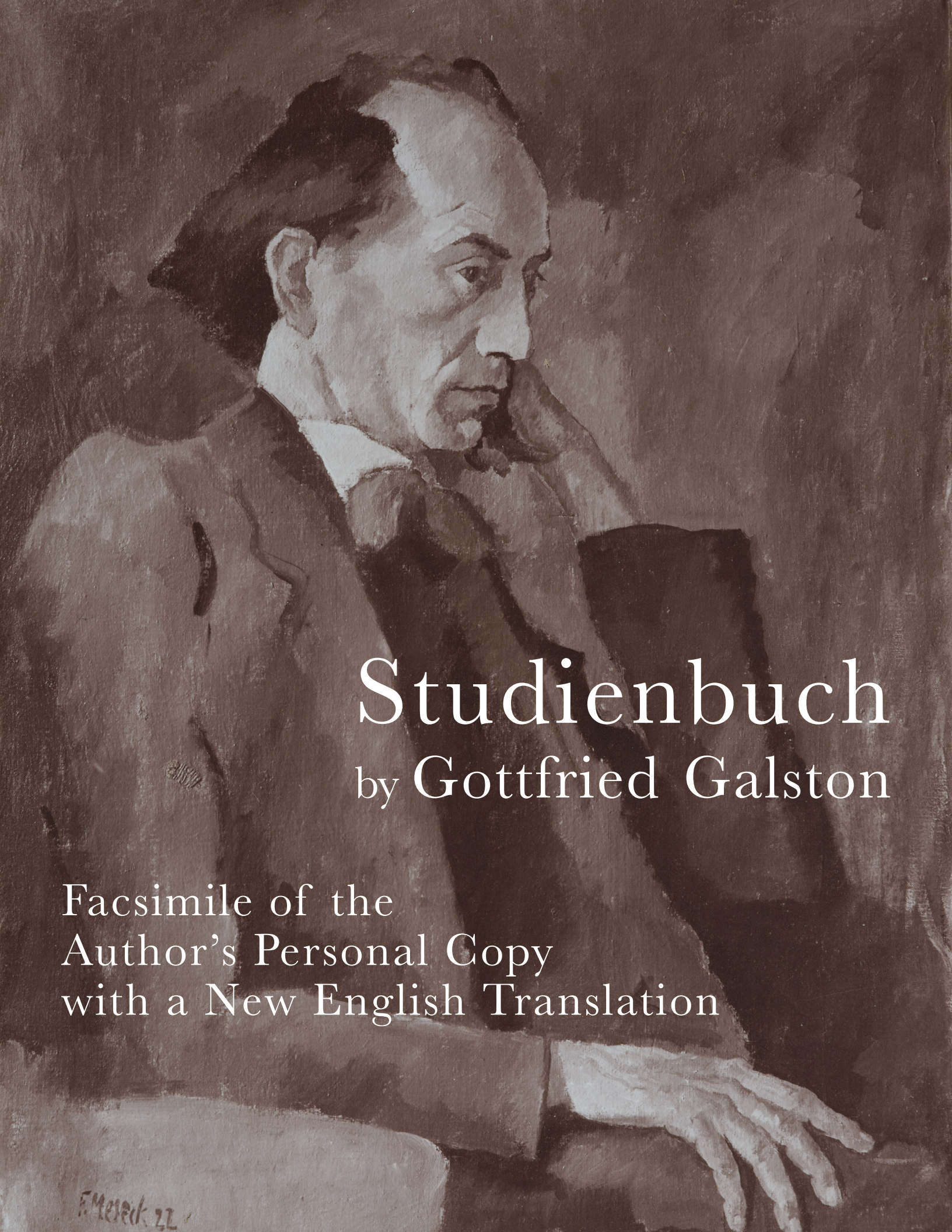


Studienbuch

by Gottfried Galston

Facsimile of the
Author's Personal Copy
with a New English Translation

STUDIENBUCH

by

GOTTFRIED GALSTON

STUDIENBUCH

by

GOTTFRIED GALSTON

Facsimile of the
Author's Personal Copy
with a New English Translation

Translated by
Rosemarie S. Greenman

Edited by
Martha Rudolph

Newfound Press
THE UNIVERSITY OF TENNESSEE LIBRARIES, KNOXVILLE

Studienbuch by Gottfried Galston: Facsimile of the Author's Personal Copy with a New English Translation

© 2022 by Newfound Press

Newfound Press is a digital imprint of the University of Tennessee Libraries. Its publications are available for noncommercial and educational uses, such as research, teaching, and private study. The publisher has licensed the work under the Creative Commons Attribution–Noncommercial 3.0 United States License. To view a copy of this license, visit *creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/us*

For all other uses, contact:
Newfound Press
University of Tennessee Libraries
1015 Volunteer Boulevard
Knoxville, TN 37996-1000
newfoundpress.utk.edu

ISBN-13: 978-1-953291-06-6 (PDF)
ISBN-13: 978-1-953291-07-3 (paperback)
DOI: https://doi.org/10.7290/MIAM1VWO

Names: Galston, Gottfried, 1879–1950, author. | Greenman, Rosemarie S., translator. | Rudolph, Martha, editor.
Titles: Studienbuch by Gottfried Galston : facsimile of the author's personal copy with a new English translation / translated by Rosemarie S. Greenman ; edited by Martha Rudolph. | Studienbuch. 1910. | Studienbuch. 1910. English.
Description: Knoxville, Tennessee : Newfound Press, University of Tennessee Libraries, [2022] | 1 online resource : illustrations (some color), portraits, facsimiles, music | "The present volume reproduces pages from the 1910 edition of Gottfried Galston's Studienbuch, side-by-side with an English translation." | Includes foreword in English by Chris Durman and the author's biography written by M. Nathalie Hristov. | German text; parallel English translation. | Includes bibliographical references and index.
Identifier: ISBN-13: 978-1-953291-06-6 (PDF) | ISBN-13: 978-1-953291-07-3 (paperback)
Subjects: LCSH: Galston, Gottfried, 1879–1950. | Composers—Austria—Biography. | Pianists—Austria–Biography. | Composers—United States—Biography. | Pianists—United States—Biography. | Bach, Johann Sebastian, 1685–1750. | Beethoven, Ludwig van, 1770–1827. | Chopin, Frédéric, 1810–1849. | Liszt, Franz, 1811–1886. | Brahms, Johannes, 1833–1897. | Piano—Instruction and study. | Piano music.
Classification: LCC MT220 .G27 2022eb

Book design by Martha Rudolph

Newfound Press dedicates this book to Patricia Carter (also known professionally as Patricia Carter-Zagorski), formerly associate professor of piano at the University of Tennessee. Professor Carter commissioned this first-known English translation of Gottfried Galston's *Studienbuch*. Without her steadfast support, Newfound Press could never have brought this volume to publication.

Contents

List of Illustrations viii

Acknowledgments ix

Foreword xi
Chris Durman

A Note on this Edition xv

The Life and Work of Gottfried Galston (1879–1950) 1
M. Nathalie Hristov

Studienbuch von Gottfried Galston—Extra illustrated copy from the Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive
[Page numbers in brackets refer to the 1910 edition of the *Studienbuch*]

- Publisher's advertisement 27
- Frontmatter. 33
- Program . . . . . 42 [1]
- Bach . . . . . 44 [2]
- Beethoven . . . . . 124 [42]
- Chopin . . . . . 172 [66]
- Liszt . . . . . 328 [139]
- Brahms . . . . . 396 [173]
- Anhang [Appendix] . . . . . 469 [209]
- Register [Index] . . . . . 480 [220]

Concert Programs, October 1919–February 1921 487

Appendix: Transcription of Program and Notes for the Gottfried Galston Cycles 493

About the Contributors 523

Illustrations

Gottfried Galston at the piano: drawing by Jean Veber, 1909 x

Portrait of Gottfried Galston, 1922, by Felix Meseck xviii

Lithograph by Jean Veber, designed for Galston's Paris concerts 13

Galston's drawing of a goat 16

Portrait of Ferruccio Busoni, inscribed to Galston 18

Portrait of Gottfried Galston, 1930 21

Galston, mountain climbing, 1948 25

Acknowledgments

Thanks are due to the following individuals who helped bring this volume to publication:

Faculty and staff of UT's Betsey B. Creekmore Special Collections and University Archives who processed and preserved our unique copy of the *Studienbuch*, including Jennifer Benedetto Beals, assistant dean and director, and Laura Romans, manuscripts archivist.

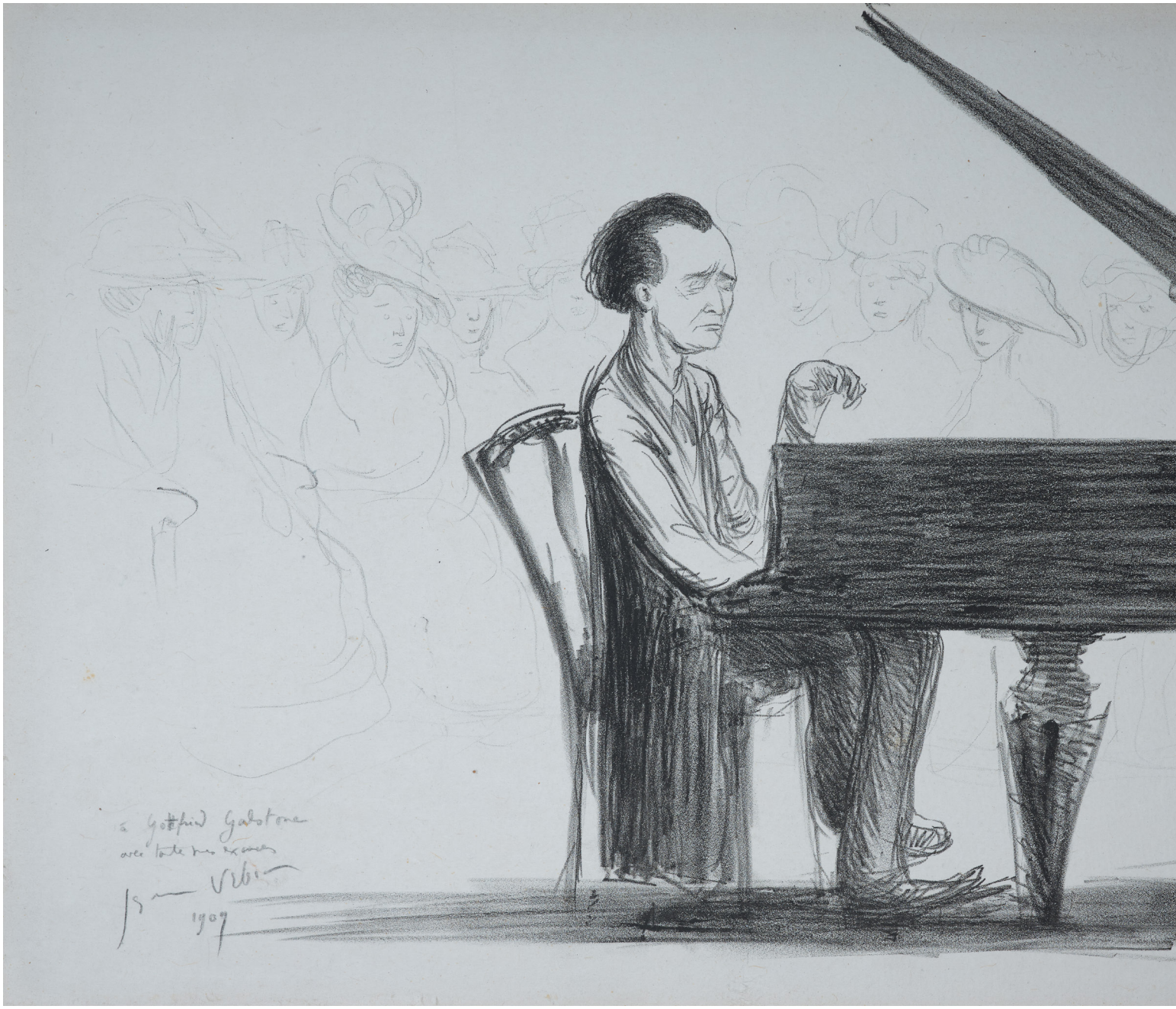
Louisa Trott, digital projects librarian, and Colin Hudgins, student library assistant, for digitizing the pages of the *Studienbuch*, as well as graphic designer Cathy Jenkins for her masterful work with image files.

UT Libraries faculty and staff whose research informed this volume: Chris Durman, Nathalie Hristov, Laura Romans, and Louisa Trott.

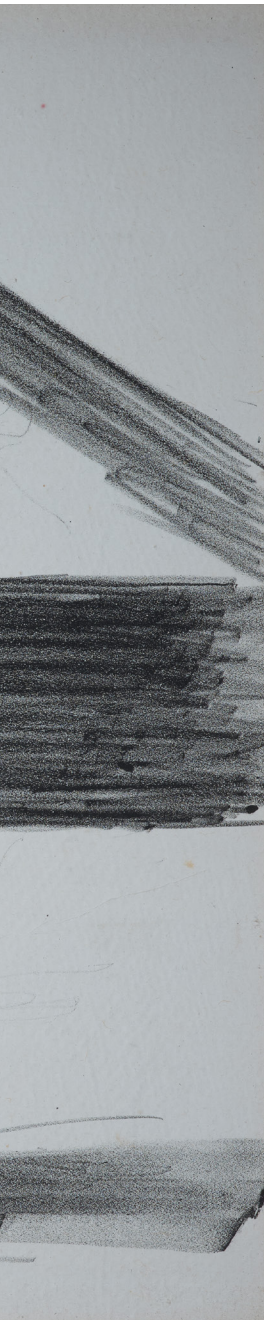
Staff and graduate student library assistants from UT's George F. DeVine Music Library who transcribed handwritten materials and music notation: library supervisor Kathryn Shepas and GSLAs Nicki Caswell and Will Eakin.

Professors Jeff Mellor, David Lee, and Peter Höyng, as well as Kathryn Shepas, for translating German-language materials.

Robin A. Bedenbaugh, director of Newfound Press and head of Marketing and Communications at the UT Libraries, for directing publication of this volume.



Gottfried Galston at the piano: drawing by Jean Veber, 1909 (The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)



Foreword

by Chris Durman

In 1907, the eminent pianist Gottfried Galston began his famous Cycles concerts, a series of five recitals devoted to the great masters Beethoven, Chopin, Liszt, Bach, and Brahms. Each piano recital lasted four or five hours and was performed entirely from memory. Galston presented the Cycles to great acclaim in London, Paris, Amsterdam, Berlin, and Vienna. At this point in his career, he received many honors—including a rare and impressive invitation to perform at the Paris Conservatory, where silver medals were struck in 1907 and 1909 to commemorate the success of his virtuoso performances. In 1910, following his celebrated European tour, Galston penned a "study book" that articulates his interpretations of the Cycles repertoire.

Near the end of his glowing review of pianist Gottfried Galston's *Studienbuch*, music critic and fellow pianist Leonard Liebling writes, "I hear that the 'Studienbuch' is to be translated into English very soon. . . . I advise no piano students and teachers to miss the English version if they are unable to decipher the present German one."[1] Unfortunately, a very long wait was in store for those readers who first read Liebling's recommendation in his Variations column from July 3, 1912, and who were eagerly anticipating the promised English edition. While a second German edition personally corrected by Galston was published in 1921, an English edition has not been forthcoming until now.

This long-awaited first English-language edition of Galston's *Studienbuch* has been made possible through the combined efforts of many individuals. Helen Galston Tibbe, professor Galston's widow, who became the steward of her husband's archives following his death in 1950, should be praised for taking particular care in preserving Galston's collection of scores, writings, letters, photographs, programs, and other memorabilia that document Galston's life

1. Leonard Liebling, Variations (column), *The Musical Courier,* July 3, 1912, p. 27.

and career as well as the life and career of Galston's friend Ferruccio Busoni. Mrs. Tibbe also embraced the responsibility of identifying an appropriate institution in which to entrust her late husband's remarkable collection. She was seeking a repository that not only would benefit from the donation by an expansion of the institution's music collection but which also would commit to publicizing the contents of the Galston collection and to making the materials as widely available as possible to scholars and students of music.

Professor William Carter and his wife, professor Patricia Carter, both former students of Gottfried Galston at the St. Louis Institute of Music in St. Louis, Missouri, proved helpful to Mrs. Tibbe during her search for an appropriate permanent home for the Galston archive. The Carters remained friends with Helen Galston Tibbe after professor Galston's death in 1950, and both William and Patricia Carter later served as professors of piano at the University of Tennessee, Knoxville. Their continuing relationship with Helen Galston Tibbe facilitated the donation of Galston's archives to the University of Tennessee Libraries, including professor Galston's corrected edition of his *Studienbuch* from which this current facsimile edition is derived. That unique copy of the 1910 publication, which includes Galston's handwritten notations, is believed to be a copy sent to Galston by the publisher of the later 1921 edition for the author's corrections and updates. This new edition includes a facsimile of each page from Galston's corrected copy of the 1910 German-language edition, side-by-side with the English translation.

Pauline Shaw Bayne, University of Tennessee professor emeritus and former head of UT's George F. DeVine Music Library, worked with Mrs. Tibbe and the Carters to accession the collection into the UT Libraries and its Special Collections.[2] Professor Bayne also organized an event in recognition of the gift and in honor of the donor of the collection that was held on the afternoon of October 26, 1975, at UT's Music Hall. The event featured a dual piano recital performed by professors William and Patricia Carter, remarks by the dean of the College of Liberal Arts, Alvin Nielsen, and Chancellor Jack Reese, as well as a reception during which Mrs. Tibbe mingled with attendees.

Following donation of the collection to the university, items were processed by staff working in Special Collections, where the collection remains accessible to students, scholars, and researchers. In 1978, professor Bayne and the UT Libraries published *The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni*

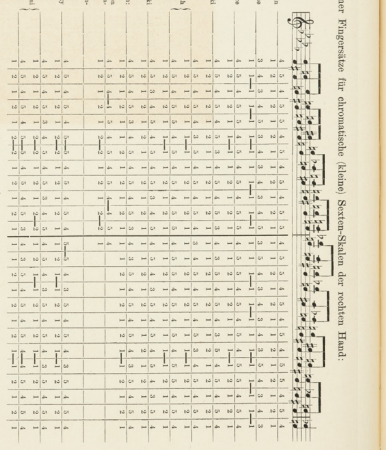
2. Now the Betsey B. Creekmore Special Collections and University Archives

Archive which cataloged the donated archives of both Gottfried Galston and Ferruccio Busoni. This served to both publicize the existence of the collection and to make the materials in the collection easier to identify and locate.[3]

While these individuals and many others have played a role in the donation, acquisition, and processing of the Galston–Busoni Archive that includes the *Studienbuch*, no one has been more instrumental to the publication of this digital edition than professor Patricia Carter, who, after playing a prominent role in the initial donation of the Galston Collection to the University of Tennessee Libraries, recognized the utility of the "study book" for concert pianists and in 2009 commissioned Rosemarie Greenman to create the first-known English-language translation of the *Studienbuch*. In 2019, professor Carter proposed that UT Libraries' Newfound Press publish this first English-language edition of the *Studienbuch* featuring the Greenman translation. Once this project was accepted by Newfound Press, she then met extensively with music librarian Nathalie Hristov to share unique resources and information crucial to the biographical essay on Gottfried Galston that Hristov has written for this edition. This current edition would not exist without professor Carter's steadfast belief in the performance techniques of her former professor shared with the world in the *Studienbuch by Gottfried Galston*.

3. Pauline Shaw Bayne, *The Gottfriend Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive*. Knoxville: University of Tennessee Library, 1978.

Tabelle verschiedener Fingersätze für chromatische (kleine) Sexten-Skalen der rechten Hand:



118

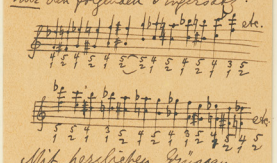
GALSTON

BERLIN W. 50
NÜRNBERGERPLATZ 5.

30. Mai 1908.

Verehrter Herr Galston:

Soeben bin ich von der Reise zurück gekommen und fand Ihre werthe Zeilen. Ich freue mich dass Sie sich für meine Arbeit an die Chopin Studien interessiren. Für chromatische Sexten lehre ich nur den folgenden Fingersatz:



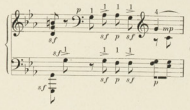
Mit herzlichen Grüssen

Ihr ergebener

Leopold Godowsky

Weise auch den Sprung zu Anfang des Taktes 3 und 5. — Takt 2, erstes Achtel, das *g* des obern Systems mit der Linken, desgleichen Takt 4, erstes Achtel.

Takt 11, Verteilung:
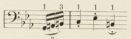


und ebenso Takt 13.

* * *

Allegro con brio ed appassionato.

Takt 2 lasse ich das zweite Sechzehntel der rechten Hand (*as*) aus (wie Klindworth).

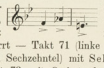


Takt 3/4, rechte Hand, Fingersatz:

Auf dem vierten Sechzehntel des Taktes 12 (*as*) mit Nachdruck ein weniges verweilen. Takt 13, erstes Viertel (Verteilung):

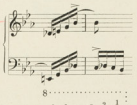


Takt 48 u. f.: Die scharf-rhythmische Akzentuierung dieser Stelle ist von großer Schwierigkeit. Takt 65/66, das charakteristische:



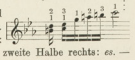
scharf hervorheben. — Beobachte die Intervallvergrößerung — wie sich der Rachen immer weiter aufsperrt — Takt 71 (linke Hand, erstes Viertel, zwischen zweitem und drittem Sechzehntel) mit Sekundenschritt, Takt 72 mit Quartschritt, Takt 73 mit Quintschritt, Takt 74 mit Oktavenschritt, Takt 75 mit Nonenschritt und gleich darauf (zwischen zehntem und elftem Sechzehntel) mit Dezimenschritt.

Takt 78, auch die Sechzehntel in Oktaven, wie auch Bülow, Klindworth angibt. Takt 85, letztes Sechzehntel der rechten Hand mit Akzent, darauf folgt dann Takt 86, erstes Sechzehntel links mit stärkerem Akzent:



aufgeben

Takt 94—98, nicht viel Schwere in Hand und Arm; Finger sehr hurtig emporschnellen. Takt 98 kann die Rechte auch übernehmen:



Takt 100 spiele ich (wie Bülow, Klindworth) zweite Halbe rechts: *es*. —

63

A Note on this Edition

The present volume reproduces pages from the 1910 edition of Gottfried Galston's *Studienbuch*, side-by-side with an English translation. Galston's own hand-corrected copy of the *Studienbuch* resides in the University of Tennessee Libraries' Betsey B. Creekmore Special Collections and University Archives; it is part of the Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive.

Our singular specimen of the *Studienbuch* includes printed pages of the 1910 edition (Berlin: Verlag Bruno Cassirer) interleaved with oversized sheets and three quarter bound with marble boards. The unique volume was bound by bookbinder Karl Ebert of Munich. "Extra ill copy" is embossed on the spine. Extra illustrated copy is a bookbinding term that refers to a book that has been rebound with interleaving pages. This was usually for the purpose of adding illustrations to a text; but, in this instance, it is believed the intention was to provide space for Galston's editorial changes, which were later incorporated into a second edition of the *Studienbuch* (Munich: Verlag Otto Halbreiter, 1921). Galston inserted handwritten corrections within—and in the margins of—the printed text, as well as on the oversized sheets. [Only those oversized sheets containing marginal notations are reproduced in this volume; blank (unused) sheets have been omitted.]

