANDANTINO

In order to arrive at a conclusion as to whether *Andantino* is to be considered slower or more rapid than *Andante*, (on which question even Beethoven asked for information), it is necessary first to understand how a derivative alters the meaning of the original tempo-designation.

*Issimo* means "most"

einer Neigung nach *p* hin ist während *mf* eine Schattierung von mittlerer Lautstärke ist, die mehr nach *f* neigt, auch das moderne *Andante* als ein mässig langsames Tempo betrachtet werden darf, während das nächste Tempo, *Moderato*, mässig schnell bedeutet.

Zum Schluss möchte ich noch die bedeutsame Tatsache hervorheben, dass die meisten Komponisten bei der Hinzufügung einer metronomischen Bezeichnung für *Andante* zwischen 72 und 76 für den Taktschlag oder Halbtaktschlag gewählt haben. Dieses Tempo entspricht dem normalen ruhigen Pulsschlag des Mannes, der ungefähr 76 Schläge in der Minute erreicht. Das ist der Grund, weshalb die meisten Kompositionen von einer ruhig und stetig gehenden Bewegung mit *Andante* bezeichnet werden. Das Verhältnis zwischen Metronom und menschlichem Pulsschlag wird in dem Abschnitt "Metronome" erklärt.

#### ANDANTINO

Um zu einer Entscheidung darüber zu gelangen, ob *Andantino* als langsamer oder schneller als *Andante* zu betrachten ist, (hinsichtlich der Lösung dieser Frage suchte selbst Beethoven nach weiterer Auskunft) ist es zunächst notwendig, zu einem Verständnis der Art der Beeinflussung

de sonorité moyenne qui tend vers *f*, de même l'*Andante moderne* doit être entendu comme signifiant *modérément lent*, tandis que le mouvement suivant, *Moderato*, veut dire *modérément vite*.

Enfin, je voudrais signaler ce fait significatif, que la plus part des compositeurs, lorsqu'ils ont ajouté une indication métronomique au mot *Andante* ont choisi 72 ou 76 pour un temps ou demi-temps de la mesure. Ce tempo correspond au pouls calme et normal de l'homme; son pouls hat environ 76 fois par minute. C'est la raison pour laquelle la plus part des compositions d'un mouvement calme et soutenu sont marqués *Andante*. La relation entre le métronome et le pouls de l'homme est expliquée dans la section marquée "Métronome"

#### ANDANTINO

Afin de pouvoir conclure si *Andantino* doit être considéré comme plus lent ou plus rapide que *Andante*, question sur laquelle Beethoven lui-même demandait des informations, il est d'abord nécessaire de bien comprendre comment le dérivatif modifie le sens de la désignation originale du tempo.

nificando moderadamente despacio, mientras que el tempo siguiente, *Moderato*, significa moderadamente aprisa.

Finalmente, quisiera hacer resaltar el hecho significativo de que la mayoría de los compositores cuando han añadido una indicación metronómica a la palabra *Andante*, han escogido desde 72 hasta 76 para el tiempo o medio tiempo del compás. Este movimiento corresponde al pulso normal y quieto del hombre; su pulso da aproximadamente 76 latidos por minuto. Es esta la razón por la cual composiciones de una índole reposada y movimiento continuo están marcadas *Andante*. La relación entre el métronomo y el pulso humano está explicada en la sección marcada "Métronomo"

#### ANDANTINO

Para poder determinar si *Andantino* ha de considerarse más lento o más rápido que *Andante* (el mismo Beethoven pidió aclaración de este asunto) es necesario, primeramente, comprender de que manera los derivativos afectan las designaciones del tempo.

*Issimo* significa "lo



or "very much," and when affixed to a tempo designation, increases its agogic quality. Thus: *Prestissimo*, *Vivacissimo* and *Allegrissimo* mean faster than *Presto*, *Vivace* and *Allegro*. But *Adagissimo* means slower than *Adagio*.

*Etto* always means "less?" *Allegretto*: less fast than *Allegro*. *Larghetto*: less slow than *Largo*. *Adagietto*: less slow than *Adagio*.

*Ino* ("a little") has never been coupled to any tempo designation but *Andante*.

If, therefore, *etto* and *ino* lessen the degree of speed or of slowness, then *Andantino* must be accepted as being less slow than the modern *Andante*. It is acknowledged as such by leading living musicians. As such, too, the author of this work considers it.

To resume: when interpreting the compositions of Haydn, Mozart and Beethoven, *Andante* is to be taken a little faster than in modern compositions, and *Andantino* slower than *Andante*.

When playing the works of Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, and, generally speaking, the modern composers, *Andante* is to be regarded as a tranquil, moderately slow tempo, and *Andantino* faster than *Andante*.

der Tempobezeichnungen durch ihre Ableitungen zu kommen.

*Issimo* bedeutet "höchst" oder "sehr viel"; und wenn es einer Tempobezeichnung beigelegt wird, verstärkt es deren agogische Qualität. So zum Beispiel: *Prestissimo*, *Vivacissimo*, und *Allegrissimo* bedeuten schneller als *Presto*, *Vivace* und *Allegro*. Dagegen bedeutet *Adagissimo* langsamer als *Adagio*.

*Etto* bedeutet stets "weniger?" *Allegretto*: weniger schnell als *Allegro*. *Larghetto*: weniger langsam als *Largo*. *Adagietto*: weniger langsam als *Adagio*.

*Ino* ("ein wenig") wurde niemals mit einer anderen Tempobezeichnung verbunden ausser *Andante*.

Wenn daher *etto* und *ino* den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit verringern, so muss man *Andantino* als weniger langsam als das moderne *Andante* annehmen.

Als solches wird es von führenden lebenden Musikern anerkannt. Der Verfasser dieses Werkes ist der gleichen Auffassung.

Um das Gesagte zusammenzufassen: bei der Interpretierung von Haydn, Mozart und Beethoven ist *Andante* als etwas schneller als in modernen Kompositionen zu nehmen und *Andantino* langsamer als *Andante*.

Beim Vortrag der Werke von Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms und im allgemeinen der modernen Komponisten überhaupt ist *Andante* als ein ruhiges, mässig langsames Tempo anzusehen, während *Andantino* schneller ist als *Andante*.

*Issimo* signifie "le plus" ou bien "très," et adjoint à une désignation du temps augmente sa qualité agogique. Donc: *Prestissimo*, *Vivacissimo* et *Allegrissimo* veulent dire plus vite que *Presto*, *Vivace* et *Allegro*. Mais *Adagissimo* signifie plus lent que *Adagio*.

*Etto* signifie toujours "moins?" *Allegretto*: moins vite que *Allegro*. *Larghetto*: moins lent que *Largo*. *Adagietto*: moins lent que *Adagio*.

*Ino* ("un peu") n'a jamais été accouplé avec d'autres désignations du temps que *Andante*.

Par conséquent, si *etto* et *ino*, diminuent le degré de rapidité ou de lenteur, alors *Andantino* doit être accepté comme étant moins lent que l'*Andante* moderne. Ce qui est admis par les musiciens les plus éminents de nos jours, et aussi par l'auteur de cet ouvrage.

En résumé: dans l'interprétation des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven, *Andante* doit être joué un peu plus vite que dans les compositions modernes, et *Andantino* un peu plus lent que *Andante*.

En jouant les œuvres de Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, et, en général, des compositeurs modernes, *Andante* doit être compris comme un temps tranquille et modérément lent, tandis que *Andantino* devient plus rapide que *Andante*.

*más*" o "*muchísimo*" y al estar añadido a una designación de tempo aumenta su calidad agogica. Así pues, *Prestissimo*, *Vivacissimo* y *Allegrissimo* significa más rápidamente que *Presto*, *Vivace* y *Allegro*. Pero *Adagissimo* quiere decir más despacio que *Adagio*.

*Etto* siempre significa "menos?" *Allegretto*: menos aprisa que *Allegro*. *Larghetto*: menos despacio que *Largo*. *Adagietto*: menos despacio que *Adagio*.

*Ino* (*un poco*) no se ha añadido a ninguna designación de tempo, salvo *Andante*.

Por consiguiente, si *etto* e *ino* disminuyen el grado de rapidez o de lentitud, *Andantino* debe entonces aceptarse como menos despacio que el *Andante* moderno.

Así lo reconocen los músicos más eminentes de nuestros días. Así también lo considera el autor de esta obra.

En resumen: Al interpretar a Haydn, Mozart y Beethoven, *Andante* se tocará un poco más aprisa que en una composición moderna y *Andantino* más despacio que *Andante*.

Al tocar composiciones de Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms y en general, de los compositores modernos, *Andante* debe considerarse como un tempo tranquilo, moderadamente lento, y *Andantino* mas aprisa que *Andante*.

The result of this study concerning the tempos used in music is embodied in the following sequence of tempos, from the slowest to the most rapid:

Adagio = slow  
 Lento = slow  
 Grave = earnest, slow  
 Largo = broad, slow  
 Larghetto = not so slow as Largo  
 Andante = moderately slow  
 Andantino = not so slow as Andante  
 Moderato = moderately fast  
 Allegretto = not so fast as Allegro  
 Allegro = joyous, lively, animated  
 Presto = quickly, rapidly  
 Prestissimo = with utmost rapidity

#### OTHER TEMPO DESIGNATIONS

Sostenuto = Andante or Moderato  
 Cantabile = Andante, or Andantino, or Moderato, or Allegretto  
 Con Moto = Allegretto, or Poco Allegro  
 Animato = Allegretto, or Allegro  
 Vivace = Allegro  
 Vivacissimo } = Allegro  
 Allegrissimo }  
 molto or Presto

*Das Ergebnis dieser Studie über die in der Musik verwendeten Tempi ergibt die nachstehende Folge von Tempi, vom langsamsten bis zum raschesten Tempo.*

*Adagio = langsam,  
 Lento = langsam,  
 Grave = ernst, langsam,  
 Largo = breit, langsam,  
 Larghetto = nicht so langsam wie Largo,  
 Andante = mässig langsam,  
 Andantino = nicht so langsam wie Andante,  
 Moderato = mässig schnell,  
 Allegretto = nicht so schnell wie Allegro,  
 Allegro = freudig, lebhaft, belebt,  
 Presto = schnell, rasch,  
 Prestissimo = so schnell wie möglich,*

#### ANDERE TEMPO-BEZEICHNUNGEN

*Sostenuto = Andante oder Moderato,  
 Cantabile = Andante, oder Andantino, oder Moderato, oder Allegretto,  
 Con Moto = Allegretto oder Poco Allegro  
 Animato = Allegretto, oder Allegro,  
 Vivace = Allegro,  
 Vivacissimo } = Allegro  
 Allegrissimo }  
 molto, oder Presto*

Comme résultat de l'étude qui vient d'être faite, nous obtenons le tableau suivant des temps employés en musique, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide.

Adagio = lent  
 Lento = lent  
 Grave = grave, lent  
 Largo = large, lent  
 Larghetto = moins lent que Largo  
 Andante = modérément lent  
 Andantino = moins lent que Andante  
 Modérato = modérément vite  
 Allegretto = moins vite que Allegro  
 Allegro = joyeux, vif, animé  
 Presto = rapide  
 Prestissimo = avec une rapidité extrême

#### AUTRES DÉSIGNATIONS DE TEMPS

Sostenuto = Andante ou Modérato  
 Cantabile = Andante, Andantino, Modérato ou Allegretto  
 Con Moto = Allegretto ou Poco Allegro  
 Animato = Allegretto, ou Allegro  
 Vivace = Allegro  
 Vivacissimo } = Allegro  
 Allegrissimo }  
 molto ou Presto

*El resultado de este estudio de los tempos que se usan en la música da la siguiente serie de designaciones de tiempo, desde el más despacio hasta el más rápido:*

*Adagio = Despacio, suavemente  
 Lento = Despacio  
 Grave = Serio, despacio, reposado  
 Largo = Amplio, despacio, solemne  
 Larghetto = Menos despacio que Largo  
 Andante = Moderadamente despacio  
 Andantino = Menos despacio que Andante  
 Moderato = Moderadamente aprisa  
 Allegretto = Menos aprisa que Allegro  
 Allegro = Alegre, animado  
 Presto = Aprisa, rápidamente  
 Prestissimo = Con grandísima rapidez*

#### OTRAS DESIGNACIONES DE TIEMPO

*Sostenuto = Andante o Moderato  
 Cantabile = Andante, Andantino, Moderato o Allegretto  
 Con Moto = Allegretto o Poco Allegro  
 Animato = Allegretto o Allegro  
 Vivace = Allegro  
 Vivacísimo } = Allegro  
 Allegrísimo }  
 mucho o Presto*

## AGOGIC TERMS

A complete list of all the agogic terms is found in musical dictionaries. The following list comprises only those words which are most commonly encountered in music:

piu mosso = faster  
 piu lento = slower  
 con brio = with spirit and dash  
 con fuoco = with fire  
 con moto } = with animation  
 animato }  
 impetuoso = impetuously  
 furioso = quickly, impetuously  
 accelerando = accelerating  
 stringendo = playing gradually faster  
 affretando = urging on, hurryingly  
 incalzando = augmenting both the speed and power  
 veloce = with velocity  
 meno mosso = less fast  
 non presto = not rapidly (Hans von Bülow says that it implies "not slowly either")  
 ritardando = retarding, playing slower  
 ritenuto = holding back, playing slower  
 smorzando } = diminishing  
 calando }  
 both the speed and the loudness of tone  
 A capriccio = capriciously, with great liberty in regard to tempo  
 Ad libitum } = at will,  
 A piacere } with freedom as to tempo

## AGOGISCHE AUSDRÜCKE

*Eine vollständige Liste aller agogischen Ausdrücke, die in der Musik gebraucht werden, ist in allen musikalischen Wörterbüchern zu finden. Die folgende Liste enthält nur die gebräuchlichsten:*  
*piu mosso = schneller,*  
*piu lento = langsamer,*  
*con brio = flott und mit Temperament,*  
*con fuoco = mit Feuer,*  
*con moto } = mit Belebung,*  
*animato }  
 impetuoso = heftig,  
 furioso = rasch, heftig,  
 accelerando = beschleunigend,  
 stringendo = allmählich schneller,  
 affretando = antreibend, eilend,  
 incalzando = gleichzeitige Steigerung von Schnelligkeit und Stärke,  
 veloce = mit Geschwindigkeit,  
 meno mosso = weniger schnell,  
 non presto = nicht schnell (Hans von Bülow sagt, dass es auch "nicht langsam" bedeutet)  
 ritardando = verlangsamend, langsamer spielend,  
 ritenuto = zurückhaltend, langsamer spielend,  
 smorzando } = gleichzeitige  
 calando } Minderung von Schnelligkeit und Stärke,  
 A capriccio = kapriziös und mit grosser Freiheit im Tempo,  
 Ad libitum }  
 A piacere } nach Belieben*

## TERMES AGOVIQUES

Ou trouve dans les dictionnaires de musique la liste complétée des termes agogiques. Voici les termes les plus usités:  
 piu mosso = plus vite  
 piu lento = plus lent  
 con brio = avec élan  
 con fuoco = avec feu  
 con moto } = avec animation  
 animato }  
 impetuoso = avec impétuosité  
 furioso = avec fougue  
 accelerando = en accélérant  
 stringendo = accélérant graduellement  
 affretando = avec hâte  
 incalzando = en augmentant la rapidité et la force  
 veloce = avec vélocité  
 meno mosso = moins vite  
 non presto = pas vite (Hans von Bülow dit que cela implique "pas lentement" non plus)  
 ritardando = ralentissant  
 ritenuto = retenu  
 smorzando } = diminuant  
 calando } la vitesse et la force  
 A capriccio = capricieusement, avec grande latitude quant au mouvement  
 Ad libitum } = à volonté  
 A piacere } quant au mouvement  
 tempo rubato = avec légères fluctuations, du temps, sans rigueur  
 a tempo primo } = retour-  
 L'istesso tempo } nant au premier mouvement  
 ma non troppo = mais

## TÉRMINOS AGÓGICOS

Una lista completa de los términos agógicos que se emplean en la música se encuentra en los Diccionarios Musicales. La Lista siguiente contiene solamente las palabras que se encuentran más a menudo en la música:  
 piu mosso = más aprisa  
 piu lento = más despacio  
 con brio = con brío  
 con fuoco = con fuego  
 con moto } = con animación  
 animato }  
 impetuoso = impetuoso  
 furioso = furioso  
 accelerando = acelerando  
 stringendo = tocando gradualmente más aprisa  
 affretando = urgentemente  
 incalzando = aumentando la rapidez y la fuerza  
 veloce = veloz  
 meno mosso = menos aprisa  
 non presto = no aprisa (Hans von Bülow dice que esto implica "tampoco despacio")  
 ritardando = retardando  
 ritenuto = retenido  
 smorzando } = disminuyendo  
 calando } do la rapidez y la fuerza  
 a capriccio = a capricho, con gran libertad en cuanto al tiempo  
 Ad libitum } = a gusto, con  
 A piacere } libertad en cuanto al tiempo  
 tempo rubato = con leves

tempo rubato = with slight fluctuations of tempo

a tempo primo } = the  
L'istesso tempo } = the same tempo as at first

ma non troppo = but not too much (generally applied to the tempo)

molto = intensifies the speed or slowness

poco = lessens the speed or slowness

meno = less (generally applied to the tempo)

#### FAULTY TEMPO DESIGNATIONS

It is a puzzling fact that some great composers, none less than Beethoven, Mendelssohn, Chopin and Liszt, have affixed incorrect tempo designations to some of their compositions.

Thus Mendelssohn, in his Prelude and Fugue in E minor, Op. 35. The Prelude, written in common time, has "*Allegro con fuoco*" This, if applied, as it should be, to the full beats is impossible of execution. The tempo designation given applies to the half-beats. The correct tempo designation is "Andante."

*und mit Freiheit im Tempo,*

*Tempo rubato = In ungleichmässigem Tempo,*

*A tempo primo } = in gleichem Tempo wie zuvor,*

*L'istesso tempo } = in gleichem Tempo wie zuvor,*

*ma non troppo = aber nicht zuviel (wird gewöhnlich dem Tempo zugeschrieben)*

*molto = verstärkt den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit.*

*poco = vermindert den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit*

*meno = weniger (wird gewöhnlich dem Tempo zugeschrieben)*

#### UNRICHTIGE TEMPO BEZEICHNUNGEN

*Es ist eine merkwürdige Tatsache, dass einige grosse Komponisten, darunter keine geringeren als Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Liszt, zuweilen unrichtige Tempobezeichnungen in einigen ihrer Kompositionen verwendet haben.*

*So hat beispielsweise Mendelssohn "Allegro con fuoco" in seinem Präludium (Präludium und Fuge in E Moll, Op. 35), welches im Vierviertel Takt geschrieben ist. Sollte diese Tempobezeichnung auf die vollen Taktschläge angewandt werden, wie dies der Vorschrift entspräche, so würde sich die Ausführung als unmöglich herausstellen. Die vorgeschriebene Tempobezeichnung kann sich nur auf die Halbtaktschläge beziehen. Die eigentliche Tempobezeichnung sollte "Andante" heissen.*

pas trop (s'applique généralement au tempo)

molto = intensifie la vitesse ou la lenteur

poco = diminue la vitesse ou la lenteur

meno = moins (s'applique généralement au tempo)

#### DÉSIGNATIONS FAULTIVES DU TEMPS

Il est curieux que quelques grands compositeurs, non moindres que Beethoven, Mendelssohn, Chopin et Liszt, ont donné des désignations incorrectes du temps dans quelques unes de leurs compositions.

Ainsi: Mendelssohn, dans "Prélude et Fugue" en mi mineur, Op. 35, écrit pour le Prélude, qui est en quatre temps, "*Allegro con fuoco*". Si ceci était appliqué, comme on est sensé le faire, aux temps complets de la mesure, l'exécution du morceau deviendrait impossible. La désignation du temps donnée s'applique au demi-temps. La désignation correcte est "Andante"

*fluctuaciones de tiempo*

*a tempo primo } = al mismo tiempo que la primera vez*

*L'istesso tempo } = al mismo tiempo que la primera vez*

*ma non troppo = pero no demasiado (se aplica generalmente al tiempo)*

*molto = intensifica la rapidéz o la lentitud*

*poco = disminuye la rapidéz o la lentitud*

*meno = menos (se aplica generalmente al tiempo)*

#### DESIGNACIONES DE TIEMPO DEFECTUOSAS

*Es un hecho curioso de que algunos grandes compositores, nada menos que Beethoven, Mendelssohn, Chopin y Liszt, hayan dado designaciones de tiempo defectuosas en algunas de sus composiciones.*

*Mendelssohn, en su Preludio y Fuga en Mi menor, Op. 35: el Preludio está escrito en compasillo y lleva "Allegro con fuoco" Si se aplica este tiempo a las partes del compás, como se debiera hacer, es de imposible ejecución. El tiempo indicado se aplica a las medias partes del compás. La designación de tiempo correcta es "Andante"*

Prelude and Fugue  
in E minor, Op. 35, No. 1

Präludium und Fuge  
in E moll, Op. 35, No. 1

Prélude et Fugue  
en Mi mineur, Op. 35,  
No. 1

Preudio y Fuga en  
Mi menor, Op. 35, No. 1

F. MENDELSSOHN - BARTHOLDY

Allegro con fuoco

*leggiere*

*mf*

*f*

*assai marcato la melodia*

*sf*

*sf*

etc.

The Fugue has *Andante*; this applies to the full beats and is correct.

Mendelssohn's "Song without Words" No. 15 is inscribed "*Presto molto vivace*." This is tautological, for "*Presto*" cannot be anything but a very

*Die Fuge hat Andante; dies bezieht sich auf die ganzen Taktschläge und ist richtig.*

Mendelssohns "*Lied ohne Worte*" No. 15 ist "*Presto molto vivace*" bezeichnet. Dies ist eine *Tautologie*, da "*Presto*"

La Fugue porte *Andante*; ceci s'applique au temps complet de la mesure et est exact.

La "*Chanson sans Paroles*" No. 15, porte "*Presto molto vivace*". C'est là un pléonasma, car "*Presto*" ne peut être autre

La Fuga está marcada "*Andante*"; este se aplica a las partes del compás, y es correcto.

La "*Canción sin Palabras*" No. 15 de Mendelssohn lleva la inscripción "*Presto molto vivace*." Esto es un pleonas-

vivacious tempo. As a matter of fact the whole designation is wrong. The piece can be executed only in *Allegretto*, or at most, *Allegro*.

*nur ein sehr lebhaftes Tempo bedeuten kann. Tatsächlich ist die ganze Bezeichnung falsch. Das Stück kann nur in Allegretto oder höchstens in Allegro ausgeführt werden.*

chose qu'un mouvement très vif. En fait, toute la désignation est fautive. Le morceau ne peut être exécuté qu'en *Allegretto* ou, tout au plus, *Allegro*.

*mo, pues "Presto" no puede ser otra cosa que un movimiento muy vivaz. Pero de todos modos, toda la designación es errónea. La pieza no se puede ejecutar más aprisa que Allegretto o lo más, Allegro.*

Song Without Words,  
No. 15

*Lied Ohne Worte,*  
*No. 15*

Chanson Sans Pa-  
roles, No. 15

*Canción Sin Pal-*  
*abras, No. 15*

F. MENDELSSOHN - BARTHOLDY

Presto e molto vivace

*cantabile*

*p*

*sf*

*etc.*

In his edition of the C major concerto of Beethoven, d'Albert writes: "The designation "*Largo*" is apt to induce the performer to play much too slowly. *Andante ma non troppo* would seem to designate more correctly the proper tempo." The suggestion by d'Albert

*In seiner Ausgabe des C Dur Konzerts von Beethoven schreibt d'Albert: "Die Bezeichnung Largo dürfte den Spieler zu einem viel zu langsamen Tempo führen. Andante ma non troppo dürfte dem richtigen Zeitmasse näher kommen." Der Vorschlag von d'Albert ver-*

Dans son édition en ut majeur du concerto de Beethoven, d'Albert écrit: "La désignation "*Largo*" est apte à induire l'exécutant à jouer beaucoup trop lentement. "*Andante ma non troppo*" semblerait plus juste pour désigner le temps véritable. La suggestion de d'Albert

*En su edición del concierto en Do mayor de Beethoven, escribe d'Albert: "La designación Largo puede dar lugar a que el ejecutante toque con mucho más lentitud de la debida. Andante ma non troppo parecería designar de una manera más cor-*

deserves consideration, for in his String Quartette Op. 131 Beethoven writes: "*Adagio quasi poco Andante.*"

Just as justified appears to be d'Albert's foot-note in his edition of Beethoven's sonatas anent the "Minuet" of the sonata Op. 10, No. 3. D'Albert writes: "Rather '*Intermezzo*,' for the slow minuet-time would be here out of place."

The Ballade in A flat major by Chopin has "*Allegretto*." It should be born in mind that in all compound measures, such as  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  the tempo designation bears upon the *principal* beats and *not* on their subdivisions. All four Ballades of Chopin are in  $\frac{6}{4}$  or  $\frac{6}{8}$ . The true tempo designation of the A $\flat$  major Ballade should be *Andante con moto*, or *Moderato* for the dotted quarter note.

The Impromptu in F $\sharp$  major by Chopin, is in  $\text{♩}$  time and has "*Allegretto*." If this is taken as applying to four beats in the measure, that is to say, to the quarter notes, a slow, tranquil, and certainly acceptable, tempo is the result. But  $\text{♩}$ , or *alla breve*, is a binary measure, composed of two principal beats, not four. If *Allegretto* is applied to

*dient Beachtung; denn in seinem Streichquartett Op. 131 schreibt Beethoven: "Adagio quasi poco Andante."*

*Ebenso berechtigt erscheint d'Albert's Bemerkung in seiner Ausgabe der Beethovenschen Sonaten über den "Minuet" bezeichneten dritten Satz der Sonate Op. 10, No. 3, "Vielmehr "Intermezzo"; daher das langsamere Minuettempo nicht am Platze wäre."*

*Die Ballade in As Dur von Chopin ist "Allegretto" bezeichnet. Man sollte im Auge behalten, dass in allen zusammengesetzten Takten wie  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  die Tempobezeichnung sich auf die Haupttaktschläge und nicht auf die Unterteilungen bezieht. Alle vier Balladen von Chopin sind in  $\frac{6}{4}$  oder  $\frac{6}{8}$ . Die richtige Tempobezeichnung der As Dur Ballade sollte Andante con moto, oder Moderato für die punktierte Viertelnote sein.*

*Das Impromptu in Fis Dur von Chopin ist in  $\text{♩}$  Zeitmass und ist "Allegretto" bezeichnet. Wenn dies den vier Taktschlägen angepasst wird, das heisst den Viertelnoten, so wird ein langsames, ruhiges und sicherlich annehmbares Tempo erzielt. Aber  $\text{♩}$ , oder *alla breve*, ist ein zwei-*

commande considération, car dans son Quatuor pour instruments à cordes Op. 131, Beethoven écrit: "*Adagio quasi poco Andante.*"

Tout aussi justifiée semble la note explicative de d'Albert dans son édition des sonates de Beethoven concernant le "Menuet" de la sonate Op. 10, No. 3. D'Albert écrit: "Plutôt '*Intermezzo*' le rythme plus lent du "tempo di minuetto" n'étant pas à sa place ici."

La Ballade en la bémol de Chopin porte "*Allegretto*." Il faut garder présent à l'esprit que dans toutes les mesures composées, telles que  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , la désignation du temps s'applique aux temps principaux et non pas à leurs subdivisions. Toutes les quatre Ballades de Chopin sont en  $\frac{6}{4}$  ou  $\frac{6}{8}$ . La désignation juste de la Ballade en la bémol majeur devrait être *Andante con moto* ou *Moderato* pour la noire pointillée.

L'Impromptu en fa dièse majeur de Chopin est en  $\text{♩}$  et porte "*Allegretto*." Si ceci est entendu comme s'appliquant aux quatre temps de la mesure, c'est-à-dire aux noires, il en résulte un mouvement

*recta el tiempo verdadero.*" La sugestión de d'Albert merece consideración, pues en su Cuarteto para instrumentos de cuerda, Op. 131, Beethoven escribe: "*Adagio quasi poco Andante.*"

*Asimismo parece justificada la nota explicativa de d'Albert en su edición de las sonatas de Beethoven, referente al Minuetto de la sonata Op. 10, No. 3. D'Albert escribe: "Más bien Intermezzo, pues el tiempo lento del Minuetto está aquí fuera de lugar."*

*La Balada en La bémol mayor de Chopin está marcada "Allegretto." Hay que tener presente que en todos los compases compuestos, tales como  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , la designación del tiempo se refiere a las partes principales del compás y no a sus subdivisiones. Las cuatro Baladas de Chopin están en  $\frac{6}{4}$  o  $\frac{6}{8}$ . La verdadera designación del tiempo de la Balada en La bémol mayor debiera ser Andante con moto o Moderato para la negra con puntillo.*

*El Impromptu en Fa sostenido mayor está en  $\text{♩}$  y va marcado "Allegretto." Si esto se aplica a cuatro tiempos por compás, es decir, a*

these two principal beats that is to say, to the half-notes, the tempo becomes much too rapid. Ignaz Friedman is, to my knowledge, the only one who, in his edition of the compositions of Chopin, has had the courage to replace *Allegretto* by the true tempo "*Andantino*  $\text{♩} = 48$ ", (a little faster than *Andante* A.J.)

The Scherzos of Chopin, in B♭ minor and in E major, are marked "*Presto*," those in B minor and in C♯ minor "*Presto con fuoco*." They are all in  $\frac{3}{4}$ .

As "*Presto*" can be applied neither to the whole measure, nor to the single beats, the true tempo designations would seem to be respectively *Allegro* and *Allegro con fuoco* =  $\text{♩}$ , which correspond to the metronomic indications of the various editors.

In the belief of the author of this work the following easily misleading tempo designations should be replaced by *Andante* and *Moderato*, whereby no changes are made in the tempos meant by Chopin:

Nocturne Op. 48 In-scribed *Lento*. The true tempo appears to be *Andante*.

Prelude No. 7 In-scribed *Andantino*. The true tempo appears to be *Moderato*.

Prelude No. 15 In-scribed *Sostenuto*. As already stated this corresponds to *Andante* or *Moderato*.

*teiliger Takt, der aus zwei Taktschlägen besteht, nicht aus vier. Wenn Allegretto diesen zwei Taktschlägen, das heisst den halben Noten, angepasst wird, so wird das Tempo viel zu rasch. Meines Wissens ist Ignaz Friedman der einzige, der in seiner Ausgabe von Chopin, den Mut gehabt hat, Allegretto durch die wahre Tempobezeichnung "Andantino"  $\text{♩} = 48$  (etwas schneller als Andante A.J.) zu ersetzen.*

*Die Scherzi von Chopin, in B Moll und in E Dur sind "Presto" bezeichnet; die in H Moll und Cis Moll "Presto con fuoco." Sie sind alle in  $\frac{3}{4}$ .*

*Da "Presto" weder auf den ganzen Takt noch auf die Taktschläge angewandt werden kann, so dürfte die richtige Tempobezeichnung Allegro beziehungsweise Allegro con fuoco =  $\text{♩}$  sein. Die letzten Tempi entsprechen den metronomischen Bezeichnungen der verschiedenen Herausgeber.*

*Nach Ansicht des Verfassers sollten die nachstehenden leicht irreführenden Tempobezeichnungen durch Andante und Moderato ersetzt werden ohne dass hierdurch das von Chopin beabsichtigte Tempo irgendwelche Änderung erfährt.*

*Nocturne Op. 48 überschieden Lento: richtiger Andante*

*Praeludium No. 7 überschieden Andantino: richtiger Moderato*

lent et tranquille certainement acceptable. Mais  $\text{♩}$ , ou *alla breve*, est une mesure binaire, composée de deux temps principaux, non pas quatre. Si *Allegretto* est appliqué à ces deux temps principaux, c'est-à-dire aux blanches, le temps devient beaucoup trop rapide. Ignaz Friedman est, que je sache, le seul qui, dans son édition, des oeuvres de Chopin, ait eu le courage de remplacer *Allegretto* par le vrai tempo, "*Andantino*"  $\text{♩} = 48$  (un peu plus vite que *Andante*. A.J.)

Les Scherzos de Chopin, en si bémol mineur et en mi majeur, sont marqués "*Presto*;" ceux en si mineur et en ut dièze mineur sont marqués "*Presto con fuoco*." Ils sont tous en  $\frac{3}{4}$ .

Comme on ne peut appliquer "*Presto*" ni aux temps principaux, ni à leurs subdivisions, il semblerait que la désignation juste devrait être respectivement *Allegro* et *Allegro con fuoco*. =  $\text{♩}$  lesquels correspondent aux indications métronomiques des différents éditeurs.

Les désignations suivantes du temps qui donnent facilement lieu à des malentendus, devraient, à mon avis, être remplacées par *Andante* et *Moderato*, ce qui ne change pas le mouvement que Chopin avait en vue.

Nocturne Op. 48 inscrit *Lento*. Le mouvement juste semblerait être *Andante*

Prélude No. 7 inscrit

*las negras, resultaría un tiempo despacio, tranquilo y por cierto aceptable. Pero  $\text{♩}$  o *alla breve*, es un compás binario, compuesto de dos tiempos principales y no de cuatro. Si se aplica *Allegretto* a estos dos tiempos principales, es decir, a las blancas, el tiempo resultaría mucho más rápido de lo debido. Ignaz Friedman es, que yo sepa, el único que, en su edición de las composiciones de Chopin, ha tenido el valor de reemplazar *Allegretto* por el tiempo verdadero, "*Andantino*"  $\text{♩} = 48$  (un poco más aprisa que *Andante* A.J.)*

*Los Scherzos de Chopin, en Si bemol menor y en Mi mayor, están marcados "Presto;" los en Si menor y en Do sostenido menor "Presto con fuoco." Todos están en  $\frac{3}{4}$ .*

*Como "Presto" no puede aplicarse al compás entero ni a sus tiempos, las designaciones de tiempo verdaderas parecerían ser *Allegro* y *Allegro con fuoco* =  $\text{♩}$ , respectivamente, lo que corresponde a las indicaciones metronómicas de los varios editores.*

*En la opinión del autor de esta obra, las siguientes designaciones de tiempo, las cuales pudieran dar lugar a una ejecución errónea, deben substituirse por *Andante* y *Moderato*, con cuyo cambio queda inalterado el tiempo ideado por Chopin:*

*Nocturno Op. 48 Mar-*



Prelude No. 21 In - scribed *Cantabile*. The true tempo appears to be *Andante*.

Sonata in B minor In - scribed *Largo*. The true tempo appears to be *Andante*. (3rd movement).

Grande Fantaisie Op. 13 In - scribed *Largo*. The true tempo appears to be *Andante*.

Ballade in G minor In - scribed *Lento*. The true tempo appears to be *Andante*.

Liszt gives *Allegretto* as the tempo of his "Campanella." Being written in  $\frac{6}{8}$  the *Allegretto* is not to be applied to the subdivisions of the two principal beats, for an extremely slow tempo would then be the result. But it is also inapplicable to the principal beats, for the result would be a tempo of such rapidity as to make the execution of the piece impossible. It can be played (although a high virtuosity is then necessary) in *Moderato*.

Many more examples of misconceived tempo designations might be presented; those given suffice, however, to prove that the degree of speed of a musical composition must ever be subservient to its context and character, as well as to the technical difficulties which its execution offers.

*Praeludium No. 15* überschrieben *Sostenuto*: gleichwärtig mit *Andante*.

*Praeludium No. 21* überschrieben *Cantabile*: richtiger *Andante*.

*Sonate in H Moll* überschrieben *Largo*: richtiger *Andante* (3ter Satz)

*Grande Fantaisie Op. 13* überschrieben *Largo*: richtiger *Andante*.

*Ballade in G Moll* überschrieben *Lento*: richtiger *Andante*

*Liszt gibt Allegretto als das Tempo seiner "Campanella."* Da das Stück in  $\frac{6}{8}$  geschrieben ist, so ist die Anwendung von *Allegretto* auf die Unterabteilungen der zwei Haupttaktschläge nicht anwendbar, da das Ergebnis ein äusserst langsames Tempo sein würde. Das *Allegretto* kann aber auch nicht auf die Haupttaktschläge Anwendung finden, da in diesem Falle sich ein so rasches Tempo ergeben würde, dass eine Ausführung des Stückes in diesem Tempo vollkommen unmöglich sein würde. Es kann jedoch, wenn auch ein hoher Grad von Virtuosität dazu erforderlich ist, in *Moderato* ausgeführt werden.

*Es könnten noch viele solche Tempobezeichnungen nachgewiesen werden, die unrichtig ausgewählt worden sind. Die vorstehend angeführten genügen jedoch, um zu beweisen, dass der Grad*

*Andantino*. Le mouvement juste semblerait être *Modérato*

Prélude No. 15 in - scribed *Sostenuto*, correspond, ainsi qu'il a été dit, à *Andante*

Prélude No. 21 in - scribed *Cantabile*. Le mouvement juste semblerait être *Andante*

Sonate en si mineur inscrit *Largo*. Le mouvement juste semblerait être *Andante* (3me mouv.)

Grande Fantaisie Op. 13 inscrit *Largo*. Le mouvement juste semblerait être *Andante*

Ballade en sol mineur inscrit *Lento*. Le mouvement juste semblerait être *Andante*

Liszt donne *Allegretto* comme le tempo de sa "Campanella." Comme l'oeuvre est écrite en  $\frac{6}{8}$ , l'*Allegretto* ne doit pas être appliqué aux subdivisions des deux temps principaux, car il en résulterait un temps extrêmement lent. Or c'est également inapplicable aux temps principaux, car il en résulterait un tempo d'une telle rapidité que l'exécution de la pièce en devient impossible. Celle-ci peut être jouée en *Modérato*, quoiqu'une grande virtuosity alors soit nécessaire.

On pourrait présenter beaucoup plus d'exemples de désignations de tempo erronnées; cependant, ceux qui ont été donnés suffisent pour démontrer que le degré de vitesse d'une composition musicale doit tou -

cado *Lento*. *El tiempo verdadero parece ser Andante*.

*Preludio No. 7 Marcado* *Andantino*. *El tiempo verdadero parece ser Moderato*.

*Preludio No. 15 Marcado* *Sostenuto*. *Esto corresponde, como se dijo ya, a Andante*.

*Preludio No. 21 Marcado* *Cantabile*. *El tiempo verdadero parece ser Andante*.

*Sonata en Si menor Marcada* *Largo*. *El tiempo verdadero parece ser Andante*. (3er mov.)

*Gran Fantasia Op. 13 Marcada* *Largo*. *El tiempo verdadero parece ser Andante*.

*Balada en Sol menor Marcada* *Lento*. *El tiempo verdadero parece ser Andante*.

*Liszt da Allegretto en la "Campanella."* *Estando escrita en  $\frac{6}{8}$ , el Allegretto no se puede aplicar a las subdivisiones de los dos tiempos principales, pues el resultado sería un tiempo excesivamente lento. Pero tampoco puede aplicarse a los tiempos principales, pues resultaría entonces un tiempo de rapidéz tan grande, que la ejecución de la pieza sería imposible. Se puede tocar *Moderato*, aunque es entonces necesaria una alta virtuosidad.*

*Se pudieran citar muchos más ejemplos de*

The *Scherzos* in the sonatas of Beethoven are marked *Allegretto* or *Allegro*. This is to be taken as applying not to the single beats of the measure but to the whole measure, whereby the tempo becomes three times faster than the uninitiated (unless he uses an edition that gives Metronome numbers) might be led to suppose. The "time" of the Scherzo is, therefore, to be "beaten," not with three extremely rapid beats to the measure but with one single beat for the whole measure.

The *Minuets* in the Beethoven sonatas, are slower than the *Scherzos*, and their "time" is to be "beaten" with three beats in every measure. Ex: the Scherzo of Op. 2, No. 3, marked *Allegro* has  $\text{♩} = 92$  in d'Albert's edition. The Minuet of Op. 31, No. 3, in the same edition, is marked  $\text{♩} = 84$ .

At times, though, and on account of the context-- of the number of notes contained in every measure-- there is not such a marked difference between the tempo of a Scherzo and of a Minuet  
Ex:

Scherzo Op. 2, No. 1  
(d'Albert Edition:  $\text{♩} = 69$ )

Minuet Op. 2, No. 2  
(d'Albert Edition:  $\text{♩} = 58$ )

Some editions commit the mistake of assigning to this Minuet

*der Schnelligkeit einer musikalischen Komposition sich stets deren Inhalt und Charakter ebenso wie den technischen Schwierigkeiten, die seine Ausführung mit sich bringt, anpassen muss.*

*Die Scherzi in den Sonaten von Beethoven sind Allegretto oder Allegro bezeichnet. Dies ist so zu verstehen, dass die Tempobezeichnungen sich auf den ganzen Takt bezieht und nicht auf die einzelnen Taktschläge. Dadurch wird das Tempo dreimal so schnell wie es der nicht Eingeweihte verstehen würde, falls er eine Ausgabe gebraucht, die keine metronomischen Angaben enthält. Das Zeitmass des Scherzos soll deshalb mit einem einzigen Schlag für den ganzen Takt markiert werden und nicht mit drei sehr schnellen Schlägen.*

*Die Menuette in den Beethovenschen Sonaten sind langsamer als die Scherzi und ihr Zeitmass ist durch drei Schläge in jedem Takt anzugeben. Beispiel: das Scherzo von Op. 2, No. 3, welches Allegro bezeichnet ist, hat  $\text{♩} = 92$  in der Ausgabe von d'Albert. Das Menuett von Op. 31, No. 3, in der gleichen Ausgabe, ist  $\text{♩} = 84$  bezeichnet.*

*Zweifeln jedoch ist kein solcher wesentlicher Unterschied zwischen dem Tempo eines Scherzo und eines Menuetts vorhanden, was sich durch den Inhalt-- das heisst aus der Anzahl der in jedem Takt enthaltenen Noten erklärt. Beispiele:*

jours être subordonné à son contexte et à son caractère, aussi bien qu'aux difficultés techniques que son exécution présente.

Les *Scherzos* dans les sonates de Beethoven sont marqués *Allegretto* ou *Allegro*. Ceci doit être compris comme s'appliquant non pas aux temps simples de la mesure, ce qui rend le mouvement trois fois plus rapide, comme celui qui n'est pas initié pourrait supposer, sauf s'il emploie une édition donnant les indications métronomiques. Par conséquent, pour les *Scherzos*, il faut battre la mesure non pas en donnant trois mouvements extrêmement rapides pour chaque mesure, mais en donnant un seul mouvement pour toute la mesure.

Les *Menuets* dans les sonates de Beethoven, sont plus lents que les *Scherzos*, et leur mesure se bat en trois temps. Ex: le Scherzo de l'Op. 2, No. 3, marqué *Allegro*, a  $\text{♩} = 92$  dans l'édition de d'Albert. Le Minuet de l'Op. 31, No. 3, dans la même édition, est marqué  $\text{♩} = 84$ .

Quelquefois, cependant, en égard au contexte, c'est-à-dire au nombre de notes contenues dans chaque mesure, la différence entre le mouvement d'un Scherzo et d'un Minuet n'est

*designaciones de tiempo mal concebidas, pero los indicados bastan para probar que el grado de rapidéz de una composición musical debe siempre depender de su contexto y carácter, así como de las dificultades técnicas que ofrecen su ejecución.*

*Los Scherzos de las sonatas de Beethoven van marcados Allegretto o Allegro. Debe entenderse que esto se aplica al compás entero y no a sus divisiones; el tiempo resulta así tres veces más rápido de lo que muchos estudiantes pudieran suponer, a menos que dispongan de una edición con indicaciones metronómicas. El tiempo del Scherzo debe, por consiguiente, marcarse con un solo movimiento para todo el compás, y no con un movimiento para cada una de las tres divisiones del compás.*

*Los Minuetos en las sonatas de Beethoven son más despacio que los Scherzos, y su compás debe llevarse con tres movimientos para cada compás. Ejemplo; el Scherzo del Op. 2, No 3, marcado Allegro lleva  $\text{♩} = 92$  en la edición de d'Albert. El Minueto del Op. 31, No. 3, en la misma edición, está marcado  $\text{♩} = 84$ .*

*A veces, sin embargo y a causa del contexto, es decir, del número de notas contenidas en cada*

a more rapid tempo than to the Scherzo.

A laudable practice indulged in by Anton Rubinstein should be mentioned here; it consists in indicating the note-value to which his tempo indications apply. Ex: *Allegro* =  $\bullet$  *Andante* =  $\text{♩}$ .

*Scherzo Op. 2, No. 1*  
(Ausgabe von d'Albert  $\text{♩}$  = 69)

*Menuett Op. 2, No. 2*  
(Ausgabe von d'Albert  $\text{♩}$  = 58)

*Einige Ausgaben enthalten den Fehler, dass für das Menuett ein rascheres Tempo angegeben wird als für das Scherzo.*

*Eine löbliche Gepflogenheit, die Anton Rubinstein besass, sollte hier erwähnt werden, nämlich die Angabe des Notenwerts, auf welche sich die Tempobezeichnungen beziehen. Beispiel: *Allegro* =  $\bullet$  *Andante* =  $\text{♩}$ .*

pas si grande. Ex:

*Scherzo Op. 2, No. 1*,  
édition de d'Albert;  $\text{♩}$  = 69

*Menuet Op. 2, No. 2*,  
édition de d'Albert,  $\text{♩}$  = 58

Quelques éditions se trompent en assignant à ce Menuet un mouvement plus rapide qu'au Scherzo.

Une pratique louable d'Anton Rubinstein vaut d'être mentionnée; elle consiste à donner la valeur des notes à laquelle se rapporte l'indication du temps. Ex. *Allegro* =  $\bullet$  *Andante* =  $\text{♩}$ .

*compás, no es tan grande la diferencia de tiempo entre un Scherzo y un Minueto. Ej.:*

*Scherzo Op. 2, No. 1*  
(Edición de d'Albert:  $\text{♩}$  = 69)

*Minueto Op. 2, No. 2*  
(Edición de d'Albert:  $\text{♩}$  = 58)

*Algunas ediciones cometen el error de asignar a este Minueto un tiempo más rápido que al Scherzo.*

*Una costumbre laudable de Anton Rubinstein merece mención; consiste en indicar el valor de las notas a las cuales se refieren las indicaciones del tiempo. Ej.: *Allegro* =  $\bullet$  *Andante* =  $\text{♩}$ .*

## Curiosities in Tempo Designations

HAYDN

*Adagio non lento* (String Quartett Op. 50, No. 1) The words contradict themselves.

*Andante più tosto Allegretto* (String Quartett Op. 50, No. 2) This really amounts to *Allegretto*.

*Allegretto alla Zingarese* (String Quartett Op. 20, No. 4) This means: *Allegretto* in gipsy style.

*Maestoso ed Adagio* ("The Seven Words of the Redeemer," for String Quartett). To be understood as "slowly and majestically?"

*Andantino ed innocentemente* Trio No. 5 for piano, violin and cello. Also String Quartett Op. 74, No. 1) The

## Merkwürdige Tempo Bezeichnungen

HAYDN

*Adagio non lento* (*Streich-Quartett Op. 50, No. 1*) Die Worte widersprechen sich.

*Andante più tosto Allegretto* (*Streich-Quartett Op. 50, No. 2*) Tatsächlich bedeutet dies *Allegretto*.

*Allegretto alla Zingarese* (*Streich-Quartett Op. 20, No. 4*) Dies bedeutet: *Allegretto auf Zigeunerweise*.

*Maestoso ed Adagio* ("Die sieben Worte des Erlösers"), für *Streich-Quartett*. Dies sollte als "langsam und erhaben" aufgefasst werden.

*Andantino ed innocentemente* Trio No. 5 für Klavier, Violine und Cello. Auch *Streich-Quar-*

## Indications singulières

HAYDN

*Adagio non lento* Quatuor pour instruments à cordes Op. 50, No. 1) Ces mots se contredisent.

*Andante più tosto Allegretto* (Quatuor pour instruments à cordes Op. 50, No. 2) Ceci équivaut réellement à *Allegretto*.

*Allegretto alla Zingarese* (Quatuor pour instruments à cordes Op. 20, No. 4) Ceci signifie: *Allegretto* à la manière des bohémiens.

*Maestoso ed Adagio* ("Les sept paroles du Sauveur," quatuor pour instruments à cordes.) A comprendre comme: "lent et majestueux!"

*Andantino ed innocentemente* Trio No. 5 pour

## Designaciones de Tiempo Curiosas

HAYDN

*Adagio non lento* (*Cuarteto para instrumentos de cuerda, Op. 50, No. 1*) Las palabras se contradicen.

*Andante più tosto Allegretto* (*Cuarteto para instrumentos de cuerda, Op. 50, No. 2*) Esto realmente significa *Allegretto*.

*Allegretto alla Zingarese* (*Cuarteto para instrumentos de cuerda, Op. 20, No. 4*) Esto significa *Allegretto en estilo gitano*.

*Maestoso ed Adagio* ("Las Siete Palabras del Redentor," *Cuarteto para instrumentos de cuerda*) Esto debe entenderse como "despacio y majestuoso!"

qualifying word "semplice" (with simplicity) would have been more appropriate.

#### BEETHOVEN

*Allegretto vivace* (Sonata for piano, Op. 31, No. 3). This tempo designation is equal to *Allegro ma non troppo*.

*Presto alla Tedesca* (Sonata Op. 79). The qualification of "Tedesca" which in Italian means "German," seems designed to make the "Presto" rugged and heavy in character.

*Allegro assai vivace, ma serio* (String Quartet in F minor, Op. 95). On the manuscript is written "Quartetto serio?" Thayer, the great biographer of Beethoven, when quoting this tempo designation, places an exclamation point after the word "serio?"

The "Diabelli" Variation No. 6, (Op. 120) has also *Allegro ma non troppo e serio* (♩ = 126).

#### MOZART

*Andante un poco Adagio* (Sonata in C major, No. 10) This carries no definite understanding of the tempo.

*tett Op. 74, No. 1) Das Wort "semplice" (einfach) wäre besser gewesen.*

#### BEETHOVEN

*Allegretto vivace Sonate für Klavier, Op. 31, No. 3) Diese Tempobezeichnung läuft auf Allegro ma non troppo hinaus.*

*Presto alla Tedesca (Sonate Op. 79) Die Bezeichnung "Tedesca" die im italienischen "Deutsch" bedeutet, scheint zu dem Zweck gewählt worden zu sein, um dem "Presto" einen derben, etwas burshikosen Charakter zu geben.*

*Allegro assai vivace, ma serio (Streich Quartet in F Moll Op. 95). Auf dem Manuskript steht geschrieben: "Quartetto serio?" Thayer, der grosse Beethoven-Biograph, setzt bei Zitierung dieser Tempobezeichnung ein Ausrufungszeichen nach dem Wort "serio?"*

*Die "Diabelli" Variation No. 6, (Op. 120) hat ebenfalls: Allegro ma non troppo e serio (♩ = 126).*

#### MOZART

*Andante un poco Adagio Sonate in C dur, No. 10) Diese Tempobezeichnung gibt keinen klaren Begriff des Tempos.*

piano, violon et violoncelle. Aussi Quatuor pour instruments a cordes, Op. 74, No. 1) Le qualificatif "semplice" (avec simplicité) aurait été plus approprié.

#### BEETHOVEN

*Allegretto vivace (Sonate pour piano, Op. 31, No. 3). Cette indication de tempo est équivalente à Allegro ma non troppo.*

*Presto alla Tedesca (Sonata Op. 79). La qualification de "Tedesca" qui en italien signifie "Allemande" semble avoir comme but de rendre le "Presto" quelque peu rude et lourd de caractère. Allegro assai vivace, ma serio (Quatuor pour instruments à cordes en fa mineur, Op. 95) Dans le manuscrit on lit "Quartetto serio?" Thayer, le grand biographe de Beethoven, quand il rapporte cette désignation de temps, place un point d'exclamation après le mot "serio?"*

La Variation de "Diabelli" No. 6, (Op. 120) a également *Allegro ma non troppo e serio* (♩ = 126).

#### MOZART

*Andante un poco Adagio (Sonate en ut majeur No. 10) Ceci ne donne pas une idée claire du tempo.*

Andantino ed innocentemente (Trio No. 5 para piano, violín y violoncelo. También Cuarteto para instrumentos de cuerda, Op. 74, No. 1) La calificación "semplice" (con sencillez) hubiera sido más apropiada.

#### BEETHOVEN

*Allegretto vivace (Sonata para piano, Op. 31, No. 3). Esta designación es igual a Allegro ma non troppo.*

*Presto alla Tedesca (Sonata Op. 79). La calificación "Tedesca" que en italiano significa "alemana," parece haber sido ideada para dar al "Presto" un carácter algo tosco y pesado.*

*Allegro assai vivace, ma serio (Cuarteto para instrumentos de cuerda en Fa menor, Op. 95). En el manuscrito aparece "Quartetto serio?" Thayer, el gran biógrafo de Beethoven, al citar esta designación de tiempo, pone un punto de exclamación después de la palabra "serio?"*

La Variación de "Diabelli" No. 6, (Op. 120) también lleva *Allegro ma non troppo e serio* (♩ = 126).

#### MOZART

*Andante un poco Adagio (Sonata en Do mayor No. 10) Esto no da una definición clara del tiempo.*



**IGNAZ FRIEDMAN**

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



**JOSEF LHEVINNE**

Photo by Mishkin, New York



## SCHUBERT

*Andante molto* (Sonata in E $\flat$  major, Op. 122) This is ambiguous.

## MENDELSSOHN

*Andante lento* (Prelude in F minor, Op. 35) The words contradict themselves.

*Allegro con moto* (Etude Op. 104). Tautological. *Allegro* implies motion.

*Presto e molto vivace* (Song without words). The same as the foregoing. *Presto* is necessarily a very vivacious tempo.

*Allegretto con moto* (Song without words). This amounts to *Allegro*.

## CHOPIN

*Lento quasi Adagio* (Grande Fantaisie Op. 13). Ambiguous. It all depends whether for Chopin *Lento* is slower than *Adagio*, or the reverse.

*Andante Spianato* (Op. 22). The word "spianato" means level, even and conveys the idea of quiet, uninterrupted motion. This is the only instance of its use in music.

## METRONOME

This exceedingly useful invention is generally credited to Maelzel, but unjustly so. Its inventor was Winkel, of

## SCHUBERT

*Andante molto* (Sonate in Es dur, Op. 122) Dies ist unbestimmt.

## MENDELSSOHN

*Andante lento* (Praeludium in F Moll, Op. 35) Die Worte widersprechen sich.

*Allegro con moto* (Etüde (Op. 104). Tautologisch. *Allegro* bedeutet Bewegung.

*Presto e molto vivace* (Lied ohne Worte) Ebenfalls tautologisch. *Presto* ist notwendigerweise ein sehr lebhaftes Tempo.

*Allegretto con moto* (Lied ohne Worte) Dies ist gleichbedeutend mit *Allegro*.

## CHOPIN

*Lento quasi Adagio* (Grande Fantaisie Op. 13) Unklar. Alles hängt davon ab, ob für Chopin *Lento* langsamer ist als *Adagio* oder umgekehrt.

*Andante Spianato* (Op. 22) Das Wort "spianato" bedeutet ebenmässig, gleichmässig und ruft die Vorstellung von ruhiger, ununterbrochener Bewegung hervor. Dies ist der einzige Fall seiner Verwendung in der Musik.

## METRONOM

Diese überaus nützliche Erfindung wird allgemein Maelzel zugeschrieben, jedoch mit Unrecht, da der wirkliche

## SCHUBERT

*Andante molto* (Sonate en Mi $\flat$  majeur, Op. 122) Ceci est ambigu.

## MENDELSSOHN

*Andante lento* (Prélude en fa mineur, Op. 35) Ces mots se contredisent.

*Allegro con moto* (Étude Op. 104) Pléonasme. *Allegro* implique le mouvement.

*Presto e molto vivace* (Chant sans paroles) Comme ci-dessus. *Presto* est nécessairement un tempo très vif.

*Allegretto con moto* (Chant sans paroles) Ceci équivaut à *Allegro*.

## CHOPIN

*Lento quasi Adagio* (Grande Fantaisie Op. 13) Ambigu. Tout dépend de savoir si pour Chopin *Lento* est plus lent que *Adagio*, ou le contraire.

*Andante Spianato* (Op. 22) Le mot "spianato" signifie nivelé, égal, et comporte l'idée de mouvement tranquille et ininterrompu. C'est le seul exemple de son usage en musique.

## MÉTRONOME

Cette invention d'une grande utilité est généralement attribuée à Maelzel, mais à tort. Son inventeur fut Winkel,

## SCHUBERT

*Andante molto* (Sonata en Mi $\flat$  mayor, Op. 122) Esto es ambiguo.

## MENDELSSOHN

*Andante lento* (Preludio en Fa menor, Op. 35) Las palabras se contradicen.

*Allegro con moto* (Estudio Op. 104) Tautológico. *Allegro* implica movimiento.

*Presto e molto vivace* (Canción sin palabras). Lo mismo que el anterior. *Presto* no puede ser menos de un tiempo muy vivaz.

*Allegretto con moto* (Canción sin palabras). Esto resulta ser *Allegro*.

## CHOPIN

*Lento quasi Adagio* (Gran Fantasia, Op. 13). Ambiguo. Todo depende de si *Lento* era para Chopin más despacio que *Adagio*, o al revés.

*Andante Spianato* (Op. 22). La palabra "Spianato" significa llano, igual, y da la idea de un movimiento calmo y no interrumpido. Este es el único caso en que se ha usado en la música.

## METRÓNOMO

Esta invención de tan gran utilidad se acredita generalmente a Maelzel, aunque indudablemente. Su inventor fue Win-

Amsterdam, Holland, who constructed the first metronome on the principle of the double pendulum, about the year 1812.

The story of how Maelzel appropriated to himself Winkel's invention and had it patented in Paris, in 1816, how Winkel cited him before the "Niederländische Akademie" and fully vindicated his rights, can be read in Grove's Dictionary of Music and Musicians. The only part that Maelzel can claim as his own is the graduated scale. It is also due to his personal efforts that Beethoven and other leading musicians became interested in the new invention.

The first requisite of a good Metronome is to beat the "clicks" accurately, that is to say, well in time. Like any instrument run by clock work, and which has to be wound up, a metronome is apt to get "slow" or "fast" or to beat the time unevenly. A good watch repairer will easily remedy the trouble.

In his "Piano Method" (1827) Hummel writes: "This modern invention is one of the most useful with respect to music, as it fulfills most perfectly the end aimed at by its inventor; though many persons still erroneously imagine that, in apply-

*Erfinder der Holländer Winkel aus Amsterdam war, der das erste Metronom, welches auf dem Prinzip des doppelten Pendels beruhte, um das Jahr 1812 konstruierte.*

*In "Grove's Dictionary of Music and Musicians" ist der Hergang ausführlich beschrieben, wie Maelzel sich die Erfindung Winkels aneignete und sie im Jahre 1816 in Paris patentieren liess, worauf Winkel ihn vor die Niederländische Akademie zitierte und seine Rechtsansprüche nachwies. Der einzige Teil, den Maelzel als seine Erfindung beanspruchen kann, ist die mit Ziffern eingeteilte Skala. Auch ist es seinen persönlichen Bemühungen zuzuschreiben gewesen, dass Beethoven und andere führende Musiker sich für die neue Erfindung interessierten.*

*Das erste Erfordernis eines guten Metronoms ist das genaue Anzeigen der Taktschläge. Wie jedes Instrument, das von einer Sprungfeder getrieben wird, und das aufgezogen werden muss, neigt auch das Metronom dazu, langsamer oder schneller zu gehen oder die Taktschläge ungleichmässig anzugeben. Ein guter Uhrmacher wird die Störung leicht beseitigen.*

*In seiner "Klaviermethode" (1827) schreibt*

d'Amsterdam, Hollande, qui construisit le premier métronome sur le principe du double balancier, vers l'année 1812.

Comment Maelzel s'appropriä l'invention de Winkel et la fit patenter à Paris en 1816, comment Winkel l'assigna devant la "Niederländische Akademie" et obtint la revendication de ses droits, peut se lire dans le "Grove's Dictionary of Music and Musicians". La seule partie du métronome qui soit due à Maelzel est l'échelle graduée. C'est également grâce aux efforts de ce dernier, que Beethoven et d'autres musiciens éminents s'intéressèrent à cette nouvelle invention.

La première condition requise pour un bon métronome est de battre la mesure correctement. Comme n'importe quel instrument à ressort, et qui doit être remonté, le métronome est apte à ralentir, à accélérer ou à perdre sa régularité. Un bon horloger répare aisément un métronome défectueux.

Dans sa "Méthode pour piano" (1827) Hummel écrit: "Cette invention moderne est une des plus utiles en musique, car elle remplit parfaitement le but de l'inventeur; bien que de nombreuses personnes s'ima-

gi, de Amsterdam, Holanda, quien construyó el primer metrónomo bajo el principio del doble péndulo, a eso del año 1812.

*En el "Grove's Dictionary of Music and Musicians" puede leerse la historia de como Maelzel se apropió de la invención de Winkel y la hizo patentar en Paris, en 1816; como Winkel lo citó ante la "Niederländische Akademie" y vindicó sus derechos. La única parte del Metrónomo que se debe a Maelzel es la escala graduada. Fué tambien debido a sus esfuerzos que Beethoven y otros músicos eminentes se interesarán en la nueva invención.*

*El primer requisito de un buen Metrónomo es que marque el compás correctamente. Como cualquier otro instrumento de resorte, al cual hay que dar cuerda, un metrónomo es apto a atrasarse o adelantarse, o a perder su regularidad. Un buen relojero puede arreglarlo fácilmente.*

*En su "Método de Piano" (1827) Hummel escribe: "Esta moderna invención es una de las más útiles en la música, pues llena de una manera muy perfecta la intención de su inventor, a pesar de que hay muchos personas que aún se imaginan que, al emplear el metrónomo, se*



ing the metronome, they are bound to follow its equal and undeviating motion throughout the whole piece, without allowing themselves any latitude in the performance for the display of taste or feeling?

Hummel gives a list indicating the speed at which, in his estimation, the various tempos, from "slow" to "quick" should be played. He also gives a list of composers, with their own metronome marks as applied to various tempos. These lists are highly instructive, as showing the speed at which the older composers estimated the tempos used in Music: They are reproduced the way Hummel published them in his English edition.

*Hummel: "Diese moderne Erfindung ist eine der nützlichsten auf dem Gebiet der Musik, da sie die von ihren Schöpfern beabsichtigten Zwecke vollkommen erfüllt. Freilich sind Viele der irrigen Ansicht, dass sie bei Verwendung des Metronoms gehalten sind dem gleichmässigen und unabweichenden Schlag dieses Instrumentes durch das ganze Stück hindurch folgen müssen ohne sich dabei irgendwelche Freiheit in dem Vortrag gestatten zu dürfen, um Geschmack und Gefühl zum Ausdruck zu bringen." Hummel fügt eine Liste bei, welche die Schnelligkeit nachweist, mit der seiner Ansicht nach, die verschiedenen Tempi von "langsam" bis "schnell" gespielt werden sollten. Ebenso gibt er ein Verzeichnis der Komponisten mit ihren metronomischen Vorschriften für die verschiedenen Tempi. Beide Verzeichnisse sind sehr lehrreich, da sie die Geschwindigkeiten angeben, wie sie von den älteren Komponisten für die verschiedenen Tempi geschätzt wurden.*

ginent encore erronément que, en se servant du métronome, elles sont tenues de suivre son mouvement égal et constant pendant toute la durée du morceau, sans se permettre la moindre latitude dans l'exécution pour faire montre de goût ou de sentiment?" Hummel donne une liste indiquant la vitesse à laquelle, à son avis, les "tempos" depuis "lent" jusqu'à "rapide" devraient être joués.

Hummel donne également une liste de compositeurs, avec leurs propres indications métronomiques telles qu'ils les appliquaient aux divers tempos. Ces listes sont hautement instructives, car elles montrent la vitesse à laquelle les anciens compositeurs estimaient les tempos usités en musique.

*debe seguir su movimiento regular e invariable en toda la pieza, sin permitirse la menor latitud en la ejecución para desplegar gusto y sentimiento." Hummel da una lista indicando la rapidez en que, en su opinión, los varios tiempos, desde "despacio" hasta "rápido," deben tocarse. También da una lista de compositores, con sus propias indicaciones metronómicas, aplicadas a varios tiempos. Estas listas son sumamente instructivas, pues muestran la rapidez en que los compositores antiguos estimaban los tempos usados en la música:*

TABLE I  
(HUMMEL)

<p>"slow times" ♪ = 50 - 110</p> <p>"moderate" ♪ = 60 - 110</p> <p>"quick" ♪ = 60 - 150 ♩ = 80 - 100</p>	<p>} in C, ♯, 3/4</p>
<p>"slow times" ♪ = 50 - 110</p> <p>"moderate" ♪ = 60 - 140</p> <p>"quick" ♪ = 50 - 110</p>	

TABELLE I  
(HUMMEL)

<p>"langsam" ♪ = 50 - 110</p> <p>"mässig" ♪ = 60 - 110</p> <p>"schnell" ♪ = 60 - 150 ♩ = 80 - 100</p>	<p>} in C, ♯, 3/4</p>
<p>"langsam" ♪ = 50 - 110</p> <p>"mässig" ♪ = 60 - 140</p> <p>"schnell" ♪ = 50 - 110</p>	

TABLE I  
(HUMMEL)

<p>"temps lents" ♪ = 50 - 110</p> <p>"modérés" ♪ = 60 - 110</p> <p>"rapides" ♪ = 60 - 150 ♩ = 80 - 100</p>	<p>} en C, ♯, 3/4</p>
<p>"temps lents" ♪ = 50 - 110</p> <p>"modérés" ♪ = 60 - 140</p> <p>"rapides" ♪ = 50 - 110</p>	

TABLA I  
(HUMMEL)

<p>"despacio" ♪ = 50 - 110</p> <p>"moderado" ♪ = 60 - 110</p> <p>"rápido" ♪ = 60 - 150 ♩ = 80 - 100</p>	<p>} en C, ♯, 3/4</p>
<p>"despacio" ♪ = 50 - 110</p> <p>"moderado" ♪ = 60 - 140</p> <p>"rápido" ♪ = 50 - 110</p>	

"slow times"  
♩ = 50 - 140  
"moderate"  
♩ = 50 - 100  
"quick"  
♩ = 100 - 150  
♩ = 80 - 120

6/8, 9/8, 12/8

"for moderate and quick times"  
♩ = 50 - 140  
♩ = 50 - 120

3/8

"langsam"  
♩ = 50 - 140  
"mässig"  
♩ = 50 - 100  
"schnell"  
♩ = 100 - 150  
♩ = 80 - 120

6/8, 9/8, 12/8

"mässig und schnell"  
♩ = 50 - 140  
♩ = 50 - 120

3/8

"temps lents"  
♩ = 50 - 140  
"modérés"  
♩ = 50 - 100  
"rapides"  
♩ = 100 - 150  
♩ = 80 - 120

6/8, 9/8, 12/8

"pour temps modérés et rapides"  
♩ = 50 - 140  
♩ = 50 - 120

3/8

"despacio"  
♩ = 50 - 140  
"moderado"  
♩ = 50 - 100  
"rapido"  
♩ = 100 - 150  
♩ = 80 - 120

6/8, 9/8, 12/8

"Para movimientos moderados y rapidos"  
♩ = 50 - 140  
♩ = 50 - 120

3/8

APELLATIONS OF THE MOVEMENTS

TEMPOBEICHNUNGEN

DÉSIGNATIONS DES MOUVEMENTS

DESIGNACIONES DE LOS MOVIMIENTOS

Names of the authors.

Original indication of the Movement of the Pieces

Time in conformity to the author's will and indication, expressed by the Degree of the Metronome.

Measures

*Namen der Komponisten.*

*Original Angabe der Schnelligkeit der Stücke?*

*Schnelligkeit entsprechend der Absicht der Komponisten und dessen Vorschrift, ausgedrückt in Metronom-Nummern?*

*Taktarten*

Noms des compositeurs.

Indications originales des mouvements des morceaux?

*Tempo en conformité avec la volonté et les indications des compositeurs, exprimées par les Degrés du Métronome.*

Mesures

*Nombres de los compositores*

*Indicación original del Movimiento de las Piezas.*

*Tempo conforme a la voluntad e indicaciones de los compositores, expresadas en números del metrónomo.*

*Compases*

{ Paer

Allegro Moderato

♩ = 50

C

{ Paer

Allegro Moderato

♩ = 80

C

{ Méhul

Allegro Moderato

♩ = 72

C

{ Méhul

Allegro Moderato

♩ = 88

C

{ Clementi

Allegro

♩ = 54

C

{ Clementi

Allegro

♩ = 50

C

{ Cherubini

Allegro

♩ = 172

C

{ Cherubini

Allegro

♩ = 126

C

{ Cherubini

Allegro

♩ = 72

C

Méhul

Allegro

♩ = 96

C

Berton

Allegro molto

♩ = 176

C

{ Spontini

Presto

♩ = 72

C

{ Spontini

Presto

♩ = 88

C

{ Beethoven

Presto

♩ = 152

C

{ Beethoven

Presto

♩ = 176

C

{ Beethoven

Presto

♩ = 224





















C

Clementi

Presto

♩ = 96

C
















{ Cherubini	Andantino	 = 76	$\frac{2}{4}$
{ Cherubini	Andantino	 = 164	$\frac{2}{4}$
{ Cramer	Moderato	 = 63	$\frac{2}{4}$
{ Cramer	Moderato	 = 116	$\frac{2}{4}$
Cramer	Allegro non tanto	 = 138	$\frac{2}{4}$
Cramer	Presto	 = 138	$\frac{2}{4}$
{ Cramer	Moderato	 = 100	$\frac{2}{4}$
{ Cramer	Moderato	 = 258	$\frac{2}{4}$
Viotti	Andante	 = 52	$\frac{3}{8}$
Berton	Andante	 = 152	$\frac{3}{8}$
<hr/>			
Nuolo	Andantino	 = 52	$\frac{6}{8}$
Catel	Andantino	 = 126	$\frac{6}{8}$
Paer	Andante	 = 50	$\frac{6}{8}$
Berton	Andante	 = 100	$\frac{6}{8}$
Cramer	Più tosto Moderato	 = 92	$\frac{6}{8}$
Cramer	Allegro Agitato	 = 66	$\frac{6}{8}$
Paer	Lento	 = 120	$\frac{6}{8}$
{ Paer	Andante	 = 120	$\frac{6}{8}$
{ Paer	Andante	 = 172	$\frac{6}{8}$
Berton	Andante	 = 300	$\frac{6}{8}$

In a letter to one of his editors, Beethoven writes: "I have written the metronome tempos of the whole symphony and send them to you now:"

*In einem an seine Verleger gerichteten Briefe sagt Beethoven: "Ich habe während dieser Zeit die Symphonie ganz metronomisiert und füge hier die Tempi bey:"*

Dans une lettre à un de ses éditeurs, Beethoven écrit: "J'ai métronomisé toute la symphonie, ci-joint les tempos:"

*En una carta a uno de sus editores, Beethoven dice: "He escrito las indicaciones metronómicas de toda la sinfonía, y se las mando incluso:"*

Allegro ma non troppo	88 = 
Molto vivace	116 = 
Presto	116 = 
Adagio tempo primo	60 = 
Andante moderato	63 = 
Finale presto	66 = 
Allegro ma non troppo	88 = 
Allegro assai	80 = 
Alla marcia	84 = 
Andante maestoso	72 = 
Adagio divoto	60 = 
Allegro energico	84 = 
Allegro ma non tanto	120 = 
Prestissimo	132 = 
Maestoso	60 = 

The uses of the Metronome are three:

1. To indicate the *tempo* of a piece, if it bears the metronome indications.

2. To help the pupil to keep correct time in any desired *tempo* evenly and without increasing or retarding the speed.

3. To help to practise a technical passage gradually faster.

In regard to the first use, it should be observed that all metronomes are rated at the same uniform speed. That is to say: 48 = ♩ is rated at the same speed on all instruments, wherever manufactured, and thus with all the numbers. However, the graded scale is not always the same. Some metronomes have 48; others lack this number and have, instead, 50. The difference, though, is too slight to be perceived. Most metronomes are graded up to 176; some up to 224, and a few up to 300. These very high numbers are unnecessary, for we can always halve or double the value of the note. For instance: ♩ = 300 is the same as ♩ = 150. This particularity can be used to advantage in some cases where the metronome mark is very slow. Thus, ♩ = 48 gives a very slow beat, and the pianist will find it at times advantageous to practice ♩ = 96.

For the second use mentioned, the metro-

*Die Verwendung des Metronoms ist eine dreifache:*

1. *Zur Angabe eines Zeitmasses, falls eine metronomische Anweisung vorhanden ist.*

2. *Zur Unterstützung des Schülers beim korrekten Markieren des Taktes bei jeder gewünschten Geschwindigkeit und zwar ohne Steigerung der Schnelligkeit.*

3. *Zur Erleichterung des Einübens einer technisch schwierigen Passage in allmählich schnellerem Tempo.*

*Hinsichtlich der erstgenannten Verwendungsort muss bemerkt werden, dass alle Metronome eine einheitliche Geschwindigkeit besitzen. Das heisst: 48 = ♩ bedeutet die gleiche Geschwindigkeit bei allen Instrumenten, wo immer sie hergestellt worden sind. Das Gleiche ist bei allen anderen Ziffern der Fall. Indessen sind die Einteilungen der Skala nicht stets dieselben. Manche Metronome haben 48, anderen fehlt diese Ziffer und sie haben statt dessen 50. Der Unterschied ist indessen zu unbedeutend, um von irgendwelcher praktischen Bedeutung für das Tempo zu sein. Einige Metronome haben nur 176 Gradeinteilungen; andere gehen bis 224 und einige sogar bis 300. Diese hohen Ziffern sind überflüssig; denn wir können immer den Wert der Note verdoppeln oder halbieren. Beispielsweise ist*

Le Métronome se prête à trois emplois:

1. Pour indiquer le mouvement d'un morceau, s'il porte des chiffres métronomiques.

2. Pour aider l'élève à rester en mesure dans n'importe quel mouvement désiré, uniformément et sans ralentir ou accélérer la vitesse.

3. Pour aider à travailler un passage technique graduellement plus vite.

Quant au premier emploi, il faut remarquer que la vitesse correspondante à un nombre du métronome est toujours la même pour tous les métronomes. Ainsi: 48 = ♩ représente la même vitesse sur tous les instruments de n'importe quelle fabrication, et il en est de même avec tous les nombres. Pourtant, l'échelle graduée n'est pas toujours la même. Certains métronomes ont 48, tandis que d'autres n'ont pas ce nombre, mais en échange ont 50. La différence est cependant trop faible pour être perçue.

La plupart des métronomes sont gradués jusqu'à 176; il y en a jusqu'à 224, et quelques uns jusqu'à 300. Ces très hauts chiffres ne sont pas nécessaires, car nous pouvons toujours diviser par la moitié ou doubler la valeur de la note. Par exemple: ♩ = 300 revient au même que ♩ = 150. Cette particularité peut être mise à profit dans certains cas où le chif-

Los usos del metrónomo son tres:

1. Para indicar el movimiento de una pieza, si lleva indicación metronómica.

2. Para ayudar al discípulo a guardar el compás correcto, en cualquier tempo deseado.

3. Para ayudar a practicar un pasaje técnico gradualmente más a prisa.

Con respecto a su primer uso, es de observarse que la rapidez que corresponde a un número del metrónomo es siempre la misma para todos los metrónomos. Así: 48 = ♩ representa la misma rapidez en todos los instrumentos, cualquiera que sea su fabricación, y así con todos los números. Sin embargo, la escala graduada no es siempre la misma. Algunos metrónomos tienen 48; otros tienen 50 en su lugar. Pero esta diferencia es tan sumamente pequeña que es imposible percibirla. La mayor parte de los metrónomos están graduados hasta 176; algunos hasta 224, y muy pocos hasta 300. Estos números tan altos no son necesarios, pues podemos siempre dividir por mitad o doblar el valor de la nota. Por ejemplo: ♩ = 300 es lo mismo que ♩ = 150. Esta particularidad se puede utilizar ventajosamente en algunos casos en que la indicación metronómica es muy lenta. Así: ♩ = 48 da un movimiento del péndulo del metrónomo

nome is not always a success. Pupils who have no "sense of time" often fail to pay attention to the time-beating of the metronome. Therefore, it is not sufficient for a teacher to recommend the use of the metronome; he should also find out, at the lesson, whether the pupil uses it correctly.

The third use to which the metronome can be put is very helpful for a well trained student. He should place the little weight on the pendulum on a slow number, and while the metronome beats this slow tempo the student plays the passage which is to be mastered in a rapid tempo. The passage should then be repeated with the weight placed one number higher (the weight itself is, then, on a lower level). This makes the tempo imperceptibly faster. By following this process, that is to say, by practising a passage with the help of the graduated sliding scale of the metronome, the student is able to increase the speed very gradually and without endangering the execution through a sudden increase in speed.

A Metronome, when used, should be placed on a perfectly level surface, for, otherwise, it will beat the time unevenly. For this reason,

$\text{♩} = 300$ , also gleichwertig mit  $\text{♩} = 150$ . Dieser Umstand kann mit Vorteil in einigen Fällen benutzt werden, wo die metronomische Anweisung sehr langsam ist. So ergibt  $\text{♩} = 48$  einen sehr langsamen Taktschlag und der Klavierspieler wird es zuweilen vorteilhaft finden,  $\text{♩} = 96$  zu üben.

Für die zweite angegebene Verwendungsart erweist sich das Metronom nicht stets als einen Erfolg. Schüler, die kein "Zeitgefühl" haben, vergessen oft das Metronom zu beachten, selbst wenn es den Takt schlägt und die Taktanfänge hervorhebt. Aus diesem Grunde ist es nicht genügend, wenn der Lehrer den Gebrauch des Metronoms empfiehlt, sondern er sollte auch während des Unterrichts feststellen, ob der Schüler von dem Metronom den richtigen Gebrauch macht.