Other materials that were bound into the extra illustrated copy or transcribed on the interleaving pages are reproduced herein—such as Galston's hand-written list of programs for concerts he presented in Munich between 1919 and 1921, and Ferruccio Busoni's aphorism regarding Liszt, written in Busoni's own hand. Following is an index to Galston's editorial changes as well as the supplemental materials that appear within this volume.—Ed.

Galston's Corrections

[Page numbers refer to the 1910 edition]

Page	**As printed in the 1910 edition**	**Galston's corrections**
p. V		[Galston notes number of pages per chapter.]
p. 1	Fis-moll	f-moll
p. 4		[x in margin; correction within the adjacent stave]
p. 28	Seiteninstrumente	Saiteninstrumente
p. 40		^ [marcato added within the stave]
p. 43	Bartolommeo Christoforo	Bartolomeo Cristofori
p. 51	möge	mögen
p. 55		l.H. [i.e., Left Hand, added below the stave.]
p. 63	angibt	angeben
opposite p. 67	x Im übrigen gilt hier das zur fmoll Etüde (Trois nouvelles études No 1) Angemerkte (Polyrythmik)	x Otherwise what was noted (polyrhythmic) in regard to the f-minor etude (Trois nouvelles études No 1) holds here.
opposite p. 69	x Vor-Parallestudium (Transponieren durch mehrere Tonarten) zum Finale des hmoll Sonate!	x Pre-parallel study (transposition through several keys) to the final of the b-minor sonata!
opposite p. 70	Dieses Studienmaterial mit den Komplexen der Etüde Op 10 No 2 amoll kombinieren. Technische Verwandtschaft x x x	Combine this study material with the issues related to the étude Op 10 No 2 in a-minor. Technical relationship. x x x

Page	As printed in the 1910 edition	Galston's corrections
opposite p. 71	Die charakteristischen technischen Laufgruppen (z.B. Takte 1–2, 29–32 u.s.w.) zu fortlaufenden Fingerüberungen durch alle 12 Tonarten benützen: Zur Befestigung und Ausbildung des 6 Pianistensinns des Distanzgefühls (in Spannung und Sprung) . x x x	Use the characteristic technical runs (e.g. measures 1–2, 29–32 etc.) for extended fingering practice through all 12 keys: For the development and establishment of the 6th pianistic sense of distance (in tension and leap). x x x
p. 102		["Widerstand!" crossed out]
p. 219	Feinheiten	Freiheiten

Supplemental Materials

opposite p. 118	Postcard to Galston from the pianist Leopold Godowsky
opposite p. 222	Ferruccio Busoni's aphorism regarding Liszt, written in Busoni's own hand
unnumbered sheets following the pages of the 1910 *Studienbuch*	Handwritten programs for concerts Galston presented in Munich between 1919 and 1921



Portrait of Gottfried Galston, 1922, by Felix Meseck (The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

The Life and Work of Gottfried Galston (1879–1950)

by M. Nathalie Hristov

The twentieth century saw a tremendous rise in the virtuosity and artistry of pianists, a boom characterized by giants of the music world that are as revered today as they were one hundred years ago. To this day, musicians still look to the poetic and mesmerizing interpretations of Artur Schnabel, Arthur Rubinstein, Sergei Rachmaninoff, Vladimir Horowitz, Ignaz Friedman, Wilhelm Kempff, and Gottfried Galston as the authorities of piano literature from the Baroque, Classical, and Romantic Eras. Their legacies have endured the test of time, not only for their virtuosic playing but for their sensitive interpretations that gave vibrancy and life to a composer's musical text. Despite their tremendous legacy of performances, recordings, and, in many cases, innovative compositions, no pianist has contributed more to advancing the art of interpretation than Gottfried Galston, who pioneered the art of interpretative pedagogy through scholarship, a keen intellect, and remarkable foresight.

A preeminent concert pianist of the early twentieth century, Gottfried Galston (1879–1950) studied with leading pedagogues in Austria and Germany before embarking on a career distinguished not only by his virtuosic performances but also by innovative and insightful approaches to piano pedagogy. Born in Vienna in 1879, Gottfried Galston did not come from a musical background, although his family was rather affluent in Viennese society. His father was a bank manager, and his mother was the daughter of a renowned financier who championed Polish sovereignty.[1] Under the supervision of his governess, Galston's musical training began early in his childhood, certainly before the age of six. Upon realizing that young Galston had perfect pitch and unusual aural acuity, his governess insisted that he continue with formal musical training. By the time he was seven, he had begun private lessons with various teachers in Vienna, later studying with Professor Schenner at the Vienna Conservatory.

1. Galston's affinity for the music of Chopin may perhaps be traced to his mother's Polish roots and patriotism. The story of Galston's maternal grandfather and his heroic efforts to gain Polish sovereignty was one he often told his students. This information was gleaned from an interview with his former student Patricia Carter (April 15, 2021).

When he finally entered high school in 1894, he began lessons with Theodor Leschetizky, the most influential piano teacher of the time.[2]

Recognizing his talent while lamenting the quality of his previous instruction, Leschetizky insisted that young Galston start at the very beginning to rebuild his piano technique. He also impressed upon Galston that he needed to dedicate most of his time and energy to developing fundamental techniques with his teacher's assistant, Malwine Brée,[3] before Leschetizky would fully integrate him into his class. In Leschetizkty's own words, Galston had "no fundamentals at all . . . you [Galston] need somebody who devotes himself to you alone. Furthermore, you play too difficult pieces.[4] To cut it short, you have to tear down the whole building and start again from scratch. There will be some useful bricks in the rubble which might be used again in building the new structure."[5] Obviously, Leschetizky would accept nothing less than Galston's complete dedication to his piano studies. This was a difficult request to make of Galston considering that his parents frowned upon his pursuing a career in music. Nevertheless, Galston persevered to the point that his piano skills flourished and Leschetizky finally agreed to see the young Galston more regularly.[6]

While in high school, Galston's comprehensive course of study went beyond his applied lessons with Malwine Brée and Professor Leschetizky. In Vienna, the center of European musical society, Galston had the opportunity to attend numerous musical concerts by the most gifted performers of the day. Not only did Galston regularly attend recitals by other pianists, he also attended as many symphony and opera performances as time would allow.[7] Throughout his

---

2. Gottfried Galston, "Excerpts from the *Boyhood Diaries of Gottfried Galston*, February 3, 1894, to February 23, 1896," *The Piano Quarterly*, no. 140 (1987). Translated from the original German by Gottfried Galston.

3. Malwine Brée was Leschetizky's first teaching assistant and held that position for over 25 years. She was also his biographer and the author of the two existing pedagogical treatises on the Leschetizky Method. Professor Bree was the first of Leschetizky's three wives, although she remained his teaching assistant during his subsequent marriages. (Interview with Patricia Carter, April 15, 2021).

4. At the time, Galston chose his repertoire from the Vienna State Music Lending Library. (Carter, August 17, 2021).

5. Galston. "Excerpts from the *Boyhood Diaries of Gottfried Galston*."

6. Ibid.

7. Artur Schnabel, Galston's classmate in Leschetizky's studio, accompanied Galston to nearly all of these performances until Schnabel was forced to drop out of the class for personal reasons. (Interview with Patricia Carter, September 1, 2021).

diary, Galston revealed his impressions of the performances he attended, often comparing the operas, symphonies, and chamber music of different composers and reflecting on what he had learned from each. Musically speaking, Galston learned as much from these performances as he did from his private lessons.[8] Coupled with his incredible memory and aural skills, it is easy to assume that these performances served as the building blocks that enabled Galston to master a vast repertoire. Years later, Galston would inculcate in his own students the value of listening to and exploring music as a necessary component of every artist's musical education.

For nearly five years, Galston worked tirelessly to develop a strong foundation of musical technique and artistry. Upon graduating from high school, he entered the Leipzig Conservatory, where he studied theory and composition with Carl Reinecke and Salomon Jadassohn. Perhaps it was this training with renowned composers and pianist-composer teachers that led to Galston's extraordinary ability to analyze music in such a way that he could easily discern a composer's intention from a complex and heavily textured musical score. Building upon his prestigious education, Galston took the science of musical interpretive analysis a step further by developing new and innovative methods to analyze music in ways that had never been done before (as evidenced throughout his *Studienbuch*). Certainly, it is now understood that Galston was a pianist made not only by talent and hard work but by critical thinking and scholarship. Still, Galston maintained his significant piano abilities and physical dexterity throughout his studies, performing his first professional debut upon graduation in Leipzig's Gewandhaus Hall. The success of this debut led to other engagements throughout Europe, the United States, Russia, and even Australia and New Zealand. However, it was not until 1907 that Galston's true musical prowess was made known to the world.[9]

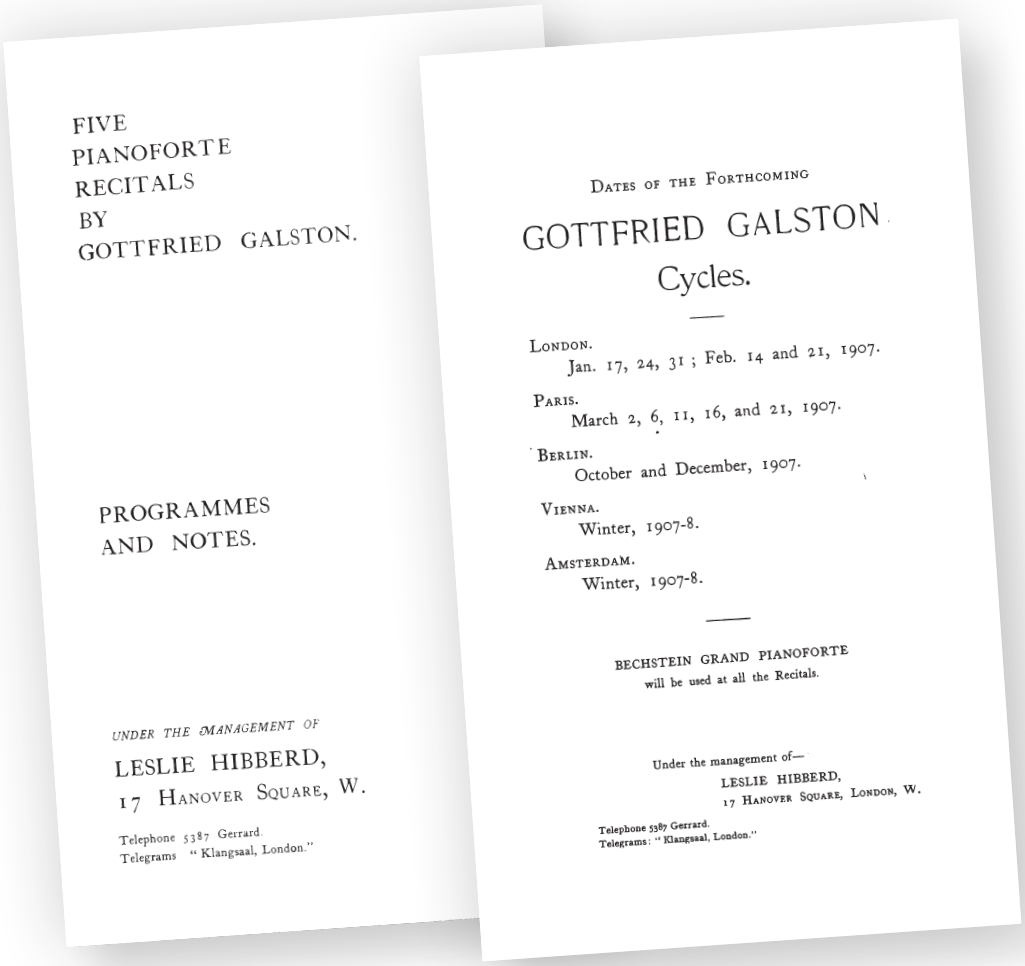
In 1907, Galston's performance career was launched to new heights by a series of concerts that included some of the most monumental piano works by Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, and Brahms, presented at prestigious venues in Europe to great acclaim. On January 17, 1907, Galston's first concert series began with ten performances in just over eight weeks: five in London and five in Paris. In this short period of time, Galston covered an impressive amount of repertoire consisting of some of the most difficult piano works of all time. Later that year, Galston performed this cycle with several engagements in Berlin, Vienna, and Amsterdam. Not only did Galston perform these numerous

8. Galston. "Excerpts from the *Boyhood Diaries of Gottfried Galston*."

9. Printed chronology from the personal collection of Patricia Carter.

works in a constricted timeframe but he also supplied extensive program notes for every work. In doing so, Galston supplied his audiences with imagery and storylines that would enable the listener to follow along with the musical narrative conveyed through his instrument. According to his former student, Galston's illustrative notes were the reason that Galston was able to hold the audiences' attention during programs that were significantly longer than the norm.[10]

The itinerary and repertoire for Galston's 1907–08 concert series follows. (A complete transcription of the concert programs—including Galston's annotations and storylines—is included as an appendix to this volume.)


FIVE
PIANOFORTE
RECITALS
BY
GOTTFRIED GALSTON.

PROGRAMMES
AND NOTES.

UNDER THE MANAGEMENT OF
LESLIE HIBBERD,
17 HANOVER SQUARE, W.

Telephone 5387 Gerrard.
Telegrams "Klangsaal, London."

DATES OF THE FORTHCOMING
GOTTFRIED GALSTON
Cycles.

LONDON.
Jan. 17, 24, 31; Feb. 14 and 21, 1907.

PARIS.
March 2, 6, 11, 16, and 21, 1907.

BERLIN.
October and December, 1907.

VIENNA.
Winter, 1907-8.

AMSTERDAM.
Winter, 1907-8.

BECHSTEIN GRAND PIANOFORTE
will be used at all the Recitals.

Under the management of—
LESLIE HIBBERD,
17 HANOVER SQUARE, LONDON, W.

Telephone 5387 Gerrard.
Telegrams: "Klangsaal, London."

Pages from the 1907 program for the Gottfried Galston Cycles

10. Interview with Patricia Carter, December 29, 2021.

DATES OF THE FORTHCOMING

GOTTFRIED GALSTON
Cycles.

LONDON. January 17, 24, 31; February 14 and 21, 1907.

PARIS. March 2, 6, 11, 16 and 21, 1907.

BERLIN. October and December, 1907.

VIENNA. Winter, 1907–8.

AMSTERDAM. Winter, 1907–8.

BECHSTEIN GRAND PIANOFORTE
will be used at all the Recitals.

Under the management of —
LESLIE HIBBERD,
17 Hanover Square, London, W.

FIVE PIANOFORTE RECITALS BY GOTTFRIED GALSTON.
PROGRAMMES AND NOTES.

Johann Sebastian Bach.

Born: March 21st, 1685, at Eisenach.
Died: July 28th, 1750, at Leipsic.

- No. I. Capriccio, B flat major.
  - Sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. (Capriccio on the absence of his dearly beloved brother.)
  - *Arioso, Adagio*
  - *Andante (Fughetto) G minor*
  - *Adagiosissimo, F minor*
  - *Un poco largo*

- *Adagio poco, B flat major*
- *Allegro, B flat major, Counter-fugue*

- No. II. Chromatic Fantasia in D minor.
  - *(Allegro molto—Arpeggio—Recitativo—Andantino)*
  - *(Written in 1720. Partly from the edition of Busoni.)*
- No. III. Prelude and fugue in C sharp minor.
  - *(In five parts, three themes, or rather one theme and three counter-themes.)*
  - *(From the "Well-tempered Clavichord," Part 1)*
- No. IV. Prelude and Fugue in C sharp major.
  - *(In three parts. From the "Well-tempered Clavichord," Part 1.)*
- No. V. Prelude, Fugue, and Allegro in E flat major.
  - *(For Lute or Pianoforte.)*
  - *(Title from J.S. Bach's own hand: "Prélude pour la Luth à Cembal.")*
- No.VI. Concerto *(in the Italian Style)* in F major.
  - *Allegro moderato, 2-4 in F major.*
  - *Andante, 3-4 in D minor.*
  - *Presto, 4-4 in F major.*
- Nos. VII-XII. Six Tonstücke.
  - *(Pianoforte transcription by Ferruccio Busoni)*
  - *(New and Revised Edition)*
    - *No. VII—Prelude and Fugue in D major for the Organ.*
    - *Nos. VIII-XI—Four Preludes on the melodies of Choral Hymns for the Organ.*
    - *No. VIII—"Wachet auf, ruft uns die Stimme."*
    - *No. IX—"In die ist Freude."*
    - *No. X—"Ich ruf' zu dir, Herr."*
    - *No. XI—"Nun treut euch, lieben Christen."*
    - *No. XII—Chaconne for Violin alone.*

Ludwig van Beethoven.

Born: December 16th, 1770, at Bonn.
Died: March 26th, 1827, at Vienna.

- No. I. Sonata, Op. 101, in A major.
  - *1. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. (Allegretto, ma non troppo.)*
  - *2. Lebhart, Marschmässig. (Vivace, alla Marcia.)*

- *3. Langsain und sehnsuchtsvoll. (Adagio, ma non troppo, con affetto.)*
    - Transition: *Zeitmaass des ersten Stückes. (Tempo del primo pezzo; tutto il Cembalo ma piano.)*
- *4. Geshwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. (Allegro.)*

- No. II. Sonata in B flat major, Op. 106
    - *1. Allegro.*
    - *2. Scherzo: Assai vivace.*
    - *3. Adagio sostenuto: Appassionato e con molto sentiment*
    - *4. Introduction: Largo—Un poco più vivace—Allegro—Prestissimo. Fuga a tre voci con alcune licenze: Allegro risoluto.*
        - *(Fugue in three parts, with some freedom.)*
- No. III. Sonata in E major, Op. 109.
    - *1. Vivace, ma non troppo—Sempre legato—Adagio espressivo—Tempo primo.*
    - *2. Prestissimo*
    - *3. Andante molto cantabile ed espressivo.*
        - *Variation I. Molto espressivo.*
        - *Variation II. Leggieramente.*
        - *Variation III. Allegro vivace.*
        - *Variation IV. Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.*
        - *Variation V. Allegro, ma non troppo.*
        - *Variation VI. Tempo primo del tema.*
- No. IV. Sonata in A flat major, Op. 110.
    - *(Composed in December, 1821.)*
        - *1. Moderato cantabile molto espressivo*
        - *2. (Scherzo) Allegro molto.*
        - *3. Adagio, ma non troppo—Arioso dolente.*
        - *4. Fuga: Allegro ma non troppo—L'istesso tempo di Arioso—(Perdendo il forze, dolente)—L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente—L'inversione della Fuga.*
- No. V. Sonata in C minor, Op. 111.
    - *(Composed in January, 1822.)*
        - *1. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato.*
        - *2. Arietta: Adagio molto semplice e cantabile.*

Frederic Chopin.

Born: February 12th, 1810, at Zelazowa Wola, near Warsaw.
Died: October 17th, 1849, at Paris.

- 12 Preludes selected from Op. 28
  Prelude, Op. 45, in C sharp minor.
  - *(published in 1839)*
  - *1. C major: Agitato.*
  - *2. Prelude, Op. 45, in C sharp minor: Sostenuto.*
  - *3. A major: Andantino.*
  - *4. F sharp minor: Molto agitato.*
  - *5. F sharp major: Lento.*
  - *6. E flat minor: Allegro.*
  - *7. G sharp minor: Presto.*
  - *8. A flat major: Allegretto.*
  - *9. E flat major: Vivace.*
  - *10. C minor: Largo.*
  - *11. F major: Moderato.*
  - *12. B flat minor: Presto con fuoco.*
- Douze Grandes Etudes pour le piano.
  - *Dédiées à Mr. Fr. Liszt (published in August, 1833) Op. 10.*
    - *1. C major: Allegro.*
    - *2. A minor: Allegro.*
    - *3. E major: Lento ma non troppo.*
    - *4. C sharp minor: Presto.*
    - *5. G flat major: Vivace brillanto.*
    - *6. E flat minor: Andante con molto espressione.*
    - *7. C major: Vivace.*
    - *8. F major: Allegro.*
    - *9. F minor: Allegro molto agitato.*
    - *10. A flat minor: Vivace assai.*
    - *11. E flat major: Allegretto.*
    - *12. C minor: Allegro con fuoco.*
- Douze Etudes pour le piano.
  - *Dédiées à Mme. la Comtesse d'Agoult. (Published in October, 1837) Op. 25.*
    - *1. A flat major: Allegro sostenuto.*
    - *2. F minor: Presto.*
    - *3. F major: Allegro.*
    - *4. A minor: Agitato.*

        - *5. E minor: Vivace e leggiero.*
        - *6. G sharp minor: Allegro.*
        - *7. C sharp minor: Lento.*
        - *8. D flat major: Vivace legato.*
        - *9. G flat major: Allegro vivace.*
        - *10. B minor: Allegro con fuoco.*
        - *11. A minor: Allegro con brio.*
        - *12. C minor: Allegro molto con fuoco.*
- Trois Nouvelles Etudes (Etudes de perfection de la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis.)
    - *(Published in 1840.)*
        - *No. 1. F minor: Andantino.*
        - *No. 2. A flat major: Allegretto.*
        - *No. 3. D flat major: Allegretto.*
- Nocturne, Op. 48, No. 2, in F sharp minor: Andantino.
- Nocturne, Op. 15, No. 2, in F sharp major: Larghetto.
- Valse, Op. 42, in A flat major.
- Valse, Op. 64, No. 1, in D flat major.
- Polonaise, Op. 53, in A flat major: Maestoso.

Franz Liszt.

Born: October 22nd, 1811, at Raiding (Hungary).
Died: July 31st, 1886, at Bayreuth.

- Variations on a theme by Bach.
- Fantasia and Fugue on the subject B-A-C-H.
    - *(For the Pianoforte, by Franz Liszt)*
- Années de Pélerinage. (Years of Pilgrimage.)
    - Deuxième Année. (Second Year.) *Italie.*
        - *No. 1. Sposalizio. (The Betrothal.)*
        - *No. 2. Il Penseroso. (The Thinking One.)*
        - *No. 3. Canzonetta del Salvatore Rosa.*
        - *Nos. 4 to 6. Tre Sonetti de Petrarca: Nos. 47, 104, 123*
            - *(Three Sonnets by Petrarch.)*
            - *Sonetto 47, Del Petrarca.*
            - *Sonetto 104. Del Petrarca.*
            - *Sonetto 123, Del Petrarca.*

    - *No. 7. Après une lecture de Dante*
- Episode from Lenau's "Faust."
    - *Der Tanz in der Dorfschenke (Mepuistowalzer.)*
- Mephisto-Valse.
    - *(New Arrangement for the Pianoforte, from the Orchestral score, by Ferruccio Busoni.)*
- Heroic March.
    - *In Hungarian Style. (Newly edited by Ferruccio Busoni.)*
- Reminiscences de Lucrezia Borgia (de Donizetti):
    - Grande Fantaisie. 2nd Partie: Chanson à boire (Orgie)—Duo —Finale.

Johannes Brahms.

Born: May 7th, 1833, at Hamburg.
Died: April 3rd, 1896, at Vienna.

- Variations and Fugue on a Theme by Händel, Op. 24. *(Theme: Aria)*
- Two Rhapsodies, Op. 79.
    - *1. B minor: Agitato.*
    - *2. G minor: Molto passionate, ma non troppo Allegro.*
- Pianoforte Pieces. Op. 119
    - (These four Pianoforte Pieces—published in 1893—are Brahms's last pianoforte compositions.)
    - *No. 1. Intermezzo, B minor: Adagio.*
    - *No. 2. Intermezzo, E minor: Andantino un poco agitato.*
    - *No. 3. Intermezzo, E major: Gracioso e giocoso.*
    - *No. 4. Rhapsody, E flat major: Allegro risoluto.*
- Valse from Op. 39.
    - *(Originally composed for the "Pianoforte for Four Hands," later on arranged for two hands by the composer)*
- Studies for the Pianoforte: Variations on a Theme by Paganini, Op. 35.
    - *(2 Books.)*

Gottfried Galston was not only a man of extraordinary musical talent but also a man of letters. While preparing for his 1907–08 series of performances, Galston documented his learning process for each of the works he performed, a process that would both build the foundation of his *Studienbuch* and remain with him throughout his lifetime. Published in 1910, less than three years after the completion of his impressive performance series in Europe, the *Studienbuch* is the most complete and detailed record of an artist's experience during his interpretive journey. The *Studienbuch* was drawn directly from handwritten notes and transcriptions Galston made in preparation for this performance series—a testament to his meticulous writing.

Throughout this series of performances in the great European concert halls, critics lavished a young Galston with unrivaled praise. One such review is found in a March 1907 Parisian publication, *Le Monde Musicale*, in which the writer describes how "the Paris public generally so difficult to arouse to anything akin to enthusiasm, has all at once formed a passionate attachment to the young Vienna pianist who came to knock at the gate of Walhalla (Valhalle), the gates of which are guarded by the five giants, Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, and Brahms."[11] Galston's success during his Paris performances earned him a rare and impressive invitation to perform two concerts in the Paris Conservatoire. So rare was this invitation that even Chopin, Liszt, and Rubinstein had to request the privilege in writing to perform in the Conservatoire.[12]

For this extensive series of performances that spanned the following year, Galston received similar acclamations from critics across Europe. One writer for London's *Daily Telegraph* asserted, "[T]he beauty of his tone, the clear-cut neatness of his technique and the breadth of his phrasing place him upon a lofty plane among Beethoven players."[13] Another writer illustrated how Galston's interpretation of a Beethoven Sonata "surpassed in his phrasing and shading both Risler and Lamond. With Chopin, he [Galston] takes many liberties in details, but always hits the true character."[14] Along with other, similar reviews by leading European critics, Galston's musical interpretations established the young pianist as one of the most gifted and sensitive interpreters of his day. Nevertheless, Galston's gift to the musical world during this time was not limited

---

11. *Le Monde Musicale*, March 1907.

12. "Galston Abounding Youth Enthuses Over California," *San Francisco Call*, December 20, 1912.

13. *Daily Telegraph* (London), January 25, 1907.

14. *Frankfurter Zeitung*, March 15, 1907.

to his inspired interpretations. In the spirit of scholarship and a willingness to share his musical ideas with future generations of pianists, Galston published his journey through his interpretative processes by analyzing the composers' texts to capture, as one reviewer put it, the true character of each work. Therein lies the birth of the *Studienbuch*, Galston's unparalleled gift to musicians and pedagogues for generations to come.

Before delving into the masterpiece now known as Galston's *Studienbuch*, it is important to recognize the extent of Galston's career as a piano virtuoso that led to his pedagogical innovations. In 1909, following the successful concert series in Europe, the faculty of the Imperial Conservatory at St. Petersburg (headed by none other than Alexander Glazunov) offered Galston the position of Professor Extraordinaire (a title conferred by Imperial ukase).[15] A sought-after performer in Russia, Galston was scheduled to perform in Moscow the evening of Leo Tolstoy's death on November 20, 1910. While Tolstoy was a literary icon beloved by the Russian people, he was considered a criminal by the Czarist government, and therefore Galston's local agent in Moscow strongly advised Galston not to acknowledge the death during his performance. In defiance, Galston walked onto the stage and performed Chopin's Funeral March (from his Sonata in B-flat Minor) before commencing with the regularly scheduled program. While the addition of the Funeral March was welcomed by the audience, who stood up in appreciation of Galston's performance, the local agent nearly lost his concert-managing career. Only through Galston's connections in Moscow and his willingness to accept full responsibility did the local agent escape punishment.[16]

While Galston was highly valued and respected throughout Russia, the young artist left for the United States in 1912 to launch another tour of solo performances. Accompanied by the great American symphony orchestras of the period, including the Chicago Symphony, the Detroit Symphony, the San Francisco Symphony, and the St. Louis Symphony, Galston's concerto performances were tremendously successful, leading to a series of solo engagements throughout the US. One such honor bestowed on Galston was an invitation to perform the very first concert in the new Aeolian Hall in New York, home of the New York Symphony Society. Up until 1924, Aeolian Hall rivaled—if not surpassed—Carnegie Hall in prominence and prestige.[17]

---

15. Printed chronology from the personal collection of Patricia Carter.

16. "St. Louis Pianist once Defied Czar to Honor Tolstoy," *St. Louis Star,* February 19, 1929.

17. "Galston Abounding Youth Enthuses Over California," *San Francisco Call*, December 20, 1912.

Galston's concert tour of North America proved no less successful than the one he had previously undertaken in Europe. A *New York Times* review of his first American performance described how Galston "showed himself to be an artist of strong and vigorous fibre, of excellent musicianship that goes deeper than the external of his art, of fine musical feeling." [18] The review went on to say that "his command of tonal effects upon the piano is unusually fine, and he employed in his playing a wide variety of such effects, amplified by an intelligent and skillful use of the pedal. This, while it may at times seem excessive, was not so through carelessness or confusion, and almost always had in view the exploitation of some of the most characteristic effects of the instrument." As evidenced by this review, Galston successfully pushed the boundaries of his instrument to fully realize the personality of the composer's work. Again, numerous examples of Galston's thoughtfulness when analyzing and interpreting the text of a work are revealed throughout his *Studienbuch*.



Lithograph by Jean Veber, designed for Galston's Paris concerts (The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

18. "Gottfried Galston in Aeolian Hall: First Appearance of a New Pianist," *New York Times*, November 3, 1912.

One month after his New York debut, Galston was invited back to perform a second recital at New York's Aeolian Hall. Performing works by Chopin, Brahms, and Schumann, Galston added to his program an impressive arrangement of Bach's Chaconne in D Minor by another famed pianist of the day and one of Galston's musical mentors, Ferruccio Busoni. It is well understood that Busoni's arrangement of the Chaconne added multiple layers to the original work for unaccompanied violin and could therefore be considered an original composition. Using citations from the original Chaconne, Busoni achieved almost a stereophonic sound with the richness of the form and texture. "In the main culmination of each movement, he created an orchestral tutti-type sonority, which grew out of its low and somber beginnings."[19] The resulting composition is an exceptionally difficult work requiring impeccable technical abilities in order to achieve the beautiful aesthetics of the original. In his approach to this particular Busoni arrangement, Galston made an interesting decision to utilize only the left hand to imitate the original violin line.[20] In doing so, Galston was able to provide a convincingly authentic interpretation as evidenced by a review published in the *New York Tribune* the following day. The review relates how "Gottfried Galston gave his second piano-forte recital yesterday afternoon in Aeolian Hall before a large audience. Mr. Galston at his previous appearance proved himself to be a pianist of sincere musicianship and fine technical powers, and that impression he deepened yesterday."[21]

In December of 1912, only a week following his second performance in New York, Galston made his way to California where he performed Liszt's Concerto in E-flat Major with the San Francisco Symphony Orchestra with Henry Hadley conducting. Following this concert, a reviewer from the *San Francisco Chronicle* portrayed Galston as "a type of earlier days, reminiscent of those intensely emotional players, with electrified mannerisms. Galston played in a manner to defy all criticism." [22] Winning the approval of the California audience,

---

19. Marina Fabrikant, "Bach–Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis" (PhD diss., University of Nebraska–Lincoln, 2006).

20. Galston's student Patricia Carter once asked Galston why he did not use the right hand to match the violin pitches. He answered, "because the left hand is the authentic piano hand that can play loud and soft on the whole keyboard whereas the right hand is limited to the upper register." He reminded his student of Maurice Ravel's Concerto for the Left Hand written for Paul Wittgenstein, a pianist who lost his right arm in World War I. (Written notes from Patricia Carter , September 2021.)

21. "Galston Recital Pleasing: Young Pianist Shows Skill in Classical Selections," *New York Tribune*, December 13, 1912.

22. "Birthday Honors to Henry Hadley: Orchestra Gives Him a Fine Token—Galston Electrical in His Piano Work," *San Francisco Chronicle*, December 21, 1912.

Galston was immediately re-engaged for the next concert of the San Francisco Symphony, as well as a Sunday afternoon recital a week later (December 29, 1912). When asked how he felt about his performance, "Galston was silent on the subject of his reception as an artist—but his silence was due to modesty, not to chagrin. The critics raved about him and his recital is reported to have been in the nature of an ovation." [23] Galston made such a remarkable impression on the editors of the newspaper that he was "honored by an invitation . . . to play at the outdoor Christmas Eve celebration at Lotta's fountain."[24] At the celebration, Galston performed for an audience of one hundred thousand.

At the time, the audience in attendance at the Christmas Eve celebration was deemed to be the largest to gather anywhere in the world to hear a pianist. In an interview given for the *San Francisco Call* about a week prior to the New Year's Eve concert, Galston commented, "I am still amazed to contemplate such a gigantic crowd listening to my piano playing under the open skies." [25] A correspondent from the *Kansas City Star* offered a vivid account of the evening, describing how "the night was clear and Galston's playing was heard as plainly as in an auditorium." The reviewer went on to say that "cheered by the thousands, responding to many recalls, Galston stepped to the front of the platform and wished all San Francisco a Merry Christmas." [26]

Galston's final concert of his extraordinarily successful tour of the United States was in Los Angeles's Blanchard Hall. It was following this concert that a *Los Angeles Times* review projected that the "near future may hold for him [Galston] a greater appreciation, as he is already possessed of a musical memory of extraordinary kind." [27] Unfortunately, the near future included the outbreak of World War I, forcing the young pianist to return home and fulfill his duties in the Austrian military. Consequently, over the next three years following his American tour, Galston's extraordinary musical memory would be put to the ultimate test.

---

23. "Galston Abounding Youth Enthuses Over California," *San Francisco Call*, December 20, 1912.

24. *Morning Oregonian*, December 21, 1912.

25. "Galston Abounding Youth Enthuses Over California," *San Francisco Call*, December 20, 1912.

26. "A Pianist Plays to 100,000: San Francisco's Annual Open-Air Concert was Given by Galston," *Kansas City Star,* December 25, 1912.

27. "Galston Draws Scant Audience," *Los Angeles Times*, January 13, 1913.

In 1915 and until the end of the war in late 1918, Gottfried Galston served as a lieutenant in the Austrian cavalry and was decorated for his service.[28] During this time, Galston had no access to a piano, and he feared the loss of dexterity in his fingers. At first, Galston would try to move his fingers on any surface he could find and mentally perform pieces from his extensive repertoire. Eventually, he decided that he needed another activity to keep his fingers nimble, so he began to draw objects with intricate details using any writing utensil he could find—most often, a simple piece of charcoal.[29]



Galston's drawing of a goat, from notes made during the last years of Ferruccio Busoni's life—"Gottfried Galstons Kalendernotizen in Bezug auf sein Zusammensein mit Ferrucio Busoni in dessen letzten Lebensjahren" (The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

Normally, the inability to access one's instrument for over three years would be detrimental to any musician, let alone one of Galston's extraordinary caliber. Nevertheless, Galston's return to the world of music in 1919 was a feat so remarkable in its own right that, to this day, few musicians could duplicate the intensity of this series, let alone one undertaken after a three-year leave from the piano.

In the span of a little over a year, from October 1919 through February 1921, Galston performed over forty concerts in Munich that encompassed an impressive representation of works by the most celebrated composers of the piano literature. Performing from memory, Galston offered audiences weekly

---

28. Printed chronology from the personal collection of Patricia Carter.

29. Interview with Patricia Carter, April 15, 2021.

performances—for the most part, of different programs that explored the gamut of the literature. For example, on October 12, 1919, Galston performed the following works: Mozart's Fantasy and Fugue in C Major (K394); Bach's Chromatic Fantasy and Fugue (BWV 903); the Prelude and Fugues from the Well-Tempered Clavier (C# minor, C# major, D minor, and D major); Liszt's Fantasy and Fugue on the theme B-A-C-H; Beethoven's Twelve Variations on a Russian Dance from Paul Wranitzky's ballet Das Waldmachen; and, finally, Beethoven's Piano Sonata No. 13 in E-flat, "Quasi una fantasia," Op. 27/1. A week later, Galston performed Froberger's Suite "Auff die Mayerin" (FbWV606); Pachelbel's Six Fugues on the Magnificat sexti as well as Galston's own arrangement of a Pachelbel Chaconne; a cycle of movements from a Kuhlau Suite and the Presto from his third sonata; a Galston arrangement of a Bach Sicilianne; a Busoni arrangement of a Bach Prelude and Fugue in D for organ, among other works. This course of interpreting new works of the highest difficulty, week after week with little to no repetition, is an awe-inspiring achievement that few pianists could ever hope to replicate. By the end of the series, Galston had performed over 200 works in just over seventy weeks.

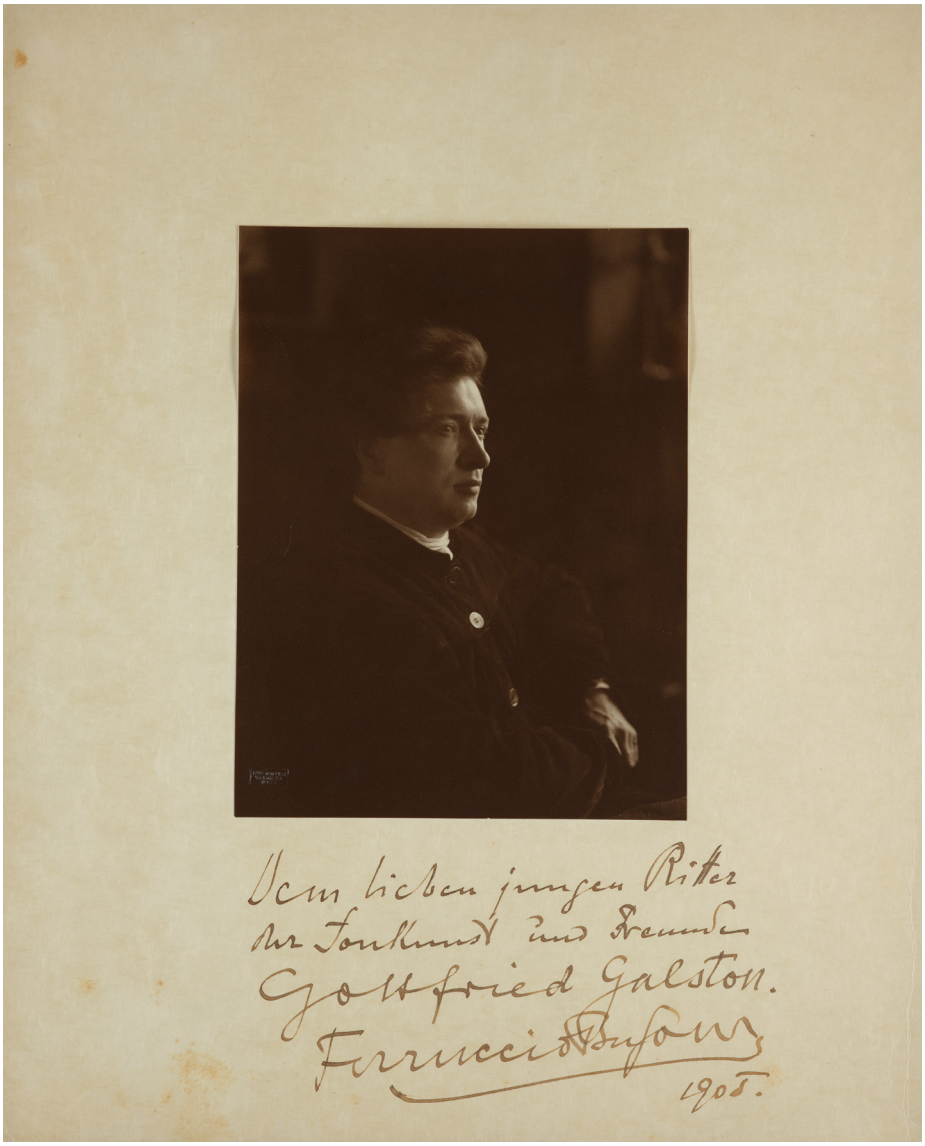
Upon the completion of Galston's monumental series of over forty concerts, the eminent pianist began to explore other artistic outlets. After his rudimentary efforts at drawing while serving in the Austrian cavalry, Galston began to explore the world of painting, studying at the renowned Bauhaus School founded by the architect Walter Gropius. While there, Galston spent a significant amount of time collaborating with artist friends and colleagues, including Paul Klee, Lyonel Feininger, and Wassily Kandinsky, as well as other Bauhaus artists. During this time, Galston amassed an impressive collection of artworks from these celebrated painters of the Bauhaus School. He also collected an extensive library of books about art, philosophy, and other scholarly disciplines that at one point exceeded 10,000 volumes.[30]

In 1921, Galston left Munich for the capital city of Berlin where he fostered a relationship with the renowned pianist-composer Ferruccio Busoni. Busoni's respect for the young pianist was remarkable, as demonstrated by his offer to allow Galston the rare privilege of performing some of Busoni's most challenging transcriptions for piano. While Busoni offered Galston musical instruction and mentorship, Galston offered Busoni great care and attention during the final years of his life.[31]

---

30. Printed chronology from the personal collection of Patricia Carter, verified by interview, April 15, 2021.

31. Tamara Levitz, *Teaching New Classicality*, Bern: Peter Land Publishing, 1996.



Portrait of Ferruccio Busoni, inscribed to Galston—"Dem lieben jungen Ritter, Tonkunst und Freunde Gottfriend Galston, [signed] Ferrucio Busoni, 1905" (The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

Ferruccio Busoni accepted very few students and was known to be rather exclusive about those he allowed to enter his inner circle of trusted friends and colleagues. Busoni referred to Galston and fellow piano student Michael von Zadora as his "two caryatides." They were among the most important figures in the final years of Busoni's life.[32] The two students attended all of their teacher's

32. Tamara Levitz, "Ferruccio Busoni and His European Circle in Berlin in the Early Weimar Republic," *Revista de Musicología*, 16, no. 6 (1993): 3705–3721.

performances and were daily visitors to the maestro's home. One of the most important historical artifacts in existence from this period in Busoni's life is Galston's journal, containing the most detailed account of Busoni's daily life from 1923 until his death in 1924.

Galston took meticulous notes in his journal detailing the musical activities and discussions in Busoni's home from 1921 until the pianist's death in July 1924. He also included excerpts from Busoni's work on *Doktor Faust*, his monumental opera based on the Faust myth, completed after his death by his composition student, Philipp Jarnach. Additionally, Galston's journal included a detailed drawing of Busoni's apartment in Berlin. Coupled with this illustration, readers of his journal could easily form a mental image of the scholarship and musical ideas that took form in Busoni's home.[33]

However, the discussions in Busoni's home were not limited to music, as Busoni had great interest in other areas, including art, literature, history, and politics. The two would engage in long conversations that went well into the late evening hours. "Galston and Busoni read voraciously, discussed literature and literary journals, bought and compared rare editions of their favorite French and German classics, read through booksellers catalogues, and compared their impressive book collections." [34] At this time, Galston held a book collection of over 10,000 volumes,[35] providing the two pianists endless topics for conversation. The two seemed inseparable until Busoni's death in 1924, when Galston had the sad duty of serving as a pallbearer at his friend's funeral. Soon after Busoni's death, the Weimar Republic of Germany was under threat from a new political faction, the Nazis. Sensing their growing influence in local politics and grieving the loss of his mentor and closest friend, Galston began to plan for his European exodus.[36]

In 1927, Galston settled in St. Louis, Missouri, where he was appointed Professor and Artist-in-Residence at the St. Louis Institute of Music. While in St. Louis, he performed more than 1,000 recitals over the next twenty years of

---

33. Ibid. This collection is now housed at the University of Tennessee, Knoxville. See the published catalogue: Pauline Shaw Bayne, *The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive*, Knoxville: University of Tennessee Library, 1978.

34. Ibid.

35. A printed catalog of his original collection of books is available in *The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive*, housed in the University of Tennessee Libraries. Unfortunately, Galston was forced to leave behind nearly three-quarters of his collection when he moved across the Atlantic to the United States.

36. Interview with Patricia Carter, April 15, 2021.

his life while teaching a full studio of talented young pianists.[37] At noon on every Friday of the academic year, Galston would perform a recital for his students from his own impressive repertoire (about thirty per year). Prior to each performance, Galston would also give the students a lecture about the composer's life, musical style, and the specific works being performed. Not only was attendance mandatory for these weekly recitals, Galston also insisted that his students attend the complete season of concerts by the St. Louis Symphony. He even made sure that the conservatory added the cost of attending symphony concerts to each student's tuition bill. Finally, attendance at a St. Louis chamber music series sponsored by a local church was also required. Clearly, Galston emphasized the value of listening to music as an integral part of a pianist's musical education.

As described by one of his former students, each of Galston's students benefitted from his well-rounded approach to teaching.[38] While listening was clearly an important factor in developing an artist's interpretations, phrasing, and stylistic approach to a given composer, Galston recognized the importance of music theory and score study to decipher the meaning of a musical work. Reflecting the value Galston held for score study, an entrance requirement at the St. Louis Institute of Music, and particularly for Galston's studio was "up to ten years of theoretical analysis and keyboard technique."[39] Once enrolled in the school, Galston's students would have their music theory lessons in the mornings, often using the repertoire they were working on as their examples. During their performance lessons with Galston in the afternoons, each student was expected to demonstrate a theoretical understanding of the pieces they were studying at the time. It was at this point that Galston challenged his students to learn and discover from each piece they were performing what the composer was trying to convey.

Of course, as with any great teacher, an ability to diagnose and correct technical difficulties is an essential skill that Galston possessed. While working with his students, Galston found that the root of many of their struggles with specific passages or technical skills stemmed from insufficient or poor editorial markings in the musical editions being used. In addressing this issue, he was known to reach out and engage his many contacts in Europe to work with him in creating quality editions of the most significant works in the piano literature. Working through the Art Publication Society of St. Louis, Galston was responsible for engaging the services of a large network of

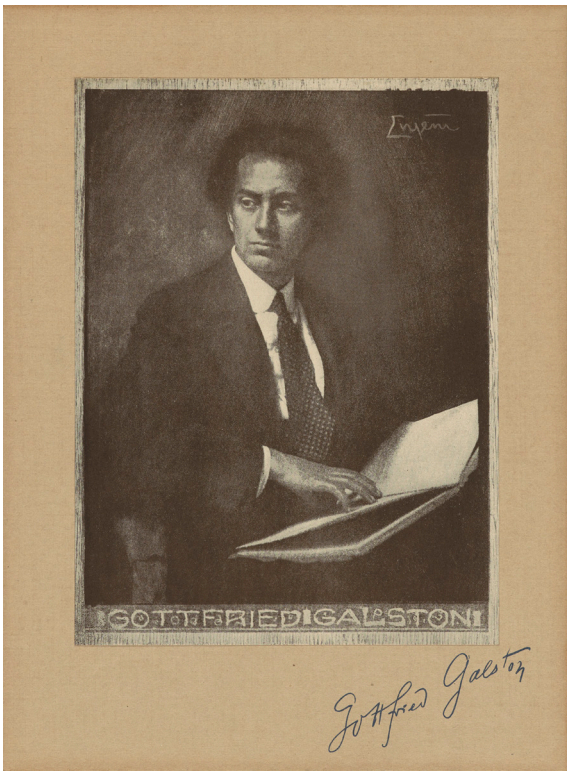
---

37. "He Has Scaled Mountains and Won World Fame in Music, But He's Just 'Beginning Life at 70,'" *St. Louis Globe–Democrat*, September 6, 1949.