Die dritte Verwendungsart, der das Metronom dient, ist für den gutgeschulten Pianisten sehr vorteilhaft. Er sollte das kleine Gewicht des Pendels auf eine langsame Zahl stellen und während das Metronom dieses langsame Tempo schlägt, um diese Passage, die schliesslich in einem sehr schnellen Tempo vorgetragen werden soll, einzuüben. Die Passage sollte dann wiederholt werden während das Tempo eine Zahl höher gestellt wird (das Gewicht selbst kommt in diesem Falle tiefer zu stehen). Dadurch wird das Tempo

fre métronomique est très lent. Ainsi  $\text{♩} = 48$  donne un battement très lent, et le pianiste trouvera souvent avantage à étudier  $\text{♩} = 96$ .

Pour le second emploi mentionné, le métronome ne donne pas toujours les résultats désirés. Les élèves qui n'ont pas le "sens du temps" souvent manquent de faire attention au mouvement du métronome. Par conséquent il n'est pas suffisant que le professeur recommande l'emploi du métronome; il doit également s'assurer pendant la leçon si l'élève l'emploie correctement.

Le troisième emploi du métronome est d'un grand secours à l'élève exercé. Il placera le poids du balancier sur un nombre lent, et pendant que le métronome bat ce temps lent, l'élève jouera le passage qui doit être maîtrisé dans un mouvement rapide. Il répètera alors ce passage en plaçant le poids un nombre plus haut (le poids lui-même se trouve alors à un niveau plus bas.) Ceci rend le mouvement imperceptiblement plus rapide. En suivant cette méthode, c'est-à-dire en étudiant un passage avec l'aide de l'échelle graduée du métronome, l'élève peut augmenter la vitesse très graduellement et sans s'exposer à des fautes par suite d'un changement de vitesse trop brusque.

Le métronome, lorsqu'il

muy lento, y a veces el pianista encontrará provechoso practicar  $\text{♩} = 96$ .

En lo que se refiere al segundo uso mencionado, el metrónomo no da siempre los resultados deseados. Los discípulos que no tienen "sentimiento del tiempo"; a menudo no ponen atención al movimiento del metrónomo. Por consiguiente, no es suficiente que el profesor recomiende el uso del metrónomo; tiene también que cerciorarse en la lección de si el discípulo lo emplea correctamente.

El tercer empleo del metrónomo es de gran ayuda para el estudiante ejercitado. Colocará el peso del péndulo en un número lento, y mientras el metrónomo marca el compás, tocará el pasaje que ha de dominar en un tempo rápido. El pasaje debe entonces repetirse con el peso puesto en un número más alto (el peso mismo queda entonces más bajo). Esto resulta en un movimiento imperceptiblemente más rápido. Siguiendo este procedimiento, es decir, practicando el pasaje con la ayuda de la escala graduada del metrónomo, el estudiante puede aumentar muy gradualmente la rapidez, sin exponerse a faltas debidas a un cambio de rapidez demasiado brusco.

too, if the metronome "clicks" the time unevenly this can be remedied by slipping, under one of its legs or supports a thin piece of wood or cardboard, so placed as to obtain evenness of the "clicks" or beats.

After the death of Schumann it was discovered that his metronome beat too rapidly by twelve numbers. Hence, when playing such of his compositions as have metronome indications, these should be played twelve numbers faster than indicated by him. Thus, his *Novelette* in F major, which is marked ♩ = 108 should be played ♩ = 120. In some editions the correction, that is to say, the increase of twelve numbers has been made by the editor without any explanation; this is apt to confuse both teacher and pupil. In other editions the original metronome mark of Schumann is given, and next to it the rectified number.

That the numbers given on the graduated scale of the Metronome correspond to the beats of the human pulse may come as a matter of surprise to many a reader. It is, however, a fact already mentioned by Riemann in his "Musiklexicon"

unmerklich schneller. *In dem dieses Verfahren verfolgt wird, dass heisst, indem man die Passage mit Hilfe der gradierten verstellbaren Skala des Metronoms spielt, ist eine sehr allmähliche Steigerung des Tempos beim Einüben möglich ohne dass der Vortrag durch eine allzuplötzliche Steigerung der Schnelligkeit gefährdet wird.*

*Ein Metronom sollte während des Gebrauchs auf einer vollkommen wagerechten Fläche stehen, da es andernfalls die Taktschläge ungleichmässig wiedergibt. Deshalb kann auch bei unrichtiger Angabe des Tempos durch ein Metronom diesem Übelstand dadurch abgeholfen werden, dass ein Stückchen Holz oder Karton unter den betreffenden Fuss geschoben wird, so dass hierdurch eine ebenmässige Wiedergabe der Schläge erreicht wird.*

*Nach dem Tode von Schumann stellte es sich heraus, dass sein Metronom zwölf Zahlen zu rasch schlug. Dementsprechend sollte beim Spiel seiner mit metronomischen Angaben versehenen Kompositionen Schumanns Metronomangabe um zwölf Zahlen schneller gespielt werden als von ihm angegeben wurde. So sollte also seine Novelette in F Dur, welche ♩ = 108 markiert ist, ♩ = 120 gespielt werden. In manchen Ausgaben wurde die Korrektur des Tempos, das heisst, die Steigerung um zwölf Zahlen von dem Herausgeber vorgenommen ohne dass irgendwelche Erklärung beigefügt worden ist. Dies mag sowohl bei Lehrer wie bei Schüler zu Missverständnissen führen. In anderen Ausgaben ist die ursprüngliche metronomische Angabe von Schumann belassen worden und daneben ist die richtige Zahl beigefügt.*

*Dass die auf der gradierten Skala des Metronoms vorkommenden Zahlen dem menschlichen Pulsschlag entsprechen, mag manchen*

est en usage, doit être placé sur une surface parfaitement nivelée, car, si non, il battera le temps d'une façon inégale. Pour cette même raison, il est possible de remédier au battement irrégulier du métronome, en glissant sous un de ses pieds un mince morceau de bois ou de carton, de façon à obtenir la régularité du battement.

A la mort de Schumann on découvrit que son métronome battait trop rapidement de douze chiffres. Par conséquent, celles de ses compositions qui portent des indications métronomiques doivent être jouées douze chiffres plus rapides que ceux qui ont été indiqués par lui. Ainsi sa *Novelette*, en fa majeur, qui est marquée ♩ = 108 se jouera ♩ = 120. Dans certaines éditions, la correction, c'est-à-dire l'augmentation de douze chiffres, a été faite par l'éditeur sans aucune explication, ce qui peut donner lieu à confusion, tant pour le professeur que pour l'élève. Dans d'autres éditions l'indication métronomique originale de Schumann est donnée et en regard le chiffre rectifié.

Que les chiffres donnés sur l'échelle graduée du métronome correspondent au battement du pouls humain peut surprendre maints lecteurs.

*Quando se usa un Metronómo, hay que colocarlo en una superficie perfectamente nivelada, pues de lo contrario marcaría el compás de una manera desigual. Por esta misma razón se puede remediar el movimiento irregular del metrónimo, poniendo bajo una de sus patas un pedazo delgado de madera o cartón, de manera que se obtenga la regularidad requerida.*

*Después de la muerte de Schumann se descubrió que su metrónimo era demasiado rápido por doce números. Por consiguiente, sus composiciones que llevan indicaciones metronómicas deben tocarse doce números más aprisa que lo que él indicó. Así, su Novelette en Fa mayor, que está marcada ♩ = 108 debe tocarse ♩ = 120. En algunas ediciones esta corrección, es decir, el aumento de doce números, ha sido hecha por el editor sin ninguna explicación, lo cual puede confundir al profesor y al discípulo. En otras ediciones la indicación metronómica original de Schumann está dada, seguidamente del número corregido.*

*El hecho de que los números de la escala graduada del metrónimo corresponden a los latidos del pulso humano, puede causar alguna sorpresa a más de un lector.*

It might be added that the Metronome numbers correspond also to the walk of man, from his slowest step, such as required in a funeral march ( $\bullet = 40$  in common time, or in  $\frac{2}{4}$ ) to the fastest ( $\bullet = 176$ ) which represents the speed of his steps, or skips, in a Tarantelle or in a Gigue.

*Lesern eine Überraschung sein. Es ist jedoch eine Tatsache, die bereits von Riemann in seinem "Musiklexikon" erwähnt wird.*

*Dieser Bemerkung könnte noch zugefügt werden, dass die metronomischen Zahlen dem Tempo des menschlichen Ganges entsprechen, und zwar von dem langsamen Schreiten in einem Trauermarsch ( $\bullet = 40$  in Viervierteltakt oder in  $\frac{2}{4}$  Takt) bis zum schnellsten ( $\bullet = 176$ ), das die Schnelligkeit der Schritte oder Sprünge in einer Tarantella oder einer Gigue darstellt.*

C'est, pourtant, un fait déjà mentionné par Riemann dans son "Musiklexikon"

On pourrait ajouter que les chiffres du métronome correspondent également à la marche de l'homme, depuis son pas le plus lent, tel qu'il est requis dans une marche funèbre ( $\bullet = 40$  en quatre temps, ou  $\frac{2}{4}$ ) jusqu'au plus rapide ( $\bullet = 176$ ) qui représente la vitesse accélérée de ses pas dans une Tarantelle ou dans une Gigue.

*Sin embargo, ya lo menciona Riemann en su "Musiklexikon".*

*Puede añadirse que los números del metrónomo corresponden también a los pasos del hombre, desde el más lento, como lo requiere una marcha fúnebre ( $\bullet = 40$  en compasillo, o en  $\frac{2}{4}$ ), hasta el más rápido ( $\bullet = 176$ ), que representa la rapidez de sus pasos, o saltos, en una Tarantella o en una Gigue, (Danza Escocesa).*

#### AGOGIC SIGNS

Strictly speaking there is only one, the "hold" or "organ point" ( $\frown$ ). It prolongs the duration of the note, chord or rest over which it appears. The length of this prolongation depends not only on the character and on the tempo of the piece, but also on whether the "hold" is to be considered as merely a rest (a suspense, short or long) or, as a sign of termination (partial or complete). In every case, though, the length of the  $\frown$  should be in accordance with the "meter" and with the rhythm of the composition. This means that the note, chord or rest should be prolonged one, two or more beats, or measures, but not a beat and a fraction, or three beats and a quarter, etc.

In his edition of

#### AGOGISCHE ZEICHEN

*Streng genommen gibt es nur ein solches Zeichen, nämlich die Fermate oder das Haltezeichen ( $\frown$ ). Es verlängert den Zeitwert der Note oder des Akkordes oder auch der Pause, über der es erscheint. Die Dauer dieser Verlängerung hängt nicht allein von dem Charakter und dem Tempo des Stückes, sondern auch von der Frage ab, ob die Fermate als ein Amhalten angesehen werden soll (d. h. eine kürzere oder längere Vorzögerung bedeutet) oder als ein Zeichen des Abschlusses, sei dieser nun vorläufiger oder endgiltiger. In jedem Falle sollte indessen die Dauer der Fermate von der metrischen Dauer und rhythmischen Struktur des Stückes abhängen. Dies bedeutet, dass die Note, der Akkord oder*

#### SIGNES AGOVIQUES

Strictement parlant, il n'y en a qu'un, le "point d'orgue" ( $\frown$ ). Il prolonge la durée de la note, de l'accord ou du silence sur lequel il se trouve placé. La durée de cette prolongation dépend non seulement du caractère et du mouvement du morceau, mais aussi du fait que le point d'orgue peut être considéré comme un moment d'arrêt (ou suspension courte ou longue) ou comme un signe de terminaison (partielle ou complète). Dans chaque cas, cependant, la longueur du  $\frown$  doit se conformer au "mètre" et au rythme de la composition. Ceci signifie que l'on prolongera la note, l'accord ou le silence un, deux, ou plusieurs temps de mesure, ou mesures

#### SIGNOS AGÓVICOS

*En realidad no hay más que uno, el calderón, ( $\frown$ ). El calderón prolonga la duración de la nota o acorde, o silencio, sobre el cual está marcado. La duración de esta prolongación depende no solamente del carácter y del tempo de la pieza, sino también si el calderón se debe considerar simplemente como un descanso (un suspenso, corto o largo) o como signo de terminación (parcial o completa). Pero en todo caso la duración del  $\frown$  debe estar de acuerdo con el "metro" y con el ritmo de la composición. Esto significa que la nota o acorde, o silencio, debe prolongarse uno, dos o más tiempos del compás, o compases enteros, pero no un tiempo y una fracción de tiempo, o tres tiempos y un cuarto, etc.*

Beethoven's sonata Op. 106, Hans von Bülow says: "this hold and those following should be sustained three full measures, in order that further periods of four measures may result." He gives similar advices in the first part of the sonata Op. 13 (Pathétique).

The above is in accordance with the advice given before by me to conform to the "meter," that is to say, to preserve periods of four or of eight measures, wherever such is the structure of the piece.

At times  $\frown$  is meant to be of very short duration.

*die Pause ein, zwei oder mehr Taktschläge oder ganze Takte verlängert werden sollte, und nicht einen Taktschlag und einen Bruchteil desselben, oder drei Taktschläge und ein Viertel usw.*

*In seiner Ausgabe von Beethovens Sonate Op. 106 sagt Hans von Bülow: "Diese wie die folgenden Fermaten halte man drei volle Takte aus, damit sich weitere Reihen viertaktiger Perioden ergeben." Einen ähnlichen Ratschlag gibt er in dem ersten Teil der Op. 13 (Pathétique).*

*Die obige Bemerkung steht in Einklang mit dem soeben erteilten Rat, die Metrik im Auge zu behalten, das heisst, Perioden von vier oder von acht Takten beizubehalten, wo immer dies der Struktur des Stückes entspricht.*

*Zuweilen bedeutet  $\frown$  eine sehr kurze Zeitdauer.*

entières, mais non pas un temps et une petite fraction, ou bien trois temps et un quart, etc.

Dans son édition de Beethoven, sonate Op. 106, Hans von Bülow dit: "ce point d'orgue et ceux qui suivent devraient être soutenus pendant trois mesures entières, afin que d'autres périodes de quatre mesures en résultent." Il donne des conseils semblables dans la première partie de la sonate Op. 13 (Pathétique).

Ceci s'accorde avec le conseil que j'ai donné auparavant de se conformer au "mètre," c'est-à-dire, de maintenir les périodes de quatre ou de huit mesures, lorsque la structure du morceau le requiert.

Parfois  $\frown$  est d'une durée très courte.

*En su edición de la sonata de Beethoven Op. 106, dice Hans von Bülow: "Este calderón y los siguientes se sostendrán tres compases enteros, para que puedan resultar nuevos períodos de cuatro compases." Da un consejo análogo en la primera parte de la sonata Op. 13. (Patética).*

*Esto está de acuerdo con el consejo que he dado anteriormente, de conformarse al "metro," es decir, de preservar períodos de cuatro u ocho compases, siempre que esta sea la estructura de la pieza.*

*A veces el  $\frown$  es de muy corta duración.*

Rhapsody in G minor

Rhapsodie in G moll

Rhapsodie en sol mineur

Rapsodia en Sol menor

JOHANNES BRAHMS

Molto passionato, ma non troppo allegro (♩ = 126)

20934-249



Etude in D $\flat$  major

Étude in Des dur

Étude en ré $\flat$  majeur

Estudio en Re $\flat$  mayor

FRANZ LISZT

Allegro affetuoso

*armonioso*

The musical score is presented in three systems, each with a piano (left) and right-hand (right) staff. The key signature is D-flat major (three flats). The tempo is marked 'Allegro affetuoso' and the character is 'armonioso'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like '(pp)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The right-hand part has a more melodic line with some grace notes. The piece concludes with 'etc.' in the right-hand staff of the final system.

Although an accomplished artist will never fail to sense and judge correctly when a hold should be short or long, yet it would be well if composers followed the example of Hans von Bülow and wrote the very short holds in smaller type.

*Obwohl ein vollender Künstler niemals verfehlen wird, die richtige Dauer der Fermate zu beurteilen, wann sie kurz oder lang sein sollte, so würde es sich doch empfehlen, dass Komponisten dem Beispiel Hans von Bülows folgten und die sehr kurzen Fermaten in kleinerem Druck angeben würden.*

Bien qu'un artiste accompli ne manquera jamais de sentir et de juger correctement quand un point d'orgue doit être court ou long, néanmoins il sera bon que le compositeur suive l'exemple de Hans von Bülow et écrive les points d'orgue très courts en plus petits caractères.

*Aunque un artista consumado nunca dejará de sentir y juzgar correctamente cuando un calderón debe ser corto o largo, los compositores harían bien si siguieran el ejemplo de Hans von Bülow, y escribirían los calderones muy cortos en tipo más pequeño.*

Sonata Op. 106

Sonate Op. 106

Sonate Op. 106

Sonata Op. 106

LUDWIG van BEETHOVEN

## Molto tranquillo

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a *cresc.* marking and a fermata over a whole note. The second system shows a more complex passage with *f e più f* and *ff* dynamics, featuring slurs, fingerings (4, 3, 5), and a fermata. The score concludes with an asterisk and the word "etc.".

As a very general rule, it may be stated that a hold should be prolonged during the remainder of the measure in which it appears and a whole measure besides. This applies also to holds that appear over a rest.

*Als allgemeine Regel mag gesagt werden, dass eine Fermate den Rest des Taktes, in welchem sie erscheint und noch einen Takt dazu dauern sollte. Dies gilt ebenfalls für Fermaten die über Pause erscheinen.*

Comme une règle très générale, on peut recommander que le point d'orgue soit prolongé pendant le restant de la mesure dans laquelle il apparaît et, en outre, une mesure complète. Ceci s'applique aussi aux points d'orgue qui se trouvent placés sur un silence.

*Por regla general, se puede decir que un calderón tiene que prolongarse durante el resto del compás en que aparece, y además por otro compás entero. Esto también se aplica a los calderones que aparecen sobre los silencios.*

Sonata in D major,  
Op. 10, No. 3

Sonate in D dur, Op.  
10, No. 3

Sonate en ré ma-  
jeur, Op. 10, No. 3

Sonata en Re ma-  
yor, Op. 10, No. 3

LUDWIG van BEETHOVEN

Presto (♩ = 126 - 138)

Execution  
Ausführung  
Exécution  
Ejecución

In a few cases, to quote the words of Hans von Bülow (Sonata Op. 57, 2nd movement) "the length of the hold depends on the sonority of the instrument?"

In einigen wenigen Fällen hängt, um die Worte von Hans von Bülow (Sonate Op. 57, 2ter Satz) zu gebrauchen "die Dauer der Fermate von der Ausgiebigkeit des Instrumentes ab."

Dans certains cas, pour citer les paroles de Hans von Bülow (Sonate Op. 57, deuxième mouvement) "la longueur du point d'orgue dépend de la sonorité de l'instrument?"

En contados casos, "la duración del calderón depende de la sonoridad del instrumento;" (Hans von Bülow, en su edición de la Sonata de Beethoven, Op. 57, segundo movimiento).

Sonata in G minor,  
Op. 22

Sonate in G moll,  
Op. 22

Sonate en sol mineur,  
Op. 22

Sonata en Sol menor,  
Op. 22

ROBERT SCHUMANN

Rondo  
Presto (♩ = 160)

Prestissimo  
Quasi Cadenza

*ritard*  
*f*  
*pp*  
etc.

Execution  
Ausführung  
Exécution  
Ejecución

*f*  
*pp*  
etc.

Ballade

Balada

Ballade

Balada

EDVARD GRIEG

Prestissimo

*f*  
*trem.*  
*fff*  
*ritard.*  
etc.

*fff*  
*Andante*  
*lunga*  
*p*  
*espressivo*  
*p il canto ben tenuto molto legato*  
etc.

Execution - Ausführung - Exécution - Ejecución

(non presto)

*fff*  
*ritard.*

The fact that a performer who lacks taste and intuition may shorten

Der Umstand, dass ein Klavierspieler, dem Geschmack und Verständ-

Le fait qu'un exécutant qui manque de goût et d'intuition peut raccour-

El hecho de que un ejecutante que carezca de gusto e intuición, pueda

ten or lengthen unduly the value of a hold has led some composers to the practice, greatly to be commended, of writing out in full the value of the note or chord to be held. Thus, Chopin in his Ballade in F minor and in his Scherzos in B minor, C# minor and E major The tied measures represent, in each case, the value of a hold placed over the first measure.

*nis fehlen, die Zeitdauer einer Fermate ungebührlich kürzen oder verlängern kann, hat manche Komponisten zu der recht empfehlenswerten Gepflogenheit veranlasst, den Wert der Note oder des Akkordes, der gehalten werden soll, ganz auszuschreiben. Dies tut beispielsweise Chopin in seiner Ballade in F Moll und in seinen Scherzi in H Moll, Cis Moll und E Dur. Die gehaltenen Takte stellen in jedem Falle den Wert einer über den ersten Takt gestellten Fermate dar.*

cir ou prolonger indûment la valeur d'un point d'orgue a amené certains compositeurs à écrire tout au long la valeur de la note ou de l'accord à soutenir, ce qui est une pratique très recommandable. Ainsi, Chopin dans sa Ballade en fa mineur et dans ses Scherzos en si mineur, ut# mineur et mi majeur. Les mesures liées représentent, dans chaque cas, la valeur d'un point d'orgue placé sur la première mesure.

acortar o alargar indebidamente el valor de un calderón, ha inducido a algunos compositores a adoptar la muy recomendable costumbre de escribir el valor completo de la nota o acorde que se han de prolongar. Así, Chopin, en su Balada en Fa menor y en sus Scherzos en Si menor, Do# menor y Mi mayor. Los compases ligados representan, en cada caso, el valor de un calderón colocado encima del primer compás.

Ballade in F minor, Op. 52

Ballade in F moll, Op. 52

Ballade en fa mineur, 52

Balada en Fa menor, Op. 52

FREDERICK CHOPIN

Andante con moto (♩ = 144)

Scherzo in B minor, Op. 20

Scherzo in H moll, Op. 20

Scherzo en si mineur, Op. 20

Scherzo en Si menor, Op. 20

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco (♩ = 120 - 132)

Scherzo in C# minor,  
Op. 39

Scherzo in Cis moll,  
Op. 39

Scherzo en ut# min-  
eur, Op. 39

Scherzo en Do# men-  
or, Op. 39

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco (♩.=116)

Scherzo in E major,  
Op. 54

Scherzo in E dur, Op.  
54

Scherzo en mi majeur,  
Op. 54

Scherzo en Mi mayor,  
Op. 54

FREDERICK CHOPIN

Presto (♩.=108)

The holds that appear in conjunction with the word *cadenza* in the concertos of Mozart and Beethoven are not meant to be especially long.

In recent times the comma and the dot, as well as a short double vertical bar have been introduced in music to indicate a brief cessation, similar to that of punctuation in speech. Such signs are decidedly helpful. Although they affect the *tempo*, and for this reason, are mentioned here, they belong, more properly, to phrasing (see chapter "Phrasing").

*Die Fermaten, die in Verbindung mit dem Wort Cadenza in den Konzerten von Mozart und Beethoven vorkommen, sind als nicht von besonderer Länge anzusehen.*

*In letzter Zeit sind das Komma und der Punkt sowie auch ein kurzer vertikaler Doppelstrich in der Musik eingeführt worden, um eine kurze Unterbrechung ähnlich der Interpunktierung der Schrift anzudeuten. Solche Zeichen sind entschieden wertvoll. Obwohl sie das Tempo beeinflussen, und aus diesem Grunde hier erwähnt werden, so gehören sie doch, eigentlich der Phrasierung (siehe Kapitel Phrasierung) an.*

Les points d'orgue qui apparaissent en conjonction avec le mot *Cadenza* dans les concertos de Mozart et de Beethoven ne sont pas conçus comme étant d'une longueur exceptionnelle.

Depuis quelque temps, la virgule et le point, ainsi qu'une double barre verticale fort courte, ont été introduits en musique pour indiquer un bref repos, semblable à celui de la ponctuation dans le langage écrit. Ces signes sont décidément utiles. Bien qu'ils affectent le *tempo*, et pour cette raison, sont mentionnés ici, ils appartiennent, plus particulièrement, au "phraser" (voir chapitre Phraser").

Los calderones que aparecen en conjunto con la palabra *Cadenza* en los concertos de Mozart y de Beethoven, no tienen duración especialmente larga.

Hace algún tiempo se introdujeron en la música la coma y el punto, así como también una barra vertical corta, doble, para indicar una breve parada, análogo a la puntuación del lenguaje. Estos signos son ciertamente útiles. Aunque afectan al *tempo*, por cuya razón se mencionan aquí, pertenecen con más propiedad al fraseo. (Véase el capítulo Fraseo").

## MOTION AND REPOSE

In the Chapter of "Rhythm, Measure, Accents," has been said: "Motion and repose—these two factors are as omnipotent in music as in any other form of human activity." Considering from that standpoint the performance of a musical composition, it is but natural to play, or sing, faster when "motion" is demanded and slower where "repose" is due.

This motion and repose are indicated by the context of the piece, that is to say, by the relative value of the notes. For this reason, among others, eminent musicians have been able to designate, without marked divergence of opinion, the tempos of the 48 Preludes and Fugues of Bach, (few of which bore originally a tempo indication). The same holds good also for many of the concertos for piano by Mozart, and, generally speaking, for the greater part of the piano works written by Händel, Bach, Rameau, Couperin and Scarlatti.

It should be added that when determining the tempos of the older classical compositions, the musical context of the piece is not the only factor that guides a competent modern musician. He also takes into consideration the

## BEWEGUNG UND RUHE

*In dem Kapitel "Rhythmus - Takt - Akzente" wurde gesagt: "Bewegung und Ruhe—diese beiden Elemente sind in der Musik ebenso bedeutungsvoll wie auf jedem anderen Gebiet menschlicher Betätigung." Bei der Betrachtung des Vortrags einer musikalischen Komposition unter diesem Gesichtspunkt ist es nur natürlich, schneller zu spielen oder zu singen, wo "Bewegung" gefordert wird und langsamer, wo Ruhe geboten ist.*

*Dieses Verhältnis von Bewegung und Ruhe wird aus dem Zusammenhang eines Stückes verständlich, das heißt, aus dem relativen Wert der Noten. Dieser Umstand hat neben anderen bedeutende Musiker befähigt, die Tempi der 48 Präludien und Fugen von Bach (von denen nur wenigen ursprünglich eine Tempozeichnung trugen) ohne erhebliche Abweichungen anzugeben. Das Gleiche gilt für viele Klavierkonzerte von Mozart und im allgemeinen auch für die Mehrzahl der Klavierkompositionen von Händel, Bach, Rameau, Couperin und Scarlatti.*

*Hinzugefügt werden muss, dass bei der Bestimmung der Tempi der älteren klassischen Kompositionen der musikalische Charakter des Stückes nicht der einzige Umstand ist, der einen verständnisvollen modernen Musiker leitet. Er berücksichtigt nämlich auch die Art des Instrumentes, für das*

## MOUVEMENT ET TRANQUILLITÉ

Dans le chapitre "Rythme, Mesure, Accents" il a été dit: "Mouvement et Tranquillité—ces deux états sont aussi omnipotents en musique que dans n'importe quelle autre forme de l'activité humaine." Considérant de ce point de vue l'exécution d'une composition musicale il n'est que naturel de jouer, ou chanter plus vite lorsqu'il faut du "mouvement" et plus lentement lorsqu'il faut de la "tranquillité".

Ce mouvement et cette tranquillité sont indiqués par le contexte du morceau, c'est-à-dire, par la valeur relative des notes. Pour cette raison, parmi d'autres, d'éminents musiciens ont pu, sans grande divergence d'opinion, indiquer les mouvements des 48 Préludes et Fugues de Bach, dont quelques uns seulement portaient originellement une indication de mouvement. Ceci s'applique aussi à plusieurs des concertos de Mozart, et, en général, à la plupart des compositions pour piano de Händel, Bach, Rameau, Couperin et Scarlatti.

Il faut ajouter qu'en déterminant les tempos des vieilles compositions classiques, le musicien moderne compétent n'est pas guidé que par le contexte du morceau. Il prend aussi en considé-

## MOVIMIENTO Y REPOSO

*En el Capítulo "Ritmo - Compás - Acentos" se ha dicho: "Movimiento y Reposo—Estos dos elementos son en la música tan omnipotentes como en toda otra forma de actividad humana," Considerando bajo este punto de vista la ejecución de una composición musical, no es sino natural tocar o cantar más aprisa cuando se requiera "movimiento" y más despacio cuando haya "reposo".*

*Este movimiento y este reposo lo indica el contexto de la pieza, es decir, el valor relativo de las notas. Por esta razón, entre otras, eminentes músicos han podido designar, sin gran divergencia de opinión, los tempos de los 48 Preludios y Fugas de Bach, de los cuales muy pocos tenían indicaciones de tempo originales. Lo mismo sucede con varios de los conciertos para piano de Mozart y, en general, con la mayor parte de las composiciones para piano, escritas por Händel, Bach, Rameau, Couperin y Scarlatti.*

*Hay que añadir que al determinar los tempos de las composiciones clásicas antiguas, no es el contexto musical de la pieza el único elemento que guía al músico moderno competente. También toma en consideración la naturaleza del*

nature of the instrument for which the piece was written, as well as the epoch in which the composer lived. Marches and dance music are played more rapidly nowadays than they were a couple of centuries ago. Our rapid tempos are faster and our slow tempos are slower than they were of yore. If our slow tempos are slower now, this is due to the greater duration of tone of our modern pianos, which fact makes it possible to "sing" on them in a much slower tempo than could have been done formerly. Similarly, our more rapid tempos are due, primarily, to the perfected action of our modern pianos, on which it is possible to play, and especially to repeat, notes on the same key, with a velocity undreamed of formerly. This, however, does not mean that rapid playing could not and was not indulged in the days of the clavichord and clavicembalo. "When we are told that Bach used to take the tempos of his compositions very rapidly (Miszler, page 171) which fact bespeaks the resources of the instrument he used) we are given an idea of the greatness of his technique, for which the works of other composers must have been mere child's play." (Spitta, Biography of Bach, Book I, page 645).

*das Stück geschrieben war, ebenso wie die Zeit, zu der der Komponist lebte. Märsche und Tanzmusik werden heutzutage viel rascher gespielt als dies vor zwei Jahrhunderten der Fall war. Unsere raschen Tempi sind schneller und unsere langsamen Tempi sind langsamer als sie es einst gewesen sind. Die Tatsache, dass unsere langsamen Tempi heute langsamer sind, ist dem Umstand zuzuschreiben, dass die Tondauer unserer heutigen Klaviere grösser ist, wodurch es ermöglicht wurde, auf ihnen in einem weit langsameren Tempo zu "singen" als dies früher möglich gewesen wäre. In gleicher Weise sind die rascheren Tempi in erster Linie dem vollendeteren Mechanismus des modernen Klaviers zuzuschreiben, der es ermöglicht, den gleichen Ton mit einer früher kaum geträumten Schnelligkeit zu spielen und namentlich zu wiederholen.*

*Dies bedeutet indessen nicht, dass ein rasches Spiel in den Tagen des Clavichordiums und des Clavicembalos nicht möglich war und nicht ausgeübt wurde. "Erfährt man nun, dass Bach die Tempi seiner Compositionen sehr lebhaft zu nehmen pflegte (Miszler, S. 171), was für das Clavier dessen Charakter gemäss ganz besondere Geltung gehabt haben muss, so ist hier zugleich eine Höhe der Fingertechnik angezeigt, für welche die schwierigsten Aufgaben der anderen Tonsetzer ein Kinder-spiel sein musste?" (Spitta, Bach, Band I, Seite 645).*

ération la nature de l'instrument pour lequel le morceau fut écrit, ainsi que l'époque à laquelle vivait le compositeur. Les marches et la musique de danse se jouent plus rapidement de nos jours qu'il y a deux cents ans. Nos mouvements rapides sont plus vifs et nos mouvements lents sont plus lents que jadis. Si nos mouvements lents sont plus lents aujourd'hui, cela tient à la plus grande durée du son de nos pianos modernes, sur lesquels nous pouvons "chanter" dans un mouvement beaucoup plus lent qu'on n'eut pu le faire auparavant. De même, nos mouvements plus rapides, sont dus en premier lieu à l'action perfectionnée du piano moderne, sur lequel il est possible de jouer, et surtout de répéter des notes sur la même touche, avec une vélocité qu'on ne s'imaginait même pas alors. Ceci, cependant, ne veut pas dire qu'un jeu rapide était impossible au temps du clavecin et du clavicembalo. "Quand on nous dit que Bach avait l'habitude de prendre très rapidement les mouvements de ses compositions (Miszler, page 171), nous obtenons un aperçu de la grandeur de sa technique. Les oeuvres des autres compositeurs doivent lui avoir semblé un simple jeu d'enfant." (Spitta, Biographie de Bach, Livre I, page 645).

*instrumento para el cual fué escrita la pieza, así como la época en que vivió el compositor. Las Marchas y la música bailable se tocan hoy día más rápidamente que hace dos siglos. Nuestros tempos rápidos son más rápidos y nuestros tempos lentos son más lentos que lo fueron entonces. Si nuestros tempos lentos son más lentos hoy día, es debido a la mayor duración de sonido de nuestros pianos modernos, lo que permite "cantar" en ellos en un tiempo mucho más despacio de lo que hubiera sido posible entonces. Así mismo, nuestros tempos más rápidos se deben, primeramente, a la acción perfeccionada de nuestros pianos modernos, en los cuales es posible tocar, y especialmente repetir la misma tecla con una velocidad que entonces ni se sospechaba. Esto, sin embargo, no quiere decir que no se podía tocar con rapidez en los días del clavicordio y del clavicembalo. "Cuando nos dicen que Bach solía tomar los tempos de sus composiciones muy rápidamente (Miszler, página 171), lo que indica los recursos del instrumento que empleaba, obtenemos una idea de la grandezza de su técnica, merced a la cual, las obras de los otros compositores, han debido parecerle simples niñerías." (Spitta, Biografía de Bach, Libro I, página 645).*



## AGOGIC CHANGES AND NUANCES

No more in Agogics than in Dynamics is it possible to determine all the cases where agogic changes are to take place. The following considerations will, however, be found of decided help.

That the degree of a musical composition is influenced primarily by the character of the music is self-evident. Cheerful and lively music is naturally played faster than music that is sad or mournful.

A march-like or hymn-like melody (for instance, the Choral of Luther, in the Fugue in E minor by Mendelssohn) requires a strictly even tempo; whereas the cantilena of a Nocturne of Chopin calls forth, usually, for subtle tempo fluctuations, that is to say, for the *rubato*.

A new subject or theme usually brings with it a change in the tempo, as well as in dynamics.

The return of a theme brings back the original tempo of that theme.

The tempo is apt to change when the dynamic treatment changes.

The tempo changes after perfect cadences. The perfect cadence itself usually requires a very slight (at times, very pronounced) *ritardando*, in order to convey the impression of partial or of absolute fin-

## AGOGISCHE ÄNDERUNGEN UND NÜANCIERUNGEN

*Es ist in der Agogik nicht leichter möglich als bei der Dynamik, alle Fälle zu bestimmen, in denen agogische Änderungen Platz greifen müssen. Die folgenden Betrachtungen werden sich indessen als eine wertvolle Hilfe erweisen.*

*Dass das Mass der Schnelligkeit einer musikalischen Komposition in erster Linie von ihrem ganzen musikalischen Charakter bestimmt wird, ist selbstverständlich. Fröhliche und lebhaftere Musik wird natürlich rascher gespielt als solche traurigen oder trauernden Charakters.*

*Eine marsch- oder choralmäßige Melodie (beispielsweise der Choral von Luther in der E Moll Fuge von Mendelssohn) erfordert ein streng gleichmässiges Tempo, wogegen die Kantilene eines Nocturnos von Chopin gewöhnlich feinempfundene Temponuancierungen erfordert, das heisst wenigstens für das *rubato*.*

*Ein neues Thema bringt in der Regel auch einen Wechsel des Tempos mit sich ebenso wie einen solchen in der Dynamik.*

*Die Rückkehr zum Thema bringt auch das ursprüngliche Tempo dieses Themas wieder.*

*Ein Tempowechsel liegt nahe wenn die dynamische Behandlung sich ändert.*

*Das Tempo ändert sich nach vollen Kadenzzen (Ganzschlüssel). Die volle Kadenz verlangt in der Regel ein*

## CHANGEMENTS ET NUANCES AGOGIQUES

Dans l'agogique, pas plus que dans la dynamique, n'est-il possible de déterminer tous les cas dans lesquels un changement agogique doit avoir lieu. Cependant, les considérations suivantes sont d'une grande utilité.

Il est évident que le caractère de la musique influence principalement le degré de vitesse de la composition. De la musique gaie et entraînante doit, naturellement, être jouée plus vite que la musique triste et lugubre.

Une mélodie ayant le caractère d'un hymne, comme, par exemple, le Choral de Luther, dans la Fugue en mi mineur de Mendelssohn, requiert un mouvement strictement égal; tandis que la cantilène d'un Nocturne de Chopin demande, habituellement, des subtiles fluctuations de tempo, c'est-à-dire le *rubato*.

Un nouveau sujet ou thème généralement comporte un changement de tempo aussi bien que de dynamique.

Le retour d'un thème ramène le tempo original de ce thème.

Le tempo subit généralement des changements quand la dynamique change.

Le tempo change souvent après des cadences parfaites. La ca-

## CAMBIOS Y Matices AGÓGICOS

No se puede determinar en la Agógica, como no se pudo en la Dinámica, todos los casos en que ocurren cambios. Las siguientes consideraciones, sin embargo, resultarán de gran ayuda.

*Es evidente que el carácter de la música afecta la rapidez de una composición. Música alegre y viva se toca naturalmente más aprisa que música que es triste o lúgubre.*

*Una melodía que tiene el carácter de marcha o himno (por ejemplo, el Coral de Luther, en la Fuga en Mi menor de Mendelssohn) requiere un movimiento estrictamente igual, mientras que la cantilena de un Nocturno de Chopin necesita, usualmente, sutiles fluctuaciones de tiempo, es decir, *rubato*.*

*Un nuevo tema generalmente trae un cambio en el movimiento, así como también en la dinámica.*

*La reaparición de un tema vuelve a traer el tempo original de este tema.*

*El tempo es apto a cambiar cuando cambia la dinámica.*

*El tempo cambia después de las cadencias perfectas. Generalmente, la cadencia perfecta requiere por sí misma un *ritardando* muy leve (a veces, muy pro-*

ality. (See Chapter "Accents").


In the "stretta" or "working out" or "development" sections, a slight, or marked "animato" (faster tempo) usually takes place.

In crescendos and diminuendos, the natural impulse of a musician is to slightly accelerate a crescendo and to retard a diminuendo. This has been bespoken in the Chapter "Dynamics," and examples have been cited to show when such an acceleration is permissible, even desirable, and when not.

Progressions. A descending progression often requires diminution of tempo; an ascending progression, an acceleration. This should only be indulged in when technical accuracy has been gained (see Chapter "Accuracy").

Speed is often regulated by the dynamic treatment and by the resources of the instrument (See Chapter "Dynamics").

When playing Bach, Händel, Rameau and Couperin, tempo nuances should be applied very conservatively and should follow this scheme: *f*, *p*, *mp*, *f*, *p*, etc. or

(extended over half a measure or one, two or four measures) rather than the following fluctuating nuances: 

The first of the "mo -

*sehr leichtes (zuweilen indessen ein sehr ausgesprochenes) ritardando, um den Eindruck eines teilweisen oder vollständigen Abschlusses zu geben. (Siehe Kapitel "Akzente").*

*Bei der "stretta" oder den Abschnitten "Herarbeitung" oder "Entwicklung" findet in der Regel ein leichtes oder ausgesprochenes "animato" (Beschleunigung des Tempos) statt.*

*Bei crescendi und diminuendi wird der Musiker instinktmässig ein crescendi leicht beschleunigen und ein diminuendo etwas verlangsamen. Dies wurde bereits in dem Kapitel "Dynamik" besprochen, wo auch Beispiele gegeben wurden, um zu zeigen in welchen Fällen eine solche Beschleunigung angebracht oder sogar wünschenswert ist und in welchen Fällen sie nicht stattfinden sollte.*

*Sequenzen. Eine absteigende bedarf häufig einer Verlangsamung des Tempos während eine aufsteigende Sequenz eine Beschleunigung fordert. Dies sollte indessen nur ausgeführt werden, wenn technische Genauigkeit erlangt worden ist (Siehe Kapitel "Treffsicherheit").*

*Die Schnelligkeit wird häufig durch die dynamische Behandlung wie auch durch die Leistungsfähigkeit des Instruments geregelt (Siehe Kapitel "Dynamik").*

*Beim Spielen von Bach, Händel, Rameau und Couperin sollten Temposchwattierungen sehr vorsichtig angewandt werden. Sie sollten eher die-*

dence parfaite elle-même d'habitude requiert un léger ritardando (parfois très prononcé) afin de donner l'impression d'une terminaison partielle ou absolue. (Voir chapitre "Accents")

Dans la "stretta" ou "section de développement," un "animato" léger ou marqué a généralement lieu.

Dans les crescendos et diminuendos, la tendance naturelle du musicien est d'accélérer légèrement un crescendo et de retarder un diminuendo. Ceci a été discuté dans le chapitre "Dynamique, et des exemples ont été cités pour montrer quand une telle accélération est permise, ou même désirable, et quand elle ne l'est pas.

Progressions. Une progression descendante requiert souvent une diminution du tempo; une progression ascendante, une accélération. On ne devrait s'adonner à ceci que lorsque l'on a obtenu la justesse technique (voir chapitre "Justesse L'art de jouer sans faire de fausses notes).

La vitesse est souvent réglée par le traitement dynamique et les ressources de l'instrument (Voir chapitre "Dynamique").

Quand on joue les œuvres de Bach, Händel, Rameau et Couperin, les nuances du tempo doivent s'appliquer avec beaucoup de discrétion et suivre plutôt la façon de procéder

*nunciado) para dar la impresión de finalidad parcial o absoluta (Véase Capítulo "Acentos".*

*En la "stretta" o sección de desarrollo, un "animato" (leve o marcado tempo más rápido) ocurre usualmente.*

*En crescendos y disminuendos, el impulso natural del músico es de acelerar un poco un crescendo y de retrasar un diminuendo. De esto ya se habló en el Capítulo "Dinámica" y se citaron ejemplos para mostrar cuando tal aceleración es permisible y aún deseable, y cuando no.*

*Progresiones. Una progresión descendiente requiere a menudo una disminución de tempo; una progresión ascendiente, una aceleración. Esto no debe hacerse mas que cuando se ha conseguido completa seguridad técnica (Véase Capítulo "Seguridad-El Arte de Tocar sin dar Notas Falsas").*

*La rapidez se ajusta muy a menudo al tratamiento dinámico y a los recursos del instrumento (Véase Capítulo "Dinámica").*

*Al tocar las obras de Bach, Händel, Rameau y Couperin hay que aplicar los matices de tempo con mucha discreción, siguiendo este plan: *f*, *p*, *mp*, *f*, *p*, etc.*

*o (extendido sobre medio compás o sobre uno, dos*

dern" composers was Beethoven. All tempo nuances (as well as all dynamics) are not only permissible, but demanded in his works. He made use of every dynamic and agogic device and foresaw all that we have gained since.

Agogic nuances should conform to the nature of the theme and to the structural and emotional development.

In pieces of a quiet, placid character very little agogic nuances should occur.

sem Schema folgen: *f, p, mp, f, p, usw.* oder

(und zwar in einer Ausdehnung von einem halben oder einem ganzen, oder zwei oder vier Taktten) als dem nachstehenden: *fluktuierenden:*



Der erste der "modernen" Komponisten war Beethoven. Alle Tempeschattierungen (ebenso wie alle dynamischen Nuancierungen) sind nicht nur statthaft, sondern sogar geboten in seinen Werken. Er gebrauchte jedes dynamische Mittel und sah alles voraus, was wir seitdem gewonnen haben.

Agogische Nuancierungen sollten sich dem Charakter des Themas und dessen technischem und gefühlsmässigem Aufbau anpassen.

In Stücken, die einen ruhevoll-friedlichen Charakter haben, sollten nur sehr leichte agogische Schattierungen vorkommen.

suiivante: *f, p, mp, f, p* etc. ou bien

s'étendant sur une demi-mesure ou sur une, deux ou quatre mesures) plutôt que les fluctuations suivantes:



Le premier des compositeurs "modernes" fut Beethoven. Dans ses oeuvres, toutes les nuances de tempo, aussi bien que celles de la dynamique, sont non seulement permises mais demandées. Il employa tous les moyens dynamiques et agogiques et prévint tout ce que nous avons gagné depuis.

Les nuances agogiques doivent se conformer à la nature du thème et à son développement structural et émotionnel.

Dans les morceaux d'un caractère calme et placide fort peu de nuances agogiques devaient se produire.

o cuatro compases) más bien que los siguientes matices fluctuantes:



El primero de los compositores "modernos" fué Beethoven. Todos los matices de tempo (así como toda la dinámica) no solamente son permisibles, sino necesarios para tocar sus obras. Él hizo uso de todos los recursos dinámicos y agógicos y previó todo lo que hemos ganado desde entonces.

Los matices agógicos deben conformarse a la naturaleza del tema y a su desarrollo estructural y emocional.

En piezas de un carácter quieto, placido, deben ocurrir muy pocos matices agógicos.

Au lac de Wallenstadt  
FRANZ LISZT

Andante placido

But when such tranquility is suddenly disturbed by a different current of thoughts and emotions, the tempo is at once influenced.

Berceuse -- Grieg  
Ballade in F major  
Chopin  
Andante Spianato  
Chopin

In pieces requiring an energetic rhythm, such as marches and march-like themes, agogic nuances are generally out of place (see Chapter "Rhythm, Measure, Accents"). But in compositions of a passionate, surging nature, the agogic changes are likely to keep pace with the dynamic life. Therefore vehement crescendos are to be played faster.

*Wird jedoch diese ruhvolle Stimmung plötzlich durch einen abweichenden Gedankengang oder eine andere Gefühlsbewegung unterbrochen, so wird das Tempo sofort dadurch in Mitleidenschaft gezogen.*

Berceuse -- Grieg  
Ballade in F Dur  
Chopin  
Andante Spianato  
Chopin

*In Stücken, die einen energischen Rhythmus verlangen wie Märsche und marschmässige Themen, sind agogische Nuancierungen in der Regel nicht am Platze (Siehe Kapitel "Rhythmus Takt, Akzente). In Kompositionen leidenschaftlichen, auflodernden Charakters werden jedoch die agogischen Änderungen in der Regel Schritt mit der dynamischen Entwicklung halten. Heftige Crescendos sollten daher besser rascher gespielt werden.*

Mais lorsque cette tranquillité est soudainement troublée par un courant différent de pensées et d'émotions, le tempo en est immédiatement influencé.

Berceuse -- Grieg  
Ballade en fa majeur  
Chopin  
Andante Spianato  
Chopin

Dans des morceaux qui exigent un rythme énergique, comme les marches et les mélodies en forme de marches, les nuances agogiques ne sont généralement pas à leur place (Voir Chapitre Rythme, Mesure, Accents). Mais dans les compositions d'un caractère passionné et véhément, les changements agogiques s'ajustent au développement dynamique. Par conséquent les crescendos véhéments doivent se jouer plus vite.

*Pero cuando tranquilidad tal es subitamente disturbada por una corriente de pensamientos y emociones diferentes, el tempo queda afectado inmediatamente.*

Berceuse -- Grieg  
Balada en Fa mayor  
Chopin  
Andante Spianato  
Chopin

*En piezas que requieren un ritmo energético, como las marchas y los temas en tiempo de marcha, matices agógicos están generalmente fuera de lugar (Véase Capítulo "Ritmo - Compás - Acentos"). Pero en composiciones de una índole apasionada y vehemente, los cambios agógicos se ajustan al desarrollo dinámico. Por eso, los crescendos vehementes han de tocarse más aprisa.*

Nocturne \*)

I. J. PADEREWSKI

Andantino con moto  
m.s.

*molto cresc. ed accel.*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *molto cresc. ed accel.* and contains seven measures, each with a *Ped.* marking below it. The second system is marked *dim.* and *rall. molto*, and contains five measures. The final measure of the second system is marked *Tempo I*. The score ends with *etc.* and a *Ped.* marking.

\*) By permission of G. Schirmer, New York

Let the reader ponder on these words from Carl Maria von Weber:

"The time (*tempo*) should be no trip-hammer, tyrannically restraining or urging forward, but rather, in a composition, what the pulse is in man. There is no slow tempo in which passages do not occur that demand a more rapid movement, to avoid a sensation of dragging; nor is there any *Presto* which does not equally require by way of contrast a tranquil execution of certain passages, that it may not be deprived, by overhaste, of the resources of expression. Furthermore, neither the urging nor the restraining should ever

*Der Leser möge die folgenden Worte von Carl Maria von Weber beherzigen:*

"Der Takt (das *Tempo*) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt kein langsames *Tempo*, in dem nicht Stellen vorkömen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein *Presto*, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu

Que le lecteur réfléchisse à ces mots de Carl Maria von Weber:

"La mesure (*tempo*) ne doit pas être comme un marteau d'enclume, qui, tyranniquement, vous retient ou vous presse, mais plutôt comme le pouls de l'homme. Il n'y a pas de mouvement lent qui ne contienne des passages qui demandent un mouvement plus rapide pour éviter la sensation de "traîner;" et il n'y a pas non plus de *Presto* qui n'exige, par contraste, une exécution plus tranquille de certains passages, afin de ne pas être privé par trop de hâte des ressources de l'expression. De plus, ni

Que medite el lector sobre estas palabras de Carl Maria von Weber:

"El compás (*tempo*) no debe ser como un martinete mecánico, que obliga tiránicamente a reprimirse o acelerarse, sino más bien, en una composición musical, lo que el pulso es para el hombre. No hay *tempo* lento en el cual no ocurran pasajes que requieran un movimiento más rápido para evitar la sensación de "arrastar;" ni tampoco hay *Presto* que no requiera, como contraste, una ejecución tranquila de ciertos pasajes, para que no sea privado, a causa de demasiada prisa, de los recursos de la expresión. Además, ni la aceleración

produce the effect of constraint, or of progression by fits and starts; it must invariably affect whole periods or phrases?

To attempt to give elaborate rules for an artistic employment of tempo nuances would be sheer folly. Like dynamic nuances they depend on the resources of the instrument, on the size of the room or hall played in, on the strength and delicacy of touch and on the taste of the performer. A truly musical nature, finely cultivated artistic feelings, tact, good taste, the musical instinct to do what is right, musical insight to understand what is written between the lines, elevation of thoughts, warmth of heart—these will help the artist to become master of dynamics and agogics and thereby become a virtuoso, in the true, beautiful sense of the word.

benehmen.

*“Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden oder phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks?”*

*Der Versuch ins Einzelne gehende Regeln für die künstlerische Verwendung der Temp nuances zu geben, würde durchaus türlich sein. Wie die dynamischen Nuancen hängen auch sie von dem Leistungsvermögen des Instruments sowie der Grösse des Raumes oder Saales ab, in welchem gespielt wird, sowie auch von der Stärke und Zartheit des Anschlags und schliesslich auch von dem Geschmack des Vortragenden ab. Eine wirklich musikalische Natur, ein fein entwickeltes künstlerisches Empfinden, Takt, guter Geschmack, der musikalische Instinkt, das Richtige zu treffen, die musikalische Intuition, zwischen den Zeilen lesen zu können, ein hoher Gedankenflug und eine grosse Gefühlswürme-- alle diese Eigenschaften werden dem Künstler dazu verhelfen um die Probleme der Dynamik und Agogik zu bemeistern und dadurch ein Virtuose in dem herrlichen wahren Sinne des Wortes zu werden.*

l'accélération ni la retenue ne devraient jamais produire un effet de contrainte ou de progression par bonds et sauts; de plus elles doivent invariablement affecter des phrases ou des périodes entières?

Essayer de donner des règles élaborées pour l'emploi artistique des nuances du tempo, serait pure folie. De même que les nuances dynamiques, elles dépendent des ressources de l'instrument, de la grandeur de la chambre ou de la salle où l'on joue, de la force et de la délicatesse du toucher ainsi que du goût de l'exécutant. Une nature vraiment musicale, des sentiments artistiques bien cultivés, du tact, du bon goût, l'instinct musical pour faire ce qui est juste, l'intuition musicale pour comprendre ce qui est écrit entre les lignes, élévation de pensées, chaleur du coeur—ceux-ci aideront l'artiste à obtenir la maîtrise de la dynamique et de l'agogique et à devenir ainsi un virtuose dans le sens vrai et beau du mot.

*ni la represión deben producir et efecto de constraintimiento, o de progresión por sacudidas; debe invariablemente afectar frases o períodos completos?”*

*Tratar de dar reglas elaboradas para el empleo artístico de matices agógicos sería una tarea desatinada. Como los matices dinámicos, dependen de los recursos del instrumento, del tamaño del cuarto o sala en que se toca, de la fuerza y delicadeza de “toucher” y del gusto del ejecutante. Una naturaleza verdaderamente musical, sentimientos finos artísticamente cultivados, tacto, buen gusto, et instinto musical de hacer lo que es correcto, intuición musical para comprender lo que está escrito entre las líneas, elevación de pensamiento, corazón caluroso-- estos ayudarán al artista a obtener dominio completo de la Dinámica y la Agógica, llegando a ser entonces un virtuoso en el verdadero, hermoso sentido de la palabra.*



**KATHARINE GOODSON**  
*(Photo by Bee Bellon, London, England)*



**WILHELM BACHAUS**







The Artistic Employment  
of the Piano Pedals



Der Künstlerische Gebrauch  
der Klavier Pedale



L'Emploi Artistique  
des Pédales du Piano



Empleo Artístico  
de los Pedales



## The Artistic Employment of the Piano Pedals.

"The more I play the more thoroughly I am convinced that the pedal is the soul of the Piano; there are cases where the Pedal is everything."

(Anton Rubinstein, quoted from "Pianoforte Pedals" by Buschorzeff).

This aphorism by one of the two greatest pianists who ever lived (some musicians have considered him a greater virtuoso than Liszt) takes for granted good touch and tone, a well-developed technique, good rhythm and command over dynamics and agogics.

Many pianists who strive, with care and patience, to perfect every part of their technique give but scant thought to pedaling. They use the pedals according to the impulse of the moment, and as this impulse is apt to vary when a piece is played again, the result is that at times their pedaling is good and at others poor.

A skillful use of the pedals will enhance the fineness and effect of a beautiful passage, while poor pedaling may mar or ruin it entirely.

The subject of pedals is one of the most artistic in piano playing, for it makes demands upon and brings forth the finer musicianly sensibilities and the innate taste, in -  
20984-249 e

## Der künstlerische Gebrauch der Klavier-Pedale.

*"Je mehr ich spiele; desto fester überzeuge ich mich davon, dass das Pedal die Seele des Klaviers ist; es gibt Fälle wo das Pedal alles ist."*

(Anton Rubinstein, aus "Pianoforte Pedale" von Buschorzeff).

*Dieser Aphorismus von einem der beiden grössten Pianisten, die je gelebt haben (manche Musiker betrachten ihn als einen grösseren als Liszt) nimmt guten Anschlag und Ton, gut entwickelte Technik, guten Rhythmus und Beherrschung von Dynamik und Agogik als etwas Selbstverständliches hin.*

*Manche Klavierspieler, die darnach trachten, mit Sorgfalt und Geduld jeden Teil ihrer Technik zu vervollständigen, schenken den Pedalen zu wenig Aufmerksamkeit. Sie gebrauchen das Pedal wie es ihnen der Augenblick eingibt, und es ist dann leicht möglich, dass diese Eingabe wechselt wenn das Stück wieder gespielt wird, woraus sich ergibt, dass die Anwendung der Pedale manchmal gut und dann wieder schlecht ist.*

*Eine geschickte Anwendung der Pedale erhöht die Feinheit und die Wirkung einer schönen Passage, während ein schlechter Gebrauch sie entstellen oder ganz zerstören kann.*

## L'emploi Artistique des Pédales du Piano.

"Plus je joue, plus je me convaincs que la pédale est l'âme du piano et qu'il y a des moments où la pédale est tout"

(Anton Rubinstein, cité du "Traité de la Pédale" par Buschorzeff, traduit en français par M. Kufferath).

Cet aphorisme, de l'un des plus grands pianistes, qui aient jamais vécu (certains musiciens le considèrent comme un plus grand virtuose que Liszt) sous-entend un bon toucher et un beau son, une technique bien développée, un bon rythme et la maîtrise de la dynamique et de l'agogique.

Bien des pianistes s'efforcent avec soin et patience de perfectionner chaque partie de leur jeu, mais ils s'occupent fort peu des pédales. Ils emploient celles-ci selon l'impulsion subite du moment et comme cette impulsion peut varier quand le morceau est rejoué, parfois leur façon d'employer la pédale est bonne, d'autres fois elle est mauvaise.

Un emploi habile des pédales rehausse le fini et l'effet d'un beau passage, tandis que leur emploi défectueux peut le ternir ou l'abîmer complètement.

L'emploi des pédales est un des côtés les plus artistiques du jeu du piano, car il requiert de

## Empleo Artístico de los Pedales.

*"Mientras más toco más me convenzo de que el pedal es el alma del piano. Hay casos en que el pedal lo es todo."*

(Anton Rubinstein, citado por Buschorzeff en su obra sobre los pedales).

*Este aforismo de uno de los dos pianistas más grandes que se han conocido (algunos músicos lo consideraban un virtuoso mayor que Liszt) presupone, naturalmente, un buen "toucher" y tono, una técnica bien desarrollada, buen ritmo y dominio de la dinámica y la agógica.*

*Muchos pianistas que desarrollan con sumo cuidado y paciencia todas las partes de su técnica, prestan escasa atención a los pedales. Usan el pedal por un impulso momentáneo y como este impulso puede variar cuando se vuelve a tocar la pieza, a veces lo emplean bien y otras veces mal.*

*El hábil manejo de los pedales aumenta la belleza y efecto de un pasaje hermoso, mientras que usándolos mal se puede arruinar completamente.*

*El asunto de los pedales es uno de los más artísticos en la ejecución pianística, pues requiere y hace resaltar las sensibilidades más finas y el gusto, instinto y sentimiento musical innatos del ejecutante. Un temperamento*

distinct and musical feeling of the performer. A finely attuned musical nature will not endure contentedly, the cacophony produced by keeping, with one pedal, widely divergent harmonies or discordantly connected melodic notes.

It would seem that, inasmuch as all the performer has to do is to press down and then release the pedals, there is nothing more to say about pedaling, except that its employment is a matter of individual taste.

However, tastes differ, and being the result of education-intellectual, mental and spiritual-of environment, observation, comparisons and experience, it is safe to assert that, generally, the well-balanced, fine-fibered, cultured musician, who has given to the subject careful thought and study, and who has had the benefit of countless experiments, made by himself and by others, is better qualified to claim a refined, mature, trustworthy taste than the novice who has nothing but his instinct to guide him, and for whom every new pedal effect has to be tried before it

*Die Pedal-Angelegenheit ist eine der künstlerischsten beim Klavierspielen. Denn sie stellt Forderungen auf und bringt heraus die feineren musikalischen Feinfühigkeiten und den angeborenen künstlerischen Geschmack, den Instinkt und das musikalische Empfinden des Vortragenden. Eine feinfühige musikalische Natur wird nicht den Missklang willig oder gleichgültig aushalten, der daraus entsteht, dass man mit einem Pedal weit auseinanderstehende Harmonien oder unverträglichen Zusammenhang von gewissen melodischen Noten ertönen lässt.*

*Da alles, was der Vortragende zu tun hat, aus dem Treten und dem Loslassen der Pedale besteht, so sollte man annehmen, dass weiter nichts über den Gebrauch der Pedale zu sagen wäre, ausser dass es Sache des persönlichen Geschmacks ist.*

*Dennoch sind Geschmäcker verschieden, und da sie das Ergebnis sind von intellektueller, geistiger und nach verfeinerter Bildung strebender Erziehung, von Umgebung, Beobachtung, Vergleich und Erfahrung, so kann mit Sicherheit behauptet werden, dass im allgemeinen der vernünftige, feinfühige, vollkommene Musiker, der der Sache sorgfältige Aufmerksamkeit und Studium geschenkt hat und den Nutzen zahlreicher von ihm und von anderen*

l'exécutant ses sensibilités musicales les plus fines, son goût inné et instinctif ainsi que son sentiment musical. Une nature musicale sensible ne supporte pas avec indifférence la cacophonie qui se produit, lorsqu'on garde avec une seule pédale des harmonies divergentes ou des notes mélodiques assemblées avec discordance.

Il semblerait que tout ce que l'exécutant a à faire, c'est d'appuyer sur les pédales et de les relâcher, et qu'il n'y a plus rien à dire sur les pédales, sauf que leur emploi est une affaire de goût personnel. Cependant les goûts diffèrent et comme ils sont le résultat de l'éducation intellectuelle, mentale, spirituelle, de l'environnement, de l'observation, des comparaisons et de l'expérience, on peut affirmer, qu'en général, le musicien cultivé, de bon sens et sensible, qui a étudié à fond le sujet des pédales et a profité des nombreuses expériences faites par lui et par d'autres, est plus qualifié pour revendiquer un goût mûri, raffiné et sûr que le novice qui n'a pour se guider rien d'autre que son instinct et qui est forcé d'essayer chaque fois tout effet nouveau de la pédale avant de pouvoir l'accepter ou le rejeter.

Et pourtant cet instinct

*musical refinado no puede tolerar la cacofonía producida al retener, con un pedal, armonías completamente divergentes o notas melódicas unidas de un modo discordante.*

*Como todo lo que el ejecutante tiene que hacer es oprimir y soltar los pedales parecería quo no queda más nada que decir, excepto que su empleo es asunto de gusto individual.*

*Sin embargo, los gustos difieren, y como son resultado de la educación, (intelectual, mental y espiritual) del ambiente, de la observación, comparación y experiencia, puede afirmarse que generalmente el músico sensato, culto, de naturaleza refinada, que ha dedicado tiempo y estudio al asunto, sacando provecho del sinnúmero de experimentos, propios y ajenos, tiene mejores probabilidades de poseer gusto refinado, maduro y fiable, que el novicio sin otra guía que su instinto y que se ve obligado a probar todo efecto nuevo de pedal antes de saber si puede aceptarlo o no.*

*Y sin embargo, ese instinto es de valor tan inestimable, y es tan necesario experimentar por sí mismo, que yo desearía que nadie prescindiera*

can be accepted or rejected.

And yet - this instinct is of such inestimable value, and personal trials and experiments are so very necessary that I would not have anyone forsake them, in order to accept blindly what any text book may say. Let them all four co-operate: instinct, taste, personal research and the knowledge that accrues from becoming acquainted with all that has been gathered and learned by others.

#### Relation Between Key, Strings and Damper.

The more taut a string is strung, the more numerous will be the vibrations it gives out, and consequently the higher the tone will be. Anyone has had knowledge of this fact, who has seen a violinist tune his instrument, or who has watched a tuner tune a piano.

Each note, key and hammer of the piano corresponds, from the highest

*gemachten Versuchen hat, eher dazu berechtigt ist, verfeinerten, reifen und zuverlässigen Geschmack zu beanspruchen als der Neuling, der zu seiner Führung weiter nichts als seinen Instinkt hat und für den jeder neue Pedal-Effekt erst ausprobiert werden muss, ehe er ihn annehmen oder ablehnen kann.*

*Und doch-- dieser Instinkt ist von solchem unschätzbaren Werte und persönliche Erfahrungen sind so notwendig, dass ich keinem rate, sie aufzugeben, nur um blind das anzunehmen, was irgend ein Lehrbuch sagt. Mögen sie alle vier zusammenarbeiten: Instinkt, Geschmack, persönliche Versuche und die Kenntnis, die daraus entsteht, dass man bekannt wird mit dem, was von anderen zusammengestellt und gelernt worden ist.*

#### *Beziehung zwischen Taste, Saiten und Dämpfer.*

*Je straffer eine Saite gezogen ist, desto zahlreicher werden ihre Schwingungen sein und infolgedessen desto höher der Ton. Jedermann weiss es, der zugesehen hat wie ein Geiger sein Instrument stimmt oder der einen Klavierstimmer bei der Arbeit beobachtete.*

*Jede Note, Taste und Klavierhammer ist verbunden mit drei Saiten,*

est d'une valeur si inestimable et les essais et les expériences personnelles sont si nécessaires, que je ne voudrais pas que personne y renonce pour accepter aveuglément ce que n'importe quel livre peut dire. Il faudrait faire coopérer l'instinct, le goût, la recherche personnelle et les connaissances que l'on acquiert en apprenant ce qui a été recueilli et appris par d'autres.

#### Relations Entre Les Touches, Les Cordes et l'Étouffoir.

Plus une corde est tendue, plus les vibrations qu'elle donne sont nombreuses, conséquemment plus le ton sera haut. Quiconque a vu un violoniste accorder son instrument, ou un accordeur de pianos à l'oeuvre, a pu se rendre compte de ce fait.


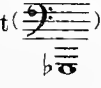
Chaque note, touche et marteau du piano correspond, en descendant de la plus haute note, à trois

*de ello, aceptando ciegamente lo que digan los libros. Los cuatro elementos deben cooperar: el instinto, el gusto personal, la investigación propia y el conocimiento que se obtiene estudiando lo que otros han recogido y aprendido.*

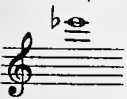
#### *Relación De Las Tercas, Cuerdas y Apagadores.*

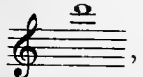
*Mientras más se estira una cuerda, mayor será el número de vibraciones que produce, y por consiguiente más alto será su tono. Esto lo saben cuantos hayan visto a un violinista afinando su instrumento o a un afinador arreglando un piano.*

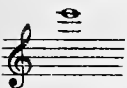
*Cada nota o tecla y martinete del piano corresponde, partiendo de la parte más alta del teclado,*

treble downwards, to three strings, all tuned at the same pitch. As we near the bass (at about ) only two strings, of thicker material, are used for each note or key. The low notes, or keys, from about () until the lowest, have only one very thickly woven steel string apiece.

There is a damper (piece of felt) for every note, or key, from the very lowest on the piano to about

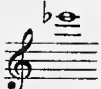
. In some pianos

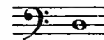
it is , in others


. The notes, or

keys, above these notes have no dampers, because their vibrations, or tone, cease quickly.

If, without depressing the damper pedal, (see further on, description of the Damper Pedal), one strikes any key that has a damper and then takes off the finger from the key, the tone ceases immedi-

ately. Not so from  upwards. Here the tone continues, even when the finger is taken off the key.

die alle auf gleicher Höhe gestimmt sind. Wenn wir uns dem Basse nähern (ungefähr von  ab)

so werden nur zwei Saiten von dickerem Material für jede Note und Taste gebraucht. Die tiefen Noten oder Tasten (ungefähr von  ab)


bis zur tiefsten haben nur eine einzige Saite aus dickem übersponnenen Stahl.

Von der tiefsten Note auf dem Klavier bis un-

gefähr  gibt es


einen Dämpfer (aus Filz), bei manchen Klavieren

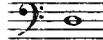
ist es  und


wieder bei anderen .

Die Noten oder Tasten darüber haben keinen Dämpfer weil die dazu gehörigen Saiten so kurz sind, dass deren Schwingungen oder Ton bald schwindet.

Wenn man, ohne Benutzung des rechten Pedals (das weiter unten besprochen wird) eine Taste, die einen Dämpfer hat, anschlägt und dann den Finger von der Taste wegnimmt, so hört der Ton sofort auf. Anders ist es a-

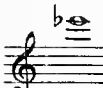
ber von  aufwärts.

cordes, toutes accordées à la même hauteur. En s'approchant de la basse (à peu près vers )


il n'y a que deux cordes plus épaisses pour chaque note ou touche. Les notes ou touches basses, (à peu près de ) jusqu'à

la plus basse n'ont qu'une seule corde d'acier très épaisse.

Il y a un étouffoir (morceau de feutre) pour chaque note ou touche depuis la plus basse du piano

jusqu'à environ .


Quelques pianos l'ont jusqu'à

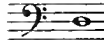
 dans d'autres


jusqu'à .

Les notes ou touches au-dessus de celles qui viennent d'être citées, n'ont pas d'étouffoirs, parce que leurs cordes sont si courtes que leurs vibrations, ou sons, se perdent vite.

Si, sans appuyer sur la pédale forte ou de droite, décrite plus loin, on frappe une touche pourvue d'un étouffoir et si on enlève ensuite le doigt de la touche, le son cesse immédiatement. Il n'en est pas

ainsi à partir de .


a tres cuerdas, todas las cuales están afinadas para producir un mismo sonido. Cerca de los bajos (como por el )

hay solo dos cuerdas, más gruesas, para cada tecla o nota. Las notas o teclas más bajas (a partir del ) aproximadamente)

solo tienen una cuerda de acero, muy tejida.

Hay un apagador (pedazo de fieltro) para cada nota o tecla, desde el extremo de los bajos hasta

el  más o menos. En algunos pianos has-

ta , en otros

hasta . Las

notas o teclas situadas arriba de este punto no tienen apagadores, porque sus cuerdas son tan cortas que su vibración, o sonido, cesa rápidamente.

Si se toca, sin oprimir el pedal de los apagadores, (véase la descripción de este pedal dada más adelante) cualquier nota que tenga apagador y se levanta luego el dedo de la tecla, el sonido cesa inmediatamente. No ocurre lo mismo si se tocan las

This prolongation of tone, on account of its height and tenuity, is not disturbing to the ear, and it adds richness to the sonority of the whole instrument.

A practical deduction of this fact, which, as far as I know, has not yet been mentioned in any pedal method or piano method, is that when playing, without using the pedal, from



upwards, that is

to say, when striking the keys that have no dampers, it does not make any difference whether we hold the keys down or not. The tone lasts no longer if we hold down the key than if we release it at once.

### Vibrations and Diapason (Pitch)

In order that a sound may be musical, a certain fixed number of vibrations is necessary. Without going into an extended study of the subject of vibrations, which appertains more properly to the domain of Acoustics, let it

*Hier hält der Ton an, selbst wenn der Finger von der Taste ist.*

*Diese Verlängerung des Tones wirkt wegen seiner Höhe und Dünne nicht störend auf das Ohr und sie bereichert die Klangfülle des ganzen Instruments.*

*Eine praktische Schlussfolgerung aus dieser Tatsache, die, so weit mir bekannt, bis jetzt in keiner Pedal- oder Klavierschule erwähnt worden ist, ergibt, dass beim Spielen ohne Benutzung des Pedals von*



*aufwärts, also*

*beim Anschlagen von Tasten, die keine Dämpfer haben, es einerlei ist, ob wir die Tasten niederhalten oder nicht. Der Ton hält in dem einen Falle genau so lange an wie in dem andern.*

### Vibrationen Und Tonhöhe (Diapason)

*Eine gewisse bestimmte Anzahl von Vibrationen ist für einen musikalischen Laut notwendig. Ohne uns auf ein ausgedehntes Studium des Vibrations- Gegenstandes einzulassen, der eigentlich zur Akustik gehört, so sei hier dennoch*

en montant. Ici le son continue même après avoir enlevé le doigt de la touche. Cette continuation du son, en raison de sa hauteur et de sa ténuité, n'incommode pas l'oreille et ajoute de la richesse à la sonorité de tout l'instrument.

Une déduction pratique de ce fait, qui, autant que je sache, n'a pas encore été mentionnée dans aucune méthode de pédale ni de piano, c'est que lorsqu'on joue sans se servir de la pédale depuis




en montant,

c'est-à-dire, lorsqu'on frappe des touches sans étouffoirs, cela ne fait absolument rien que l'on laisse le doigt sur la touche ou non, le son ne durera pas plus longtemps.

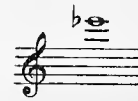
### Vibrations et Diapason

Pour rendre un son musical, il faut un certain nombre fixe de vibrations. Sans vouloir entrer dans une étude approfondie du sujet des vibrations, qui appartient plus proprement au domaine de l'acoustique, qu'il soit dit

notas desde  para arriba. En estas notas el sonido continúa aún cuando se haya retirado el dedo de la tecla.

Esta prolongación de tono, debido a su altura y tenuidad, no es desagradable al oído, sino que por el contrario añade belleza a la sonoridad del instrumento.

Una deducción práctica de este hecho, la cual, que yo sepa, todavía no se ha mencionado en ningún tratado de pedales o método de piano, es que al tocar, sin emplear el pedal, desde




para arriba,

es decir, al tocar las notas que no tienen apagadores, no importa que se sostengan las teclas oprimidas o no. El sonido no será más prolongado si se mantienen oprimidas que si se retira el dedo de la tecla inmediatamente después de tocarla.

### Vibraciones y Diapasón


Para que un sonido sea musical tiene que ser producido por cierto número fijo de vibraciones. Sin entrar en un estudio extenso sobre el asunto de las vibraciones, que pertenece más a la Acústica, diremos que el La del centro del

be said that the *A* in the middle of the staff 

is produced by 870 single (or 435 double) vibrations in a second. This note gives the *pitch*, that is to say, the unvarying height by which are determined all the tones used in music. It is called *diapason*. Whenever a body vibrates at the rate of 870 single vibrations per second we shall hear this

diapason: . With

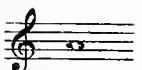
435 single vibrations per second we hear the *A* an

octave below: ; with


1740 vibrations, the *A*, an octave higher is heard.

Thus every tone, in accordance with a universally adopted standard, corresponds to a certain number of vibrations. If there should be slightly more or less vibrations than the acknowledged standard, then the tone sounds "false" to our ears and the instrument appears to be out of tune. This is just what happens with the pianos. Through the action of heat and cold, as well as the gradual, even if extremely slow,

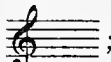
*gesagt, dass das A in der Mitte des Liniensystem*

 durch 870

*Schwingungen (oder 435 Doppelschwingungen) per Sekunde hervorgebracht wird. Diese Note ergibt den Diapason, das heisst die unveränderliche Tonhöhe, nach der sich alle Töne in der Musik richten. Wenn ein Gegenstand mit der Geschwindigkeit von 870 einzelnen Schwingungen in der Sekunde vibriert, so*

*hören wir also* .

*Mit 435 Einzel-Schwingungen per Sekunde hören wir das eine Oktave tiefer*


*liegende* ; *bei 1740*

*Vibrationen das eine Oktave höher liegende A.*


*Demnach besteht jeder Ton im Einklang mit einer allgemein anerkannten Norm aus einer gewissen Anzahl von Vibrationen. Wenn die Anzahl der Vibrationen kleiner oder grösser ist als von der Norm vorgeschrieben, dann klingt der Ton "falsch" und das Instrument scheint verstimmt.*

*Das ist bei unseren Klavieren der Fall. Durch die Einwirkung von Hitze und Kälte sowie durch die allmühliche wenn auch sehr langsame Nachgiebigkeit der Saiten ergeben sich schliesslich weniger Vibrationen, wodurch der Ton*


que le *la* dans le milieu

de la portée 

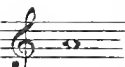
est produit par 870 vibrations simples (ou 435 doubles) par seconde. Cette note détermine le diapason, c'est-à-dire la hauteur invariable d'après laquelle on gradue toutes les autres notes employées en musique. Quand un corps vibre à raison de 870 vibrations simples par seconde, nous entendons toujours ce

diapason-ci: .


A raison de 435 vibrations simples par seconde, nous entendons le *la* situé une octave plus bas:

; avec 1740 vi-


brations le *la* une octave plus haut. Ainsi donc chaque ton, d'après une échelle adoptée universellement, correspond à un nombre donné de vibrations. S'il y a un peu plus, ou moins, de vibrations, que selon l'échelle adoptée, le son sonne "faux" et l'instrument semble désaccordé. C'est exactement ce qui arrive aux pianos. Sous l'action de la chaleur et du froid ainsi que par la détente graduelle, quoique très

pentágrama: 

*es producido por 870 vibraciones sencillas (o 435 dobles) por segundo. Esta nota da el diapason, es decir, la altura invariable por la cual se determinan todos los tonos usados en la música. Se le llama diapason. Siempre que un cuerpo vibre a razón de 870 vibraciones sencillas por segundo, emitirá el sonido o diapason*

. *Con 435 vibra-*

*ciones sencillas por segundo emitirá el La de*

*la octava más baja:* 

*Con 1740 vibraciones, el La de la octava más alta.*

*Así, pues, cada tono, de acuerdo con un sistema adoptado universalmente, corresponde a cierto número de vibraciones. Si hubiera un número un poco mayor o menor de vibraciones que las del sistema reconocido, el tono nos suena "falso" y el instrumento parece estar desafinado. Esto es precisamente lo que ocurre a los pianos. Debido a la acción del calor y del frío, así como al aflojamiento gradual, aunque*

relaxation of the strings, these give, finally, less vibrations and the tone ceases to be of the same pitch as formerly.

Those who wish to investigate more fully the acoustic properties of the piano should consult: "Éléments d'Acoustique" by Mahillon; "Sensations of Tone" by Helmholtz; "Tempérament" by Bosanquet.

### Hammer, Damper and Strings

"The student must know what happens when he strikes and keeps depressed a key on the piano without depressing the damper pedal. At the exact moment of striking or depressing the key, the hammer is thrown with more or less energy against the strings, and at the same time the damper (the piece of felt which was pressed against the strings) is raised, allowing the strings which correspond to the key - but only these - to vibrate to their full length; at the same time, the hammer has flown back to its original position - all four operations occur *simultaneously*. As long as the key is kept down the damper is kept away from the strings,

*aufhört die ursprüngliche Tonhöhe zu haben.*

*Diejenigen, die die akustischen Eigenschaften des Klaviers näher studieren wollen, seien auf die folgenden Werke hingewiesen: "Éléments d'Acoustique" von Mahillon; "Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" von Helmholtz; "Tempérament" von Bosanquet.*

### Hammer, Dämpfer und Saiten

*"Der Pianist sollte wissen was vorkommt, wenn er auf dem Klavier eine Taste anschlägt und nie-dergedrückt hält ohne Gebrauch des Pedals. In dem Augenblick, wo er die Taste anschlägt oder niederdrückt, wird der Hammer mit mehr oder weniger Kraft gegen die Saiten geschleudert und zu gleicher Zeit wird der Dämpfer (ein Stück Filz, das gegen die Saiten gedrückt gehalten wird) von den Saiten abgehoben, wodurch den Saiten, die zu der entsprechenden Taste gehören - aber nur diese gestattet wird, in ihrer ganzen Länge zu vibrieren. Gleichzeitig ist der Hammer in seine ursprüngliche Stellung zurückgekehrt. Alle diese vier*

*lente, des cordes, celles-ci n'arrivent plus à donner, à la longue, un nombre suffisant de vibrations et le ton cesse d'être du même diapason que précédemment.*

Ceux qui désirent étudier plus à fond les propriétés acoustiques du piano devraient consulter: "Éléments d'Acoustique" de Mahillon; "Sensations du Son" de Helmholtz; "Tempérament" de Bosanquet.

### Action Du Marteau, De l'Étouffoir et Des Cordes

"Le pianiste doit savoir ce qui se produit, quand il frappe une touche et la maintient enfoncée sans se servir de la pédale. Au moment même où il frappe ou enfonce une touche, le marteau est lancé avec plus ou moins de force sur les cordes, et en même temps l'étouffoir (le morceau de feutre pressé contre les cordes) est soulevé et permet que les cordes qui correspondent à la touche, mais rien que celles-là, vibrent dans toute leur longueur; en même temps, également, le marteau est revenu à sa position première, les quatre opérations s'effectuant *simultanément*. Tant que la touche reste enfoncée, l'étouffoir ne

*extremadamente lento, de las cuerdas, éstas emiten, finalmente, menos vibraciones y el sonido deja de ser de la misma altura que antes.*

*Los que deseen investigar de una manera más completa las propiedades acústicas del piano deben consultar: "Éléments d'Acoustique," por Mahillon; "Sensaciones tonales," por Helmholtz; "Tempérament," por Bosanquet.*

### Martinete, Apagador y Cuerdas

*"El ejecutante debe saber lo que sucede cuando hiere y mantiene oprimida una tecla en el piano sin oprimir el pedal de los apagadores. En el preciso momento de herir u oprimir la tecla, el martinete es lanzado con mayor o menor violencia contra las cuerdas, y al mismo tiempo el apagador (el pedazo de fieltro que se hallaba apretado contra las cuerdas) se retira de ellas, permitiendo que las cuerdas que corresponden a esa tecla (solo esas cuerdas), vibren en toda su extensión; al mismo tiempo el martinete ha vuelto a su posición primitiva. Las cuatro operaciones ocurren simultáneamente. Mientras la*



and these will vibrate and communicate their vibrations to the sonorous sounding board from whence they are transmitted to the air; the air brings them to our auditory nerves."(From "Pianoscript Book" by Alberto Jonás. By permission of Theodore Presser Co., Philadelphia).

*Wirkungen geschehen zur selben Zeit. Der Dämpfer bleibt von den Saiten so lange abgehoben wie man die Taste niederhält und die Saiten vibrieren und geben ihre Schwingungen an den Resonanzboden weiter; von wo aus sie der Luft zugeführt werden; diese gibt sie dann weiter an unsere Gehörnerven." (Aus "Pianoscript Book" von Alberto Jonás. Mit Erlaubnis von Theodore Presser Co., Philadelphia).*

touche pas les cordes et celles-ci vibrent et communiquent leurs vibrations à la table d'harmonie, qui les répand dans l'air; l'air les transmet à nos nerfs auditifs." (Du "Pianoscript book" d'Alberto Jonás. Avec permission de Theodore Presser Co., Philadelphie).

*tecla se mantenga oprimida el apagador permanece retirado de las cuerdas, y éstas vibrarán, comunicando sus vibraciones a la caja sonora, desde donde se transmiten a la atmósfera y por medio de ella a nuestros nervios auditivos." (De "Pianoscript Book," por Alberto Jonás. Por cortesía de Theodore Presser Co., Filadelfia.)*

#### Number and Names Of The Pedals.

#### *Anzahl Und Namen Der Pedale.*

#### Nombre Et Noms Des Pédales.

#### *Número y Nombres De Los Pedales.*

All pianos are provided with at least two pedals; some pianos have three. The pedal situated to the right has been named variously:

*Alle Klaviere sind mit wenigstens zwei Pedalen versehen; manche haben deren drei. Das Pedal auf der rechten Seite hat verschiedene Namen:*

Tous les pianos ont au moins deux pédales. certains en ont trois. Celle qui se trouve à droite a reçu diverses appellations:

*Todos los pianos están provistos de dos pedales, por lo menos. Algunos pianos tienes tres. El pedal que se halla a la derecha se ha llamado de varios modos:*

1. "Loud Pedal." This is not an appropriate name, for it makes it appear as if playing loudly is the main purpose for which this pedal has been invented and is being used. Unfortunately, many a poorly taught student uses it for no other reason. The designation "loud pedal" is misleading and a cultured musician should not use it.

1. "Fortezug (Laut-Pedal)." *Dieser Name ist nicht angebracht, denn es ergibt sich daraus, als ob lautes Spiel der eigentliche Zweck sei, für welches dieses Pedal erfunden worden ist und gebraucht wird. Unglücklicherweise benutzt es manch schlecht unterrichteter Schüler für keinen anderen Zweck. Die Bezeichnung "Fortezug" ist irreführend und sollte von keinem feinfühligen Musiker gebraucht werden.*

1. "Pédale Forte." Ce n'est pas un nom approprié, car il a l'air d'indiquer que le but dans lequel la pédale a été inventée, est de jouer fort. Malheureusement bien des élèves, qui ont été mal enseignés, ne s'en servent que dans ce but. La dénomination de "pédale forte" induit en erreur et le musicien cultivé ne devrait pas l'employer.

1. "Pedal Fuerte." *No es este un nombre apropiado, pues parece indicar que fué inventado y se emplea con el objeto principal de tocar fuerte. Desgraciadamente, muchos ejecutantes mal enseñados no lo emplean con otro objeto. La designación "pedal fuerte" es confusa y el músico culto no debe emplearla.*

2. "Damper Pedal." This

2. "Grosspedal." *Da das linke Pedal nicht "Klein-*

2. "Pédale de Droite." Le nom de "pédale de droite"

2. "Pedal de los Apagadores." *Este nombre es más apropiado, pues debido a acción de este pedal los*

is more appropriate, because through the action of this pedal the "dampers" are removed from the string on which they rested.

3. "Right Pedal." This designation has found many adherents on the European Continent. In spite of the double sense conveyed in English by the word "right," the name of "right pedal" as opposed to "left pedal" is not inadequate.

4. Simply "pedal." This is the best possible appellation, as Lavignac already points out in his "L'École de la Pédale."

The left pedal is called "Soft Pedal" or "Sordini." The term "soft pedal" is less inappropriate than the term "loud pedal" for the damper-pedal, because the main object of the "soft pedal" is, indeed, to play softer. Other effects, however, are possible. The French, at one time, called it "Unicorde" from whence the term "una corda" has been derived.

The third pedal, situated between the "Pedal" and the "Soft Pedal" is called "Prolongation," or "Sustaining;" or simply "Third" pedal.

*pedal" genannt wird, ist kein Grund für diese Bezeichnung vorhanden.*

3. "Rechtes Pedal." Diese Bezeichnung hat viele Anhänger gefunden. Als Gegensatz zum "linken Pedal" ist diese Bezeichnung nicht unangebracht.

4. "Einfach" Pedal." Dies ist wohl die beste Benennung, wie bereits von Lavignac in seiner "L'École de la Pédale" angedeutet.

Das linke Pedal wird "Leise Pedal" oder "Sordini" genannt, manchmal auch "Verschiebung." Die Bezeichnung "Leise Pedal" ist weniger unangebracht als der Name "Lautes Pedal" für das rechte Pedal, denn der Hauptzweck des linken Pedals ist in der Tat der, leiser zu spielen. Andere Effekte sind dennoch möglich. Bei Flügeln heisst das linke Pedal "Verschiebung." Mehr darüber weiter unten. Früher nannten die Franzosen es "Unicorde," wovon der Name "Una Corda" abstammt.

Das dritte Pedal, das zwischen den beiden oben beschriebenen angebracht ist heisst "Tonhaltungs-Pedal" oder einfach "Drittes Pedal."

en opposition à la "pédale de gauche" n'est pas mauvais.

3. Simplement "Pédale." C'est la meilleure appellation, comme Lavignac l'a montré dans son "École de la Pédale."

La pédale de gauche est appelée "Pédale Douce" ou "Sourdine." Le terme "pédale douce" est moins inapproprié que celui de "pédale forte," car le but principal de la "pédale douce" est, en effet, de jouer doucement. D'autres effets, toutefois, sont possibles.

La troisième pédale, placée entre les deux autres, est appelée "pédale de Prolongation" ou simplement "troisième pédale."

"apagadores" se retiran de las cuerdas sobre las cuales descansan.

3. "Pedal Derecho." Esta apelación ha encontrado muchos adherentes en Europa. El nombre de "pedal derecho," siendo el opuesto del "pedal izquierdo," no es inadecuado.

4. "Pedal," sencillamente. Este es el mejor nombre posible, según Lavignac ya lo ha mencionado en su "L'École de la Pédale."

El pedal izquierdo se llama "Pedal Suave" o "Sordina." El término "pedal suave" no resulta tan inapropiado como el de "pedal fuerte" para el pedal de los apagadores, pues el objeto principal del "pedal suave" es, sin duda alguna, el de tocar más suavemente. Se presta, sin embargo, a otros efectos. Los Franceses, en una época lo apelaban "Unicorde," de donde se deriva el término "una corda."

El tercer pedal, situado entre el "Pedal" y el "Pedal Suave," se llama "De Prolongación" o "Sostenido," o simplemente "Tercer Pedal."

## The "Pedal"

We have seen that when striking or depressing a key, the corresponding damper is raised. When we press down the damper pedal with the foot, *all the dampers* of the piano are raised and *all the strings* are free to vibrate. If we *now* strike a key, a remarkable thing happens; not only the strings which the hammer has struck are vibrating, but all the strings, all over the piano, which are *in sympathy* with the strings struck are *vibrating too*, although not so powerfully. Naturally, the sound produced must be now much louder, since there are so many extra strings communicating *their own vibrations* to the sounding board.

Our curiosity is, of course, immediately aroused to know *which* of these strings are vibrating through sympathy. They must be different strings according to the key we strike, else all the strings of the piano, no matter which key we strike, would vibrate too. They do not. *Only* those that are in *sympathy* with the strings struck by the hammer will vibrate, and they will *always* vibrate in sympathy whenever the same strings are struck by the hammer. How

## Das "Pedal"

*Wir haben gesehen, dass beim Anschlagen oder Niederdrücken einer Taste der dazu gehörige Dämpfer abgehoben wird. Wenn wir nun das rechte Pedal mit dem Fusse niederdrücken, so werden alle Dämpfer des Klaviers abgehoben und alle Saiten frei zum Vibrieren. Wenn wir jetzt eine Taste anschlagen, entsteht etwas Bemerkenswertes; nicht allein vibrieren die Saiten, die vom Hammer angeschlagen werden, sondern alle Saiten im ganzen Klavier, welche in Sympathie mit den angeschlagenen Saiten stehen, vibrieren auch, wenn auch nicht ganz so kräftig. Der hervorgebrachte Laut muss dann selbstverständlich viel lauter sein, da es so viele andere Saiten gibt, die ihre Vibrationen dem Resonanzboden übermitteln.*

*Wir sind natürlich neugierig zu wissen, welche von diesen Saiten durch Sympathie vibrieren. Es müssen verschieden Saiten sein, je nach der Taste, die wir anschlagen, denn sonst würden alle Saiten des Klaviers, ganz einerlei welche Taste wir anschlagen, ebenfalls vibrieren. Das ist aber nicht der Fall.*

*Nur diejenigen Saiten vibrieren, die mit den angeschlagenen Saiten in Sympathie stehen, und sie werden stets in Sympathie vibrieren, wenn dieselben Saiten durch den Hammer angeschlagen werden. Wie erklärt*

## La "Pédale"

Nous avons vu que, lorsqu'on frappe ou enfonce une touche, l'étouffoir se soulève. Lorsqu'on appuie sur la pédale dite de droite, tous les étouffoirs du piano se soulèvent et toutes les cordes peuvent vibrer. Si, alors, nous frappons sur une touche, il se produit quelque chose de remarquable: non seulement les cordes, que le marteau a frappées, vibrent, mais aussi toutes les cordes du piano, qui sont *en sympathie* avec les cordes frappées, quoique moins fortement. Évidemment le son produit est plus fort, puisque tant de cordes additionnelles communiquent *leurs propres vibrations* à la table d'harmonie.

Notre curiosité est immédiatement éveillée pour savoir quelles cordes vibrent par sympathie? Ce seront des cordes différentes selon la touche que l'on frappe, sans quoi toutes les cordes du piano vibreraient, quelle que soit la touche frappée. Uniquement celles qui sont *en sympathie* avec les cordes frappées par le marteau vibreront et elles vibreront toujours par sympathie chaque fois que ces mêmes cordes seront frappées par le marteau. Pour quelle

## El "Pedal"

*Hemos visto que al herir u oprimir una tecla, el apagador correspondiente a las cuerdas de esa tecla se retira de ellas. Al oprimir el pedal todos los apagadores del piano se retiran de las cuerdas y todas las cuerdas quedan libres. Si ahora herimos una tecla ocurre una cosa sorprendente: no solamente vibran las cuerdas que han sido heridas por el martinete de esa tecla, sino todas las cuerdas, en todo el piano, que están en simpatía con esas cuerdas, vibran también, aunque menos fuertemente. Naturalmente, el sonido producido debe ser ahora mucho más fuerte, puesto que hay tantas cuerdas adicionales comunicando sus propias vibraciones a la caja sonora.*


*Nuestra curiosidad se despierta inmediatamente por saber cuales de las cuerdas vibran por simpatía. Deben ser cuerdas diferentes, según la tecla que herimos, pues de lo contrario todas las teclas del piano, sin importar la tecla que herimos, vibrarían al mismo tiempo. No vibran todas. Únicamente aquellas que están en simpatía con las cuerdas heridas por el martinete, y vibrarán siempre en simpatía cada vez que el martinete hiera las mismas cuerdas. Como*

does this happen? Because of the fundamental, unalterable law of harmonic overtones.

Every musician should understand well and remember what follows, because our whole system of music and the construction of every musical instrument repose on the existence and proportion of these harmonic overtones.

## Harmonic Overtones

Harmonic overtones are faint tones heard above a fundamental tone. They owe their existence to the following fact: when a string is drawn taut over a sounding board (piano, violin, viola, cello, contrabass, guitar, mandolin), or on an instrument without sounding board (harp, zither, the human voice-vocal bands); when a column of air is enclosed in a tube (wind instruments) all vibrate not only as a whole (which produces the fundamental tone) but also in parts (which give the harmonic overtones).

If, without using the pedal on the piano, we strike  called "cello" C, because it is the

*sich dieses? Durch das fundamentale, unveränderliche Gesetz der harmonischen Obertöne (Flageolett-Töne.)*

*Jeder Musiker sollte dem Folgenden volle Aufmerksamkeit schenken und das Gebotene behalten, denn unser ganzes Musik-System und der Bau von jedem Musik instrument ruht auf das Dasein und Verhältnis der harmonischen Obertöne.*

## Harmonische Obertöne

*Harmonische Obertöne sind schwache Töne, die über einen Grundton wahrgenommen werden. Sie haben ihren Ursprung aus folgenden Tatsachen: wenn eine Saite straff über einen Resonanzboden gezogen ist (Klavier, Geige, Bratsche, Cello, Contrabass, Gitarre, Mandoline); oder bei einem Instrument ohne Resonanzboden (Harfe, Zither, die menschliche Stimmblätter); die Luft, die sich in Rohre eines Windinstrumentes befindet-sie vibrieren alle nicht nur als ein ganzes (wodurch der Grundton entsteht) sondern auch teilweise, wodurch die harmonischen Obertöne hervorgebracht werden.*

*Wenn wir ohne Gebrauch des Pedals auf*

raison cela a-t-il lieu? À cause de la loi fondamentale et immuable des sons harmoniques.

Tout musicien devrait bien comprendre et se rappeler ce qui suit, car notre système musical tout entier et la construction de tous les instruments de musique sont basés sur l'existence et les proportions de ces sons harmoniques.

## Sons Harmoniques

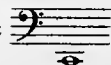
Les sons harmoniques sont des sons très faibles que l'on peut entendre au-dessus du son fondamental. Ils proviennent du fait suivant: lorsqu'une corde est bien tendue sur une table d'harmonie, comme dans le piano, violon, alto ou viole, violoncelle, contre-basse, guitare, mandoline; ou sans table d'harmonie, comme dans la harpe, la cithare, la voix humaine (cordes vocales) et lorsqu'une colonne d'air est enfermée dans un tuyau comme dans tous les instruments à vent, cette corde et cette colonne d'air vibrent à la fois non seulement en entier, produisant le son fondamental, mais aussi en partie, ces différentes parties par leurs vibrations

ocurre esto? Debido a la ley fundamental e inalterable de los sonidos harmónicos.

Todo músico debe comprender bien y recordar bien lo que sigue, porque todo nuestro sistema musical y la construcción de todo instrumento musical están basados en la existencia y proporción de estos sonidos harmónicos.

## Sonidos Harmónicos

Los sonidos harmónicos son tonos débiles que se oyen sobre un tono fundamental. Deben su existencia al hecho siguiente: Una cuerda estirada sobre una caja sonora (piano, violín, violoncelo, viola, contrabajo, guitarra, mandolina) o en un instrumento sin caja sonora (arpa, zítara), la voz humana (cuerdas vocales); una columna de aire en un tubo (instrumentos de viento), todo vibra, no sólomente en toda su extensión (que es lo que produce el tono fundamental) sino también en partes (que producen los sonidos harmónicos).

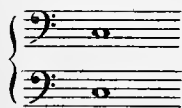
Si tocamos en el piano, sin oprimir el pedal, la nota  (llamada el Do del violoncelo, debido

lowest note on the cello, and keep the key down, we shall hear, if we listen attentively, not only that note but also the following faint tones:



These faint harmonic overtones result from the fact that each string divides itself into two halves, three thirds, four fourths, five fifths, etc. and each of these divisions of the string vibrates by itself, giving a higher tone than the fundamental tone.

Each half of the string gives the octave above the fundamental:




Each of the three thirds of the string gives the twelfth above the fundamental:



Each of the four fourths of the string gives the harmonic overtone situated two octaves above the fundamental:

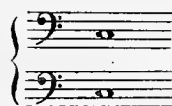


dem Klavier   
 (sogenanntes Cello C weil es die tiefste Note des Cellos ist) anschlagen und die Taste niedergedrückt halten, so hören wir, wenn wir aufmerksam sind, nicht allein diese Note, sondern auch die folgenden schwachen Töne:



Diese schwachen, harmonischen Obertöne entstehen dadurch, dass jede Saite in zwei Hälften, drei Dritteln, vier Vierteln, fünf Fünfteln usw. eingeteilt ist und jeder dieser Teile vibriert allein und gibt einen höheren Ton als der Grundton.

Jede Hälfte der Saite ergibt die Oktave über den Grundton:



Jedes der drei Dritteln der Saite ergibt den zwölften Ton über den Grundton:

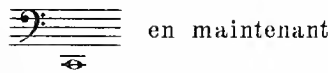


Jedes der vier Vierteln ergibt die harmonischen Obertöne, die zwei Oktaven über den Grundton liegen.



isolées, donnant les sons harmoniques.

Si, sans se servir de la pédale du piano, on joue:



en maintenant la touche enfoncée, on entendra si l'on écoute attentivement non seulement cette note, mais aussi, faiblement, les notes suivantes:



Ces faibles sons harmoniques résultent du fait que chaque corde se divise en deux moitiés, trois tiers, quatre quarts, cinq cinquièmes, etc. et chacune de ces parties de corde vibre par elle-même donnant un son plus haut que le son fondamental.

Chaque moitié de corde donne l'octave au-dessus de la note fondamentale:



Chacun des trois tiers donne la douzième au-dessus de la fondamentale:



Chacun des quatre quarts donne le son harmonique situé deux octaves au-dessus de la fondamentale:

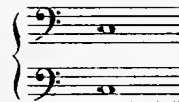


a que es la nota más baja que puede dar) y mantenemos oprimida la tecla oiremos, si escuchamos atentamente, no solamente esa nota sino también los siguientes tonos débiles:



Estos armónicos débiles se producen debido a que cada cuerda se divide en dos mitades, tres terceras partes, cuatro cuartas partes, cinco quintas partes, etc., y cada una de estas divisiones de la cuerda vibra de por sí, emitiendo un tono más alto que el tono fundamental.

Cada mitad de la cuerda da el tono de la octava más alta del tono fundamental:



Cada una de las tres terceras partes de la cuerda da la duodécima superior del tono fundamental:



Cada una de las cuatro cuartas partes de la cuerda da el armónico situado dos octavas más arriba del tono fundamental:

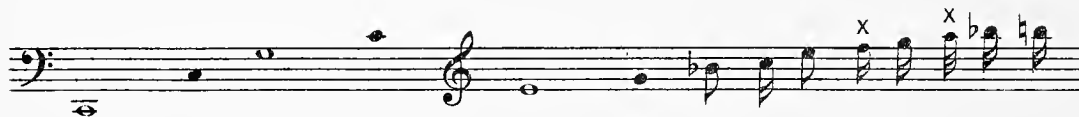


The string, as already stated, divides itself further in five fifths, six sixths, seven sevenths, etc. giving higher and higher overtones. In the following table of harmonic overtones the greater or lesser note value indicates in an approximate manner the greater or lesser intensity of the harmonic overtone:

*Wie bereits gesagt, teilt sich die Saite weiter in fünf Fünftel, sechs Sechstel, sieben Siebentel usw., wodurch höher und immer höher werdende Obertöne entstehen. In dem folgenden Beispiel harmonischer Obertöne entspricht der grössere oder kleinere Notenwert ungefähr der Stärke des harmonischen Obertons:*

Comme il a été dit, la corde se divise ensuite en cinq cinquièmes, six sixièmes, sept septièmes, etc., donnant des sons de plus en plus élevés. Dans le tableau de sons harmoniques suivant la plus ou moins grande valeur des notes indique d'une façon approximative la plus ou moins grande intensité des sons harmoniques:

*La cuerda, según quedó dicho, se divide de por sí, y continúa dividiéndose en cinco quintas partes, seis sextas partes, siete séptimas partes, etc., produciendo armónicos más y más altos. En la siguiente tabla de armónicos el mayor o menor valor de la nota, indica de una manera aproximada la intensidad, mayor o menor, de los armónicos:*



The two overtones marked with a cross do not correspond in true pitch to the fundamental C; the "F" is too high, the "A" too low. This is of no consequence on the piano, for even the 7th overtone, Bb, can be heard only, if at all, by persons endowed with acute hearing. It follows, then, that the harmonic overtones re-enforce a fundamental tone by adding the perfect triad.

The harmonic overtones described so far are produced only by the strings that have been struck; but if we press down the pedal more harmonic overtones than these

*Die beiden Obertöne, die mit einem Kreuz angedeutet sind, stehen nicht ganz in Einklang mit dem Grundton C; das "F" ist zu hoch und das "A" ist zu tief. Dieses ist beim Klavier von keiner Bedeutung, denn selbst der siebente Oberton B kann, wenn überhaupt, nur von Personen mit scharfem Gehör wahrgenommen werden. Daraus folgt, dass die harmonischen Obertöne den Grundton durch den Dreiklang verstärken.*

*Die oben beschriebenen harmonischen Obertöne sind durch die angeschlagenen Saiten hervorgebracht worden; wenn wir aber das Pedal nieder-*

Les deux sons harmoniques marqués d'une croix ne correspondent pas au véritable diapason de l'ut fondamental; le fa est trop haut et le la est trop bas. Ceci n'a aucune conséquence au piano, car même le septième son harmonique, le si bémol, ne peut être entendu, si toutefois il l'est, que par des personnes douées d'une ouïe fine. Il s'ensuit que les sons harmoniques renforcent le son fondamental en y ajoutant l'accord parfait.

Les sons harmoniques décrits jusqu'ici, n'ont été produits que par des cordes qui ont été frappées, mais si on appuie sur la

*Los dos armónicos marcados con una cruz no corresponden, en diapason verdadero, al Do fundamental; el Fa es demasiado alto, el La demasiado bajo. Esto no es de importancia en el piano, pues aún el séptimo armónico, Si bémol, sólo puede oírse, si acaso, por personas dotadas de oído excepcional. Por consiguiente, los armónicos refuerzan al tono fundamental, añadiendo el acorde perfecto.*

*Los armónicos que hasta ahora se han descrito son producidos sólomente por las cuerdas que se han herido, pero si oprimimos el pedal habrá*

are heard, owing to the fact that all the strings of the piano, which, as has been said before, are in *sympathy* with the strings struck are vibrating too. Now we know which these *sympathetic* strings are: all those that are of the *same pitch* as the harmonics of the strings struck, that is to say, all those that give a tone situated an octave higher, a twelfth higher etc. than the fundamental tone. Thus we have not only the resonance of a string itself but also that of other strings capable of vibrating in sympathy.

This fact (without knowledge of our modern pedals) was known and promulgated by Ptolemäus, two thousand years ago.

Lavignac, Buschorzeff, Pearce, and others, bespeak only the harmonic tones (both direct and by influence) heard above a fundamental tone. Hans Schmitt in his "Das Pedal des Klaviers" (The Pedals of the Pianoforte" published by Theo. Presser) shows the existence of *undertones* as related to a fundamental tone. Schmitt is right. One of Lavignac's own experiments proves their existence. (See his *L'École de la Pédale*, page 14, experiment No. 3).

These related under -

*drücken, so hört man mehr harmonische Obertöne als die genannten, weil alle Saiten des Klaviers, die wie bereits gesagt, in Sympathie mit den angeschlagenen Saiten stehen, ebenfalls vibrieren, und jetzt wissen wir, welches diese sympathischen Saiten sind: alle diejenigen, die auf gleicher Höhe als die harmonischen Obertöne der angeschlagenen Saiten stehen, das heisst alle die, die einen Ton ergeben, der eine Oktave, zwölf Töne usw. höher liegt als der Grundton. So haben wir nicht nur die Resonanz der Saite selbst, sondern auch die von der anderen Saiten, die in der Lage sind durch Sympathie zu vibrieren.*

*Diese Tatsache (ohne dass man von unserem modernen Pedal wusste) wurde bereits vor zwei tausend Jahren von Ptolemäus gelehrt.*

*Lavignac, Buschorzeff, Pearce und andere besprechen nur die harmonischen Töne (direkt und durch Beeinflussung), die über den Grundton stehen. Hans Schmitt in seinem "Das Pedal des Klaviers" weist auf das Vorhandensein von Untertönen hin, die in Beziehung mit dem Grundton stehen. Schmitt*

*pédale, on entendra encore plus de sons harmoniques du fait que toutes les cordes du piano, comme il a été dit, sont en sympathie avec les cordes frappées et elles vibrent également. Maintenant nous savons quelles sont ces cordes sympathiques; ce sont toutes celles qui sont du même diapason ou de la même hauteur que les sons harmoniques des cordes frappées, c'est-à-dire toutes celles qui donnent un son situé une octave plus haut, une douzième plus haut, etc. que le son fondamental. Nous n'obtenons ainsi pas seulement la résonance d'une seule corde mais aussi celle de toutes les cordes susceptibles de vibrer par sympathie.*

Ce fait, bien entendu sans la connaissance de nos pédales modernes, fut connu de Ptolémée, il y a deux mille ans.

Lavignac, Buschorzeff, Pearce et d'autres ne parlent que des sons harmoniques, directs et par influence, que l'on entend au-dessus du son fondamental. Mais Hans Schmitt dans son "Das Pedal des Klaviers" (Les pédales du piano) prouve l'existence de sons harmoniques situés au-dessous du son fondamental

*mucho más harmónicos, debido a que todas las cuerdas del piano que estén en simpatía con las cuerdas heridas, vibrarán también, según ya se ha explicado. Ahora sabemos cuales son las cuerdas que vibran en simpatía: todas las que sean del mismo diapason de los harmónicos de las cuerdas heridas, es decir, todas las que dan el tono una octava más alta, una duodécima más alta, etc., que el tono fundamental. De modo pues, que no solamente tenemos la resonancia de las cuerdas que hiere el martinete, sino también la resonancia de todas las otras cuerdas que puedan vibrar en simpatía.*

*Este hecho lo sabía y lo promulgó Ptolemäus, hace dos mil años (sin conocer, naturalmente, nuestros pedales modernos).*

*Lavignac, Buschorzeff, Pearce y otros, mencionan únicamente los sonidos harmónico (directos y por influencia) sobre el tono fundamental. Hans Schmitt en su "Das Pedal des Klaviers" (Los Pedales del Piano) demuestra la existencia de sonidos más bajos, relacionados al tono fundamental. Schmitt tiene razón. Uno*

tones are situated in a descending direction at the same distance from the fundamental tone as the overtones.

Evidently, low tones have more related overtones than undertones, and high tones more related undertones than overtones. This is one of the reasons why the tones in the middle of the keyboard have the greatest mellowness and "singing" quality; their overtones and undertones are most evenly balanced.

After the foregoing explanation it is easy to understand why the tone of the piano sounds fuller, richer and "louder" when we press down the pedal and strike a note or chord. Every note brings, then, its cortege of direct and related harmonies, both above and below, adding power, lustre and effulgent brilliancy to the sonority of the instrument.

But because this brilliancy, lustre and power are obtained so easily and quickly—just pressing down the pedal—it behooves us to know when and how we use the pedal, lest we mingle the harmonies of tones unrelated to each other and turn beautiful, glorious harmonies into repellent cacophony.

*hat Recht. Ein von Lavignac selbst gemachtes Experiment beweist es (Siehe seine "L'École de la Pédale," Seite 14, Experiment No. 3).*

*Diese verwandten Untertöne befinden sich in absteigender Richtung im gleichen Abstand vom Grundton wie die Obertöne.*

*Selbstverständlich haben tiefe Töne mehr verwandte Obertöne als Untertöne, andererseits haben hohe Töne mehr verwandte Untertöne als Obertöne. Dies ist einer der Gründe, weshalb die Töne in der Mitte der Klavatur die grösste Weichheit und singende Qualität haben; ihre Obertöne und Untertöne sind mehr ausgeglichen.*

*Nach der vorhergehenden Erklärung ist es leicht zu verstehen, warum der Ton des Klaviers voller, reicher und "lauter" klingt, wenn wir das Pedal niederdrücken, und dabei eine Note oder einen Akkord anschlagen. Jede Note bringt dann ihr Gefolge von direkten und verwandten harmonischen Ober- und Untertönen mit sich, wodurch der Klangfülle des Instrumentes Kraft, Glanz und strahlende Brillanz zufließt.*

*Weil aber diese Brillanz, Glanz und Kraft so leicht und schnell erreicht werden kann—nur durch das Niederdrücken des Pedals—müssen wir unbedingt wissen, wann und wie das Pedal zu gebrauchen, um der Gefahr vorzubeugen un verwandte harmonische Obertöne zu vermischen und dadurch schöne, erhabene Harmonien in widerwärtige Cacophonie zu verwandeln.*

et en rapport avec celui-ci. Schmitt a raison; une des expériences de Lavignac lui-même le prouve. (Voir son "École de la Pédale" page 14, expérience No. 3).

Ces sons harmoniques plus bas se trouvent dans la direction descendante à la même distance du son fondamental que les sons harmoniques élevés.

Évidemment les tons bas ont par influence plus de sons harmoniques hauts que de bas et inversement les tons hauts en ont plus de bas que de hauts. C'est pour quoi les tons du milieu du clavier sont plus moelleux et ont plus de qualités "chantantes"; car leurs sons harmoniques hauts et bas sont également balancés.

Après l'explication précédente, on comprend facilement pourquoi le piano sonne plus plein, plus riche, plus "fort," quand on appuie sur la pédale et qu'on frappe une note ou un accord. Chaque note amène alors son cortège de sons harmoniques directs et par influence, à la fois au-dessus et en-dessous, ajoutant de la puissance, de l'éclat et une sonorité resplendissante à celle de l'instrument.

Mais parce que cette sonorité resplendissante, cet éclat et cette puissance peuvent s'obtenir avec tant de facilité et si rapidement, rien qu'en appuyant sur la pédale, il importe de bien savoir quand et comment se servir de celle-ci, afin d'éviter de mêler les sons harmoniques de tons sans relation entre eux et de faire, d'harmonies belles et glorieuses, une cacophonie insupportable.

*de los propios experimentos de Lavignac prueba que sí existen. (Véase su "L'École de la Pédale," página 14, experimento No. 3).*

*Estos armónicos bajos relacionados se hallan en dirección descendente y a la misma distancia del tono fundamental, que los armónicos altos.*

*Los sonidos bajos tienen, evidentemente, más armónicos altos que bajos, y los sonidos altos más armónicos bajos que altos. Esta es una de las razones por la cual los sonidos producidos en el medio del teclado tienen mayor dulzura y cualidad "cantante"; sus armónicos altos y bajos se hallan balanceados con mayor uniformidad.*

*Después de la explicación anterior acerca de tonos armónicos es fácil comprender por que el tono del piano suena más lleno, más vibrante y más "fuerte," cuando oprimimos el pedal y herimos una tecla o damos un acorde. Cada nota trae su cortejo de armónicos directos y relacionados, altos y bajos, añadiendo fuerza, lustre y brillantez a la sonoridad del instrumento.*

*Pero por el hecho mismo de que esta brillantez, lustre y fuerza se obtienen de un modo tan fácil y rápido, simplemente oprimiendo el pedal, conviene que sepamos cuando y como debemos usarlo, para no mezclar los armónicos de tonos no relacionados entre sí y convertir armonías hermosas, gloriosas, en cacofonía repelente.*



## Immediate Influence On The Playing.

The first deduction from a consideration of the mechanism of the damper pedal is that, when using it, it is no longer necessary to hold the keys which have been struck, in order to keep up the tones produced. This has a far-reaching influence on the playing of a pianist. Through the use of the pedal, he acquires, so to speak, more than ten fingers, for he can keep sounding certain tones while playing in entirely different parts of the keyboard. He is thus able to gain a more extended command of the keyboard itself, with a correspondingly greater volume of tone and more varied effects.

## Primary Conditions For Pedaling Correctly And Beautifully.

These can be stated in few words, which, however, are fraught with meaning for the serious, thoughtful student:

1. A musical nature:
2. A keen, sensitive ear.
3. The habit of listening to one's playing.
4. A good knowledge of harmony.
5. General knowledge of the orchestra instruments and of the organ.

## Sofortige Beeinflussung Des Spiels.

*Die erste Ableitung von einer Betrachtung des Mechanismus des Pedals ist die, dass es beim Gebrauch nicht mehr nötig ist, die Tasten, die angeschlagen wurden, niederzuhalten, um die Töne, die hervorgebracht wurden festzuhalten. Dies ist von weitgehender Bedeutung für das Spiel eines Pianisten. Durch den Gebrauch des Pedals bekommt er sozusagen mehr als zehn Finger, denn er kann beim Spielen gewisse Töne in entlegenen Teilen der Klaviatur halten. Er ist so imstande einen grösseren Teil der Klaviatur selbst zu beherrschen mit einer verhältnismässig grösseren Fülle des Tones und mannigfaltiger Effekte.*

## Hauptbedingungen Für Richtiges Und Schönes Pedalisieren.

*Dies kann mit wenigen Worten gesagt werden, die jedoch für den ernsten und gewissenhaften Studierenden von grosser Bedeutung sind:*

1. eine musikalische Natur;
2. eine scharfes, feinfühliges Ohr;
3. die Gewohnheit, seinem eigenen Spiel zu "lauschen";
4. eine gute Kenntnis der Harmonie;
5. eine allgemeine Kenntnis der Orchester-Instrumente und der Orgel:

## Influence Immédiate Sur Le Jeu.

La première déduction à faire, en considérant le mécanisme de la pédale, est que, lorsqu'on l'emploie, il est inutile de maintenir les touches enfoncées, une fois qu'elles ont été frappées, pour en garder le son. Ceci a une influence étendue sur le jeu du pianiste. Avec l'emploi de la pédale, il acquiert, pour ainsi dire, plus de dix doigts, car il peut garder certains sons tout en jouant sur d'autres parties du clavier. Il peut ainsi obtenir une possession plus étendue du clavier avec un volume correspondant, également plus grand, de sons et d'effets plus variés.

## Conditions Élémentaires Pour L'Emploi Correct De La Pédale.

On peut les résumer en quelques mots, mais ils sont très significatifs pour le pianiste sérieux:

1. Une nature musicale.
2. Une oreille fine et sensitive.
3. L'habitude de s'écouter jouer.
4. Une bonne connaissance de l'harmonie.
5. Une connaissance générale de l'orchestre et de l'orgue.

## Influencia Inmediata Al Tocar.

La primera deducción que hacemos al considerar el mecanismo del pedal de los apagadores es que, al emplearlo, no se hace necesario mantener oprimidas las teclas para prolongar el tono. Esto tiene una influencia de mucho alcance en la manera de tocar del pianista. Por medio del uso del pedal adquiere, para decirlo así, más de diez dedos, pues puede mantener ciertos tonos mientras toca en otras partes del teclado. Puede, de este modo, obtener un dominio más extenso del teclado mismo, con un volumen mayor correspondiente y efectos más variados.

## Condiciones Principales Para Emplear El Pedal Correctamente y De Una Manera Hermosa.

Pueden mencionarse en pocas palabras las cuales, sin embargo, están repletas de significado para el estudiante serio y cuidadoso:

1. Naturaleza musical.
2. Oído sensitivo, aguzado.
3. La costumbre de escuchar lo que uno toca.
4. Buen conocimiento de armonía.
5. Conocimiento general de los instrumentos de la orquesta y del órgano.

## Various Systems Of Pedal Notation.

Soon after the pedals were invented (see further on, "Brief historical sketch of the pedal") various signs were devised to indicate when the pedal was to be pressed down and when it was to be released. The following signs were used by Steibelt (1765-1823) in 1799:

To press down the pedal:  $\oplus$

To release it:  $\triangle$

To press down the soft pedal:  $\star$

Undoubtedly one of the oldest piano methods is that of Louis Adam. It bears the title: "Méthode du Piano-Forté du Conservatoire," whereby is meant the Conservatory of Music, in Paris. The date of publication is the "21st Germinal of the 12th year" (1802). Curiously enough, it was published, by the Paris Conservatory of Music, both in French and in German.

Anent the pedal Adam writes: "Until now no signs have been agreed upon to indicate the use of the pedals" (This was written in 1802. Mozart was dead; Haydn was 70 years old, Beethoven was 32 years old!) (A.J.)

"Some write the word

## Verschiedene Systeme Von Pedalzeichen.

*Kurz nachdem die Pedale erfunden worden sind (siehe weiter unten "Kurzer historischer Überblick der Pedale") sind verschiedene Zeichen eingeführt worden, um anzudeuten, wann das Pedal niedergetreten und wieder losgelassen werden soll. Die folgenden Zeichen wurden von Steibelt (1765-1823) im Jahre 1799 gebraucht:*

*Um das Pedal niederzutreten:  $\oplus$*

*Um es loszulassen:  $\triangle$*

*Um das linke Pedal niederzutreten:  $\star$*

*Zweifellost ist diejenige von Louis Adam eine der ältesten Klavierschulen. Sie heisst: "Méthode du Piano-Forté du Conservatoire," womit das Musik-Konservatorium in Paris gemeint ist. Das Datum der Veröffentlichung ist "21. Germinal des 12. Jahres" (1802). Eigentümlicherweise wurde das Buch vom Pariser Konservatorium der Musik in französisch und deutsch gedruckt.*

*Über das Pedal schreibt Adam: "bis jetzt sind die Zeichen für den Gebrauch der Züge noch nicht festgesetzt" (Dies wurde 1802 geschrieben. Mozart war tot, Haydn war 70 Jahre alt und Beethoven 32! (A.J.)*

*"Einige bezeichnen sie mit dem Worte Pedal und gebrauchen ein willkürliches Zeichen, wo man sie fallen lassen soll. Andere*

## Différents Systèmes De L'Annotation De La Pédale.

Peu après l'invention des pédales, (voir plus loin, "Résumé historique de la pédale") différents signes furent employés pour indiquer le moment d'appuyer sur la pédale et celui de la retirer. Les signes suivants furent employés par Steibelt (1765-1823) en 1799:

Pour appuyer sur la pédale:  $\oplus$

Pour la retirer:  $\triangle$

Pour mettre la sourdine:  $\star$

Incontestablement, une des plus anciennes méthodes de piano est celle de Louis Adam. Elle porte le titre de "Méthode du Piano-Forté du Conservatoire." La date de publication est le "21 Germinal An XII" (1802) Il est assez curieux qu'elle fut publiée, par le Conservatoire de Paris, en français et en allemand.

Au sujet de la pédale Adam écrit: "Jusqu'à présent on n'a pas encore fixé les signes pour l'emploi des pédales." (Ceci fut écrit en 1802. Mozart était mort; Haydn avait 70 ans, Beethoven en avait 32! (A.J.)

"Les uns les marquent par le mot "pédale" et mettent un signe quelconque dans l'endroit où il faut les ôter; d'autres mettent le signe  $\oplus$  pour la première pédale,  $\ominus$  pour

## Varios Sistemas De Anotación Para Los Pedales.

*Poco después de haberse inventado los pedales (véase "Historia Condensada del piano y de los Pedales," más adelante) se idearon varios signos para indicar cuando se debía oprimir y cuando soltar el pedal. Los signos siguientes fueron empleados por Steibelt (1765-1823) en 1799:*

*Para oprimirlo:  $\oplus$*

*Para soltarlo:  $\triangle$*

*Para oprimir el de la "sordina"  $\star$*

*Uno de los métodos de piano más antiguos es indudablemente el de Louis Adam. Lleva el título de "Méthode du Piano-Forté du Conservatoire," por el cual indica el Conservatorio de Música de Paris. La fecha de su publicación es el "21 Germinal del año 12," (1802). Hecho curioso, fué publicado por el Conservatorio de Música de Paris en Francés y en Alemán.*

*Acerca del Pedal, Adam escribe: "Hasta ahora no se ha convenido en signos para indica el uso de los pedales." (Esto fué escrito en 1802. Mozart había muerto; Haydn tenía 70 años, Beethoven tenía 32 años! (A.J.)*

*"Algunos ponen la palabra pedal y cualquier*

“pedal” and any kind of sign at the place where the pedal is to be taken off; others use the sign  $\ominus$  for the 1st pedal,  $\oplus$  for the second, and  $\oplus$  for the third, and when the pedals are to be released they indicate it by the signs  $\ominus$   $\oplus$   $\oplus$ .”

“One could adopt a much simpler way, using  $P_0^e$  (French abbreviation for *pédale*) “at the moment of using the pedals, and write for the first pedal  $P_0^e$ , for the second  $P_0^e$ , and for the third  $P_0^e$ .”

“Whenever a pedal is to be taken away a zero could be placed underneath the pedal, which would mean for the 1st  $P_0^e$ , for the 2nd  $P_0^e$ , and for the 3rd  $P_0^e$ .”

All this does not strike us, nowadays, as so very simple. It is, by the way, worthy of note that Adam calls the damper pedal: *Lute-like* pedal and also *Harp-like* pedal.

In his voluminous piano method entitled “Art of Playing the Piano Forte” (1827) (Beethoven died in that year) J.N. Hummel uses the following pedal signs:

For depressing the pedal:  $\oplus$

For releasing it:  $\triangle$

For depressing the soft pedal:  $\star$

Soon by tacit, common understanding the sign “ $\text{Ped.}$ ”

nehmen für den ersten Zug das Zeichen  $\ominus$  für den zweiten  $\oplus$  und für den dritten  $\oplus$  und bezeichnen die Stelle, wo man ihn fallen lassen soll, mit den Zeichen  $\ominus$   $\oplus$   $\oplus$ .”

“Man kann eine viel einfachere Art annehmen, wenn man an die Stelle, wo der Zug gebraucht werden soll, das Zeichen  $P_0^e$  setzt, (französische Abkürzung für “*Pédale*”) und zwar für den 1ten  $P_0^e$  für den 2ten  $P_0^e$  und für den 3ten  $P_0^e$ . Wenn man den Zug soll fallen lassen, so setze man eine Null unter das Zeichen, also für den 1ten  $P_0^e$ , für den 2ten  $P_0^e$ , und für den 3ten  $P_0^e$ .”

Alles dies kommt uns heute nicht so sehr einfach vor. Übrigens ist es bemerkenswert, dass Adam das rechte Pedal “*Gross-Pedal*” nennt und das linke “*Harpenzug*”:

J.N. Hummel in seiner umfangreichen Klavier-schule (1827) (Beethoven starb in diesem Jahre) gebrauchte folgende Pedalzeichen:

für das Niedertreten des Pedals:  $\oplus$

für das Loslassen:  $\triangle$

für das Niedertreten des linken Pedals:  $\star$

Bald wurde durch stillschweigendes Übereinkommen das Zeichen “ $\text{Ped.}$ ” (als Abkürzung von *Pedal*) allgemein gebraucht, um das Niedertreten des Pedals anzudeuten und das Zeichen  $\oplus$  oder  $\star$  für das Loslassen. Bezüglich der endgültigen Zeichen für

la seconde et  $\oplus$  pour la troisième et quand on doit les ôter, ils le marquent par les signes de  $\ominus$   $\oplus$   $\oplus$ .”

“On pourroit adopter une manière bien plus simple, qui est de mettre  $P_0^e$  dans l’endroit où il faudroit employer les pédales et mettre pour la première  $P_0^e$ , la seconde  $P_0^e$  et la troisième  $P_0^e$ ; dans l’endroit où il faudroit ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro au-dessous de la pédale, ce qui feroit pour la première  $P_0^e$ , la seconde  $P_0^e$  et la troisième  $P_0^e$ .”

Tout ceci ne nous frappe pas, aujourd’hui, comme étant si simple. Il est à remarquer qu’Adam appelle la pédale de droite, *grande pédale*; et la sourdine, *Jeu de Luth*, ou *Jeu de Harpe*.

Dans sa volumineuse méthode de piano, intitulée “*L’art de jouer le Piano Forté* (1827) (Année de la mort de Beethoven), J.N. Hummel se sert des signes suivants pour la pédale:

Pour enfoncer la pédale:  $\oplus$

Pour l’enlever:  $\triangle$

Pour enfoncer la sourdine:  $\star$

Peu à peu, d’un commun accord, le signe “ $\text{Ped.}$ ”

clase de signo en donde se debe soltar el pedal, otros emplean el signo  $\ominus$  para el primer pedal,  $\oplus$  para el segundo, y  $\oplus$  para el tercero, y cuando se deben soltar los pedales lo indican por los signos  $\ominus$   $\oplus$   $\oplus$ .”

“Se podría adoptar una manera más fácil, usando  $P_0^e$  (abreviación francesa de *pédale*) en el momento de usar los pedales, escribiendo  $P_0^e$  para el primer pedal,  $P_0^e$  para el segundo y  $P_0^e$  para el tercero?”

“Siempre que se ha de soltar un pedal podría ponerse un cero debajo del signo, o sea  $P_0^e$  para soltar el primer pedal,  $P_0^e$  para soltar el segundo y  $P_0^e$  para soltar el tercero?”

Todo esto no nos parece muy sencillo hoy en día. Es de notarse también que Adam llama al pedal de apagadores: *pedal grande*, y al pedal suave (*sordina*) *celeste*.

J.N. Hummel, en su voluminoso método de piano titulado “*Artes de tocar el piano*” (1827) (Beethoven murió en ese año) usa los siguientes signos para los pedales:

Para oprimir el pedal  $\oplus$

Para soltarlo  $\triangle$

Para oprimir el pedal suave  $\star$

Poco después, por convenio común y tácito, el signo “ $\text{Ped.}$ ” (como abreviatura de *pedal*) fue usado universalmente para

(as abbreviation of pedal) was universally used to indicate pressing down the pedal, and the sign ⊕ or ✨ to release it. Regarding the ultimate signs for the use of the soft pedal see, further on, the chapter devoted to it.

In his "Das Pedal des Klaviers;" (The Pedals of the Pianoforte) published in 1875, Hans Schmitt, of Vienna, offers the following manner of pedal notation, which, in point of accuracy and ease in reading is undoubtedly by far superior to all others. Under the lower staff, on which the bass is written, runs a single, continuous line. On this line is indicated by notes and by rests, the exact moment of depressing the pedal and of releasing it. It is simplicity itself, and yet the most artistic, most subtle and most complicated effects are shown and understood with the utmost ease. The music publishing firm of Ricordi has brought out, with this pedal notation, all the compositions of Chopin. In this publication the single line on which the pedal is annotated is given far too wide a margin, and thereby a greater number of pages are needed for a composition than is necessary with any other edition. This is a defect easy to correct.

*den Gebrauch des linken Pedals siehe weiter unten in dem diesbezüglichen Kapitel.*

*In seinem 1875 veröffentlichten "Das Pedal des Klavier" gibt Hans Schmitt aus Wien folgende Art von Pedalzeichen, welche, was Genauigkeit und Leichtigkeit beim Lesen anbetrifft, zweifellos alle anderen überragt. Unter dem unteren Notensystem, auf dem der Bass geschrieben ist, läuft eine einfache, fortlaufende Linie. Auf dieser Linie wird durch Noten und Pausen der genaue Moment des Niedertretens und Loslassens des Pedals angedeutet. Es ist die Einfachheit selbst und dabei können die künstlerischsten und kompliziertesten Effekte gezeigt und mit grösster Leichtigkeit verstanden werden. Die Verlagsfirma Ricordi hat mit dieser Art von Pedalzeichen alle Werke von Chopin herausgegeben. In dieser Ausgabe nimmt die fortlaufende Linie, auf welcher das Pedal notiert ist, zuviel Platz ein und infolgedessen ist eine grössere Anzahl von Seiten für jede Komposition nötig als bei anderen Ausgaben. Es ist dies ein Fehler, der leicht beseitigt werden kann.*

(abréviation de pédale) fut employé universelle - ment pour indiquer de mettre la pédale et le signe ⊕ ou ✨ pour l'enlever. Au sujet des signes définitifs pour l'emploi de la sourdine, voir plus loin le chapitre qui y est consacré.

Dans son ouvrage "Das Pedal des Klaviers" (Les Pédales du Piano), publié en 1875, Hans Schmitt, de Vienne, annote la pédale de la manière suivante, qui peut être considérée comme la meilleure de toutes, quant à la justesse et à la facilité de lecture. Sous la portée inférieure, où est écrite la basse, est tracée une ligne continue, sur laquelle, au moyen de notes et de silences, est indiqué le moment exact de mettre la pédale et de la retirer. C'est la simplicité même et pourtant les effets les plus artistiques, les plus subtils et les plus compliqués sont produits et compris avec la plus grande aisance. Les éditeurs Ricordi ont publié, avec cette annotation de la pédale, toutes les compositions de Chopin. Dans cette publication, la ligne sur laquelle les signes de la pédale sont marqués, occupe trop de place, ce qui fait qu'une composition prend un bien plus grand nombre de pages que dans les autres éditions. C'est un défaut facile à corriger.

*indicar cuando se debía oprimir el pedal, y el signo ⊕ o ✨ para soltarlo. Acerca de las designaciones finales para el uso de la sordina, véase el capítulo dedicado a este pedal, más adelante.*

*En su "Das Pedal des Klaviers" publicado en 1875, Hans Schmitt, de Viena, ofrece el modo siguiente de anotación para los pedales la cual, en lo que se refiere a exactitud y facilidad de lectura, es indudablemente superior a todas las otras. Debajo del pentágrama inferior, en el cual se escriben las notas del bajo, se pone una sola línea, continua. En esta línea se indica, por notas y silencios, el momento exacto de oprimir el pedal y el de soltarlo. Es la sencillez misma, y sin embargo, los efectos más artísticos, más sutiles y más complicados se muestran y se comprenden con la mayor facilidad. La firma editora de Ricordi ha publicado, con esta anotación para los pedales, todas las composiciones de Chopin. En esta publicación la línea en donde se encuentran las anotaciones para el empleo de los pedales, tiene demasiado margen, por lo cual se requiere mayor número de páginas de lo necesario. Esto es un defecto fácil de corregir.*

## Sonata Op. 53 - Sonate Op. 53


LUDWIG van BEETHOVEN


Another system of an - notating the pedal which also commends itself to the attention of the musician has been given by Lavignac in his "L'École de la Pédale". The system had already been taught by Le Couppey in his classes at the Paris Conservatory of Music, and this fact is duly acknowledged in Lavignac's work. It consists of a horizontal line (also written under the lower staff) which is first vertical, at the moment of depressing the pedal, and also vertical at the moment of releasing it.

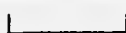
Thus: 


When the pedal is to be retaken several times without a break, it is indicated in this manner:




*Ein anderes System von Pedalzeichen, das die Aufmerksamkeit der Musiker auf sich lenkt, ist von Lavignac in seiner L'École de la Pédale" angegeben. Dieses System wurde bereits von Le Couppey in seinen Klassen des Pariser Conservatoriums der Musik gelehrt, was auch in Lavignacs Werk gebührend anerkannt wird. Es besteht aus einer horizontalen Linie, ebenfalls unter dem unteren Notensystem, welche in dem Augenblick, wo das Pedal niederzutreten ist, als Verticallinie anfängt, und welche ebenfalls vertikal wird, wenn das Pedal loszulassen ist. Siehe: *

*Wenn das Pedal ab und zu ohne Unterbrechung gebraucht wird ist es in folgender Weise angedeutet: *

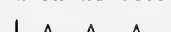
Un autre système d'annoter la pédale mérite l'attention du musicien et a été donné par Lavignac dans son "École de la Pédale." Ce système avait déjà été enseigné par Le Couppey dans ses classes du Conservatoire de Paris, ainsi que l'indique Lavignac lui-même. Il consiste en une ligne horizontale (écrite également sous la portée inférieure) qui commence comme ligne verticale au moment de mettre la pédale et redevient verticale au moment de l'ôter. Ainsi: 

Quand la pédale doit être reprise sans un arrêt ou silence absolu, on l'indique ainsi: 

Cette façon d'annoter n'est pas aussi exacte que celle de Schmitt; il est

Otro sistema de anotación para los pedales que se recomienda por sí sola a la atención de los músicos, la del Lavignac en su "L'École de la Pédale." Este sistema ya ha sido enseñado por Le Couppey en sus clases en el Conservatorio de Música de París, y así lo menciona la obra de Lavignac. Consiste en una línea horizontal (también debajo del pentagrama inferior) la cual comienza en vertical, en el momento en que se debe oprimir el pedal, y termina también en vertical, en el momento de soltarlo. Así: 

Quando hay que volver a emplear el pedal varias veces, sin soltarlo, se indica de este modo:



This mode of annotation is not quite so accurate as Schmitt's; it is not possible to indicate with precision the exact moment when to pedal single sixteenths or thirty-second notes or quickly syncopated notes, whereas this is easily accomplished with Schmitt's system. It has, moreover, the defect of possessing no sign to indicate that a passage should not be pedalled. The absence of a pedal sign is not sufficient; we need often in music a sign to show that no pedal is wanted. This, however, may be remedied by writing "senza pedale" (without pedal) wherever needed.

The Lavignac (or Le Couppey) system is used in Germany by several music publishing firms. In America, several music publishers use it.

The signs of: "Ped." to depress the pedal and of  $\oplus$  to release it, are still used by most music publishers, in all countries. It does not bear comparison, in point of exactitude and artistic effects, with the pedal notation of Schmitt. It is also inferior, in many respects, to Lavignac's. Its best point as against the last is that it has a sign to indicate that no pedal is wanted.

For the benefit of those who, in spite of the su-

*Diese Art der Pedalzeichen ist nicht so genau wie Schmitts. Es ist nicht möglich mit Präzision den Augenblick anzugeben, wo das Pedal bei einzelnen Sechzehntel oder Zweiunddreissigstel Noten oder bei schnell synkopierten Notennoten notwendig ist, was bei Schmitts System leicht bewerkstelligt werden kann. Ausserdem hat es den Nachteil kein Zeichen zu haben, um anzugeben, wenn eine Passage nicht pedaliert werden soll.*

*Das Ausbleiben eines Pedalzeichens ist nicht genügend. Wir brauchen in der Musik oft ein Zeichen, um anzudeuten, dass kein Pedal erwünscht ist. Dies kann jedoch dadurch ausgemerzt werden, indem man "senza pedale" (ohne Pedal) dort anbringt, wo es nötig ist. Das System von Lavignac (oder Le Couppey) wird in Deutschland von verschiedenen Musikverlegern benutzt. In Amerika verschiedene Musikverleger gebrauchen es.*

*Das Zeichen: "Ped." (für das Niedertreten des Pedals) und  $\oplus$  (für das Loslassen) werden immer noch von den meisten Verlegern in allen Ländern gebraucht. Es kann nicht mit der Pedalbezeichnung von Schmitt was Genauigkeit und künstlerische Effekte anbelangt, verglichen werden. Es steht auch in vieler Hinsicht Lavignacs System*

impossible d'indiquer avec précision le moment même de mettre la pédale pour des double-croches ou des triple-croches ou pour des syncopes rapides, tandis que tout ceci l'est facilement avec la méthode de Schmitt. Il a, de plus, le défaut de ne pas avoir de signe pour indiquer qu'il ne faut pas employer la pédale au cours d'un passage. L'absence de signe de pédale n'est pas suffisant; on a souvent besoin en musique d'un signe pour indiquer qu'il ne faut pas se servir de la pédale.

Le système de Lavignac, ou Le Couppey, est employé en Allemagne par plusieurs éditeurs de musique, ainsi qu'en Amérique.

La plupart des éditeurs de musique de tous les pays continuent à employer les signes de "Ped." pour mettre la pédale et de  $\oplus$  pour l'enlever. Ce système n'est pas comparable à celui de Schmitt, quant à l'exactitude et aux effets artistiques. Il est aussi inférieur à celui de Lavignac à bien des points de vue. Ce qu'il a de meilleur, c'est qu'il a un signe pour indiquer qu'il ne faut pas employer la pédale.

Je sou mets les suggestions suivantes au profit de ceux qui, malgré les avantages supérieurs de

*Estu manera no es tan exacta como la de Schmitt; no es posible indicar con precisión el momento exacto en que se debe usar el pedal para semicorcheas o fusas o notas sincopadas rápidamente, todo esto siendo fácil con la anotación de Schmitt.*

*Tiene, además, el defecto de no tener signo para indicar que un pasaje debe tocarse sin emplear el pedal. La ausencia de un signo para usar el pedal no es suficiente; a menudo necesitamos en la música un signo para indicar que no se debe usar el pedal. Esto, sin embargo, puede remediarse escribiendo "senza pedale" (sin pedal) en donde sea necesario.*

*El sistema de Lavignac (o Le Couppey) lo usan varios editores de música de Alemania. También en los Estados Unidos lo usan varios editores de música.*

*Los signos de "Ped." para oprimir el pedal y  $\oplus$  para soltarlo, lo usan todavía la mayoría de los editores de música de todos los países. No tienen comparación en exactitud y efectos con la anotación para el uso de los pedales de Schmitt. Es también inferior, en muchos respectos, a la de Lavignac. Su ventaja comparada con la última citada es que tiene signo para indicar cuando no es necesario el pedal.*

perior advantages of the Schmitt and Le Couppey-Lavignac notations prefer to cling to the signs:  $\text{Ped.}$  and  $\oplus$ , the following suggestions are offered:

For the pedal to be depressed *before* playing:  $\text{Ped.}$

For the pedal to be depressed *while* playing:  $\text{Ped.}$

For the pedal to be depressed *after* playing:  $\text{Ped.}$

For the "half pedal" (depressing, releasing and again depressing the pedal, the whole action accomplished quickly). The name "half pedal" seems inadequate, considering that the foot depresses the pedal twice. It is motivated though, by the fact that the sonority is then about half the usual sonority which is obtained by depressing the pedal once only:  $\frac{1}{2} \text{Ped.}$

For a "staccato pedal" (quickly depressing and releasing the pedal through a staccato movement of the foot):  $\text{Ped.}$

For a pedal to be taken and retaken three, or more times (repetition)  $\text{Rep. Ped.}$

In all the above cases, excepting the case of "staccato pedal" the pedal is held down; if one does not wish to keep it one adds, of course,  $\oplus$ . A pedal that is to last through several measures or lines is marked " $\text{Ped. continuo}$ "

nach. Das beste, was es diesen gegenüber aufzuweisen hat ist, dass die fortlaufende Linie fortfällt und es hat ein Zeichen, um anzugeben, wann das Pedal nicht erwünscht ist.

Für diejenigen, die trotz der Überlegenheit der Bezeichnung von Schmitt und Le Couppey-Lavignac es vorziehen, die Zeichen " $\text{Ped.}$ " und " $\oplus$ " beizubehalten, sei Folgendes vorgeschlagen:

Um das Pedal niederzutreten vor dem Anschlagen der Taste  $\text{Ped.}$

Um das Pedal niederzutreten gleichzeitig mit dem Anschlagen  $\text{Ped.}$

Um das Pedal niederzutreten nach dem Anschlagen  $\text{Ped.}$

Für das "Halbpedal" (Wiedertreten, Aufheben und Wiedertreten des Pedals, schnell hintereinander). Die Bezeichnung "Halbpedal" erscheint auf den ersten Blick unangebracht, weil der Fuss das Pedal doch zweimal nimmt. Sie ist jedoch berechtigt dadurch, dass die erzielte Klangfülle nur halb so stark ist als wenn man das Pedal nur einmal nimmt:  $\frac{1}{2} \text{Ped.}$

Um das "Staccato Pedal" anzudeuten (schnelles Niedertreten und Loslassen des Pedals durch eine Staccato-Bewegung des Fusses)  $\text{Ped.}$

Um anzudeuten, dass das Pedal zwei, drei oder öfters hintereinander niedergelassen werden soll (Wiederholung)  $\text{Rep. Ped.}$

In all den angegebenen Fällen mit Ausnahme des "Staccato Pedals" wird das Pedal niedergehalten; wenn man es loslassen will, wird

la méthode de Schmitt et de Le Couppey-Lavignac, préfèrent garder les signes  $\text{Ped.}$  et  $\oplus$ :

Pour mettre la pédale avant de frapper la touche:  $\text{Ped.}$

Pour mettre la pédale en même temps qu'on frappe la touche:  $\text{Ped.}$

Pour mettre la pédale après avoir frappé la touche:  $\text{Ped.}$

Pour la "demi-pédale" (mettre, ôter, remettre la pédale, le tout fait très vivement). Ce nom de demi-pédale semble impropre, puisque, en fait, le pied prend la pédale deux fois; cette appellation vient de ce que la sonorité obtenue est environ la moitié de celle que donne la pédale mise une seule fois:  $\frac{1}{2} \text{Ped.}$

Pour la "pedale staccato" (mettre et retirer vivement la pédale, par un mouvement staccato du pied):  $\text{Ped.}$

Pour mettre et remettre la pédale trois fois de suite ou plus (répétition):  $\text{Rep. Ped.}$

Sauf dans le cas du "staccato" on garde la pédale enfoncée; si on ne veut la garder enfoncée, on ajoute le signe  $\oplus$ . Lorsqu'une pédale doit durer pendant plusieurs mesures ou portées, on la marque " $\text{Ped. continuo}$ " ou "sempre?"

Para aquellos que, a pesar de las ventajas de la anotación de Schmitt, y de Le Couppey-Lavignac, prefieren quedarse con los signos:  $\text{Ped.}$  y  $\oplus$ , se dan las siguientes sugerencias:

Para oprimir el pedal antes de tocar:  $\text{Ped.}$

Para oprimir el pedal mientras se toca:  $\text{Ped.}$

Para oprimir el pedal después de haber tocado:  $\text{Ped.}$

Para dar el medio pedal (oprimir, soltar y volver a oprimir el pedal, todo lo cual se hace rápidamente). El nombre de "medio pedal" no parece adecuado, puesto que el pedal se oprime dos veces. Sin embargo, es motivado por el hecho de que la sonoridad resulta ser la mitad de la que se obtiene oprimiendo el pedal solo una vez:  $\frac{1}{2} \text{Ped.}$

Para el "pedal staccato" (oprimir y soltar el pedal rápidamente, por un movimiento "staccato" del pie):  $\text{Ped.}$

Para oprimir y volver a oprimir el pedal varias veces (repetición):  $\text{Rep. Ped.}$

En todos los casos anteriores, exceptuando el de "pedal staccato," el pedal se mantendrá oprimido; si no ha de mantenerse así, deberá añadirse, naturalmente, el signo  $\oplus$ . Cuando se ha de mantener el pedal oprimido durante varios compases o líneas, la anotación será " $\text{Ped.}$

or "sempre."

The word *senza* means "without," and is applied more frequently to the soft pedal than to the damper pedal.

The employment of these signs will denote a more scrupulous regard as to the effect and employment of the pedal on the part of the composer, and will insure an adequate rendition on the part of the performer.

## How To Use The Pedal.

The feet should rest near the pedals, so that these can be depressed immediately, not by the tip of the shoe but by part of the ball of the foot, without, or hardly, changing the position of the foot. When the pedals are not to be used for an appreciable time, the feet should not be held above the pedals; this tires the feet unnecessarily, and often, through sheer fatigue, the foot depresses the pedal without volition or knowledge of the player. When the pedal is not used, the feet are best placed under the pedals, or near them.

*selbstverständlich "F" angewandt. Ein Pedal, das durch mehrere Takte oder Notensysteme gehen soll, wird mit "Ped. continuo" oder "sempre" bezeichnet.*

*Das Wort senza meint "ohne" und wird öfters für die Verschiebung angewandt als für das rechte Pedal.*

*Der Gebrauch dieser Zeichen wird als ein Beweis dafür gelten, dass dem Komponisten daran gelegen ist, Effekte und Gebrauch des Pedals sorgfältig hervortreten zu lassen; dadurch wird eine angebrachte Wiedergabe seitens des Vortragenden gesichert.*

## Wie Das Pedal Zu Gebrauchen Ist.

*Die Füße sollten dicht bei den Pedalen ruhen und zwar so, dass diese sofort niedertreten werden können, nicht durch die Spitze des Schuhs, sondern durch den vordern Teil des Fusses; die Stellung des Fusses soll dabei wenig oder garnicht geändert werden. Wenn die Pedale für längere Zeit nicht zu gebrauchen sind, soll man die Füße nicht über den Pedalen halten; dieses ermüdet die Füße ganz unnütigerweise derart, dass der Vortragende aus lauter Ermüdung die Pedale öfters unbewusst niedertritt. Es ist daher am besten, die*

Le mot *senza* signifie "sans" et s'applique plus souvent à la sourdine qu'à la pédale.

L'emploi de ces signes dénotera plus de minutie de la part du compositeur, quant à l'effet et à l'emploi de la pédale et assurera une exécution plus soignée de la part du pianiste.

## Emploi De La Pédale.

Les pieds doivent reposer près des pédales, de façon à pouvoir les enfoncer de suite, non avec le bout de la chaussure mais avec une partie de la plante des pieds, sans changer, ou à peine, leur position.

Il n'est pas utile de garder les pieds au-dessus des pédales, quand on ne doit pas s'en servir pendant un certain temps, car cela fatigue le pied inutilement et aussi, souvent par la fatigue, le pied appuie sur la pédale sans que le pianiste s'en aperçoive. Lorsqu'on n'emploie pas les pédales, le mieux est de placer les

continuo" o "sempre?"

*La palabra italiana senza significa "sin," y se aplica con mas frecuencia al pedal suave que al pedal de los apagadores.*

*El empleo de estos signos denotará un cuidado más escrupuloso para el efecto y empleo del pedal, de parte del compositor, y asegurará una rendición adecuada de parte del ejecutante.*

## Modo De Usar El Pedal.

*Los pies deben descansar cerca de los pedales, de modo que éstos puedan oprimirse inmediatamente, no con la punta del zapato, sino con parte de la planta del pie, sin cambiar, o cambiando levemente, la posición del pie. Cuando no se va a usar los pedales por un espacio de tiempo apreciable, no deben dejarse los pies sobre los pedales; esto cansa los pies innecesariamente y a menudo, a causa de cansancio, el pie oprime el pedal sin volición o conocimiento del ejecutante. Cuando no se vaya a usar el pedal, el mejor lugar*





ARTHUR FRIEDHEIM



SIGISMOND STOJOWSKI

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



That these advices are not meant to be adhered to rigidly at all times is self-evident. A pianist often, and instinctively, relieves or avoids stiffness or fatigue, by placing a foot (usually the left foot) near or under his chair.

Do not depress the pedals by giving a blow on them. The sharp, clicking sound thus heard is very annoying to the listener. Depress the pedals; do not hit them. Neither depress them by lifting and lowering the whole leg; this is unnecessary, ungraceful and distracts from the attention which should be given to the playing. The heel should remain on the floor and serve as a pivot. When releasing the pedals avoid a jerk of the foot, for then the pedal, by smartly hitting its upper support will produce a loud, disagreeable noise. Allow, though, the pedal to rise fully when you release it, else the dampers will not be resting firmly against the strings. Whether the pedal is depressed or released, the foot should remain in contact with it and, at all times, should avoid producing disturbing noises.

The pedal can be depressed before, while, or after striking the keys. The first manner insures

*Füsse in diesem Falle unter den Pedalen oder in der Nähe zu halten.*

*Selbstverständlich sind diese Ratschläge nicht so aufzufassen, dass man sie immer streng befolgen soll. In der Regel beseitigt oder verhindert ein Klavierspieler Steifheit oder Ermattung, indem er unbesusst einen Fuss (Gewöhnlich den linken) in der Nähe oder unter dem Stuhle setzt.*

*Der Fuss soll beim Niedertreten des Pedals nicht aufgeschlagen werden. Das scharfe, klirrende Geräusch, das dabei entsteht, ist dem Zuhörer sehr lästig. Auch soll beim Pedalisieren nicht das ganze Bein bewegt werden; dieses ist unnötig, ungeschön und es lenkt die Aufmerksamkeit des Zuhörers ab, die nur dem Spiel gewidmet werden soll. Die Ferse soll auf dem Fussboden bleiben und als ein Stützpunkt dienen. Beim Loslassen des Pedals vermeide man ein plötzliches Aufheben des Fusses, da sonst das Pedal, indem es emporschnellt, oben scharf anschlägt und ein lautes unangenehmes Geräusch verursacht. Dennoch sollte das Pedal ganz aufgehoben werden, da sonst die Dämpfer nicht gegen die Saiten ruhen. Ob nun das Pedal niedertreten oder losgelassen wird, der Fuss sollte immer damit in Berührung sein, aber stets störende Geräusche vermeiden.*

pieds dessous ou près d'elles.

Il est évident que ces conseils n'ont pas besoin d'être toujours suivis rigoureusement. Souvent le pianiste instinctivement soulage ou évite l'engourdissement ou la fatigue en plaçant un pied (d'ordinaire le pied gauche) près ou sous sa chaise.

Ne pas enfoncer la pédale en lui donnant un coup. Le bruit de martelage, qui en résulte, est très désagréable pour l'auditeur. Enfoncez les pédales; ne les frappez pas et ne les enfoncez pas en levant et en abaissant toute la jambe, ce qui est inutile, disgracieux et détourne l'attention du jeu. Le talon reste par terre et sert de pivot. En retirant les pédales, évitez un mouvement saccadé du pied, car les pédales en remontant frappent la partie supérieure de leurs logements, ce qui produit un bruit fort désagréable. Laissez, pourtant, bien remonter la pédale complètement quand vous l'enlevez, sans quoi les étouffoirs ne seront plus en contact avec les cordes. Qu'on l'enlève ou qu'on la mette, le pied doit toujours rester en contact avec la pédale pour éviter les bruits importuns.

On peut mettre la pédale avant, pendant ou après avoir frappé la touche.

*para colocar los pies es debajo o cerca de los pedales.*

*Es evidente que estos consejos no se dan para que se sigan al pie de la letra en todas las ocasiones. El pianista a menudo e instintivamente remedia o evita la rigidez o el cansancio, moviendo el pie (generalmente el izquierdo) cerca o debajo de su asiento.*

*No se oprima el pedal con un golpe. El sonido seco que esto produce es muy desagradable para el oyente. Oprímanse los pedales; no se golpeen. No se opriman tampoco levantando y bajando toda la pierna; eso no es necesario, es de poca gracia y distrae la atención, la cual debe darse a lo que se toca. El talón debe mantenerse en el suelo y servir de pivote. Cuando se suelta el pedal, no se haga con un movimiento brusco, pues entonces el pedal, al golpear violentamente su soporte superior, producirá un ruido desagradable. Déjese, sin embargo, que el pedal llegue a su posición natural cuando se suelte, pues de lo contrario los apagadores no descansarán completamente en las cuerdas. El pie debe mantenerse en contacto con el pedal y evitese siempre producir ruidos molestos.*

*El pedal puede oprímirse antes, mientras o después de herir las teclas. El*

that the "sympathetic" strings vibrate fully at once, for there can be no time lost, such as occurs when we strike the keys first and raise all the dampers afterwards. It helps to blend perfectly two notes of the same pitch.

*Das Pedal kann niedergetreten werden, vor, während oder nach dem Anschlagen der Tasten. Die erste Art gestattet, dass die "sympathischen" Saiten sofort voll vibrieren, womit keine Zeit verloren wird, wie in dem Fall wo man die Tasten zuerst anschlägt und dann die Dämpfer hebt. Im ersteren Falle werden zwei Noten von gleicher Höhe vollkommen verbunden.*

La première manière permet aux cordes "sympathiques" de vibrer complètement de suite, sans perte de temps, comme cela arrive quand on frappe les touches d'abord et soulève les étouffoirs ensuite. Elle permet de lier parfaitement deux notes de la même hauteur.

*primer modo permite que las cuerdas "en simpatía" vibren completamente desde el principio, pues no puede haber la pérdida de tiempo que existe al herir las teclas primero y levantar todos los apagadores después. Ayuda a mezclar perfectamente dos notas de igual altura.*

Etude Op. 25, No. 1

Étude Op. 25, No. 1

Étude Op. 25, No. 1

Estudio Op. 25, No. 1

FREDERICK CHOPIN

Allegro sostenuto (♩=104-120)

Also in the case of initial notes of short time value that have to be blended, by means of the pedal, with the following note or chord.

*Auch in dem Falle von Anfangs-Noten von kurzer Zeitdauer, die durch das Pedal mit der folgenden Note oder Akkord zusammen verbunden werden sollen.*

De même, dans les cas de notes initiales de courte valeur qu'il faut lier, au moyen de la pédale, à l'accord suivant.

*También en el caso de notas de corta duración, que tienen que mezclarse, por medio del pedal, con la nota o acorde siguiente. Ejemplo:*

March Op. 76, No. 2

Marsch Op. 76, No. 2

Marche Op. 76, No. 2

Marcha Op. 76, No. 2

ROBERT SCHUMANN

Sehr kräftig (♩=116)

If the piece, or a section thereof, or a phrase, opens with chords, it is often best to press down the pedal (and thereby lift the dampers) before playing.

(First movement of the B Flat minor Concerto by Tschai-kowski; B minor Sonata (last mov.) by Chopin; Symphonic Etudes by Schumann; etc.)

To "pedal" with the note, that is to say, to depress the pedal at the same time that we strike a key, is best suited for emphasizing accents, for pedaling chords that occur in quick succession, and, generally, wherever a joint, rhythmically coinciding, action of hand and foot is desirable.

*Wenn ein Stück oder ein Teil davon oder eine Phrase mit Akkorden anfängt, so ist es öfters vorzuziehen, das Pedal vor dem Spielen niederzutreten. (Erster Teil des B Moll Konzertes von Tschai-kowski; H Moll Sonate (letzter Satz) von Chopin; Symphonische Etüden von Schumann, etc.)*

*Das Pedal zu gleicher Zeit niederzutreten wie die Taste ungeschlagen wird, ist eigentlich das beste für die Betonung von Akzenten und für die Pedalisierung von Akkorden, die schnell aufeinander folgen und im allgemeinen wo eine gleichzeitige rhythmisch zusammenfallende Tätigkeit der Hände und des Fusses erwünscht ist.*

Si le morceau, ou une section, ou bien une phrase commence avec des accords, il est souvent préférable de "pédaler" \* (et par suite lever les étouffoirs) avant de jouer. (1er mouvement du Concerto en si b mineur de Tschai-kowski; Sonate en si mineur (dernier mouv.) de Chopin; Études Symphoniques de Schumann; etc.)

Il convient de pédaler au moment même, où l'on frappe la touche, pour donner de l'emphase aux accents, quand des accords se suivent rapidement et, en général, partout où il faut que la main et le pied agissent ensemble et avec un rythme simultané.