38. Interview with Patricia Carter, April 15, 2021.

39. Ibid.

esteemed pianists and pedagogues to produce high quality editions that would be of great pedagogical value to students. As part of this initiative, Galston himself edited the two- and three-part inventions of Johann Sebastian Bach.[40]



Portrait of Gottfried Galston, 1930 (Personal collection of Patricia Carter)

Galston's commitment to his students extended beyond his consultations to seeking pedagogical counsel. It seems that he was fully invested in the career success of all of his students despite any interests or talents they expressed outside of piano. For example, one of his students who happened to be a gifted composer as well as a pianist was interested in studying the music of Stravinsky. To the student's delight, Galston contacted Stravinsky in Los Angeles, arranging for his student an opportunity to study with one of the most prominent composers of the day.[41] William Carter, another one of Galston's many talented students, benefitted from his teacher's commitment and attention to his career. While pursuing his undergraduate degree under Galston's supervision, Carter was provided several concert engagements and professional opportunities through the St. Louis Institute of Music that allowed for his talent to be nationally recognized. Galston was the driving force behind these opportunities that later led to his subsequent enrollment as a masters, and later doctoral student at the

40. Ibid.

41. Ibid.

prestigious Eastman School of Music. After fulfilling his military duties in the South Pacific during World War II, Carter also attained a faculty appointment at the University of Colorado in Boulder and, later, the University of Tennessee in Knoxville. Through Galston's close relationship with his former students William and Patricia Carter, his voluminous library ended up in the University of Tennessee Libraries' Special Collections almost twenty-five years after his passing.

Like Galston, Carter also adopted an analytical and thoughtful approach to piano pedagogy. In his 1958 doctoral dissertation, "Practical Editions of the Chopin Preludes: A Comparative Study," Carter explored different editions offered for Chopin's piano works, specifically his Preludes. This comparative analysis allowed pianists to determine which editions contained the greatest fidelity to the composer's autograph. Additionally, Carter asserted that any addition of merit would clearly distinguish between editorial markings supplied by the editor, and those supplied by the composer. Ultimately, Carter sought to help teachers and pupils avoid "really misleading and detrimental rather than instructive and beneficial [editions]."[42] Carter's dissertation provided such a valuable guide for evaluating different editions of a musical work that the renowned piano scholar Maurice Hinson unsuccessfully tried to persuade Carter to publish the dissertation.[43]

Much of Galston's approach to teaching can be gleaned from the insights he shared in his *Studienbuch*. An August 2021 interview with his former student Patricia Carter offers several examples of Galston's effective approach to teaching. During the interview, Ms. Carter recalled several lessons with Galston while she was learning Beethoven's final Piano Sonata, no. 32, op. 111. She recounts:

> My lessons with Galston were always a wonderful adventure. When I was learning Beethoven's Piano Sonata, no. 32, op. 111, I could visualize the first movement as "a battle scene on horseback with the challenges of reining in horses while slashing swords. Beethoven reaches a climax with the *sforzando* chords towards the very end that quickly diminish to a somber conclusion in a *pianissimo* dynamic." The other movement was extremely difficult to read as well as to play, so I asked Galston, "What is the meaning of this movement?" He hesitated and then said, "Perhaps this is nirvana and means there is no

42. William Porter Carter, "Practical Editions of the Chopin Preludes: A Comparative Study," (DMA diss., University of Rochester, 1958), ii.

43. Interview with Patricia Carter, January 20, 2022.

> end. Only rebirth." Needless to say, I only performed the first movement in public! [44]

As in this example, Ms. Carter recalled how Galston had a particular talent for characterizing a musical work, explaining each section so that a student would understand exactly what the music needed to convey. Often, he would ask the student to supply a storyline to this absolute music, comparing musical phrases to poetry where certain sections reflected pride, frustration, grief, or even triumph. In validating her description of his lessons, one simply needs to read similar representations contained in his program notes, and later in his groundbreaking *Studienbuch*. Both contain evidence that Galston viewed music as stories, poetry, or epic novels.

Galston's pedagogical lineage includes some of the most prominent figures in piano history. Several of his primary teachers were well-known for their pedagogical methods and literature in their own right. Among these were the renowned pianist Theodor Leschetizky in Vienna and composer-pianists Salomon Jadassohn and Carl Reinecke in Leipzig. Insight into Galston's pedagogical approach may be gleaned from this educational background. For almost five years, Galston worked with Leschetizky, who was one of the most sought-after pedagogues of his time. Leschetizky had developed his own method of pedagogy that was considered revolutionary at the time and produced many of the most prominent virtuoso pianists of the early twentieth century, including Artur Schnabel, Ossip Gabrilowitsch, and Ignacy Paderewski. These Leschetizky alums were largely responsible for the great rise in piano performance and virtuosity in the early twentieth century. As Galston described in an interview, "The technique of the pianist has greatly improved, and so has the instrument itself. One is able now to get massive orchestral effects out of it." [45]

Tracing Galston's educational pedigree: Theodor Leschetizky was a student of Carl Czerny, a name all pianists recognize for his vast body of pedagogical works for the piano. Czerny was among the most successful students of Ludwig van Beethoven[46] and went on to teach one of the most well-known virtuosos of all time, Franz Liszt. Czerny's sets of graded exercises are still used today for the development of essential piano technique. These sets include: *The School of Velocity*, the *School of Virtuosity*, and the *School of the Left Hand*. From an early

---

44. Interview with Patricia Carter, April 19, 2022.

45. *The Christian Science Monitor*, November 18, 1912.

46. Carl Czerny enjoyed a close association with Beethoven until the latter's death in 1828. The substantial influence Beethoven had on Czerny's musical development is relayed in Anton Kuerti's, "Carl Czerny: in the Shadow of Beethoven," Queen's Quarterly (September 22, 1927).

age, the value of pedagogy as an art was so ingrained in Leschetizky that he ultimately dedicated his life to the development of effective teaching. As evidenced by his own legacy, Gottfried Galston was certainly influenced by Leschitizky to the extent that he also sought to revolutionize piano pedagogy to create a new generation of highly virtuosic and artistic pianists.

In the foreword to Galston's *Studienbuch*, the author describes the musical journey every interpreter takes when learning a new work. He explains how "every thoughtful artist experiences a whole world of emotions, forms perceptions and makes decisions, finds and defines the points of attack, discovers hidden pivotal points around which the entire work turns, secretly identifies the treacherous spots in order to be armed against them, and much more." Galston also believed that music students would benefit from experiencing these interpretive journeys through which all great artists struggled before realizing a powerful and suitably expressive interpretation. In his breakthrough publication, *Studienbuch*, Galston offers the world of piano pedagogy the first guide to teaching musical interpretation. By documenting an artist's thought processes while examining several of the tenets of the piano literature, Galston leads his readers through the mind of an interpreter as he analyzes the various motives, phrases, and musical nuances of Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, and Brahms. By following Galston through his own study of selected musical works, students can learn to approach a new composition more intelligently by thinking about passages in different ways and considering a multitude of options.

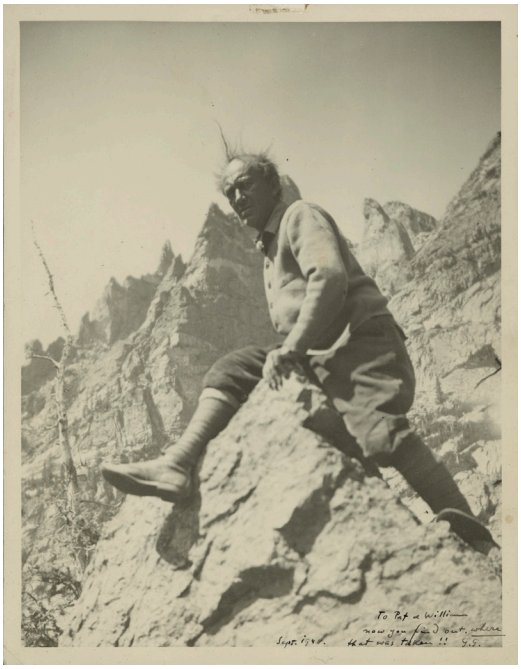
In a 1912 review of the newly published *Studienbuch*, Leonard Liebling described how "Gottfried Galston branches out into a new field of musico-literary endeavor, and gives a detailed record of his interpretations, with the reasons for the things he does, and the experiences and impressions undergone at the piano during his preparation of the five tremendous programs." Liebling goes on to convey the unique value of Galston's work by describing how "these 'confessions' of Galston are to me the most interesting notes ever published on the art of piano playing, and if Liszt and Rubinstein had possessed sufficient moral courage to be as candid with their contemporaries as Galston is with his twentieth century confreres, the two masters would have left behind them a far truer picture of themselves and of their art than is contained in the newspapers of their day and in the books written about them by others." [47] In his foreword to the *Studienbuch*, Galston alludes to this sentiment that he shares with Liebling in that "all thoughtful virtuosos should endeavor to share their experiences to the greatest extent possible. In my opinion quite a few things would be revealed that might be an inspiration for many students of music." [48]

---

47. Leonard Liebling, Variations (column), *The Musical Courier*, July 3, 1912, p. 27.

48. Gottfried Galston. "Foreward." *Studienbuch von Gottfried Galston*. Berlin: Bruno Cassirer, 1910.

While pianists and pedagogues around the world remember Galston's outstanding contributions to his discipline, many others remember the embodiment of a modern Renaissance man, one who studied painting at the Bauhaus School, climbed the highest mountains, spoke several languages, and was exceedingly well-read. By 1949, at age 70, the once energetic Galston was suffering from a wasting illness such that he could barely hold a pen, let alone perform. During this last decade of his life, Galston spent a significant amount of time in the hospital and was forced to sell his Bauhaus art collection to one of the doctors in exchange for paying his hospital bills.[49] Despite these hardships, he took full advantage of this time in his later years, editing 150 keyboard works of J. S. Bach—"stripp[ing] away the glamour which the nineteenth century had put upon Bach, the extra notes, the added verbiage."[50] The resulting 750-page manuscript of the unedited works of Bach for piano was Galston's parting "gift to the American people for their kindness to him."[51] On April 2, 1950, Gottfried Galston passed away in St. Louis, leaving behind a legacy of unrivaled piano scholarship. In addition to his many students who trained a new generation of pianists, his editions of the Bach keyboard literature, and his extensive library of books and printed music, Galston's greatest legacy may be that of the innovative and forward-thinking tome we know as his *Studienbuch.*



Galston, mountain climbing, 1948 (Personal collection of Patricia Carter)

49. That collection included a number of Paul Klee works. When Paul Klee died in 1940, Galston asked the doctor who had purchased the collection if he might reclaim one of the works. The doctor declined to return any of the paintings to Galston. Several years later, that collection was donated to a museum in Washington, DC (Interview with Patricia Carter, April 15, 2021).

50. "He Has Scaled Mountains and Won World Fame in Music, But He's Just 'Beginning Life at 70,'" *St. Louis Globe-Democrat*, September 6, 1949.

51. Ibid.

Following is an advertisement for Verlag Bruno Cassirer's 1910 printing of the *Studienbuch*. This was bound into the extra illustrated copy that is part of the Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive.

—Ed.

[publisher's advertisement]

Im Verlag BRUNO CASSIRER erscheint:

STUDIENBUCH

VON

GOTTFRIED GALSTON

INHALT

Vorwort / Bach / Beethoven / Chopin
Liszt / Brahms

224 Seiten im Format dieses Prospektes
Preis M. 7.—, gebunden M. 9.—

Gottfried Galston, der bekannte Klaviervirtuose, sagt in seinem Vorwort:

»Schon lange frage ich mich, warum kein Virtuose den Entschluß faßt, die Ideen und Erfahrungen aller Art, welche ihm beim Studium und Vortrag seiner Repertoire-Stücke ins Bewußtsein treten müssen, selbständig und isoliert aufzuzeichnen. Jeder denkende Künstler durchlebt

beim Studium eines Werkes eine ganze Welt von Empfindungen, Wahrnehmungen, Entschlüsse bilden sich, man findet und fixiert die Angriffsstellen, entdeckt geheime Angelpunkte, von wo aus das ganze Werk zu heben sei, kennzeichnet insgeheim die tückischen Plätze, um ihnen gewappnet gegenüberzustehen und vieles mehr.

Da gibt es ja eine übergroße Zahl jener »instruktiven Ausgaben« aller Werke, aller Meister. Jeder Komponist findet (erleidet, möchte man oft sagen) seine Herausgeber. Und die großen Meister können es vertragen, obwohl einen manchmal die Angst beschleicht bei diesen nichtswürdigen Attentaten mancher phrasierungswütiger Herausgeber. Ausnahmsweise haben ja solche Ausgaben viel Gutes und Befruchtendes gezeitigt und vortreffliche Anregungen geweckt, so — um nur zwei von mehreren zu nennen — Bülows Ausgabe der Klavierwerke Beethovens von op. 53—129 und Busonis Werk über den ersten Teil des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. Doch trotz der wenigen kraft- und nutzreichen »Ausgaben« halte ich doch diese Gattung von — Musikdruck für unstatthaft.

Die Werke unserer Meister müssen allen Studierenden so vor Augen gebracht werden, wie das Manuskript, bezw. die Original-Ausgabe sie zeigt. Das tun die, leider sehr spärlich erschienenen, Urtext-Ausgaben und die Ausgaben derjenigen Meister, deren Werke noch nicht »frei« sind.

Der Wert dessen, was über Werke eines Tondichters gesagt, oder, durch diese angeregt, empfunden und ausgedrückt wird, kann groß sein. Diese Erfahrungen und Wahrnehmungen sollten in »Studienbüchern« niedergelegt werden. Diese Bücher wären als Berater, Anreger, Förderer beim Studium eines Werkes in seiner unentstellten, ursprünglichen Gestalt zu betrachten.

Sich zu bemühen, möglichst viel von all den Erfahrungen aufzuzeichnen, sollte ein Bestreben aller denkenden Virtuosen sein. Ich glaube, es würden da manche Sachen zum Vorschein kommen, die einer Mehrheit von Musik-Studierenden als Anregung dienen könnten.

Von diesem Gefühle getrieben, will ich das erste Studienbuch herausgeben. Meine Absicht ist, damit einen Anstoß zu geben: die Virtuosen unserer Zeit mögen sich bestimmt fühlen, diesen Weg zu beschreiten.«

Francois Busoni schreibt in den »Signalen für die musikal. Welt:

»Seine Studien betreffen den Inhalt eines Cyclus von 5 Klavierabenden, welche der damals noch 27jährige in einem großen Stile entwarf und in fünf europäischen Hauptstädten zu Gehör brachte. Die fünf Abende tragen die Namen Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, und diese Namen sind durch Werke bedeutendsten Maßes vertreten.

Die hundert kleineren und größeren Probleme, die einem Pianisten beim Ausarbeiten eines solchen Programmes begegnen, hat Galston festgehalten, aufgezeichnet, nach seiner Weise gelöst und die Lösung mitgeteilt. Er ist einer von den Selteneren, die in selbsterzieherischer Kritik nicht nachlassen, ein denkender Künstler und von verfeinerter Kultur in Wesen und Bildung. Und weil ich ihn so kenne, ergriff ich sein Studienbuch mit viel Erwartung.

.... Ein Anhang enthält Sprüche von Künstlern und Schriftstellern, welche die fünf Meister und einzelne ihrer Werke charakterisieren, oder allgemeine erzieherische und ästhetische Betrachtungen bringen. Dieser Anhang ist schön zusammengestellt und bekräftigt alles Vorausgegangene; er gibt meist Urteile und Gedanken in vollendeten Formen«.

Das Buch liegt in jeder guten Buchhandlung auf und wird zur Ansicht vorgelegt. Der Preis ist auf sieben Mark festgesetzt, für das gebundene Exemplar auf neun Mark.

Berlin W.

BRUNO CASSIRER
VERLAG.

Von der Buchhandlung .....

.....

bestelle ich hierdurch aus dem Verlage BRUNO CASSIRER, Berlin:

.....Exemplare: GALSTON, Studienbuch. M. 7.—

.....Exemplare: GALSTON, Studienbuch. Gebunden M. 9.—

Ort und Adresse: Name:

.....

.....

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

The Verlag Bruno Cassirer 1910 edition of the *Studienbuch* begins with the following material.

—Ed.

[cover page]

STUDIENBUCH

VON

GOTTFRIED GALSTON



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1910

[half title page]

GALSTON, STUDIENBUCH

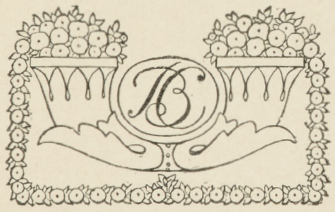
[title page]

STUDIENBUCH

VON

GOTTFRIED GALSTON

»Gefühl ohne Denken ist Dusel.«
Hans von Bülow.



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1910

STUDIENBUCH

BY

GOTTFRIED GALSTON

»Gefühl ohne Denken ist Dusel«
Emotion without thought is foolish sentiment
Hans von Bülow

BRUNO CASSIRER PUBLISHING HOUSE
BERLIN 1910

INHALT

	Seite
Vorwort	VII
Bach	2
Beethoven	42
Chopin	66
Liszt	139
Brahms	173
Anhang	209
Register	220

* * *

CONTENTS

	Page
Forword	VII
Bach	2
Beethoven	42
Chopin	66
Liszt	139
Brahms	173
Appendix	209
Index	220

* * *

VORWORT

Schon lange frage ich mich, warum kein Virtuose den Entschluß faßt, die Ideen und Erfahrungen aller Art, welche ihm beim Studium und Vortrag seiner Repertoire-Stücke ins Bewußtsein treten müssen, selbständig und isoliert aufzuzeichnen. Jeder denkende Künstler durchlebt beim Studium eines Werkes eine ganze Welt von Empfindungen; Wahrnehmungen, Entschlüsse bilden sich, man findet und fixiert die Angriffsstellen, entdeckt geheime Angelpunkte, von wo aus das ganze Werk zu heben sei, kennzeichnet insgeheim die tückischen Plätze, um ihnen gewappnet gegenüberzustehen und vieles mehr.

Da gibt es ja eine übergroße Zahl jener »instruktiven Ausgaben« aller Werke, aller Meister. Jeder Komponist findet (erleidet, möchte man oft sagen) seine Herausgeber. Und die großen Meister können es vertragen, obwohl einen manchmal die Angst beschleicht bei diesen nichtswürdigen Attentaten mancher phrasierungswütiger Herausgeber. Ausnahmsweise haben ja solche Ausgaben vielfältig Gutes und Befruchtendes gezeitigt und vortreffliche Anregungen geweckt, so — um nur zwei von mehreren zu nennen — Bülows Ausgabe der Klavierwerke Beethovens von op. 53—129 und Busonis Werk über den ersten Teil des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. Doch trotz der wenigen kraft- und nutzreichen »Ausgaben« halte ich doch diese Gattung von — Musikdruck für unstatthaft.

Die Werke unserer Meister müssen allen Studierenden so vor Augen gebracht werden, wie das Manuskript, bezw. die Original-Ausgabe sie zeigt. Das tun die, leider sehr spärlich erschienenen, Urtext-Ausgaben und die Ausgaben derjenigen Meister, deren Werke noch nicht »frei« sind.

Der Wert dessen, was über Werke eines Tondichters gesagt, oder, durch diese angeregt, empfunden und ausgedrückt wird, kann groß sein. Diese Erfahrungen und Wahrnehmungen sollten in »Studienbüchern« niedergelegt werden. Diese Bücher wären als Berater, Anreger, Förderer beim Studium eines Werkes in seiner unentstellten, ursprünglichen Gestalt zu betrachten.

FOREWORD

For a long time I have been wondering why no virtuoso has decided to record, in a separate and independent form, the varied ideas and experiences that inevitably come to his mind while studying and performing his repertory pieces. While studying a work, every thoughtful artist experiences a whole world of emotions, forms perceptions and makes decisions, finds and defines the points of attack, discovers hidden pivotal points around which the entire work turns, secretly identifies the treacherous spots in order to be armed against them, and much more.

There is an overabundance of "instructional editions" of all works, all masters. Every composer finds (or suffers, one is sometimes tempted to say) his editors. The great masters can endure this, although one might be struck by panic at times in view of the despicable designs on a work by some phrase-happy editors. There are noteworthy exceptions, to be sure; there are editions that have produced much that is good, fertile, and very inspiring—such as Bülow's edition of Beethoven's piano works Op. 53–129, and Busoni's work on Book I of the Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach, just to mention two among several that stand out. But in spite of the few powerful and beneficial "editions," I consider this genre of printed music inadmissible nevertheless.

The works of our masters must be presented to all who study them as they are shown in their manuscripts or original editions. This is true of the urtext editions which are, unfortunately, few and far between, and the editions of those masters whose works are not yet "free."

There may be great value in what is said about the works of a composer, or in what is inspired, felt, and expressed by these works. These experiences and perceptions ought to be recorded in "study books." These books would conceivably take on the role of consultant, inspirer, and promoter while studying a work in its undistorted, original form.

Sich zu bemühen, möglichst viel von all den Erfahrungen aufzuzeichnen, sollte ein Bestreben aller denkenden Virtuosen sein. Ich glaube, es würden da manche Sachen zum Vorscheine kommen, die einer Mehrheit von Musik-Studierenden als Anregung dienen könnten.

Von diesem Gefühle getrieben, will ich das erste Studienbuch herausgeben. Meine Absicht ist, damit einen Anstoß zu geben: die Virtuosen unserer Zeit mögen sich bestimmt fühlen, diesen Weg zu beschreiten.

* * *

All thoughtful virtuosos should endeavor to share their experiences to the greatest extent possible. In my opinion quite a few things would be revealed that might be an inspiration for many students of music.

Driven by this desire, I would like to present the first study book. It is my intention to give an impetus; may the virtuosos of our time feel the impulse to follow me on this path.

* * *

Die im folgenden berührten Kompositionen bildeten den Inhalt eines Zyklus von 5 Klavier-Abenden, welchen ich 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien absolvierte.

PROGRAMM.

I. Abend:

J. S. Bach:

Capriccio in B-dur.
Chromatische Fantasie in D-moll.
*Präludium und Fuge in Cis-moll.
*Präludium und Fuge in Cis-dur.
Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur.
Italienisches Konzert in F-dur.
Sechs Tonstücke, übertragen von Ferruccio Busoni

Präludium und Fuge in D-dur (Orgel).
Vier Choral-Präludien (Orgel).
Chaconne in D-dur (Violine).

*) Aus dem »wohltemperierten Klavier« (I. Teil.)

II. Abend:

L. van Beethoven:

Sonate in A-dur, op. 101.
Sonate in B-dur, op. 106.
Sonate in E-dur, op. 109.
Sonate in As-dur, op. 110.
Sonate in C-moll, op. 111.

III. Abend:

F. Chopin:

12 Präludien aus op. 28 und op. 45.
12 Etüden, op. 10.
12 Etüden, op. 25.
Drei neue Etüden: Nr. 1. ~~Fis~~-moll. f moll
Nr. 2. As-dur.
Nr. 3. Des-dur.
Nocturnes in Fis-moll und Fis-dur, op. 48, Nr. 2; op. 15, Nr. 2.
Valses in As-dur und Des-dur, op. 42; op. 64, Nr. 1.
Polonaise in As-dur, op. 53.