*Si la pieza, o parte de ella, o una frase, empieza con acordes, es a menudo más conveniente oprimir el pedal (para levantar los apagadores) antes de tocarlos. Primer movimiento del Concierto en Si b menor de Tschai-kowski; Sonata en Si menor (último mov.) de Chopin; Estudios Simfónicos de Schumann; etc.)*

*Oprimir el pedal al mismo tiempo que se hiere la tecla se presta mejor para dar énfasis a los acentos; para usar el pedal en acordes que ocurren en rápida sucesión, y generalmente para cuando se desee una acción junta y rítmicamente coincidente de la mano y el pie.*

Fantasy in F minor, Op. 49

Phantasie in F Moll, Op. 49

Fantaisie en fa mineur, Op. 49

Fantasia en fa menor, Op. 49

FREDERICK CHOPIN

(Allegro)

Le Gouppé-Lavignac  
Schmitt

(sempre crescendo)  
ff etc.

\* PÉDALER: Actionner une pédale. (LAROUSSE)

## Kreisleriana (No.2)

ROBERT SCHUMANN

Nicht schnell  
(poco mosso)

Schmitt

3/4

Le Couppey - Lavignac

The necessity for a simultaneous action of hand and foot in all passages that require it for rhythmic, acoustical or technical reasons is self-evident and has already been expounded by Hans Schmitt in his "The Pedals of the Pianoforte"; by Lavignac in his "L'École de la Pédale"; by Buschorzeff, in his "Guide to the Pedals of the Pianoforte"; by Mathews, in his "School of the Piano Pedal."

To press down the pedal after having struck the key is the best average manner of pedaling. It is, as a rule, the best way for insuring clearness and a perfect legato when pedaling melodies. It also enables to play, as was stated before, portamento, or even mild staccato, with the hands, and yet to obtain a perfect legato. Example:

Die Notwendigkeit einer gleichzeitigen Tätigkeit von Hand und Fuss in allen Passagen, die es aus rhythmischen, akustischen oder technischen Gründen erheischen, ist selbstverständlich und ist bereits ausführlich betont worden in folgenden Werken: Hans Schmitt "Das Pedal des Klaviers"; Lavignac "L'École de la Pédale"; Buschorzeff "Guide to the Pedals" und Mathews "School of the Piano Pedal."

Der Pedalgebrauch nach dem Anschlagen der Taste ist im allgemeinen wohl die beste Art um das Pedal zu gebrauchen. In der Regel ist dies empfehlenswert, um Klarheit und ein perfektes Legato bei dem Pedalisieren von Melodien zu erlangen. Es gestattet auch, wie bereits gesagt, Portamento oder selbst ein mildes Staccato mit den Händen zu spielen und dennoch ein perfektes Legato zu erzielen. Beispiel:

La nécessité d'une action simultanée de la main et du pied dans tous les passages qui le requièrent pour des raisons de rythme, d'acoustique ou de technique s'impose d'elle-même, ce qui a déjà été expliqué par Hans Schmitt dans "Les Pédales du Pédale"; par Buschorzeff dans son "Traité de la Pédale"; par Mathews dans son "School of the Piano Pedal" (École de la Pédale).

Pédaler, après avoir frappé la touche, est d'habitude la meilleure manière. C'est en général, le meilleur moyen d'assurer la clarté en un legato parfait, lorsqu'on pédale des mélodies; il permet aussi de jouer, comme il a déjà été dit, portamento et même un staccato moyen avec les mains et cependant d'obtenir un legato parfait. Exemple:

La necesidad de una acción simultánea de la mano y del pie, en todos los pasajes que lo requieren, por razones rítmicas, acústicas o de técnica, se hace evidente y ya ha sido expuesta por Hans Schmitt en su obra ya citada; por Lavignac en su "L'École de la Pédale"; por Buschorzeff en su "Traité de la Pédale"; por Mathews en su "School of the Piano Pedal."

Oprimir el pedal después de haber herido la tecla es, por regla general, la mejor manera de usar el pedal. Es, generalmente, el mejor modo de obtener claridad y legato perfecto al tocar melodías. También permite tocar, según se dijo más atrás, "portamento" o aún staccato suave con las manos, obteniendo sin embargo un legato perfecto. Ejemplo:

Romance in F# major | Romanze in Fis dur | Romance en fa#majeur | Romanza en Fa#mayor  
ROBERT SCHUMANN

Einfach (♩ = 100)

*p*

*p*

etc.

Schmitt  $\frac{6}{8}$

*Le Couppey - Lavignac*

Prelude in C minor | Präludium in C moll | Prélude en ut mineur | Preludio en Do menor  
FREDERICK CHOPIN

Largo

*ff*

etc.

Schmitt  $\frac{C}{C}$

*Le Couppey-Lavignac*

Nocturne in F major | Nocturne in F dur | Nocturne en fa majeur | Nocturno en Fa mayor  
ROBERT SCHUMANN

Ad libitum

Einfach (♩ = 96)  
(semplice)

*p*

*p*

Schmitt  $\frac{C}{C}$

*Le Couppey-Lavignac*

### Advices And Warnings

The pedal should be used to beautify the playing and to obtain special, desired effects; not otherwise. "In good, artistic pedaling it is necessary to consider not only harmony, but also melody, phrasing, rhythmic and declamatory accents, cadences, the rhythmic relation between hand and foot, and tone color? The foregoing is quoted from a foot-note in the A. Jonas edition of the Henselt Etudes, Op. 2, published by G. Schirmer, New York.

The employment of the pedal makes the tone more vibrant and penetrating, but it takes away its pristine purity. This natural pure tone of the instrument is a valuable adjunct in the delivery of the "cantilena," provided the touch and tone of the pianist are beautiful. It is, therefore, not always necessary to pedal melodic passages.

Before giving further examples of the use of the pedal, let me point out the significance of the following advices:

### Ratschläge Und Warnungen

*Das Pedal soll nur zur Verschönerung des Spieles gebraucht werden und um besondere erwünschte Effekte zu erzielen. "Bei guter, künstlerischer Pedalisierung ist es notwendig nicht allein die Harmonie zu berücksichtigen, sondern auch die Melodie, Phrasierung, rhythmische und deklamatorische Akzente, Kadenzzen, die rhythmischen Beziehungen zwischen Hand und Fuss und Tonfarbe? Das Vorstehende ist aus einer Anmerkung in der A. Jonas-Ausgabe der Henselt Etüden Op. 2 (herausgegeben von G. Schirmer, New York).*

*Der Gebrauch des Pedals gibt dem Tone grössere Schwingung und eindringende Kraft, raubt ihm aber gleichzeitig seine ursprüngliche Reinheit. Dieser natürliche reine Ton des Instrumentes ist eine wertvolle Hilfe in der Wiedergabe der "Kantilene"; Schönheit des Anschlags und Ton des Pianisten vorausgesetzt. Es ist deshalb nicht immer am besten, eine Melodie zu pedalisieren.*

### Conseils Et Avertissements

On ne devrait employer la pédale que pour embellir le jeu et obtenir les effets spéciaux que l'on désire. "Pour un emploi correct et artistique de la pédale, il faut considérer non seulement l'harmonie, mais aussi la mélodie, le phraser, les accents rythmiques et déclamatoires, les cadences, la relation rythmique de la main et du pied et le coloris." Ce qui précède est extrait d'une note explicative dans l'édition des Études de Henselt, Op. 2, par A Jonas, publié par G. Schirmer, New York.

L'emploi de la pédale rend le son plus vibrant et pénétrant, mais lui enlève sa pureté naturelle. Ce son naturel et pur de l'instrument est une aide efficace pour jouer une "cantilène"; à condition que le toucher et le son du pianiste soient beaux. Il n'est, par conséquent, pas nécessaire de toujours pédaler des passages mélodiques.

Avant de donner d'autres exemples de l'emploi

### Consejos y Advertencias

*El pedal debe usarse para embellecer lo que se toca y para obtener efectos especiales; no para otra cosa. "Para el empleo bueno y artístico de los pedales es necesario considerar, no solamente la armonía, sino también la melodía, fraseo, acentos rítmicos y declamatorios, cadencias, la relación rítmica entre la mano y el pie, y el colorido tonal." La citación anterior es de una nota al pie de la edición de A. Jonas de los Estudios de Henselt, Op. 2, publicación de G. Schirmer, Nueva York.*

*El uso de los pedales hace que el tono sea más vibrante y penetrante, pero le quita su pureza. El tono puro natural del instrumento es muy valioso para la ejecución de la cantilena, siempre que el "toucher" y "tono" del pianista sean hermosos. No es, pues, necesario, usar siempre el pedal en pasajes melódicos.*

*Antes de dar más ejem-*



1. Be able to play the piece correctly with shadings and expression, *without* the pedal.

2. Do not use the pedal without being first conversant with its theoretical, acoustical, mechanical, musical and artistic aspects.

3. Do not rely *only* on the pedal (damper pedal) for loudness of tone, nor on the soft pedal for playing softly. All the gradations of tone should be accomplished by the fingers unaided. The pedals *intensify* the dynamic strength or *soften* it. Remember that you can spoil all the good that may have been accomplished, and, perhaps, hinder a good conception and a correct performance of the piece, by dulling your musical ear and blunting your musical sensibility, through thoughtless, careless use of the pedals.

The dangers of the misuse of the pedal were recognized early by all pedagogical writers, ever since the pedal came into use.

In the old piano method of Louis Adam (1802), already quoted, he writes:

"A proof of very poor taste is to use this pedal" (the damper pedal) "indiscriminately for all passages, because albeit one is sure to produce beautiful effects by using it at the proper places, yet it is just as certain that one will dis-

*Ehe ich weitere Beispiele für den Pedalgebrauch angebe, möchte ich die Bedeutung der folgenden Ratschläge hervorheben:*

1. Das Stück soll zuerst richtig gespielt werden mit Schattierungen und Ausdruck, aber ohne Pedal;

2. Das Pedal soll erst dann gebraucht werden, wenn man sich mit seinen theoretischen, akustischen, mechanischen, musikalischen und künstlerischen Eigenschaften vertraut gemacht hat.

3. Man verlasse sich nicht nur auf das Pedal, um laut zu spielen, oder auf das linke Pedal, um leise zu spielen. Alle Schattierungen des Tones sollten durch die Finger allein ausgeführt werden. Die Pedale vergrößern die dynamische Kraft oder vermindern sie. Man vergesse nicht, dass man all das Gute, das vielleicht erreicht worden ist, verderben, und eine gute Auffassung und richtige Wiedergabe eines Stückes hindern kann, dadurch, dass die Aufnahmefähigkeit für feine Effekte beim Ohr verloren geht und dass die musikalische Feinfühligkeit abgestumpft wird, durch gedankenlosen, nachlässigen Gebrauch des Pedals.

*Die Gefahren des Pedalgebrauchs wurden frühzeitig, gleich nach Einführung des Pedals, von allen Pädagogen anerkannt.*

*In der alten Klavierschule von Louis Adam (1802), die bereits erwähnt wurde, schreibt er:*

de la pédale, soupesons la signification des conseils suivants:

1. Soyez capable de jouer le morceau correctement avec nuance et expression, *sans* pédale.

2. N'employez pas la pédale avant de connaître ses propriétés théoriques, acoustiques, mécaniques, musicales et artistiques.

3. Ne comptez pas seulement sur la pédale (des étouffoirs) pour la force du son, ni sur la pédale douce pour jouer doucement. On doit pouvoir obtenir toutes les nuances du son au moyen des doigts seulement. Les pédales *intensifient* ou *adoucissent* la force dynamique. Rappelez-vous que vous pouvez gâter tout ce que vous avez obtenu et peut-être nuire à une bonne conception et à une exécution correcte du morceau par un usage irréfléchi de la pédale, en faussant votre oreille musicale et en émoussant votre sensibilité de musicien.

Les dangers du mauvais emploi de la pédale furent reconnus de bonne heure par tous les écrivains pédagogiques, dès que la pédale fut en usage.

Dans la vieille méthode de piano de Louis Adam (1802), déjà citée, il dit: "Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale" (grande

*plos para el empleo del pedal, considérese la importancia de los siguientes consejos:*

1. Trátese de tocar la pieza correctamente, con matices y expresión, sin usar el pedal.

2. No se use el pedal sin haberse primero familiarizado con sus aspectos teóricos, acústicos, mecánicos, musicales y artísticos.

3. No hay que fiarse del pedal (el pedal de los apagadores) para lograr volumen de tono, ni en el pedal suave para tocar suavemente. Todos los matices de tono deben darse con los dedos solamente. Los pedales *intensifican* o *disminuyen* la fuerza dinámica. *Recuérdese que en un momento se puede echar a perder todo el beneficio que se haya podido obtener, y quizás perder la buena concepción y ejecución perfecta de la pieza, por entorpecimiento del oído y sentimiento musical, debido al uso descuidado de los pedales.*

*Los peligros del mal empleo de los pedales fueron reconocidos por todos los escritores pedagógicos; se dieron cuenta de ello desde que se empezó a usar el pedal.*

*En el antiguo método de piano de Louis Adam (1802), ya citado, él escribe:*

*"Una prueba de muy mal*

please by employing it at the wrong moment?"

Twenty five years later, in 1827, G.N. Hummel wrote in his bulky piano method:

"A performance with the dampers almost constantly raised, resorted to by way of a cloak to an impure and indistinct method of playing, has become so much the fashion, that many players would no longer be recognized if they were debarred the use of the pedals!"

"Though a truly great artist has no occasion for pedals to work upon his audiences by expression and power, yet the use of the damper pedal, combined occasionally with the piano-pedal (as it is termed), has an agreeable effect in many passages; its employment however is rather to be recommended in slow than in quick movements, and only where the harmony changes at distant intervals; all other pedals are useless, and of no value either to the performer or to the instrument."

"Let the pupil never employ the pedals before he can play a piece correctly and intelligently. Indeed, generally speaking, every player should indulge in the use of them

*"Einen noch schlechten Geschmack zeigt es, wenn man alles (ohne Unterschied mit diesem Zug (das rechte Pedal) spielt, denn so wie man vor dem guten Eindruck überzeugt sein kann, wenn man ihn zur rechten Zeit anwendet, eben so entschieden ist auch das Misfallen und die Ermüdung im entgegengesetzten Falle."*

*Fünfundzwanzig Jahre später, im Jahre 1827, schreibt G.N. Hummel in seiner umfangreichen Klavierschule:*

*"Ein Vortrag, bei welchem die Dämpfer beinahe fortwährend gehoben werden, um unreines und unklares Spiel zu verdecken, ist so die Mode geworden, dass das Spiel manches Pianisten unkenntlich gemacht wird, wenn man Gebrauch des Pedals verbieten sollte."*

*"Obgleich ein wirklich grosser Künstler die Pedale nicht braucht, um auf die Zuhörer durch Ausdruck und Kraft einzuwirken, so hat der Gebrauch des Dämpferpedals, zusammen mit dem Piano-Pedal (wie es genannt wird) einen angenehmen Effekt in vielen Stellen oder Passagen, sein Gebrauch jedoch ist eher für langsame als für schnelle Passagen zu empfehlen und nur dann, wenn die Harmonie in grossen Zeitabständen wechselt; alle anderen Pedale sind für den Vortragenden oder das Instrument wertlos."*

*"Der Schüler sollte niemals die Pedale ge-*

pédale)" "pour tous les passages indistinctement, car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contresens?"

Vingt cinq ans plus tard, (en 1827), G.N. Hummel écrivait dans sa volumineuse méthode de piano: "Une exécution, avec les étouffoirs constamment soulevés, à laquelle on recourt comme pour voiler une méthode mauvaise et indistincte de jeu, est devenue tellement courante, que bien des pianistes ne pourraient plus être reconnus, s'ils devaient être privés de l'usage des pédales?"

"Quoique un artiste vraiment grand n'aie pas de raison d'employer les pédales pour faire valoir l'expression et la puissance sur son auditoire, cependant l'usage de la pédale, combinée avec la sourdine, produit un effet agréable dans maints passages: son emploi est plutôt conseillé dans les mouvements lents que dans les mouvements vifs et seulement où l'harmonie change à intervalles distants; toutes les autres pédales sont inutiles et n'aident pas plus l'exécutant qu'elles ne rehaussent

*gusto es usar este pedal" (el pedal de los apagadores) invariablemente para todos los pasajes, pues aunque uno puede con toda seguridad producir hermosos efectos usándolo debidamente, es también muy cierto que uno puede desagradar al usarlo en el momento indebido."*

*Veinte y cinco años más tarde, en 1827, G.N. Hummel escribió en su voluminoso método de piano:*

*"Una ejecución con los apagadores levantados casi constantemente, cuyo ardid sirve para encubrir la manera impura y no clara de tocar, se ha vuelto tan de moda, que no se reconocerían los ejecutantes si se les despojara del uso de los pedales."*

*"Aunque un artista verdaderamente grande no necesita los pedales para impresionar al público con la potencia de su expresión, el empleo del pedal de los apagadores, combinado ocasionalmente con el pedal "piano" (sordina A.J.) "tiene un efecto agradable en muchos pasajes, su empleo recomendándose, sin embargo, en movimientos más bien lentos que rápidos, y solamente cuando la armonía cambia a intervalos distantes; los*

with the utmost moderation; for it is an erroneous supposition that a passage correctly and beautifully executed without pedals, and of which every note is clearly understood, will please the hearer less than a mere confusion of sounds, arising from a series of notes clashing one against the other?"

"Only ears accustomed to this, can applaud such an abuse; sensible men will no doubt give their sanction to my opinion. Neither Mozart, nor Clementi, required these helps to obtain the highly deserved reputation of the greatest and most expressive performers of their day. A demonstration that, without having recourse to such worthless (sic!) means, a player may arrive at the most honorable rank?"

I might now quote Köhler; also Kalkbrenner and Pixis (both teachers of Thalberg), Moscheles, but I prefer, bridging over a half-century, to reproduce the pregnant words of A. Marmontel, the celebrated French piano pedagogue of the Paris Conservatoire de Musique, in his "Conseils d'un Professeur sur l'enseignement technique et l'Esthétique du piano" (1876). He writes:

"The abuse of the employment of the pedals, 20934-249 e

*brauchen; ehe er nicht ein Stück richtig und mit Intelligenz zu spielen vermag. Allgemein gesprochen, sollte jeder Spieler die Pedale nur mit grösster Mässigkeit gebrauchen; denn es ist eine irrige Annahme, dass eine Passage, die ohne Pedal richtig und schön vorgetragen und von der jede Note klar verstanden wird, dem Zuhörer weniger gefallen wird als ein Wirrwarr von Tönen, der durch das Durcheinanderklingen entstanden ist.*

*"Nur Ohren, die daran gewöhnt sind, werden solchen Missbrauch anerkennen; verständige Menschen werden sicherlich mit mir übereinstimmen. Weder Mozart noch Clementi gebrauchten diese Hilfe um den hochverdienten Ruf zu erhalten als die grössten und ausdrucksvollsten Künstler ihrer Zeit. Ein Beweis, dass ein Spieler auch ohne solche wertlosen(?) Mittel die höchste Stufe erreichen kann?" Ich könnte auch Köhler anführen, ferner Kalkbrenner und Pixis (beide Lehrer von Thalberg), Moscheles, aber ich ziehe vor, ein halbes Jahrhundert zu überspringen, um die treffenden Worte von A. Marmontel, dem berühmten französischen Pädagogen des Pariser Konservatoriums in seinem "Conseils d'un Professeur sur l'enseignement technique et l'Esthétique du piano" (1876) wiederzugeben. Er schreibt:*

la valeur de l'instrument."

"Que l'élève n'emploie pas les pédales avant de jouer un morceau correctement et intelligemment. D'ailleurs, en général, tout pianiste ne devrait s'en servir qu'avec extrême modération, car c'est une erreur de croire qu'un passage exécuté correctement et parfaitement sans pédales et dont chaque note est clairement entendue, plaira moins qu'une véritable confusion de sons, résultant de notes entrecroisées."

"Il n'y aura que les oreilles habituées à ceci pour applaudir un tel abus; les personnes sensibles, sans aucun doute, approuveront mon opinion. Ni Mozart, ni Clementi, n'eurent besoin de ces moyens pour acquérir leur réputation bien méritée de plus grands et plus expressifs virtuoses de leur époque. Ce qui prouve, que sans avoir recours à des moyens si méprisables (sic), un musicien peut arriver à de grands succès?"

Je pourrais encore citer Köhler; aussi Kalkbrenner et Pixis (tous deux professeurs de Thalberg), Moscheles, mais, sautant un demi-siècle, je préfère reproduire les paroles pleines de vigueur de A. Marmontel, le célèbre professeur de piano du Conservatoire de Musique de Paris, dans ses "Conseils d'un

demás usos del pedal son innecesarios y no tienen valor para el ejecutante o para el instrumento!"

*"Nunca se deje que el discípulo emplee los pedales antes de que pueda tocar una pieza correctamente y con buen gusto. Generalmente todo pianista debe usar de los pedales con la mayor moderación, pues es una suposición errónea que un pasaje ejecutado correctamente y de un modo hermoso, sin los pedales, y de los cuales todas las notas se oyen perfectamente, gustará menos que una mera confusión de sonidos.*

*"Sólo las personas acostumbradas a ello pueden aplaudir tal abuso; las personas sensatas sancionarán, indudablemente, mi opinión. Ni Mozart ni Clementi tuvieron necesidad de emplear estos medios para lograr la altamente merecida reputación de ser los ejecutantes más grandes y más expresivos de sus días. Esto prueba que, sin recurrir a medios tan bajos (sic!), un ejecutante puede llegar al grado más honorable?"*

*Podría ahora citar a Köhler; también a Kalkbrenner y Pixis (ambos maestros de Thalberg), a Moscheles, pero prefiero, saltando más de medio siglo, reproducir las significativas palabras de A. Marmontel, el célebre pedagogo francés de piano*

especially of the pedal which lifts the dampers, is a defect inherent to nearly all pupils. They love to cherish the illusion as to the sonority which they can produce and, unfortunately, they use at every turn, without thought, an effect which should only be employed with much discretion and discernment. Usually, from the day on which the teacher allows the pupil to use the pedal, the foot remains permanently down on this most valuable auxiliary, which then serves more the purpose of beating the time than to help producing a special effect of sonority. Nothing is more tiresome, for delicate ears, than this continuous droning and the confusion produced by the simultaneous resonance of incoherent sounds. Pupils get but too easily accustomed to intensify or to vary the natural sonority of the piano; they lose thus, the sentiment of the harmony, and that of the degree of real pressure which the fingers must exert on the keys in order to produce and modify the sound."

*"Der Missbrauch der Pedale, namentlich desjenigen, das die Dämpfer abhebt, ist ein Fehler, der beinahe jedem Schüler innewohnt. Sie lieben den Schein hinsichtlich der Schallfülle, die sie hervorbringen können zu hegen; unglücklicherweise jedoch gebrauchen sie bei jeder Gelegenheit gedankenlos einen Effekt, der nur mit viel Takt und Verständnis hervorgebracht werden soll. Von dem Tage an, dem der Lehrer seiner Schüler erlaubt, das Pedal zu benutzen, bleibt der Fuss gewöhnlich andauernd auf diesem äusserst wertvollen Hilfsmittel, welches dann eher dazu dient, den Takt inne zu halten als einen speziellen Effekt der Klangfülle zu erzielen. Nichts wirkt ermüdender für empfindliche Ohren als dieses fortläufende Gesumme und die Verwirrung, die durch den gleichzeitigen Wiederklang von unzusammenhängenden Tönen hervorgebracht wird. Schüler gewöhnen sich nur zu leicht daran, die natürliche Klangfülle des Pianos zu steigern oder zu variieren; sie verlieren so das Gefühl der Harmonie und den Grad des richtigen Druckes, den die Finger auf den Tasten ausüben müssen, um den Ton hervorzubringen und zu modifizieren!"*

Professeur sur l'Enseignement technique et l'Esthétique du piano" (1876). Il dit:

"L'abus de l'emploi des pédales, de celle surtout qui lève les étouffoirs, est un défaut inhérent à presque tous les élèves. Ils aiment à se faire illusion sur la sonorité qu'ils peuvent obtenir, et, malheureusement, ils se servent à tout propos, sans discrétion, d'un effet qui ne doit être employé qu'avec beaucoup de réserve et de discernement. Le plus souvent, à partir du jour où le professeur permet à l'élève d'utiliser la pédale, le pied demeure en permanence sur ce précieux auxiliaire, qui sert alors plutôt à marquer les temps qu'à réaliser un effet particulier de sonorité. Rien n'est alors plus fatigant pour des oreilles délicates que ce bourdonnement continu et la confusion produite par la résonance simultanée de sons incohérents. Les élèves s'habituent trop facilement à ce moyen artificiel d'augmenter ou de varier la sonorité naturelle du piano; ils perdent ainsi le sentiment de l'harmonie et celui du degré de pression réelle que les doigts doivent exercer sur le clavier pour produire et moduler le son"

del Conservatorio de Música de Paris en sus "Consejos d'un Professeur sur l'enseignement technique et l'Esthétique du piano" (Consejos de un profesor sobre la enseñanza técnica y la estética del piano) (1876). Él escribe:

"El abuso del empleo de los pedales, especialmente del pedal que levanta los apagadores, es un defecto inherente de casi todos los discípulos. Les gusta alimentar la ilusión de la sonoridad que pueden producir y, desgraciadamente, usan a cada momento, sin reflexión, un efecto que debe emplearse sólo con mucha discreción y discernimiento. Usualmente, desde el día en que el maestro permite al discípulo emplear el pedal, el pie permanece oprimido permanente en este tan inestimable auxiliar, el cual sirve más entonces para marcar el compás que para ayudar a producir un efecto de sonoridad especial. Nada es tan fastidioso, para oídos delicados, que este zumbido continuo y la confusión producida por la resonancia simultánea de sonidos incoherentes. Los discípulos se acostumbran con demasiada facilidad a intensificar o a variar la sonoridad natural del piano; pierden así el sentimiento de la armonía, y el del grado de presión exacta que los dedos deben hacer sobre las teclas para producir y modificar el sonido"

When To Use The Pedal

The damper pedal is used:

1. To increase the volume of the tone; in other words, to play louder.
2. To prolong the duration of the tone.
3. To hold, or connect without a break, notes that the hand cannot encompass.

This applies to *skips* that should sound *legato*.

Wann Ist Das Pedal Zu Benutzen?

Das Pedal ist zu benutzen:

1. Um die Stärke des Tones zu vergrößern, in anderen Worten, un lauter zu spielen.
2. Um die Dauer des Tones zu verlängern.
3. Um weit auseinander liegende Noten, die die Hand nicht greifen kann, zu halten oder ohne Unterbrechung zu verbinden.

Dieses bezieht sich auf Sprünge, die Legato klingen sollen.

Quand Faut-Il Employer La Pédale?

La pédale s'emploie:

1. Pour augmenter le volume du son; en d'autres termes, pour jouer plus fort.
2. Pour prolonger la durée du son.
3. Pour maintenir, ou lier sans discontinuité, les notes que la main ne peut garder.

Ceci s'applique aux sauts, qui doivent sonner *légato*.

Cuando Usar El Pedal

El pedal de los apagadores se usa:

1. Para aumentar el volumen del sonido; es decir, para tocar más fuerte.
2. Para prolongar la duración del sonido.
3. Para guardar, o unir completamente, notas que la mano no puede abarcar. Esto se aplica a saltos que deben sonar *legato*.

Etude in A $\flat$  major, Op. 25, No. 1

Etüde in As dur, Op. 25, No. 1

Étude en la $\flat$  majeur, Op. 25, No. 1

Estudio en La $\flat$  mayor, Op. 25, No. 1

FREDERICK CHOPIN

Allegro sostenuto  $\text{♩} = 104$

Schmitt

Le Couppey - Lavignac

4. To play legato a succession of chords, that cannot be played legato by the hands alone.

4. Um eine Reihe von Akkorden, die mit der Hand allein nicht Legato gespielt werden können, dennoch Legato zu spielen.

4. Pour jouer légato une succession d'accords, qui ne peuvent être joués légato par les mains seulement.

4. Para tocar legato una serie de acordes, los cuales no se pueden tocar legato con la mano sola.

Sonata Op. 2, No. 3    *Sonate Op. 2, No. 3*  
 LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro assai (♩. = 112)

5. To keep on sounding the notes of a melody that the hand cannot keep because it has to move to a distance to play an accompaniment, or scales, or arpeggios, or chords. This is one of the most noteworthy and valuable effects obtainable through the pedal. Indeed, many a beautiful and strikingly effective passage would never have been written were it not for the pedal. It is also used to advantage when the hands have to be crossed.

5. Um Noten einer Melodie weiterklingen zu lassen, obgleich die Hand sie nicht halten kann, weil sie in einer gewissen Entfernung eine Begleitung oder Tonleiter oder Arpeggien oder Akkorde zu spielen hat. Dieses ist eines der wichtigsten und wertvollsten Effekte, die durch das Pedal erzielt werden. In der Tat, manch eine schöne und höchst wirkungsvolle Passage wäre nie geschrieben worden, wenn das Pedal nicht wäre. Es wird auch vorteilhaft benutzt, wenn die Hände gekreuzt werden.

5. Pour maintenir la résonance des notes d'une mélodie, que la main ne peut garder, parce qu'elle doit se déplacer pour jouer soit un accompagnement, soit des gammes, soit des arpèges, soit des accords. C'est là un des effets les plus remarquables et les plus utiles que l'on puisse obtenir avec la pédale. En vérité, bien des passages d'une grande beauté et d'un effet frappant n'auraient pas été écrits, s'il n'y avait pas de pédale. On l'emploie aussi avantageusement quand il faut croiser les mains.

5. Para que sigan sonando las notas de una melodía, las cuales la mano no puede sostener, debido a que tiene que trasladarse a otra parte del teclado para tocar un acompañamiento, o escalas, o arpeggios, o acordes. Este es uno de los más importantes y valiosos efectos que se pueden obtener por medio del pedal. Sin dudar alguna, muchos pasajes hermosos y de gran efecto nunca se hubieran escrito si no fuera por el pedal. También se usa con ventaja cuando hay que cruzar las manos.

Intermezzo from Faschingschwank, Op. 26

Intermezzo aus Faschingschwank, Op. 26

Intermezzo du Faschingschwank, Op. 26

Intermezzo del Faschingschwank, Op. 26

ROBERT SCHUMANN

Mit grösster energie M.M. (♩ = 104)  
(molto energico)

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

Schmitt

Le Couppey-Luvignac.

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

Prelude in C# minor | *Präludium in Cis moll* | Prélude en ut# mineur | *Preludio en Do# menor*  
 SERGEI RACHMANINOFF

Andante maestoso

On Wings of Song | *Auf Flügeln des Gesanges* | Sur les ailes de la Chanson | *Sobre las alas de la canción*  
 FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY

transcribed by: | Übertragung von: | transcription de: | *transcripción de:*  
 FRANZ LISZT

Andante tranquillo (♩ = 132)

Schmitt 6  
 8  
 20934-249e  
 Le Couppey  
 Lavignac



etc.

Kreisleriana (No. 3)  
ROBERT SCHUMANN

From Hans Schmitt's "The Pedals of the Piano-forte," with added fingerings and various pedal annotations.

Aus Hans Schmitt's "Das Pedal des Claviers" mit hinzugefügten Fingersätze und verschiedene Pedal-Bezeichnungen.

Tiré du livre "Les Pedales du Piano," de Hans Schmitt. J'ai ajouté des doigtés et les différentes manières d'annoter la pédale.

Citado del libro "Los Pedales del Piano," de Hans Schmitt. He añadido las digitaciones y las diferentes anotaciones del pedal.

As written  
*Geschrieben*  
Écrit  
*Escrito*

As executed  
*Ausführung*  
Execution  
*Ejecución*

Schmitt

Le Couppey-Lavignac

It is therefore possible to play *non legato* with the hands and yet to have a passage sound legato. The author of this work remembers how Ferruccio Busoni gave an illustration of this pedal effect by playing, in one of his concerts in Berlin, all the notes of the melody, in the first seven measures of the Nocturne in  $D\flat$  major by Chopin, with the third finger only. The effect was one of absolute legato, and auditors seated so that they could not see the hands of the great pianist never guessed that he actually played in this manner.

6. To keep sounding tones that are interrupted by accompanying tones of the same pitch. This occurs often in polyphonic music, such as the Two and Three Part Inventions and the Well Tempered Clavichord of Bach.

*Es ist deshalb möglich non legato mit den Händen zu spielen und dennoch die Passage legato klingen zu lassen. Der Verfasser dieses Werkes erinnert sich wie Ferruccio Busoni Vorführung dieses Pedaleffektes gab, als er in einem seiner Berliner Konzerte alle Melodiennoten der ersten sieben Takte des Nocturne in Des-Dur von Chopin mit nur dem dritten Finger spielte. Der Effekt war der eines absoluten Legatos und Zuhörer, die seine Hand nicht sehen konnten, vermuteten nicht, dass er tatsächlich so spielte:*

*6. Um Töne, die durch begleitende Töne von gleicher Höhe unterbrochen werden, durchklingen zu lassen. Dies kommt öfters in polypho-nischer Musik vor, wie die Zwei- und Dreiteiligen Inventionen und das Wohltemperierte Klavier von Bach.*

Il est donc possible de jouer un passage *non legato* avec les mains et de le faire sonner *legato*. L'auteur de cet ouvrage se rappelle comment Ferruccio Busoni donna un exemple de cet effet de pédale en jouant, dans un de ses concerts à Berlin, toutes les notes de la mélodie des sept premières mesures du Nocturne en  $\text{ré bémol}$  majeur de Chopin avec le troisième doigt seulement. L'effet était d'un *legato* absolu et les auditeurs assis de façon à ne pouvoir voir les mains du grand pianiste ne sûrent jamais qu'il avait joué ainsi.

6. Pour maintenir des sons qui se trouvent être interrompus par les mêmes sons dans l'accompagnement. Ceci a lieu souvent dans la musique polyphonique, telle que les Inventions à Deux et à Trois Parties et aussi le Clavecin Bien Tempéré de Bach.

*Es, pues, posible, tocar non legato con las manos, y sin embargo que el pasaje suene legato. El autor de esta obra recuerda que Ferruccio Busoni dió un ejemplo de este efecto del pedal, tocando, en uno de sus conciertos en Berlin, todas las notas de la melodía de los primeros siete compases del Nocturno en  $\text{Re bémol}$  mayor, de Chopin, con el tercer dedo solamente. El efecto obtenido fué de legato absoluto, y los que se hallaban sentados de modo que no podían ver las manos del gran pianista nunca se imaginaron que él las tocó de este modo.*

*6. Para que queden sonando tonos interrumpidos por tonos acompañantes del mismo diapason. Esto ocurre a menudo en música polifónica, tal como las Inventiones a Dos y Tres Partes y el Clavicordio bien atemperado, de Bach.*

Two Part Invention,  
in E major

Zweiteilige Invention, in E dur

Invention à Deux Parties, en mi majeur

Invención a Dos Partes, en Mi mayor

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegretto piacevole, quasi Andantino  
*dolce equalmente*

Schmitt  $\frac{3}{8}$

Le Couppey - Lavignac



**FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER**

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



**ISIDOR PHILIPP**

(Photo by Benjamin, Paris, France)



Fantasy- Impromptu,  
in C# minor

Phantasie- Impromptu,  
in C#s moll

Fantaisie- Impromptu,  
en ut# mineur

Fantasia- Impromptu,  
en Do# menor

FREDERICK CHOPIN

Allegro agitato

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a bass line with pedal points. The score includes dynamic markings like 'pp il canto marcato' and 'etc.'.

7. For *pedal points*. These require often the use of both hands in parts of the keyboard distant from the note, octave or chord which is to be held as *pedal-point*. When a note or a double note, or an octave or a chord are held as a *pedal point*, usually in the bass, yet often in the middle or high section, the most widely divergent harmonics can be blended with one pedal. Striking effects can, then, be obtained, such as long crescendos of unusual power, whole groups of measures pedaled once only, organ, orchestral.

7. Für Orgelpunkte. Diese bedingen oft den Gebrauch beider Hände in entlegenen Teilen von der Note, Oktave oder Akkord, die als Orgelpunkte zu halten sind. Wenn eine Note oder eine Doppelnote oder eine Oktave oder ein Akkord als Orgelpunkt gehalten wird, was gewöhnlich im Bass geschieht, jedoch auch öfters in der mittleren Abteilung, können die verschiedensten Harmonien mit einem Pedal wohlklingend gehalten werden. Es können dann überraschende Effekte erzielt werden, wie lange Crescendi von aus-

7. Pour les *points d'orgue*. Ceux-ci requièrent souvent l'emploi des deux mains dans des parties du clavier éloignées de la note, de l'octave ou de l'accord qu'il faut garder comme point d'orgue. Lorsqu'une note, double-note, octave ou accord sont tenus comme point d'orgue, généralement dans la basse, pourtant souvent dans la section du milieu ou haute, les harmonies les plus divergentes peuvent être maintenues avec une seule pédale.

On peut alors obtenir des effets frappants, tels que de

7. Para pedales harmónicas. Estos requieren a menudo el uso de ambas manos en partes del teclado distantes de la nota, octava o acorde que ha de retenerse como pedal harmónico. Cuando una nota, nota doble, octava o acorde se sostiene como pedal harmónico en los bajos, se pueden mezclar con el pedal las armonías las más divergentes.

Se pueden obtener entonces efectos llamativos, tales como crescendos largos de especial potencia, grupos enteros de compases con una sola presión del pedal, efectos descriptivos

and other descriptive effects.

Such continuous pedal effects should be used only when the poetic import of the piece, or when the need of color, description of elements, or of "atmosphere," etc. justify their application. When judiciously employed these effects are wondrously beautiful.

*sergewöhnlicher kraft, manche Gruppen von Takten mit einem Pedal gehalten ergeben Orgel, Orchester und andere schildernde Effekte.*

*Solche anhaltende Pedaleffekte sollten nur dann gebraucht werden, wenn der poetische Inhalt des Stückes oder das "Bedürfnis nach Farbe," die Schilderung von Elementen oder "Atmosphäre" dies rechtfertigen. Wenn gut angewandt, sind solche Effekte von wunderbarer Schönheit.*

longs crescendos d'une puissance extraordinaire, des groupes entiers de mesures pédalés une seule fois, des effets d'orgue ou d'orchestre, ainsi que d'autres effets descriptifs.

Ces effets de pédale continue ne devraient être employés que lorsque le sens poétique du morceau, ou le besoin du coloris, de description des éléments ou "d'atmosphère" etc., justifient leur application. Quand ils sont employés judicieusement, ces effets sont d'une grande beauté.

*de órgano, orquesta, etc.*

*Estos efectos de pedal continuo sólo deben emplearse cuando la idea poética de la pieza, el colorido, la descripción de elementos, o de "atmósfera," etc., justifiquen su aplicación. Cuando se emplean juiciosamente estos efectos son muy hermosos.*

Staccato Etude, in C major

Staccato Etüde, in C dur

Étude Staccato, en ut majeur

Estudio de Staccato, en Do mayor

ANTON RUBINSTEIN

(Molto stringendo)

The musical score is for a Staccato Etude by Anton Rubinstein in C major, 6/8 time. It is marked '(Molto stringendo)'. The score is written for piano and includes a continuous pedal line. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues with more complex textures, including a section marked '(ritardando)' and another marked '(a tempo animato) (ff)'. The piece concludes with 'etc.' and a '\*' Ped. marking.

Sonata in D minor,  
Op. 31

Sonate in D moll,  
Op. 31

Sonate en ré mineur,  
Op. 31

Sonata en Re menor,  
Op. 31

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (Tempestuoso)

La Cathédrale Engloutie  
CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

Mazurka Op. 7, No. 1  
FREDERICK CHOPIN

Vivace (♩ = 50)  
*sotto voce*  
*pp*

*pp*

*poco secco*  
*Red. continuo*

*fr* *a tempo*  
*poco rall.* *f* etc.

*fr* *a tempo*  
*poco rall.* *f* etc.

*Red.* \*

Nenia  
GIOVANNI SGAMBATI

Andante  
*ff* *strepitoso*

Andante  
*ff* *strepitoso*

*con 8*  
*ff grandioso marcatissimo*  
*Red. continuo sin al fine*

*con 8*



8. To lighten the touch. That the pedal lightens the touch of the piano is a fact proven by Lavignac and which anyone with a sensitive touch can verify.

When not using the pedal the stroke of the fingers operates not only the hammers but also the lifting of the dampers. If the dampers are lifted by means of the pedal, the physical effort required of the fingers is, evidently, less. A skillful pianist will make use of this particularity in passages requiring considerable endurance.

9. To increase the physical strength of the performer. This seems, at first, a startling assertion, but is easily explainable. Being able to obtain an unbroken succession of tones, in other words, to play legato, by means of

8. Um den Anschlag leichter zu machen. Dass der Gebrauch des Pedals den Anschlag erleichtert, ist eine Tatsache, die schon von Lavignac bewiesen worden ist und die jeder, der einen feinfühligem Anschlag hat bestätigt. Wenn das Pedal nicht gebraucht wird, so wirkt das Anschlagen des Fingers nicht allein auf die Hammer, sondern auch auf das Aufheben der Dämpfer. Wenn die Dämpfer durch das Pedal gehoben werden, so ist selbstverständlich die physische Anstrengung der Finger geringer. Ein geschickter Pianist wird es wissen, daraus Nutzen zu ziehen, namentlich in Passagen, die grosse Ausdauer erheischen.

9. Um die physische Kraft des Vortragenden zu erhöhen. Auf den ersten Blick scheint dies eine kühne Behauptung

8. Pour alléger le toucher. Lavignac a prouvé le fait que la pédale allège le toucher du piano et quiconque a un toucher sensitif peut s'en rendre compte. Lorsqu'on n'emploie pas la pédale, le coup des doigts opère non seulement sur les marteaux mais fait aussi soulever les étouffoirs; si ceux-ci sont soulevés au moyen de la pédale, l'effort physique demandé aux doigts est évidemment moindre. Le pianiste habile saura fait usage de cette particularité dans les passages qui requièrent beaucoup d'endurance.

9. Pour augmenter la force physique de l'exécutant. Ceci semble, à première vue, une assertion surprenante, mais elle s'explique facilement. Étant à même d'obtenir une série

8. Para aligerar el "toucher" que el pedal "alijera" el "toucher" del piano es un hecho demostrado por Lavignac y que cualquiera con tacto sensitivo puede verificar. Al no usar el pedal, la presión de los dedos no solamente mueve los martinetes sino también retira los apagadores de las cuerdas. Si los apagadores se levantan por medio del pedal, el esfuerzo físico requerido por los dedos es, evidentemente, menor. Un buen pianista hará uso de esta particularidad en pasajes que requieran una resistencia considerable.

9. Para aumentar la fuerza física del ejecutante. Esto parece, a primera vista, una aserción sorprendente, pero se explica con facilidad. Pudiendo obtener una serie de tonos

the pedal only, without having to hold down the keys, the pianist can play with far greater freedom of gesture and more strength, for he can strike the keys using the wrist or arm (forearm) stroke, and not through finger-action only. The cases are many where a pianist is warranted in using, while keeping the pedal, a staccato touch, even though legato is expressly indicated. These staccatos need be only mild in soft passages, but they should become very forceful when dynamic power is required.

*tung zu sein, aber sie kann leicht erklärt werden. Dadurch, dass der Pianist imstande ist, eine ununterbrochene Folge von Tönen zu erlangen, in anderen Worten legato zu spielen durch Hilfe des Pedals, ohne dass er die Tasten niederzuhalten braucht, kann er mit grösserer Freiheit und Kraft spielen, denn er vermag die Tasten anzuschlagen, indem er Handgelenk und Arm zu Hilfe nimmt, die Fingerthätigkeit also ausschaltet. Es gibt viele Fälle, wo ein Pianist berechtigt ist, während er das Pedal anhält, den Staccato Anschlag anzuwenden, selbst da wo Legato ausdrücklich angezeichnet ist. Dieses Staccato braucht nur milde bei weichen Passagen zu sein, kann aber und sollte auch mit grosser Kraft zum Ausdruck gebracht werden, wenn es die dynamische Macht erheischt.*

ininterrompue de sons, c'est-à-dire jouer legato, au moyen de la pédale seulement et sans avoir à garder les touches, le pianiste peut déployer beaucoup plus de liberté de mouvement et plus de force, car il lui est possible de frapper les touches en employant le toucher du poignet ou de l'avant-bras et pas seulement l'action des doigts. Les cas sont nombreux où il est permis au pianiste d'employer, en gardant la pédale, un toucher de staccato, même si le legato est expressément indiqué. Ces staccatos peuvent être doux dans les passages doux, mais ils doivent être puissants là où la force dynamique est requise.

*perfectamente continua (en otras palabras, tocar legato) sólo por medio del pedal, y sin tener que sostener las teclas, el pianista puede tocar con mucho más libertad y fuerza, pues puede herir las teclas usando el movimiento de la muñeca o del brazo, sin depender únicamente del movimiento de los dedos. Son muchos los casos en que el pianista está justificado en usar, manteniendo el pedal oprimido, un "toucher" staccato, aún cuando expresamente se indique legato. Estos staccatos pueden ser suaves en pasajes delicados, pero pueden, y deben, ser muy fuertes cuando se requiere fuerza dinámica.*

Concerto in D minor

Konzert in D moll

Concerto en ré mineur

Concierto en Re menor

JOHANNES BRAHMS

Allegro con brio  
(Tutti) *(sempre f)*

*f non legato*  
(Solo)

*cresc.*

*(sempre f)*

ten.  
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

2/4

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

*ff con forza*

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

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

*sempre più f*

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

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

*ff etc.*

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

Fantasy and Fugue on B-A-C-H

Phantasie und Fugue auf B-A-C-H

Fantaisie et Fugue sur B-A-C-H (si<sup>b</sup>, la, do, si)

Fantasia y Fuga sobre B-A-C-H (Si<sup>b</sup>, La, Do, Si)

FRANZ LISZT

Allegro

ten. 2 1 4 3 2 1 ten. 2 1 4 3 2 1 ten. (simile) ten. 4 3 2

Red. Red. Red. Red.

1 3 3 3 3 simile  
sempre *fff* e staccato  
rit.  
mf etc.

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

10. To afford the opportunity to relax and to rest. It is evident that the physical strength and endurance of the pianist will be taxed far more severely if he has to hold down the keys to their full time-value when playing full chords, especially those that consist of five notes; and it is just as evident that if, thanks to the pedal, he is able to strike a chord and, instead of holding the keys down, he lifts his hands, closing them lightly, he will thus be able to rest and gather new strength. Even for single notes played *ff*, the action of lifting the hand, after the key has been struck, will promote relaxation and ease, for the recoil of the fingers, after they strike the keys is much less of an effort than that of holding down the keys.

10. Um Gelegenheit zu bieten sich auszuruhen und zu erholen. Es ist klar, dass die physische Kraft und Ausdauer des Pianisten mehr in Anspruch genommen wird, wenn er die Tasten beim Spielen von vollen Akkorden, besonders solche mit fünf Noten, für ihren vollen Zeitwert niederhalten muss, und es ist ebenso klar, dass wenn er, dank des Pedals, einen Akkord anschlägt und statt die Tasten niederzuhalten, er die Hände aufhebt und sie dann leicht schliesst, er sich ausruhen und neue Kräfte sammeln kann. Selbst bei einzelnen Noten, die *ff* zu spielen sind, dient der Umstand, dass die Hand gehoben werden kann nach dem Anschlagen der Taste, zum Ausruhen, denn das Zurückprallen der Finger, nach dem Anschlag, bringt eine viel geringere Anstrengung mit sich als das Niederhalten der Tasten.

10. Pour donner l'occasion de se détendre et de se reposer. Il est évident que la force physique et l'endurance du pianiste seront mis à l'épreuve bien davantage, s'il lui faut garder les touches pendant toute leur durée en jouant des accords pleins, surtout ceux qui consistent de cinq notes; il est également évident que si, grâce à la pédale, il lui est possible de frapper un accord et, au lieu de maintenir les touches, de lever les mains, en les fermant légèrement, il pourra ainsi se reposer et récupérer ses forces. Même pour les notes simples jouées *ff*, lever la main, après avoir frappé la touche, amène la détente et l'aisance, car l'action de retirer les doigts, une fois qu'ils ont frappé les notes, est un effort bien moindre que celui de garder les touches.

10. Para ofrecer el medio de aflojar los músculos y de descansar. Es evidente que la fuerza física y la resistencia del pianista se agotarán más pronto si tiene que mantener oprimidas las teclas por toda la duración de las notas al tocar fuerte acordes completos, especialmente los que contienen cinco notas, y es también evidente que si, merced al pedal, puede tocar un acorde y, en lugar de mantener oprimidas las teclas, levanta la mano, cerrándola levemente, podrá así descansar y ganar nuevas fuerzas. Aún en el caso de notas solas, tocadas *ff*, la acción de levantar la mano, después de haber herido la tecla, ayudará a obtener flexibilidad y a descansar los dedos, pues la recuperación es mucho más rápida al retirarlos de la tecla que cuando se tienen que mantener en ellas.

## FRANZ SCHUBERT

## Presto

The musical score is presented in two systems. The first system contains six measures of piano accompaniment. The first measure is marked *f*, followed by three measures with accents (>), and the final measure is marked *p*. Below this system is a pedal line with six measures, each marked "Ped." and a 3/4 time signature. The second system also contains six measures. The first two measures have accents (>), the third is marked *pp*, and the final measure is marked "etc.". Below this system is another pedal line with six measures, each marked "Ped." and a 3/4 time signature.

11. To increase the richness and penetrating quality of the singing tone. This is especially the case when the melody has a "florid" accompaniment, or is sustained by deep tones in the bass. The pedal should then be used after every melodic note, except such of very short duration. (Nocturnes by Chopin in C# minor, Op. 27, No. 1; in F major, Op. 15, No. 1; etc.)

In other cases, several melodic notes are best taken in one pedal. (Nocturnes by Chopin, in F# minor, Op. 48, No. 2; in C minor, Op. 48, No. 1; etc.)

11. Um die Volltönigkeit und zu Herzen gehende Qualität des "singenden Tones" zu vergrößern. Dies ist namentlich der Fall, wenn die Melodie eine "buntere" Begleitung hat oder durch tiefe Töne im Bass unterstützt wird. Das Pedal sollte nach jeder melodischen Note gebraucht werden, ausgenommen bei solchen von kurzer Dauer. (Nocturne von Chopin, in Cis moll, Op. 27, No. 1; in F dur, Op. 15, No. 1; etc.)

In anderen Fällen ist es am besten verschiedene melodischen Noten ohne das Pedal abzusetzen zu-

11. Pour augmenter la richesse et la qualité pétrante du "son chantant"? C'est surtout le cas, quand la mélodie a un accompagnement très riche, ou bien est soutenue par des tons profonds dans la basse. La pédale devrait alors être employée après chaque note mélodique, sauf celles d'une durée très courte. (Nocturnes de Chopin, en ut# mineur, Op. 27 No. 1; en fa majeur, Op. 15 No. 1; etc.)

Dans d'autres cas, il vaut mieux soutenir plusieurs notes mélodiques avec une seule pédale. (Nocturnes de Chopin, en

11. Para aumentar la sonoridad y cualidad penetrante del sonido "cantante"? Esto se aplica especialmente a los casos en donde la melodía tiene un acompañamiento florido, o va sostenida por tonos profundos del bajo. El pedal debe entonces emplearse después de cada nota melódica, exceptuando las de muy breve duración. (Nocturnos de Chopin, en Do# menor, Op. 27 No. 1; en Fa mayor, Op. 15 No. 1; etc.)

En otros casos conviene tocar varias notas melódicas sin cambiar el pedal. Nocturnos de Chopin,

Yet, it is well to remember that the lustre which the pedal gives to the "singing" tone is obtained at the expense of the natural purity of tone of the piano. The cases are many, where it is preferable to "sing" on the piano without the pedal (See Chapter "The Singing Tone"). Melodies of an archaic nature are best played without pedal. (Rameau, Couperin, Daquin, Purcell, Gibbons, etc.)

When a melodic note is repeated often in succession (this is not to be mistaken for "repetitions") the pedal will tie these repeated notes better and enhance the effect of each succeeding one. (See Chapter "Dynamics;" Examples of repeated notes, by Beethoven, Sonata Op. 110; by Grieg, Ballade in G minor; etc.)

12. To give color, that is to say, to vary the sonority-the timbre-of the instrument. (See "Color," in the Chapter "The Artistic Employment of Dynamics;" Book VI).

13. To emphasize accents. They undoubtedly sound, and are played, more energetically if the pedal is used staccato-fashion for every accent.

*sammenzufassen (Nocturne von Chopin, in Fis moll, Op. 48, No. 2; in C moll, Op. 48, No. 1; usw.)*

*Dennoch wird, wie bereits gesagt, dieser Glanz, der das Pedal dem "singenden Ton" verleiht, nur auf Kosten der natürlichen Tonreinheit des Klaviers erzielt. Es gibt viele Fälle, wo es vorzuziehen ist auf dem Klavier ohne Pedal zu "singen." (Siehe Kapitel "Der Singende Ton.") Melodien archaischer Natur werden am besten ohne Pedal gespielt. (Rameau, Couperin, Daquin, Purcell, Gibbons, etc.)*

*Wenn eine Melodie öfters hintereinander wiederholt wird (dies ist nicht mit "Repetition" zu verwechseln) so wird das Pedal diese wiederkehrenden Noten besser verbinden und den Effekt von jeder folgenden Note steigern. (Siehe Kapitel "Dynamik;" Beispiele von repetirenden Noten von Beethoven, Sonate Op. 110; von Grieg, Ballade in G moll; usw.)*

*12. Um Tonfarbe zu erzielen. (Siehe "Tonfarbe" im Kapitel "Die künstlerische Anwendung der dynamischen Mittel;" Buch VI).*

*13. Um Akzente hervorzuheben. Diese klingen unzweifelhaft energischer und werden energischer gespielt, wenn das Pedal staccato-artig für jeden Akzent benutzt wird.*

*fa # mineur, Op. 48 No. 2; en ut mineur Op. 48 No. 1; etc.)*

Cependant il est bon de se rappeler, que ce lustre, donné par la pédale au "son chantant," est obtenu aux dépens de la pureté naturelle du son du piano. Les cas sont nombreux où il est préférable de "chanter" au piano sans la pédale (Voir Chapitre "Le son Chantant"). Les mélodies de nature archaïque se jouent mieux sans pédale. Rameau, Couperin, Daquin, Purcell, Gibbons, etc.)

Quand une note mélodique est répétée plusieurs fois de suite (ne pas confondre avec les "répétitions") la pédale lie mieux ces notes et rehausse l'effet de chaque nouvelle note. (Voir le Chapitre "Dynamique;" Exemples de notes répétées, de Beethoven, Sonate Op. 110; de Grieg, Ballade en sol mineur; etc.)

12. Pour le coloris, c'est-à-dire, pour faire varier la sonorité - le timbre - de l'instrument. (Voir "Coloris" Chapitre "L'emploi Artistique des Moyens Dynamiques" Livre VI).

13. Pour souligner les accents. Il n'y a aucun doute qu'ils sonnent et sont joués plus énergiquement si la pédale est employée en manière de staccato pour chaque accent.

*en Fa # menor, Op. 48, No. 2; en Do menor, Op. 48 No. 1; etc.)*

*Sin embargo conviene recordar que el lustre que da el pedal al sonido "cantante" se obtiene a costa de la pureza natural de tono del piano. Son muchos los casos en que es preferible "cantar" en el piano sin el pedal (Véase el capítulo "El Sonido Cantante"). Melodías de carácter arcaico se tocan mejor sin el pedal. (Rameau, Couperin, Daquin, Purcell, Gibbons, etc.)*

*Cuando una nota melódica se repite varias veces sin interrupcion (no hay que confundir esto con "repeticiones") el pedal unirá mejor estas notas repetidas, y realza el efecto de cada una de las notas sucesivas.*

*12. Para dar colorido, es decir, para variar la sonoridad (timbre) del instrumento. (Véase "Colorido," en el Capítulo "Emplo Artístico de los Medios Dinámicos," Libro VI).*

*13. Para dar énfasis a los acentos. Es indudable que suenan, y que se tocan, más energicamente, si se usa el pedal a modo de staccato, en cada acento.*

Ballade - Balada

EDVARD GRIEG

Allegro furioso

8.....

*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* <*fz* etc.

*sempre più furioso*

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

$\frac{3}{4}$

Symphonic Etudes

Symphonische Etüden

Études Symphoniques

Estudios Sinfónicos

ROBERT SCHUMANN

(♩ = 132)

*f* *mf* *f* *mf* *f* *f* *f*

Red. (\*) Red. (\*) Red. (\*) Red. (\*) (\*) Red. (\*)

ossia

ossia

*f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Red. \* Red. \* Red. (\*) Red. Red. Red.

*f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

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

Yet, if, while playing, we use the pedal and lift it exactly on an accented note, this will often emphasize the accent better than "changing" the pedal.

14. To evoke or imitate the sonority of the organ. (Tocatta and Fugue of Bach, transcribed by Tausig; Fantasy and Fugue in G minor, of Bach, transcribed by Liszt; and, in general, all organ transcriptions by Liszt, d'Albert, Busoni, Philipp, Stradal).

15. To evoke or imitate orchestral effects. ("Eroica" Variations for Piano, by Beethoven; Funeral March from Sonata Op. 26, by Beethoven, Polonaise in A major by Chopin; Symphonic Variations, by Schumann; "Funérailles" by Liszt)

16. For descriptive effects, such as storms ("St. Francis walking on the waves," by Liszt); the rustle of leaves and the sigh of the wind in the forest, ("Waldesrauschen" by Liszt; "Eспенlaub" by Emil von Sauer); the soft murmurings of a tranquil lake, of a splashing brook ("Au lac de Wallenstaedt," by Liszt; "Au Bord d'une Source," by Liszt); the booming of the waves, the deep voice of the sea (Prelude in A flat major, by Chopin; "Gondoliera," of "Venezia e Napoli," by Liszt); the tintinnabulation of chimes, or the droning of deep-toned bells ("Carillon," by Liapounow; "The Bells," by Grieg; "Les

*Dennoch wenn man den Fuss genau bei einer zu betonenden Note aufhebt, so wird dadurch oft die Wirkung eines Akzentes grösser als durch das Treten eines "neuen" Pedales.*

14. *Um den Klang der Orgel anzudeuten oder nachzuahmen. (Tocatta und Fuge von Bach, übertragen von Tausig; Phantasie und Fuge in G-Moll von Bach, übertragen von Liszt; und im allgemeinen alle Orgel-Übertragungen von Liszt, d'Albert, Busoni, Philipp, Stradal).*

15. *Um Orchester-Effekte anzudeuten oder nachzuahmen. ("Eroica"-Variationen für Klavier, von Beethoven; Trauermarsch aus der Sonate Opus 26, von Beethoven; Polonaise in A-Dur von Chopin; Symphonische Variationen von Schumann; "Funérailles" von Liszt.*

16. *Für schildernde Effekte, wie zum Beispiel Sturm ("Der heilige Franziskus auf den Wogen schreitend" von Liszt); das Rauschen der Blätter und Pfeifen des Windes im Walde ("Waldesrauschen" von Liszt; "Eспенlaub" von Emil von Sauer); das leise Murren eines ruhigen Sees, oder eines plütschenden Buches ("Au lac de Wallenstaedt" von Liszt; "Au Bord d'une Source," von Liszt); das Brausen der Wellen; die tiefe Stimme des stillen Meeres (Präludium in As-Dur von Chopin; "Gondoliera" aus "Venezia e Napoli" von Liszt); der Silberklang des Glockenspiels oder das*

Pourtant si la pédale est mise pendant que l'on joue et si on l'enlève juste sur une note accentuée, on soulignera l'accent mieux ainsi, que de reprendre la pédale.

14. Pour évoquer ou imiter la sonorité de l'orgue. (Tocatta et Fugue de Bach, transcrites par Tausig; Fantaisie et Fugue en sol mineur, de Bach, transcrites par Liszt; et, en général, toutes les transcriptions d'orgue de Liszt, d'Albert, Busoni, Philipp, Stradal).

15. Pour évoquer ou imiter des effets d'orchestre. (Variations "Eroica" pour piano, de Beethoven; Marche Funèbre de la Sonate Op. 26, de Beethoven; Polonaise en la majeur de Chopin; Variations Symphoniques de Schumann; "Funérailles" de Liszt).

16. Pour des effets descriptifs, tels que: tempêtes ("St. François marchant sur les Flots," de Liszt); le bruissement des feuilles et le souffle du vent dans la forêt, ("Murmures de la Forêt" de Liszt; "Eспенlaub" d'Emil von Sauer); les doux murmures d'un lac calme, d'un ruisseau sautillant, ("Au Lac de Wallenstaedt," de Liszt; "Au Bord d'une Source" de Liszt); le fracas des vagues, la voix profonde de la mer (Prélude en la bémol majeur, de Chopin; Gondoliera" de Venezia a Napoli," de Liszt); le tintement des carillons ou le bourdonnement des grosses

*Sin embargo, si mientras tocamos empleamos el pedal y lo levantamos en el momento mismo de acentuar una nota, a menudo dará énfasis al acento de mejor modo que "cambiando" el pedal.*

14. *Para evocar o imitar la sonoridad del órgano. (Tocata y Fuga, de Bach, transcrita por Tausig; Fantasia y Fuga en Sol menor, de Bach, transcrita por Liszt; y en general, todas las transcripciones de órgano de Liszt, d'Albert, Busoni, Philipp, Stradal).*

15. *Para evocar o imitar efectos de orquesta. (Las Variaciones llamadas "Eroica," para piano, de Beethoven; Marcha Fúnebre, de la Sonata Op. 26, de Beethoven; Polonesa en La mayor, de Chopin; Variaciones Sinfónicas, de Schumann; "Funérailles" (Funerales) de Liszt.*

16. *Para efectos descriptivos, tales como tempestades (San Francisco andando sobre las aguas, de Liszt); el susurro de las hojas y del viento en el bosque ("Waldesrauschen" de Liszt; "Eспенlaub," de Emil von Sauer); el suave murmullo de un lago tranquilo, o de las aguas de un arroyuelo ("Au lac de Wallenstaedt," de Liszt; "Au Bord d'une Source," de Liszt); el clamor de las olas, la voz profunda del mar (Préludio en La bémol mayor, de Chopin; "Gondoliera" de Venezia y Nápoles," por Liszt); el tañido de cam-*



Cloches de Genève," by Liszt; "La Cathédrale Engloutie," by Debussy; "La Vallée des Cloches," by Ravel); inā instinct, dreamy visions . ("Des Abends," by Schumann; "Träumerei," by Richard Strauss).

The use of the pedal while playing *pp* often gives rise to bewitchingly beautiful effects, especially such as are meant to be of an ethereal, nocturnal, diaphanous character. As a rule, however, care and discretion should then be observed, for the pedal is apt to blur the playing.

One should remember that after the pedal has been used in long passages of stormy orchestral, or organ-like effects, of passionate and fiery crescendos, there should follow passages of contrasted clearness, when little, or no pedal is used.

Classified Technical Features — The Three Sections Of The Keyboard.

In the practical application of the pedal (damper pedal) the keyboard may be divided in three sections; (1) from

*Gebrumme der grossen Glocken* ("Carillon" von Liapounow; "Die Glocken" von Grieg; "Les Cloches de Genève" von Liszt; "La Cathédrale Engloutie" von Debussy; "La Vallée des Cloches" von Ravel); *verschwommene, leise, träumerische Visionen* ("Des Abends" von Schumann; "Träumerei" von Richard Strauss).

*Der Gebrauch des Pedals, wenn man pp spielt, gibt oft bezaubernd schöne Effekte, namentlich solche ätherischen, nüchternen und diaphanischen Charakters. Man muss es sich jedoch zur Regel machen, sorgfältig und vorsichtig zu sein, denn das Pedal mag jedes Spiel verwischen.*

*Man sollte sich merken, dass nachdem das Pedal viel gebraucht worden ist, in langen Passagen mit stürmischen, orchestralischen oder Orgel-Effekten, oder bei leidenschaftlichen feurigen Crescendi, Passagen von gegensätzlicher Klarheit folgen sollten, wenn das Pedal wenig oder garnicht benutzt wird.*

*Einteilung Der Technik — Einteilung Der Klaviatur in Drei Abschnitte.*

*In der praktischen Anwendung des Pedals kann die Klaviatur in drei Abschnitte eingeteilt werden: (1) von der höchsten Note*

cloches ("Carillon," de Liapounow; "Les Cloches" de Grieg; "Les Cloches de Genève," de Liszt; "La Cathédrale Engloutie," de Debussy; La Vallée des Cloches," de Ravel); indistinctes visions de rêve ("Des Abends," de Schumann; "Träumerei," de Richard Strauss).

L'emploi de la pédale, en jouant *pp*, produit souvent des effets ravissants, surtout ceux d'un caractère nocturne éthéré, diaphane. Pourtant, il convient, en général, d'agir avec tact et circonspection, car la pédale est apte à brouiller le jeu.

On doit se rappeler qu'après avoir employé la pédale dans de longs passages d'effets de tempêtes, d'orchestre ou d'orgue, de crescendos passionnés et fougueux, on devrait les faire suivre de passages offrant un contraste de clarté, où la pédale est peu ou pas employée.

Classification De La Technique — Les Trois Sections Du Clavier.

Dans l'application pratique de la pédale (pédale des étouffoirs), on peut diviser le clavier en trois sections; (1) de la

panas ("Carillon" de Liapounow; "Las Campanas" de Grieg; "Les Cloches de Genève" (Las Campanas de Ginebra) por Liszt; "La Cathédrale Engloutie" (La Catedral sumergida) de Debussy; "La Vallée des Cloches" (El valle de las campanas) de Ravel); *visiones difusas, soñolientas*, ("Des Abends" (Anochecer) de Schumann; "Träumerei" (Ensueños) de Richard Strauss.

*El uso del pedal mientras se toca pp a veces produce efectos sumamente hermosos, especialmente los que son de naturaleza etérea, nocturna y diáfana. Pero por regla general, hay que poner entonces sumo cuidado y emplear tacto, pues el pedal puede empañar la ejecución.*


*Se debe recordar que después de haber empleado con frecuencia el pedal en pasajes largos de efectos de tempestad, orquesta, o de crescendos violentos, apasionados, conviene que sigan, como contraste, pasajes de claridad extrema, en donde no se debe emplear, o emplear poco, el pedal.*

*Clasificación De La Técnica — Las Tres Secciones Del Piano.*

*En la aplicación práctica del pedal (el pedal de los apagadores) el teclado puede dividirse en tres secciones; (1) de la nota*

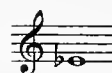
the highest note in the treble, down to the key where the first damper appears, that is to say, un-

til:  according to the make of the piano; (2)

from there to about ; (3) from this note down to the lowest note of the instrument. A run or a succession of chords which will sound well pedaled in the high section may not sound well in the middle, and very badly in the bass, unless the consequent discord and confusion are desired for special, descriptive, effects. The reason for this is, evidently, that the strings in the treble being so much shorter vibrate less long and loud than the lower strings and consequently the tones do not last so long and do not blur each other. Compare:


*im Diskant bis zur Taste wo der erste Dämpfer erscheint; also bis zum*

 *, je nach der Art des Klaviers; (2) von dieser dann bis ungefähr zum*

; (3) *und von dieser Note bis zur tiefsten des Instruments. Ein Lauf oder Reihenfolge von Akkorden mit Anwendung des Pedals mag in dem oberen Abschnitte des Klaviers gut, im dem mittleren zweifelhaft und in dem tieferen schlecht klingen, es sei denn, dass die darauf folgende Verwirrung und Misklang für besondere beschreibende Effekte gebraucht werden. Der Grund dafür liegt natürlich darin, dass die Seiten im Diskant wegen ihrer grösseren Kürze nicht so lang und laut vibrieren wie die tieferen, weshalb die Töne nicht so lange anhalten und sich nicht verwischen. Vergleiche:*


note la plus haute jusqu'à la touche où est placé le premier étouffoir, c'est -

à-dire jusqu'à:  selon la marque du piano; (2) de là jusqu'à

; (3) de cette dernière note en descendant jusqu'à la note la plus basse de l'instrument. Un passage ou une succession d'accords, qui sonneront bien avec la pédale dans la section haute, peuvent ne pas sonner aussi bien dans celle du milieu et pire dans celle de la basse, à moins qu'on ne désire la discordance et la confusion, qui en résultent, pour obtenir des effets descriptifs spéciaux. La raison est due, évidemment, au fait que les cordes de la partie haute étant beaucoup plus courtes vibrent moins longtemps et moins fort que celles de la partie basse et conséquemment les sons ne durent pas si longtemps et ne se brouillent pas les uns les autres.

más alta, hasta la tecla en donde aparece el primer apagador, es decir,

hasta  según la marca del piano. (2) Desde

allí hasta  aproximadamente. (3) Desde esta nota hasta la nota más baja del instrumento. Una serie de acordes que suenen bien en la sección alta, al usar el pedal, puede que no suenen bien en la sección del medio, y muy mal en los bajos, a menos que la discordancia y confusión que resulta se desean para efectos especiales, descriptivos. La razón de esto es, evidentemente, que como las cuerdas de la sección alta son más cortas, vibran con menos fuerza y por menos tiempo que las cuerdas más bajas, y por consiguiente los tonos no duran tanto ni se confunden entre sí. Compárese:

Andante

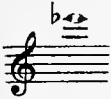



It follows that it does not make a marked difference whether runs, even chromatic scales, are


*Daraus folgt, dass es keinen grossen Unterschied macht, ob Läufe, selbst chromatische Ton-*


*Il s'ensuit qu'il y a peu de différence de pédaler des passages, même des gammes chromatiques, au-*

*Se deduce, así pues, que no existe marcada diferencia si se emplea o no el pedal al tocar pasajes, y aún escalas cromá-*

pedaled above  or not. It gives us also an indication when to lift, or "change" often the pedal in descending chromatic runs, such as are found frequently in the piano compositions of Liszt.

*leitern über*  *hin-*  
*aus pedalisiert werden oder nicht. Es deutet ebenfalls an, wann das Pedal gehoben oder eventuell gewechselt werden sollte bei absteigenden chromatischen Läufen, wie man sie in den Klavier-Kompositionen von Liszt findet.*

dessus de  ou non. Cela nous donne aussi une indication du moment où il faut lever ou "changer" souvent de pédale dans les traits chromatiques descendants, tels qu'on en trouve fréquemment dans les compositions pour piano de Liszt.

*ticas, arriba de* .  
*También nos sirve de indicación para soltar, o cambiar a menudo el pedal en pasajes cromáticos descendentes, como los que se encuentran a menudo en las composiciones para piano de Liszt.*

Polonaise in E major

*Polonaise in E dur*

Polonaise en mi majeur


*Polonesa en Mi mayor*

FRANZ LISZT

8.....


3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 *simile*

(*rapido*)




*Ped. continuo*

8.....



\*



*poco rallentando* *pp* etc.

The old-time rule to "change pedal" (whereby is meant to release the pedal and then to press it down again) when the harmony changes will always hold good.

Die alte Regel "das Pedal zu wechseln" (womit gemeint ist, dass das Pedal abgenommen und sofort wieder genommen wird) wenn die Harmonie wechselt, wird immer ihre Gültigkeit haben.

La vieille règle de "changer de pédale" (ce qui veut dire de la relâcher et de la remettre) quand l'harmonie change gardera toujours sa valeur.

La antigua regla de "cambiar el pedal" (lo cual significa soltar el pedal y volverlo a oprimir inmediatamente) cuando cambie la armonía, siempre resultará valiosa.

To Spring

An den Frühling

Au Printemps

A la Primavera

EDVARD GRIEG

Allegro appassionato (♩. = 84-92)

There are, however, exceptions. Beautiful effects may be obtained by merging two or more different harmonies in "one pedal," (depressing the pedal once only).

Es gibt jedoch Ausnahmen. Schöne Effekte können erzielt werden dadurch, dass zwei oder mehrere, verschiedene Harmonien durch "ein Pedal" (einmaliges Niederreten des Pedals) verbunden werden.

Il y a pourtant des exceptions. On peut obtenir de beaux effets en mêlant deux ou plusieurs harmonies différentes avec "une pédale" (ne mettre la pédale qu'une seule fois).

Pero hay excepciones. Se obtienen hermosos efectos mezclando dos o más armonías diferentes oprimiendo el pedal una sola vez.

To a Water Lily

An eine Wasserlilie

Au Nénufar

A una ninfea

EDWARD Mac DOWELL

Con moto sonnolento, ondeggiatamente (♩ = 52)

Diatonic Scales

The pedal should never be used when playing very slow scales. It may be used for rapid scales, at least: ♩=132 played *f*, or *mf*, or crescendo, but not in a sustained *mp* or *p* (See Chapter: "Dynamics"). The lever of the pedal may be depressed, either with the first note of the scale, or after the scale has started; but in either case it should be released with the last note of the scale.

All this is meant more especially for scales played in the middle and high sections. It applies, however, also to scales that begin in the low section of the keyboard, provided they end in the middle or high section (For examples see Book II, page 57 to page 63).

Only in the high section of the piano may scales that ascend and descend in continuous succession be played with "one pedal" only.

Diatonische Tonleiter

Das Pedal sollte bei sehr langsamen Tonleitern nie gebraucht werden. Man kann es jedoch anwenden bei schnellen Tonleitern, wenigstens ♩=132 in *f*, oder *mf* oder crescendo aber nicht in einem durchgehaltenen *mp* oder *p* (Siehe Kapitel: Dynamik). Das Pedal kann niedergedreten werden entweder bei dem Anschlagen der ersten Taste der Tonleiter oder nachdem die Tonleiter bereits im Gange ist; aber in beiden Fällen muss es mit der letzten Note der Tonleiter losgelassen werden.

Dieses bezieht sich hauptsächlich auf Tonleitern in der mittleren und höheren Lage. Es bezieht sich aber auch auf Tonleitern, die in der tiefen Lage des Klaviers anfangen, vorausgesetzt, dass sie in der mittleren oder höheren Lage aufhören. Siehe Beispiele, Seite 57 bis 63, Buch II.

Nur in der hohen Lage der Klaviatur dürfen Tonleiter, die ununterbrochen auf und ab gehen mit "einem Pedal" (ohne abzusetzen) gespielt werden.

Gammes Diatoniques

Il ne faut jamais employer la pédale en jouant des gammes très lentes. On peut s'en servir pour des gammes rapides, au moins ♩ = 132 jouées *f* ou *mf*, ou crescendo, mais non pas *mp* ou *p* soutenu (Voir Chapitre "Dynamique"). On peut mettre la pédale soit dès la première note, soit après avoir commencé à jouer la gamme, mais dans tous les cas il faut l'enlever avec la dernière note de la gamme.

Tout ceci s'applique plus spécialement aux gammes jouées dans les sections du milieu et haute; et aussi aux gammes qui commencent dans la section basse du clavier, pourvu qu'elles finissent dans la section du milieu ou dans la haute. Voir les exemples, page 57 à 63, Livre II.

Ce n'est que dans la section haute du piano que l'on peut jouer avec "une pédale" seulement les gammes qui montent et descendent sans interruption.

Escalas Diatónicas

Nunca debe usarse el pedal al tocar escalas muy despacio. Puede emplearse para escalas rápidas, por lo menos: ♩=132 tocadas *f*, o *mf*, o crescendo, pero no en *mp* o *p* continuo (Véase el capítulo "Dinámica") El pedal puede oprimirse, ya en la primera nota de la escala, o después que ésta haya comenzado, pero en ambos casos se debe soltar al mismo tiempo de la última nota de la escala.

Esto se aplica especialmente a las escalas que se tocan en las secciones del medio y alta del teclado. También se aplica, sin embargo, a las escalas que empiezan en la sección de los bajos del teclado, si terminan en la sección del medio o en la alta. Véanse los ejemplos, página 57 a 63, Libro II.

No es más que en la sección alta del piano que se pueden tocar, con "un pedal" (oprimiendo el pedal sólo una vez), las escalas que ascienden y descienden continua y sucesivamente.

Hungarian

EDWARD Mac DOWELL

Presto con fuoco

Scales in conjunction with strong octaves or chords may be pedaled very boldly.

*Bei Tonleitern in Zusammenhang mit kräftigen Oktaven oder Akkorden kann andauernd pedalisirt werden.*

Ou peut garder la pédale beaucoup plus longtemps pour les gammes jouées avec des octaves ou des accords forte.

*Las escalas tocadas al mismo tiempo que octavas o acordes fuertes se pueden tocar con pedal muy prolongado.*

Scherzo in E major

*Scherzo in E dur*

Scherzo en mi majeur

*Scherzo en Mi mayor*

FREDERICK CHOPIN

Presto (♩ = 108-120)

Polonaise in Ab major

*Polonaise in As dur*

Polonaise en lab majeur

*Polonesa en Lab mayor*

FREDERICK CHOPIN

Maestoso (♩ = 104)

Chromatic Scales

The pedal may be used for short chromatic runs, in which case, it is depressed on the first note and lifted on the last note of the chromatic run. It may also be used for long chromatic scales, but in this case, a crescendo

*Chromatische Tonleiter*

*Das Pedal kann bei kurzen chromatischen Tonleitern gebraucht werden, in welchem Falle es auf der letzten Note losgelassen wird. Auch bei langen chromatischen Tonleitern kann es angewandt werden, aber in diesem Falle*

Gammes Chromatiques

On peut employer la pédale pour les traits chromatiques courts; dans ce cas, il faut la mettre sur la première note et l'enlever sur la dernière du trait chromatique. On peut également l'employer pour les gammes chrom-

*Escalas Cromáticas*

*Se puede usar el pedal en pasajes cromáticos de corta duración, en cuyo caso se oprime en la primera nota y se suelta en la última nota del pasaje cromático. También puede usarse en escalas cromáticas largas, pero*

should be made from first to last note and on this final note the pedal is to be lifted. The employment of the pedal for chromatic scales usually imparts to them a highly dramatic or descriptive character.

*soll ein Crescendo von der ersten bis zur letzten Note gemacht werden und lässt man auf dieser letzten Note das Pedal los. Die Anwendung des Pedals bei chromatischen Tonleitern gibt ihnen gewöhnlich einen hochdramatischen, beschreibenden Charakter.*

atiques longues, mais alors, il faut faire un crescendo de la première à la dernière note et enlever la pédale sur cette dernière note. L'emploi de la pédale pour ces gammes leur communique d'habitude un caractère très dramatique et descriptif.

*en este caso se debe hacer un crescendo desde la primera hasta la última nota, soltando el pedal en esta última nota. El uso del pedal en escalas cromáticas usualmente les da un carácter sumamente dramático o descriptivo.*

Sonata Op.27, No.2 - Sonate Op. 27, No.2  
LUDWIG van BEETHOVEN

Presto con fuoco

Étude Op. 25, No. 7

Étude Op. 25, No. 7

Étude Op. 25, No. 7

Estudio Op. 25, No. 7

FREDERICK CHOPIN

(See also Examples, page 140 to 151, Book II.)  
20934-249 e

*Siehe auch Beispiele, Seite 140 bis 151, Buch II.*

Voir aussi les Exemples, page 140 à 151, Livre II.

*Véanse también los Ejemplos, página 140 a 151, Libro II.*

## Arpeggios

Arpeggios lend themselves better than scales to the employment of the pedal. As a matter of fact, an arpeggio can always be pedaled with good, brilliant effect. (See Examples, page 51 to 60; 71 to 73; 85 to 92; 96 to 97; 101 to 104; 108 to 112; 116 to 117; 122 to 124; 126 to 128, Book III).

## Single Finger Passage Work.

A musician possessing a discriminating musical ear will not fail to discern whether the use of the pedal improves or mars the effect of single-finger passage-work. It is always best not to use the pedal if it impairs the clarity of the execution.

## Octaves

What has been said of single-finger passages applies also to octaves, since those are only notes doubled an octave higher or lower. Yet, the greater vibrancy and force of an octave, as compared with a single tone, makes it possible to use the pedal much more freely and boldly when playing octaves, especially if both hands play octaves. (Sonata in B minor, by Liszt; B-A-C-H,

## Arpeggien

*Arpeggien sind besser als die Tonleitern für den Gebrauch des Pedals geeignet. Sie können stets mit gutem, prächtigem Effekte pedaliert werden. (Siehe Beispiele, Seite 51 bis 60; 71 bis 73; 85 bis 92; 96 bis 97; 101 bis 104; 108 bis 112; 116 bis 117; 122 bis 124; 126 bis 128, Buch III).*

## Einzelfinger Passagen.

*Ein Musiker, der ein scharfes musikalisches Ohr besitzt, wird beurteilen können, ob der Gebrauch des Pedals den Effekt der Einzelfinger-Passagen verbessert oder verschlechtert. Am besten ist es, das Pedal dann nicht zu benutzen, wenn die Klarheit des Vortrags dadurch ungünstig beeinflusst wird.*

## Oktaven

*Das, was über Einzelfinger-Passagen gesagt worden ist, gilt auch für Oktaven, da es sich dabei nur um verdoppelte Noten handelt, die eine Oktave höher oder tiefer liegen. Dennoch ermöglicht die grössere Vibrierung und Kraft einer Oktave im Vergleich zur Einzel-Note, das Pedal öfter und kühner beim Spielen von Oktaven zu benutzen, namentlich wenn beide Hände Oktaven spielen. (Sonate*

## Arpèges

Les arpèges se prêtent mieux que les gammes à l'emploi de la pédale. De fait, on peut toujours pédaler un arpège et obtenir un bon et brillant effet. Voir les (Exemples, page 51 à 60; 71 à 73; 85 à 92; 96 à 97; 101 à 104; 108 à 112; 116 à 117; 122 à 124; 126 à 128, Livre III).

## Traits de Notes Simples.

Un musicien, possédant une oreille musicale fine, ne manquera pas de discerner, quand l'emploi de la pédale améliorera ou gâtera l'effet des traits de notes simples. Il vaut mieux s'en dispenser complètement, si elle doit nuire à la clarté de l'exécution.

## Octaves

Ce qui a été dit des traits de notes simples s'applique également aux octaves, puisqu'elles ne sont que des notes doublées à l'octave supérieure ou inférieure. Et pourtant, comme l'octave vibre davantage et a plus de force qu'une note simple, il est possible d'employer la pédale beaucoup plus librement et fréquemment, surtout si les deux mains jouent des octaves en même temps.

## Arpeggios

*Los arpeggios se prestan mejor que las escalas para usar el pedal. En realidad, al tocar un arpeggio siempre se puede emplearlo con efecto bueno y brillante. Véanse los Ejemplos, página 51 a 60; 71 a 73; 85 a 92; 96 a 97; 101 a 104; 108 a 112; 116 a 117; 122 a 124; 126 a 128, Libro III).*

## Pasajes de dedos simples.

*Un músico que posea un oído musical refinado no fallará en discernir si el uso del pedal mejora o empaña el efecto de pasajes de dedos simples. Es siempre mejor no emplear el pedal si afecta la claridad de la ejecución.*

## Octavas

*Lo que se ha dicho acerca de pasajes de dedos simples se aplica también a las octavas, pues éstas son sencillamente notas duplicadas una octava más arriba o más abajo. Sin embargo, como una octava tiene más vibración y fuerza que una nota sola, puede usarse el pedal con mayor libertad y con más atrevimiento, especialmente si ambas manos tocan octavas. (Sonata en Si menor, de Liszt; B-A-C-H, de*



by Liszt; Etude in F# major, by Mac Dowell; Finale of the Bb minor Concerto for piano and orchestra, by Tschaikowski. Also all the examples in the Chapter of "Octaves" Book V).

## Double Notes

It is, as a rule, best not to pedal double notes, unless they conform to a harmonic scheme.

For this reason it is usually best to abstain from pedaling scales and single finger passages in thirds. (See Book IV, page 57, Examples by Schumann and by Saint-Saëns; page 58, by Beethoven; page 60, by Beethoven).

But if supported by a powerful or melodious accompaniment, even chromatic scales in thirds can be pedaled with good effect. (See Book IV, page 79, 82, 84, 57 (Chopin).

The greater pungency of sonority of sixths makes it often possible to use the pedal with telling effect. (See Book IV, page 160 to 163; 169, 170; 184, 185, 187; 200 to 202).

## Glissandos

Scales played *glissando* single notes, thirds, fourths, sixths and octaves) are easier to execute and sound more brilliantly with the pedal.

*in H moll, von Liszt; B-A-C-H, von Liszt; Etüde in Fis dur, von Mac Dowell; Finale vom B moll Konzert für Klavier und Orchester, von Tschaikowski. Auch alle Beispiele im Kapitel von Oktaven, Buch V).*

## Doppelnoten

*Als Regel soll man bei Doppelnoten das Pedal nicht benutzen, es sei denn sie passen sich einer harmonischen Figur an.*

*Aus diesem Grunde ist es gewöhnlich am besten von dem Pedalisieren von Tonleitern und Einzel-Finger-Passagen in Terzen abzusehen. (Siehe Buch IV, Seite 57, Beispiele von Schumann und von Saint-Saëns; Seite 58, von Beethoven; Seite 60, von Beethoven).*

*Wenn diese jedoch von einer kraftvollen Melodie begleitet sind, so können selbst chromatische Tonleiter in Terzen mit guter Wirkung pedalisiert werden. (Siehe Buch IV, Seite 79, 82, 84, 57 (Chopin).*

*Bei Sexten, deren Töneffekte beissender sind, kann oft das Pedal mit guter Wirkung angewandt werden. (Siehe Buch IV, Seite 160 bis 163, 169, 170; 184, 185, 187; 200 bis 202).*

## Glissandos

*Tonleiter, die glissando gespielt werden. einfache Noten, Terzen, Quartetten, Sexten und Oktaven) sind leichter auszuführen und klingen glänzender*

(Sonate en si mineur, de Liszt; B-A-C-H, de Liszt; Étude en fa# majeur, de Mac Dowell; Final du Concerto en sib mineur pour piano et orchestre, de Tschaikowski. Aussi les Exemples dans le Chapitre "Octaves," Livre V).

## Doubles Notes

En règle générale, il vaut mieux ne pas pédaler les doubles notes, à moins qu'elles ne s'adaptent à une même harmonie.

Pour cette raison, il vaut mieux d'ordinaire s'abstenir de pédaler les gammes et les traits entières (Voir Livre IV, page 57, Exemples de Schumann et de Saint-Saëns; page 58, de Beethoven; page 60, de Beethoven).

Mais, si elles sont soutenues par un accompagnement puissant ou mélodieux, on peut obtenir un bon effet en pédalant les gammes chromatiques entières. (Voir Livre IV, page 79, 82, 84, 57 (Chopin).

La sonorité plus mordante des sixtes rend souvent possible l'emploi de la pédale avec un effet marquant. Voir Livre IV, page 160 to 163; 169, 170; 184, 185, 187; 200 to 202).

## Glissandos

Les gammes jouées *glissando* (notes simples, tierces, quarts, sixtes, octaves) se font plus facilement et sonnent plus brillamment avec la pédale.

*Liszt; Estudio en Fa# mayor, de Mac Dowell; "Finale" del Concierto en Sib menor, para piano y orquesta, de Tschaikowski. También todos los ejemplos en el Capítulo de Octavas, Libro V).*

## Notas Dobles

*Por regla general, es mejor no emplear el pedal al tocar notas dobles, a menos que se conformen a un diseño harmónico.*

*Por esta razón es usualmente mejor no emplear el pedal en escalas y pasajes en terceras. (Véase Libro IV, página 57, Ejemplos de Schumann y de Saint-Saëns; página 58, de Beethoven; página 60, de Beethoven).*

*Pero si se hallan apoyadas por un acompañamiento poderoso o melódico, aún escalas cromáticas en terceras se pueden tocar con buen efecto empleando el pedal. (Véase Libro IV página 79, 82, 84, 57 (Chopin).*

*Por ser el efecto tonal de las sextas más incisivo se puede a menudo emplear el pedal con excelente efecto. (Véase Libro IV, página 160 a 163; 169, 170; 184, 185, 187; 200 a 202).*

## Glissandos

*Escalas tocadas glissando (notas simples, terceras, cuartas, sextas y octavas) son más fáciles de ejecutar y suenan con mayor brillantez cuando*

The examples of scales played *glissando* in Books II, IV and V, show with what characteristic effect *glissando* scales may be played with and without the pedal.

Trills

The employment of the pedal in the case of trills depends on the nature of the effect sought. The middle and high sections of the keyboard are more suitable than the low, unless orchestral or descriptive effects are desired. The pedal blends well the alternating notes and lends to the trill a shimmering effect, especially in conjunction with the soft pedal. (See Book III, pages 216 to 218).

Yet, at times, the trill, sounds terser and more brilliant without the pedal. (See Book III, page 258).

Then again, beginning a trill without pedal and using it at the height of a crescendo often increases the effect of the trill.

*mit Pedal.*

*Die in den Büchern II, IV und V angegebenen Beispiele zeigen mit welchem charakteristischen Effekt glissando Tonleiter mit und ohne Pedal gespielt werden können.*

Triller

*Die Anwendung des Pedals bei Trillern hängt von der Natur des gesuchten Effekts ab. Die mittleren und höheren Teile der Klaviatur eignen sich mehr dazu als die niedrigeren, falls nicht Orchester- oder schildernde Effekte gewünscht werden. Das Pedal vermischt gut die abwechselnden Noten und verleiht dem Triller einem glitzernden Effekt, namentlich in Verbindung mit dem Leise-Pedal. (Siehe Buch III, Seiten 216 bis 218).*

*Dennoch klingt ein Triller manchmal derber und brillanter ohne Pedal. (Siehe Buch III, Seite 258).*

*Dann wiederum, wenn man einen Triller ohne Pedal anfängt und es gebraucht am Höhepunkt des Crescendos, so wird die Wirkung des Trillers gehoben.*

Les exemples donnés dans Livres II, IV et V montrent avec quel effet caractéristique les gammes *glissando* peuvent être jouées avec ou sans pédale.

Trilles

L'emploi de la pédale dans les trilles dépend de la nature de l'effet recherché. Les sections du milieu et haute du clavier s'y prêtent mieux que la basse, à moins que l'on n'ait en vue des effets d'orchestre ou descriptifs. La pédale fond bien les notes alternées et prête aux trilles un doux brillant, surtout avec la sourdine. (Voir Livre III, pages 216 à 218).

Cependant, quelquefois, les trilles sonnent plus nets et brillants sans pédale. (Voir Livre III, page 258).

Finalement, en commençant un trille sans pédale et en se servant de celle-ci au point culminant d'un crescendo, on en augmente souvent l'effet.

*se emplea el pedal.*

*Los ejemplos de escalas tocadas glissando, en Libros II, IV y V muestran los efectos característicos que producen las escalas tocadas glissando cuando se ejecutan con y sin el pedal.*

Trinos

*El uso del pedal en los trinos depende de la naturaleza del efecto que se desea obtener. Las secciones mediana y alta del teclado se prestan mejor que la sección baja, a menos que se deseen efectos de orquesta o descriptivos. El pedal mezcla bien las notas alternadas del trino y les da un efecto de suave brillantez especialmente en conjunto con la sordina. (Véase Libro III, páginas 216 a 218).*

*Hay veces en que los trinos resultan más tersos y más brillantes sin el pedal. (Véase Libro III, página 258).*

*También, empezando un trino sin el pedal, y usándolo en la culminación de un crescendo se aumenta menudo el efecto del trino.*

Campanella — La Clochette

FRANZ LISZT

*Pedale*

(a due mani)

tr ^ tr ^ tr ^

dim.

etc

senza Pedal

Tr. \*

Rhapsody No.12

Rhapsodie No. 12

Rhapsodie No. 12

Rapsodia No. 12

FRANZ LISZT

Allegro Zingarese

(due mani)

lungo trillo

etc

Tr. \*

Turns

They should never be pedaled. No beautiful effect can be gained by keeping up, with the pedal, the four diatonic or chromatic notes that form a turn.

Doppelschläge

Diese sollten nie pedalisiert werden. Es kann sich erlich keine schöne Wirkung erzielt werden, wenn durch Anwendung des Pedals die vier diatonischen oder chromatischen Noten, aus denen ein Doppelschlag besteht, durcheinanderklängen.

Gruppetti

Il ne faut jamais les pédaler. Il est impossible d'obtenir un bel effet en gardant, avec la pédale, les quatre notes diatoniques ou chromatiques qui composent un gruppetto.

Grupetos

Nunca se deben tocar usando el pedal. No puede obtenerse un efecto hermoso reteniendo con el pedal las cuatro notas diatónicas o cromáticas que componen un grupeto.

Appoggiaturas and Acciacaturas

It is possible to obtain artistic effects by blending, with the pedal, a grace note and the following, principal, note.

Appoggiaturas und Acciacaturas

Es ist möglich künstlerische Effekte durch das Pedal dadurch zu erzielen, wenn man eine Verzierungsnote und die darauf folgende Hauptnote mit dem Pedal verschmelzt.

Appoggiatures et Acciacatures

On peut obtenir des effets artistiques en fondant, avec la pédale, une note d'agrément et la note principale suivante.

Apoyaturas y Acciacaturas

Es posible obtener efectos artísticos mezclando, con el pedal, la nota de adorno con la nota principal siguiente.

## Campanella - La Clochette

FRANZ LISZT

Allegretto (Andantino)

But in many cases it is better to preserve clearness by either not using the pedal at all, or by depressing it only after the principal note.

## Repetitions

The employment of the pedal when playing notes that are repeated depends on the effect desired. If played rapidly with "drawn in" fingers (See Chapter "Repetitions," Book III) single notes sound crisp and more brilliant without the pedal. (See Book III, pages 163, 183, 184 (Liszt)).

*In vielen Fällen aber ist es besser, nach Klarheit zu streben, was dadurch erzielt wird, dass man das Pedal garnicht gebraucht oder es erst nach der Hauptnote unwendet.*

## Finger-Repetitionen.

*Der Gebrauch des Pedals beim Spielen von Finger-Repetitionen hängt von dem gesuchten Effekt ab. Wenn sie schnell mit "eingezogenen" Fingern gespielt werden (siehe Kapitel "Finger-Repetitionen," Buch III) so klingen einfache Noten kerniger und brillanter ohne Pedal. Siehe Buch III, Seiten 163, 183, 184 (Liszt).*

Mais, dans bien des cas, il vaut mieux maintenir la clarté, soit en n'employant pas la pédale, soit en l'employant seulement après la note principale.

## Répétitions

L'emploi de la pédale, en jouant des notes répétées, dépend de l'effet recherché. Jouées rapidement avec les doigts "repliés" (Voir Chap. "Répétitions" Livre III) les notes simples sonnent plus mordantes et brillantes, sans pédale. (Voir Livre III, pages 163, 183, 184 (Liszt)).

*Pero en muchos casos conviene preservar claridad, ya sea no usando el pedal o usándolo únicamente despues de haber dado la nota principal.*

## Repeticiones

*El uso del pedal al tocar notas que están repetidas depende del efecto deseado. Si se tocan rápidamente con los dedos "retrahidos" (Véase el Capítulo "Repeticiones" Libro III) las notas simples suenan más vivas y más brillantes sin el pedal. (Véase Libro III, páginas 163, 183, 184 (Liszt)).*

The Singing Tone

In the Chapter "The Singing Tone" (Book II, page 194) is found the following:- "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 the piano, where it softens and mellows the effect, often too dry and mechanical, of the high "singing tones".

For further effects of the pedal in connection with the Singing Tone, I refer the reader to what has been said a few pages back in No. 11, under the caption of "When to Use the Pedal."

Der singende Ton

In dem Kapitel "Der singende Ton" (Buch II, Seite 194) wird folgendes gesagt: "Das dämpfer(rechte) Pedal ist von grösstem Wert, um die Intensität, die Farbe 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."

Wegen weiterer Effekte beim Gebrauch des Pedals in Zusammenhang mit dem "singenden Ton", verweise ich meine Leser auf das einige Seiten vorher bei No. 11 Gesagte, unter der Überschrift "Wann das Pedal zu benutzen ist."

Le Son Chantant

Dans le Chapitre "Le Son Chantant" (Livre II, page 194) se trouve ce qui suit: "La pédale des étouffoirs est d'un grand secours pour augmenter l'intensité, le coloris et l'effet du son chantant. Ceci s'applique surtout à la section haute du piano, où la pédale adoucit l'effet souvent trop sec et mécanique des sons chantants hauts."

D'autres effets de la pédale, par rapport au Son Chantant, se trouvent quelques pages précédentes au même paragraphe du sous-titre: "Quand Faut-il Employer La Pédale?"

El Sonido Cantante

En el Capítulo "El Sonido Cantante" (Libro II, página 194) se encontrará lo siguiente: "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 sobretodo 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."

Para otros efectos del pedal en relación con el sonido cantante, véase lo que se ha dicho más atrás, bajo el título "Cuándo Usar el Pedal," No. 11.

Chords

Chords generally sound better with the pedal than without it, especially if played *f* or *ff*.

Akkorde

Akkorde klingen gewöhnlich mit dem Pedal besser als ohne, namentlich beim Spielen in *f* oder *ff*.

Accords

Les accords sonnent généralement mieux avec pédale que sans, surtout s'ils sont joués *f* ou *ff*.

Acordes

Los acordes suenan mejor con el pedal que sin él, especialmente al tocarlos *f* o *ff*.

Sonata Op. 106 (for the piano with hammers).

Sonate Op. 106 (für das Hammer-Klavier).

Sonate Op. 106 (pour le piano à marteaux).

Sonata Op. 106 (para el piano de martinetes)

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro (♩ = 112-120)

The image shows a musical score for the piano accompaniment of Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 106. It features two staves: a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a basso continuo line. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 112-120 beats per minute. The music is in 3/4 time and begins with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various chord voicings, some with fingerings like 3, 5, and 1/2. A 'Ped. continuo' line is shown at the bottom, with a star symbol indicating a specific point. The piece concludes with a 'p etc.' marking.

*Staccato* chords should, as a rule, not be pedaled, unless it is found necessary to accent them. (See Example of the Symphonic Etudes given, further back, in this chapter. See also the passage in chords in the F minor Fantasy, by Chopin).

There are exceptions:

*Staccato - Akkorde sollten in der Regel nicht pedalisirt werden, falls sie nicht besonders zu betonen sind. (Siehe das in diesem Kapitel bereits angegebene Beispiel aus den Sinfonischen Etüden, von Schumann. Siehe auch die Passage in Akkorden, in der F moll Phantasie von Chopin).*

*Es gibt Ausnahmen:*

Les accords *staccato* ne devraient, en général, pas être pédalés, à moins qu'il ne faille les accentuer. (Voir l'exemple des Études Symphoniques de Schumann, cité plus haut dans ce chapitre. Voir aussi le passage d'accords dans la Fantaisie en fa mineur, de Chopin).

Il y a des exceptions:

Por regla general, los acordes tocados *staccato* deben tocarse sin usar el pedal, a menos que sea necesario acentuarlos. (Véase el Ejemplo de los Estudios Sinfónicos, de Schumann, dado ya en este Capítulo. Véase también el pasaje en acordes de la Fantasia en Fa menor, de Chopin).

Hay excepciones:

Etude in C minor,  
Op. 10, No. 12

Etüde in C moll, Op.  
10, No. 12

Etude en ut mineur,  
Op. 10, No. 12

Estudio en Do menor,  
Op. 10, No. 12

FREDERICK CHOPIN

Allegro con fuoco ♩ = 160

Pressing down the pedal after an *f* or *ff* chord, releasing it and pressing it down again, several times in quick succession, (Repetition Pedal), brings about a *diminuendo* of peculiar effect. The whole powerful sonority dies away rapidly, but gradually, and not with the sudden blank effect of a "new pedal" or of a \*.

Wenn man das Pedal nach einem *f* oder *ff* - Akkord nimmt, loslöst und widernimmt, verschiedene Male schnell hintereinander (Repetitions Pedal) so wird ein *Diminuendo* von ganz besonderem Effekt erzielt. Die ganze kraftvolle Tonfülle verhallt schnell aber nach und nach und nicht mit dem plötzlichen blanken Effekt eines neuen Pedals oder eines \*.

On obtient un *diminuendo* d'un effet particulier en mettant la pédale après un accord *f* ou *ff*, en la retirant, puis la remettant plusieurs fois de suite très rapidement (Pédale de répétition). Toute la forte sonorité diminue rapidement et non pas avec l'effet soudain d'une "nouvelle" pédale ou d'un \*.

Si se oprime el pedal después de un acorde *f* o *ff*, se suelta y se vuelve a oprimir, rápidamente, varias veces seguidas, (Repetición de Pedal) se obtiene un *diminuendo* de efecto particular. Toda la fuerte sonoridad se irá apagando, rápida, pero gradualmente, y no con el efecto vacío y súbito que se obtiene usando un pedal nuevo o soltándolo.

Sonata in G minor | Sonate in G moll | Sonate en sol mineur | Sonata en Sol menor  
ROBERT SCHUMANN

Presto (♩ = 160-168)

ff

2/4

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

Prestissimo  
Quasi Cadenza

ritard

sf

etc.

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

Ballade in F major | Ballade in Fdur | Ballade en fa majeur | Balada en Fa mayor  
FREDERICK CHOPIN

molto cresc. ed accel.

8

f

cresc.

Tempo I

l.h.

3

(lunga)

fffz pp etc.

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

6/8

## Rhythmic Relation of Hand and Foot.

The rhythmic relation of hand and foot has already been mentioned. It is of considerable importance to the pianist, for a fine performance is often impossible when hands and feet do not act with rhythmic concordance. As already stated, when accents are to be pedaled in a lively tempo, the hands and the foot should press down the key and pedal simultaneously. Exceptions to this rule occur in slow tempos.

The following quotation emphasizes this necessary joint action of hand and of foot: "This is a passage where pedaling according to the harmony (holding with the pedal the last two sixteenth notes of each group) would be theoretically right and practically wrong, as it would force the hands to give accents every two instead of every three notes. The pedaling, must therefore, be according to the rhythmic relation of hand and foot" (Foot-note in the A. Jonás edition of the Henselt Etudes Op. 2, published by G. Schirmer, New York).

In the next example it is possible to pedal at the beginning of each measure, lifting the foot on the third beat, which motion would correspond to the accents to be given. Many a player, however, will find it easier to put down the pedal with the accents. The effect is good in both cases:

## Rhythmische Beziehungen zwischen Hand und Fuss.

*Die rhythmischen Beziehungen zwischen Hand und Fuss wurden bereits erwähnt. Sie sind für den Pianisten von grösster Bedeutung, da ein schöner Vortrag sich oft unmöglich erweist, wenn Hände und Füße nicht rhythmisch zusammenarbeiten. Wie bereits gesagt, wenn Akzente in einem flotten Tempo pedalisiert werden müssen, sollten Fuss und Hände die Tasten bezw. das Pedal gleichzeitig niederdrücken. Ausnahmen von dieser Regel kommen bei einem langsamen Tempo vor.*

*Folgende Stelle betont die Notwendigkeit eines gleichzeitigen Niederdrückens von Hand und Fuss: "Wenn man bei folgender Passage die Pedalisierung der Harmonie gemäss ausführt (d.h. Festhalten des Pedals während der beiden letzten Sechzehntel-Noten von jeder Gruppe), so würde das theoretisch richtig sein, praktisch aber falsch, denn es würde einen dazu zwingen, mit den Händen Akzente jede zweite statt jede dritte Note zu geben. Deshalb muss die Pedalisierung sich nach der rhythmischen Beziehung zwischen Hand und Fuss richten." (Anmerkung in der A. Jonás Ausgabe der Henselt Etüden Op. 2 herausgegeben von G. Schirmer, New York).*

*Im folgenden Beispiel ist es möglich, das Pedal am Anfang eines jeden Taktes niederzudrücken und den Fuss beim dritten Takteil zu heben; diese Bewegung des Fusses wird mit den zu gebenden Akzenten zusammenfallen. Dennoch mancher Pianist wird es leichter finden, das Pedal gleichzeitig mit den Akzenten niederzudrücken. Der Effekt ist gut in beiden Fällen.*

## Relation Rythmique entre la Main et le Pied.

La relation rythmique de la main et du pied a déjà été mentionnée. Elle est, en effet, d'importance considérable pour le pianiste, car, souvent, une bonne exécution est impossible si les mains et les pieds ne fonctionnent pas avec une concordance rythmique. Comme dit précédemment, quand il faut pédaler les accents dans un mouvement vif, les mains et le pied doivent agir sur les touches et sur la pédale simultanément. Il y a toute fois des exceptions dans les mouvements lents.

La citation suivante démontre la nécessité de l'action conjointe de la main et du pied: "Voici un passage, où pédaler selon l'harmonie, c'est-à-dire garder avec la pédale les deux dernières double-croches de chaque groupe, serait bien théoriquement et mal pratiquement, car cela forcerait les mains à donner des accents toutes les deux au lieu de toutes les trois notes. On doit donc pédaler selon la relation rythmique de la main et du pied" (Note explicative de A. Jonás dans les Etudes de Henselt Op. 2, édition de G. Schirmer, New York).

Dans l'exemple suivant, il est possible de pédaler au commencement de la mesure, en levant le pied au troisième temps, ce qui fait correspondre le mouvement du pied aux accents à donner. Cependant, bien des pianistes trouveront qu'il est plus facile de mettre la pédale avec les accents. L'effet est bon dans les deux cas.

## Relación Rítmica de la Mano y del Pie.

La relación rítmica de la mano y del pie se ha mencionado ya. Es de considerable importancia para el pianista, pues a menudo una ejecución perfecta es imposible cuando las manos y los pies no accionan con concordancia rítmica. Como ya se ha dicho, cuando hay que emplear el pedal para dar énfasis a los acentos, en un "tempo" animado, las manos y el pie deben oprimir las teclas y el pedal simultáneamente. De esta regla se exceptúan los acentos en "tempos" des- pacios.

La citación siguiente afirma esta acción simultánea necesaria de la mano y el pie: "Este es un pasaje en donde el empleo del pedal de acuerdo con la armonía (reteniendo con el pedal las dos últimas semicorcheas de cada grupo) sería teóricamente correcto, pero erróneo en la práctica, pues forzaría a las manos a dar acentos cada dos en lugar de cada tres notas. El empleo del pedal debe, así pues, estar de acuerdo con la relación rítmica de la mano y el pie" (Nota en los Estudios de Henselt Etudes Op. 2, edición de A. Jonás, publicada por G. Schirmer, Nueva York).

En el ejemplo siguiente se puede emplear el pedal al principio de cada compás, levantando el pie al tercer tiempo del compás, lo cual correspondería a los acentos que hay que dar. Pero muchos ejecutantes encontrarán más fácil oprimir el pedal con los acentos. En ambos casos el efecto es bueno:



Carnaval

ROBERT SCHUMANN

A. S. C. H. — S. C. H. A.

(Lettres dansantes)

Presto

*p* *leggierissimo* *sf* *sf* *sf* *sf* etc.

(Il basso sempre staccato)

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

Special Effects

In some cases of contrasted *f* and *p*, and especially when a chord or an arpeggio, played loud, is followed by notes or chords to be played *p*, the "repeated Pedal" (Rep. Ped.) gives rise to beautiful effects. The pedal is then to be taken and retaken very rapidly, 2, 3, 4 times in succession.

Besondere Effekte

In manchen Fällen von abwechselnden *f* und *p* und namentlich wenn ein Akkord oder Arpeggio, das laut gespielt werden soll, von Noten oder Akkorden in *p* gefolgt wird, so gibt das Rep. Pedal Anlass zu schönen Effekten. Das Pedal wird dann 2, 3 oder 4mal schnell hintereinander genommen.

Effets Spéciaux

Dans certains cas de *f* ou de *p* contrastés, et surtout quand un accord ou un arpegge, qui doit être joué fort, est suivi de notes ou d'accords joués *p*, la pédale de "répétition" (Rep. Ped.) produit de beaux effets. La pédale doit alors être mise et remise très rapidement 2, 3, 4 fois de suite.

Efectos Especiales

En algunos casos de contraste entre *f* y *p*, y especialmente cuando un acorde o un arpeggio tocado fuerte es seguido de notas o acordes tocados *p*, la Repetición de Pedal (Rep. Ped.) produce hermosos efectos. En este caso el pedal se debe tomar y volver a tomar muy rápidamente, 2, 3 ó 4 veces seguidas.

Rhapsody No. 10

Rhapsodie No. 10

Rhapsodie No. 10

Rapsodia No. 10

FRANZ LISZT

Allegretto capriccioso

*f* *pp* quasi zimbalon *pp* *pp*

Rep. Ped. Rep. Ped.

*ff* *pp* etc.

Rep. Ped. \*

If, while holding down the pedal, one plays *f* or *ff* an arpeggio or a chord, or series of chords, then presses down *silently* a note, octave, or chord belonging to the same harmony and lifts the pedal, a most peculiar effect will be produced: this note, octave, or chord will sound alone, but with a strangely wavering, "tremolando" effect:

Wenn beim Niederhalten des Pedals man ein Arpeggio oder Akkord oder eine Serie von Akkorden *f* oder *ff* spielt und dann eine Note, Oktave oder Akkord, der zu derselben Harmonie gehört, lautlos eindrückt und dabei das Pedal loslässt, so wird ein ganz eigenartiger Effekt hervorgeufen; diese Note, Oktave oder Akkord wird allein klingen aber mit einem eigentümlichen wiederhallenden "tremolo-artigen" Effekt.

Si, quand on maintient la pedale enfoncée, on joue un arpège, un accord ou une série d'accords, *fouffet* et qu'on presse *silencieusement* une note, octave ou accord de même harmonie, puis relâche la pédale, il se produit ce surprenant effet: cette note, octave ou accord sonnera seule mais avec une sonorité tremblotante dans le genre du "trémolo":

Mientras se mantiene el pedal oprimido, si se toca un arpeggio, un acorde, o una serie de acordes, *f* o *ff*, y entonces se oprime *silenciosamente* una nota, octava o acorde, perteneciente a la misma armonía, y se suelta el pedal, se producirá un efecto muy peculiar: esta nota, octava o acorde quedará sonando sola, pero con un sonido ondulante singular.

Concerto - Konzert - Concierto  
EDVARD GRIEG

Special effect  
Besonderes Effekt  
Effet spécial  
Efecto especial  
Allegro moderato

Press down silently  
Drücke lautlos ein  
Enfoncer silencieusement  
Hündase silenciosamente

The first system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef) and a separate line for the pedal. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings of *fz* and *fz* *sostenuto*. The bass part has a triplet of chords marked *fz fz fz fz fz*. The pedal line shows three distinct pedal marks labeled "Ped." with a star symbol at the end of the system.

Press down silently  
Drücke lautlos ein  
Enfoncer silencieusement  
Hündase silenciosamente

The second system continues the musical score with similar piano and bass parts. The piano part continues with arpeggiated chords, and the bass part continues with the triplet of chords. The pedal line shows a single pedal mark labeled "Ped." with a star symbol at the end of the system.

Press down silently  
*Lautlos einzudrücken*  
 Entoner silencieusement  
*Hándase silenciosamente*

pp

pp

Ped. \*

Ped.

Sonata Op. 27, No. 2 — *Sonate Op. 27, No. 2*  
 LUDWIG van BEETHOVEN

Press down silently  
*Lautlos einzudrücken*  
 Entoner silencieusement  
*Hándase silenciosamente*

Presto agitato

ff

Ped. \*

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

Press silently  
*Lautlos einzudrücken*  
 Pressez silencieusement  
*Hándase silenciosamente*

(stringendo)

ff

(sf)

Andante sostenuto

p sounding

Ped. \*

Ped. Ped. \*

\*) From "The Pedals of the Pianoforte," by Hans Schmitt (English edition of Theodore Presser Co.)

\*) Aus "Das Pedal des Klaviers," von Hans Schmitt.

\*) Tiré de "Das Pedal des Klaviers" (Les Pédales du Piano) de Hans Schmitt.

\*) De "Das Pedal des Klaviers" (Los Pedales del Piano), de Hans Schmitt.

It is recommended at times not to use the pedal for several measures and even for passages of considerable length (possibly a page or two). This will bring into stronger relief the pedal-sonority which has been obtained before and which will be obtained afterwards through the use of the pedal. Likewise select in your piece a climax of pedaling, to correspond, as a rule, with the dynamic or dramatic climax itself.

The following special effects are interesting:

*Manchmal ist es empfehlenswert, das Pedal während mehrerer Takte und selbst bei Passagen von grosser Länge (möglicherweise ein oder zwei Seiten) garnicht zu gebrauchen. Dadurch wird die Pedal-Sonorität, die vorher gebraucht wurde und diejenige, die nachher gebraucht wird, stärker hervortreten. Ebenso ist es ratsam in dem Stück einen Höhepunkt der Pedalisierung zu wählen, welcher in der Regel mit dem dynamischen oder dramatischen Höhepunkt zusammenfallen muss.*

*Folgende besonderen Effekte sind interessant:*

Il est conseillé, quelquefois, de ne pas employer la pédale pendant plusieurs mesures et même pendant de très longs passages (jusqu'à une page ou deux). Ceci fera mieux ressortir la sonorité de la pédale employée auparavant de celle employée dans la suite. Choisissez aussi un maximum de l'emploi de la pédale pour correspondre, en règle générale, avec la culmination dynamique ou dramatique.

Les effets spéciaux suivants sont intéressants:

*Aconsejo que a veces no se emplee el pedal por varios compases y aún por pasajes de mucha duración (hasta de una o dos páginas). Esto hará resaltar mejor la sonoridad del pedal que se ha usado antes y la del que se usará despues. Asimismo, escójase en la pieza una culminación de pedal, que debe corresponder, generalmente, con la culminación dinámica o dramática de la pieza.*

*Los efectos especiales siguientes son interesantes:*

Intermezzo in Octaves

Oktaven Intermezzo

Intermezzo en Octaves

Intermezzo en Octavas

THEODORE LESCHETIZKY

Molto vivace

ff

cresc.

ff con brio

Ped. continuo

6 8

dim. e poco rall. etc.

\* senza Pedale

\*) By permission of Ed. Bote & G. Bock, Berlin W8



MORIZ ROSENTHAL



LEOPOLD GODOWSKY



## Sonata Op. 22 – Sonate Op. 22

ROBERT SCHUMANN

## SCHERZO

Sehr rasch und markirt  $\text{♩} = 138$ *(Presto e marcato)*

The Pedal in Compositions of the Older Classics.

One should know not only when to use the pedal but also when to abstain from using it.

Even nowadays, musicians are divided in their opinions as to whether the pedal should be employed in the older classical works (Händel, Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti). In his "L'École de la Pédale," Lavignac says that there would be an anachronism in using the pedal in compositions written when the pedal was not invented. This seems an unanswerable argument.

Yet, strong reasons may be brought forward to justify the use of the pedal in the older classics.

It is true that they knew not our modern pedals, but then, they had other pedals with which certain effects could be obtained that are not pos-

*Das Pedal bei den älteren Klassikern.*

*Man muss wissen nicht allein wann das Pedal zu benutzen sondern auch wann davon keinen Gebrauch zu machen.*

*Selbst heutzutage sind sich die Musiker nicht einig darüber, ob das Pedal bei den älteren Werken (Händel, Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti) gebraucht werden soll oder nicht. In seiner "L'École de la Pédale" sagt Lavignac, dass es ein Anachronismus sein würde, das Pedal bei Kompositionen zu gebrauchen, die in einer Zeit geschrieben wurden, wo es noch kein Pedal gab. Dies scheint beim ersten Blick eine unwiderlegbare Beweisführung zu sein.*

*Dennoch können gute, wertvolle Gründe erwähnt werden, um den Gebrauch des Pedals bei den alten Klassikern zu rechtfertigen.*

La Pedale dans les Compositions des Premiers Classiques.

Il faut savoir non seulement quand on doit employer la pédale, mais aussi quand il faut s'en abstenir.

Même de nos jours, les opinions des musiciens sont partagées pour ou contre l'emploi de la pédale dans les vieilles compositions classiques (Händel, Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti). Dans son "École de la Pédale," Lavignac dit que ce serait un anachronisme d'employer la pédale dans des compositions écrites lorsqu'elle n'existait pas, ce qui semble concluant.

Cependant on peut avancer de fortes raisons pour justifier son emploi dans les œuvres des premiers classiques.

Il est vrai, qu'ils ne connaissaient pas nos pédales modernes, mais, par contre, ils en avaient

*El Pedal en las Composiciones de los Clásicos Antiguos*

*Se debe saber, no sólo - mente cuando emplear el pedal, sino también cuando abstenerse de ello.*

*Aún hoy en día, las opiniones de los músicos difieren con respecto a si el pedal debe emplearse en las obras clásicas antiguas (Händel, Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti). En su "L'École de la Pédale," Lavignac dice que sería un anacronismo usar el pedal en composiciones escritas cuando no había sido inventado el pedal. A primera vista parece ser este un argumento irrefutable.*

*Sin embargo, se pueden dar válidas razones para justificar el uso del pedal en las composiciones clásicas antiguas.*

*Es cierto que no se conocían nuestros pedales modernos, pero en aquella época había otros pedales con los cuales*

sible on our modern instruments. Thus, the clavicembalo had a pedal which, when depressed, sounded not only the note played by the performer, but also the notes situated an octave above and an octave below. This re-enforced three times the strength of the note actually played.

Then again, on the clavichord, by an oscillating motion of the fingertip, it was possible to obtain the effect called "Bebung," similar to the peculiar vibrating effect which a violinist or cellist produces by a slight motion, to and fro, of the finger, as it rests on the string. Pianists are unable, nowadays, to produce such effects. In the Introduction of his "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (Essay on the true manner of playing the clavichord) Carl Philipp Emanuel Bach, says, comparing the pianoforte with the clavichord; "I believe, nevertheless, that a good clavichord possesses with the exception that its tone is weaker—all the beauties of the former (the pianoforte), and in addition the *Bebung* and the power of sustaining the tone, inasmuch as after striking each note I can give a fresh pressure."

Therefore, we cannot play, on our pianos, the compositions of Bach as Bach played them on his clavichord; consequently, too, we are warranted in

*Es ist richtig, dass sie unsere modernen Pedale nicht kannten, aber dagegen hatten sie andere Pedale, mit denen gewisse Effekte erzielt werden konnten, die bei unseren modernen Instrumenten nicht möglich sind. So zum Beispiel hatte das Klavicimbal ein Pedal, welches, wenn niedergedrückt, nicht nur die von dem Vortragenden angeschlagene Note gab, sondern auch die beiden Noten, die eine Oktave höher beziehungsweise eine Oktave niedriger lagen. Dies verstärkte dreifach die Kraft der Note, die tatsächlich gespielt wurde.*

*Ferner ist es beim Klavichord durch eine schwach schwingende Bewegung der Fingerspitzen möglich, den sogenannten Bebungseffekt zu erzielen, der dem eigentümlichen, oscillierenden Tremolo-Effekt gleichkommt, den ein Geiger oder Cellist durch eine leichte Hin- und Herbewegung des Fingers, während er auf der Saite liegt, hervorbringt. Heutzutage sind Pianisten nicht imstande, solche Effekte hervorzubringen. In dem Vorwort zu seinem "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" sagt Carl Philipp Emanuel Bach, indem er das Pianoforte (Hammer-Klavier) mit dem Klavichord vergleicht: "Ich glaube aber doch, dass ein guter Klavichord, ausgenommen dass es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch*

d'autres, avec lesquelles ils pouvaient obtenir des effets que nous ne pouvons pas produire sur nos instruments actuels. Par exemple, le clavicimbalum avait une pédale qui, quand elle était mise, faisait entendre non seulement la note jouée par l'exécutant, mais aussi les notes situées à l'octave supérieure et à l'octave inférieure; ceci triplait la force de la note jouée.

Également, sur le clavecin, grâce à une légère oscillation du bout du doigt, on pouvait obtenir un effet semblable à la vibration particulière qu'un violoniste ou un violoncelliste produit par un petit mouvement de va-et-vient du doigt qui repose sur la corde. Les pianistes sont incapables, de nos jours, de produire de tels effets. Dans le "Grove's Dictionary of Music and Musicians" se trouve ce qui suit: Dans la Préface de son "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (Essai sur la Véritable Manière de Jouer le Clavecin), Carl Philipp Emanuel Bach dit, en comparant le pianoforte nouvellement inventé avec le clavecin: "Je crois, cependant, qu'un bon clavecin, sauf que le son en est plus faible, possède tous les avantages du pianoforte et, en plus, le "Bebung" (effet d'oscillation décrit ci-dessus) ainsi que le moyen de soutenir le son, puisqu'après avoir frappé

*se podían obtener ciertos efectos que hoy no se pueden lograr en nuestros instrumentos modernos. Así, el clavicembalo tenía un pedal que al oprimirlo, hacía sonar, no solamente la nota tocada por el ejecutante, sino también las notas situadas una octava más arriba y una octava más abajo. Esto reforzaba tres veces la fuerza de la nota tocada.*

*También en el clavicordio, por medio de un movimiento oscilatorio de la punta del dedo, era posible obtener el efecto denominado "Bebung," similar a la vibración peculiar, de efecto de trémolo, que un violinista o violoncellista produce por un leve movimiento, de ida y vuelta, del dedo sobre una cuerda. Los pianistas no pueden en la actualidad producir tales efectos. En la introducción de su "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen," (Tratado sobre el verdadero arte de tocar el clavicordio) Carl Philipp Emanuel Bach dice, comparando el pianoforte con el clavicordio: "Creo, sin embargo, que un buen clavicordio posee, con la excepción de que su tono es más débil, todas las bellezas del primero (el pianoforte) y además el Bebung y el poder de sostener el tono, puesto que cada vez que hiero una nota puedo aplicar nueva presión?"*

*No podemos pues tocar en nuestros pianos las composiciones de Bach*



using such means as we possess, including the pedal, in order to do justice to the spirit that lives in these compositions, provided that we keep within the bounds of good style and good taste, with a true appreciation of their artistic import.

That some of the compositions of Bach transcend the means of expression of the sweet-toned but feeble instrument for which they were written is shown by his mighty Chromatic Fantasy, which taxes the power of our finest modern concert grand pianos.

When playing his great organ Fantasies, Preludes and Fugues, arranged for piano by Liszt, Busoni, Philipp, d'Albert, Tausig, Stradal, the pedal can be used very boldly, because of the mighty instrument for which they were written originally.

But it is not for strength of tone only that one may use the pedal in the works of Bach, Händel, Rameau, Couperin, Scarlatti, it is for softness too; for the blending of tones and for color, and as a substitute for the pedals, different from ours, which they had, and for the dynamic effects possible for the clavichord and not possible on our pianos.

From what has been

*die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlag noch jeder Note einen Druck geben kann?*

*Folglich ist es nicht möglich auf unseren Klavieren die Kompositionen von Bach zu spielen, wie sie Bach auf seinem Klavichord brachte; wir sind daher aber berechtigt, solche Mittel zu gebrauchen, die wir heutzutage besitzen, einschliesslich Pedal, um dem Geiste, der in diesen Kompositionen lebt, gerecht zu werden, vorausgesetzt, dass wir innerhalb der Schranken des guten Geschmacks bleiben mit einer getreuen Anerkennung ihrer künstlerischen Bedeutung.*

*Dass einige der Kompositionen von Bach die Ausdrucksmittel des lieblichen aber schwachen Instrumentes, für welches sie geschrieben wurden, übertreffen, beweist seine mächtige Chromatische Phantasie, die die Tiefe und Kraft unserer besten modernsten Konzertsflügel voll und ganz in Anspruch nimmt.*

*Beim Spielen seiner grossen Orgel-Phantasien, Präluden und Fugen, für das Klavier arrangiert von Liszt, Busoni, Philipp, d'Albert, Tausig, Stradal, kann das Pedal, angesichts des mächtigen Instrumentes für welches sie ursprünglich geschrieben waren, mit grosser Freiheit gebraucht werden.*

*Bei den Werken von Bach, Händel, Rameau, Couperin, Scarlatti benutzt man aber das Pedal nicht allein, um Kraft des Tones zu erzielen, sondern auch Sanftheit; ferner benutzt man es für das Verschmelzen von Tönen und Tonfarbe*

la touche, je puis donner une nouvelle pression?"

Il nous est donc impossible de jouer les compositions de Bach sur nos pianos, comme il les jouait sur son clavecin; par conséquent, il est justifiable d'employer tous les moyens que nous possédons, inclus la pédale, pour faire revivre l'esprit dont sont empreintes ces compositions, à condition que l'on reste dans les limites d'un style correct et du bon goût avec une appréciation juste de leur signification artistique.

Quelques-unes des compositions de Bach dépassent les moyens d'expression du doux mais faible instrument pour lequel elles furent écrites; ceci est prouvé dans la puissante Fantaisie Chromatique, qui demande toute la puissance de nos plus beaux pianos de concert.

On peut employer la pédale hardiment en jouant les grandes Fantaisies, Préludes et Fugues pour orgue, de Bach, arrangées pour piano par Liszt, Busoni, Philipp, d'Albert, Tausig, Stradal, en raison du puissant instrument pour lequel ces compositions furent écrites en premier lieu.

Mais ce n'est pas seulement pour la force que l'on peut employer la pédale dans les oeuvres de Bach, Händel, Rameau, Couperin, Scarlatti; c'est

como él las tocaba en su clavicordio, y por consiguiente tenemos el derecho de emplear los medios que poseemos, incluyendo el pedal, para hacer justicia al espíritu de estas composiciones, manteniéndonos dentro de los límites de buen estilo y buen gusto y con debida apreciación de su importancia artística.

Que algunas de las composiciones de Bach trascenden los medios de expresión del instrumento de tono dulce, pero débil, para el cual fueron escritas, lo nuestra su potente Fantasía Cromática, que agota la profundidad y potencia de nuestros mejores pianos de cola de conciertos.

Al tocar sus grandes Fantasías para órgano, Preludios y Fugas, arregladas para piano por Liszt, Busoni, Philipp, d'Albert, Tausig, Stradal, el pedal puede usarse sin restricción, teniendo en cuenta el potente instrumento para el cual fueron escritas.

Pero no es solo para obtener potencia de tono que se puede usar el pedal en las composiciones de Bach, Händel, Rameau, Couperin, Scarlatti; es para obtener suavidad también; para mezclar tonos y para dar colorido, y en substitución de los pedales diferentes a los nuestros que ellos tenían, y para los efectos dinámicos que eran posibles obtener en el clavicordio y que no son posibles en nuestros pianos.

said one should not draw the conclusion that the pedal may be used lavishly, when playing the older classics. Here, as in every other instance, a fine, discriminating judgment is necessary. One will be on the safe side by using the pedal with circumspection.

### Polyphonic Music

In music of a polyphonic character, consisting of two, three, four and even five different "voices" or "parts" (canons, chorals, fugues, etc), the use of the pedal requires the utmost care. It may be used, with discretion and skill, in the Preludes and Fugues of the Well Tempered Clavichord of Bach. Its employment, as a rule, recommends itself for the "Coda," and for the cadenza-like passages; but not in the "exposition," that is to say, the first appearance of all the "voices."

### Mozart and Beethoven

The piano compositions of Mozart, which require a simple, clear style, without massiveness or really dramatic effects, should be pedaled sparingly. A more frequent and bolder use of the

*und als ein Ersatz für die damaligen Pedale, die anders als die unsrigen waren, und ferner für dynamische Effekte, die auf dem Klavichord möglich waren, die aber auf dem modernen Klavier nicht wiederzugeben sind.*

*Hieraus sollte man nicht folgern, dass das Pedal bei den älteren Klavieren verschwenderisch zu gebrauchen ist. Wie in jedem anderen Falle, so ist auch hier ein fein unterscheidendes Urteil notwendig. Man geht stets sicher, das Pedal mit Vorsicht zu gebrauchen.*

### Polyphonische Musik

*Bei polyphonischer Musik, welche aus zwei, drei, vier und fünf verschiedenen "Stimmen" oder "Teilen" besteht (Kanon, Choral, Fuge usw.) muss man beim Gebrauch des Pedals äusserst vorsichtig sein. Es darf mit Takt und Geschicklichkeit in den Preludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Bach gebraucht werden. Im allgemeinen ist es besser, das Pedal für das Coda oder für die kadenzartigen Passagen zu gebrauchen, aber nicht in der "Einleitung" das heisst bei der ersten Erscheinung von allen Stimmen.*

### Mozart und Beethoven

*Die Klavierwerke von Mozart, die einen einfachen klaren Stil aufweisen, ohne Schwerfälligkeit oder grosse dramatische Effekte, sollten mit wenig Pedalbenutzung vorgetragen wer-*

aussi pour la douceur, pour la fusion des sons et le coloris et comme un substitut aux pédales, différentes des nôtres, qu'ils avaient et, enfin, pour les effets dynamiques possibles sur le clavecin et impossibles sur nos pianos.

De ceci, il ne faut pas tirer la conclusion que l'on peut employer la pédale avec prodigalité en jouant les vieux classiques. Ici, comme partout, il faut un jugement fin et discriminant. On fera bien de ne l'employer qu'avec circonspection.

### Musique Polyphonique

Dans la musique de caractère polyphonique, se composant de deux, trois ou quatre et même cinq différentes "voix" ou "parties" (canons, chorales, fugues, etc.) l'emploi de la pédale requiert un soin extrême. On peut l'employer avec tact et habileté dans les Préludes et Fugues du Clavecin Bien Tempéré de Bach. En général, elle fait bien dans la Coda et les passages en forme de cadence, mais non pas, dans l'entrée de toutes les "voix" au commencement du morceau.

### Mozart et Beethoven

Les compositions de Mozart, qui demandent un style simple et clair, sans effets massifs ou vraiment dramatiques, devraient se pédaler peu. Un emploi plus fréquent et hardi de la pédale est

*Por lo que se ha dicho no hay que llegar a la conclusión de que el pedal se puede emplear constantemente al tocar las composiciones de los clásicos antiguos. Aquí, como en otros casos, es necesario un discernimiento fino y sensato. Se hará bien en emplear el pedal con prudencia.*

### Música Polifónica

*En música de carácter polifónico, consistente en dos, tres, cuatro y aún cinco "voces" o "partes" diferentes (canones, corales, fugas, etc.) el uso del pedal requiere sumo cuidado. Puede emplearse, con discreción y arte, en los Preludios y Fugas del Clavicordio Bien Atemporado, de Bach. Su empleo, por regla general, se recomienda para la "Coda," y para los pasajes a modo de cadencias, pero no en la "exposición," es decir, en la primera aparición de todas las "voces."*

### Mozart y Beethoven

*Las composiciones para piano de Mozart, que requieren un estilo sencillo, claro, sin efectos masivos o verdaderamente dramáticos, deben tocarse usando el pedal muy poco. Se puede permitir un em-*

pedal is allowable when playing his concertos for piano and orchestra. Mozart knew our modern pedal during the last eleven years of his life.

From the publication of his first sonatas for piano (Op. 2) until that of his Op. 37, concerto in C minor for piano and orchestra, Beethoven wrote *senza sordino* when he wanted to indicate that one should depress the pedal; he, likewise, wrote: *con sordino* when the pedal was to be lifted, that is to say, when no pedal should be used. The reason for these seemingly queer indications is that the first German and Austrian manufacturers of piano called the damper *sordino*. When depressing the pedal, the dampers (*sordini*) are lifted, and the performer played "without dampers"; hence, *senza sordino* meant to use the pedal. Similarly, when the pedal is not used, the dampers are resting on the strings and the performer plays "with dampers"; which was expressed by *con sordino*. Beethoven used these designations in his C major, B flat major and C minor concertos for piano and orchestra. He also prefaced the first movement of his sonata Op. 27, No. 2 (dubbed "Moonlight" by some foolish, ignorant music publisher) with these words: "Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino".

*den. Ein häufigerer und freierer Gebrauch des Pedals ist am Platze beim Spielen seiner Konzerte für Klavier und Orchester. Mozart kannte unser modernes Pedal während seiner letzten elf Lebensjahre.*

*Von der Veröffentlichung seiner ersten Sonaten für Klavier (Opus 2) an bis zu Opus 37, seinem Konzert in C-Moll für Klavier und Orchester, schrieb Beethoven senza sordino, wenn er angeben wollte, dass das Pedal niederzudrücken sei; auch schrieb er con sordino wenn es loszulassen war, das heisst wenn kein Pedal zu gebrauchen ist. Der Grund für diese scheinbar sonderbare Anführung liegt darin, dass die ersten deutschen und öster-reichischen Klavier-Fabrikanten den Dämpfer Sordino nannten. Beim Niederdrücken des Pedals werden die Dämpfer (Sordini) gehoben und der Vortragende spielt "ohne Dämpfer". Folglich meint senza sordino, dass das Pedal zu gebrauchen ist. Ähnlicherweise, wird das Pedal nicht gebraucht, so ruhen die Dämpfer auf den Saiten und der Vortragende spielt "mit Dämpfer"; was durch con sordino ausgedrückt wurde. Beethoven gebrauchte diese Bezeichnungen in seinen C dur, B dur und C Moll Konzerten für Piano und Orchester. Er schrieb vor dem ersten Teil seiner Sonate Opus 27 No. 2 (von irgendeinem tüchtigen und unwissenden Musikverleger "Mondschein-Sonate" betitelt) die folgenden Worte: "Si deve suonare tutto questo pezzo delica-*

possible en jouant ses concertos pour piano et orchestre. Mozart a connu la pédale moderne pendant les onze dernières années de sa vie.

Depuis la publication de ses premières sonates pour piano (Op. 2) jusqu'à celle de son Op. 37, concerto en ut mineur pour piano et orchestre, Beethoven écrivit *senza sordino*, quand il voulait indiquer qu'il fallait mettre la pédale; de même, il écrivit: *con sordino*, quand il fallait enlever la pédale, c'est-à-dire quand il fallait jouer sans pédale. La raison de ces indications d'apparence singulière vient de ce que les premiers fabricants de pianos allemands et autrichiens appelèrent l'étouffoir: *sordino*. Quand on met la pédale, les étouffoirs (*sordini*) se soulèvent et le pianiste joue "sans étouffoirs"; ainsi donc, *senza sordino* voulait dire d'employer la pédale. De même, quand la pédale ne sert pas, les étouffoirs reposent sur les cordes et le pianiste joue "avec étouffoirs", ce qui fut exprimé par *con sordino*. Beethoven se servit de ces désignations dans ses concertos pour piano et orchestre en ut majeur *si* majeur et en ut mineur. Il a aussi mis en tête du premier mouvement de sa sonate Op. 27, No. 2 (baptisée "Clair de Lune" par quelque éditeur ignorant) les mots suivants: "Si deve suonare

*plco más frecuente y atrevido del pedal cuando se tocan sus conciertos para piano y orquesta. Mozart conoció nuestro pedal moderno durante los últimos once años de su vida.*

*Desde la publicación de sus primeras sonatas para piano (Op. 2) hasta la de su Concierto en Do menor (Op. 37) para piano y orquesta, Beethoven escribió senza sordino cuando deseaba indicar que había que oprimir el pedal; también escribió: con sordino cuando había que soltar el pedal, es decir cuando no se debía emplear el pedal. La razón de estas indicaciones, raras en apariencia, es que los primeros fabricantes alemanes y austriacos llamaban sordino a los apagadores del piano. Al oprimir el pedal los apagadores (sordini) se retiran de las cuerdas y el ejecutante tocaba "sin apagadores"; así pues, senza sordino quería decir que se oprimiera o usara el pedal. Similarmemente, cuando no había de usarse el pedal los apagadores descansaban sobre las cuerdas y el ejecutante tocaba "con apagadores", lo que expresaba con: con sordino. Beethoven usó estas designaciones en sus conciertos en Do mayor *Si* mayor y Do menor, para piano y orquesta, También puso el siguiente prefacio al primer movimiento de su sonata Op. 27*

This means in English: "The whole movement should sound (be played) most delicately (softly) and without dampers".

It seems strange that an artist of such reputation as Mr. Eugène d'Albert should have written in a foot-note to the first movement of this sonata, in his edition of the Sonatas of Beethoven, that it should be played without soft pedal, as if this was what Beethoven meant when he wrote *senza sordini*.

Lavignac was the first to point out that Beethoven did not mean that one should play without soft pedal, but, on the contrary, to play with both the soft pedal and the damper pedal. Beethoven abandoned later this way of marking the pedal and adopted the signs  $\text{Ped.}$  and  $*$ . He employed them for the first time in his Sonata in D minor, Op. 31, No. 2.

In his edition of the C minor concerto by Beethoven, Czerny, (a pupil of Beethoven) writes about the opening theme of the second movement: "Beethoven, who played this concerto in 1803 in public held the pedal down through the entire theme, which did very well on the weak-sounding pianos of that time, more especially when the soft pedal was also taken. But now that the tone has become far stronger, we should advise taking the pedal anew at each important change of harmony, but without causing any audible break in the sound." How much more reserve do we need on our modern pianos!

*tissimamente e senza sordino?* zu deutsch: "Der ganze Teil muss äusserst zart gespielt werden und ohne Dämpfer?"

*Sonderbar scheint es, dass ein Künstler von solchem Rufe wie Herr Eugène d'Albert, in einer Anmerkung zum ersten Satze dieser Sonate in seiner Ausgabe der Beethoven Sonaten sagt, dass er ohne Verschiebung zu spielen ist und damit also dem Gedanken Ausdruck giebt als ob es das wäre was Beethoven meinte als er senza sordini schrieb.*

*Lavignac war der erste, der bemerkte, dass es nicht heissen sollte, ohne das Leise-Pedal zu spielen, sondern im Gegenteil mit beiden Pedalen. Später gab Beethoven diesen Weg zur Bezeichnung der Pedalisierung auf und benutzte die Zeichen  $\text{Ped.}$  und  $*$ . Er gebrauchte diese zum ersten Mal in seiner Sonate in D moll, Op. 31, No. 2.*

*In seiner Ausgabe des C-Moll Konzertes von Beethoven, schreibt Czerny (ein Schüler Beethovens) bezüglich des einleitenden Themas seines zweiten Teiles: "Beethoven, der dieses Konzert im Jahre 1803 öffentlich spielte, hielt das Pedal unten während des ganzen Themas, was damals bei den schwach klingenden Instrumenten gut klang, namentlich wenn auch das Leisepedal angewendet wurde. Aber heute, wo der Ton viel stärker ist, sollte das Pedal bei jeder wichtigen Änderung der Harmonie stets von neuem genommen werden, ohne aber eine hörbare Unterbrechung im Klange zu verursachen." Wie viel mehr Zurückhaltung brauchen wir jetzt bei unseren modernen Klavieren!*

tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino? Ce qui signifie en français: "Tout le mouvement doit être joué très délicatement et sans étouffoirs"

Il semble étrange qu'un artiste d'une si grande réputation, comme M. Eugène d'Albert ait écrit dans une note explicative au premier mouvement de cette sonate, dans son édition des Sonates de Beethoven, que ce premier mouvement doit être joué sans sourdine, donnant ainsi l'impression que c'est bien ce que Beethoven avait en vue, lorsqu'il écrivit *senza sordini*.

Lavignac fut le premier à montrer que Beethoven ne veut pas dire de jouer sans pédale, mais, au contraire, de jouer avec la sourdine et aussi la pédale de droite. Beethoven abandonna plus tard cette manière d'indiquer la pédale et adopta les signes  $\text{Ped.}$  et  $*$ . Il les employa pour la première fois dans sa Sonate en ré mineur, Op. 31, No. 2

Dans son édition du concerto en ut mineur de Beethoven, Czerny, un élève de Beethoven, écrit sur le premier thème du second mouvement: "Beethoven, qui joua ce concerto en public en 1803, gardait la pédale pendant le thème tout entier, ce qui se pouvait très bien sur les pianos à résonance faible de ce temps-là, surtout quand la sourdine était mise en même temps. Mais maintenant que le son est devenu beaucoup plus fort, nous aviserions de reprendre la pédale à chaque changement important d'harmonie, toutefois sans faire entendre de cassure dans la continuité du son". Combien plus de réserve nous faut-il aujourd'hui sur nos pianos modernes!

No. 2 (apodada "Claro de Luna" por algún editor de música ignorante): "Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino", lo cual quiere decir, "Se debe tocar todo este movimiento delicatissimamente y sin apagadores".

*Es extraño que un artista de la reputación de Eugène d'Albert haya escrito en una nota explicativa al pie del primer movimiento de esta sonata, en su edición de las sonatas de Beethoven, que debe tocarse sin pedal suave, como si esto fuera lo que quiso indicar Beethoven al escribir senza sordini.*

*Lavignac fué el primero en indicar que Beethoven no quiso decir que se debía tocar sin el pedal suave, sino, por el contrario, con el pedal de los apagadores y también con el pedal suave. Más tarde Beethoven abandonó esta manera de marcar los signos para el uso de los pedales, adoptando los signos  $\text{Ped.}$  y  $*$ . Los empleó por primera vez en su Sonata en Re menor, Op. 31, No. 2.*

*En su edición del concierto en Do menor de Beethoven, Czerny, (un discípulo de Beethoven) escribe acerca del primer tema del segundo movimiento: "Beethoven, quien tocó este concierto en público en 1803, mantuvo oprimido el pedal durante todo el tema, lo cual resultó muy bien en los pianos de sonido débil de aquella época, especialmente cuando usaba también el pedal suave. Pero ahora que el tono se ha vuelto mucho más potente, aconsejaríamos usar el pedal de nuevo en cada cambio importante de armonía, pero sin causar ninguna separación audible en el sonido? Cuanta más reserva necesitamos en nuestros pianos modernos!"*

### Short Historical Sketch of the Piano and of the Pedals.

Two instruments, both named Piano e Forte, (according to the early, possibly uncertain, "Piano" e "Forte") appear to have been constructed in Modena, Italy, in 1598. These instruments are not in existence now, and whether they were provided with hammers, making them real pianofortes, or whether they were spinets, or, as Cesare Ponsicchi has suggested, harpsichords (clavicembalos) with a contrivance that permitted dynamic changes, it has not been possible to ascertain.

The first keyed instruments provided with hammers of which we have positive knowledge were invented by Bartolommeo di Francesco Cristofori, of Padua, Italy. Maffei, who, in 1709, visited Florence, where Cristofori was then living, states that Cristofori had made "four gravicembali (harpsichords) col piano e forte". His minute description of the mechanism of the hammers and of the action leaves no doubt that these were the first pianos, as we now call them, ever made. There are only two Cristofori instruments in existence now. One dated 1720, was owned by Ernesta Mocenni

### Kurze historische Übersicht über das Klavier und das Pedal.

Zwei Instrumente, beide Piano e Forte genannt (nach den früheren, möglicherweise unsicheren "Piano" e "Forte") scheinen in Modena, Italien, im Jahre 1598 gebaut worden zu sein. Diese Instrumente existieren jetzt nicht mehr, und ob sie mit Hammern versehen waren, wodurch sie als wirklich Pianofortes anzusehen wären, oder ob sie Spinette waren oder, wie es Cesare Ponsicchi vorgeschlagen hat, Clavicembali, mit einer Einrichtung, die es gestattet, dynamische Änderungen zu erzielen, ist nicht mehr festzustellen.

Die ersten mit Klaviatur versehenen Hammer-Instrumente, von denen wir wirklich Kenntnis haben, wurden von Bartolommeo di Francesco Cristofori aus Padua, Italien, erfunden. Maffei, der im Jahre 1709 Florenz besuchte, wo Cristofori damals lebte, erklärt, dass Cristofori "vier Gravicembali col piano e forte" gebaut hat. Seine eingehende Schilderung der Hämmer und des Mechanismus im Allgemeinen lassen keinen Zweifel darüber bestehen, dass es sich um die ersten Klaviere handelt, wie wir sie jetzt kennen. Es existieren heute nur zwei Cristofori Instrumente. Das eine

### Courte Esquisse Historique du Piano et de la Pedale.

Deux instruments, tous deux appelés Piano e Forte, (selon la première et probablement incertaine appellation, "Piano" e "Forte") semblent avoir été construits à Modène, Italie, en 1598. Ces instruments n'existent plus maintenant et il n'a pas été possible de savoir s'ils étaient pourvus de marteaux, qui en auraient fait de véritables pianofortes, ou si c'étaient des épinettes, ou encore, ainsi que l'a suggéré Cesare Ponsicchi, des clavicimbals pourvus d'un mécanisme permettant des changements dynamiques.

Les premiers instruments à clavier pourvus de marteaux, dont nous avons connaissance absolue, furent inventés par Bartolommeo di Francesco Cristofori, de Padoue, Italie. Maffei, qui, en 1709, visita Florence, où habitait Cristofori, dit que ce dernier avait fait "quatre gravicembali (clavicembalums) col piano e forte". Sa description minutieuse du mécanisme en général ne laisse aucun doute, que ce furent là les premiers pianos. Il n'y a plus, actuellement que deux instruments de Cristofori en existence. L'un, daté de 1720, appartenait à Ernesta Mocenni Martelli, de Florence. Il se trou-

### Historia Condensada del piano y de los pedales.

Dos instrumentos, ambos llamados Piano e Forte (según el antiguo, posiblemente incierto "Piano" e "Forte") parecen haber sido construidos en Modena, Italia, en 1598. Estos instrumentos ya no existen, y si estaban provistos de martinetes, haciéndolos verdaderos pianofortes, o si eran espinetas, o, como Cesare Ponsicchi ha sugerido, arpicordios (clavicémbalos) con cierto aparato que permitía cambios dinámicos, no se ha podido averiguar.

Los primeros instrumentos con teclas provistos de martinetes de los cuales tenemos pruebas positivas, fueron inventados por Bartolomeo di Francesco Cristofori, de Padua, Italia. Maffei, quien en 1709 visitó a Florencia, en donde vivía entonces Cristofori, dice que Cristofori había hecho "cuatro gravicembali col piano e forte".

Su minuciosa descripción del mecanismo de los martinetes y de la acción no deja duda de que fueron los primeros pianos, como ahora los llamamos, que se fabricaron. Solo existen actualmente dos de los instrumentos de Cristofori. Uno, que pertenecía a Ernesta Mocenni Martelli, de Florencia, Italia, está ahora en el

Martelli, of Florence. It is now in the Metropolitan Museum, in New York. It has a compass of four and a half octaves. The second instrument was owned by Alessandro Kraus, of Florence, and is being preserved now in the Musikhistorisches Museum, in Cologne. It is dated 1726. These two instruments are bichords (two strings for each key) and have the same black and white keys as in modern instruments. They were provided by their inventor with dampers (in German, *Dämpfer*; in French *étouffoirs*; in Italian *sordini*).

In 1716 *Marius*, a Frenchman, submitted four models of "piano fortes" to the Academy in Paris. Whether he only made models or also constructed instruments is not known to a certainty. *Marius* was at one time regarded as the inventor of the pianoforte, and *Fétis* states this with positive assurance in his "Biographie des Musiciens". However, later, incontrovertible evidences have shown that the honor of the invention belongs to *Cristofori*. *Riemann*, in his "Musik Lexikon"; *Grove*, in his "Dictionary of Music and Musicians"; the "Encyclopedia Britannica"; the "Encyclopedia Americana"; all agree on this point. The *Marius* models, or pianofortes, had no dampers, which fact alone bespeaks the crudeness of the invention.

*vom Jahre 1720 war das Eigentum von Ernesta Mocenni Martelli in Florenz. Es befindet sich jetzt im Metropolitan Museum of Art in New York. Est hat einen Umfang von viereinhalf Oktaven. Das zweite Instrument war Eigentum von Alessandro Kraus, Florenz, und befindet sich jetzt im Musikhistorischen Museum in Köln. Es ist vom Jahre 1726. Beide Instrumente besitzen zwei Saiten für jede Note und sind mit weissen und schwarzen Tasten versehen, wie bei modernen Instrumenten.*

*Im Jahre 1716 überreichte der Franzose Marius vier Modelle von "Pianofortes" der Academie in Paris. Ob er nur diese Modelle gebaut hat oder auch die Instrumente selbst ist heute nicht mit Sicherheit festzustellen. Marius wurde eine Zeitlang als der Erfinder des Pianoforte angesehen und Fétis behauptet dies aufs Entschiedenste in seiner "Biographie des Musiciens." Dennoch ergaben spätere, unumstössliche Beweise, dass die Ehre das erste Pianoforte erfunden zu haben, Cristofori gebührt. Riemann in seinem "Musik Lexikon"; Grove in seinem "Dictionary of Music and Musicians"; das Encyclopedia Britannica, das Encyclopedia Americana sind sich alle darüber einig. Die Marius Modelle oder Pianoforte hatten keine Dämpfer, was allein schon die Unvollkommenheit der Erfindung beweist.*

ve maintenant au Metropolitan Museum, à New York. Il a une étendue de quatre octaves et demie. L'autre instrument appartenait à Alessandro Kraus, de Florence et est conservé au Musikhistorisches Museum, à Cologne. Il est daté de 1726. Ces deux instruments ont deux cordes pour chaque note et les mêmes touches blanches et noires que les instruments modernes. Ils étaient munis d'étouffoirs.

En 1716, *Marius*, un Français, soumit quatre modèles de "pianofortes" à l'Académie de Paris. Il n'est plus possible de savoir exactement, s'il ne fit que ces modèles, ou s'il construisit aussi des instruments. *Marius* pendant un temps, fut considéré comme l'inventeur du pianoforte et *Fétis* l'affirme avec assurance complète dans sa "Biographie des Musiciens". Cependant, plus tard, des preuves irréfutables ont démontré que l'honneur de l'invention appartient à *Cristofori*. *Riemann*, dans son "Musik Lexikon"; *Grove* dans son "Dictionary of Music and Musicians"; l'"Encyclopedia Britannica"; l'"Encyclopedia Americana"; tous sont d'accord sur ce point. Les modèles de *Marius*, ou ses pianofortes n'avaient pas d'étouffoirs, ce qui prouve la primitivité de l'invention.

En 1721, *Schroeter*, un Allemand, soumit deux

*Museo Metropolitan de Arte, Nueva York. Está fechado en 1720 y tiene más de cuatro octavas. El otro pertenecía a Alessandro Krauss, también de Florencia. Está ahora en el Musikhistorisches Museum, de Colonia, Alemania. Está fechado en 1726. Estos dos instrumentos son bichordios (dos cuerdas para cada tecla) y las teclas blancas y negras corresponden a las de los pianos modernos. Fueron provistos, por su inventor, de apagadores (En alemán, Dämpfer; en francés étouffoirs; en inglés Damper; en italiano sordini.)*

*En 1716 Marius, un francés, sometió cuatro modelos de "pianofortes" a la Academia de Paris. Si fabricó solamente estos modelos o también fabricó los instrumentos completos no se sabe con certeza. En una época se consideró a Marius como el inventor del pianoforte, y Fétis lo aserta en su "Biografía de los Músicos." Sin embargo, más tarde evidencias incontrovertibles han demostrado que el honor de la invención corresponde a Cristofori. Riemann, en su "Musik Lexikon"; Grove, en su "Dictionary of Music and Musicians"; la "Encyclopedia Britannica"; la Encyclopedia Americana, todos están de acuerdo en este punto. Los modelos de Marius, o pianofortes, no tenían apagadores, lo cual de-*

In 1721 *Schroeter*, a German, submitted two models of pianofortes to the Court in Dresden. Although *Schroeter*, who was a musician, never built an instrument, yet *Dr. Osear Paul*, in his "Geschichte des Klaviers" (History of the piano) asserted that *Schroeter* was the inventor of the pianoforte. This claim has been subsequently abandoned by all historians. The *Schroeter* models had dampers.

In 1726 *Gottfried Silbermann*, of Freiberg, in Saxony, submitted two pianofortes to *Johann Sebastian Bach's* inspection. *Bach* was not particularly pleased with the new invention, finding fault with the weakness of the treble and the heaviness of the action. *Silbermann* remedied these defects in later years, yet *Bach's* genius, so resplendent in every other direction, did not seem to appreciate and to foresee the future of the hammer pianos. To his last day he preferred the clavichord. His son, *Carl Philipp Emanuel*, seems to have shared his illustrious father's opinion and expressed his own preference for the clavichord (see, further back, "The Pedal in Compositions of the Older Classics"). However, the youngest son of *J.S. Bach*, *John Christian Bach*, known as the "London Bach" showed by his

*Im Jahre 1721 legte der Deutsche Schroeter zwei Modelle von Pianoforte dem Hofe in Dresden vor. Obgleich Schroeter, der ein Musiker war, niemals ein Instrument gebaut hat, so behauptete doch Dr. Oscar Paul in seiner "Geschichte des Klaviers", dass Schroeter der Erfinder des Pianoforte ist. Diese Behauptung wurde später von allen Geschichtsschreibern widerlegt. Die Schroeter Modelle hatten Dämpfer.*

*Im Jahre 1726 legte Gottfried Silbermann aus Freiberg in Sachsen zwei Pianoforte Johann Sebastian Bach zur Prüfung vor. Bach war nicht besonders von der neuen Erfindung eingenommen, indem er sich über die Schwäche im Diskant und der Schwerfälligkeit des Anschlags beklagte. Silbermann verbesserte später diese Fehler, aber das Genie von Bach, das so hell nach allen Richtungen hin strahlte, schien die Zukunft der Hammerklaviere nicht zu schätzen und vorauszusagen. Bis zu seinem Tode zog er das Clavichord dem Pianoforte vor. Sein Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, scheint die Meinung seines berühmten Vaters geteilt zu haben und drückte seine Vorliebe für das Clavichord aus. (Siehe, weiter oben, "Das Pedal bei den älteren Klassikern") Der jüngste Sohn dagegen, John Christian Bach, auch "London Bach" genannt, drückte durch seine öffentlichen Vor-*

modèles de pianofortes à la Court de Dresde. Quoique *Schroeter*, qui était musicien, ne fabriqua jamais d'instrument, le *Dr. Oscar Paul*, dans son "Geschichte des Klaviers" affirma que *Schroeter* fut l'inventeur du pianoforte. Tous les historiens abandonnèrent peu à peu cette assertion. Les modèles de *Schroeter* avaient des étouffoirs.

En 1726, *Gottfried Silbermann*, de Freiberg, en Saxe, soumit deux pianofortes à l'examen de *Johann Sebastian Bach*. *Bach* ne fut pas particulièrement enchanté de la nouvelle invention, critiquant la faiblesse des notes hautes et la lourdeur du mécanisme. *Silbermann* remédia à ces défauts les années suivantes, mais le génie de *Bach*, si resplendissant dans d'autres directions, ne semblait pas apprécier, ni prévoir l'avenir des pianos à marteaux. Jusqu'à son dernier jour, il préféra le clavecin. Son fils, *Carl Philipp Emanuel*, semble avoir partagé l'opinion de son illustre père et exprima sa préférence pour le clavecin (voir, précédemment, "La Pédale dans les Compositions des Premiers Classiques"). Cependant, le plus jeune fils de *J.S. Bach*, *John Christian Bach*, connu comme le "Bach

maestra de por sí la crudeza del invento.

En 1721 *Schroeter*, un alemán, sometió dos modelos de pianofortes a la Corte de Dresden. Aunque *Schroeter*, que era un músico, nunca construyó un instrumento, el *Dr. Oscar Paul*, en su "Geschichte des Klaviers" (Historia del piano) assertó que *Schroeter* fué el inventor del pianoforte. Esta aserción después fué abandonada por todos los historiadores. Los modelos de *Schroeter* tenían apagadores.

En 1726 *Gottfried Silbermann*, de Freiberg, Sajonia, sometió dos pianofortes a la inspección de *Johann Sebastian Bach*. *Bach* no quedó muy entusiasmado con la nueva invención, encontrando que las notas sonaban muy débilmente y la acción del instrumento era muy pesada. *Silbermann* puso remedio a estos defectos en años más tardes, pero el genio de *Bach*, tan resplendente en otras direcciones, no supo apreciar y anticipar el porvenir de los pianos de martinele. Hasta su último día prefirió el clavicordio. Su hijo, *Carl Philipp Emanuel*, pareció haber participado de la opinión de su illustre padre y expresó su propia preferencia por el clavicordio (Véase más atrás, "El Pedal en las Composiciones de los Clásicos Antiguos"). Sin embargo, el hijo no heredó

public concerts his preference for the piano - forte over the clavi - chord and harpsichord. (clavicembalo).