IV. Abend:

F. Liszt:

Variationen über »Weinen, Klagen«.
Fantasie und Fuge auf B-A-C-H.
Années de Pélerinage (Zweiter Teil: Italien)

1. Sposalizio. — 2. Il Penseroso. — 3. Canzonetta del Salvator Rosa. — 4. Sonetto 47 del Petrarca. — 5. Sonetto 104 del Petrarca. — 6. Sonetto 123 del Petrarca. — 7. Fantasia quasi Sonata (Après une lecture du Dante).

Mephisto-Walzer.
Heroischer Marsch.
Lucrezia Borgia-Fantasie.

V. Abend:

J. Brahms:

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, op. 24.
Zwei Rhapsodien in H-moll und G-moll, op. 79.
Vier Klavierstücke, op. 119.

1. Intermezzo, H-moll. — 2. Intermezzo, E-moll. — 3. Intermezzo C-dur. — 4. Rhapsodie, Es-dur.

Acht Walzer, op. 39.
Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35.

* * *

The works mentioned here were played in a series of 5 concerts which the author gave in 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin, and Vienna.

PROGRAM

Concert I

J. S. Bach:

Capriccio in B flat major
Chromatic Fantasy in D minor
*Prelude and Fugue in C sharp minor
*Prelude and Fugue in C sharp major
Prelude, Fugue, and Allegro in E flat major
Italian Concert in F major
Six Tonstücke, transcribed by Ferruccio Busoni:
- Prelude and Fugue in D major (organ)
- Four Choral Preludes (organ)
- Chaconne in D major (violin)

*) From the Well-Tempered Clavier (Book I)

Concert II

L. van Beethoven:

Sonata in A major, Op. 101
Sonata in B flat major, Op. 106
Sonata in E major, Op. 109
Sonata in A flat major, Op. 110
Sonata in C minor, Op. 111

Concert III

F. Chopin:

12 Preludes from p. 28 and Op. 10
12 Etudes, Op. 10
12 Etudes, Op. 25
Three New Etudes: No. 1, F sharp minor
No. 2, A flat major
No. 3, D flat major
Nocturnes: F sharp minor, Op. 48, No. 2
F sharp major, Op. 15, No. 2
Waltzes: A flat major, Op. 42
D flat major, Op. 64, No. 1
Polonaise in A flat major, Op. 53

Concert IV

F. Liszt:

Variations on "Weinen, Klagen"
Fantasy and Fugue on B-A-C-H
Années de Pélerinage (Part 2: Italy)
1. Sposalizio—2, Il Penseroso—3.Canzonetta del Salvator Rosa—4. Sonetto 47 del Petrarca—5. Sonetto 104 del Petrarca—6. Sonetto 123 del Petrarca—7.Fantasia quasi Sonata (Après une lecture du Dante).

Mephisto Waltz
Heroic March
Lucretia Borgia Fantasy

Concert V

J. Brahms:

Variations and Fugue on a theme by Handel, Op. 24
Two Rhapsodies, in B minor and G minor, Op. 79
Four Piano Pieces, Op. 119
1. Intermezzo, B minor—2. Intermezzo, E minor—3. Intermezzo, C major—4. Rhapsody, E flat major

Eight Waltzes, Op. 39
Variations on a theme by Paganini, Op. 35

* * *

BACH.

Alle Hinweise bei der Besprechung der nun folgenden Original-Klavierwerke Bachs beziehen sich auf die H. Bischoffsche Ausgabe (Verlag Steingräber). Ich halte diese Ausgabe für die zweckmäßigste unter den bestehenden. Denn die prachtvolle »Urtext«-Ausgabe sämtlicher Werke Johann Sebastian Bachs: die große Ausgabe der Bach-Gesellschaft, verlegt bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, die hier wie überall der Ausgangspunkt und die Grundlage sein müßte, ist leider so teuer, daß deren Anschaffung nur wenigen zugemutet werden kann.

Ich denke mir die Ausführung demnach immer genau den Hinweisen der Bischoffschen Ausgaben gemäß, wenn nichts anderes bemerkt wird.

* * *

Fünf Sechstel aller staccati — in den Ausgaben von Herausgebern Bachs vorgezeichnet — können ruhig in »portamenti« d. i.: non legato umgewandelt werden.

* * *

In der Ausführung der Manieren (Verzierungen) herrscht eine solche Verwirrung, daß man oft genötigt ist, seinen Standpunkt klarzulegen.

Das alte, vortreffliche Werk des Sohnes Joh. Seb. Bachs: »Über die wahre Art, das Klavier zu spielen« von Phil. Em. Bach (— jetzt ist endlich bei Kahnt in Leipzig ein Neudruck erschienen —) gibt alles diesbezüglich Wissenswerte und eine Menge sonstiger guter Weisheiten.

Dieses Buch sollte also allgemein bekannt sein, was es leider bis jetzt nicht war (auch nicht sein konnte, da das Werk lange Jahre vergriffen war).

* * *

Die wichtigsten allgemeinen Vorschriften sind:

»23. §. Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen.«

»24. §. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zu-

BACH

In the following discussions, all references to the original piano works by Bach pertain to the edition by H. Bischoff (published by Steingräber). I consider this edition the most practical available, since the magnificent original edition of the complete works of Bach prepared by the Bach Gesellschaft and published by Breitkopf & Härtel, which ought to be the basis or starting point here, is so prohibitively expensive that very few people can be expected to purchase it.

I am, therefore, going by the assumption that the works will be performed exactly as indicated in the Bischoff editions, unless it is noted otherwise.

* * *

Five-sixths of all staccatos—indicated in the editions by Bach's editors—can be changed to "portamento," i.e. non-legato.

* * *

Regarding the execution of musical embellishments (ornaments), there is such confusion that it is frequently necessary to clarify one's point of view.

The old, excellent treatise by Carl Philipp Emanuel Bach, son of Johann Sebastian Bach, "Über die wahre Art, das Klavier zu spielen / Essay on the True Manner of Playing Keyboard Instruments" (now finally reprinted by Kahnt in Leipzig) contains everything worth knowing in that regard plus a wealth of other good advice.

For this reason this treatise ought to be widely known; unfortunately, however, this has not been the case until now (not least due to the fact that it was out of print for many years).

* * *

The most important general rules are as follows:

"23rd paragraph. All ornaments written in small notation belong with the following note. Consequently, the preceding note must never be shortened; rather, the following one will be shortened by as much as the small notes indicate."

"24th paragraph. Based on this rule, these small notes, rather than the following main note, are to be played on the beat together with the bass or other

gleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar dazu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.«

Im Neudruck Seite 29.
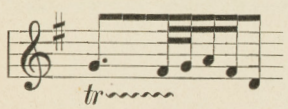
* * *

»11. §. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser [langen] Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat und bei ungleichen Theilen [ungleichen Theilen, d. h.: wenn die Hauptnote ein punktierte: 𝅗𝅥. oder ♩. oder 𝅗𝅥. ist] zwey Drittheile bekommen.«
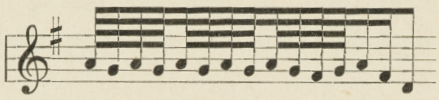
Neudruck, Seite 33/34.

* * *

Triller, welchen ein Nachschlag beigegeben ist, fangen mit einem Vorschlag von oben an:



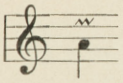
Ausführung:



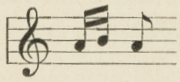
* * *

Den Pralltriller (Schneller): 𝆖 stets mit diatonischer Sekunde, also mit dem nächsthöheren Ton derjenigen diatonischen Skala, die an der betreffenden Stelle gerade herrscht (tonartlich);

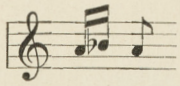
demnach:



Ausführung in A-moll:

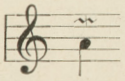


Ausführung in B-dur:
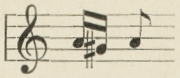


den Mordent: 𝆖 mit chromatischer Unter-Sekunde;

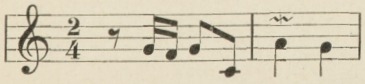
also:



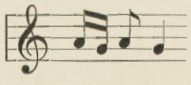
Ausführung in A-moll, in B-dur usw.:



Ausnahmsweise verlangt die Ausführung des Mordents diatonische Unter-Sekunde, z. B. »Wohlt. Klavier«, Teil II, Fuge C-dur:



Ausführung des Mordents:



diatonisch wegen des darauffolgenden *g* des Themas.

* * *

parts. Through them, you slide into the following main note; this is very often done incorrectly, by plunging into the main note in a rough manner and perhaps after clumsily executing the ornaments associated with the small notes."

Reprinted edition page 29.
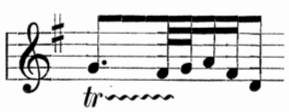
* * *

"11th paragraph. According to the common rule regarding the value of these (long) appoggiaturas, we assign to them half the value of a following note if it has two equal parts and two-thirds of the value if the parts are unequal,
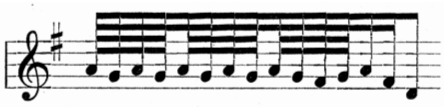
i.e. if the main note is dotted, i.e., a  or  or ."

Reprinted edition page 33/34.
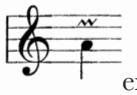
* * *

Trills with a two-note termination start with an appoggiatura from above:



execution: 

* * *

The inverted mordent (Pralltriller/Schneller):  always with diatonic second, in other words, with the next higher step on the diatonic scale at this point (in the prevailing key signature);

therefore: 
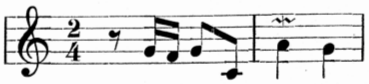
execution in A-minor: 
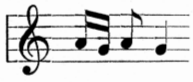
execution in B-flat major: 

The mordent: with chromatic lower second,

thus: execution in A-minor, B-flat major etc: 

As an exception, the execution of the mordent may require a diatonic lower second, for instance in the "Well-Tempered Clavier," Book II, Fugue in C major:



execution of the mordent: 

diatonic due to the *G* of the theme that follows.

* * *

Steingräbersche Ausgabe Band VII, Seite 24:

Capriccio (B-dur)

sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo.
(Über die Abreise seines vielgeliebten Bruders.)

Dieses »Capriccio« wird oft als ein »Ulk« angesehen. Wohl ist dieses Werk eine Gelegenheitskomposition. Doch war dieser 19jährige Jüngling BACH, der Bach. Die Überschriften über den einzelnen Teilen mögen das einzige für unser Gefühl Scherzhafte an dem Werke sein. Eine Komposition aber, die Teile wie den sanft schmeichelnden, bezaubernden ersten und eine Stelle so herben und tiefen Schmerzes wie das dritte Stück enthält, überdies eine so meisterhafte und vollkommene Fuge (eigentlich Doppelfuge) wie das letzte Stück zur Krönung hat, ist wohl etwas ganz anderes als ein bloßer Gelegenheitsspaß.
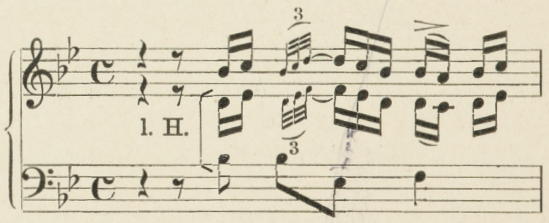
* * *

Die kleingestochenen Verzierungen der Steingräberschen Ausgabe bleiben, wenn nichts Besonderes bemerkt wird, weg.

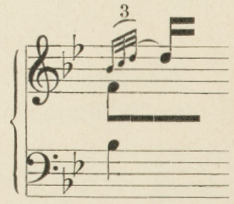
* * *

»Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.«

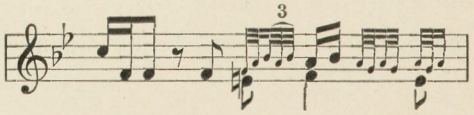
Arioso, Takt 1:



Das dritte Viertel in Takt 2 ähnlich, die Verzierung diesmal jedoch nur in der Oberstimme:



Takt 4, rechte Hand (oberes System):



Capriccio (B flat major)

sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo
On the departure of his most beloved brother
(Ed. Steingräber, vol. VII, page 24)

This "capriccio" is often regarded as a "playful joke." Granted, this work is an occasional composition; but this 19-year-old young man was BACH, *the* Bach. To our mind, the titles of the individual movements may well be the only things that are playful in the work. However, a composition containing sections such as the gently alluring, charming first movement, and a piece of such bitter and deep anguish as the third movement—not to mention the masterful and perfect fugue (a double fugue, to be precise) as its crowning conclusion—cannot be considered merely an occasional joke.
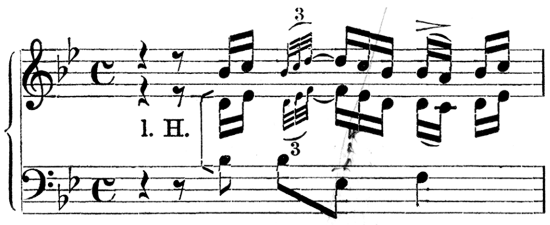
* * *

The ornaments in small notation of the Steingräber edition are to be omitted unless otherwise indicated.
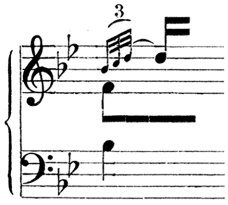
* * *

"His friends try to persuade him not to undertake the journey."
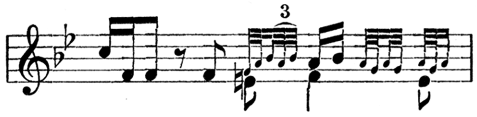
Arioso, measure 1:



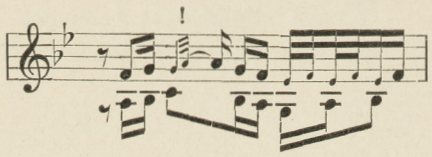
The third quarter note in measure 2 is similar, but this time the ornament is only in the upper voice:



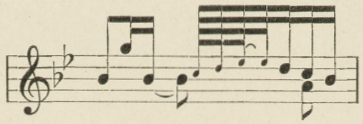
Measure 4, right hand (upper system):



Takt 6: zweites bis viertes Viertel (rechte Hand):
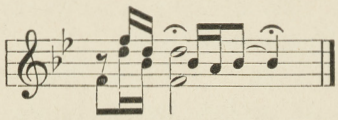


Takt 9: drittes bis viertes Viertel:

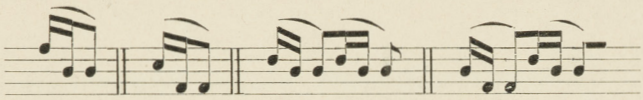


Takt 13: zweites Viertel rechts, kein Mordent.

Letzter Takt, zweites und drittes Viertel:



Dieses ganze, süße Stück muß schmeichlerisch-streichelnd-zärtlich vorgetragen werden. Die charakteristischen Stellen:



laden dazu dringend ein. . . .
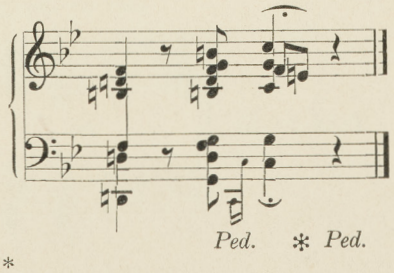
* * *

»Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.«

Die Zeichnung der obersten Stimme, mit welcher diese Fughetta beginnt, muß bis zu ihrem Ende — also durch die ersten fünf Takte — verfolgt werden und ihr die Sorgfalt einer natürlichen und eindringlichen Deklamation angedeihen. Dieses unleidliche, öde Ableiern der Imitationen, dieses Abspringen von einer Stimme zu ihrer Nachahmung muß hier, wie überall in polyphonen Kompositionen, vermieden werden. Das sei den Schwachköpfen überlassen, die sich »musikalisch« (!) geberden wollen.
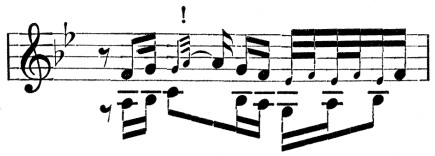
* * *

Der Doppelschlag (gruppetto) kann im achten Takte und später wegbleiben. Alle kleiner gestochenen Verzierungen in dieser (Bischoffschen) Ausgabe kommen, wie bereits gesagt, nicht zur Ausführung.

Letzter Takt kein arpeggio, keine Bindungen:
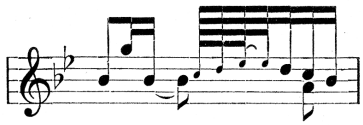


* * *

Measure 6, second to fourth quarter note (right hand):
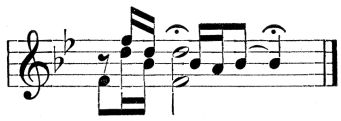


Measure 9, third to fourth quarter note:
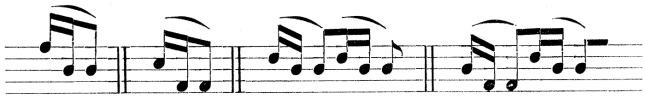


Measure 13, second quarter note, right hand: no mordent.

Last measure, second and third quarter note:



The entire gentle movement is to be performed in an alluring, caressing, tender manner. The characteristic motifs strongly suggest this…
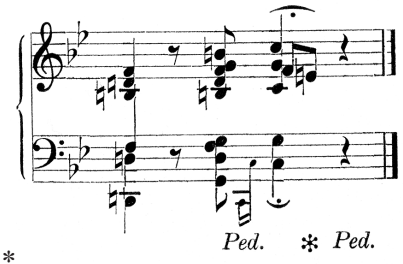


* * *

"They tell him of various misfortunes that may befall him abroad."

The line of the upper voice which begins this *fughetta* must be phrased through to its end—in other words, through the first five measures; its natural and emphatic execution requires a great deal of attention. Here, as in all contrapuntal compositions, it is imperative to avoid the insufferable, mindless rattling off of the imitations, or leaps from a voice to its imitation. Leave that to the bunglers who pretend to be "musical."

* * *

The turn (grupetto) in the eighth and in subsequent measures may be omitted. As mentioned above, the ornaments in small notations in the Bischoff edition are *not* to be executed.

Last measure, *no* arpeggio, no legatos:



* * *

»Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.«
Natürlich wäre in diesem F-moll-Satz die Vorzeichnung von 4 ♭ richtiger.

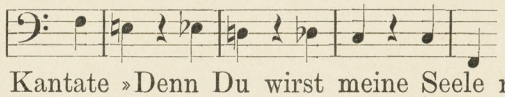
* * *

Hier spricht schon der große Bach, der Verkünder aller geheimsten Herzenstöne, so wie wir ihn lieben und verehren.

* * *

So urbachisch ist dieses Stimmungsbild, daß es offensichtlich Liszt als Typus vorschwebte, als er in seinem herrlichen Variationenwerk »Weinen, Klagen ...« Bach, dem »Urvater der Harmonie« (wie Beethoven sagt), sein großes, tiefes Huldigungsopfer weihte.

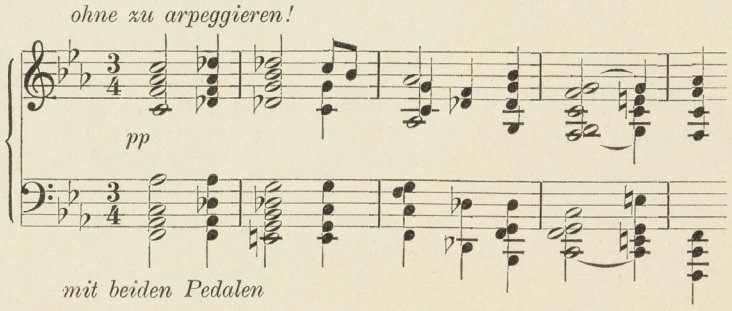
* * *

Im Basse taucht, zuerst verkappt, dann ganz deutlich (Takt 29—33), das Lieblings-Baß-motiv Bachs:  auf. Wir finden diesen Gang immer wieder: In der Kantate »Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen«, in der Kantate »Weinen, Klagen«, im Crucifixus der H-moll-Messe, in zwei weiteren Kantaten, im Schlußsatze der Fis-moll-Toccata für Klavier, in der prachtvollen Fantasie und Fuge A-moll für Klavier (Steingräber-Ausgabe I. Band, Seite 94). Hier figuriert das Lieblingsmotiv als zweites Thema der mächtigen Doppelfuge.

* * *

Bach hat die Bässe beziffert, die Ausführung jedoch der Phantasie des Spielers überlassen. Für die Einleitungstakte sei eine »organistische« Ausführung vorgeschlagen, die jedoch nur von einem Spieler benützt werden kann, der imstande ist, diese Akkorde weich, sicher und ohne die geringste Brechung zu produzieren. Sonst möge hier, wie im übrigen, die Ausführung der Bezifferung nach Bischoff gewählt werden.

Takt 1—5:



"General lament of his friends."

Of course, in this F Minor movement the key signature of 4 flats would be more appropriate.
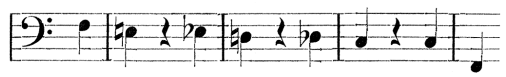
* *
*

Here the great Bach—the one we love and revere—is already finding his voice, expressing the innermost voices of the heart.

* *
*

The expression of this particular mood is so characteristic of Bach that Liszt obviously had it in mind as an archetype when he paid homage to Bach, the "Urvater der Harmonie / original father of harmony" (as Beethoven said), with his magnificent variations on "Weinen, Klagen…"
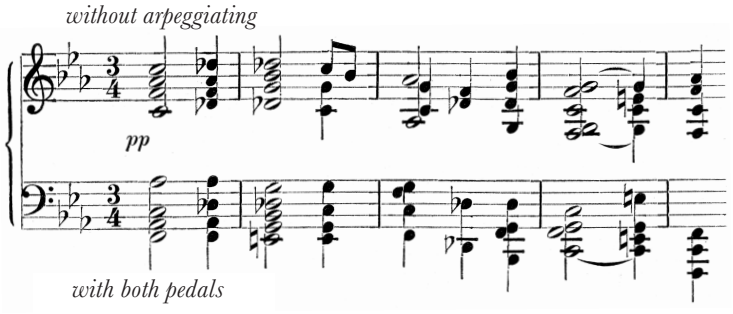
* *
*

In the bass line, Bach's favorite bass motif is emerging, at first disguised, then quite  distinctly (measures 29–33): We find this sequence again and again: In the cantata "Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen," in the cantata "Weinen, Klagen," in the "Crucifixus" of the B-minor Mass, in two additional cantatas, in the final movement of the Toccata in F Sharp Minor for the keyboard, in the magnificent Fantasia and Fugue in A Minor for the keyboard (Ed. Steingräber, volume 1, page 94). Here, the favorite motif serves as the second subject of the powerful double fugue.
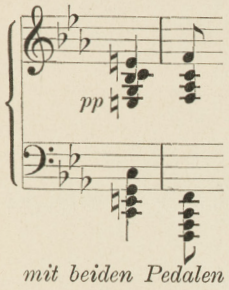
* *
*

Bach figured the bass, but left its realization to the imagination of the player. We suggest an "organ-like" performance for the introductory bars, but only for a player who is able to produce these chords softly, with certainty, and *without even the slightest break*. Otherwise, we suggest following the Bischoff figuring here and elsewhere.
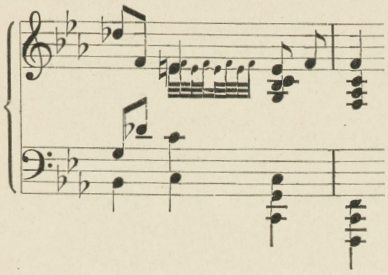
Measures 1–5:



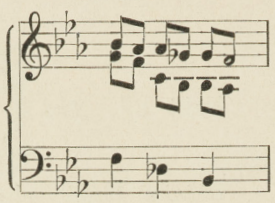
Takt 8 drittes Viertel und
Takt 9 erstes Viertel:
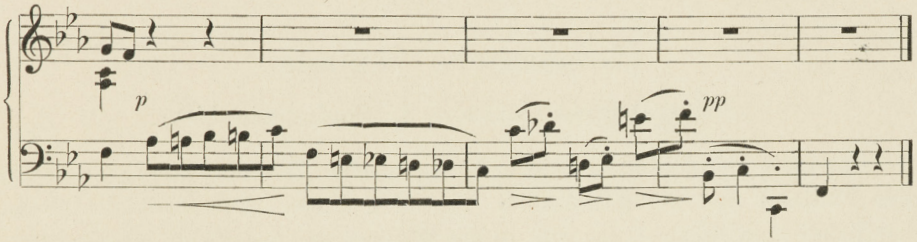


Takt 16—17:



Takt 43:



Die letzten 5 Takte ohne Harmonisierung: Der Baß zieht allein und bekümmert ab.