Silbermann's piano - fortes, were the first made in Germany. They had dampers, and these will be found, henceforth, on all pianos made in every country.

### The Damper Pedal

We have seen that the Cristofori and Silber - mann pianos had dampers; every damper was automatically lifted from the strings on which it rested when the corresponding key was depressed. But they had no contri - vance whereby *all* or *part* of the dampers could be lifted, or low - ered, at the same time, independently of the depression of the keys. However, it was not long before a practice which had been used for the harpsichord (clavicembalo) was applied to the pianoforte. It consisted of two stops or brass knobs, placed where the left hand could conveniently reach them, and by means of which the dampers could be taken off the strings in two divisions, bass and treble. Ph. Em. Bach, in his "Versuch über die Wahre Art das Clavier

*trüge seine Fortliebe für das Hammerklavier über das Klavichord und Klavicimbal aus.*

*Silbermanns Piano - forte waren die ersten, die in Deutschland gebaut wurden. Sie hatten Dämpfer und diese wurden seitdem bei allen Klavieren in allen Ländern benutzt.*

### Das Dämpfer Pedal

*Wir haben gesehen, dass Cristofori und Silbermann Klaviere Dämpfer besaßen; jeder Dämpfer wurde automatisch von den Saiten, auf denen er ruhte, abgehoben, wenn man die dazu gehörige Taste anschlugs. Aber es war keine Vorrichtung vorhanden, wodurch alle Dämpfer oder ein Teil derselben abgehoben und zu gleicher Zeit niedergelassen werden konnte, unabhängig von dem Anschlagen der Tasten. Es dauerte jedoch nicht lange bis eine Vorrichtung, die bereits beim Klavicimbal Anwendung fand, auch beim Klavier gebraucht wurde. Sie bestand aus zwei Stüpseln oder Messingknöpfen, die so angebracht waren, dass sie leicht mit der linken Hand erreicht werden konnten und wodurch die Dämpfer von den Saiten in zwei Abteilungen-Bass und Diskant - abgehoben*

de Londres"montra dans ses concerts publics sa préférence pour le pianoforte sur le clavecin et le clavecimbalum.

Les pianofortes de Silbermann furent les premiers faits en Allemagne. Ils avaient des étouffoirs, et, dorénavant, tous les pianos fabriqués dans n'importe quel pays, en auront.

### La Pédale des Étouffoirs

Nous avons vu que les pianos de Cristofori et de Silbermann avaient des étouffoirs; chaque étouffoir était automatiquement soulevé des cordes sur lesquelles il reposait, quand la touche correspondante était enfoncée. Mais il n'y avait pas de mécanisme permettant de soulever ou d'abaisser *tous* ou simplement une *partie* des étouffoirs, en même temps, indépendamment du mouvement des touches. Toutefois, bientôt on appliqua au pianoforte une pratique employée avec le clavecimbalum. Elle consistait de deux boutons ou poignées de cuivre, placés conventionnellement à portée de la main et au moyen desquels les étouffoirs pouvaient être soulevés des cordes dans deux divisions, celle des notes basses et celle des notes hautes. Philip

*Bach, conocido como el "Bach de Londres," mostró por sus conciertos en público su preferencia por el pianoforte al clavicordio y arpsicordio (clavicémbalo).*

*Los pianofortes de Silbermann fueron los primeros que se fabricaron en Alemania. Tenían apagadores, y éstos se emplearon, desde entonces, en todos los pianos fabricados en todos los países.*

### El Pedal de los Apagadores

*Hemos visto que los pianos de Cristofori y Silbermann tenían apagadores; cada apagador se separaba automáticamente de las cuerdas sobre las cuales descansaba cuando se oprimía la tecla correspondiente. Pero no tenían ningún mecanismo por medio del cual se podían levantar todos o parte de los apagadores, o bajarlos, al mismo tiempo, independientemente de las teclas. Sin embargo, no transcurrió mucho tiempo antes de que se aplicara al pianoforte un sistema usado en el arpsicordio (clavicémbalo). Consistía en dos perillas de latón, colocadas de modo que se pudieran manejar fácilmente con la mano izquierda, y por medio de las cuales se podía retirar a los apagadores de las teclas, en dos divisiones, baja y alta. Ph.*



zu spielen" (1762, 2ter Theil p. 245) writes of a "beautiful invention" which he attributed to "our celebrated Holfeld". It was a device by which the dampers in a *harpsichord* were taken off the strings by a lever acted upon by the foot. Later musical authorities, citing Mace's "Musick Monument" name *John Hayward*, an English harpsichord-maker (about 1670) as the inventor. Until about 1806 the pedals were not really part of the harpsichord and of the pianoforte. They were attached on either side of the instrument.

All the early pianofortes were, like the harpsichord, of the "wing" or "tail" shape. They were called in Italian *Piano a coda*; in German *Flügel*; in French *piano à queue*; in English *Grand piano*; in Spanish *Piano de cola*.

The damper stops or knobs described before are found on the square pianos made by *Zumpe*, in 1766, (the first square pianos were made by *Frederici* of Gera). They were superseded by the knee-pedal, "Genouillère". In a letter written in October 1777, Mozart writes how *Stein*, the famous maker of pianofortes, had one in his improved Grand. The *Walther* grand piano, preserved in the Mozart museum, in Salzburg, also has a knee-pedal. It is a 5-octave instrument, with black natural keys, and white for sharps (or

wurden. In seinem "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1762, 2ter Theil p. 245) schreibt *Ph. Em. Bach* von einer "schönen Erfindung," die "unserem berühmten Holfeld" zuzuschreiben ist. Es war eine Einrichtung, durch die die Dämpfer in einem Klavicimbal von den Saiten durch einen mit dem Fuss zu regulierenden Hebel abgehoben wurden. Spätere Autoritäten der Musik, indem sie Mace's "Musick Monument" anführen, nennen *John Hayward* (gegen 1670), einen englischen Klavicimbal-Bauer als den Erfinder. Bis ungefähr zum Jahre 1806 waren die Pedale eigentlich nicht ein Teil des Klavicimbals oder des Klaviers. Sie wurden auf der einen oder anderen Seite des Instrumentes angebracht.

All die ersten Klaviere waren, wie das Klavicimbal tafebartig. Sie hiessen im Italienischen Piano a coda, im Deutschen Flügel, im Französischen Piano a queue, im Englischen Grand Piano und im Spanischen Piano de cola.

Die vorher beschriebenen Stüpsel oder Knöpfe befinden sich im Tafelklavier von *Zumpe*, im Jahre 1766, (die ersten Tafelklaviere wurden von *Frederici* in Gera gebaut). Sie wurden von den Knie-Pedalen "Genouillère" verdrängt. In einem im Jahre 1777 geschriebenen Brief sagt *Mozart*, dass *Stein*, der berühmte Klavierbauer,

*Em. Bach*, dans son "Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen" (Essai sur la vraie manière de jouer le clavein) (1762, 2nde. partie, page 245) parle d'une "belle invention" qu'il attribua à "notre célèbre Holfeld". C'était un système au moyen duquel les étouffoirs du clavecimbalum étaient soulevés des cordes par un levier mù par le pied. Plus tard des autorités musicales, citant le "Musick Monument" de Mace, nommèrent *John Hayward* (vers 1670) un fabricant anglais de clavicembalums, comme l'inventeur. Jusqu'en 1806 environ, les pédales ne faisaient pas partie réelle du clavicembalum ni du pianoforte; elles étaient reliées aux côtés de l'instrument.

Tous les pianofortes primitifs étaient, comme le clavicembalum, des instruments "à queue". On les appela: en italien *Piano a coda*; en allemand *Flügel*; en français *piano à queue*; en anglais *Grand piano*; en espagnol *Piano de cola*.

Les pianos carrés faits par *Zumpe*, en 1766, (les premiers pianos carrés furent construits par *Frederici*, de Gera) étaient munis des boutons ou "poignées-pédales" décrits ci-dessus. Ils furent supplantés par la pédale appelée "Genouillère". Dans une

*Em. Bach*, en su "Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen," 1782, 2a parte p. 245) escribió acerca de una "hermosa invención" que él atribuyó a "nuestro célebre Holfeld". Se trataba de un mecanismo por el cual los apagadores de un arpsicordio se retiraban de las teclas por medio de una palanca que se manejaba con los pies. Más tarde, autoridades musicales, citando el "Musick Monument," de Mace, proclaman a *John Hayward* un fabricante inglés de arpsicordios, (a eso de 1670) como el inventor. Hasta 1806 aproximadamente los pedales no eran realmente parte del arpsicordio y del pianoforte. Se adaptaban a cada lado del instrumento.

Todos los primeros pianofortes fueron, como el arpsicordio, de forma "de cola". Se les llamaba en italiano *Piano a coda*; en alemán *Flügel*; en francés *Piano a queue*; en inglés *Grand Piano*; en español *Piano de cola*.

Las perillas de los apagadores descritas anteriormente se encuentran en los pianos cuadrados fabricados por *Zumpe*, en 1766, los primeros pianos cuadrados fueron fabricados por *Frederici*, de Gera). Fueron reemplazados por el pedal de rodilla, "Genouillère". En una carta escrita en Octubre de 1777, *Mozart* relata como *Stein*, el famoso fa-

flats). By a pressure of the knees a bar was moved which lifted all the dampers.

According to Grove and others the first real *Piano* and *Forte* pedals were invented by John Broadwood and patented by him in 1783. The *Forte* (damper) pedal was cloven, that is to say, divided in two sections, one of which controlled the dampers of the bass, the other the dampers of the treble. This division of the dampers in grand pianos was retained until as late as 1830. In his "L'École de la Pédale" Lavignac proclaims Erard as the inventor of the damper pedal, between 1777 and 1780, and cites enough proofs to substantiate the claim. Eventually (about 1830) the division of the damper pedal was abandoned, and the pressure of the foot on the pedal lifted at once all the dampers. Our modern pedals act on this principle.

\* \* \* \* \*

The damper pedal has been aptly called by some writers as the third hand in piano playing. The possibility of lifting the hands from the keyboard while the tones, through the use of the damper pedal, continue to sound, justifies this appellation. Beethoven recognized at once the magnificent, orchestral effects obtainable by means of the *damp-er-pedal* (operated by the foot) and he has made

*ein Kniepedal in seinem verbesserten Flügel hatte. Der Walther Flügel, der im Mozart Museum in Salzburg aufbewahrt wird, hat ebenfalls ein Kniepedal. Es ist ein Instrument von 5 Oktaven, die gewöhnlichen Tasten sind schwarz, die für  $\sharp$  und  $\flat$  sind weiss. Durch einen Druck der Knie wurde eine Stange geschoben, die alle Dämpfer abhob.*

*Nach Angabe von Grove und anderen sind die ersten wirklichen Piano und Forte Pedale von John Broadwood erfunden und von ihm im Jahre 1783 patentiert worden. Das Forte (Dämpfer) Pedal war gespalten, d. h. in zwei Teile geteilt, von denen eins die Dämpfer des Basses kontrollierte und das andere die Dämpfer des Diskants. Diese Einteilung der Dämpfer bei Flügeln wurde bis zum Jahre 1830 beibehalten. Lavignac gibt in seiner "L'École de la Pédale" Erard, im Jahre 1777-1780, als Erfinder des Pedals an und gibt genügend Beweise, um die Behauptung zu erhärten. Gegen das Jahr 1830 wurde die Einteilung des Dämpfer-Pedals aufgegeben und der Druck des Fusses auf den Pedalen hebt gleichzeitig alle Dämpfer. Unsere modernen Pedale arbeiten nach diesem Prinzip.*

\* \* \* \* \*

*Das Dämpfer Pedal ist von einigen Schriftstellern mit Recht als die dritte Hand beim Klavier-*

lettre écrite en octobre 1777, Mozart dit que Stein, le fameux fabricant de pianofortes, avait une "genouillère" dans ses excellents pianos à queue perfectionnés. Le piano à queue Walther, conservé dans le musée Mozart, à Salzburg, en a également une; c'est un instrument d'une portée de cinq octaves, avec des touches noires, là où sont nos touches blanches et des touches blanches pour les dièses et bémols. Une pression des genoux actionnait une barre qui soulevait tous les étouffoirs.

Selon Grove et d'autres écrivains, les véritables premières pédales *Piano* et *Forte* furent inventées par John Broadwood, qui les fit breveter en 1783. La pédale *Forte* bifurquait, c'est-à-dire était divisée en deux sections dont l'une contrôlait les étouffoirs de la basse et l'autre les étouffoirs du haut. Cette division des étouffoirs dans les pianos à queue subsista jusqu'en 1830. Lavignac, dans son "École de la Pédale," proclame Erard comme l'inventeur de la pédale à étouffoir, de 1777 à 1780, et cite assez de preuves pour faire valoir son assertion. Environ vers 1830, on abandonna cette division de la pédale des étouffoirs et la pression du pied sur la pédale les soulevait

*bricante de pianofortes, tenía uno de estos pedales en su piano de cola mejorado. El piano de cola Walther, conservado en el museo de Mozart, en Salzburg, también tiene un pedal de rodilla. Es un instrumento de cinco octavas, con las teclas naturales negras, y los sostenidas (o bemoles) blancos. Oprimiendo la rodilla al pedal se movía una barra, la cual levantaba todos los apagadores.*

*Según el Diccionario de Grove y otros, los primeros pedales verdaderos de Piano y Forte fueron inventados por John Broadwood, y patentados por él en 1783. El pedal Forte (el de los apagadores) consistía de dos secciones, una de las cuales controlaba los apagadores de los bajos; la otra la sección alta. Este pedal dividido se empleó en los pianos de cola hasta 1830. Lavignac, en su "L'École de la Pédale," proclama a Erard como el inventor del pedal de los apagadores, de 1777 a 1780, y cita suficientes pruebas para comprobarlo. Eventualmente (como en 1830) se abandonó la división de este pedal, y la presión del pie en el pedal levantaba de una vez a todos los apagadores. Nuestros pianos modernos accionan según este principio.*

\* \* \* \* \*

*Algunos escritores han*

splendid use of it in his last piano sonatas and in his concerto in E flat major. Witness the heroic, orchestral character of the opening measures in his sonatas Op. 106 and 111, and in the first and last movements of his "Emperor" concerto, in E flat major.

The compositions, of larger caliber, of Chopin, two Concertos for piano and orchestra, four Ballades, four Scherzos, Fantasy in F minor, Sonatas in C minor, B flat minor and in B minor, Polonaises in C minor, A flat major, F sharp minor, Andante Spianato and Polonaise Op. 22, his Etudes etc. cannot be rendered adequately unless the pedal is used as prescribed by the great composer. But then, this applies also to the soft, dreamy effects which he demanded from the pedal (often in conjunction with the soft pedal) in many of his Preludes, Nocturnes, in the Berceuse, etc.

Liszt used the pedal at times with considerable discretion, sometimes not for pages. Thus, Saint-Saëns writes (in his "Portraits et Souvenirs"): "whole phrases were rendered by him as if in parenthesis? And then, suddenly, the piano seemed transformed into an orchestra of a thousand men! Lightning, thunder, gorgeous climaxes, piercing shrieks of piccolo flutes, earth-rocking rumble of

*spielen bezeichnet worden. Die Möglichkeit die Hände von der Klaviatur zu heben, während die Töne durch den Gebrauch des Pedales weiter klingen, rechtfertigen diese Benennung. Beethoven erkannte sofort die grossartigen orchestralen Effekte, die durch das vom Fusse bewirkte Dämpferpedal erreicht werden konnten und machte einen ausgezeichneten Gebrauch davon in seinen letzten Klavier Sonaten und in seinen Konzerten in Es-Dur; man beachte nur den heroischen orchestralen Charakter der einleitenden Takte seiner Sonaten Op. 106 und 111; auch den ersten und letzten Satz seines "Kaiser" Konzertes in Es-Dur. Die Kompositionen grösseren Umfanges von Chopin, zwei Konzerte für Klavier und Orchester, vier Balladen, vier Scherzi, Phantasie in F-Moll, Sonaten in G-Moll, B-Moll und H-Moll, Polonaisen in C Moll, As dur, Fis Moll, Andante Spianato und Polonaise, Op. 22, seine Etüden, usw. können nicht gebührend vorgetragen werden, wenn das Dämpfer Pedal nicht so gebraucht wird, wie es der grosse Komponist vorgeschrieben hat. Jedoch bezieht sich das ebenfalls auf die sanften, triumphischen Effekte, die vom Dämpfer Pedal gefordert werden (oft in Verbindung mit dem linken Pedal) in vielen seiner Prelüden, Nocturnen und in seiner Berceuse, usw.*

*Liszt gebrauchte das Pedal zeitweise mit äusserster Vorsicht, manchmal benutzte er es seit-*

tous d'un seul coup. Nos pédales modernes fonctionnent d'après ce même principe.

\* \* \* \* \*

Certains écrivains ont fort heureusement appelé la pédale des étouffoirs, la troisième main dans le jeu du piano. Cette appellation est justifiée par la possibilité de soulever les mains du clavier, alors que, grâce à la pédale, les sons continuent à se faire entendre. Beethoven reconnu de suite les magnifiques effets d'orchestre, que l'on pouvait obtenir, au moyen de la pédale des étouffoirs, mûe par le pied; il en a fait un emploi splendide dans ses dernières sonates pour piano et dans son concerto en mi bémol majeur, par exemple: le caractère héroïque et orchestral des premières mesures de ses sonates Op. 106 et 111; les premiers et les derniers mouvements de son concerto "Empereur"; en mi bémol majeur.

Les grandes oeuvres de Chopin -- deux concertos pour piano et orchestre, quatre Ballades, quatre Scherzos, Fantaisie en fa mineur, Sonates en ut mineur, si bémol mineur et en si mineur, Polonaises en ut mineur, la bémol majeur, fa dièse mineur, Andante Spianato et Polonaise Op. 22, ses Études, etc. ne peuvent être interprétées d'une façon juste, que si l'on emploie la pédale comme le grand compositeur l'a prescrit. D'ailleurs, ceci s'applique aussi aux effets doux et rêveurs, qu'il exigeait de la pé-

*llamado apropiadamente al pedal de los apagadores "la tercera mano." La posibilidad de levantar las manos del teclado mientras los sonidos continúan, merced al pedal de los apagadores, justifica esta calificación. Beethoven se dio cuenta en seguida de los efectos magníficos, orquestales, que se podían obtener por medio del pedal de los apagadores (manejado por el pie) y ha hecho muy buen uso de este pedal en sus últimas Sonatas y en su Concierto en Mi bémol mayor. Nótese el carácter heroico y orquestal de los primeros compases de sus Sonatas Op. 106 y 111, y del primer y último movimiento de su Concierto "Emperador" en Mi bémol mayor.*

*Las composiciones, de mayor calibre, de Chopin: Dos Conciertos para piano y orquesta, cuatro Baladas, cuatro Scherzos, Fantasia en Fa menor, Sonata en Do menor, en Si bémol menor y en Si menor, Polonesa en Do menor, en La bémol mayor, en Fa sostenido menor, Andante Spianato y Polonesa Op. 22, sus Estudios, etc. no se pueden ejecutar debidamente a menos que se use el pedal como lo prescribió el gran compositor. Pero esto también se aplica a los efectos suaves, diáfanos y de ensueño que él exigía del pedal (a menudo en conjunción con la sordina, o pedal suave) en muchos de sus Preludios, Nocturnos, en su Berceuse, etc.*

*Liszt usaba el pedal, a veces con suma dis-*

a phalanx of contrabasses, clarion calls to arms, the soul-stirring leadership of a legion of vibrant violins--all these seemed to be heard in his playing, and they can be visualized in many of his compositions for piano, but only with the aid of the pedal.

The almost limitless effects of the pedal were recognized by Schumann, who, instead of prescribing certain, invariable pedal effects, left it to the executant to choose one of the many ways in which a passage can be pedaled beautifully, and he simply wrote, at the beginning of his compositions, or of sections thereof, the words "mit Pedal" (with pedal), or the abbreviation "Pd."

The important role of the pedal in the compositions of Rubinstein, Brahms and Tchaikowsky, to name only these three composers, is manifest to every pianist who is able to adequately interpret and render their works.

It has already been said that according to Lavignac, the pedal was invented by Sebastian Erard, founder of the famous French piano firm, in 1777-1780. The knowledge of this last date has a far greater significance than would seem at first, for it enables us to know which of the classical composers employed the pedal, as well as those who never

lang nicht. So schreibt Saint-Saëns (in seinem "Portraits et Souvenirs") "ganze Phrasen wurden von ihm vorgetragen, als ob sie in Klammern ständen?" Dann plötzlich schien es als ob das Klavier in ein Orchester von tausend Mann umgewandelt worden sei. Blitz, Donner, prächtige Höhepunkte, grelle Rufe der Piccolo-Flöte, erschütterndes Getöse einer Phalanx von Kontrabassen, Sten-torstimmen einer Armee von Hornsignalen, herzerhebende Führung einer Legion von vibrierenden Geigen--alles das schien man aus seinem Spiel herauszuhören und dies kann man sich in vielen seiner Kompositionen im Geiste vor Augen stellen, aber nur mit Hilfe des Pedals.

Die fast unbegrenzten Effekte des Pedals wurden von Schumann anerkannt, der statt gewisse unabänderliche Pedaleffekte vorzuschreiben, es dem Vortragenden überliess, eine der vielen Möglichkeiten zu wählen, mit der eine Passage schön pedaliert werden kann; so schrieb er am Anfang seiner Kompositionen oder deren Abschnitte die Worte "mit Pedal" oder die Abkürzung "Pd."

Die wichtige Rolle des Pedals in den Kompositionen von Rubinstein, Brahms und Tchaikowsky, um nur diese drei Komponisten zu nennen, leuchtet jedem Klavierspieler ein, der deren Werke richtig vortragen und wiedergeben kann.

Es ist bereits gesagt worden, dass nach Behauptung Lavignacs das Pedal von Sebastian Erard, dem Gründer der bekannten

dale (souvent en combinaison avec la sourdine) dans plusieurs de ses Préludes, Nocturnes, sa Berceuse, etc..

Liszt employait la pédale avec grande discrétion; quelquefois pas pendant des pages. Ainsi, Saint-Saëns écrit (dans ses "Portraits et Souvenirs"): "des passages entiers étaient dits comme entre parenthèses!" Et alors, soudain, le piano semblait transformé en un orchestre d'un millier d'exécutants! Éclairs, tonnerre, apogées somptueux, cris perçants de piccolos, grondement souterrain d'une phalange de contre-basses, sonneries de clairons, le chant vibrant et émouvant d'une légion de violons--on entendait, paraît-il, tout cela dans son jeu et on peut le revivre dans plusieurs de ses compositions pour pianos, mais seulement grâce à la pédale.

Les effets presque illimités de la pédale furent reconnus par Schumann; qui, au lieu de prescrire certains effets invariables de pédale, laissa à l'exécutant la liberté de choisir une des nombreuses manières de bien pédaler un passage; il écrivit simplement, au début de ses compositions, ou de leurs sections, les mots "mit Pedal" (avec pédale), ou bien l'abréviation "Pd."

Le rôle important de la pédale dans les compositions de Rubinstein, Brahms et Tchaikowsky, pour ne nommer que ces trois compositeurs, est évident pour tout pianiste capable d'interpréter et d'exécuter leurs oeuvres correctement.

creción y otras veces no lo usaba por páginas enteras. Esto lo corrobora Saint-Saëns, quien escribe (en sus Portraits et Souvenirs): "ejecutaba frases enteras como si fueran en paréntesis?" Y entonces, de repente, el piano parecía transformarse en una orquesta de mil hombres: Relámpagos, truenos, culminaciones esplendorosas, estridentes toques de flautines, el estruendo de una falange de contrabajos, los estentóreos toques de un regimiento de clarines, el inspirante comando de una legión de vibrantes violines, todo esto parecía oírse en su ejecución y se puede visualizar en muchas de sus composiciones para piano, pero solamente con la ayuda del pedal.

Los efectos casi ilimitados del pedal los reconoció Schumann, quien, en lugar de prescribir ciertos efectos de pedal, invariables, dejó que el ejecutante escogiera una de los varios modos en que el pedal se puede emplear para tocar un pasaje de una manera hermosa, y escribió simplemente, al principio de sus composiciones, o de sus secciones, las palabras mit Pedal (con pedal), o la abreviación "Pd."

La importancia del pedal en las composiciones de Rubinstein, Brahms y Tchaikowsky, para no mencionar más que a estos tres compositores, se hace evidente a todo pianista que sea capaz de interpretar y ejecutar adecuadamente las obras de estos compositores.

Ya se dijo que, según Lavignac, el pedal fue inventado por Sebastian Erard, fundador de la

knew of it.

While a piano virtuoso may play, on our modern pianos, pieces composed by musicians who never knew the pedal, and employ it with such skill that he will not violate the spirit of the age in which the composition was written, yet, the average piano student should not be given such unlimited freedom. He should therefore, be very sparing of the use of the pedal when playing compositions written for piano by Bach, Händel, Rameau, Scarlatti.

The following list of composers, with the dates of birth and death, is significant and educational, if we keep present the date when the pedal was invented.

*französischen Klavierfabrikanten-Firma im Jahre 1777-1780 erfunden worden sei. Dieses Datum ist von grösserer Bedeutung als man auf dem ersten Blick annehmen mag, denn es gestattet uns festzustellen, wann die klassischen Komponisten das Pedal anwandten, ebenso diejenigen, die es nie gekannt haben.*

*Obwohl ein Klaviervirtuose auf unseren modernen Klavieren Stücke von Komponisten spielen kann, die nie ein Pedal gekannt haben und dabei das Pedal in so geschickter Weise anwendet, dass er den Geist der Zeit, in der die Komposition geschrieben wurde, nicht verletzt, so sollte dennoch dem Durchschnittsklavierspieler nicht zu viel Freiheit in dieser Beziehung gegeben werden. Er soll sehr vorsichtig mit dem Gebrauch des Pedales umgehen, wenn er Klavierkompositionen von Bach, Händel, Rameau, Scarlatti spielt.*

*Die folgende Liste von Komponisten mit den Geburts- und Todestagen, ist von Bedeutung und erzieherischen Wert, wenn wir das Datum wann das Pedal erfunden wurde vor Auge behalten:*

*Diese Komponisten haben das vom Fuss gebrauchte Pedal nie gekannt.*

Il a déjà été dit que, d'après Lavignac, la pédale fut inventée de par l'esprit de 1777 à 1780, Sébastien Erard, fondateur de la maison de pianos français bien connue. La connaissance de cette date a une plus grande importance, qu'il ne semblerait au premier abord, car elle nous permet de savoir ceux parmi les compositeurs classiques qui ont employés la pédale et ceux qui ne l'ont jamais connue.

Bien qu'un virtuose puisse jouer, sur nos pianos modernes, des morceaux composés par des musiciens qui ne connurent jamais la pédale et l'employer assez habilement pour ne pas violer l'époque à laquelle la composition fut écrite, on ne doit pas concéder une liberté aussi illimitée à ceux qui étudient le piano. Il doit donc employer la pédale avec circonspection en jouant les compositions de Bach, Händel, Rameau, Scarlatti.

La liste suivante de compositeurs, avec les dates de naissance et de mort, est significative et instructive, si nous nous rappelons la date à laquelle la pédale fut inventée.

Ces compositeurs n'ont jamais connu la pédale mûe par le pied.

*célebre fábrica de pianos franceses, de 1777 a 1780. El conocimiento de esta última fecha tiene mucho mayor significación que lo que parece a primera vista, pues nos permite saber cuales de los compositores clásicos emplearon el pedal, así como también los que no lo conocieron.*

*Aunque un virtuoso puede tocar, en nuestros pianos modernos, piezas compuestas por músicos que jamás conocieron el pedal, empleándolo de una manera tan hábil que no haga violencia al espíritu de la época en que se escribió la composición, no conviene conceder tanta libertad a la mayoría de los discípulos. Deberán, por consiguiente, emplear muy poco el pedal al tocar composiciones para piano de Bach, Händel, Rameau y Scarlatti.*

*La siguiente lista de compositores, con las fechas de su nacimiento y de su muerte, tiene gran valor educativo, si tenemos presente la fecha en que se inventó el pedal.*

*Estos compositores no conocieron el pedal movido por el pie.*

These composers never knew the pedal operated by the foot.

Place of birth  
*Geburtsort*  
Lieu de naissance  
*Lugar de nacimiento*

Geising { Germany  
Deutschland  
Allemagne  
Alemania

Name  
*Name*  
Nom  
*Nombre*

Johann Kuhnau

Date of birth and death  
*Geburts- und Sterbejahr*  
Date de naissance et de mort  
*Fechas de nacimiento y muerte*

1667-1722

Paris	{ France <i>Frankreich</i> France <i>Francia</i>	François Couperin	1668 - 1733
Dijon	{ France <i>Frankreich</i> France <i>Francia</i>	Jean Philippe Rameau	1683 - 1764
Naples <i>Napapel</i> Naples <i>Nápoles</i>	-Italy -Italien -Italie -Italia	Domenico Scarlatti	1683 - 1757
Eisenach	{ Germany <i>Deutschland</i> Allemagne <i>Alemania</i>	Johann Sebastian Bach	1685 - 1750
Halle	{ Germany <i>Deutschland</i> Allemagne <i>Alemania</i>	George Friedrich Händel	1685 - 1759

Age at which the following composers could have known the pedal (operated by the foot) allowing three years for the invention to become known.

*Alter, in welchem folgende Komponisten das vom Fuss gebrauchte Pedal gekannt haben wobei angenommen wird, dass drei Jahre nötig waren, um seine Erfindung bekannt zu machen.*

Âge auquel les compositeurs suivants ont pu connaître la pedal (actionnée par le pied) admettant qu'il ait fallu trois ans pour que son invention fut généralement connue.

*Edad a que estos compositores conocieron el pedal (movido por el pie) dejando un espacio de tres años para que se conociera la invención.*

Place of birth <i>Geburtsort</i> Lieu de naissance <i>Lugar de nacimiento</i>	Name <i>Name</i> Nom <i>Nombre</i>	Date of birth and death <i>Geburts- und Sterbejahr</i> Date de naissance et de mort <i>Fechas de nacimiento y muerte</i>	From his-- to his-- year <i>Vom---bis zum----Jahr</i> Depuis sa-- jusqu'à sa--année <i>De los--- a los--- años</i>	
Rohrau	{ Austria <i>Oesterreich</i> Autriche <i>Austria</i>	Joseph Franz Haydn	1732 - 1809	" " 48 " " 77 "
Rome <i>Roma</i>	{ Italy <i>Italien</i> Italie <i>Italia</i>	Muzzio Clementi	1752 - 1832	" " 28 " " 80 "
Salzburg	{ Austria <i>Oesterreich</i> Autriche <i>Austria</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	1756 - 1791	" " 24 " " 35 "
Czaslau	{ Bohemia <i>Böhmen</i> Bohême <i>Bohemia</i>	Johann Ludwig Dussek	1761 - 1812	" " 19 " " 51 "
Bonn	{ Germany <i>Deutschland</i> Allemagne <i>Alemania</i>	Ludwig van Beethoven	1770 - 1827	" " 10 " " 57 "

Hummel, Weber, Schubert and later composers have always known the pedal.

*Hummel, Weber, Schubert und spätere Komponisten haben immer das Pedal gekannt.*

Hummel, Weber, Schubert et les compositeurs plus modernes ont toujours connu la pédale.

*Hummel, Weber, Schubert y los compositores más modernos han conocido siempre el pedal.*

## The Left or Soft Pedal

It is called in German *Verschiebung* and also (more rarely) *Pianozug*; in French *petite pédale* or *sourdine*; in Italian *sordini* pronounced *sordeenee*), abbreviated *sord.* or *s.p.*; also called *una corda* abbreviated *u.c.*). in Spanish *sordina*.

The earliest device for diminishing or softening the intensity of the tone in the pianofortes consisted in strips of cloth, or leather, or other material, which were pressed against or brought in partial contact with the strings by means of a mechanism operated by a stop or knob. This invention was contemporaneous with that of the "kneepedal" (*Genouillère*). It was called in German *Harfenzug* and in French *Céleste*. It was used in Germany and designated by these names before Sébastien Erard patented his improved *Céleste* pedal.

The first real *soft pedal* operated by the foot) was patented by John Broadwood, the famous English piano-maker, in 1783. He called it "sordin" or "mute".

The invention of the first "*Verschiebung*" (shifting keyboard), whereby the hammers were made to strike, at the will of the executant, on two, or

## Das linke Pedal (*Verschiebung* oder *Sordini*)

*Ein alter Name dafür ist Pianozug, im französischen petite pédale oder sourdine, im italienischen sordini, abgekürzt: sord. oder s.p.; manchmal auch una corda (abgekürzt u.c.) im spanischen sordina.*

*Die früheste Vorrichtung, um den Ton des Klaviers schwächer oder milder zu machen, bestand aus einem Streifen von Tuch, Leder oder anderen Materials, der ganz oder teilweise gegen die Saiten gelehnt und durch einen Stüpsel oder Knopf reguliert wurde. Diese Erfindung fand gleichzeitig mit der des "Knie-Pedals" (*Genouillère*) statt. Sie wurde damals Harfenzug, im französischen Céleste, genannt, und in Deutschland unter diese Namen gekannt bis Sebastian Erard sein verbessertes Céleste Pedal erfand.*

*Das erste wirkliche weiche Pedal (vom Fusse reguliert) wurde von John Broadwood, dem berühmten englischen Pianofabrikanten, im Jahre 1783 erfunden. Er nannte es "sordin" oder "mute".*

*Die Erfindung der ersten Verschiebung (verschiebbare Klaviatur), wobei die Hammer nach Belieben des Vortragenden nur auf zwei oder einer Saite anschlugen, wird Andreas Stein zuge-*

## La Sourdine ou Petite Pédale

On l'appelle en allemand, *Verschiebung* et aussi (plus rarement) *Pianozug*; en italien, *sordini*, en abrégé *sord.* ou *s.p.* et aussi *una corda*, en abrégé *u.c.*; en espagnol *sordina*.

Le premier système inventé pour diminuer ou adoucir l'intensité du son dans les pianos consistait de bandes d'étoffe, de cuir ou d'autre matériel, pressées complètement ou en partie sur les cordes au moyen d'un mécanisme actionné par une poignée ou un bouton. Cette invention date de l'époque de la "genouillère." On l'appelait en français *Céleste* et en allemand *Harfenzug*. On l'employa en Allemagne, où on l'appelait ainsi avant que Sébastien Erard n'eût breveté sa pédale *Céleste* perfectionnée.

La première *sourdine* véritable, mûe par le pied, fut brevetée par John Broadwood, le célèbre fabricant de pianos anglais, en 1783. Il l'appela "sordin" ou "muette".

L'invention de la première "*Verschiebung*" (clavier mobile), au moyen de laquelle les marteaux pouvaient frapper, selon le désir de l'exécutant, une ou deux cordes, est attribuée à Andreas Stein, qui l'em-

## La Sordina o Pedal Suave

*Se llama en alemán Verschiebung y también (aunque raramente) Pianozug; en francés petite pédale o sourdine; en italiano sordini, abreviado sord. o s.p. También se llama una corda (abreviado U.C.)*

*La primera invención para disminuir o suavizar la intensidad del sonido en el piano constaba de tiras de paño, o cuero, u otro material, que se hallaban oprimidas contra las cuerdas, completa o parcialmente, por medio de un mecanismo manipulado por una perilla. Esta invención fue contemporánea con la del pedal de las rodillas (*Genouillère*). Se llamaba en alemán Harfenzug y en francés Céleste. Se empleó en Alemania y se designó bajo estos nombres antes de que Sebastian Erard patentara su pedal Céleste mejorado.*

*El primer pedal de sordina verdadero (operado por el pie) fue patentado por John Broadwood, el célebre fabricante inglés de pianos, en 1783. Lo llamó "sordin" o "muette".*

*La invención del primer "Verschiebung" (teclado movedido), merced a la cual los martinetes podían, a voluntad del ejecutante, herir dos cuerdas o una sola, se acredita a Andreas Stein,*

one string is credited to Andreas Stein, who first used it in his "Saitenharmonica" in 1789. According to Grove: "this arrangement of the shifting pedal exists in an unaltered grand piano of John Broadwood's, dated 1793. It is possible that in this form it may have been an invention of that maker, if not his, an English invention simultaneously with Stein's." Andreas Stein called his invention of the shifting keyboard "Spinetchen", but Beethoven, who was greatly pleased with the invention, called it *una corda*, also "eine Saite." He used it in his concerto for piano and orchestra, in G major, (1807), in his sonatas Op. 101, 106, 109, 110, 111; in short, in all his later, great works for piano.

In the "Guide to the Pianoforte Pedals" of Buschorzeff (English translation by John A. Preston) is written: "When the left pedal is pressed down the whole keyboard is moved slightly, so that the hammer touches one string only, thus producing a weaker tone?"

This definition is incorrect as applied to the early shifting pedal which, as we have seen, made it possible to strike first two strings, then one. It is also incorrect as applied to the modern shifting pedal of our grand pianos. On these, there are three strings for every tone, from the highest, un-

*schrieben, der sie zuerst in seiner "Saitenharmonika" in 1789, gebrauchte. Nach Groves "Dictionary of Music and Musicians": "Diese Einrichtung der verschiebbaren Klaviatur in seiner ursprünglichen Gestalt befindet sich in einem Flügel von John Broadwood aus dem Jahre 1793. Es ist möglich, dass sie in dieser Form eine Erfindung dieses Fabrikanten ist und, wenn nicht, immerhin die eines englischen Erfinders, die gleichzeitig mit der Steinschen Erfindung gemacht wurde." Andreas Stein nannte seine Erfindung der verschiebbaren Klaviatur "Spinetchen"; aber Beethoven der von der Erfindung sehr eingenommen war, nannte sie una corda oder "eine Saite". Er gebraucht sie in seinen Konzerten für Klavier und Orchester in G Dur (1807); in seinen Sonaten Op. 101, 106, 109, 110, 111; kurz in allen seinen späteren, grosseren Klavier-Werken.*

*Buschorzeff schreibt in seinem Buche "Pianoforte Pedale": "Ist das linke Pedal niedergetreten, so wird die ganze Klaviatur etwas nach der Saite verschoben, sodass die Hammer nur eine Saite anschlagen, wodurch ein schwächerer Ton erzeugt wird.*

*Diese Erläuterung ist unrichtig, wenn sie sich auf die frühere Verschiebung bezieht, die, wie bereits gesagt, es ermöglichte erst zwei und dann*

ploya le premier dans son "Saitenharmonica" en 1789. D'après le "Grove's Dictionary of Music and Musicians": "ce système de clavier mobile existe dans un piano à queue de John Broadwood, portant la date de 1793. Il est possible que dans cette forme, elle ait été l'invention de Broadwood, et sinon la sienne, du moins celle d'un anglais qui la fit en même temps que Stein? Andréas Stein appela son invention du clavier mobile "Spinetchen"; mais Beethoven, à qui l'invention plut énormément, l'appela *una corda* et aussi "eine Saite". Il l'employa dans son concerto pour piano et orchestre en sol majeur (1807) et dans ses sonates Op. 101, 106, 109, 110, 111; en un mot dans toutes ses dernières et grandes compositions pour piano.

Dans le "Traité de la Pédale" par Buschorzeff, (traduction en français par M. Kufferath), il est dit: "Quand on met la sourdine, tout le clavier est déplacé légèrement, de façon à ce que le marteau ne frappe qu'une seule corde, produisant ainsi un son plus faible?"

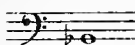
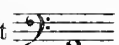
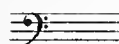
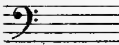

Cette définition est incorrecte, si on l'applique à la première pédale qui faisait déplacer le clavier, et grâce à laquelle il était possible, comme nous l'avons vu, de frapper d'abord deux cordes, puis une seule; elle est aussi incorrecte appliquée à la pédale moderne de

*quien lo empleó por primera vez en su "Saitenharmonica" en 1789. Según el "Dictionary of Music and Musicians, de Grove, "este mecanismo existe en un piano de cola de John Broadwood fechado en 1793. Es posible que este mecanismo haya sido invención de Broadwood, o si no, que haya sido una invención inglesa al mismo tiempo que la de Stein?" Andreas Stein llamó "Spinetchen" a su invención del teclado movedizo, pero Beethoven, a quien gustó mucho, lo llamó una corda y también "eine Saite". Hizo uso de esta invención en su concierto en Sol mayor, para piano y orquesta, (1807), en sus sonatas Op. 101, 106, 109, 110, 111, es decir, en todas sus últimas grandes obras para piano.*

*En su "Traité de la Pédale" por Buschorzeff, traducido al francés por Kufferath, está escrito: "Cuando se oprime el pedal izquierdo todo el teclado se mueve levemente hacia un lado, de tal manera que el martinete no hiere más que una sola cuerda, produciendo así un sonido más débil."*

*Esta definición es incorrecta, en lo que se refiere al teclado movedizo primitivo, merced al cual, según hemos visto, era posible herir primeramente dos cuerdas, luego una. También es incorrecta en lo que se refiere al teclado movedizo moderno, en pianos de cola modernos. En éstos últimos hay tres cuerdas para cada*

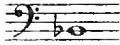


til about ; two strings from about  until about ; and one string from about ; until the  lowest note. When the keyboard is shifted to the right through the action of the sordini, the hammer strikes two strings in the first section; it strikes one string in the second section; and where there is only one string the hammer strikes it with only one fourth of its surface.

All this applies only to grand pianos. In the modern upright pianos there is no displacing of the keyboard; by using the soft pedal the whole action of the hammers is brought nearer the strings and the hammers strike on all strings, but only from about half the former distance. The invention of this mechanism for the soft pedal on up-right pianos, is due to M. Montal, a blind Parisian piano-maker who exhibited it in London, in 1862, under the name of "Pédale d'Expression".


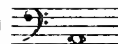
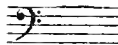
The appellation "una corda" is nowadays a misnomer. *Sordini pedale* or simply "sordini" (in spite of its literally meaning "damper" is more appropriate.

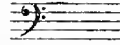
It is highly regrettable that the shifting (soft) pedal, as constructed at present and adopted by

*eine Saite anzuschlagen. Sie ist aber auch unrichtig, wenn sie sich auf den modernen Flügel bezieht. Bei diesem gibt es drei Saiten für jeden Ton vom höchsten bis ungefähr ; dann zwei Saiten von ungefähr  bis ungefähr ; und schliesslich nur eine Saite von ungefähr  bis zur tiefsten *

*Note. Wenn die Klaviatur durch die Wirkung der Verschiebung etwas nach rechts verschoben wird, so schlägt der Hammer in der ersten Abteilung nur auf zwei Saiten und in der zweiten Abteilung nur auf einer Saite an; und wo nur eine Saite vorhanden ist, schlägt der Hammer nur auf ein Viertel der Oberfläche.*


*Dies alles trifft nur bei Flügeln zu. Bei den modernen Pianinos findet keine Verschiebung der Klaviatur statt; der ganze Mechanismus der Hammer wird durch Anwendung des linken Pedals den Saiten näher gebracht und die Hammer schlagen auf allen Saiten an, aber nur von ungefähr der Hälfte der ursprünglichen Entfernung aus. Die Erfindung dieser Vorrichtung wird M. Montal, einem blinden Pariser Klavier-Fabrikanten zugeschrieben, der sie in London im Jahre 1862 unter dem Namen "Pédale d'Expression"*

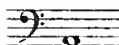
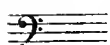

nos pianos à queue. Sur ceux-ci, il y a trois cordes pour chaque son, du plus haut jusqu'à environ ; deux cordes depuis environ  jusqu'à environ ; et une corde depuis en-

viron  jusqu'à la note la plus basse. Quand le clavier est déplacé à droite, sous l'action de la sourdine, le marteau ne frappe que deux cordes dans la première section, une corde dans la seconde et là où il n'y en a qu'une, il ne frappe cette corde qu'à vece le quart de sa surface.

Tout ceci s'applique aux pianos à queue. Dans les pianos droits modernes, il n'y a aucun déplacement de clavier; en pressant sur la sourdine, tout le mécanisme des marteaux est rapproché des cordes et les marteaux frappent toutes les cordes, mais à peu près à la moitié de la distance régulière. L'invention de ce système de sourdine pour les pianos droits est due à un Parisien M. Montal, fabricant de pianos, qui était aveugle et exhiba cette pédale à Londres, en 1862, sous le nom de "Pédale d'Expression".

La dénomination de "una corda" est, de nos jours, une erreur. Il est plus approprié de dire *sordini pedale* ou simplement "sordini"; quoique la

tono, desde el más alto hasta, poco más o menos, ; dos cuerdas

desde  aproximadamente, hasta  aproximadamente, y una cuerda desde 

aproximadamente hasta la nota más baja. Cuando el teclado se mueve hacia la derecha, por la acción de la sordina, el martinete hiere dos cuerdas en la primera sección; hiere una cuerda en la segunda sección; y en donde no hay más que una cuerda el martinete la hiere de soslayo, produciendo, por consiguiente, un sonido menos fuerte.

Todo esto se aplica solamente a los pianos de cola. En los pianos verticales modernos no hay teclado movetizo; la sordina acerca los martinetes a las cuerdas y desde esa distancia, que es aproximadamente la mitad de la distancia primitiva, los martinetes hieren a todas las cuerdas. La invención de este mecanismo de la sordina en los pianos verticales se debe a M. Montal, un fabricante de pianos de Paris, ciego, quien lo exhibió en Londres, en 1862, bajo el nombre de "Pédale d'Expression".

La apelación "una corda" ya no conviene hoy día. "Sordina", (a pesar de que significaba literalmente

all piano firms, does not permit, as of yore, to play on two strings, or on one, at the discretion of the executant. From all accounts the effect produced by having the hammers strike on only one of the middle and upper strings was of enchanting delicacy. In fact, we are now, at times, unable to comply with the expressed wishes of the great composers. Thus, the Andante of the G major concerto for piano and orchestra, Op. 58, of Beethoven is to be played throughout "a una corda" (on one string), except the long trill in the middle, in which Beethoven requires the gradual addition of the other two strings, and afterwards the return, just as gradual, from three strings to one. Beethoven's directions are explicit; he wrote: "due e poi tre corde" (two and then three strings), and afterwards: "due e poi una corda" (two and then one string). We are unable to do this on our modern grand pianos.

ausstellte.

*Die Bezeichnung "una corda" ist heutzutage eine falsche Benennung. Sordini pedale oder vereinfacht "sordini" (trotz des ursprünglichen Sinnes "Dämpfer") ist besser.*

*Es ist höchst bedauerlich, dass die jetzige Verschiebung, wie sie von allen Klavier-Fabrikanten gebaut wird, es nicht wie früher gestattet, nach Belieben auf zwei oder einer Seite zu spielen. Allen Aussagen nach war die Wirkung, die dadurch erzielt wurde, dass die Hammer nur auf einer der Saiten der mittleren und höheren Abteilung angeschlagen, von entzückender Zartheit. Tatsächlich sind wir heutzutage ausser Stande, den ausgesprochenen Wünschen der grossen Komponisten nachzukommen. So soll zum Beispiel das Andante des G Dur Konzertes für Klavier und Orchester, Opus 58, von Beethoven, durchweg "a una corda" (auf einer Saite) gespielt werden, mit Ausnahme des langen Trillers in der Mitte, bei welchem Beethoven die allmähliche Zunahme der andern zwei Saiten und später die Rückkehr, ebenso allmählich, von drei Saiten auf eine verlangt. Beethovens Angaben sind ausführlich; er schreibt: "due e poi tre corde" (zwei und dann drei Saiten), und später "due e poi una corda" (zwei und dann eine Saite). Wir sind nicht im Stande, dies auf unseren modernen Flügeln auszuführen.*

signification littérale de ce mot soit "étouffoir."

Il est bien regrettable que la sourdine, telle qu'elle est construite et adoptée, à présent, par toutes les maisons de pianos, ne permette pas, comme jadis, de jouer sur deux cordes, puis sur une, selon le désir de l'exécutant. A ce qu'il paraît, l'effet produit par le coup des marteaux sur une seule des cordes du milieu et du haut était d'une délicatesse ravissante. En fait, il nous est, parfois, impossible de nous conformer aux désirs exprimés par les grands compositeurs. Par exemple, l'Andante du concerto en sol majeur pour piano et orchestre, Op. 58, de Beethoven, doit être joué tout le temps "una corda" (sur une seule corde), sauf le long trille du milieu, où Beethoven requiert l'addition graduelle des deux autres cordes et plus tard le retour, tout aussi graduel, de trois cordes à une seule. Ses indications sont explicites; il écrivit "due e poi tre corde" (deux, puis trois cordes), et plus loin "due e poi una corda" (deux, puis une seule corde). Il nous est impossible de faire ceci sur nos pianos à queue modernes.

"apagador;" en italiano) es más apropiado.

*Es una lástima que el pedal de teclado movedido (sordina), según lo construyen hoy día todos los fabricantes de pianos, no permite, como en su tiempo, tocar ya en dos o en una cuerda, a voluntad del ejecutante. Según los historiadores, el efecto que producían los martinetes al herir tan solo una de las cuerdas de los registros medio y alto, era de encantadora delicadeza. Es un hecho que hoy a veces no podemos cumplir con los deseos expresados por los grandes compositores. Así, por ejemplo, el Andante del concierto en Sol mayor, para piano y orquesta, Op. 58, de Beethoven, se debe tocar totalmente "a una corda" (a una cuerda), excepto el trino largo de la parte media, en el cual Beethoven indica la adición gradual de las otras dos cuerdas y después, la vuelta, también gradual, de las tres cuerdas a una sola. Las instrucciones de Beethoven son explícitas: "due e poi tre corde" (dos y luego tres cuerdas) y después: "due e poi una corda" (dos y luego una cuerda). En nuestros pianos de cola modernos no podemos hacer esto.*

## How to use the Soft Pedal.

In his "L'École de la Pédale," a work which I have had occasion to quote repeatedly, Lavignac gives scant importance to the soft pedal. He writes: "The soft pedal is an adjunction of secondary importance only, not possessing, like the damper pedal, a complex action, but producing invariably its only effect of diminishing the sonority. If no exaggerated use is made of it the soft pedal may be employed, without scruples, in the compositions of all times and of all schools?"

In contradistinction to the great value which Lavignac attaches to the damper pedal (his whole pedal method is practically devoted to its description and to its properties) and to the little importance which he concedes to the soft pedal, Adolph Kullak writes in his "Die Ästhetik des Klavierspiels" (Aesthetics of Pianoforte Playing): "The former" (the damper pedal) "is usually regarded as the more important. This is a mistaken view?"

Czerny writes: "It does the player more honor to produce a soft tone without the aid of the soft pedal than with it?"

## Wie das linke Pedal (Verschiebung) zu gebrauchen ist.

In seiner "L'École de la Pédale," ein Werk, welches ich bereits des öfteren erwähnt habe, legt Lavignac der Verschiebung nur geringe Bedeutung bei. Er schreibt: "Die Verschiebung besitzt nur untergeordnete Bedeutung, da sie nicht, wie das rechte Pedal über einen vielseitigen Mechanismus verfügt, sondern erzielt stets nur die einzige Wirkung, die Klangfülle zu vermindern. Wenn kein übertriebener Gebrauch davon gemacht wird, kann die Verschiebung ohne Bedenken in den Werken aller Zeiten und aller Schulen benutzt werden?"

Im Widerspruch zu dem grossen Wert, mit dem Lavignac das rechte Pedal betrachtet (seine ganze Pedalmethode ist eigentlich nur der Beschreibung desselben und dessen Eigenschaften gewidmet) und der geringen Bedeutung, die er der Verschiebung beimisst, schreibt Adolph Kullak in seinem "Die Ästhetik des Klavierspiels": "Das erstere" (das rechte Pedal) wird gewöhnlich als das wichtigere angesehen. Diese Ansicht ist eine irrthümliche?"

Czerny sagt über das leise Pedal: Es gereicht dem Spieler mehr zur

## Emploi de la Sourdine

Dans son "L'École de la Pédale," un ouvrage que j'ai déjà eu maintes occasions de citer, Lavignac ne donne que fort peu d'importance à la sourdine. Il écrit: "Organe d'ordre secondaire, ne possédant pas comme la pédale de droite une action complexe, mais produisant toujours invariablement son unique effet d'affaiblissement de la sonorité, la sourdine, à la seule condition qu'on n'en fasse pas un abus exagéré, qu'on la réserve pour des effets de douceur, de charme, peut être employée sans scrupule dans les œuvres de tous les temps et de toutes les époques?"

En contraste à la grande importance que Lavignac attache à la "pédale de droite" son entière méthode de la pédale est pratiquement consacrée à sa description et à ses qualités - et en contraste au peu d'importance qu'il accorde à la sourdine, Adolph Kullak écrit dans son "Die Ästhetik des Klavierspiels" (Esthétique du Jeu de Piano): "La première" (la pédale de droite) "est généralement considérée comme la plus importante. C'est là une erreur?"

Czerny écrit: "L'exécu-

## Empleo de la Sordina

En su "L'École de la Pédale," obra que ya he tenido ocasión de citar varias veces, Lavignac da escasa importancia a la sordina. Escribe: "La sordina es de importancia secundaria pues no posee, como el pedal "derecho," una acción múltiple, sino que produce invariablemente su único efecto de disminuir la sonoridad. Si no se hace de un modo exagerado se puede emplear la sordina, sin aprehensión, en composiciones de todas épocas y de todas escuelas?"

En contraste a la gran importancia que Lavignac da al pedal "derecho" (todo su método de pedal se dedica, casi exclusivamente, a su descripción y propiedades) y a la poca importancia que da a la sordina, Adolph Kullak escribe en su "Die Ästhetik des Klavierspiels" (Estética del Piano): "El primero" (el pedal "derecho") "se considera generalmente como el más importante. Es un parecer erróneo?"

Czerny escribe: "Hay más mérito en producir un sonido suave sin la ayuda de la sordina que con ella?"

No hay duda que emplear la sordina en cuanto se desea tocar suavemente es de mostrar falta de recursos

There is no doubt a lack of artistic resources shown by using the soft pedal as soon as one wants to play softly. Playing softly should be done through the touch, the soft pedal being used at the end of a diminuendo or when the softest possible playing is desired. The soft pedal may be used alone and also in conjunction with the damper pedal. Its great artistic effect, however, lies in the peculiar tone color which it lends to the instrument.

Visions of nocturnal, quiet beauty; peaceful moon-lit landscapes; the slow rocking of the boat under the star-lit sky; the nodding slumber of flowers; mothers dreaming at the cradle of their child; the impressive hour of twilight; uplifted, silent prayers from sorrowful hearts -- these arise before our mind when the soft pedal, aided by a beautiful, delicate touch, itself inspired by a generous heart and a poetical mind, raises the magic curtain behind which dwell the happiness and joy that music can give.

*Ehre, einen leisen Ton ohne, als mit Hilfe des leisen Pedals hervorzu- bringen?*

*Sich der Verschiebung zu bedienen wenn man leise spielen will, zeigt zweifelsohne ein Mangel an künstlerischen Hilfsmitteln. Leises Spielen sollte durch den Anschlag bewirkt werden; die Verschiebung soll erst gegen das Ende des Diminuendos benutzt werden oder wenn das denkbar leiseste Spielen gewünscht wird. Es kann allein und auch mit dem rechten Pedale zusammen gebraucht werden. Seine grosse künstlerische Wirkung liegt jedoch in der besonderen Tonföhrung, die es dem Klange des Instruments verleiht.*

*Visionen von nüch- tlicher, ruhiger Schönheit, von friedlichen mondbe- leuchteten Landschaften; von dem sanften Wiegen des Bootes unter dem sternenbesüten Himmel; von im Schlafe nickenden Blumen; von der Mutter Träumen an der Wiege ihres Kindes; von der ein- drucksvollen Dämmerungs- stunde und des stummen Gebetes aus kummervollen Herzen -- diese steigen vor unserer Seele auf; wenn das leise Pedal, erhöht durch einen schönen, zar- ten Anschlag, dieser von einem edelmatigen Herzen und einem poetischen Ge- müt besetzt, den zauberis- chen Vorhang hebt, hinter dem das Glück und die Freude wohnen, die die Musik geben kann.*

tant a plus de mérite à produire un son doux sans l'aide de la sourdine qu'avec celle-ci."

Employer la sourdine dès que l'on veut jouer doucement, c'est, sans aucun doute, faire preuve d'un manque de ressources artistiques. C'est par le toucher que l'on joue doucement; on emploiera la sourdine à la fin d'un diminuendo ou lorsque l'on veut un jeu exces- sivement doux. La sourdine peut s'employer seule et aussi en conjonction avec la "pédale de droite." Mais son plus grand effet artistique réside dans le coloris particulier qu'elle confère au son de l'instrument.

Visions de nocturne et calme beauté; tranquilles paysages au clair de lune; le mouvement berceur de la barque sous le ciel étoilé; les fleurs penchées dans leur sommeil; mères rêvant, auprès du berceau de l'enfant; l'heure émou- vante du crépuscule; la prière silencieuse de coeurs attristés -- tout s'évoque dans notre esprit lorsque la sourdine, aidée d'un toucher beau et délicat, inspiré lui-même par un coeur géné- reux, et un esprit poéti- que, soulève le rideau magique derrière lequel s'abritent le bonheur et la joie que la musique peut donner.

*artísticos. Es por medio del "toucher" que se debe tocar suavemente. em- pleando la sordina al fi- nal de un diminuendo o cuando se desée tocar lo más suavemente posible. La sordina se puede em- plear sola y también en combinación con el pedul derecho. Pero su gran efec- to artístico consiste en el colorido peculiar que im- parte al sonido del instru- mento.*

*Bellas visiones de tran- quilidad nocturna; serenos paisájes a la luz de la luna; el movimiento me- cedor del bote bajo un cielo estrellado; las flores inclinadas, adormecidas; la madre soñando junto a la cuna de su niño; la impresión extraña del crepúsculo; la muda oración fervorosa de cora- zones acogojados todo se evoca cuando la sordi- na, unida a un "toucher" hermoso y delicado, in- spirado por un alma gen- erosa y un espíritu poéti- co, descorre el mágico ve- lo detrás del cual se al- bergan la dicha y el goce que la música puede dar.*

Nocturne Op.27, No.1 – *Nocturno Op.27, No.1*

FREDERICK CHOPIN

Larghetto (♩ = 42-44)

pp sordini

sotto voce

sempre legato

dim. etc.

See also, among other suitable compositions, Berceuse-cradle song - by Brahms, by Chopin, Grieg, Godard and by other composers; Slumber-song by Schumann; Barcarolles - boat song - by Rubinstein, Mendelssohn, Rachmaninoff; Chopin's Preludes in E minor and B minor.

In the two following examples the same thought and effect underlies the wondrously beautiful music: the booming of the bells wafted across the tranquil waters, in the silence of night.

In the "Gondoliera," the great bell of St. Mark's Cathedral in Venice, drones over the shadowy lagoons,

*Siehe auch, unter vielen anderen geeigneten Stücke Wiegenlied von Brahms, von Chopin, Grieg, Godard und von anderen; Schlummerlied von Schumann; Barcarollen von Rubinstein, Rachmaninoff; Gondellieder von Mendelssohn, Chopins Präludium in E moll und H moll.*

*In den beiden folgenden Kompositionen liegt derselbe Gedanke und Effekt der wundervollen Musik zu Grunde; das Dröhnen der Glocken, das über den ruhigen Wassern in der Stille der Nacht schwebt.*

*In der "Gondoliera" dröhnt die grosse Glocke der Sankt Markus Kathedrale in Venedig über*

Voir aussi, parmi les nombreuses compositions appropriées, les Berceuses de Brahms, Chopin, Grieg, Godard et autres compositeurs; celle de Schumann intitulée "Schlummerlied"; les Barcarolles de Rubinstein, Mendelssohn, Rachmaninoff; les Préludes de Chopin en *mi* mineur et en *si* mineur).

Dans les deux exemples suivants, la merveilleuse musique fait naître la même pensée et produit le même effet: le bourdonnement des cloches flottant au-dessus des eaux tranquilles dans le silence de la nuit.

Dans la "Gondoliera," le bourdon de la Cathédrale

*Véase también entre las muchas composiciones apropiadas, las siguientes: "canciones de cuna" "Wiegenlied," de Brahms; "Berceuse," de Chopin, de Grieg, de Godard, y de otros compositores; "Schlummerlied," de Schumann; Barcarolas de Rubinstein, Mendelssohn, Rachmaninoff; los Preludios de Chopin en *Mi* menor y en *Si* menor.*

*En la bellísima música de los ejemplos siguientes se manifiesta el mismo pensamiento y el mismo efecto: el tañido grave de las campanas por encima de las aguas tranquilas, en el silencio de la noche.*

*En la "Gondoliera," la campana mayor de la*

dotted with gliding gondolas, from whence issue songs of happy, sensuous love. Liszt, in the radiance of fame, health and happiness paints a beautiful vivid picture of the happy external world.

In the "Prelude" the deep-toned bell of the convent of Valldemosa, on the Isle of Majorca, off the coast of Spain, calls across the lonely, darkened waters. Chopin, broken in spirit and body, sustained only by the devotion of a faithful, admirable woman, sings, in moving accents, the inner world of the heart of man, its yearnings and hopes, its joys and sorrows.

At the end of both pieces (the whole last page) the simultaneous employment of the soft pedal and the damper pedal, also of the "prolongation" pedal (see further on) enables an adequate interpretation.

*dämmerige Lagunen, auf denen unzählige Gondeln dahingleiten, aus welchen Lieder glücklicher Liebe erklingen. Liszt, auf dem Gipfel seines Ruhmes, der Gesundheit und des Glückes malt ein wunderschönes, lebendiges Bild der glücklichen äussern Welt.*

*In dem "Präludium" ruft die tief-dröhnende Glocke des Klosters von Valldemosa auf der Insel Majorca an der spanischen Küste über die einsamen dunklen Fluten. Chopin, an Geist und Körper gebrochen, und nur durch die Hingebungeiner getreuen, bewunderungswürdigen Frau aufrecht gehalten, besingt in rührenden Akzenten die innere Welt des menschlichen Herzens, sein Sehnen und Hoffen, seine Freuden und Leiden.*

*Am Schlusse der beiden Stücke (die ganze letzte Seite) wird durch den gleichzeitigen Gebrauch der Verschiebung und des rechten Pedals, und ebenfalls des dritten Pedals (siehe weiter unter) eine angemessene Interpretation erzielt.*

de St. Marc à Venise résonne au-dessus des lagunes enveloppées d'ombre, parsemées de gondoles, d'où s'élèvent des chants d'amour et de gaieté. Liszt, rayonnant de gloire, de santé et de bonheur, dépeint brillamment les transports de joie des humains.

Dans le "Prelude" la voix grave de la cloche du couvent de Valldemosa, sur l'île de Majorque, au large de la côte d'Espagne, appelle par-dessus les flots solitaires et ténébreux. Chopin, l'esprit et le corps brisés, soutenu seulement par le dévouement d'une admirable et fidèle femme, chante, en émouvants accents, la vie du cœur humain, ses ardants desirs, ses espoirs, ses joies et ses deuils.

À la fin des deux morceaux (toute la dernière page), l'emploi simultané de la sourdine et de la "pédale de droite" ainsi que de la "pédale de prolongement" (voir ci-après) permet d'obtenir une interprétation juste.

*Catedral de San Marcos en Venecia, zumba por encima de las lagunas sombrías, por las cuales se deslizan las góndolas, de donde surgen canciones de dicha y amor. Liszt, en el apogeo de su fama, salud y felicidad, presenta una hermosa vista de la vida dichosa.*

*En el "Preludio" el profundo tañido de la campana del convento de Valldemosa, en la isla de Mallorca, frente a la costa de España, llama a través del espacio, por encima de las solitarias y oscuras aguas. Chopin, enfermo de espíritu y de cuerpo, viviendo solamente por la devoción de una mujer fiel, admirable, canta, con acentos conmovedores, la vida interior del corazón del hombre, sus anhelos, y esperanzas, sus alegrías y pesares.*

*Al final de ambas piezas (toda la última página) el empleo simultáneo de la sordina y del pedal "derecho" y también del pedal de "prolongación" (véase más adelante) permite una interpretación adecuada.*

## Gondoliera

Venezia e Napoli

### FRANZ LISZT

(♩ = 42-44)  
dolciss. armonioso

quieto

sordino  
sin al fine

pp

6/8

ossia Ped. III

8

*pp*

1<sup>do</sup> \* 1<sup>do</sup> \* 1<sup>do</sup> \* 1<sup>do</sup> \*

This system contains the first system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with some grace notes and fingerings (5, 5, 2). The lower staff has a bass line with chords and a single note. Below the grand staff is a separate line with a treble clef, containing a sequence of notes with slurs and dynamic markings: 1<sup>do</sup> \*, 1<sup>do</sup> \*, 1<sup>do</sup> \*, 1<sup>do</sup> \*.

8

*sempre piu dim.*

1<sup>do</sup> \* 1<sup>do</sup> \* 1<sup>do</sup> continuo

This system contains the second system of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has chords and a single note. Below the grand staff is a separate line with a treble clef, containing a sequence of notes with slurs and dynamic markings: 1<sup>do</sup> \*, 1<sup>do</sup> \*, 1<sup>do</sup> continuo.

8

This system contains the third system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has chords and a single note. Below the grand staff is a separate line with a treble clef, containing a sequence of notes with slurs.

8

*ppp* *pppp*

*ppp*

This system contains the fourth system of music. The upper staff has chords and a single note. The lower staff has chords and a single note. Below the grand staff is a separate line with a treble clef, containing a sequence of notes with slurs and a final asterisk (\*).

Prelude in A flat major

Präludium in As dur

Prélude en la bémol majeur

Preudio en La be-  
mol mayor

FREDERICK CHOPIN

Allegretto (♩. = 52-54)

sotto voce

6  
8

*pp*

*sordini sin al fine*

*Ped.*

ossia *Ped.* III

*sff*

*Ped.*

*sff*

*Ped.*

*sff*

*Ped.*



The image shows a musical score for piano in G minor, Op. 5, No. 5 by Brahms. The score is in 3/4 time and features a 'perdendosi' marking at the beginning and a 'ritard.' marking later. Below the main score is a detailed diagram of the damper pedal mechanism, showing the damper flippers and the damper pedal mechanism with labels 'Red.' and asterisks indicating the position of the damper flippers.

In the Chapter "Execution" is pointed out the advisability of emphasizing the dynamic quality when making repeats, that is to say, of playing louder, the second time, phrases marked *f*, and softer those marked *p*. In the latter case the soft pedal not only helps to accomplish this but also changes, with happy results, the color.

To press down the soft pedal while playing *mf*, *f*, and even *ff* gives a muffled sonority which can be used with good effect, especially in the low and medium register of the piano. (Intermezzo from the Sonata in F minor, Op. 5, by Brahms; funeral march from the Sonata Op. 26 by Beethoven; "Funerailles" by Liszt).

### The Sustaining or Prolongation Pedal (Third, or Middle Pedal)

All the prominent piano manufacturers have adopted it. This pedal is placed between the soft pedal and the damper pedal. Pressing it down with the foot (generally the left foot) im-

In dem Kapitel "Ausführung" wird darauf hingewiesen, dass es ratsam sei, die dynamische Qualität bei Wiederholungen hervorzuheben, das heisst, das zweite Mal lauter zu spielen wenn die Phrase mit *f* bezeichnet ist und leiser, wenn mit *p* bezeichnet. Im letzteren Falle trägt die Verschiebung dazu bei nicht allein dies zu bewerkstelligen, sondern auch die Tonfarbe vorteilhaft zu ändern.

Wenn man die Verschiebung bei *mf*, *f* und selbst *ff* anwendet, erzielt man eine dumpfe Klangfülle, welche namentlich in der tiefen und mittleren Lage des Klaviers von guter Wirkung ist. (Intermezzo aus der Sonate in F moll, Op. 5 von Brahms; Trauermarsch aus der Sonate, Op. 26 von Beethoven; "Funerailles" von Liszt).

### Das Prolongations Pedal (Drittes oder Mittel Pedal)

Alle hervorragenden Klavierfabrikanten haben es angenommen. Dieses Pedal befindet sich zwischen dem linken und dem rechten Pedal. Das Niederreten dieses Pedales (ge-

Dans le chapitre "Exécution", il a été souligné qu'il est recommandable de faire ressortir la qualité dynamique lorsqu'on répète une partie d'un morceau, c'est-à-dire de jouer plus fort, la seconde fois, les phrases marquées *f*, et plus douces celles marquées *p*. Dans ce dernier cas, la sourdine aide non seulement à obtenir ce résultat, mais elle change aussi avantageusement le coloris.

Mettre la sourdine pendant que l'on joue *mf*, *f*, et même *ff*, produit une sonorité voilée qui peut s'employer avec succès, surtout dans la partie basse et du milieu du piano. (Intermezzo de la Sonate en fa mineur Op. 5 de Brahms; marche funèbre de la sonate Op. 26 de Beethoven; "Funerailles" de Liszt).

### Pédale de Prolongement (Troisième Pédale ou Pédale du Milieu)

Tout les grands fabricants de pianos l'ont adoptée. Cette pédale est placée entre la sourdine et la pédale de droite. En la mettant, généralement avec le pied gauche,

En el Capítulo "Ejecución" se advierte que es conveniente recalcar la calidad dinámica al repetir un trozo de música, es decir, tocar más fuerte, la segunda vez, las frases marcadas *f*, y más suavemente las marcadas *p*. En este último caso la sordina no solo ayuda a conseguirlo sino que cambia, con buen resultado, el colorido.

Si se oprime la sordina mientras se toca *mf*, *f* y aún *ff*, se obtiene una sonoridad ahogada, de la cual se puede hacer uso con buen efecto, especialmente en el registro bajo y medio del piano. Intermezzo de la Sonata en Fa menor, Op. 5 de Brahms; marcha fúnebre de la Sonata Op. 26 de Beethoven; "Funerailles" de Liszt).

### Pedal de Prolongación (Tercer Pedal o Pedal del Medio)

Todos los prominentes fabricantes de pianos lo han adoptado. Este pedal se halla entre la sordina y el pedal de los apagadores. Oprimiéndolo con el pie (generalmente el

mediately after having struck one or more keys enables the pianist to continue playing without holding down that key, or those keys, and yet the tone, or tones will be held with the Sustaining or Prolongation pedal and will continue to sound, regardless of any new pedal effects produced with the damper pedal or with the soft pedal.

Not in every case can the third pedal be used with success; yet, beautiful, striking effects can be obtained by a judicious, skillful use of this pedal. Its effectiveness is limited to the lower half of the keyboard, and more especially so to the lower notes of the bass, where, through its use, strongly accented bass notes ring out with remarkable clearness and duration over the subsequent different harmonies that may be employed.

wöhnlich mit dem linken Fusse), gleich nachdem eine oder mehrere Tasten angeschlagen worden sind, gestattet dem Pianisten weiter zu spielen, ohne die betreffende Taste oder Tasten nieder zu halten, weil der Ton oder die Töne durch dieses dritte Pedal festgehalten werden und weiterklingen, ohne von irgendwelchen neuen Pedaleffekten, die mit dem rechten Pedal erzielt werden können, beeinflusst zu werden. Die guten Effekte, die damit erzielt werden, beschränken sich auf die untere Hälfte der Klaviatur und ganz besonders auf die tieferen Noten des Basses, wo die durch seinen Gebrauch kräftig betonten Bassnoten durch die verschiedenen mit dem rechten Pedale erzielten Harmonien, klar durchdringen.

aussitôt après frappé une ou plusieurs touches, le pianiste peut continuer à jouer sans avoir à garder cette ou ces touches, et pourtant le ou les sons sont maintenus par la pédale de Prolongement et continueront à se faire entendre quels que soient les nouveaux effets produits par la pédale de droite ou la sourdine.

La troisième pédale n'est pas employée dans tous les cas avec avantage; cependant de beaux effets frappants peuvent être obtenus par son emploi habile et judicieux. Son efficacité est limitée à la partie inférieure du clavier et plus spécialement aux notes les plus graves de la basse, où, par son emploi, des notes basses fortement accentuées ressortent avec une clareté et une durée remarquables sur les différentes harmonies suivantes, susceptibles d'être employées.

izquierdo inmediatamente después de haber herido una o más teclas, puede el pianista seguir tocando sin tener que mantener oprimida la tecla o teclas citadas; su sonido continuará merced al pedal de prolongación, sin que esos sonidos "prolongados" sean afectados por cualquier efecto nuevo del pedal de los apagadores o del de la sordina.

No siempre se puede emplear el tercer pedal con éxito. Sin embargo, se pueden obtener efectos hermosos y llamativos empleándolo con habilidad y con arte. Sus efectos están limitados a la parte baja del teclado y especialmente a las notas más bajas del bajo. Si se acentúan fuertemente resuenan con notable claridad y duración sobre las armonías diferentes subsiguientes.

Prelude and Fugue in A minor of Bach, transcribed from the organ by:

Präludium und Fuge in A moll von Bach, für Klavier übertragen von:

Prélude et Fugue en la mineur de Bach, transcription pour piano de:

Preludio y Fuga en La menor de Bach, transcripción para piano de:

FRANZ LISZT

Moderato

*poco a poco cresc.*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. simile

simile

Ped. III (sosten) continuo sin al segno

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note runs with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5) indicated. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note runs with slurs and fingerings (5, 2, 1, 2, 4). A fermata is placed over the final measure.

Third system of musical notation, continuing the eighth-note runs with slurs and fingerings (4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 4). A fermata is placed over the final measure.

Fourth system of musical notation, continuing the eighth-note runs with slurs and fingerings (4, 5). A fermata is placed over the final measure.

Fifth system of musical notation, continuing the eighth-note runs with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 4). A fermata is placed over the final measure.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note runs with slurs and fingerings (1, 3, 4, 1, 4, 1). The word *f legato* is written in the bass clef. A fermata is placed over the final measure.

allarg. *ff* a tempo allarg. etc.

Tocatta and Fugue in D minor of Bach, transcribed by:

*Tocatta und Fuge in D moll von Bach, für Klavier übertragen von:*

Tocatta et Fugue en ré mineur de Bach, transcription pour piano de:

*Tocatta y Fuga en Re menor de Bach, transcripción para piano de:*

CARL TAUSIG

Allegro

dim. - etc.

Barcarolle in A minor

*Barcarolle in A moll*

Barcarolle en la mineur

*Barcarola en La menor*

ANTON RUBINSTEIN

*(poco a poco cresc. ed accel.)*

senza pedale

*p* *ff* a tempo etc.

The Sustaining or Prolongation Pedal was invented by Montal, of Paris, a blind man, who also invented the soft pedal used nowadays on upright pianos. Both pedals were exhibited by him in London, in 1862. Montal called the third pedal "Pédale de Prolongement."

### Other Pedals

In one of Nanette Steins Grands preserved in Windsor Castle, (London) six pedals are found. One is the *Verschiebung* (shift - ing) pedal, the principle of which is embodied in our modern "soft pedal"; another, the *Harfenzug* (in French *Céleste*) to imitate the harp; a third was called *Fagotzug* (to imitate the bassoon); a fourth was called the *Janissary* and imitated the drum and triangle. There is no record left us of the remaining two pedals.

The *Céleste* pedal had been reintroduced in piano grands by the Viennese piano manufacturers, *Büsendorfer*, but they have, finally, discarded it and do not use it anymore.

A "Pédale Tonale" (tonal pedal) is mentioned by Marmontel as having been invented and applied to their pianos by the French piano firm Pleyel-Wolff. It was controlled by a small keyboard, attachable to any piano, and the performer could determine beforehand the notes of the chords upon which the "tonal pedal" was to exercise its action. Marmontel adds that: "Thanks to this felicitous invention no more unharmonic vibrations need be feared." This invention has not met with success.

A pedal called "Art Pedal" was invented by Zacharia

*Das Prolongations-Pedal wurde von Montalaus Paris, einem blinden Manne, erfunden, der auch das Sordini, das heutzutage bei Pianinos gebraucht wird, erfunden hat. Beide Pedale wurden von ihm im Jahre 1862 in London ausgestellt. Montal nannte das dritte Pedal: "Pédale de prolongement".*

### Andere Pedale

*Bei einem von Nanette Steins Flügeln, das im Windsor Castle in London aufbewahrt wurde, befinden sich sechs Pedale. Eins ist die Verschiebung, deren Grundprinzip dasselbe wie bei unserer modernen Verschiebung ist; das andere der Harfenzug (im französischen Céleste); ein drittes Fagotzug; und ein viertes Janissary, welches Trommel und Triangel nachahmte. Für die übrigen beiden Pedale haben wir keine Berichte.*

*Der Harfenzug wurde von der Wiener Klavierfabrik Büsendorfer von neuem eingeführt, doch haben sie es dann wieder aufgegeben und gebrauchen es nicht mehr.*

*Ein "Pédale Tonale" ist von Marmontel erwähnt worden, dass von der französischen Klavierfirma Pleyel-Wolff erfunden und bei ihren Klavieren angebracht worden sein sollte. Es wurde von einer kleinen Klaviatur, das am Klavier befestigt war, kontrolliert und der Vortragende war im voraus imstande, die Noten der Akkorde zu bestimmen, auf welche dieses Pedal seine Wirkung ausüben sollte. Marmontel fügt hinzu, dass "dank dieser glücklichen Erfindung, unharmonische Vibrirungen sind nicht mehr zu befürchten." Diese Erfindung hat sich nicht eingebürgert.*

Cette pédale fut inventée par Montal, de Paris, un aveugle, également l'inventeur de la sordina employée de nos jours sur les pianos droits. Il exhiba sa pédale à Londres en 1862 et l'appela "Pédale de Prolongement."

### Autres Pédales

Un des pianos à queue de Nanette Stein, conservé au château de Windsor, à Londres, a six pédales. L'une est la *Verschiebung* (clavier mobile), dont le principe subsiste dans nos sordinas modernes; une autre pédale est la *Céleste* (pour imiter la harpe); la troisième s'appelait *Fagotzug* (jeu de basson); la quatrième s'appelait *Janissaire* et imitait le tambour et le triangle. On ne sait plus à quoi servaient les deux autres pédales.

La pédale *Céleste* avait été réintroduite dans les pianos à queue par les fabricants de pianos de Vienne, *Büsendorfer*, mais, finalement ils l'ont abandonnée et ne l'emploient plus.

Une "Pédale Tonale" est mentionnée par Marmontel comme ayant été inventée et mise en usage dans les pianos de la firme française Pleyel-Wolff. Elle était contrôlée par un petit clavier, attachable à n'importe quel piano, et l'exécutant pouvait déterminer d'avance les notes des accords sur lesquelles la pédale "tonale" devait exercer son action. Marmontel ajoute ceci: "Grâce à cette heureuse invention, on n'aura plus à redouter des vibrations inharmoniques". Cette invention n'eut aucun succès.

Une pédale appelée "Pé-

*El pedal de prolongación fué inventado por Montal, de Paris, ciego, quien también inventó la sordina que se usa hoy día en los pianos verticales. Ambos pedales los exhibió en Londres, en 1862. Montal llamó al tercer pedal "Pedal de Prolongacion."*

### Otros pedales

*En uno de los pianos de cola de Nanette Stein (preservado en el Castillo de Windsor, Londres) hay seis pedales. Uno de ellos es el Verschiebung (teclado movidizo), cuyo principio es el mismo de nuestra sordina moderna; otro, el Harfenzug (para imitar el arpa (en francés Céleste) un tercer pedal llamado Fagotzug (para imitar el fagot); el cuarto llamado Janissary (para imitar el tambor y triángulo). No tenemos datos con respecto a los dos pedales restantes.*

*El pedal llamado "Céleste" había sido aplicado nuevamente por los fabricantes de pianos Bösendorfer, de Viena, a sus pianos de cola, pero finalmente lo abandonaron.*

*Marmontel menciona que un "Pédale Tonale" (pedal tonal) había sido inventado por los fabricantes de pianos franceses Pleyel-Wolff, quienes lo aplicaron a sus pianos. Se operaba por medio de un pequeño teclado que podía conectarse a cualquier piano, pudiendo el ejecutante determinar de antemano las notas de los acordes sobre las cuales el pedal tonal iba a dar su efecto. Marmontel añade: "merced a esta feliz invención no hay ya que temer vibraciones inarmónicas." Esta invención no se ha popularizado.*

in 1863 and obtained strong indorsements of Liszt, Rubinstein and other piano virtuosos. It made it possible to obtain new and varied effects, but its complicated system (eight different movements could be made with the foot) barred it from general acceptance, and, to my knowledge, no modern piano maker has adopted it.

Several attempts have been made to add other pedals to the piano, but in no case has an absolute success been registered.

\* \* \* \* \*

I have not tried to enumerate all the effects that can be achieved with the use of our three pedals, for this would be well-nigh impossible. Those given, however, will, I hope, serve as models and as indicators for other effects. I have not, either, gone into a detailed explanation of the acoustical properties of the piano. This can be found in the many special works written on this subject.

Before closing this chapter on pedals, I wish to remind the pianist, that he should be still more careful when to take the pedals off than when to depress them!

There are several ways of interpreting a passage beautifully, and, likewise is it possible to pedal it correctly in more ways than one.

Knowledge and experience should adopt or reject, what instinct and impulse may prompt. But let your finest musical feeling and your good judgment ever stand sponsors for what you do.

*Ein sogenanntes "Kunst-Pedal" wurde von Zacharia in 1863 erfunden, das von Liszt, Rubinstein und anderen Klavierkünstlern warm empfohlen wurde. Es ermöglichte neue und verschiedenartige Effekte, doch sein kompliziertes System (es konnten mit dem Fusse acht verschiedene Bewegungen ausgeführt werden) verhinderte die allgemeine Einbürgerung, und meines Wissens nach hat kein moderner Klavierfabrikant diese Erfindung angenommen.*

*Man hat verschiedene Versuche gemacht, dem Klavier andere Pedale zuzuführen, doch ist in keinem Falle ein wirklicher Erfolg erzielt worden.*

\* \* \* \* \*

*Ich habe es nicht unternommen alle Effekte, die durch den Gebrauch unserer drei Pedale erzielt werden können, aufzuführen, da dies so gut wie unmöglich ist. Dennoch hoffe ich, dass die angegebenen als Vorbild und als Anweisung für andere Effekte dienen werden. Ich habe es auch unterlassen, eine ausführliche Erklärung der akustischen Eigenschaften des Klaviers zu geben; diese kann in den vielen Spezialwerken über diesen Gegenstand gefunden werden.*

*Ehe ich dieses Kapitel abschliesse, möchte ich den Klavierspieler daran erinnern, dass er das Loslassen des Pedales mehr beachten muss als das Niedertreten!*

*Eine Passage kann auf verschiedene Weise schön vorgetragen werden, ebenso wie man sie verschiedenartig richtig pedalisieren kann.*

*Wissen und Erfahrung sollten annehmen oder ablehnen wie Instinkt und Impuls es eingeben. Doch immer sollte das feinere musikalische Gefühl und ein gesundes Urtheil für die Leistungen bürgen.*

dale d'Art" fut inventée par Zacharia en 1863 et obtint de fortes recommandations de Liszt, Rubinstein et d'autres virtuoses. Elle rendait possible des effets nouveaux et variés, mais son système compliqué (huit différents mouvements pouvaient être faits avec le pied) empêcha sa popularité et, autant que je sache, aucun fabriquant de pianos modernes ne l'a adoptée.

Plusieurs essais ont été faits pour ajouter d'autres pédales au piano, mais en aucun cas avec réel succès.

\* \* \* \* \*

Je n'ai pas essayé d'énumérer tous les effets que l'on pourrait obtenir avec nos trois pédales, car ce serait presque impossible. Ceux, que j'ai indiqués, serviront cependant, je l'espère, de modèles et d'indicateurs pour d'autres. Je ne suis pas non plus entré dans une étude détaillée des propriétés acoustiques du piano; on peut les trouver dans des ouvrages écrits spécialement sur ce sujet.

Avant de terminer ce chapitre sur les pédales, je voudrais rappeler au pianiste, qu'il doit faire plus attention en retirant les pédales qu'en les mettant.

Il y a plusieurs manières d'interpréter un passage avec beauté; de même il est possible de pédaler de plusieurs manières.

Que le savoir et l'expérience acceptent ou rejettent ce que l'instinct et l'impulsion ont suggéré, mais veillez à ce que votre sentiment musical le plus fin et votre bon sens dirigent vos actions.

Un pedal llamado "Pedal de Arte" fué inventado por Zacharia, en 1863, y obtuvo calurosas recomendaciones de Liszt, Rubinstein y otros "virtuosos". Se podían obtener con él nuevos y variados efectos, pero su sistema complicado (podían hacerse ocho movimientos diferentes con el pie) le negaron la aceptación general, y, que yo sepa, ningún piano moderno lo ha adoptado.

Se han hecho varios esfuerzos para añadir otros pedales al piano, pero en ninguno de los casos se ha logrado éxito completo.

\* \* \* \* \*

No he tratado de enumerar todos los efectos que se pueden obtener con nuestros tres pedales, pues esto sería casi imposible. Espero, sin embargo, que los efectos dados servirán de modelos y como indicaciones para otros efectos. Tampoco he dado explicaciones detalladas sobre las propiedades acústicas del piano. Estas se encontrarán en las varias obras especialmente escritas sobre este tema.

Antes de concluir este capítulo quisiera recordar al pianista que tiene que tener que poner más cuidado para determinar en donde soltar los pedales que en donde oprimirlos.

Hay varios modos de interpretar un pasaje hermosamente; así mismo es posible hacer uso de los pedales correctamente, de más de una manera.

Los conocimientos y la experiencia adoptarán o rechazarán lo que el instinto y el impulso pueden sugerir. Pero cuidado de que vuestro sentimiento musical refinado y vuestro buen juicio sean siempre responsables de lo que hacéis.



**EMIL VON SAUER**

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)



**FERRUCCIO BUSONI**

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)







The Art of Memorizing



Die Kunst Auswendig zu Lernen



L'Art d'Apprendre par Cœur



Arte de Aprender de Memoria



The Art of Memorizing

Impression Perception  
Comprehension Retention  
Observation Concentration  
Comparison Association  
Remembrance Recollection

Various kinds of memories

Various ways of memorizing

The Faithful, Lasting Memory

What is knowledge without memory? A fleeting, evanescent impression, no more lasting than the foam on the waves.

Why learn? Why try to develop our mental powers?

What is history, science, literature, art in its manifold manifestations, the whole vast field of human endeavor, if we cannot recall...!

Therefore memory is knowledge. It is also a great power, though seldom well understood, or well applied-- a mighty lever for success. It is, besides, the magic wand that brings again into life the glowing happiness of the days gone by as it also softens and chastens our sorrows.

Memory thus enriches our mind by keeping there all that we have endeavored to know. And it enriches the world of our heart by giving us again,

*Die Kunst Auswendig zu Lernen*

*Eindruck Wahrnehmung  
Begriff Beibehaltung  
Beobachtung Konzentration  
Vergleich Zusammenhang  
Erinnerung Entsinnung*

*Verschiedene Arten  
des Gedächtnisses*

*Verschiedene Arten  
des Auswendiglernens*

*Das zuverlässige, andauernde Gedächtnis*

*Was ist Wissen ohne Gedächtnis? Ein vorübergehender, schwindender Eindruck, der nicht länger dauert als der Schaum der Meereswellen.*

*Warum lernen wir? Warum entwickeln wir unsere geistigen Fähigkeiten?*

*Was bedeutet für uns Geschichte, Wissenschaft, Literatur, Kunst in ihren vielfachen Erscheinungen, das ganze breite Feld menschlichen Strebens, wenn wir das Gelernte nicht ins Gedächtnis zurückrufen können...!*

*Gedächtnis ist deshalb Wissen. Es ist ferner eine grosse Kraft, die selten gut verstanden und angewandt wird, ein mächtiger Hebel, um den Erfolg zu erzwingen. Ausserdem ist es der Zauberstab, der blühendes Glück vergangener Tage wieder ins Leben bringt-- auch das gemilderte Leid.*

*So macht das Gedächtnis unsern Verstand reicher,*

L'Art d'Apprendre par Cœur

Impression Perception  
Compréhension Réten-  
tion Observation Con-  
centration Comparai-  
son Association Ré-  
miniscence Souvenir

Diverses sortes de mémoires

Diverses façons d'apprendre par cœur

La mémoire fidèle et durable

Qu'est le savoir sans la mémoire? Une impression fugace, évanescence qui ne dure pas plus que l'écume des vagues.

Pourquoi apprendre? Pourquoi essayer de développer nos facultés mentales?

A quoi servent l'histoire, la science, la littérature, l'art dans ses manifestations multiples, tout le vaste champ de l'activité humaine si nous ne pouvons pas nous rappeler...!

Par conséquent la mémoire, c'est le savoir. Quoique rarement bien comprise et appliquée, c'est une grande force, un puissant levier pour le succès. C'est de plus la baguette magique qui fait revivre en nous le bonheur et adoucit les chagrins du passé.

La mémoire enrichit ainsi notre esprit en y gardant tout ce que nous sommes efforcés d'ap-

*Arte de Aprender de Memoria*

*Impresión Percepción  
Comprensión Reten-  
ción Observación Con-  
centración Compara-  
ción Asociación Re-  
miniscencia Recuerdo*

*Varias clases de memorias.*

*Varias maneras de aprender de memoria*

*Memoria fiel y duradera*

*¿Que es el saber sin memoria? Una impresión fugaz, indefinida, no más duradera que la espuma sobre las olas.*

*¿Para que aprender? ¿Para que tratar de desarrollar nuestros poderes mentales?*

*¿Que es la historia, ciencia, literatura, arte en sus innumerables manifestaciones, todo el campo de esfuerzo humano, si no podemos recordar?....*

*Así pues, la memoria es el saber. Es asimismo un gran poder, aunque pocas veces bien interpretado o aplicado; una grandiosa palanca para el éxito. Es, además, la varita mágica que revive la felicidad y mitiga los pesares del pasado.*

*La memoria, pues, enriquece nuestra mente guardando en ella todo lo que nos hemos esforzado en aprender. Y enriquece la vida de nuestro corazón dándonos de nuevo, idealiz-*

idealized, the life of the past.

Therefore it behooves us to cultivate, most preciously, the gift of remembrance.

I hope that this chapter will give efficacious help to those who think that they have a "poor memory"; it is also expected to stimulate and strengthen the natural gifts for memorizing that many possess.

\* \* \* \* \*

"To observe attentively is to remember distinctly"

(Edgar. Allan Poe)

The operations of our mind, in regard to memory, may be classified as follows: impression, perception, comprehension, retention. If the impression is vivid and the perception keen and accurate, the comprehension in all probability, will also be keen and accurate. A faithful retention is then the assured outcome of these mental operations. Therefore, in order to acquire a good memory we should make it a habit to first perceive clearly and comprehend carefully that which we want to learn. And it is just in this respect, in their first acquaintance with unfamiliar facts, that most people are negligent.

Our brain is a camera by which every single word, sound and sensation that we perceive is being continually photographed. But these im-

*indem es alles das behält, was wir wissen wollen. Und es bereichert die Welt unseres Herzens dadurch, dass es uns das Leben früherer Zeiten in idealem Lichte zeigt.*

*Deshalb müssen wir die Gabe des Behaltens mit Sorgfalt kultivieren.*

*Ich hoffe, dass dieses Kapitel wirksame Hilfe denjenigen geben wird, die ein "schlechtes Gedächtnis" zu haben glauben; auch dass es die natürliche Begabung vieler zum Auswendiglernen anregt und stützt.*

\* \* \* \* \*

*"Aufmerksam beobachten meint klar erinnern"*

(Edgar Allan Poe)

*Das Tätigkeitsfeld unseres Verstandes, was das Gedächtnis unbetrifft, kann wie folgt eingeteilt werden: Eindruck, Wahrnehmung, Begriff und Beibehaltung.*

*Wenn der Eindruck lebhaft ist und die Wahrnehmung scharf und genau, so wird wahrscheinlich der Begriff auch scharf und genau sein. Eine getreue Beibehaltung wird dann sicher das Ergebnis dieser geistigen Tätigkeit sein. Um deshalb ein gutes Gedächtnis zu erlangen, sollten wir es uns zur Gewohnheit machen, das, was wir lernen wollen, auch klar zu beobachten und sorgfältig wahrzunehmen. Und es ist gerade in dieser Beziehung, in ihrer ersten Begegnung*

prendre, et elle revivifie notre cœur en nous redonnant, idéalisée, l'existence passée.

Il importe donc que nous cultivions avec soin le don du souvenir.

J'espère que ce chapitre sera une aide efficace à ceux qui se figurent qu'ils ont "mauvaise mémoire" et qu'il stimulera et développera les dons naturels pour apprendre par cœur, que beaucoup possèdent.

\* \* \* \* \*

"Observer attentivement c'est se rappeler distinctement"

(Edgar Allan Poe)

Les opérations de l'esprit, quant à la mémoire, peuvent se classer comme suit: impression, perception, compréhension, rétention. Si l'impression est forte et la perception nette et juste, la compréhension, selon toute probabilité, sera, elle aussi, nette et juste: le résultat de ces opérations sera certainement une "rétention" fidèle. Par conséquent pour acquérir une bonne mémoire, il faut prendre l'habitude de percevoir d'abord clairement et de comprendre à fond ce que l'on veut apprendre. Or, c'est justement pendant leur première impression de choses qui leur sont inconnues, que la plupart des gens se montrent négligents.

Notre cerveau est comme un appareil photographique qui enregistre chaque mot, chaque son,

*zada, la existencia pasada.*

*Debemos, pues, cultivar, con mucho esmero, el don del recuerdo.*

*Espero que este capítulo preste ayuda eficaz a los que se imaginan que poseen "mala memoria"; también, que estimule y fortalezca los dones naturales para memorizar que muchos poseen.*

\* \* \* \* \*

*"Observar con atención es recordar distintamente"*

(Edgar Allan Poe)

*Las operaciones de nuestra mente, en cuanto a la memoria, pueden clasificarse de la manera siguiente: impresión, percepción, comprensión y retención. Si la impresión es vivida y la percepción penetrante y exacta, la comprensión, con toda probabilidad, será también penetrante y exacta. El resultado de estas operaciones mentales será ciertamente una retención fiel. Por consiguiente, para adquirir buena memoria debemos habituarnos a percibir primero claramente y a comprender cuidadosamente lo que deseamos aprender. Es justamente en este respecto, en la primera impresión de hechos desconocidos, que la mayoría de las personas es negligente. Nuestro cerebro es una cámara fotográfica en la cual cada palabra, sonido, objeto, sensación, etc. que percibimos se fotografía constantemente, en cada día de nuestra vida. Pero*

pressions disappear soon, unless we choose to "develop and print the negative"; nor shall we immediately or easily find the finished pictures when we want them if we have not been tidy and methodical in putting them away.

Impressions reach us mostly through Sight, Sound and Thought. They may be passive or active. Sight and Sound impressions are usually more passive than active, for we see and hear without determining consciously that we want to see or hear something definite.

Thought impressions may be active or passive or both at the same time. What we see and hear is an impression produced on us by something existing outside of our mental faculties; while that which is apprehended through our thought, or reason, may proceed from sources partially or wholly within ourselves. The "thought" impressions, which cover a wide field, are especially important in memory culture.

An impression will not be retained unless we perceive and comprehend it. For this, four operations of the mind are necessary: observation, concentration, comparison and association.

It is, therefore, necessary to consider the new idea or word--in our case the musical thought--from as many points of

*mit Unbekanntem, dass die meisten Leute nachlässig sind.*

*Unser Gehirn ist eine Kamera, die jedes Wort, jeden Laut, jede Empfindung usw., die wir beobachten, tüchtig fortwährend photographiert. Aber diese Eindrücke verschwinden bald, es sei denn, dass wir das "Negativ entwickeln und drucken"; doch werden wir das gewünschte fertiggestellte Bild nicht so leicht finden können, wenn wir nicht sorgfältig und methodisch in der Aufbewahrung der Bilder sind.*

*Eindrücke erreichen uns meistens durch Sehen, Hören und Denken. Sie können passiver oder aktiver Natur sein. Eindrücke des Sehens und Hörens sind im Allgemeinen mehr passiv als aktiv, weil wir gewöhnlich sehen und hören, ohne uns erst zu entschliessen, dass wir etwas hören und sehen wollen.*

*Eindrücke des Denkens können aktiver oder passiver Natur sein, oder beides zu gleicher Zeit. Das was wir hören und sehen ist ein Eindruck, der auf uns durch etwas, das ausserhalb unserer geistigen Fähigkeit liegt, gemacht wird, während das was durch Denken und Verstand zusammengefasst wird, meistens aus Quellen stammt, die teilweise oder ganz in uns selbst liegen. Die Eindrücke*

chaque sensation etc. que nous percevons journellement; mais ces impressions disparaîtront bientôt si nous n'avons pas soin de "développer et d'imprimer le négatif" et nous ne pourrions plus trouver les photographies terminées, aussitôt que nous le désirerons, si nous n'avons pris soin de les ranger soigneusement et méthodiquement.

Nous recevons les impressions principalement par la Vue, l'Ouïe et la Pensée. Elles peuvent être passives ou actives. Les impressions de la Vue et de l'Ouïe sont en général plus passives qu'actives, car d'ordinaire nous voyons et nous entendons sans avoir l'intention de voir et d'entendre quelque chose.

Les impressions de la Pensée peuvent être actives ou passives ou les deux à la fois. Ce que nous voyons et entendons est une impression produite en nous par quelque chose qui existe hors de nos facultés mentales, tandis que ce que nous concevons par la pensée ou par la raison peut provenir de sources qui se trouvent partiellement ou complètement en nous-mêmes. Les impressions de la pensée, couvrant un vaste champ, méritent une attention spéciale dans la culture de la mémoire.

*On ne peut retenir une*

*estas impresiones desparecen pronto a menos que resolvamos "desarrollar e imprimir el negativo"; ni podremos tampoco encontrar inmediata o fácilmente las fotografías terminadas si no hemos sido cuidadosos y metódicos en archivarlas.*

*Recibimos impresiones principalmente por medio de la Vista, del Oído y del Pensamiento. Pueden ser pasivas o activas.*

*Las impresiones de la Vista y del Oído son usualmente más pasivas que activas, pues generalmente vemos y oímos sin determinar que deseamos oír y ver algo.*

*Las impresiones del Pensamiento pueden ser activas o pasivas, o ambas al mismo tiempo. Lo que vemos y oímos es una impresión que nos produce algo existente fuera de nuestras facultades mentales, mientras que lo que concebimos por el pensamiento o la razón, puede proceder de fuentes que se hallan parcial o totalmente en nuestro propio ser. Las impresiones del "pensamiento", por abarcar un campo ancho, deben considerarse especialmente en el cultivo de la memoria.*

No se retendrá una impresión a menos de percibir y comprenderla. Para esto son necesarias cuatro operaciones de la mente: observación, concentra-

view as possible. We must carefully and keenly realize their nature, structure, aspect and properties. This means (in music) to *observe* from the standpoint of melody, harmony, acoustics and form. We must let our thoughts dwell for a while *exclusively* on these properties of the new idea or of the musical sounds which we wish to remember; that is, we must *concentrate* our mental faculties. Furthermore, we must examine their various aspects and *compare* them and finally *associate* them with other words, ideas, or musical subjects. In other words, we must *associate* the new knowledge with the old. The greater the number of links that we forge between them the greater will be the probability of our *retention* being strong and lasting.

Is there only one kind of memory or are there several? And if so how many kinds of memories do we possess?

We have one for every sense (that makes five); also a memory for "mechanical" or "muscle-action"; likewise a memory for what is called "association of ideas"; finally, the "illuminative" memory, which is the perfect memory, giving us an instantaneous, wonderfully clear vision of

des "Denkens", die ein breites Feld beherrschen, sollten in der Entwicklung des Gedächtnisses besonders berücksichtigt werden.

Ein Eindruck wird nicht beibehalten, es sei denn, dass wir ihn wahrnehmen und verstehen. Vier Verfahren des Verstandes sind dazu notwendig: Beobachtung, Konzentration, Vergleich und Zusammenhang.

Es ist deshalb notwendig, den neuen Gedanken usw. -- in unserem Falle den musikalischen Gedanken -- von so vielen Gesichtspunkten als möglich zu berücksichtigen. Wir müssen vorsichtig und scharf deren Natur, Aufbau, Erscheinung und Eigenschaft wahrnehmen; Das heisst (in der Musik) die Beobachtung von einem melodischen, harmonischen, akustischen und Form Standpunkte. Wir müssen unsere Gedanken eine Zeitlang ausschliesslich auf die Eigenschaften dieser neuen Idee ruhen lassen oder auf die musikalischen Töne, die wir im Gedächtnis behalten wollen, das heisst wir müssen unsere geistigen Fähigkeiten konzentrieren. Ferner müssen wir die verschiedenen Eigenschaften derselben untersuchen und sie mit anderen Wörtern, Ideen musikalischen Themen usw. vergleichen und sie endlich zusammenbringen. In anderen

impression, à moins de la percevoir et de la comprendre; il faut pour cela quatre opérations de l'esprit: l'observation, la concentration, la comparaison et l'association.

Il nous faut donc considérer d'autant de points de vue que possible, la nouvelle idée, le mot, etc. dans notre cas l'idée musicale, ce qui veut dire observer avec attention et perspicacité leur nature, leur structure, leur aspect et leur propriétés. Dans le cas de la musique, cela signifie observer à un point de vue mélodique, harmonique, acoustique et de la forme. Il faut que nos pensées se fixent exclusivement sur ces propriétés de l'idée nouvelle ou des sons musicaux que nous voulons nous rappeler; en un mot c'est *concentrer* nos facultés mentales. En plus il faut *examiner* leurs différents aspects et les *comparer*, puis, finalement, les *associer* avec d'autres mots, d'autres idées etc. dans l'exemple présent avec d'autres sujets musicaux; en d'autres mots il faut fondre la nouvelle connaissance avec l'ancienne. Plus nous aurons forgé de maillons entre eux, plus la probabilité de *retenir* sera grande et durable.

Y a-t-il une seule sorte de mémoire ou y en a-t-il plusieurs? Et dans ce

cas, *comparación y asociación*.

Es, pues, necesario considerar la nueva idea, palabra, etc., (en nuestro caso la idea musical) de tantos puntos de vista como sea posible. Debemos considerar cuidadosamente y con penetración, su naturaleza, estructura, aspecto y propiedades. Esto significa (en el caso de la música) observar bajo el punto de vista melódico, harmónico, acústico y de la forma musical. Debemos permitir que nuestros pensamientos permanezcan durante un tiempo exclusivamente en las propiedades de la nueva idea o de los sonidos musicales que queremos recordar; es decir, debemos *concentrar* nuestras facultades mentales. Además, tenemos que examinar sus varios aspectos, *compararlos y finalmente asociarlos con otras palabras, ideas, etc.* (en nuestro caso con otras ideas musicales). En otras palabras, debemos *asociar* nuestro nuevo conocimiento con el antiguo. Mientras más *conexiones* hagamos entre ellos, mayor será la probabilidad de que nuestra *retención* sea fuerte y duradera.

¿Hay solo una clase de memoria, o hay más de una? Si existen varias, ¿cuántas son?

Tenemos una memoria para cada sentido (es

whatever we want to recall.

Before examining closely these various kinds of memories and before approaching the practical part of our subject, I want to call attention to one more particularity relating to memory in the process of our mind. That is, that some facts, ideas and words come back to us unbidden, while others have to be searched for. This brings with it the logical conclusion that our memory is of a dual nature. We may call these two gifts or attributes of the mind, remembrance and recollection. This is, indeed, a most important, vital distinction to make. Remembrance brings back to us past events, thoughts and sensations without our having desired it. Recollection is the personal desire and effort to bring again within our consciousness, certain sensations, thoughts or events. We remember without being able to help it. We recollect that which we want to know again.

Allusion is the cause of remembrance. That which our senses or our mental faculties apprehend from time to time is stored away more or less distinctly in our mind. The province of recollection is to find the suggestion or clue by means of which the original impression may be

*Wörtern, wir müssen das neue Wissen mit dem alten verbinden. Je grösser die Zahl der Glieder, die wir zwischen ihnen schmieden, desto grösser wird die Wahrscheinlichkeit sein, dass unsere Beibehaltung stark und dauernd ist.*

*Gibt es nur eine oder mehrere Arten des Gedächtnisses? Und wenn so, wieviel Arten besitzen wir?*

*Wir haben ein Gedächtnis für jeden Sinn (also fünf); auch ein Gedächtnis der "mechanischen" oder "Muskel-Tätigkeit"; ferner ein Gedächtnis für das, was wir "Verbindungen von Ideen" nennen; schliesslich das "klar beleuchtende" Gedächtnis, das vollkommene Gedächtnis, welches uns eine augenblickliche wunderbar klare Vision gibt, von dem was wir wieder wissen wollen.*

*Ehe wir diese verschiedenen Arten des Gedächtnisses untersuchen und ehe wir den praktischen Teil unseres Gegenstandes berühren, möchte ich noch auf eine weitere Eigentümlichkeit unseres Geistes hinsichtlich des Gedächtnisses aufmerksam machen, nämlich, dass gewisse Tatsachen, Ideen, Wörter usw. unwillkürlich zurückkommen, während wir nach anderen suchen müssen. Deshalb die logische Folge, dass unser Gedächtnis von dualer Natur ist. Wir können*

dernier cas, combien en avons-nous?

Nous avons une mémoire pour chacun de nos sens, ce qui fait que nous en avons cinq; il y a aussi une mémoire de nos actions mécaniques ou musculaires; en plus une mémoire pour ce qui s'appelle l'association des idées; enfin la mémoire "illuminative" qui est la mémoire parfaite, et nous donne instantanément une vision claire de tout ce que nous voulons nous rappeler.

Avant d'examiner de près les différentes sortes de mémoires et avant d'approcher le côté pratique du sujet, je voudrais attirer l'attention sur une particularité des opérations de notre esprit, en ce qui concerne la mémoire: il y a des faits, des idées, des mots etc., qui reviennent à l'esprit involontairement, alors que d'autres fois il faut les chercher. Ceci amène la conclusion logique que notre mémoire est d'une nature double. On peut appeler ces deux dons ou attributs de l'esprit: réminiscence et souvenir; c'est là une différence essentielle à faire. La réminiscence nous ramène les événements, les pensées, les sensations passées etc., sans désir de notre part; par contre, le souvenir est notre effort et notre dé-

*decir, cinco); también una memoria para la acción "mecánica o de los músculos"; otra memoria para lo que se llama la "asociación de ideas"; finalmente, la memoria "iluminativa", siendo ésta la memoria perfecta que nos da una visión instantánea y sorprendentemente clara de todo lo que deseamos volver a saber.*

*Antes de examinar con atención estas varias clases de memoria y de abordar la parte práctica de nuestro tema, deseo llamar la atención a otra particularidad en el proceso de nuestra mente, en lo que se refiere a la memoria. Es que ciertos hechos, ideas, palabras, etc., nos vienen a la memoria espontáneamente, sin volición nuestra, mientras que otros tenemos que buscarlos. Esto tiene por conclusión lógica que nuestra memoria es de naturaleza dual. Estos dos dones o atributos de la mente pueden llamarse: reminiscencia y recuerdo. Es importantísimo hacer una diferencia entre ambos. La reminiscencia vuelve a traernos hechos, pensamientos, sensaciones, etc., del pasado, sin deseo o esfuerzo nuestro. El recuerdo es nuestro deseo y esfuerzo para volver a traer a la memoria dichos hechos, pensamientos, sensaciones, etc. La reminiscencia viene sola. Hay*

revived.

Of all the sensorial memories the visual has become, for man, the strongest, because the evolution of the human race and the demands of modern life have developed his vision more than his other senses. Besides, man has learned to see, in his mind, the letters of the written language.

Next to the visual comes the auditory memory which in many persons, by nature or through training, is more developed than the visual.

As for the memory of "association of ideas" the name itself explains it. If, consciously, or unconsciously we link a name with a word or thought or with a certain action, we shall remember that name when the action is repeated alone later, or when that thought or word comes back to us. This shows how necessary it is to link that which we would remember with something else, whether material or intangible. This association may be natural or artificial. A natural association is that which is the outcome of the nature or of the properties of the object which we wish to remember. Thus a pencil naturally suggests writing, drawing, a piece of paper. A watch suggests silver or gold, the dial; a gun suggests a report, and so on.

The artificial associa-

*diese zwei Gaben oder Eigenschaften des Geistes: Erinnerung und Entsinnung nennen. Dadurch wird ein höchst wichtiger, wesentlicher Unterschied gemacht. Erinnerung führt uns zu vergangenen Ereignissen, Gedanken, Gefühlen usw. zurück, ohne dass wir es gewünscht haben. Entsinnung ist unser Wunsch und unsere Bemühung, gewisse Gefühle, Gedanken, Ereignisse usw. wieder in unsern Bereich zu bringen. Wir erinnern uns, ohne dass wir es helfen können. Wir entsinnen uns dessen, was wir wissen wollen.*

*Die Erinnerung wird durch Hindeutung verursacht. Das was unsere Erinnerung oder unsere geistigen Fähigkeiten von Zeit zu Zeit erneuert, ist mehr oder weniger deutlich in unserem Verstande aufbewahrt. Es ist eine Eigenschaft der Entsinnung, den Vorschlag oder Wink zu finden, durch welche der ursprüngliche Eindruck wieder ins Leben gerufen werden kann.*

*Von allen Gedächtnissen der Sinne ist für den Menschen die Sehkraft die stärkste geworden, weil durch die Entwicklung des Menschengeschlechts und die Anforderungen des modernen Lebens die Sehkraft mehr als die anderen Sinne entwickelt worden ist. Ausserdem hat der Mensch gelernt in seinem Geiste die Buchstaben der geschriebenen*

sir personnel de faire revivre en nous certaines sensations, certaines pensées, certains événements etc.. La réminiscence est inconsciente, tandis que le souvenir exige un effort de notre part.

Ce qui cause la réminiscence c'est l'allusion. Ce que nos sens ou nos facultés mentales retiennent de temps à autre est gardé plus ou moins distinctement dans notre esprit. La réminiscence a pour fonction de trouver la suggestion ou la "clef" au moyen desquelles on peut faire revivre l'impression originale.

De toutes les mémoires sensorielles, la mémoire visuelle est devenue, pour l'homme, la plus forte, parce que l'évolution de la race humaine et les demandes de la vie moderne ont développé sa vision plus que ses autres sens. De plus l'homme a appris à voir, dans son esprit, les lettres de la langue qu'il parle.

Après la mémoire visuelle vient la mémoire auditive, qui, chez certaines personnes, par nature ou par éducation, est plus développée que la visuelle.

Quant à la mémoire d'association d'idées, son nom lui-même l'explique suffisamment. Si, consciemment, nous associons un nom avec un mot, une pensée ou une certaine

que ir en pos del recuerdo.

*Lo que causa el recuerdo es la alusión. Lo que percibimos por nuestros sentidos o mentalidad queda almacenado en nuestra mente, con mayor o menor claridad. Al recuerdo incumbe encontrar la sugestión o indicio para revivir la impresión original.*

*De todas las memorias relacionadas con los sentidos, la memoria visual se ha vuelto la más fuerte para el hombre, porque la evolución de la raza humana y las exigencias de la vida moderna la han desarrollado más que sus otros sentidos. Además, el hombre ha aprendido a ver en su mente los signos de la escritura.*

*Después de la memoria visual viene la memoria auditiva que, en muchas personas, por naturaleza o por tratamiento sistemático, está más desarrollada que la visual.*

*En cuanto a la memoria de la "asociación de ideas", su mismo nombre es explicativo. Si consciente o inconscientemente asociamos un nombre con una palabra, pensamiento o con cierta acción, recordaremos este nombre cuando dicha acción se repita más tarde por sí sola, o cuando dicho pensamiento o palabra nos vuelve a la mente. Esto demuestra*

tion may be of a logical or of a purposely absurd nature. If, for instance, one wishes to remember the number twenty-seven, one may associate this number with the fact that there are twenty-seven little bones in the hand; this represents a logical association, and the thought that the hand, which may write this number, possesses twenty-seven little bones will fasten this number in the mind. But if one links the number with twenty-seven flaming red cats, whose tails are of a vivid green hue, this absurdity acts strongly enough on the mind to have the number remembered. While there is, for the absurd association, only one manner of proceeding, namely that of an effective impression created through absurdity, there are several, widely different, ways of proceeding for the logical association.

The pianist, as well as the performer of any other musical instrument, relies much on the "mechanical" or "muscle-action" memory; and indeed he is forced to rely on it. Further on this important point will be explained thoroughly.

The "illuminative" memory is a perfect blending of all the other memories. Without effort it unfolds before our mind's eye all the details which we want to know: It allows the chess player to play,

*Sprache zu sehen.*

*Nach der Sehkraft kommt des Gehör-Gedächtnis, welches bei vielen Leuten, sei es durch natürliche Anlage oder durch Übung, mehr entwickelt ist als die Sehkraft.*

*Das Gedächtnis von "Verbindung von Ideen" wird durch den Namen selbst erklärt. Wenn wir, bewusst oder unbewusst, einen Namen mit einem Wort oder Gedanken oder mit einer gewissen Handlung verbinden, so werden wir uns dieses Namens erinnern, wenn die Handlung später allein wiederholt wird oder wenn der Gedanke oder das Wort wieder zu uns zurückkommen. Dieses beweist wie notwendig es ist das, was wir behalten wollen, mit etwas anderem zu verbinden, sei es materiell oder unmateriell. Diese Verbindung kann natürlicher oder künstlicher Natur sein. Eine natürliche Verbindung ist solche, die das Ergebnis von der Natur oder der Eigenschaft des Gegenstandes, dessen wir uns erinnern wollen, darstellt. Zum Beispiel: Ein Bleistift bringt in natürlicher Weise mit sich den Gedanken an Schreiben, Zeichen, Stück Papier; eine Uhr, Silber oder Gold; ein Gewehr, die Entladung; usw.*

*Die künstliche Verbindung kann logischer oder von absichtlich lückerlicher Natur sein. Wenn sich zum Beispiel jemand die Zahl 27 merken will, so kann man diese Zahl mit der Tatsache verbinden, dass in der Hand 27 kleine*

action, nous nous rappellerons ce nom lorsque cette action sera répétée plus tard, ou lorsque cette pensée ou ce mot nous reviendront à l'esprit. Ceci prouve comme il est nécessaire d'associer ce que nous voulons nous rappeler avec autre chose qui est matériel ou intangible. Cette association peut être naturelle ou artificielle. Une association naturelle est le résultat de la nature ou des propriétés de l'objet qu'on veut se rappeler. Ainsi un crayon suggère naturellement l'écriture, le dessin, un morceau de papier: une montre suggère l'argent ou l'or, le cadran: un fusil suggère la détonation; etc..

L'association artificielle peut être logique ou, par fait exprès, absurde. Ainsi, si l'on veut se rappeler le nombre 27, on peut associer ce nombre avec le fait qu'il y a 27 os dans la main; ceci représente une association logique et la pensée que la main, qui peut écrire ce nombre, possède 27 os, imprimera ce nombre dans la mémoire. Mais si on associait ce nombre avec 27 chats d'un rouge flamboyant, dont les queues seraient d'un vert éclatant, cette absurdité agirait avec assez de force sur l'esprit pour faire rappeler le nombre. Si, pour l'association par l'absurdité, il n'y a qu'une manière de procéder, celle d'une impression effective créée par l'absurdité

*la necesidad de asociar lo que deseamos recordar con otra cosa, ya sea material o intangible. Esta asociación puede ser natural o artificial. Una asociación natural es la que resulta de la naturaleza o propiedades del objeto que queremos recordar. Así; un lápiz sugiere, naturalmente, la escritura, el dibujo, una hoja de papel. Un reloj sugiere plata u oro, la esfera del mismo. Un fusil sugiere el disparo, etc.*

*La asociación artificial puede ser, ya lógica o absurda. Si, por ejemplo, desea uno recordar el número 27 se puede asociar este número con el hecho que hay 27 huesitos en la mano; esto representa una asociación lógica y la idea de que la mano, que puede escribir este número, posee 27 huesitos, grabará este número en la memoria. Pero si se asocia este número con 27 gatos rojos, cuyas colas son de un color verde vivo, este disparate grabará también con bastante fuerza en la mente y hará que se recuerde el número. Para la asociación absurda no hay más que un solo procedimiento, que consiste en una impresión fuerte, producida por el absurdo mismo, mientras que hay diferentes procedimientos para la asociación lógica.*

*El pianista, lo mismo que cualquier otro instrumentista, se fía mucho en la memoria "mecánica" o*



at one and the same time. thirty games of chess without seeing the chess boards; it enables the pianist to play by heart hundreds of pieces, containing thousands of notes, without mistaking their names, values, relation to each other and sequence.

The subject of the memory has been, so far, treated from a general standpoint; the nature of this work makes it now necessary to consider only the particular kinds of "memories" which a pianist needs.

They are three: the visual, auditory and "mechanical." These three kinds of memories in their turn require:

1. Musical comprehension of the work; the capability of singing, humming, whistling or playing the melody in one's mind, having a distinct, clear understanding of both the melody and the accompaniment, *separately* and also together and in polyphonic music, of every part individually, and of all collectively. A further requisite is the understanding of the harmonic structure, of the modulations and of the divisions of the piece.

2. Mental vision: enabling us to see in our mind the whole printed

*Knochen vorhanden sind; dies stellt eine logische Verbindung dar, und der Gedanke, dass die Hand, die diese Zahl ause schreiben konnte, auch 27 kleine Knochen besitzt, wird die Zahl in unserem Geiste festhalten. Aber wenn man diese Zahl mit 27 feuerroten Kätzchen, deren Schwänze von schreiend grüner Farbe sind, verbindet, so wird diese "Lächerlichkeit" kräftig genug auf den Geist wirken, um sich diese Zahl zu merken. Während wir für die "lächerliche" Verbindung nur ein Verfahren kennen, nämlich das eines wirksamen Eindrucks, der durch die "Lächerlichkeit" hervorgerufen wird, so gibt es verschiedene, weit getrennte Verfahren für die logische Verbindung.*

*Der Klavierspieler so wohl wie der Vortragende auf jedem anderen musikalischen Instrument verlasst sich viel auf das Gedächtnis der "mechanischen" oder "Muskel-Tätigkeit;" und in der Tat ist er gezwungen, sich darauf zu verlassen. Mehr hierüber folgt später.*

*Das "klar beleuchtende Gedächtnis" ist eine perfekte Mischung von allen anderen Gedächtnissen. Es entfaltet ohne Mühe in unserem Geiste alle Einzelheiten, die wir wissen wollen. Es gestattet dem Schachmeister zu gleicher Zeit dreissig Partien ohne Ansicht des Schachbrettes zu spielen; es gestattet dem Pianisten auswendig hunderte von Stücken, die tausende von Noten enthalten, zu spielen, ohne sich in Namen, Wert der Noten, gegenseitige Beziehung und Reihenfolge*

elle-même, il y a, par contre, plusieurs procédés différents pour l'association logique.

Le pianiste, comme tout exécutant de n'importe quel autre instrument de musique, se fie beaucoup sur la mémoire "mécanique" ou "d'action musculaire" et en réalité il est forcé de s'y fier. Ce point important sera étudié plus loin à fond.

La mémoire "illuminative" est une fusion parfaite de toutes les autres mémoires. Sans aucun effort elle étale à nos yeux tous les détails de ce que nous voulons savoir. Elle permet au joueur d'échecs de jouer en même temps trente parties d'échecs, sans seulement voir les échiquiers; elle permet au pianiste de jouer par cœur des centaines de morceaux, contenant des milliers de notes, sans se tromper quant à leurs noms, valeurs, relations entre elles et leur ordre de succession.

Jusqu'ici la mémoire a été traitée à un point de vue général, mais attendu la nature de cet ouvrage il est nécessaire de considérer dès maintenant les sortes particulières de mémoires dont un pianiste a besoin.

Elles sont au nombre de trois: la mémoire "visuelle" la mémoire "auditive" et la mémoire "mécanique"; ces trois sortes de mémoires nécessitent à leur tour:

1° La compréhension musicale de l'oeuvre; la

*"de los músculos; y en verdad que está forzado a hacerlo. Este punto importante será explicado detalladamente más adelante.*

*La memoria "iluminativa" es una fusión perfecta de todas las otras memorias. Sin esfuerzo revela a nuestra vista mental todos los detalles de lo que deseamos saber. Permite a ciertos jugadores de ajedrez jugar al mismo tiempo treinta juegos sin mirar los tableros; permite al pianista tocar de memoria centenares de piezas que contienen millares de notas, sin equivocarse sus nombres, valores, relación entre sí y secuencia.*

*Hasta ahora este tema ha sido tratado bajo un punto de vista general; la índole de esta obra requiere que de ahora en adelante se consideren solamente las "memorias" que necesita el pianista. Son tres: la visual, auditoria y "mecánica." Estas tres clases de memoria a su vez requieren:*

1. Comprensión musical de la obra; la habilidad de cantar, tararear, silbar "tocar" la melodía mentalmente, dándose cuenta claramente de la melodía y del acompañamiento, separadamente y también juntamente, y, en música polifónica, de cada parte individualmente y del todo colectivamente. Además: comprensión de la estructura harmónica, de las modulaciones y de las divisiones de la pieza.

page with all its details; also the movements of our fingers, hands and arms on the keyboard, and the action of our feet on the pedals.

3. *Accurate motions* of the fingers, hands, arms and feet. If acquired correctly these motions may be reproduced, later, unconsciously.

In ordinary pursuits the auditory and visual memories are sharply differentiated, but with the musician these two sensorial impressions become curiously interrelated. The pianist unconsciously blends all these impressions and as he uses besides "muscle" or "mechanical" memory it is evident that in order to be able to recollect faithfully he must control every one of the above mentioned types of memory.

The visual memory requires special attention. One must see clearly in one's mind, not only the notes and rests but also every dynamic and agogic sign; every sign of staccato and legato; every mark of fingering. One should, also, be able to name the chords, which accomplishment requires knowledge of harmony; finally, one should have also a mental vision of

zu irren.

*Das Gedächtnis ist so weit von einem allgemeinen Standpunkte aus besprochen worden. Die Natur dieses Werkes verlangt nun, diejenigen Arten des "Gedächtnisses" zu beschreiben, die ein Pianist gebraucht.*

*Es gibt deren drei: das Gedächtnis des Sehens, Hörens und das "mechanische" Gedächtnis. Diese drei Arten verlangen wiederum:*

1. *Musikalisches Begreifen des Werkes; die Fähigkeit Melodien aus dem Gedächtnis zu singen, summen, pfeifen oder "spielen"; mit genauer, klarer Vorstellung der Melodie und der Begleitung, allein und auch zusammen, und im Falle von polyphonscher Musik von jedem Teile allein und alle zusammen. Ferner: das Verständnis des harmonischen Aufbaus, der Modulation und der Einteilung der Stücke.*

2. *Geistige Sehkraft, welche uns gestattet, in unserem Geiste die ganze bedruckte Seite mit allen ihren Einzelheiten zu sehen, ferner die Bewegung der Finger, Hände und Arme auf der Klaviatur und der Tätigkeit unserer Füße auf den Pedalen.*

3. *Genauere Bewegung der Finger, Hände, Arme und Füße. Wenn man sich diese Bewegungen mit Sorgfalt angeeignet hat, so können sie später unbewusst wiederholt werden.*

*Im gewöhnlichen Leben ist das Gedächtnis des Hörens und Sehens scharf von einander getrennt, aber bei dem Musiker werden beide sinnlichen Eindrücke in eigenartiger Weise verschmolzen. Der Klavierspieler mischt unbewusst diese Eindrücke und da er das Gedächtnis der "Muskel oder mechanische" Tätigkeit benutzt,*

faculté de chanter, de fredonner, de siffler ou de "jouer" la mélodie mentalement, en ayant une compréhension claire et distincte à la fois de la mélodie et de l'accompagnement, séparément puis des deux ensemble et aussi dans le cas d'une musique polyphonique, de chaque partie séparément et ensuite du tout ensemble. De plus: la compréhension de la structure harmonique, des modulations et des divisions du morceau.

2º *La Vision mentale* qui permet de voir dans l'esprit toute la page imprimée avec tous ses détails, ainsi que le mouvement des doigts, des mains et des bras sur le clavier et l'action des pieds sur les pédales.

3º *Les mouvements précis* des doigts, des mains, des bras et des pieds. Si ces mouvements ont été acquis correctement, ils seront reproduits plus tard inconsciemment.

Dans la vie courante, les mémoires "auditive" et "visuelle" sont fortement différenciées, tandis que, chez le musicien, ces deux impressions sensorielles sont en curieuse et étroite corrélation. Le pianiste fond inconsciemment toutes ces impressions et comme de plus il emploie la mémoire "musculaire" ou "mécanique"; il devient évident que, pour pouvoir se rappeler fidèlement, il doit contrôler et se rap-

2. *Visión mental: que nos permite ver en nuestra mente toda la página impresa, con todos sus detalles, así como también los movimientos de los dedos, manos y brazos sobre el teclado, y de la acción de los pies en los pedales.*

3. *Movimientos precisos de los dedos, manos, brazos y pies. Si se han adquirido correctamente se podrán reproducir más tarde inconscientemente.*

*En la generalidad de los casos la memoria auditiva y la visual se hallan muy bien diferenciadas, pero en el músico estas dos impresiones sensorias están relacionadas entre sí de un modo singular; el pianista funde inconscientemente todas las impresiones indicadas y como emplea además la memoria "de los músculos" o "mecánica", es evidente que para poder recordar fielmente debe controlar y recordar separadamente cada particularidad de la memoria.*

*La memoria visual requiere especial atención. Hay que ver en la mente, con claridad, no sólomente las notas y los silencios, sino también todos los signos dinámicos y agógicos; los de staccato y legato; las digitaciones. Hay también que conocer*

the groups of notes and chords that constitute sections, phrases and periods.

This demands knowledge of musical form and analysis.

It follows that a pianist who has a good practical knowledge of harmony and of analysis and musical form will memorize more easily and quicker and remember longer than the pianist with poor musical knowledge. And such, indeed, is the case. The competent musician does not memorize



as four different notes; rather he memorizes them, in a flash, as the ascending arpeggio of the chord of C major, beginning on the middle C (treble clef).

In the following example as the same chord is given, but it is broken in alternating notes.



The poorly trained musician will endeavor to memorize every single note of the following:



so wird es klar, dass er, um sich getreu zu erinnern, imstande sein muss, jede dieser Eigenschaften in der Gewalt zu haben.

Das Gedächtnis des Sehens verlangt besondere Aufmerksamkeit. Man muss im Geiste klar sehen, nicht allein die Noten und Pausen, sondern auch jedes dynamische und agogische Zeichen; jedes Zeichen des Staccatos und Legatos; jeder Fingersatz. Man muss auch die Akkorde kennen, was eine Kenntnis der Harmonie verlangt. Schliesslich sollte man auch eine geistige Vorstellung der Notengruppen und Akkorde haben, die Sektionen, Phrasen und Perioden bilden. Dieses setzt Kenntnis von musikalischer Form und Analyse voraus.

Daraus folgt, dass ein Klavierspieler, der gute praktische Kenntnisse von Harmonie, Analyse und musikalischer Form hat, schneller und leichter auswendig lernt und länger behält als der Pianist mit geringer musikalischer Kenntnis. Und das ist auch der Fall. Der fähige Musiker behält nicht



als 4 verschiedene Noten, sondern behält sie sofort als aufwärts steigendes Arpeggio des C-dur Akkordes, welches auf Mittel C (Violinschlüssel) anfängt.

Im folgenden Beispiel



wird derselbe Akkord angegeben, doch in abwechselnd gebrochenen Noten.

Der schlecht geübte Musiker wird sich bemühen jede einzelne Note der folgenden Beispiele zu behalten:

peler chacune des différentes formes de mémoires citées ci-dessus.

La mémoire visuelle requiert une attention toute spéciale. Il faut voir clairement dans l'esprit non seulement les notes et les silences mais aussi tous les signes dynamiques et agogiques, tous les signes de staccato et legato, tous les doigtés. Il faudrait aussi connaître les accords, ce qui nécessite la connaissance de l'harmonie; bref, on devrait aussi avoir une vision mentale des groupes de notes et des accords qui constituent les sections, les phrases et les périodes. Ceci demande une connaissance de la forme musicale et de l'analyse.

Il s'ensuit que le pianiste, qui a une bonne connaissance pratique de l'harmonie, de l'analyse et de la forme musicale, apprendra par cœur plus facilement et plus vite et retiendra plus longtemps que le pianiste de faibles connaissances musicales. C'est en effet ce qui arrive. Le musicien compétent n'apprend pas

par cœur



comme quatre notes distinctes, mais les retient d'un seul coup comme l'arpegge ascendant de l'accord en ut majeur, qui commence sur l'ut en dessous de la portée (clef de sol).

Dans l'exemple suivant:



c'est le même accord, mais brisé en notes alternées.

Le musicien de peu d'expérience s'efforcera sans doute d'apprendre par cœur chaque note des exemples suivants:

los acordes, lo que requiere conocimientos de armonía; también se necesita visión mental de los grupos de notas y acordes que constituyen secciones, frases y períodos. Esto requiere conocimientos de forma musical y de análisis.

Por consiguiente, el pianista que tiene buen conocimiento práctico de armonía, análisis y forma musical, aprenderá de memoria más fácilmente y más aprisa y su recuerdo durará más tiempo que el pianista de escasos conocimientos musicales. Y en verdad, así sucede. El músico competente no aprende de memoria



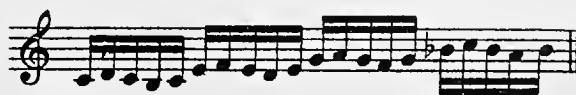
como cuatro notas distintas, sino las aprende, de un golpe, como el arpeggio ascendente del acorde de Do mayor, empezando en el Do debajo del pentagrama (clave de Sol).

En el ejemplo siguiente



se da el mismo acorde, pero quebrado en notas alternadas.

El músico de escasa experiencia se esforzará, indudablemente, en aprender de memoria cada nota de los ejemplos siguientes:



but the well-trained musician sees at a glance, that the first example is composed of a diatonic progression which falls and rises alternately, beginning on C, and ending on D, the descending interval being a fourth; the musical design itself is the same chord of C major, broken up in alternating notes. In the next example he perceives at once that the passage is composed of turns which begin on C and ascend according to the dominant seventh chord. He has memorized the whole of these two passages while the uninitiated gropes about reading the single notes.

A realization of what constitutes the theme, whether a progression is diatonic or chromatic, whether it ascends or descends, or does both alternately, where it begins and where it ends, enables a skilful musician to comprehend, at a glance, long passages that to the uninitiated appear very difficult.

aber der geübte Musiker sieht sofort, dass das erste Beispiel aus einer diatonischen Sequenz besteht, welche abwechselnd fällt und steigt; auf C anfangend und endigend auf D; das absteigende Intervall stellt eine Quarte dar. Der musikalische Entwurf selbst ist derselbe C-dur Akkord in abwechselnd gebrochenen Noten. Im nächsten Beispiel sieht er sofort, dass die Passage aus doppelten Noten besteht, welche auf C anfangen und nach dem Dominant Septime Akkord aufsteigen. Er hat beide Passagen auswendig gelernt, während der Unerfahrene umhertastet, indem er die einzelnen Noten liest.

Eine gute Vorstellung des Themas, die Erkenntnis ob eine Sequenz diatonisch oder chromatisch ist, ob sie steigt oder fällt oder beides abwechselnd, wo sie beginnt oder aufhört, gestattet einem erfahrenen Musiker beim ersten Blick lange Passagen zu verstehen, die für den Uneingeweihten sehr schwierig erscheinen.

mais le musicien compétent voit d'un coup d'oeil que le premier exemple se compose d'une progression diatonique, qui descend et monte alternativement, commençant sur ut et finissant sur ré, et dont l'intervalle descendant est une quarte; le dessin musical même est toujours l'accord en ut majeur, brisé en notes alternées. Dans l'exemple suivant, il perçoit de suite que le passage est composé de gruppets commençant sur ut et montant d'après l'accord de septième de dominante. Il a retenu ces deux passages entiers alors que le musicien inexpérimenté cherche à apprendre les notes séparément.

Se rendre compte du thème, si la progression est diatonique ou chromatique, si elle monte ou descend, ou bien a lieu dans les deux directions alternativement, où elle commence et où elle finit, permet au musicien habile de comprendre, d'un coup d'oeil, de longs passages qui semblent très difficiles aux novices.

pero el músico competente ve de una mirada que el primer ejemplo se compone de una progresión diatónica que baja y sube alternativamente, empezando en Do y terminando en Re, siendo una cuarta el intervalo descendiente; el diseño musical propio es el mismo acorde de Do mayor, quebrado en notas alternadas. En el ejemplo siguiente percibe en seguida que el pasaje se compone de grupetos que empiezan en Do y ascienden según el acorde de séptima de dominante. Habrá aprendido de memoria estos dos pasajes mientras el de poco experiencia está tratando de aprenderse notas solas.

Darse cuenta del tema, si una progresión es diatónica o cromática, si asciende o desciende u ocurre en ambas direcciones alternativamente, donde comienza y termina, permite al músico hábil comprender de una mirada, pasajes largos que al principiante le parecen muy difíciles.

Etude in C major, by

Étude C dur, von

Étude en ut majeur, de

Estudio en Do mayor, de

JOHANN BAPTIST CRAMER

diatonic, upwards going progression, until E.  
diatonisch, aufwärtsgående Sequenz, bis E  
progresión diatónica ascendente, jusqu'à mi  
progresión diatónica, ascendente, hasta Mi

Allegro

*f*

Theme (downwards until A)  
 Tema (abwärts bis A)  
 Thème (descendant jusqu'à la)  
 Tema (bajando hasta La)

Theme  
 Tema  
 Thème  
 Tema

*cresc.*

C major chord  
 C dur Akkord  
 Accord de ut majeur  
 Acorde de Do mayor

1st inversion  
 1te Umkehrung  
 1ere inversion  
 1a inversion

Chord (repeated)  
 Akkord (wiederholt)  
 Accord (répété)  
 Acorde repetido

until A  
 bis A  
 jusqu'à la  
 hasta La

(A minor - A moll - la mineur - La menor)

In form of chords  
 In Akkorden Form  
 En forme d'accords  
 En forma de acordes

Theme (downward progression until E)  
 Tema (abwärtsgehende Sequenz bis E)  
 Thème (progression descendante jusqu'à mi)  
 Tema (progresión descendiente hasta Mi)

*f*      *dimin.*      *p*      *mp*

Theme  
 Tema  
 Thème  
 Tema

*mf*      *f*      *f*

Repetition  
 Wiederholung  
 Répétition  
 Repetición

Theme (downwards progression until A)  
 Tema (abwärtsgehende Sequenz bis A)  
 Thème (progression descendante jusqu'à la)  
 Tema (progresión descendiente hasta La)

dominant seventh    diminished seventh  
 Dominant Septime    verminderten Septime  
 septième de dominante    septième diminuée  
 sétima de dominante    sétima disminuida

dim.    *Repetition*  
 Wiederholung  
 Répétition  
 Repetición    *p*    *più p*    *pp*

The assertion that it is possible to memorize music while playing at sight may be startling and many will receive it with incredulity. Yet it is only a matter of strengthening and developing the habit of quick, clear *comprehension* (from a melodic and harmonic standpoint) of the music which is being read; of a keen *mental* as well as physical vision of the notes; of technical accuracy, which includes correct fingerings, adjusted instantly to the needs of the "new" music. In a small way every pianist memorizes at sight without being aware of it. Anyone who, while reading at sight, turns a page memorizes the last note or notes at the bottom of the page which is being turned; he plays this note, or notes *after* the page has been turned. A well-trained and skilful reader will

*Die Behauptung, dass es möglich ist, Musik auswendig zu lernen, indem man sie vom Blatte spielt, mag überraschen und von vielen ungläubig aufgefasst werden. Dennoch handelt es sich dabei nur, die Gewohnheit eines schnellen und klaren Begriffes (vom melodischen und harmonischen Standpunkte aus) der gelesenen Musik zu verstärken und auszubilden; es handelt sich ferner um eine scharfe geistige sowohl als physische Vision der Noten, um eine technische Genauigkeit, welche richtige Fingersätze einschliesst, die sich sofort der "neuen" Musik anpassen. In einem kleinen Masse lernt jeder Klavierspieler beim Blattspielen auswendig ohne dass er dessen gewahr wird. Jeder der beim vom-Blattlesen eine Seite unwendet lernt die letzte Note oder Noten am Ende der*

L'assertion, qu'il est possible d'apprendre par coeur la musique en la jouant à première vue, surprendra bien des personnes et peut-être sera reçue avec incrédulité. Pourtant il ne s'agit que: de fortifier et de développer l'habitude de comprendre d'une façon rapide et claire la musique qu'on lit, au point de vue mélodique et harmonique; de voir les notes *mentalement* aussi bien que physiquement; d'obtenir la justesse technique incluant des doigtés corrects qui s'ajustent instantanément aux besoins de la musique "nouvelle". Jusqu'à un certain point, tout pianiste apprend par coeur à première vue sans s'en rendre compte. Tous ceux qui, jouant à première vue, tournent une page, apprennent par coeur la ou les dernières notes du bas de la page

*La aserción de que es posible aprender de memoria música mientras se toca a primera vista asombrará a muchos y puede ser recibida con incredulidad. Sin embargo, no es más que desarrollar y fortalecer la costumbre de comprender, rápida y claramente, bajo el punto de vista melódico y harmónico, la música que se está leyendo; ver las notas mentalmente lo mismo que físicamente, y tener seguridad técnica, lo que incluye digitaciones correctas, que se ajusten instantáneamente a los requerimientos de la música "nueva". Hasta cierto punto todo pianista aprende de memoria a primera vista sin darse cuenta de ello. Los que, al leer a primera vista, dan vuelta a una página, aprenden de memoria la última nota o notas al final de dicha página. Esta nota*

memorize a whole measure, possibly two or three.

From what has been said, one should not draw the conclusion that music memorized at sight is remembered for all time. The retention of that which we memorize, even at leisure, is obtained only by a process which is described further on.

A mistake which the beginner is apt to make when memorizing is in not clearly realizing when a phrase is being repeated; even experienced pianists are apt to overlook this simple fact and to make unnecessary efforts of memory when the repetition occurs.

Very often extended passages can be reduced to a few chords and whole phrases thus memorized at once by observing the harmonic and melodic sequence.

*umzuwendenden Seite auswendig; er spielt diese Note oder Noten erst nachdem die Seite umgedreht worden ist. Ein erfahrener und geschickter Blattleser wird einen ganzen Takt, vielleicht zwei oder drei auf diese Weise auswendig lernen.*

*Aus dem was gesagt worden ist, sollte man nicht schliessen, dass Musik, die man beim Blattspielen auswendig gelernt hat, für immer behalten wird. Die Beibehaltung von dem, was wir auswendig lernen, selbst in aller Gemüchlichkeit, wird nur durch ein Verfahren erreicht, das nachstehend beschrieben wird.*

*Ein Fehler, den der Anfänger beim Auswendiglernen zu machen pflegt, ist dass er sich nicht klar bewusst ist, wann eine Phrase wiederholt wird; selbst erfahrene Pianisten sind geneigt, diese einfache Tatsache zu übersehen und das Gedächtnis unnötig anzustrengen wenn die Wiederholung vorkommt.*

*Lange Passagen können sehr oft auf einige Akkorde reduziert und ganze Phrasen auf einmal auswendig gelernt werden, wenn man sie ebenfalls auf Akkorde oder Gruppen zurückführt, wobei die harmonische und melodische Sequenz zu beachten ist.*

qu'ils tournent, car ils jouent cette ou ces notes après qu'ils ont tourné la page. Un bon et habile lecteur apprendra par cœur une mesure entière, peut-être même deux ou trois.

De ce qui vient d'être dit, il ne faut pas conclure que l'on retiendra toujours la musique apprise à première vue. La "rétention" de ce que nous apprenons, même posément, n'est obtenu que par un procédé décrit plus loin.

Une erreur, que le commençant peut commettre, lorsqu'il apprend par cœur, est de ne pas se rendre compte clairement quand une phrase est répétée; même les pianistes expérimentés peuvent laisser échapper ce simple fait et faire d'inutiles efforts de mémoire là où la répétition a lieu.

Très souvent des passages étendus peuvent être réduits à quelques accords et on peut apprendre des phrases entières d'un seul coup, si on les réduit à des accords ou groupes en observant la séquence harmonique et mélodique.

*o notas las tocan después de haber dado vuelta a la página. Un lector hábil y competente aprenderá de memoria un compás entero y quizás dos o tres.*

*Por lo que se ha dicho no hay que llegar a la conclusión de que la música aprendida de memoria al leerla a primera vista se recordará siempre. La retención de lo que aprendemos de memoria aún sosegadamente, se obtiene solamente por el procedimiento descrito más adelante.*

*Un error que el principiante es apto a hacer al aprender de memoria, es no darse cuenta claramente de cuando se repite una frase; aún para pianistas de experiencia puede pasar desapercibido este simple hecho, necesitando inútiles esfuerzos de memoria.*

*Pasajes extensos se pueden reducir muy a menudo a pocos acordes, y se pueden aprender de memoria frases enteras, de una ojeada, si se reducen a acordes o grupos, observando la secuencia armónica y melódica.*

Scherzo Op.20  
FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco

Harmonic scheme  
Harmonisches Schema  
Plan harmonique  
Plano harmónico



If we apply the same proceeding to the melodic sequence of chords, full or broken, we are often able to lessen considerably the difficulty of certain passages.

*Wenn wir das gleiche Verfahren auf die melodische Reihenfolge von vollen oder gebrochenen Akkorden anwenden, so werden wir oft imstande sein, das anscheinend schwierige Auswendiglernen von gewissen Passagen ganz bedeutend zu vereinfachen.*

Si on applique le même procédé à la séquence mélodique d'accords, pleins ou brisés, on arrive souvent à simplifier considérablement la difficulté apparente de certains passages.

*Si se aplica el mismo procedimiento a la secuencia melódica de acordes, llenos o quebrados, se puede a menudo simplificar considerablemente la aparente dificultad de ciertos pasajes.*

Novelette Op.21, No. 2

ROBERT SCHUMANN

Presto e con bravura

Concerto in E $\flat$  major

*Konzert in Es dur*

Concerto en mi $\flat$  majeur

*Concierto en Mi $\flat$  mayor*

FRANZ LISZT

*Red. sempre*

Left hand plays the same chords an octave lower.

*Linke Hand spielt die selben Akkorde eine Oktave tiefer.*

La main gauche joue les mêmes accords une octave plus bas.

*La mano izquierda toca los mismos acordes una octava más bajo.*

In long scales it is only necessary to remember the first and last note, and the direction of the scale.

*Bei langen Tonleitern ist es nur notwendig, sich die erste und letzte Note und die Richtung der Tonleiter zu merken.*

Dans les longues gammes, il n'est nécessaire de se rappeler que de la première et de la dernière note et de la direction de la gamme.

*En las escalas largas es solamente necesario recordar la primera y última nota, y la dirección de la escala.*

Concert Study

*Konzert Etüde*

Étude de Concert

*Estudio de Concierto*

ANTON ARENSKY

Moderato

The musical score consists of five systems of piano and grand staff notation. Each system begins with a piano part in the bass clef and a grand staff (treble and bass clefs) for the right hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system is marked 'Moderato'. The second system has a 'Red.' marking in the piano part. The third system has 'cresc.' in the piano part and '8' in the grand staff. The fourth system has 'cresc.' in the piano part and '8' in the grand staff. The fifth system has 'f' in the piano part, 'p' and 'mp etc.' in the grand staff, and 'Red.' in the piano part.

This, of course, applies also to the arpeggios.

*Dieses bezieht sich natürlich auch auf die Arpeggien.*

Ceci, évidemment, s'applique aux arpegges.

*Esto, por supuesto, se aplica también a los arpeggios.*

Sonata Op. 57  
LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro ma non troppo  
(stringendo)

Concerto in G minor

*Konzert in G moll*

Concerto en sol mineur

*Concierto en Sol menor*

CAMILLE SAINT-SAËNS

It should be observed that all the devices given have one and the same object: simplification of that which appears difficult. This idea of "simplifying" should always prevail. The simplification has been obtained so far by reducing figurative harmonies

*Es sollte beachtet werden, dass all die bisher gegebenen Verfahren denselben Zweck verfolgen: Vereinfachung von dem, was schwer erscheint. Dieser Gedanke der "Vereinfachung" sollte stets im Vordergrund bleiben. Bis jetzt ist die Vereinfachung erreicht worden: indem Harmonie-Figuren auf die Akkorde selbst zurückgebracht werden; indem man*

Il faut observer que tous les procédés, indiqués jusqu'ici, n'ont qu'un seul et unique but: la simplification de ce qui semble difficile. Cette idée de "simplifier" devrait toujours dominer. Jusqu'ici la simplification a été obtenue: en ramenant les harmonies

*Es de observarse que todos los procedimientos dados no tienen más que un solo objeto: simplificarlo que parece difícil. Esta idea de "simplificar" debe prevalecer siempre. La simplificación se ha obtenido hasta ahora reduciendo armonías figuradas a los acordes*

to the chords themselves; by remembering the beginning and the end, as well as the direction, of scales and arpeggios; by realizing that repetitions of a theme or phrase need not be memorized; by observing the ascending or descending march of chords, melodic notes and progressions; by observing also the chord like construction of certain passages.

In polyphonic music, such as the Inventions or the Fugues of Bach, the task becomes, evidently, more difficult, for we must then remember two, three, four or five different parts at the same time. For this reason, in order to strengthen the memory, every teacher should insist that the pupil learns and plays by heart the music of Bach. In polyphonic music, the task of memorizing also becomes easier if we observe when a "voice" reproduces the subject, or the 1st, or 2nd, or 3rd counterpoint; when the exposition is finished; where the episodes appear; where the stretta takes place and when the coda sets in. Consequently he who knows how to analyze a fugue correctly will remember it quicker, more faithfully and longer.

Observe where "imitations", partial or complete, or in inverted form, appear.

*Anfang, Ende und Richtung der Tonleiter und Arpeggien auswendig lernt; indem man sich bewusst wird, dass die Wiederholung eines Themas oder Phrase nicht auswendig gelernt zu werden braucht; indem man die steigende oder fallende Richtung von Akkorden, melodischen Noten oder Sequenzen beobachtet, gleichfalls auch den akkordartigen Aufbau von gewissen Passagen.*

*Bei polyphonscher Musik, wie zum Beispiel die Inventionen und Fugen von Bach, wird die Aufgabe selbstverständlich schwieriger, denn wir müssen uns dann zwei, drei, vier oder fünf verschiedener Teile zu gleicher Zeit erinnern. Um das Gedächtnis zu kräftigen sollte daher jeder Lehrer darauf bestehen, dass der Schüler die Musik von Bach lernt und auswendig spielt. Auch bei der polyphonschen Musik wird die Aufgabe des Auswendiglernens leichter, wenn wir beachten wo eine "Stimme" das Thema wiedergibt, oder den ersten, zweiten oder dritten Kontrapunkt, wo die Auslegung fertig ist, wo die Episoden erscheinen, wo die Stretta vorkommt und wo die Coda einsetzt. Folglich ist derjenige, der imstande ist eine Fuge richtig zu analysieren, in der Lage, sie schneller und getreulich und auch länger zu behalten.*

*Man beobachte wo "Imitationen," teilweise oder vollständig oder in umgekehrter Form auftreten.*

figurées aux accords eux-mêmes; en se rappelant le commencement et la fin ainsi que la direction des gammes et des arpegges; en sachant que les répétitions d'un thème ou d'une phrase n'ont pas besoin d'être apprises de nouveau par coeur; en observant la marche ascendante ou descendante des accords, des notes mélodiques et des progressions; en observant enfin la construction en forme d'accords de certains passages.

Dans la musique polyphonique, comme les Inventions ou les Fugues de Bach, la tâche devient, évidemment, plus difficile, puisqu'on doit se rappeler deux, trois, quatre ou cinq différentes parties en même temps. Pour cette raison, afin de fortifier la mémoire, les professeurs devraient insister pour que leurs élèves apprennent et jouent par coeur la musique de Bach. Aussi dans la musique polyphonique on apprendra par coeur aussi plus facilement si l'on observe: quand une "voix" reproduit le sujet, ou le premier, second ou troisième contrepoint; quand finit l'exposition; où apparaissent les épisodes; où la stretta a lieu et quand la coda se présente. Par suite celui qui sait analyser correctement une fugue, se la rappellera plus vite et plus fidèlement et aussi plus longtemps.

Observez où ont lieu les "imitations" partielles, complètes ou renversées.

mismos; recordando el principio y fin, así como también la dirección de las escalas y arpeggios; dándose cuenta de que las repeticiones de un tema o de una frase no hay que aprenderlas de memoria; observando si la dirección de los acordes, notas melódicas y progresiones, es ascendente o descendente; observando la construcción en forma de acorde de ciertos pasajes.

En la música polifónica, como las "Inventiones" y "Fugas" de Bach, la tarea, evidentemente, se vuelve más difícil, pues tenemos que recordar a un mismo tiempo, dos, tres, cuatro o cinco partes diferentes. Por esta razón y para fortalecer la memoria, todo profesor debe insistir que el discípulo aprenda y toque de memoria la música de Bach; así se fortalecerá la memoria. En la música polifónica la tarea también se facilita si se observa donde una "voz" reproduce el tema o primero, segundo o tercer contrapunto; donde acaba la exposición donde aparecen los episodios; donde la stretta tiene lugar y donde ocurre la coda. Por consiguiente el que sabe analizar una fuga correctamente la recordará más aprisa y con más facilidad y por más tiempo.

Obsérvese donde aparecen las "imitaciones," parciales o completas o invertidas.

Three part Invention,  
C major

*Dreiteilige Invention,  
C dur*

Invention à trois  
parties, en ut majeur

*Invençión a tres  
partes, en Do mayor*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Theme  
*Tema*  
Thème  
*Tema*

Inversion  
*Umkehrung*  
Inversion  
*Inversión*

Prelude E major (2nd  
Book) of the well tem-  
pered Clavichord.

*Präludium E dur  
(2tes Buch) des Wohl  
temperirten Klavier*

Prélude en mi ma-  
jeur (2d livre) du Cla-  
vecin bien tempéré.

*Preludio en Mi ma-  
yor (2do libro) del Cla-  
vicordio bien atem-  
perado.*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Imitation of the theme, on the dominant, in the second voice  
*Imitation des Temas auf der Dominantz, in der zweiten Stimme*  
Imitation du thème sur la dominante, dans la seconde voix  
*Imitación del tema, sobre la dominante en la segunda voz.*

In polyphonic music one should also realize when a passage is simply a repetition and whether it takes place in the same "voice"; or in another, through the device of double counterpoint.

*Bei polyphonischer Musik sollte man sich ebenfalls richtig vorstellen, wo eine Passage nur eine Wiederholung ist und ob sie in derselben "Stimme" vorkommt oder in einer anderen durch die Anwendung des doppelten Kontrapunktes.*

Dans la musique polyphonique, on doit aussi reconnaître quand un passage n'est qu'une répétition et s'il a lieu dans la même "voix" ou dans une autre au moyen du double contrepoint.

*En la música polifónica hay también que fijarse cuando un pasaje es simplemente una repetición y si ocurre en la misma "voz" o en otra, por medio del contrapunto doble.*

The well Tempered Clavichord

*Das wohl Temperirtes Klavier*

Le Clavecin bien tempéré

*El Clavicordio bien atemperado*

Fugue in E minor (1st Book)

*Fuga in E moll (1tes Buch)*

Fugue en mi mineur (1er livre)

*Fuga en Mi menor (1er libro)*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Allegro deciso

measures 1 and 2  
Takte 1 und 2  
mesures 1 et 2  
compases 1 y 2

*mf*

*f*

*più leggero*

(3 1 4 5)

*cresc. molto*  
*ff*

Inversion in counterpoint of measures 3 to 19  
*Kontrapunktische Umkehrung von Takten 3 bis 19*  
*Inversion contrapointique des mesures 3 à 19*  
*Inversión contrapuntica de los compases 3 a 19*

*ff*

(3 1 4 5)

*più leggiero*

*ff*  
etc.

He who will carefully apply all the devices which have been given will easily "see" in his mind the passages quoted and memorize them without trouble.

And now a question presents itself. Since we are asked to "see" in our mind the pieces we play, should we not practise this mental vision first, before we play the piece and before we are influenced by our manual work? Should we leave it until after? Or should this visual memory be developed while practising?

As a rule more lasting results are obtained by memorizing a piece visually, before practising it. Those who memorize in this manner usually remember with more fidelity and longer than those who do not.

We have now reached the "mechanical" or "muscle" memory. Can we rely on this memory of the fingers and can it be developed? On both points let the answer be yes. Every pianist knows that his fingers will often carry him safely through a passage where his mind might fail him. Still, to rely only on this mechanical memory is a dire mistake. The fact, however, that the fingers can remember when the mind cannot, shows what a powerful means the finger-memory is.

What is it, this mechanical memory? It is

*Derjenige, der alle diese Verfahren sorgfältig anwendet, wird die angeführten Passagen in seinem Geiste klar "sehen" und sie ohne Schwierigkeiten auswendig lernen.*

*Und jetzt stellt sich folgende Frage. Da wir nun einmal in unserem Geiste die Stücke, die wir spielen, "sehen" müssen, sollen wir nicht diese geistige Vision anwenden bevor wir das Stück spielen und bevor wir durch unsere mechanische Arbeit beeinflusst werden? Sollen wir es lernen nachdem wir das Stück spielen können? Oder soll dieses geistige Gedächtnis entwickelt werden während wir das Stück einüben?*

*In der Regel werden anhaltendere Resultate erzielt, wenn das Stück geistig auswendig gelernt wird, bevor man es einübt. Diejenigen, die auf diese Weise auswendig lernen, behalten getreulicher und länger als diejenigen, die es nicht tun.*

*Wir sind nun beim Gedächtnis der "mechanischen" und "Muskel-Tätigkeit" angelangt. Können wir uns auf dieses Gedächtnis der Finger verlassen und kann es entwickelt werden? Beide Fülle können bejahend beantwortet werden. Jeder Klavierspieler weiss, dass seine Finger ihn oft sicher durch Passagen bringen, obgleich er sie nicht klar kennt. Es ist dennoch ein schlimmer*

Ceux qui emploieront convenablement tous les procédés, qui ont été indiqués, "verront" facilement dans leur esprit les passages cités et les apprendront par cœur sans difficulté.

Et maintenant la question suivante se pose. Puisqu'il nous faut "voir" dans notre esprit les morceaux que nous jouons, ne devrions-nous pas travailler cette vision mentale, avant de jouer le morceau et avant que notre mémoire ne soit influencée par le travail manuel? Faut-il attendre après avoir appris à jouer le morceau? Ou bien faut-il développer cette mémoire visuelle pendant qu'on l'étudie?

En règle générale, on obtient des résultats plus durables en apprenant le morceau par cœur visuellement avant de l'étudier. Ceux qui apprennent de cette manière, se rappellent d'ordinaire mieux et plus longtemps que ceux qui ne le font pas.