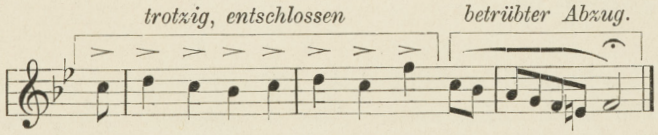
* * *

»Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.«

Die ersten drei Takte hart, starr im Rhythmus, mit strengster Berücksichtigung der Pausen des dritten Viertels.

Takt 4—8: Ein hastiges Gewimmel.
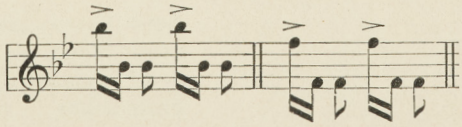
Die Schlußtakte:



* * *

»Aria di Postiglione.«
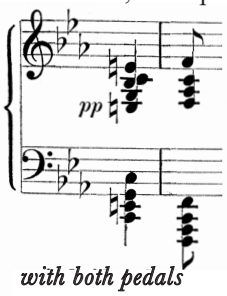
Die Melodie in der ersten Hälfte fröhlich und unbesorgt, dazwischen das Peitschenknallen hart und plötzlich:
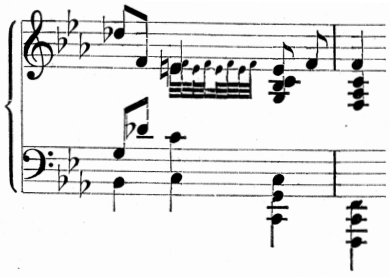


Die zweite Hälfte zuerst etwas elegisch. (Takt 6, linke Hand, espressivo und hervortretend.) Mit dem dritten Achtel des Taktes 10 setzt, wie plötzlich sich besinnend, die Fröhlichkeit wieder ein.
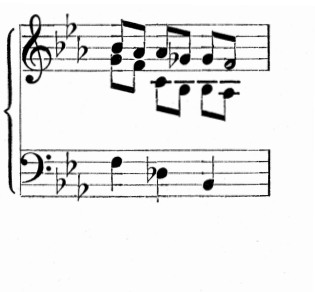
* * *

Measure 8, third quarter note and measure 9, first quarter note:
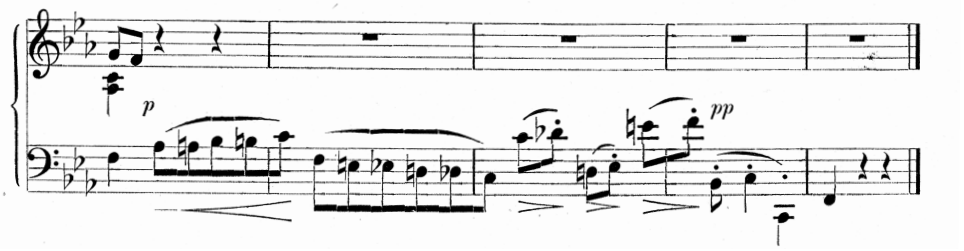


measures 16–17:



measure 43:



The last 5 measures without harmonization. The bass takes leave alone and sorrowful.
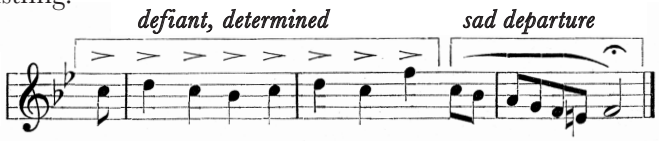


* * *

"As they understand that it needs must be, his friends come and take leave of him."

The first three measures hard and rigid in rhythm, and strictly observing the rests of the third quarter note.

Measures 4–8: Bustling.
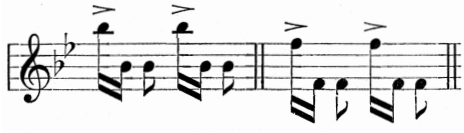
The final measures:



* * *

"Postilion's aria."

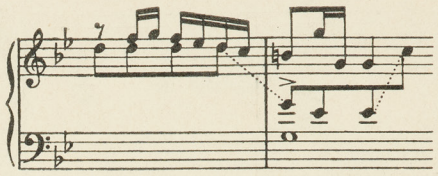
The melody in the first half light-hearted and carefree, punctuated by the harsh and sudden cracking of the whip:



The second half at first somewhat melancholy. (Measure 6, left hand, espressivo and emphasized.) On the third eighth note of measure 10, light-heartedness returns as if suddenly recalled.

* * *

»Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.«
Doppelfuge: »Beide Themen ahmen das Posthorn nach.« (Spitta.)

Takt 23—24: 

Letzter Takt sehr breit, damit der Schluß auf dem »schwachen« Taktteil nicht allzu befremdlich wirke.

* * *

Chromatische Fantasie.

(Steingräbersche Ausgabe, I. Band, Seite 110.)

Für mein Empfinden besteht kein organischer Zusammenhang zwischen der Fantasie und der gewöhnlich folgenden Fuge. Die Fantasie ist ein herrlicher Genieblitz — ein Riß in die Wolken der damaligen Konvention: Die Fuge krönt diese Fantasie nicht, sie kann diese nur abschwächen. Deshalb sei vorgeschlagen, die Fuge nicht an die Fantasie zu hängen.

* * *

Diese wundervolle Fantasie, in welcher »die Romantik zum erstenmale das Gebiet der Klavier-Literatur beschritten hat« (Bülow), steht ohnegleichen da.
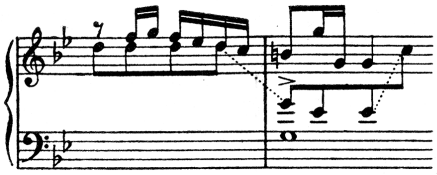
* * *

»Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich! Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt: Ich erhielt sie zuerst von Wilhelm Friedemann [Bach] aus Braunschweig. Einer seiner und meiner Freunde, der gern Knittelverse machte, schrieb auf ein beygelegtes Blatt:

Anbei kommt an
Etwas Musik von Sebastian,
Sonst genannt: ‚Fantasia chromatica';
Bleibt schön in alle Saecula.«
J. N. Forkel (1749—1818).

* * *

Die Fantasie gliedert sich deutlich in vier Teile: 1. Teil, Takt 1—26; 2. Teil, Takt 27—49; 3. Teil, Takt 50—75; 4. Teil, Takt 76—80. Busoni

"Fugue in imitation of the post horn."
Double fugue: "Both subjects imitate the post horn." (Spitta)

Measures 23–24: 

Last measure very broad in order that the conclusion on the "weak" beat of the measure might not appear too strange.

* * *

Chromatic Fantasy

(Ed. Steingräber, vol. 1, page 110)

As I see it, there is no organic connection between the fantasy and the fugue usually following it. The fantasy is a wonderful stroke of genius—it rents asunder the clouds of convention of that time. The fugue is not a crowning complement to this fantasy; rather, it only serves to weaken it. That is why I suggest not attaching the fugue to the fantasy.

* * *

This wonderful fantasy, in which "romanticism first entered into the realm of keyboard literature" (Bülow), is without equal.

* * *

"I took great pains to find another work by Bach of this kind. But in vain! This fantasy is unique and has never found its match. I first received it from Wilhelm Friedemann (Bach) from Braunschweig. One of our mutual friends, who enjoyed writing doggerel, included the following lines on an attached sheet:

> Attached find
> Some music by Sebastian,
> Otherwise known as 'Fantasia chromatica,'
> Which will remain beautiful for centuries."
>
> J. N. Forkel (1749–1818).
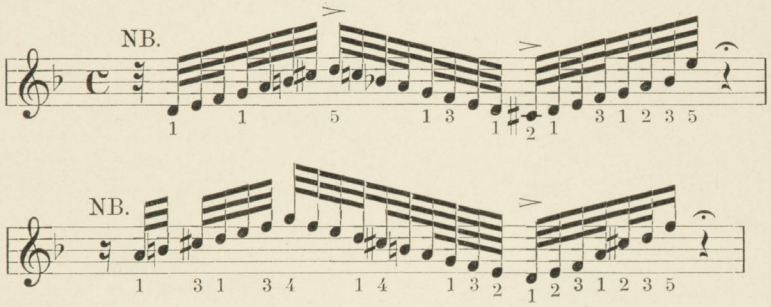
* * *

The fantasy has four distinct parts: part 1, measures 1–26; part 2, measures 27–49; part 3, measures 50–75; part 4, measures 76–80.

benennt diese vier Teile: Toccata, Choral (Arpeggio), Rezitativ, Koda. (Ausgabe Busonis bei N. Simrock, Berlin.)

* * *

Es ist ratsam, die ersten zwei Takte der Fantasie und überhaupt alle Stellen, wo die Taktgliederung nicht leicht überschaut wird, in möglichst kleinen Taktteilen auszuzählen: also hier zuerst 16 Sechzehntel zu zählen.
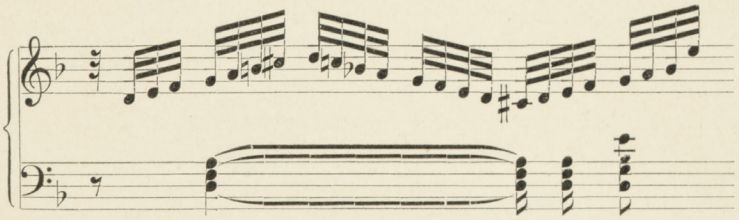
NB. Zählt man so, dann beginnt Takt 1 nach eins, Takt 2 auf zwei! Ich spiele die ersten Takte mit der rechten Hand allein:



Streng im Takt, bis auf die Fermaten. Die akzentuierten Noten mit Bedeutung. — Die beiden ersten Takte wie eine trotzige Fanfare. Die folgenden Takte 3—6 als Kontrast: weich und mit edlem Schwung.

* * *

Man kann sich in den Figuren der beiden ersten Takte das Hauptmotiv der großen Chaconne (für Violine allein) verborgen denken, etwa:



So muß man in all diesen Läufen des ersten Teiles (der »Toccata«) die reichste Musik ahnen lassen.

* * *

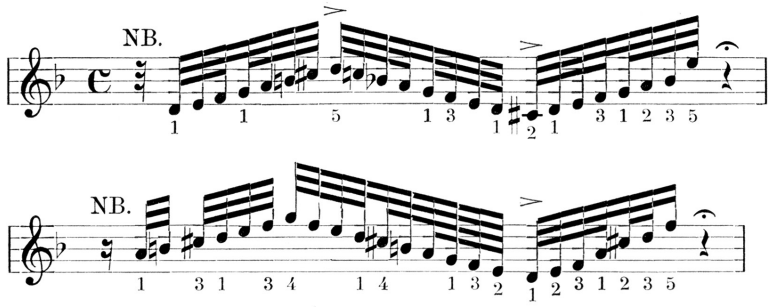
Takt 11—12 starkes crescendo, Takt 13 forte und Takt 14 fließend zum piano. Takt 15 durchweg piano, Takt 16 wieder crescendo. Takt 21—26 spiele ich wieder mit der rechten Hand allein. Deutliche Akzente

Busoni named these four parts toccata, chorale (arpeggio), recitative, coda (edition by Busoni, N. Simrock, Berlin.)

* * *

It is advisable to subdivide the first two measures of the fantasy into small segments for easier reading, in other words, to count out 16 sixteenth notes here. The same goes for all measures that are difficult to read on account of their involved structure.
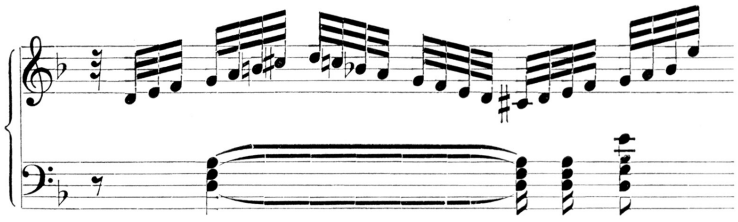
Note: If you count this way, measure 1 begins *after* beat one; measure 2 *on* beat two! I play the first two measures with the right hand only:



Strictly in time, except for the holds. The accented notes with emphasis. The first two measures defiant, like a fanfare. As a contrast, the next measures (3–6) soft and with a noble flair.

* * *

One might imagine the main theme of the great chaconne (for solo violin) hidden in the figures of the first two measures, like this perhaps:
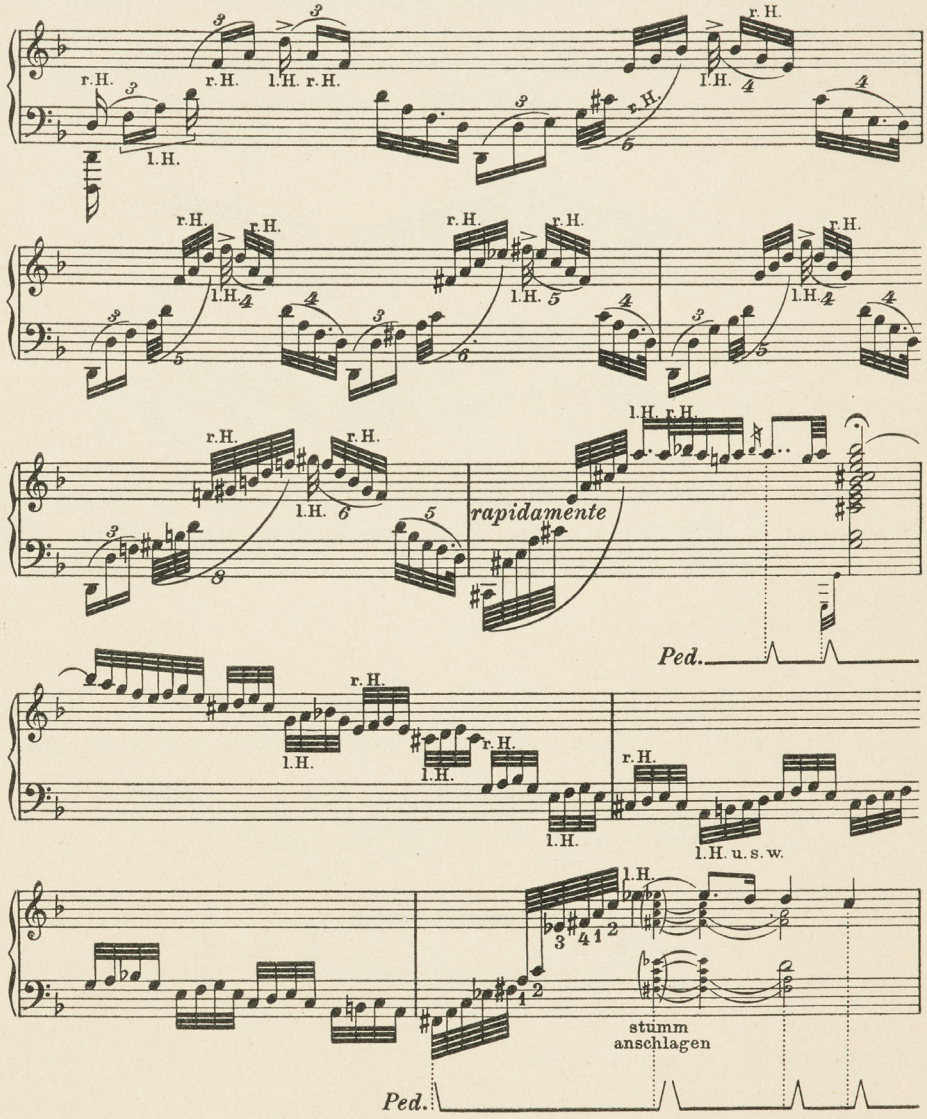


In all the sequences of the first part (the "toccata") one ought to allow the listener to sense an abundant musical richness.

* * *

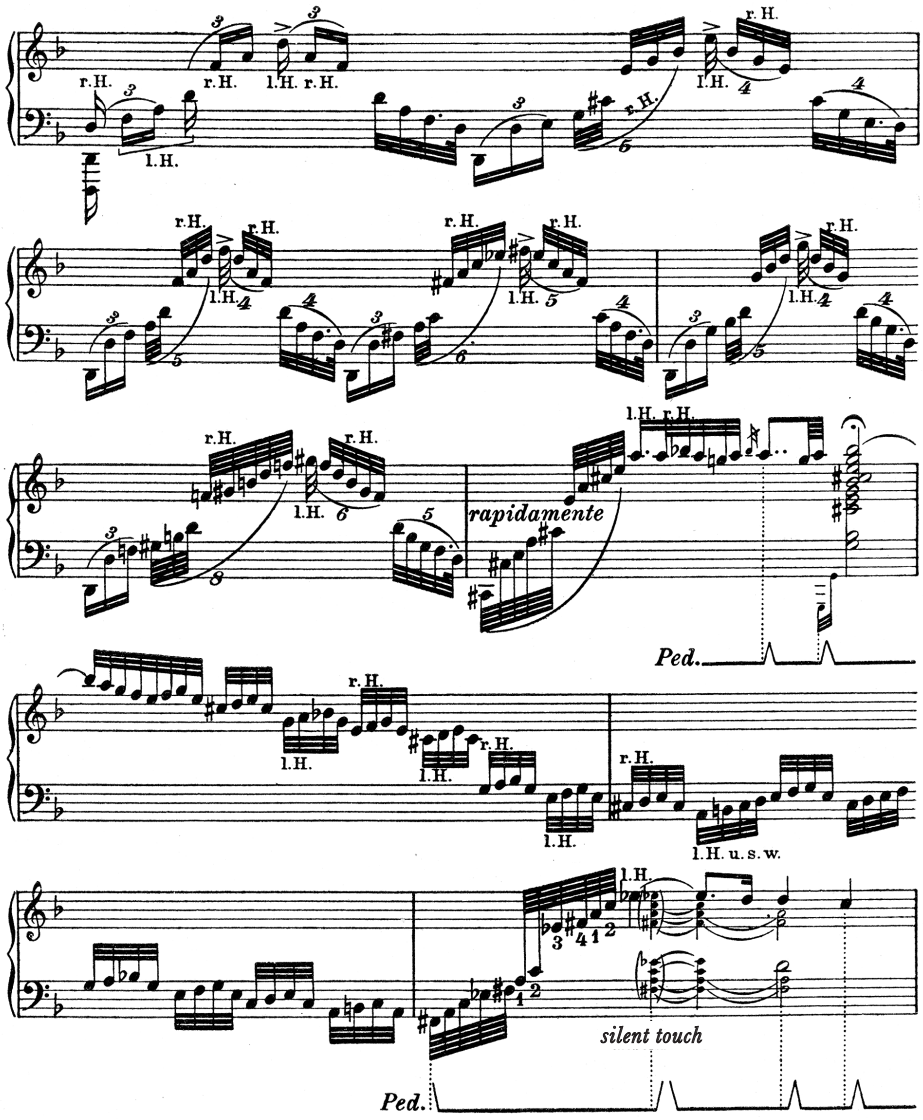
Measures 11–12, strong crescendo; measure 13, forte; and measure 14, gradually flowing toward piano. Measure 15, piano throughout; measure 16, once again crescendo. Then I play measures 21–26 again only with the right hand. Clearly

Takt 23 erstes Viertel (*a*), drittes Viertel (*h*), Takt 24 erstes Viertel (*cis*) und unmerkliches Verweilen auf diesen akzentuierten Noten. Steigernde Kraft in diesen Takten, als deren Krönung der Takt 27 mit Oktaven *D* in der linken Hand beginnt:
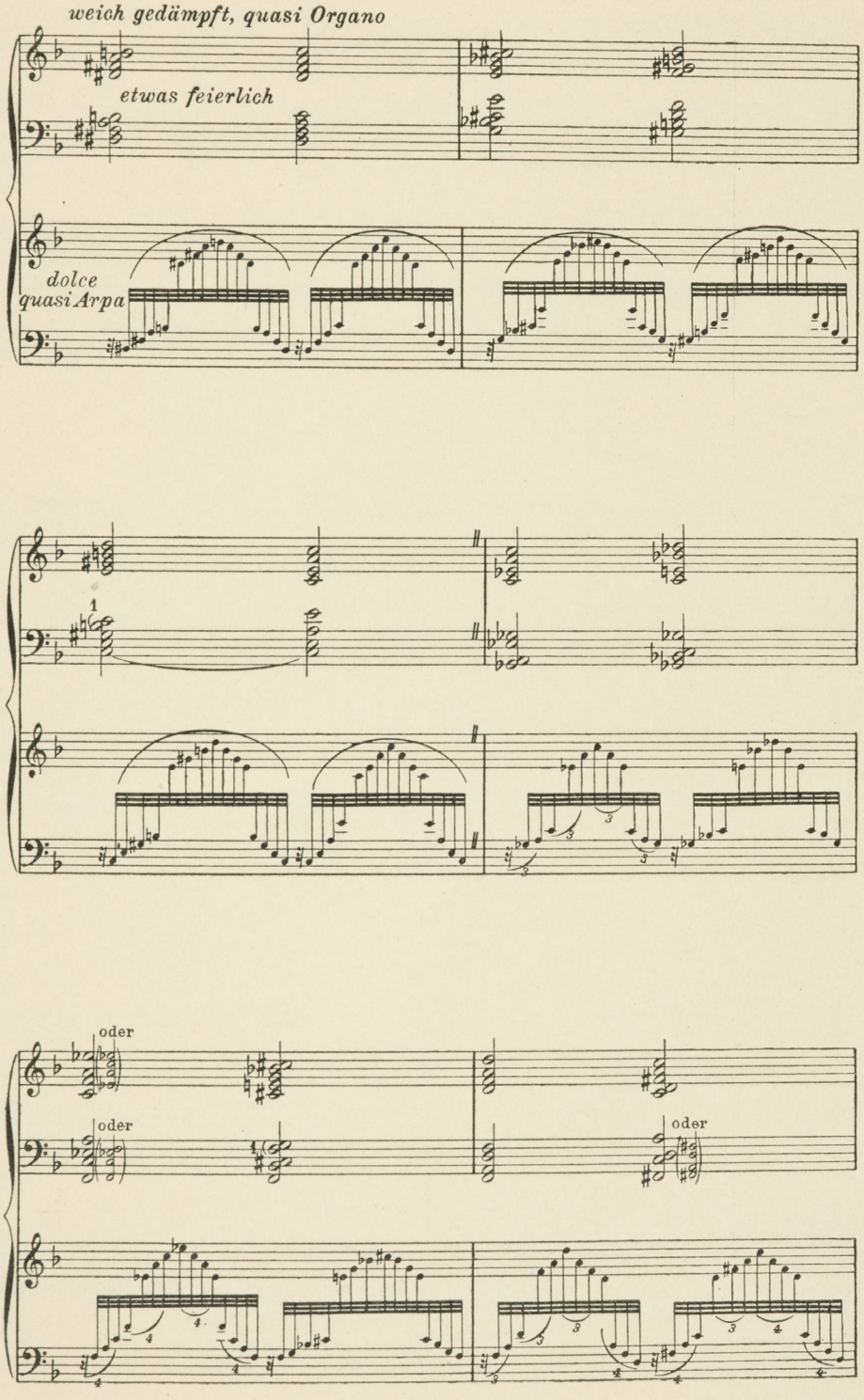