Nous arrivons maintenant à la mémoire "mécanique" ou "musculaire"? Pouvons-nous nous fier à cette mémoire des doigts et peut-on la développer? Certes, oui. Tout pianiste sait que, par l'action mécanique de ses doigts, il réussit souvent à jouer avec sûreté des passages, bien qu'il ne se les rappelle pas très distinctement. Cependant se fier uniquement à cette mémoire mécanique, c'est

*El que haga uso cuidadoso de todos los medios indicados, logrará "ver" en su mente, los pasajes citados y se los aprenderá de memoria sin dificultad.*

*Ahora se presenta el punto siguiente: Ya que debemos "ver" en nuestra mente las piezas que tocamos, ¿no sería mejor practicar primero esta visión mental, antes de tocar la pieza y antes de ser influenciados por el trabajo manual? ¿Debes dejarlo para después de poder tocar la pieza, o es mejor desarrollar esta memoria visual mientras estudiamos la pieza?*

*Por regla general se obtienen resultados más duraderos aprendiendo la pieza de memoria, visualmente, antes de estudiarla. Los que así aprenden, generalmente se recordarán con mayor fidelidad y por mayor tiempo.*

*Hemos llegado ahora a la memoria "mecánica" o "de los músculos"? ¿Es posible fiarse en esta memoria de los dedos y puede desarrollarse esta memoria? La contestación para ambas preguntas es afirmativa. Todo pianista sabe que por acción mecánica de sus dedos puede, muy a menudo, tocar pasajes con seguridad, aunque no los recuerde distintamente. Pero fiarse únicamente en esta acción mecánica es un gran error. Sin embargo, el hecho que los dedos pueden, mientras que la mente no*



the reproductive activity of our subconscious self.

Our brain commands our nerves; these transmit the orders given to the muscles, with the result that our fingers, hands, wrists, arms and feet perform certain motions on the keyboard and on the pedals. If these motions are repeated a number of times correctly, then the whole proceeding passes from our conscious to our subconscious self and we shall be able to repeat that passage, or the whole piece accurately without our consciousness directly intervening.

This unconscious, mechanical memory of the fingers should certainly be encouraged; indeed, a pianist is compelled to trust it. In rapid scales he has to trust his fingers, and this applies also to rapid, complicated passages; if he has learned them correctly he may, indeed, safely trust his subconscious self. However, and this is important, he should now and then play these rapid passages very slowly and then be able to "see" every note exactly as a well educated person "thinks" whole phrases when writing, but is able if necessary to spell every word.

So far everything has been expounded with a view to helping the player memorize easily and

*Fehler, sich nur auf das mechanische Gedächtnis zu verlassen. Andererseits der Umstand, dass die Finger sich erinnern können, während der Geist es nicht tun kann, zeigt, was für ein mächtiges Mittel zum Auswendiglernen das Gedächtnis der Fingertätigkeit bietet.*

*Was ist es eigentlich dieses mechanische Gedächtnis? Die wiedergebende Tätigkeit unseres zweiten Ichs.*

*Unser Gehirn beherrscht unsere Nerven; diese geben die erhaltenen Befehle an unsere Muskeln weiter mit dem Ergebnis, dass unsere Finger, Hände, Gelenke, Arme und Füße auf der Klaviatur und Pedalen gewisse Bewegungen machen. Wenn diese Bewegungen mehr oder weniger oft genau wiederholt werden, dann wird das ganze Verfahren von unserem wissenden Selbst zu unserem unwissenden (zweiten Ich) übertragen und wir werden imstande sein, die betreffende Passage oder das ganze Stück genau wiederzugeben ohne dass dieses von unserem wissenden Ich überwacht wird.*

*Dieses unbewusste, mechanische Gedächtnis der Finger sollte mit aller Bestimmtheit gefördert werden; in der Tat ein Klavierspieler ist gezwungen sich darauf zu verlassen. Bei schnellen Tonleitern muss er seinen Fingern trauen und dieses bezieht sich auch auf schnellen, komplizierten Passagen; wenn er sie richtig gelernt hat, kann er sich in der Tat auf sein zweites Ich verlassen. Aber und dieses ist wichtig-*

commettre une grave erreur. D'autre part le fait, que les doigts peuvent se rappeler, alors que l'esprit ne le peut à ce moment-là, démontre les moyens puissants de se rappeler que peut posséder la mémoire des doigts.

Qu'est-ce donc, cette mémoire mécanique? C'est l'activité reproductive de notre être subconscient.

Notre cerveau commande nos nerfs; ceux-ci transmettent les ordres à nos muscles et le résultat est que nos doigts, mains, poignets, bras et pieds exécutent certains mouvements sur le clavier et sur les pédales. Si ces mouvements sont répétés correctement plusieurs fois, toutes ces actions passent de notre être conscient à notre subconscient et nous pourrions répéter le passage ou le morceau entier avec justesse, sans avoir à intervenir directement avec notre être conscient.

Cette mémoire inconsciente, mécanique des doigts est certainement d'une grande valeur, car tout pianiste est forcé de s'y fier. Il doit se fier à ses doigts dans les gammes rapides et aussi dans les passages rapides et compliqués; s'il les a appris correctement, il peut en toute confiance se fier à son être subconscient. Toutefois il est important que, de temps à autre, il joue ces

*puede recordar, demuestra cuan poderosa puede llegar a ser la memoria de los dedos.*

*¿Que es esta acción mecánica de por sí? La actividad reproductiva de nuestro ser subconsciente.*

*El cerebro dicta mensajes a nuestros nervios; éstos transmiten las órdenes a los músculos, y el resultado es que nuestros dedos, muñecas, brazos y pies ejecutan ciertos movimientos en el teclado y en los pedales. Si estos movimientos se repiten correctamente cierto número de veces, entonces todo el procedimiento pasa de nuestro ser consciente al subconsciente y podremos repetir correctamente ese pasaje o toda la pieza, sin intervención de nuestro ser consciente.*

*Esta memoria subconsciente, mecánica, de los dedos, debe ciertamente estimularse; en verdad, el pianista está forzado a fiarse en ella. En escalas rápidas tiene que fiarse en sus dedos, y lo mismo en pasajes rápidos, complicados; si los ha aprendido correctamente puede fiarse con seguridad en su ser subconsciente. Pero es muy importante que de vez en cuando toque estos rápidos pasajes muy despacio y "ver" entonces cada nota, así como una persona instruida "piensa" frases enteras al escribir, pero es capaz, si quiere, de deletrear cada palabra.*

quickly; yet it is not how quickly one memorizes but how faithfully and how long one remembers that counts. For some persons it is very easy to memorize a piece quickly and still easier to forget it within a few weeks and sometimes within a few days.

Every intelligent child succeeds in committing his lesson to memory, but for how long? Most of us forget half of what we learned in school, unless in later years personal inclination or necessity compels us to revive the lost knowledge.

A good retention is simply a matter of playing a piece by heart at more and more widely spaced intervals of time.

After a piece has been memorized it should be played (by heart) once every day the first week; every other day the second week; twice a week the third week; and after that once a week for six weeks. By the aid of the calendar it is easy to mark beforehand the dates on which a particular piece is to be played. This mode of procedure will systematically refresh and strengthen the first memorized performance and insure for many years the faithful remembrance of all the pieces which are treated in like manner. Best of all, one will find that the memory has become keen and quick to gather and strong to

*er sollte ganz schnelle Passagen dann und wann sehr langsam spielen und dabei imstande sein, jede Note zu "sehen," genau wie jemand mit guter Erziehung beim Schreiben ganze Phrasen "denkt" aber doch fähig ist, wenn er es wünscht, jedes Wort zu buchstabieren.*

*Bis jetzt ist alles erklärt worden mit der Idee schnell und leicht auswendig zu lernen. Dennoch kommt es nicht darauf an wie schnell sondern wie genau und wie lange man sich erinnern kann. Bei manchen ist es sehr leicht ein Stück schnell auswendig zu lernen und noch leichter es in ein paar Wochen manchmal sogar in ein paar Tagen zu vergessen.*

*Jedem Kinde gelingt es, seine Aufgabe auswendig zu lernen, aber auf wie lange Zeit behält es? Die meisten von uns vergessen die Hälfte von dem, was sie in der Schule gelernt haben, wenn nicht in späteren Jahren persönliche Neigung oder Notwendigkeit uns dazu zwingt, Wege zu finden, um die verlorenen Kenntnisse wieder ins Leben zu rufen und sie zu behalten.*

*Ein gute Beibehaltung besteht darin, ein Stück auswendig zu spielen in immer grösser werdenden Zeit-Zwischenräumen.*

*Nachdem ein Stück auswendig gelernt worden ist, sollte es gespielt werden (auswendig) in der ersten Woche täglich einmal, jeden zweiten Tag in der folgenden Woche, zwei-mal wöchentlich in der dritten Woche und danach einmal in jeder Woche für sechs Wochen. Mit Hilfe eines Kalenders ist es leicht, die Daten zu markieren an welchen ein besonderes Stück gespielt werden soll. Dieses Verfahren wird das erste aus*

passages rapides très lentement afin de pouvoir "voir" chaque note, absolument comme la personne instruite "pense" des phrases entières, quand elle écrit, alors qu'elle pourrait, si elle le voulait, en épeler chaque mot.

Jusqu'ici ce qui a été exposé avait pour but de faire apprendre par cœur facilement et vite, mais ce qui compte, ce n'est pas surtout d'apprendre vite, mais de retenir fidèlement et longtemps. Pour certains, il est très facile d'apprendre un morceau par cœur très vite, mais il leur est encore plus facile de l'oublier en quelques semaines, voire même en quelques jours.

Les enfants réussissent à apprendre par cœur leurs leçons, mais combien de temps les retiennent-ils? La plupart d'entre nous oublie la moitié de ce que nous avons appris à l'école, à moins que plus tard le désir personnel ou la nécessité ne nous obligent à trouver le moyen de faire revivre et de retenir la connaissance qui était perdue.

Une bonne "rétention" s'obtient tout simplement en jouant un morceau par cœur à des intervalles de temps de plus en plus éloignés.

Lorsqu'un morceau a été appris par cœur, il faudrait le jouer, par cœur également, une fois par jour pendant la première semaine, tous les deux jours pendant la seconde, deux fois par semaine pendant la troisième et une fois par semaine pendant

*Hasta ahora todo lo que se ha expuesto ha sido con el fin de aprender de memoria fácilmente y con rapidez, pero lo importante no es aprender rápidamente, sino fielmente y por largo tiempo. Para algunas personas es muy fácil aprender una pieza de memoria rápidamente, pero les es aún más fácil olvidarla en pocas semanas, y a veces en pocos días.*

*Los niños logran aprender de memoria sus lecciones, pero ¿por cuánto tiempo? La mayoría de nosotros olvidamos la mitad de lo que hemos aprendido en la escuela, a menos que más tarde el deseo personal o la necesidad nos obliguen buscar los medios para revivir y retener lo que se había aprendido.*

*Una buena retención se obtiene sencillamente tocando una pieza de memoria a intervalos más y más largos.*

*Después de haberse aprendido una pieza de memoria, debe tocarse (de memoria) una vez diaria durante la primera semana; cada dos días durante la segunda semana; dos veces por semana durante la tercera, y una vez por semana durante seis semanas. Con la ayuda de un almanaque o calendario es fácil marcar de antemano las fechas en las cuales se debe tocar una pieza. Esta manera de proceder refresca y fortalece sistemáticamente la pri-*

retain. The mental vision will broaden and will finally embrace and retain all that one has learned.

dem Gedächtnisgespielte Stück *systematisch auf-frischen und verstärken und für viele Jahre ein getreues Erinnern von allen Stücken sichern, die auf diese Weise behandelt worden sind. Das beste dabei ist, dass das Gedächtnis in den Stand gesetzt wird, scharf und schnell zu begreifen und hartnäckig beizubehalten. Die geistige Vision wird schärfer und wird schliesslich alles in sich einschliessen und behalten, was man ge-lernt hat.*

### The Memory in Public Performance

If the pianist who suffers from stage fright analyzes what it is that he is afraid of when playing in public he finds that, first of all, he is afraid of forgetting. (See chapter on "Successful Playing in Public")

Granted that the pianist has memorized correctly and has a clear mental vision, not only of the music but of the action of his fingers, hands and arms on the keyboard, he still needs, on every page, one, sometimes two, places to which he can "jump" in case of a slip of memory. These are "memory goals." It is easy to find suitable "goals." They are general-

### *Das Gedächtnis beim öffentlichen Spielen.*

*Wenn der Klavierspieler am sogenannten "Lampenfieber" leidet und festzustellen versucht, was es eigentlich ist, diese Furcht beim öffentlichen Auftreten, so wird er finden, dass er vor allem fürchtet zu vergessen. (Siehe Kapitel "Erfolgreiches Spiel vor dem Publikum")*

*Angenommen, dass der Klavierspieler ein Stück richtig auswendig gelernt hat und eine klare geistige Vision nicht allein des Stückes hat sondern auch der Tätigkeit der Finger, Hände und Arme auf der Klaviatur, so braucht er immerhin auf jeder Seite eine oder*

six semaines. A l'aide d'un calendrier il est facile de marquer à l'avance les dates auxquelles tel morceau doit être joué. Cette manière de faire rafraîchira et fortifiera systématiquement la première exécution par cœur. Ceci assurera, pour bien des années, le souvenir fidèle de tous les morceaux que l'on aura soumis au même procédé. Bien plus, on trouvera que la mémoire s'est aiguisée et est devenue rapide à saisir et tenace à retenir. La vision mentale s'élargira et, finalement, embrassera et retiendra tout ce que l'on aura appris.

### La Mémoire dans l'Exécution en Public

Si le pianiste, qui est sujet à avoir le "trac" analysait ce dont il a peur en jouant en public il trouverait, qu'avant tout, il a peur d'oublier. (Voir le Chapitre: "Le Succès en Public").

Étant donné que le pianiste a appris par coeur correctement et possède une vision mentale claire non seulement de la musique, mais aussi de l'action de ses doigts, mains et bras sur le clavier, il lui faut encore, sur chaque page, un, même deux endroits où il puisse "sauter" en cas d'un défaut de mémoire. Ce sont des "points de repère de la mémoire." Il est facile de trouver des "points de repère" appropriés; ils

mera ejecución de memoria, y asegura, por muchos años, el recuerdo fiel de todas las piezas que se hayan tocado del mismo modo. Además, se encontrará que la memoria se ha aguzado, rápida en percibir y tenaz en guardar. La visión mental entonces se ensancha y finalmente abarcara y retiene todo lo que se ha aprendido.

### *La Memoria Al Ejecutar En Público*

*Si el pianista que se angustia al tocar en público analiza la causa de su temor, encontrará que, en primer lugar, teme olvidar. (Véase el Capítulo "Éxito al Ejecutar en Público")*

*Concediendo que el pianista ha aprendido de memoria correctamente y tiene una visión mental clara, no solamente de la música, sino de la acción de sus dedos, manos y brazos sobre el teclado, aún necesita, en cada página, un sitio uo ocerdos, al cual pueda "saltar" en caso de que le falte la memoria. Estos sitios son "puntos de referencia de la memoria." Es fácil encontrar "puntos de re-*

ly, indicated by the appearance of a new theme, perhaps by perfect cadences, organ points, or cadenzas. The knowledge that, should he suddenly forget, he has a place to which he can fly for safety, will give a performer additional confidence. Let him remember, though, *never to go back* from the place where he forgot; if he does, he will, very probably, forget again at the same place. He should always "jump" to a place beyond the note or chord where he forgot.

When playing with orchestra, the task is, evidently, more difficult, for the responsibility is greater. If the pianist has a lapse of memory, the best thing he can do is to improvise a *pp* scale or arpeggio in the key of the passage that the orchestra is playing, or to play the same theme or accompaniment which the orchestra happens to be playing where the lapse of memory occurs. This takes it for granted that the pianist knows perfectly, as indeed he should, the orchestra score of the concerto he plays. If in spite of all after two measures, during which the pianist endeavors to regain his memory he cannot remember what he has to play, then the best thing he can do is

*zwei Stellen, zu denen er Zuflucht nehmen kann, falls sein Gedächtnis versagen sollte. Diese heißen "Gedächtnis-Zielpunkte". Es ist leicht geeignete Zielpunkte zu finden. Gewöhnlich sind sie angegeben durch den Eintritt eines neuen Themas, perfekte Kadenzzen, Fermaten, Kadenzzen usw. Das Bewusstsein, dass, wenn der Vortragende plötzlich vergessen sollte, er auf jeder Seite Stellen hat, zu denen er Zuflucht nehmen kann, gibt ihm grössere Zuversicht. Er muss wissen, dass er niemals zurück von der Stelle, die er vergessen hat, gehen muss, da er sonst wahrscheinlich das Gedächtnis wieder verlieren wird, wenn er an derselben Stelle ankommt. Er sollte stets zu einer Stelle Zuflucht nehmen, die weiter liegt als die vergessenen Noten oder Akkorde.*

*Beim Spielen mit Orchester ist die Aufgabe selbstverständlich schwieriger, da die Verantwortlichkeit eine weit grössere ist. Wenn ein Pianist, der mit Orchester spielt, vergisst, so tut er am besten daran, eine Tonleiter oder Arpeggio *pp* in der Tonart der Passage, die das Orchester spielt, zu improvisieren oder auch dasselbe Thema oder dieselbe Begleitung zu spielen, die das Orchester dann gerade vorträgt. Dieses setzt als selbstverständlich voraus, dass der Klavierspieler die Orchester-Partitur des Concertos, das er spielt, genau kennt. Wenn, nach-*

sont, en général, tout indiqués par l'arrivée d'un nouveau thème, par les cadences parfaites, les points d'orgue, cadences, etc. L'idée, que s'il oubliait soudainement, il a, sur chaque page, un endroit où il peut se réfugier, donnera à l'exécutant un surcroît de confiance. Mais qu'il se rappelle bien de ne jamais retourner en arrière de l'endroit où il a oublié, sinon il reperdra très probablement la mémoire à cet endroit même. Il doit toujours "sauter" en avant de la note ou de l'accord où la mémoire lui a manqué.

En jouant avec orchestre, la tâche est évidemment plus difficile et la responsabilité plus grande. Si le pianiste, qui joue avec orchestre, a un défaut de mémoire, le mieux à faire est d'improviser une gamme ou un arpegge *pp* dans le ton du passage que joue l'orchestre à ce moment-là, ou de jouer le même thème ou accompagne-ment que l'orchestre, lorsque ce défaut de mémoire survient. Bien entendu, il faut que le pianiste sache à la perfection la partition d'orchestre du concerto qu'il exécute. Si malgré tout et après deux mesures, pendant lesquelles le pianiste cherche à retrouver sa mémoire, il lui est impossible de se

*ferencia" adecuados. Generalmente, están indicados cuando sobreviene un tema nuevo, por cadencias perfectas, calderones, "cadenzas," etc. Sabiendo que, si se olvida de repente, tiene aún, en cada página, un lugar a donde puede "saltar," da al ejecutante más confianza. Debe recordar, sin embargo, de no "saltar" hacia atrás, pues si lo hace, con toda probabilidad, se volverá a quedar parado al llegar al mismo sitio. Debe siempre "saltar" a un sitio más adelante de donde se olvidó.*

*Al tocar con orquesta la tarea es evidentemente más difícil, puesto que la responsabilidad es mayor. Si al pianista que toca con orquesta le falla la memoria lo mejor que puede hacer es improvisar una escala o arpeggio *pp* en el tono del pasaje que la orquesta esté tocando, o tocar el mismo tema o acompañamiento que toca la orquesta. Queda sobreentendido que el pianista conoce perfectamente, como en verdad lo debe, la partitura de la orquesta del concierto que toca. Si a pesar de todo y después de dos compases, durante los cuales el pianista trata de recobrar la memoria, no lo consigue, entonces lo mejor para él es levantarse, mirar la partitura del director de la orquesta,*

to get up, look at the score on the conductor's stand, agree with him where to start (it is far better to start *beyond* the place where he forgot) and to resume his seat at the piano with coolness and unconcern. (See chapter on "Successful Playing in Public?")

A pianist rarely loses his memory in the following places:

1. In crescendos and in *accelerandos*. The increasing exaltation, dynamic or agogie, brings with it increasing energy and decision. One does not forget in such moments.

2. When forceful accents, especially in chords, have to be given. The physical energy required reacts on the moral energy. It follows that the more energetically and decidedly a pianist asserts his physical power the clearer and keener his memory will be.

3. In the five first and five last measures of the piece. The mind encompasses clearly the beginning and the end of a task.

4. In pieces or passages of a purely technical character. The "mechanical" or "muscle" action is a great help.

5. In pieces or passages played in a lively

*dem er zwei Takte lang versucht hat, sein Gedächtnis zurückzubekommen, er sich trotzdem nicht entsinnen kann, was er zu spielen hat, so ist das Nächstbeste, dass er aufsteht, sich die Orchester-Partitur des Kapellmeisters ansieht, sich mit ihm vereinbart, wo wieder angefangen werden soll (es ist bei weitem besser nach der Stelle anzufangen, die vergessen worden ist) und sich dann wieder mit aller Klartätigkeit und Unbenommenheit am Klavier niederzulassen. (Siehe Kapitel: "Erfolgreiches Spiel vor dem Publikum").*

*Der Pianist verliert selten das Gedächtnis an folgenden Stellen:*

*1. Bei Crescendi und Accelerandi. Die zunehmende dynamische oder agogische Erhebung bringt zunehmende Energie und Entscheidung mit sich. In solchen Augenblicken vergisst man nicht.*

*2. Wenn kraftvolle Akzente besonders in Akkorden zu geben sind. Die notwendige physische Energie reagiert auf die moralische Energie. Folglich, je energischer und entschiedener ein Pianist seine physische Kraft behauptet (da wo sie nötig ist), das heißt also je besser er seine Akzente prägt, desto klarer und schärfer wird sein Gedächtnis.*

*3. Bei den ersten fünf und letzten fünf Takten des Stückes. Der Geist übersieht klar den Anfang und das Ende einer Aufgabe.*

*4. Bei Stücken oder*

rappeler ce qu'il a à jouer, le mieux à faire est de se lever, regarder la partition du chef d'orchestre, s'entendre avec lui quant à l'endroit où il reprendra (il vaut beaucoup mieux reprendre plus loin que là où il a oublié) puis retourner s'asseoir au piano avec sang-froid et insouciance. (Voir le chapitre: Le Succès en Public).

Un pianiste perd rarement la mémoire aux moments suivants:

1° Dans les *crescendos* et les *accelerandos*. L'exaltation croissante, dynamique ou agogique, fait naître en soi une énergie et une décision croissantes, aussi. On n'oublie pas à ces moments-là.

2° Lorsqu'il faut donner des accents vigoureux, surtout dans les accords. L'énergie physique requise réagit sur l'énergie morale. Il s'ensuit que, plus un pianiste affirme énergiquement et avec décision sa force physique, quand il le faut, mieux il affirme ses accents et plus sa mémoire est claire et vive.

3° Dans les cinq pre-

*entenderse con él acerca de donde volver a empezar en un sitio más adelante de donde se olvidó) y tomar de nuevo asiento al piano con naturalidad, y sin dar importancia al incidente. (Véase Capítulo "Éxito al ejecutar en público").*

*El pianista pierde raramente la memoria en los sitios siguientes:*

1° *En crescendos y en accelerandos. La exaltación creciente, dinámica o agógica, trae consigo creciente energía y decisión. En tales momentos, no se olvida.*

2° *Al dar acentos vigorosos, especialmente en acordes. La energía física requerida reacciona en la energía moral. Por consiguiente, cuanto más energética y categóricamente afirma el pianista su potencia física (cuando se necesita), es decir, cuanto mejor marque sus acentos, tanto más clara y aguzada será su memoria.*

3° *En los cinco primeros y en los cinco últimos compases de la pieza. La mente abarca claramente el principio y el final de una tarea.*

tempo. Here, also, the physical activity and buoyancy help to dispel doubt and anxiety.

6. In pieces or passages requiring intense emotional expression.

A pianist is apt to forget:

1. In progressions, and more specifically, in the next to the last and last repetitions of the theme.

2. When a theme returns with slight changes.

3. When a theme, which returns unchanged, modulates into different keys than in the first statement.

4. In pieces or passages that require little technical work but all the more brain work, such as required in polyphonic music (canons, chorales and fugues.)

5. In pieces or passages to be played in a slow tempo.

*Passagen rein technischen Charakters. Die "mechanische" oder "Muskel-Tätigkeit" ist eine grosse Hilfe.*

*5. Bei in einem lebhaften Tempo zu spielenden Stücken oder Passagen. Auch hier hilft die physische Tätigkeit und Lebhaftigkeit etwaigen Zweifel und Angst zu verschonen.*

*6. Bei Stücken oder Passagen, welche eine intensive Darstellung von Gemütsbewegung verlangen.*

*Dagegen mag der Pianist leichter an folgenden Stellen vergessen:*

*1. Bei Sequenzen, und besonders bei der letzten und vorletzten Wiederholung des Themas.*

*2. Wenn ein Thema mit kleiner Änderung zurückkehrt.*

*3. Wenn ein Thema, das ohne Änderung zurückkehrt, in anderen Tonarten modalisiert als beim ersten Mal.*

*4. Bei Stücken oder Passagen, die weniger technische Arbeit erheischen aber desto mehr geistige, wie sie in polypho-nischer Musik (Kanon, Choral, Fuge) vorkommen.*

*5. Bei in einem langsamem Tempo zu spielenden Stücken oder Passagen.*

nières et les cinq dernières mesures du morceau. L'esprit embrasse clairement le début et la fin d'une tâche.

4° Dans les morceaux ou passages d'un caractère purement technique. L'action "mécanique" ou "musculaire" est d'un grand secours.

5° Dans les morceaux ou passages d'un mouvement rapide. Ici, également, l'activité et l'élan physiques aident à surmonter le doute et l'anxiété.

6° Dans les morceaux ou passages demandant de l'expression pour produire une émotion intense.

Un pianiste peut surtout oublier:

1° Dans les progressions et surtout dans l'avant-dernière et la dernière répétition du thème.

2° Quand un thème revient avec de petits changements.

3° Quand un thème, qui revient sans changements, module à des tons différents de la première fois.

4° Dans les morceaux ou passages qui demandent peu de travail technique mais d'autant plus de travail cérébral, tel que dans la musique polyphonique (Canons, Chorales, Fugues).

5° Dans les morceaux ou passages d'un mouvement lent.

4° *En piezas o en pasajes de carácter para-mente técnico. La memoria "mecánica" o "de los dedos" es de gran ayuda.*

5° *En piezas o pasajes que se tocan en tiempo animado. También aquí la actividad y animación física ayudan a disipar la duda y la ansiedad.*

6° *En piezas o pasajes que requieren una expresión intensa de emoción.*

*El pianista puede olvidarse:*

1° *En progresiones, especialmente en la penúltima y última repetición del tema.*

2° *Quando reaparece el tema con pequeñas alteraciones.*

3° *Quando un tema que reaparece sin cambio, modula a tonos diferentes de los de la primera vez.*

4° *En piezas o pasajes que requieren poco trabajo técnico, pero más trabajo cerebral, como la música polifónica (Canones, Corales, Fugas).*

5° *En piezas o pasajes que se tocan en tiempo despacio.*

When did Memorizing become the Vogue.

It was Liszt who started the fashion of playing by heart in public.

Until his advent, public performers read their music when appearing in concert. Mozart and Beethoven, who were among the greatest virtuosos of their time, played *their own compositions* with the music, not only when appearing with orchestra, but when playing piano solos.

It cannot be said that the example of Liszt has been for the best. The necessity of memorizing everything to be played in public restricts the repertoire of an artist. In many instances it makes the playing of concertos for piano and orchestra an ordeal that only those who have gone through it can duly appreciate. In the case of many young musicians it often lessens their ability to read at sight.

Raoul Pugno, one of the greatest pianists France has had, always had the printed music on the piano when playing with orchestra. So did Saint-Saëns, when playing *his own concertos* for piano and orchestra.

No one expects players of chamber music to play by heart; and they do not. But the public, who sees a pianist accomplish truly herculean feats of memory when he gives a piano recital or when he

*Seit wann wird vor dem Publikum auswendig gespielt?*

*Liszt war der erste, der das Beispiel gab, vor dem Publikum auswendig zu spielen.*

*Vor ihm öffentlich Vortragende hatten stets die Noten vor sich, wenn sie in Konzerten spielten. Mozart und Beethoven, die zu den grössten Virtuosen ihrer Zeit zählten, spielten ihre eigenen Kompositionen nach Noten nicht nur wenn sie mit Orchester spielten sondern auch bei Solo-Vorträgen.*

*Es kann nicht behauptet werden, dass Liszts Beispiel ein gutes war. Die Notwendigkeit alles auswendig zu lernen, was vor dem Publikum zu spielen ist, beschränkt das Repertoire eines Künstlers. In vielen Fällen ist das Vortragen eines Concertos für Piano und Orchester eine Qual, die nur der zu würdigen weiss, der sie erlebt hat. Bei vielen jungen Musikern schwächt sie oft die Fähigkeit vom Blatt zu lesen.*

*Raoul Pugno, einer der grössten Klavierspieler, die Frankreich hatte, benutzte stets Noten, wenn er mit Orchester spielte. So tat auch Saint-Saëns, wenn er seine eigenen Klavier-*

Depuis quand jouet-on par cœur en public?

C'est Liszt, le premier, qui a commencé à jouer par cœur en public.

Avant lui, ceux qui jouaient en concert, lisaient la musique. Mozart et Beethoven, qui furent les plus grands virtuoses de leur temps, jouaient *leurs propres compositions* avec la musique, non seulement en jouant avec orchestre, mais même en jouant des morceaux pour piano seul.

Ce n'est pas que l'exemple de Liszt ait été bon. La nécessité d'apprendre par cœur tout ce qu'il doit jouer en public restreint le répertoire d'un artiste; dans bien des cas, cela rend l'exécution d'un concerto pour piano et orchestre une épreuve angoissante, dont seuls peuvent se faire une idée ceux que l'ont subie; cette nécessité d'apprendre par cœur souvent diminue l'habileté de lire à première vue des jeunes musiciens.

Raoul Pugno, un des plus grands pianistes que la France ait eus, se servait toujours de la musique en jouant avec orchestre; Saint-Saëns fit de même en jouant *ses propres con-*

*¿Desde cuando se toca de memoria en público?*

*Fue Liszt quien empezó la moda de tocar de memoria en público.*

*Antes de él, los ejecutantes en público leían la música al tocar en conciertos. Mozart y Beethoven, quienes fueron de los más grandes "virtuosos" de su época, tocaban sus propias composiciones con la música, no solamente al tocar con orquesta, sino cuando tocaban ellos solos.*

*No se puede decir que el ejemplo de Liszt haya sido provechoso. La necesidad de aprender de memoria todo lo que ha de tocar en público, restringe el repertorio de un artista. En muchos casos la ejecución de conciertos para piano y orquesta resultan ser una pesadilla de la cual solo se pueden dar cuenta los que han pasado por ella. En el caso de muchos jóvenes músicos, la obligación de tocar de memoria disminuye a menudo su habilidad de leer a primera vista.*

*Raoul Pugno, uno de los pianistas más grandes que Francia ha tenido, tenía siempre la música impresa a la vista cuando tocaba con orquesta. Así mismo*

plays by memory two or three concertos with orchestra in one evening, sees no incongruity and is perfectly satisfied when a singer, who has to sing nothing but the melody of a song, steps on the concert stage with the printed music, or with a piece of paper on which are written the words he sings:

It is possible that, in due time, every pianist may again play in public with the printed music. He will then still have occasion to exercise his mnemonic powers, for his gaze must often be diverted from the printed page in order to watch his fingers in difficult passages, or for the sake of resting his eyes or to indulge in contemplative re-very.

Konzerte vortrug.

*Keiner erwartet, dass Kammermusikspieler auswendig vortragen; und sie tun es auch nicht. Aber das Publikum, welches zusieht, wie ein Pianist wirklich herkulische Kraftleistungen des Gedächtnisses zustande bringt, wenn er einen Klavierabend gibt oder wenn er zwei oder drei Konzerte mit Orchester an einem Abend auswendig spielt, sieht nichts Auffälliges darin, und ist auch ganz damit einverstanden, wenn ein Sänger, der weiter nichts als die Melodie eines Liedes zu singen hat auf dem Podium auftritt mit Noten in der Hand oder mit einem Stück Papier, auf dem die zu singenden Worte geschrieben sind!*

*Es ist möglich, dass wieder einmal eine Zeit kommen wird, wo ein Pianist wieder vor dem Publikum mit Noten spielen kann. Er wird dann immer noch Gelegenheit haben, seine mnemonische Gabe anzuwenden, denn sein Blick muss öfters von den Noten abgelenkt werden, sei es um seine Finger bei schwierigen Passagen zu beobachten, seine Augen ausruhen zu lassen oder auch aus trüumerischer Hingebung.*

certos pour piano.

Personne ne s'attend à voir jouer la musique de chambre par cœur. Pourtant le public, qui assiste aux efforts de mémoire vraiment herculéens du pianiste qui donne un récital de piano ou qui joue par cœur deux ou trois concertos avec orchestre dans la même soirée, n'y voit rien de saugrenu et est tout-à-fait satisfait qu'un chanteur, qui n'a rien d'autre à faire que de chanter la mélodie de sa chanson, s'avance sur la scène avec la musique en main ou un morceau de papier sur lesquels sont écrits les paroles qu'il va chanter!

Il se peut bien qu'un jour les pianistes puissent rejouer en public en se servant de la musique; ils auront, alors, quand même l'occasion d'exercer leurs facultés mnémoniques, car il leur faut souvent détourner le regard de la page de musique pour observer leurs doigts dans les passages difficiles, ou pour reposer les yeux, ou bien s'adonner à une rêverie contemplative.

*Saint-Saëns, cuando tocaba sus propios conciertos para piano y orquesta.*

*Nadie pide que los que toman parte en la música de cámara toquen de memoria, y no lo hacen. Pero el público que presencia como un pianista hace verdaderas proezas hercúleas de memoria cuando da un recital de piano o al tocar de memoria dos o tres conciertos, con orquesta, en una noche, no ve nada de particular y queda completamente satisfecho cuando un cantante que no tiene sino que cantar la melodía de una canción, se avanza en la escena con la música en la mano o con un pedazo de papel en el que están escritas las palabras que ha de cantar!*

*Puede ser que algún día los pianistas puedan volver a tocar en público con la música impresa a la vista. Aún entonces tendrán la ocasión de ejercitar su memoria, pues con frecuencia tendrán que apartar la mirada para mirar los dedos en pasajes difíciles, para descansar la mirada o en momentos de arro-bamiento.*



## Epilogue

*Always decide first what it is that you want to remember.* The advice which has been given in this chapter may be applied to literature, to science, to important events. Make up your mind to remember names, addresses, dates, factual details. Let your perception, that is to say your first observation, be keen and detailed. Do not look twice in succession at your watch in order to know the time; once is sufficient. Be observant and thorough. Use part of the time while riding on the street car, on the train, to memorize some of your pieces. Accustom yourself to recollect past information, which at the time you deemed useful or interesting, but which will otherwise soon fade from your mind. Enrich every day the store of your knowledge and keep what you have gained. Brighten and strengthen your memory -- every day offers you a hundred opportunities.

Learn to remember. For memory is Knowledge and Power and also Life which continually passes from us.

Learn to remember. Also learn to forget.....

## Schlusswort

Stets soll man sich vorher entschliessen über das, was man im Gedächtnis behalten will. *Die Ratschläge, die in diesem Kapitel gegeben sind, können auch auf Literatur, Wissenschaft und anderen wichtigen Ereignissen angewandt werden. Entschliesse dich, Namen, Adressen, Daten usw. zu behalten. Sorge dafür, dass deine Wahrnehmung, das heisst deine erste Beobachtung, scharf und genau ist. Sche nicht zweimal hinter einander auf die Uhr; einmal genügt. Sei beobachtend und gewissenhaft. Benutze deine freie Zeit auf der Strassenbahn und im Eisenbahnzuge, deine Stücke auswendig zu lernen. Gewöhne dich daran, dich vergangener Belehrung zu erinnern, welche damals nützlich oder interessant war, welche aber sonst bald aus deinem Gedächtnisse verschwinden wird. Bereichere jeden Tag den Schatz deiner Kenntnisse und behalte was du gewonnen hast. Erfrische und kräftige dein Gedächtnis -- jeder Tag bietet hunderte von Gelegenheiten.*

*Lerne zu erinnern. Denn Gedächtnis ist Wissenschaft und Macht, auch das Leben, das fortwährend von uns ausgeht.*

*Lerne zu erinnern. Lerne auch zu vergessen.....*

## Epilogue

*D'abord, décidez bien ce que vous voulez apprendre par cœur.* Les conseils qui ont été donnés dans ce chapitre, peuvent s'appliquer à la littérature, à la science, à des événements importants. Rappelez-vous des noms, des adresses, des dates etc.; rendez votre perception, c'est-à-dire votre première observation, vive et minutieuse. Ne regardez pas deux fois votre montre pour savoir l'heure, une fois suffit. Soyez observateur et approfondissez les choses. Passez une partie de votre temps, quand vous êtes en omnibus ou en chemin de fer, à apprendre par cœur quelques morceaux. Habituez-vous à conserver dans votre esprit les choses, qui, à un certain moment, vous ont semblé utiles ou intéressantes; sans cela elles en disparaîtront bientôt. Enrichissez chaque jour votre savoir et gardez ce que vous avez acquis. Illuminez et fortifiez votre mémoire, chaque jour vous offre cent occasions.

Apprenez à vous rappeler. Car la mémoire est le Savoir et la Force ainsi que notre Vie qui s'écoule.

Apprenez à vous rappeler. Apprenez aussi à oublier.....

## Epilogo

Siempre decida primero lo que desea recordar. *Los consejos dados en este capítulo pueden aplicarse a la literatura, ciencia, acontecimientos. Propóngase a recordar nombres, señas, fechas, etc. Que su percepción, es decir, su primera observación sea aguda y detallada. No se mire dos veces al reloj para saber la hora; una vez basta. Sea observador y minucioso. Emplée parte del tiempo que pase en el tranvía o tren, para aprender de memoria algunas de sus piezas. Acostúmbrese a recordar hechos pasados que, a su tiempo, le parecieron útiles o interesantes, pero que pueden fácilmente borrarse de la memoria. Enriquezca cada día el caudal de sus conocimientos y retenga lo que ha aprendido. Ilumine y fortalezca su memoria -- cada día le ofrece cien ocasiones.*

*Aprenda a recordar. La memoria es el Saber y el Poder y es también la Vida que se desliza.*

*Aprenda a recordar. Aprenda también a olvidar.....*









# TABLE OF CONTENTS

## BOOK I

	Page
<b>PREFACE</b>	
<b>THE MENTAL ATTITUDE</b>	3
<b>EXERCISES IN EXTENSION</b>	7
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Additional exercises by:	
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
<b>EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND</b>	25
Additional exercises by:	
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brasin—J. Zarembski	26
<b>FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS</b>	41
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i>	58
<b>FINGER EXERCISES</b>	65
Diatonic finger exercises	66
Chromatic finger exercises	75
Special exercises with notes held	77
Exercises for side motion of the fingers	86
Exercises for strengthening the individual fingers	94
Exercises in diminished sevenths	96
Special exercises for the fourth and the fifth fingers	99
Exercises for the flexibility of the hand	103
Exercises with combined legato and staccato touch for one hand	108
Exercises with crossing of hands	110
Exercises for speed and lightness of fingers and flexibility of hand	118
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—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</i> (annotated)	205

## BOOK II

<b>VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales)</b>	1
<b>Diatonic Scales</b>	2
The discovery of Eschmann-Dnmur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats)	4
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand	7
Fingerings for the whole-tone scales	8
Major and minor scales	9
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales	15
"Goals" for the old and for the new fingerings	17
Scales for the acquisition of poise in both hands	18
Scales with odd fingerings	22
Scales with contrasted shadings	26
Scales with crossed hands	35
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time)	36
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time)	41
Position of the thumb in very rapid scales	52
Scales with alternating hands	64
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
<i>Arthur Friedheim</i>	68
Rhythmic combinations of scales	77
Scales with rhythmical models (published for the first time)	81
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff	93
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wiehmayer	96

# INHALTSVERZEICHNIS

## BUCH I

	Seite
<b>VORWORT</b>	
<b>DIE GEISTIGE EINSTELLUNG</b>	3
<b>STRECKÜBUNGEN</b>	7
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
<i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i>	17
Ausserdem Übungen von:	
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp	20
<b>ÜBUNGEN MIT STILLSTEHENDER HAND</b>	25
Ausserdem Übungen von:	
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brasin—J. Zarembski	26
<b>GELENKIGKEIT UND BEHENDIGKEIT DER DAUMEN</b>	41
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
<i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i>	58
<b>FLINGERÜBUNGEN</b>	65
Diatonische Fingerübungen	66
Chromatische Fingerübungen	75
Besondere Übungen mit gehaltenen Noten	77
Übungen für seitliche Bewegung der Finger	86
Übungen zur Kräftigung der einzelnen Finger	94
Übungen in verminderten Septimen	96
Besondere Übungen für den vierten und fünften Finger	99
Übungen zur Erlangung von Gelenkigkeit der Hand	103
Übungen mit gleichzeitigem Legato und Staccatoanschlag in einer Hand	108
Übungen mit Überkreuzen der Hände	110
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Leichtigkeit der Finger und Geschmeidigkeit der Hand	118
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
<i>Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—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</i> (mit Anmerkungen)	205

## BUCH II

<b>TONLEITERN VIRTUOSITÄT (Meisterschule der Tonleitern)</b>	1
Diatonische Tonleitern	2
Die Erfindung von Eschmann-Dnmur (neue Fingersätze nach dem gleichen Verhältnisse zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen)	4
Neue Fingersätze für verschiedene Molltonleitern in der linken Hand und für die C moll Tonleiter in der rechten Hand	7
Fingersätze für die Tonleitern in Ganztönen	8
Dur- und Moll-Tonleitern	9
Verschiedene rhythmische und dynamische Arten, die Tonleitern zu üben	15
"Zielpunkte" für die alten und die neuen Fingersätze	17
Tonleitern, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen	18
Tonleitern mit seltsamen Fingersätzen	22
Tonleitern mit kontrastierenden Schattierungen	26
Tonleitern mit überkreuzten Händen	35
Besondere Übungen, um grosse Schnelligkeit beim Spielen von Tonleitern zu erzielen (zum ersten Mal veröffentlicht)	36
Besondere Übungen, um den "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen von Tonleitern zu erlangen (zum ersten Mal veröffentlicht)	41
Stellung des Daumens bei äusserst schnellen Tonleitern	52
Tonleitern mit abwechselnden Händen	64
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von: <i>Arthur Friedheim</i>	68
Rhythmische Kombinationen der Tonleitern	77
Tonleitern nach rhythmischem Vorbild (zum ersten Mal veröffentlicht)	81
"Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler" von Wassili Safonoff	93
"Tonleiter-Schule (nach neuen Grundsätzen)" von Theodore Wiehmayer	96

# TABLE des MATIÈRES

## LIVRE I

	Page
PRÉFACE	
ATTITUDE MENTALE . . . . .	3
EXERCICES D'EXTENSION . . . . .	7
Ainsi que les <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i> .	17
Exercices supplémentaires de: <i>Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp</i> . . . . .	20
EXERCICES DE POSITION FIXE . . . . .	25
Exercices supplémentaires de: <i>M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zaremski</i> . . . . .	35
SOUPLESSE ET DEXTÉRITÉ DES POUCES . . . . .	41
Ainsi que les <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i> . . . . .	58
EXERCICES DE DOIGTS . . . . .	65
Exercices diatoniques . . . . .	66
Exercices chromatiques . . . . .	75
Exercices spéciaux, avec notes tenues . . . . .	77
Exercices pour le mouvement latéral des doigts . . . . .	86
Exercices pour fortifier les doigts . . . . .	94
Exercices de septième diminuée . . . . .	96
Exercices spéciaux pour le 4 <sup>me</sup> et 5 <sup>me</sup> doigt . . . . .	99
Exercices pour la flexibilité de la main . . . . .	103
Exercices de doigts avec combinaison du legato et du staccato dans une main . . . . .	108
Exercices de doigts avec croisement des mains . . . . .	110
Exercices pour la vitesse et la légèreté des doigts et la souplesse de la main . . . . .	118
Ainsi que les <i>exercices originaux</i> , écrits expressément 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—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot</i> . . . . .	120
Exercices sur les touches noires de Tausig et exercices supplémentaires de: <i>I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna</i> . . . . .	178
<i>Exercices préparatoires pour les morceaux cités</i> . . . . .	195
<i>Exemples (annotés)</i> . . . . .	205

## 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 . . . . .	64
Ainsi que les <i>exercices originaux</i> , écrits expressément 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 <i>Wassili Safonoff</i> . . . . .	93
"École des Gammes (d'après des principes nouveaux)" par <i>Theodore Wichmayer</i> . . . . .	96

# ÍNDICE

## LIBRO I

	Página
PREFACIO	
ACTITUD MENTAL . . . . .	3
EJERCICIOS DE EXTENSIÓN . . . . .	7
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot</i> . . . . .	17
Ejercicios suplementarios de: <i>Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp</i> . . . . .	20
PREFACIO DE POSICIÓN FIJA . . . . .	25
Ejercicios suplementarios de: <i>M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zaremski</i> . . . . .	35
FLEXIBILIDAD Y DESTREZA DE LOS PULGARES . . . . .	41
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot</i> . . . . .	58
EJERCICIOS DE DEDOS . . . . .	65
Ejercicios diatónicos . . . . .	66
Ejercicios cromáticos . . . . .	75
Ejercicios especiales con notas tenidas . . . . .	77
Ejercicios para el movimiento lateral de los dedos . . . . .	86
Ejercicios para dar fuerza a los dedos . . . . .	94
Ejercicios de sétima disminuida . . . . .	96
Ejercicios especiales para el 4° y el 5° 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 de los dedos y flexibilidad de la mano . . . . .	118
Además, <i>ejercicios originales</i> , 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—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot</i> . . . . .	120
Ejercicios sobre las teclas negras de Tausig y ejercicios suplementarios de: <i>I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna</i> . . . . .	178
<i>Ejercicios preparatorios para la piezas citadas</i> . . . . .	195
<i>Ejemplos (anotados)</i> . . . . .	205

## 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 . . . . .	64
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Arthur Friedheim</i> . . . . .	68
Combinaiones rítmicas de las escalas . . . . .	77
Escalas con modelos rítmicos (publicadas por primera vez) . . . . .	81
"Nueva fórmulas para el profesor y el discípulo de piano." por <i>Wassili Safonoff</i> . . . . .	93
"Escuela de escalas (segun principios nuevos)," por <i>Theodore Wichmayer</i> . . . . .	96

TABLE OF CONTENTS

BOOK II (Continued)

	Page
Glissando Scales . . . . .	99
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	101-110
Chromatic Scales . . . . .	116
With two, three, four and five fingers . . . . .	116
For the acquisition of poise in both hands, in legato and in staccato . . . . .	118
With crossed hands . . . . .	121
With contrasting shadings . . . . .	122
Special exercises for acquiring great speed . . . . .	123
"Goals" in chromatic scales . . . . .	125
Table of the various fingerings for simple chromatic scales . . . . .	127
Other fingerings, by:	
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Special fingerings . . . . .	130
Chromatic Scales with alternating hands . . . . .	135
New modes of execution (published for the first time) . . . . .	135
Chromatic glissandos . . . . .	138
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Overlapping legato</i> . . . . .	160
<i>Clinging legato (legatissimo)</i> . . . . .	161
<i>Legato (simple legato)</i> . . . . .	166
<i>Free or light legato</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (simple staccato)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	160-186
<b>TOUCH, TONE AND QUALITY</b> . . . . .	187
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees . . . . .	188
Co-relation between touch and tone . . . . .	188
Quality—the secret of every success . . . . .	191
Advice and suggestions for obtaining "quality" in piano playing . . . . .	191
<b>THE SINGING TONE</b> . . . . .	193
Evenness of the singing tone . . . . .	194
Intensity and color . . . . .	194
Balance . . . . .	194
The "singing" tone and the surrounding tones . . . . .	194
Culminations . . . . .	195
Beginning and end of phrases . . . . .	195
Dissonances and consonances . . . . .	195
Notes of long duration . . . . .	195
"Singing" with the soft pedal . . . . .	195
"Singing" with the damper pedal . . . . .	194-214
"Singing" turns and ornamental notes . . . . .	195
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano . . . . .	203
"Singing" melodic designs represented by chords . . . . .	204
"Singing" with both hands at the same time . . . . .	205
"Singing" with alternating hands . . . . .	206
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment . . . . .	207
"Singing" in pieces written for one hand alone . . . . .	212
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	196-213
<b>ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES</b> . . . . .	215
Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint . . . . .	216
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy . . . . .	216
Analysis and discussion of <i>twenty-five reasons</i> for technical inaccuracy in piano playing . . . . .	218
How to gain technical accuracy, <i>complete</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:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Preparatory exercises and examples</i> (annotated) . . . . .	249-296

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH II (Fortsetzung)

	Seite
Glissando Tonleitern . . . . .	99
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	101-110
Chromatische Tonleitern . . . . .	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
<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
Intensität und Farbe . . . . .	194
Gleichgewicht . . . . .	194
Der "singende" Ton und die ihn umgebenden Töne . . . . .	194
Höhepunkte . . . . .	195
Anfang und Ende von Phrasen . . . . .	195
Dissonanzen und Konsonanzen . . . . .	195
Noten von längerem Wert . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des Dämpfers (linken) Pedals . . . . .	195
Das "Singen" beim Gebrauch des lauten (rechten) Pedals . . . . .	194-214
Der "singende" Ton bei Doppelschlägen und Verzierungen . . . . .	195
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers . . . . .	203
Das "Singen" von Melodien in Akkorden . . . . .	204
Gleichzeitiges "Singen" mit beiden Händen . . . . .	205
Das "Singen" von Melodien, die von beiden Händen abwechselnd gespielt werden . . . . .	206
Das "Singen" von Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden . . . . .	207
Das "Singen" in Stücken, die nur für eine Hand allein geschrieben sind . . . . .	212
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	196-213
<b>TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHER NOTEN ANZUSCHLAGEN</b> . . . . .	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 und zwanzig Gründen</i> 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: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Vorübungen und Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	249-296



TABLE des MATIERES  
LIVRE II (Continuation)

	Page
Gammes en <i>glissando</i> . . . . .	99
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	101-110
<b>Gammes Chromatiques</b> . . . . .	116
Avec deux, trois, quatre et cinq doigts . . . . .	116
Pour obtenir l'équilibre entre les mains, en <i>legato</i> et <i>staccato</i> . . . . .	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
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	140-155
<b>LÉGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Légato exagéré</i> . . . . .	160
<i>Légato tenu ou légatissimo</i> . . . . .	161
<i>Légato (légato simple)</i> . . . . .	166
<i>Légato libre ou léger</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Exemples</i> (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
<i>Exemples</i> (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 <i>vingt-cinq raisons</i> du manque de justesse dans le jeu du pianiste . . . . .	218
Comment acquérir une justesse technique <i>complète et constante</i> . . . . .	222
Exercices pour l'acquisition de la justesse et de la rapidité des mouvements, de la rapidité et de la sûreté du coup d'oeil, du contrôle de soi-même . . . . .	223-227
Justesse inconsciente et maîtrise technique . . . . .	228
<i>Exercices supplémentaires</i> . . . . .	232
Ainsi que des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Exemples préparatoires et exemples</i> (annotés) . . . . .	249-296

INDICE

LIBRO II (Continuación)

	Página
Escalas <i>Glissando</i> . . . . .	99
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	101-110
<b>Escalas cromáticas</b> . . . . .	116
Con dos, tres, cuatro y cinco dedos . . . . .	116
Para obtener el equilibrio entre las manos, en <i>legato</i> y <i>staccato</i> . . . . .	118
Con las manos cruzadas . . . . .	121
Con matices contrastados . . . . .	122
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas cromáticas . . . . .	123
"Puntos de referencia" en las escalas cromáticas . . . . .	125
Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas simples . . . . .	127
Digitaciones suplementarias de:	
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . . . .	129
Digitaciones especiales . . . . .	130
Escalas cromáticas con manos alternantes . . . . .	135
Nuevos procedimientos (publicados por la primera vez) . . . . .	135
<i>Glissandos</i> cromáticos . . . . .	138
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	140-155
<b>LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO</b> . . . . .	157
<i>Legato exagerado</i> . . . . .	160
<i>Legato tenido o legatissimo</i> . . . . .	161
<i>Legato (legato simple)</i> . . . . .	166
<i>Legato libre o ligero</i> . . . . .	167
<i>Non legato</i> . . . . .	168
<i>Poco staccato</i> . . . . .	172
<i>Staccato (staccato simple)</i> . . . . .	174
<i>Staccatissimo</i> . . . . .	175
<i>Pizzicato</i> . . . . .	178
<i>Ejemplos</i> (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
<i>Ejemplos</i> (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 <i>veinticinco causas</i> de inseguridad en la ejecución pianística . . . . .	218
Cómo adquirir seguridad técnica, <i>completa y duradera</i> . . . . .	222
Ejercicios para adquirir seguridad y velocidad de los movimientos, rapidez y seguridad visuales, y dominio de sí mismo . . . . .	223-227
Seguridad inconsciente y maestría técnica . . . . .	228
<i>Ejercicios suplementarios</i> . . . . .	232
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . . . .	237
<i>Ejercicios preparatorios y ejemplos</i> (anotados) . . . . .	249-296

# TABLE OF CONTENTS

## BOOK III

	Page
<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
"School of Arpeggios," by Henri Falcke . . . . .	50
Special exercises for obtaining great velocity in the playing of common chord arpeggios . . . . .	30
<i>Examples</i> (annotated)	60
Arpeggios of the dominant seventh chord . . . . .	62
Preparatory exercises with augmented intervals	63
Various ways of practising the dominant seventh chord arpeggios . . . . .	63
Diminished seventh chord arpeggios . . . . .	68
<i>Examples</i> (annotated)	68
Special exercises to obtain great velocity in the playing of dominant seventh and diminished seventh chord arpeggios . . . . .	69
<i>Examples</i> (annotated).	69
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 . . . . .	83-121
Mixed arpeggios . . . . .	83
<i>Examples</i> (annotated)	83
Arpeggios to develop rapid visualization and accuracy in changes of hand position . . . . .	95
Arpeggios of chords in extended form . . . . .	98
<i>Examples</i> (annotated)	98
<i>Preparatory exercises for pieces quoted</i> . . . . .	101
<i>Examples</i> (annotated).	101
Arpeggios with alternating hands . . . . .	105
<i>Examples</i> (annotated).	105
Arpeggios with interlocking hands . . . . .	113
<i>Examples</i> (annotated).	113
Other arpeggios . . . . .	118
<i>Examples</i> (annotated).	118
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi . . . . .	129
<b>FINGER REPETITIONS</b> . . . . .	157
Also <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim . . . . .	179
<i>Examples</i> (annotated) . . . . .	162-182
<i>Preparatory exercises for pieces quoted</i> . . . . .	185
<b>URNS</b> . . . . .	189
<i>Examples</i> (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 <i>original exercises</i> , expressly written for this work, by:	
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot . . . . .	231
<i>Examples</i> (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
<i>Examples</i> (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
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	30
Dominant Septimenakkord Arpeggien . . . . .	60
Vorübungen mit vergrössertem Abstand . . . . .	62
Verschiedene Arten des Dominant Septimenakkord Arpeggio zu üben . . . . .	63
Verminderte Septimenakkord Arpeggien . . . . .	68
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	68
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dominant und Verminderten Septimenakkord Arpeggien . . . . .	69
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	69
Verschiedene Septimenakkord Arpeggien . . . . .	77
Besondere Übungen zur Erlangung des "perlenden" Anschlags beim Spielen der Arpeggien (zum ersten Mal veröffentlicht) . . . . .	75
Nonenakkord Arpeggien . . . . .	83-121
Gemischte Arpeggien . . . . .	83-121
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	83-121
Arpeggien zur Entwicklung von schneller Übersicht und Sicherheit beim Wechseln der Handstellungen . . . . .	95
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	95
Arpeggien in weiter Lage . . . . .	98
<i>Vorübungen für die zitierten Stücke</i> . . . . .	101
Arpeggien mit sich ablösenden Händen . . . . .	105
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	105
Arpeggien mit ineinandergreifenden Händen . . . . .	113
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	113
Andere Arpeggien . . . . .	118
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen).	118
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi . . . . .	129
<b>FINGER REPETITIONEN</b> . . . . .	157
Auch <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Emil von Sauer—Arthur Friedheim . . . . .	179
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	162-189
<i>Vorübungen für die zitierten Stücke</i> . . . . .	185
<b>DOPPELSCHLÄGE</b> . . . . .	189
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	194
<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 <i>Originalübungen</i> , eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot . . . . .	231
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	216-249
<b>WIE MAN ÜBEN SOLL. WIE MAN VORTRAGEN MUSS</b>	
Unterschied zwischen dem Üben und Vortrag. Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Übens. Wie man technische Fehlgriffe beim Vortrag, das heisst, wenn man ein Stück ohne Unterbrechung durchspielt, vermeiden kann . . . . .	259
<i>Beispiele</i> (mit Anmerkungen) . . . . .	264

# TABLE des MATIÈRES

## LIVRE III

	Page
<b>ARPÈGES (École magistrale des arpèges)</b> . . . . .	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
<i>Exemples</i> (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
<i>Exemples</i> (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
<i>Exemples</i> (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
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	85
Arpèges pour développer la rapidité du coup d'oeil et la justesse dans les changements de position de la main . . . . .	95
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	95
Arpèges d'accords étendus . . . . .	98
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	101
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	103
Arpèges avec mains alternantes . . . . .	105
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	108
Arpèges avec les mains chevauchantes . . . . .	113
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	116
Autres arpèges . . . . .	118
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	122
Ainsi que <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
<b>RÉPÉTITIONS DE DOIGTS</b> . . . . .	157
Ainsi que des <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Emil von Sauer—Arthur Friedheim</i> . . . . .	179
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	185
<b>GRUPPETTI</b> . . . . .	189
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	194
<b>TRILLES (École magistrale des trilles)</b> . . . . .	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 <i>exercices originaux</i> , écrits expressément pour cette oeuvre, par: <i>Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot</i> . . . . .	231
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	216-249
<b>COMMENT ÉTUDIER. COMMENT EXÉCUTER</b> . . . . .	
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
<i>Exemples</i> (annotés) . . . . .	269

# ÍNDICE

## LIBRO III

	Página
<b>ARPEGIOS (Escuela Magistral de los Arpegios)</b> . . . . .	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
<i>Ejemplos</i> (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, . . . . .	
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	72-73
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpeggios del acorde de sétima de dominante y de sétima disminuida . . . . .	69
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	71
Otros arpeggios de acordes de sétima . . . . .	74
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en los arpeggios (publicados por la primera vez) . . . . .	75
Arpeggios de acordes de novena . . . . .	83-121
Arpeggios mixtos . . . . .	83
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	85
Arpeggios para desarrollar la rapidez visual y la seguridad en los cambios de posición de la mano . . . . .	95
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	95
Arpeggios de acordes extendidos . . . . .	98
<i>Ejercicios preparatorios para las piezas citadas</i> . . . . .	101
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	103
Arpeggios con manos alternantes . . . . .	105
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	108
Arpeggios con las manos superpuestas . . . . .	113
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	116
Otros arpeggios . . . . .	118
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	122
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi</i> . . . . .	129
<b>REPETICIONES DE DEDOS</b> . . . . .	157
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Emil von Sauer—Arthur Friedheim</i> . . . . .	179
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	162-182
<i>Ejercicios preparatorios para las piezas citadas</i> . . . . .	185
<b>GRUPETOS</b> . . . . .	189
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	194
<b>TRINOS (Escuela Magistral de Trinos)</b> . . . . .	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
Trinas con notas tenidas . . . . .	226
Trinos que se presentan juntos con una melodía . . . . .	227
Además, <i>ejercicios originales</i> , escritos especialmente para esta obra, por: <i>Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot</i> . . . . .	231
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	216-249
<b>COMO ESTUDIAR. COMO EJECUTAR</b> . . . . .	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
<i>Ejemplos</i> (anotados) . . . . .	269

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in 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 *Examples* (annotated) . . . . . 79

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

Preparatory exercises for turns in thirds . . . . .

Various fingerings. . . . .

Exercises for velocity. . . . .

**Facilitations . . . . .** 90

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

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

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

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

Various fingerings. . . . .

Exercises for velocity. . . . .

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

Various trills in thirds . . . . . 103

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

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

Various modes of execution. . . . .

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

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

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

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-Zeisler—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—Sonderbare Fingersätze von Couperin* . . . . . 37-55

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

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

Vorübungen für die chromatische 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. . . . .

Verschiedene Fingersätze. . . . .

Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen. . . . .

**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. . . . .

Verschiedene Fingersätze. . . . .

Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit. . . . .

Triller in Terzen mit gehaltenen Noten . . . . . 101

Verschiedene Triller in Terzen . . . . . 103

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

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

Verschiedene Ausführungen. . . . .

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

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

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

TABLE des MATIÈRES

LIVRE IV

ÉCOLE COMPLÈTE DE DOUBLES NOTES . . . . . 1

**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 . . . . . 14

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 *légato strict* dans les gammes en tierces (publié pour la première fois) . . . . . 49-54

Autres doigtés pour les gammes en tierces, par:  
*Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Doigté curieux de Couperin* . . . . . 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 vélocité 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 vélocité.

**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 vélocité.

Trilles en tierces avec notes tenues . . . . . 101

Trilles divers en tierces . . . . . 103

*Exemples* (annotés) . . . . . 105

**Répétitions en tierces . . . . . 110**

Différents modes d'exécution . . . . . 110

*Exemples* (annotés) . . . . . 113

**Arpèges en tierces . . . . . 114**

*Exemples* (annotés) . . . . . 116

ÍNDICE

LIBRO IV

ESCUELA COMPLETA DE DOBLES NOTAS . . . . . 1

**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* . . . . . 68

Digitaciones especiales de Alberto Jonás (publicadas por primera vez) . . . . . 69

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
Examples (annotated) . . . . .	122
Partial (or blind) Thirds . . . . .	125
Examples (annotated) . . . . .	131
Also, new modes of execution (published for the first time) . . . . .	132
Partial (or blind) thirds with alternating hands . . . . .	132
Glissandos in Thirds . . . . .	133
Examples (annotated) . . . . .	133
SIXTHS (Master School of Sixths) . . . . .	135
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands . . . . .	136
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple . . . . .	139
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths . . . . .	146
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths . . . . .	147
Additional exercises by:	
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-Schytte . . . . .	148
Diatonic Scales in Sixths . . . . .	
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scale in sixths, given by:	
Carl Czerny—Franz Liszt—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . . . .	151
Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths . . . . .	155
Examples (annotated) . . . . .	160
Chromatic Scale in Minor Sixths . . . . .	164
Analysis and discussion of the various fingerings for the chromatic scale in minor sixths, by:	
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—J. 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—J. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).	
Examples . . . . .	169
Broken Sixths . . . . .	171
Exercises in broken sixths.	
Diatonic scales in broken sixths . . . . .	171
Chromatic scales and arpeggios in broken sixths . . . . .	172
Also original exercises, expressly written for this work, by:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
Examples (annotated) . . . . .	178
Arpeggios in Sixths . . . . .	183
Examples (annotated) . . . . .	184
Turns in Sixths . . . . .	186
Examples (annotated) . . . . .	187
Repeating Sixths . . . . .	188
Examples (annotated) . . . . .	189
Trills in Sixths . . . . .	189
Preparatory exercises for the pieces quoted . . . . .	191
Examples (annotated) . . . . .	192
Partial (or blind) Sixths . . . . .	193
Examples (annotated) . . . . .	196
Sixths with Alternating Hands . . . . .	197
Examples (annotated) . . . . .	200
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands (New modes of execution, published for the first time). . . . .	203
Examples (annotated) . . . . .	204
Glissandos in Sixths . . . . .	204
Examples (annotated) . . . . .	205
FOURTHS (Master School of Fourths) . . . . .	207
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the playing 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
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	122
Blinde Terzen . . . . .	125
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	131
Auch neue Ausführungen (zum ersten mal veröffentlicht)	132
Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen . . . . .	132
Glissandi in Terzen . . . . .	133
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	133
SEXTEN (Meisterschule der Sexten) . . . . .	135
Übungen, um die Ausdehnung, Kraft und Ausdauer der Hände zu steigern . . . . .	136
Übungen, um Hände, Handgelenke und Vorderarme gelenkig zu machen . . . . .	139
Übungen als Vorbereitung für die diatonischen Tonleitern in Sexten . . . . .	146
Übungen als Vorbereitung für die chromatischen Tonleitern in Sexten . . . . .	147
Ausserdem Übungen von:	
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt—Carl Czerny—Carl Tausig—Rosenthal-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
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	160
Chromatische Tonleiter in kleinen Sexten . . . . .	164
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für chromatische Tonleitern in kleinen Sexten von:	
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—J. 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—J. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).	
Beispiele . . . . .	169
Gebrochene Sexten . . . . .	171
Übungen in gebrochenen Sexten.	
Diatonische Tonleitern und Arpeggien in gebrochenen Sexten . . . . .	171
Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten . . . . .	172
Auch Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:	
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	178
Arpeggien in Sexten . . . . .	183
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	184
Doppelschläge in Sexten . . . . .	186
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	187
Sexten Repetitionen . . . . .	188
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	189
Triller in Sexten . . . . .	189
Vorübungen für die zitierte Stücke . . . . .	191
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	192
Blinde Sexten . . . . .	193
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	196
Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . .	197
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	200
Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen . . . . .	202
(Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht)	203
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	204
Glissandi in Sexten . . . . .	204
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . . .	205
QUARTEN (Meisterschule der Quarteten) . . . . .	207
Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quarteten 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: Plaiddy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni— Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp— Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois) . . . . .	164-165
Gamme chromatique en sixtes majeures . . . . .	165, 167, 168
Doigtés de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte— I. Philipp—Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois). Exemples (annotés) . . . . .	169
Sixtes brisées . . . . .	171
Exercices de sixtes brisées. Gammes diatoniques en sixtes brisées . . . . .	171
Gammes chromatiques et arpèges en sixtes brisées . . . . .	172
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par: Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . . .	173-179
Exemples (annotés) . . . . .	178
Arpèges en sixtes . . . . .	183
Exemples (annotés) . . . . .	184
Gruppetti en sixtes . . . . .	185
Exemples (annotés) . . . . .	187
Sixtes répétées . . . . .	188
Exemples (annotés) . . . . .	189
Trilles en sixtes . . . . .	189
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	191
Exemples (annotés) . . . . .	192
Sixtes partielles . . . . .	193
Exemples (annotés) . . . . .	196
Sixtes avec mains alternantes . . . . .	197
Exemples (annotés) . . . . .	200
Sixtes partielles avec mains alternantes . . . . .	202
(Nouveaux modes d'exécution, publiés pour la première fois) . . . . .	203
Exemples (annotés) . . . . .	204
Glissandos en sixtes . . . . .	204
Exemples (annotés) . . . . .	205
QUARTES (École magistrale des quarts) . . . . .	207
Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quarts . . . . .	208

ÍNDICE  
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
Tambien 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—Moritz 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: Plaiddy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni— Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp— Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas por primera vez) . . . . .	164-165
Escala Cromática en Sextas Mayores . . . . .	165, 167, 168
Digitaciones de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte— I. Philipp—Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas por primera vez). Ejemplos (anotados) . . . . .	169
Sextas Quebradas . . . . .	171
Ejercicios en sextas quebradas. Escalas diatónicas en sextas quebradas . . . . .	171
Escalas cromáticas y arpèges 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
Diatonic Scales in Fourths . . . . .	215
Various fingerings for the diatonic scales in fourths . . . . .	215
Exercises in broken fourths. . . . .	219
Examples (annotated) . . . . .	220
Exercises in Chromatic Perfect Fourths . . . . .	223
Chromatic Scale in Perfect Fourths . . . . .	225
Various ways of practising the chromatic scale in perfect fourths . . . . .	225
Fingerings for the chromatic scale in perfect fourths by: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Preparatory Exercises for Pieces Quoted . . . . .	227
Examples (annotated) . . . . .	229
Exercises in Chromatic Augmented Fourths (diminished fifths) . . . . .	230
Chromatic Scale in Augmented Fourths . . . . .	231
Fingerings for the chromatic scale in augmented fourths by: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Various ways of practising the chromatic scale in augmented fourths . . . . .	233
Preparatory Exercises for Pieces Quoted . . . . .	234
Trills in Perfect Fourths . . . . .	236
Trills in Augmented Fourths . . . . .	239
Examples (annotated) . . . . .	240
Turns in Fourths . . . . .	241
Preparatory Exercises for Pieces Quoted . . . . .	241
Fourths with Alternating Hands . . . . .	243
Examples (annotated) . . . . .	245
Arpeggios in Fourths . . . . .	245
Examples (annotated) . . . . .	247
Partial (or blind) Fourths . . . . .	248
Examples (annotated) . . . . .	249
SECONDS and SEVENTHS . . . . .	251
Diatonic Scales in Seconds . . . . .	252
Chromatic Scales in Seconds . . . . .	253
Also fingerings by: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Examples (annotated) . . . . .	254
Trills in Seconds . . . . .	254
Chromatic Scales in Sevenths . . . . .	256
MIXED DOUBLE NOTES . . . . .	257
Exercises combining all double notes, from seconds to ninths . . . . .	258
Additional exercises by: R. Joseffy . . . . .	260
Also original exercises, expressly written for this work, by Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp. . . . .	262
Examples (annotated) . . . . .	273

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
Diatonische Tonleitern in Quarten . . . . .	215
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quarten . . . . .	215
Übungen in gehrochenen Quarten. . . . .	219
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	220
Übungen in chromatischen reinen Quarten . . . . .	223
Chromatische Tonleiter in reinen Quarten . . . . .	225
Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in reinen Quarten zu üben . . . . .	225
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in reinen Quarten von: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	227
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	229
Übungen in chromatischen übermässigen Quarten (verminderten Quinten) . . . . .	230
Chromatische Tonleiter in übermässigen Quarten . . . . .	231
Fingersätze für die chromatische Tonleitern in übermässigen Quarten von: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Verschiedene Arten die Tonleitern in übermässigen Quarten zu üben . . . . .	233
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	234
Triller in reinen Quarten . . . . .	236
Triller in übermässigen Quarten . . . . .	239
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	240
Doppelschläge in Quarten . . . . .	241
Vorübungen für die zitierten Stücke . . . . .	241
Quarten mit sich ablösenden Händen . . . . .	243
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	245
Arpeggien in Quarten . . . . .	245
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	247
Blinde Quarten . . . . .	248
Beispiele (mit Anmerkungen). . . . .	249
SEKUNDEN und SEPTIMEN . . . . .	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
GEMISCHTE DOPPELNOTEN . . . . .	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
Gammes diatoniques en quartes . . . . .	215
Divers doigtés pour les gammes diatoniques en quartes . . . . .	215
Exercices en quartes brisées . . . . .	219
Exemples (annotés) . . . . .	220
Exercices en quartes justes chromatiques . . . . .	223
Gamme chromatique en quartes justes . . . . .	225
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes justes . . . . .	225
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes justes par: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	227
Exemples (annotés) . . . . .	229
Exercices en quartes augmentées (quintes mineures) chromatiques . . . . .	230
Gamme chromatique en quartes augmentées . . . . .	231
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes augmentées par: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal—Schytte . . . . .	232
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes augmentées . . . . .	233
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	234
Trilles en quartes justes . . . . .	236
Trilles en quartes augmentées . . . . .	239
Exemples (annotés) . . . . .	240
Gruppetti en quartes . . . . .	241
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . . .	241
Quartes avec mains alternantes . . . . .	243
Exemples (annotés) . . . . .	245
Arpèges en quartes . . . . .	245
Exemples (annotés) . . . . .	247
Quartes partielles . . . . .	248
Exemples (annotés) . . . . .	249
SECONDES et SEPTIÈMES . . . . .	251
Gammes diatoniques en secondes . . . . .	252
Gammes chromatiques en secondes . . . . .	253
Ainsi que les doigtés de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Exemples (annotés) . . . . .	254
Trilles en Secondes . . . . .	254
Gammes Chromatiques en Septièmes . . . . .	256
DOUBLES NOTES MIXTES . . . . .	257
Exercices combinant toutes les doubles notes, depuis les secondes, jusqu'aux neuvièmes . . . . .	258
Exercices supplémentaires de: R. Joseffy . . . . .	260
Ainsi que des exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par: Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp . . . . .	262
Exemples (annotés) . . . . .	273

INDICE  
LIBRO IV (Continuación)

Ejercicios suplementarios de: Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. . . . .	212
Escalas Diatónicas en Cuartas . . . . .	215
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas . . . . .	215
Ejercicios en cuartas quebradas . . . . .	219
Ejemplos (anotados) . . . . .	220
Ejercicios en Cuartas Justas Cromáticas . . . . .	223
Escala Cromática en Cuartas Justas . . . . .	225
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas justas . . . . .	225
Digitaciones para la escala cromática en cuartas justas por: Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	226
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	227
Ejemplos (anotados) . . . . .	229
Ejercicios en Cuartas Aumentadas (quintas menores) Cromáticas . . . . .	230
Escala Cromática en Cuartas Aumentadas . . . . .	231
Digitaciones para la escala cromática en cuartas aumentadas de: Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte . . . . .	232
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas aumentadas . . . . .	233
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	234
Trinos en Cuartas Justas . . . . .	236
Trinos en Cuartas Aumentadas . . . . .	239
Ejemplos (anotados) . . . . .	240
Grupetos en Cuartas . . . . .	241
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . . .	241
Cuartas con Manos Alternantes . . . . .	243
Ejemplos (anotados) . . . . .	245
Arpeggios en Cuartas . . . . .	245
Ejemplos (anotados) . . . . .	247
Cuartas Parciales . . . . .	248
Ejemplos (anotados) . . . . .	249
SEGUNDAS Y SÉPTIMAS . . . . .	251
Escalas Diatónicas en Segundas . . . . .	252
Escalas Cromáticas en Segundas . . . . .	253
También las digitaciones de: Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. . . . .	253
Ejemplos (anotados) . . . . .	254
Trinos en Segundas . . . . .	254
Escalas Cromáticas en Séptimas . . . . .	256
NOTAS DOBLES MIXTAS . . . . .	257
Ejercicios que combinan todas las 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—I. Philipp.

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH V

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER OKTAVEN, STACCATI UND AKKORDE (Meisterschule der Oktaven, Staccati und Akkorde) . . . . . 1

OKTAVEN . . . . . 2

Gelenkansschlag—Armanschlag—Nervenschnelligkeit und Nervenkraft . . . . . 2

Staccatoübungen mit gehaltenen Noten . . . . . 3-11

Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Kraft in den Handgelenken, Vorderarmen und Armen . . . . . 8

Übungen zur Erlangung von Biegsamkeit und Behendigkeit in den Daumen beim Oktavenspiel . . . . . 12

Übungen zur Erlangung von Kraft und Treffsicherheit im fünften Finger beim Oktavenspiel . . . . . 15

Staccatoübungen von einzelnen Noten, Terzen, Quarten, Sexten, Octaven und gemischten Doppelnoten . . . . . 14-16

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

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

Vorübungen für Legatospiel in Oktaven . . . . . 33

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

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

Beispiele (mit Anmerkungen). . . . . 41

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Schnelligkeit beim Spielen von Staccatoottaven (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—I. Philipp.

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 légato d'octaves . . . . . 33

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

Octaves légato (gammes diatoniques et chromatiques; arpeges) . . . . . 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

Arpeges 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  $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$  . . . . . 142  
*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  $\left. \begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$  . . . . . 142  
*Beispiele* (mit Anmerkungen). . . . . 148-152

Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:  
*Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp* . . . . . 153-159

**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 } . . . . . 142

                  3 }

*Exemples* (annotés) . . . . . 148-152

Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

*Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp* . . . . . 153-159

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:

*Wilhelm Bachaus* . . . . . 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

INDICE

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 } . . . . . 142

                  3 }

*Ejemplos* (anotados). . . . . 148-152

Además *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

*Emil von Sauer—Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—I. Philipp* . . . . . 153-159

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:

*Wilhelm Bachaus* . . . . . 190

RITMO—COMPÁS—ACENTOS . . . . . 205

Origen del ritmo, su definición y preponderancia en la música . . . . . 206

Origen del compás, su subordinación al ritmo . . . . . 208

Significación de los acentos; gran ayuda práctica que dan en la ejecución ante el público . . . . . 226

*Ejemplos* (anotados) . . . . . 211-258

## TABLE OF CONTENTS

### BOOK VI

The Artistic Employment of Dynamics and Agogics.

The Artistic Employment of the Piano Pedals.

The Art of Memorizing.

## INHALTSVERZEICHNIS

### BUCH VI

Die Künstlerische Anwendung der dynamischen und agogischen Mittel.

Der Künstlerische Gebrauch der Klavier Pedale.

Die Kunst Answendig Zu Lernen.

## TABLE DES MATIÈRES

### LIVRE VI

L'emploi Artistique des Moyens Dynamiques et Agogiques.

L'emploi Artistique des Pédales du Piano.

L'Art d'Apprendre par Coeur.

## ÍNDICE

### LIBRO VI

L'emploi Artistiques des Pédales du Piano. y Agógicos.

Empleo Artistico de los medios Dinámicos

Arte de Aprender de Memoria.

## TABLE OF CONTENTS

### BOOK VII

The Edition in German, French and Spanish will be published separately.

Exercises for Fingers, Wrists and Arms away from the Piano.

Phrasing.

Embellishments.

Sight Reading.

The Pianoscrypt Book.

Conception and Interpretation.

Expression—Musical Prosody and Declamation.

Execution and Rendition.

Style.

Successful Playing in Public.