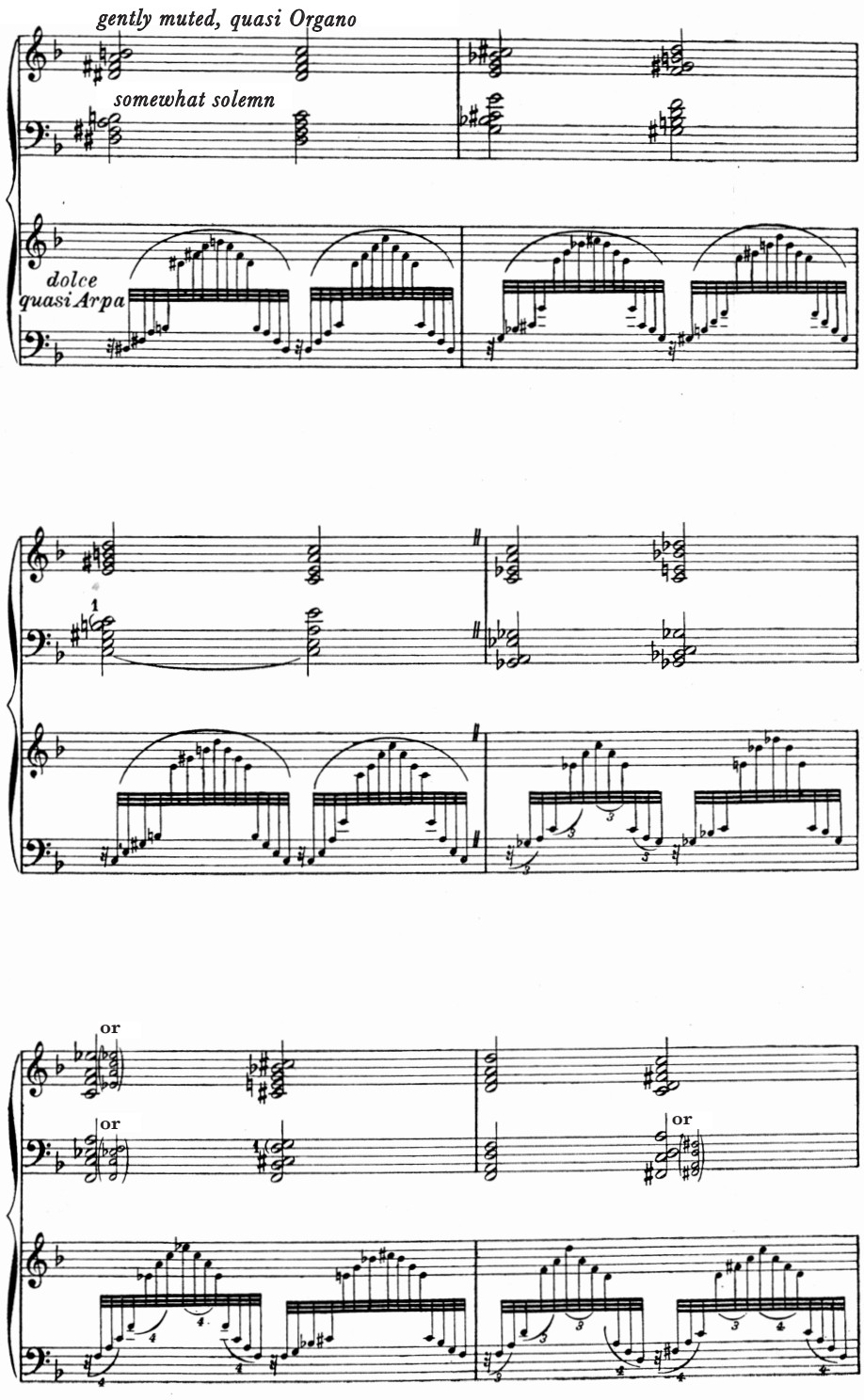
Dieses und das folgende Beispiel (Takt 27—49) sind frei bearbeitete Zitate aus der Busonischen »Interpretations«-Ausgabe der chromatischen Fantasie (Verlag N. Simrock, Berlin). Es sei auf dieses hochinteressante Virtuosen-Dokument nachdrücklich hingewiesen.

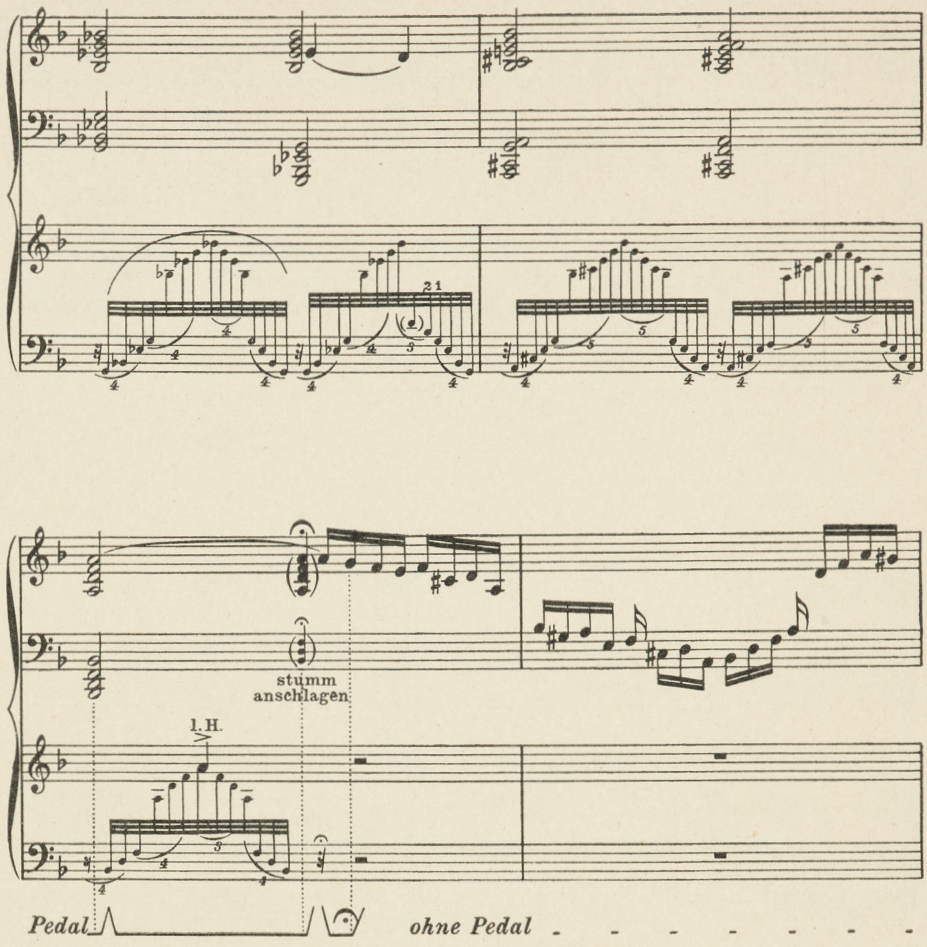
accentuate the following notes: In measure 23 the first quarter note (*A*), third quarter note (*B*); in measure 24 the first quarter note (*C sharp*); linger imperceptibly on the accentuated notes. Increase volume in these measures with their climax beginning at measure 27 with the *D* octaves in the left hand:
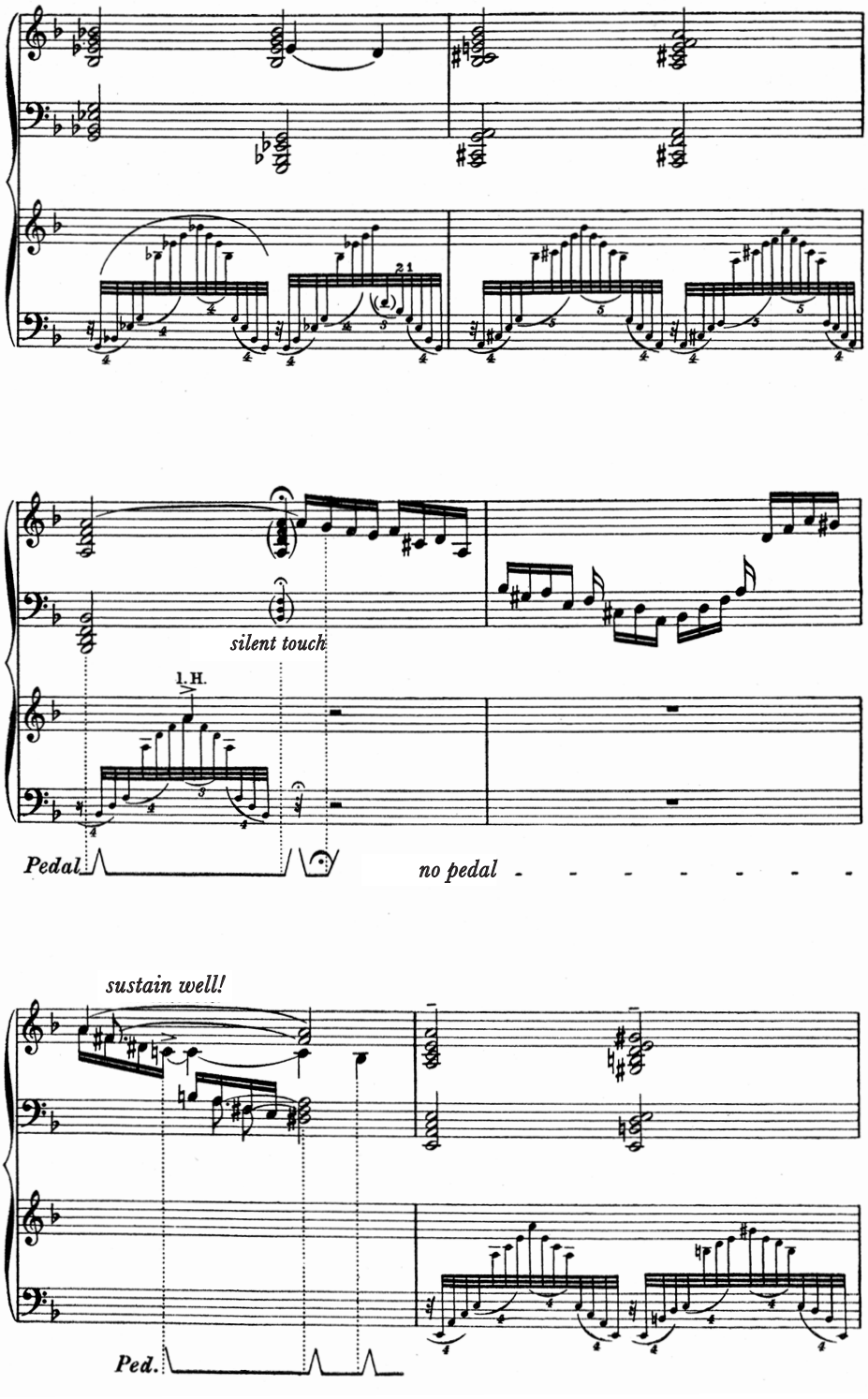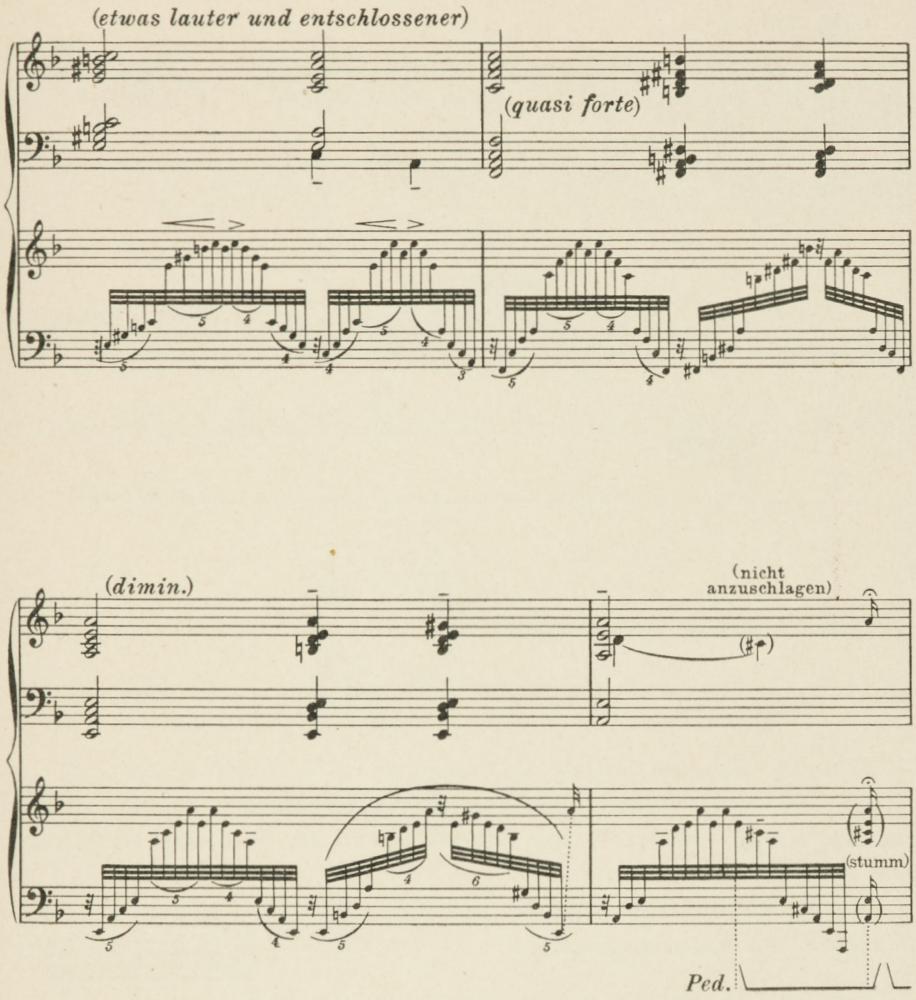


This example, as well as the ones that follow (measures 27–49), are freely edited quotations taken from the "interpretation" edition of the Chromatic Fantasy by Busoni (published by N. Simrock, Berlin). I would like to call particular attention to this highly interesting virtuoso document.


weich gedämpft, quasi Organo
etwas feierlich
dolce
quasi Arpa
1
oder
oder
oder


gently muted, quasi Organo
somewhat solemn
dolce
quasi Arpa
1
or
or
or


stumm
anschlagen
l.H.
Pedal
ohne Pedal
gut halten!
Ped.
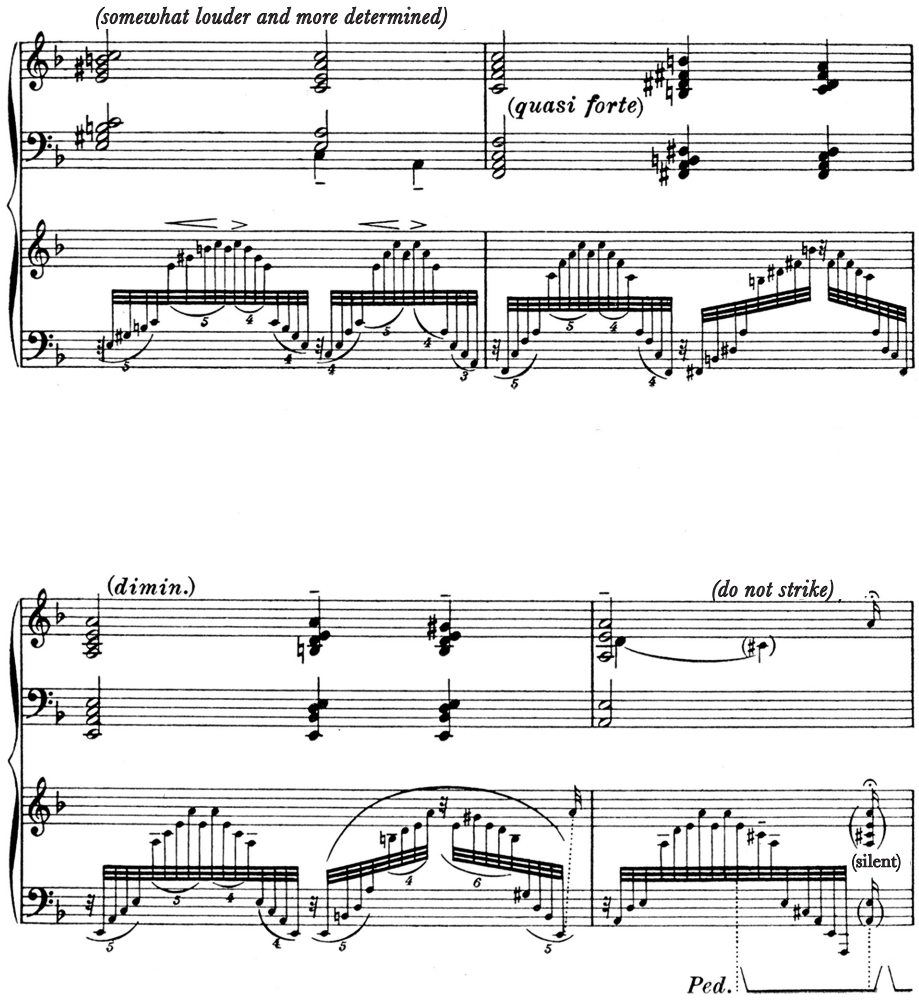

silent touch
l.H.
Pedal
no pedal
sustain well!
Ped.



Takt 54 ohne den »Schleifer« vor dem zweiten Viertel.

Takt 49 und die folgenden: wie eine Gesangsszene; die eingestreuten Begleitungsakkorde (Takt 50, zweites Viertel, Takt 51, zweites Viertel, Takt 52, zweites Viertel usw.) sehr kontrastierend, etwa wie gedämpfter Orgelklang (also nicht arpeggieren!).

Takt 54, vorletztes Zweiunddreißigstel, den kleingestochenen Pralltriller ausführen. Takt 55 an Stelle des Pralltrillers kurzer Triller mit Vorschlag (des vor ces). Takt 56, drittes und viertes Viertel träumerisch zögernd. Takt 57, drittes und viertes Viertel, sich aufraffend. Takt 58 den Lauf etwas hart, das Darauffolgende langsam, sanft beruhigend.

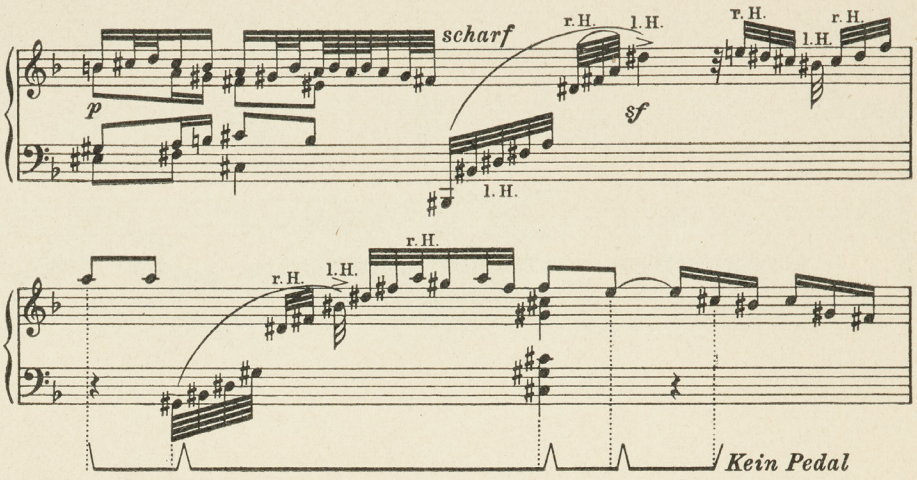


Measure 54, *without* the "slide" before the second quarter note.

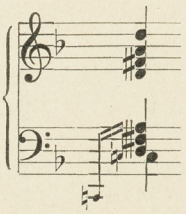
Measures 49 and following ones, like an operatic scene; the interspersed accompanying chords (measure 50, second quarter note; measure 51, second quarter note; measure 52, second quarter note, etc.) sharply contrasting, somewhat like a muted organ sound (that is, do *not* arpeggiate).

In measure 54, penultimate thirty-second note, the inverted mordent (Pralltriller) in small notation is to be executed. In measure 55, instead of inverted mordent (Pralltriller) perform a short trill with grace-note (*D flat* before *C flat*). Measure 56, third and fourth quarter note dreamily hesitating. Measure 57, third and fourth quarter note as if bracing up. Measure 58, the run to be played somewhat harder; next phrase slow, gently calming.

Takt 60 u. f.:
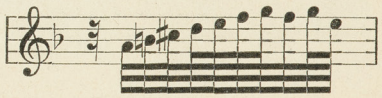


Takt 63, drittes Achtel scharf:



Takt 68. Die Triller mit Vorschlag (siehe Anmerkung Seite 3).

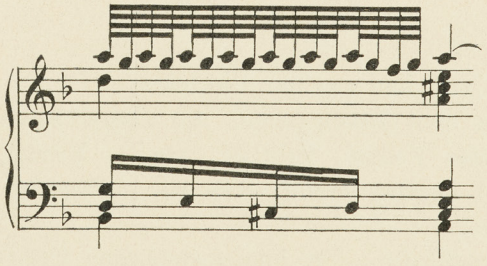
Takt 69, erstes Achtel ohne Verzierung, den darauffolgenden Akkord wie ein Viertel halten, viertes Viertel spiele ich in dieser Gliederung, sehr straff im Rhythmus:

Die Steingräbersche Ausgabe hat hier offenbar einen Einteilungsfehler:

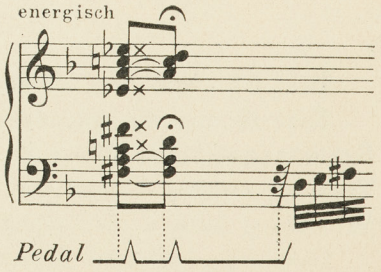


Takt 70–74, alles streng im Takt und sehr rhythmisch.

Takt 70, zweites Viertel:



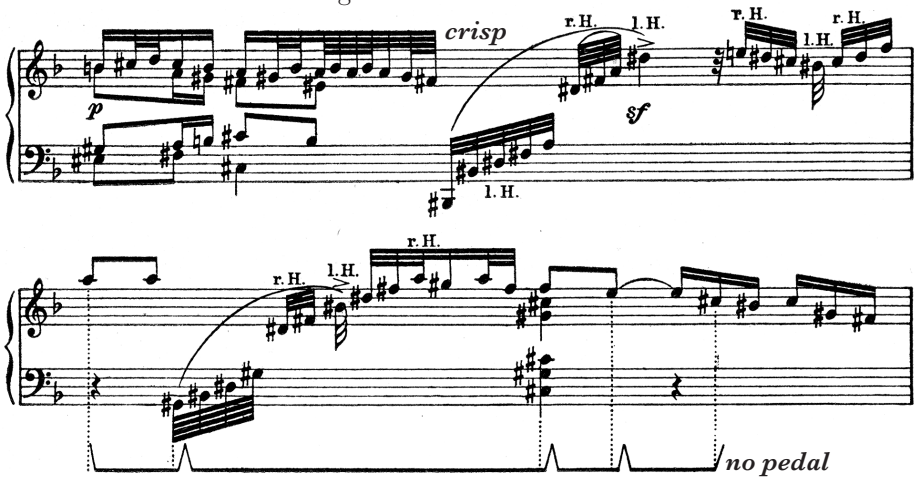
Takt 72, zweites Viertel:
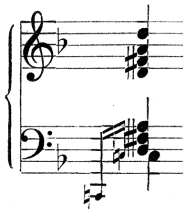


Den Akkord des zweiten Achtels gut gehalten, die mit × bezeichneten Noten scharf abgestossen.

Takt 74, drittes Achtel mit langer Haltung. Das Verhältnis der tempi dieses und des vorhergehenden Taktes ließe sich so ausdrücken:

Measure 60 and following:
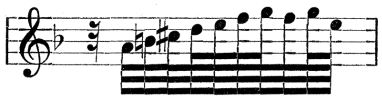


Measure 63, third eighth note, crisp:
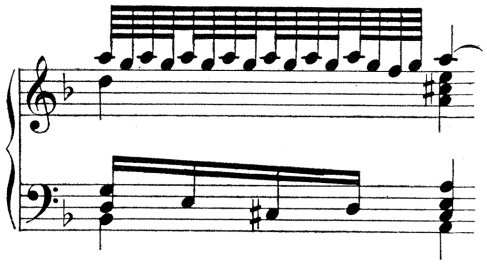


Measure 68, the trills with appoggiaturas (see comment on page 3).

Measure 69, first eighth note without embellishment; hold the next chord like a quarter note; fourth quarter note in this arrangement rhythmically very tense:

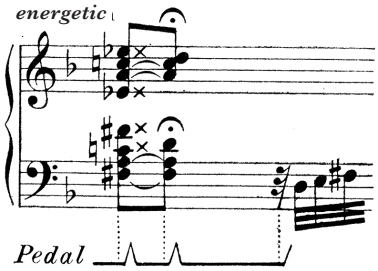
It appears that the Steingräber edition has a mistake in the rhythmic pattern here:



Measures 70–74 to be executed very rhythmically and strictly in time throughout. Measure 70, second quarter note:

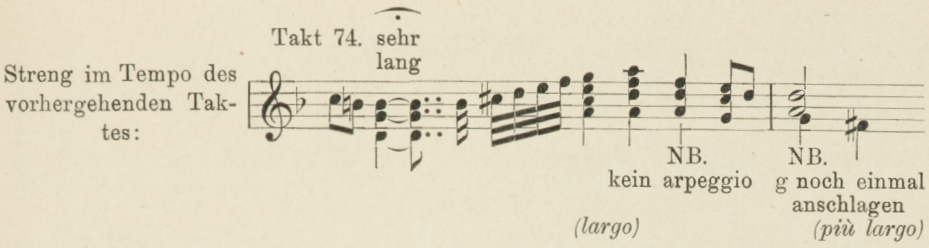


Measure 72, second quarter note:
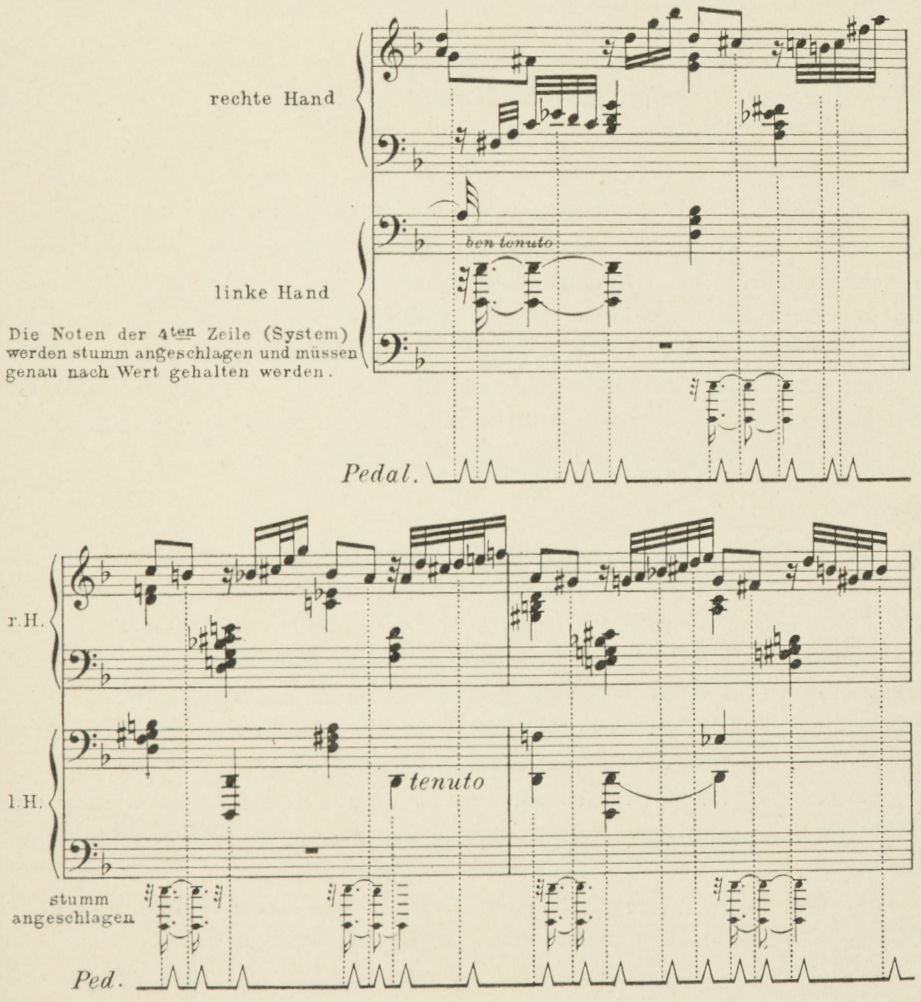


The chord on the second eighth note to be well sustained; the notes marked with x to be played very detached.

Measure 74, third eighth note with long fermata. The relationship between the tempi of this measure and the preceding one might be expressed as follows:
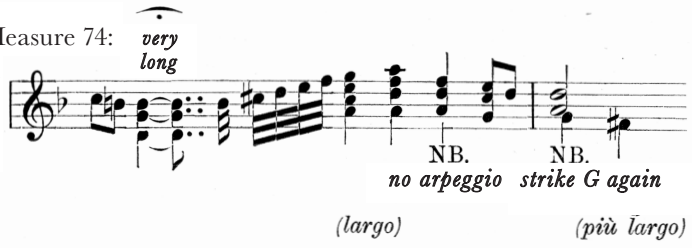


Takt 74, nach der Haltung (𝄐): Das Folgende bereite schon die weihevolle Stimmung der Koda vor. Takt 75—79: Die Koda. Die auch von Busoni gefühlte »innere Stimme« eines Orgelpunktes der tiefen *d*, welche die ganze Koda durchzieht, versuche ich auf folgende Weise zum Klingen zu bringen:

Takt 75—79:
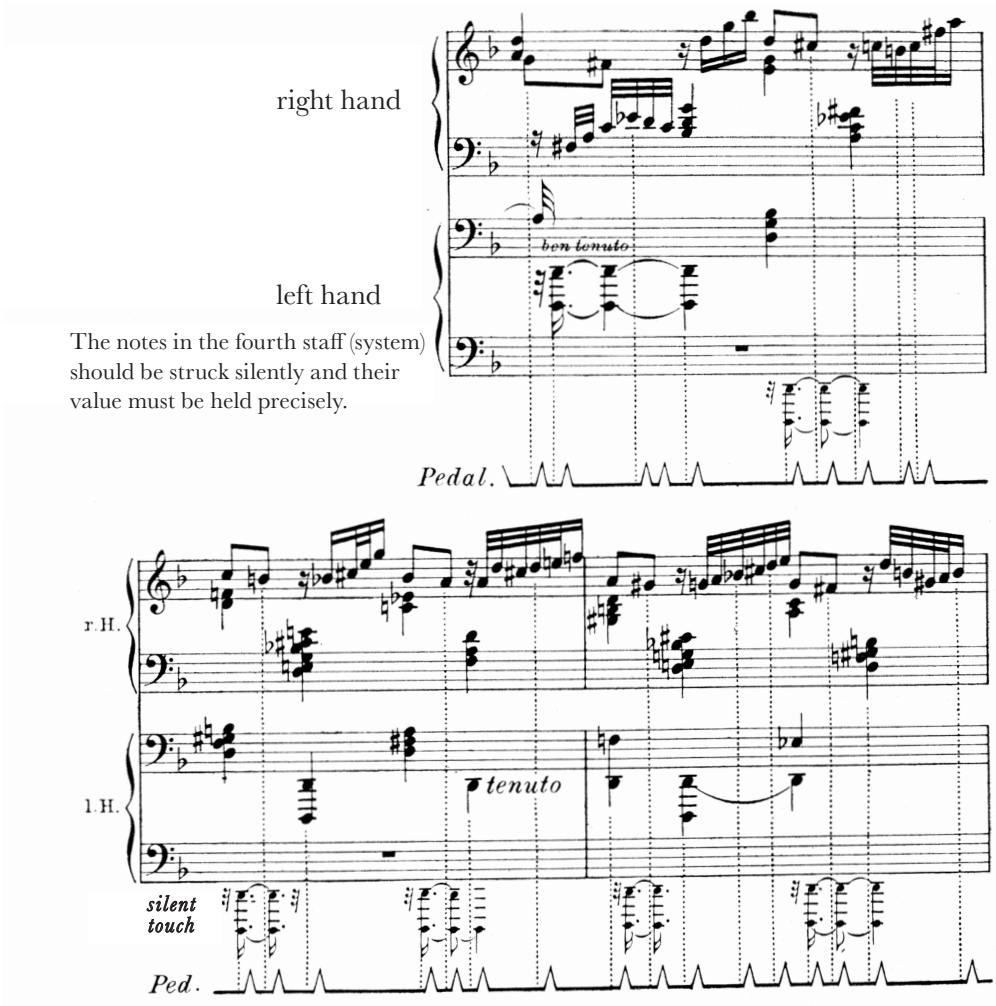


Measure 74:



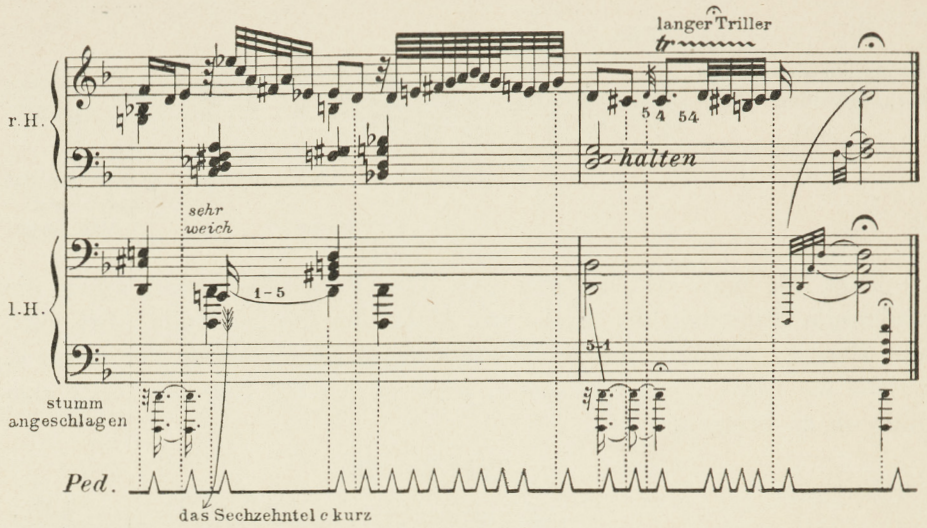
Strictly keep the time of the preceding measure:

Measure 74, after the fermata ( ): the next measures should be a preparation for the solemn mood of the coda. Measures 75–79 are the coda. I try to realize in the following way the "inner voice" of a pedal point on the low *D's* (also felt by Busoni) that is traceable through the entire coda:

Measures 75–79:



The notes in the fourth staff (system) should be struck silently and their value must be held precisely.



Die Koda sehr frei im Tempo (quasi improvisierend), aber mit strengster Wahrung der rhythmischen Gliederung. Takt 78, viertes Viertel und Takt 79 sehr breit.

* * *

Die sonst klein gestochenen und eingeklammerten Töne und Akkorde (im vorhergehenden Beispiel aber auf eine eigene Zeile [die vierte] geschrieben), werden »stumm« angeschlagen, d. h.: derart, daß die Tasten an den betreffenden Stellen tonlos niedergedrückt werden. Der Effekt dieser Anschlagsweise erscheint erst, wenn das Pedal nach der an solchen Stellen stehenden Vorschrift gebraucht wird. In der Regel muß das Pedal knapp nach dem Stumm-Anschlagen aufgehoben und darauf schneller oder langsamer wieder getreten werden.

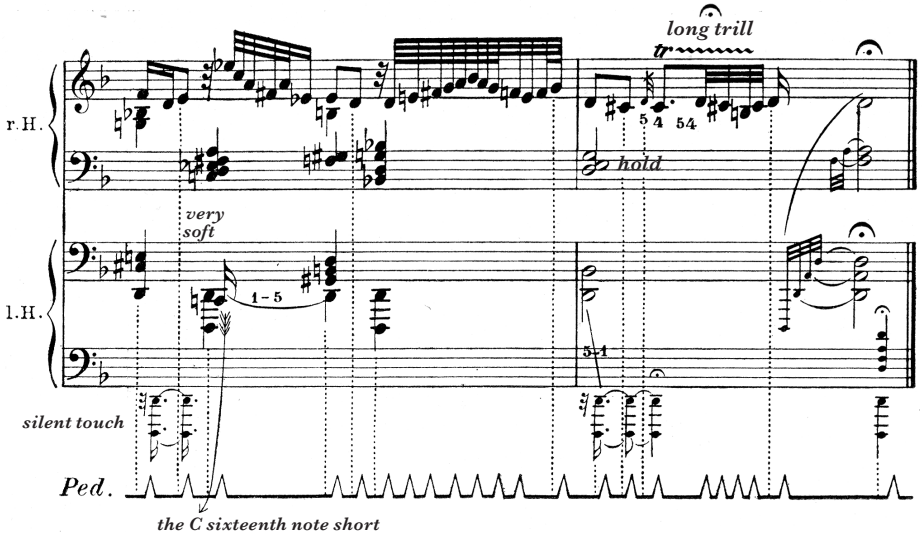
* * *

Die gezackte Linie auf der fünften Zeile (System) veranschaulicht den Gebrauch des (rechten) Pedals. Die schräge Linie aufwärts das Aufheben, die daran sich schließende schräge Linie abwärts Niedertreten des Pedals. Je steiler die beiden schrägen Linien, desto schneller muß das »Auswechseln« des Pedals vor sich gehen. Also _/_ ist schnelles Auswechseln, _/_ trägeres Auswechseln, _/ _ bedeutet: zwischen Aufheben und Wiedertreten ein Zeitraum ohne Pedal.

In den Beispielen dieses Buches ist das Pedal nur an Stellen eingezeichnet, wo dies dem Autor wichtig erscheint. Im übrigen bleibt der Gebrauch der Pedale dem Spieler überlassen.

Wichtigste Regel: Die Fußspitze darf nie die Fühlung mit dem Pedal verlieren, muß mit dem Pedal wie verwachsen sein.

Aus meiner Aufzeichnung geht hervor, daß das rechte Pedal in den



The coda very free in tempo (more or less improvising), but with strictest observance of the rhythmic structure. Measure 78 fourth quarter note, and measure 79 *very broad*.

* * *

The notes and chords in *small notations* and in *brackets* (written on a separate staff [the fourth one] in the example above) are sounded "silently," i.e., in such a way that the keys in these instances are depressed without producing a sound. The effect created by this touch becomes apparent only if the pedal is used as indicated in these instances. As a rule, the pedal must be released immediately after silently sounding the note, and then depressed again quickly or slowly.

* * *

The indented line (fifth line of the system) illustrates the correct use of the (right) pedal, with the line slanted upward indicating the release of the pedal and the following downward slanted line indicating its engagement. The closer the two slanted lines are together the faster the "changing" of the pedal. Thus, ⎯⋀⎯ indicates a fast change; ⎯⋀⎯ indicates a somewhat slower change; ⎯/ \⎯ indicates that there is a period without the pedal being applied and released in between.

In the examples in this book the pedal is only indicated where it seems important to the author. Elsewhere the use of the pedal is left to the discretion of the pianist.

Most important rule: The tip of the foot must never lose contact with the pedal; foot and pedal should be like one unit.

It follows from my notation that, *in the vast majority of cases*, the right pedal

weitaus meisten Fällen erst dann getreten wird, wenn der zu pedalisierende Ton oder Akkord bereits angeschlagen ist.

Die beiden Arten des Pedalisierens: Treten vor dem Anschlage, Treten mit dem Anschlage, sind verhältnismäßig selten.

Die vertikalen, punktierten Linien sollen noch besonders die genaue Stelle des Pedaltretens resp. -hebens veranschaulichen.

* * *

Die Art, wie das Pedal in fast allen »instruktiven«, »revidierten« Ausgaben angegeben wird, ist durchaus unnütz und unbrauchbar. Gewöhnlich ist es auch in der »Idee« falsch angegeben.

* * *

Wenn man bedenkt, daß, streng genommen, jedes Klavier andern Pedalgebrauch erfordert, da die Abdämpfungsverhältnisse auf den verschiedenen Instrumenten verschieden sind. Ja! Daß jeder Spieler, vermöge der verschiedenen Klanggebung, die sein individueller Anschlag hervorruft, verschiedenen Pedalgebrauch nötig hätte: so will einem überhaupt jede allgemeine Vorschrift in einer Ausgabe als unangebracht erscheinen.

Nur an ganz bestimmten Stellen, wo ein spezieller »Pedaleffekt« gewünscht wird, sollte das Pedal vorgezeichnet werden und dann in der eben angedeuteten Notation (oder einer ähnlichen).

Soll auch nur annähernd erreicht werden, was der jeweilige Herausgeber beabsichtigt, so muß eben die Stelle, wo das Pedal getreten, wo es gehoben wird, haarscharf gekennzeichnet werden.

Die übliche Bezeichnung *Ped.* ✻ nimmt nun beträchtlich mehr als Haaresbreite im Raume ein, und der wirkliche Zeitpunkt, wann das Pedal benützt werden soll, ist daraus nicht ersichtlich.

Dort, wo in vorliegendem Beispiel (»Coda« der »chromatischen Fantasie«) die Pedalwechsel schnell aufeinander folgen (Linie _/_/_/_/_), soll dies nicht streng befolgt werden: Die Grenze der Aufzeichnungsmöglichkeit ist hier überschritten: nur die »Idee« sei damit angedeutet.

Hier, wie überall, wird nur ein feines, für Klangreinheit und Klangschönheit empfindliches Ohr das Richtige treffen.

Seinem Spiel quasi objektiv, als Lauscher, zuzuhören, und die Klangmischungen abzuschätzen, zu gruppieren, gegeneinander abzutönen: das muß die Art des Klavierspielers sein.

* * *

Es sei noch das sehr interessante und anregende Büchlein. »Das Pedal des Klaviers« von Hans Schmitt (Verlag Doblinger, Wien) empfohlen.

* * *

will only be depressed after the note or chord to be pedaled *has already been struck*.

The following two methods of pedaling are relatively rare: Applying the pedal before striking the key and simultaneously with striking the key.

In addition, the vertical dotted lines serve to show at which point precisely the pedal is to be depressed or let up.

* * *

The manner in which the pedal is indicated in almost all "instructional," "revised" editions is quite useless and unusable. Generally, the underlying "idea" is also indicated incorrectly.

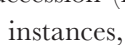
* * *

Strictly speaking, each piano requires a different use of the pedal, since the conditions to dampen the sound vary for different instruments. Indeed, *each pianist* would require a different use of the pedal on account of the different sound produced by his individual touch. Considering all this, it seems totally inappropriate to include any general rules in an edition.

Pedal marks should be indicated only in places where a special "pedal effect" is desired, using the notation mentioned above (or a similar one) to do so.

In order to come close to the intentions of an editor, the places where the pedal is to be applied and where it is to be let up have to be marked very precisely.

The common indication *Ped. **, however, takes up considerably more space than extreme precision will allow, making it *impossible* to determine the *exact* moment at which to use the pedal.

In those places where in the example above (the "coda" of the "Chromatic Fantasy") the pedal changes come in quick succession (line of ), these should *not* be strictly followed. In these instances, the limit of what a notation can accomplish has been reached—only the "general idea" can be indicated here.

Like everywhere else, only someone with a delicate ear that is sensitive to the purity and beauty of musical sound can succeed here.

To listen to one's own performance as an objective listener, and to appraise, combine, and contrast the sound mixtures—that is what constitutes the true nature of the pianist.

* * *

In conclusion, I would like to recommend the very interesting and stimulating booklet "Das Pedal des Klaviers / The Piano Pedal" by Hans Schmitt (published by Doblinger, Vienna).

* * *

Zwei Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier, Teil 1.

So, wie wir heute die Musik empfinden, ist es zu bedauern, daß Bach die Werke des wohltemperierten Klaviers in die äußerliche Form von zweimal 24 chromatisch aufeinander folgenden Tonarten gepreßt hat. Daß Bach erwiesenermaßen Kompositionen aus anderen Tonarten transponierte, nur damit sie in diesen Turnus hineinpaßten. Zwischen manchen Präludien und Fugen herrscht gar keine Verwandtschaft, und manche Tonstücke möchte unser Gefühl in anderen Tonarten sehen. So empfinde ich z. B. die später zu besprechende fünfstimmige Cis-moll-Fuge als durchaus für C-moll passend: Es ist erstaunlich, wie diese Fuge dann sofort den gigantisch-trotzigen Charakter bekommt (immer für unser Gefühl gesagt), den wir diesem großartigen Werke gerne geben möchten. Spielen wir gleich darauf die Fuge wieder in der Originaltonart, so haben wir nun das Gefühl des Kränklich-Grüblerischen. Diese sehnsüchtig-zehrende, gemarterte Stimmung ist wohl dem Cis-moll-Präludium eigen, und so scheint uns dieses in der »richtigen« Tonart zu stehen. Die folgende Fuge hingegen, so ganz anders geartet, gehört in einen ganz andern, harten, klaren und heldenhaften Kreis.

Daraus muß nun mit Notwendigkeit der Schluß folgen, daß Bach eine »Charakteristik der Tonarten« nicht empfand. Vielleicht hat Bach und besonders Beethoven diese »Charakteristik« erst — unbewußt — geschaffen.

Denn das Charakteristische der Tonarten — wie wir es heute empfinden — steht ja auf den schwachen Füßen der Erinnerung. Ein geistreicher Franzose sagt: »La musique, c'est la fête de la memoire.« Dieses Gefühl für Tonarten-Charakter ist ein sekundäres, uns anerzogenes. So wird dieses Gefühl wohl überschätzt. Neuerdings geschah das Gegenteil, indem Busoni in seiner Schrift: »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« diese Charakteristik der Tonarten negiert.

Unser Gefühl für das Heroische haben wir durch Beethovens Eroica, fünfte Symphonie, erste Satz der op. 111 Sonate, mit Es-dur—C-moll identisch gemacht, D-moll wird durch unauslöschliche Erinnerung an Don Juan und neunte Symphonie unbewußt beherrscht; C-dur für das Festliche, Jubelnde, Prangende durch dritte Leonoren-Ouvertüre und anderes (Wagner, Meistersinger!) — und so wäre hier für jedes Tonarten-Gefühl der geheime Quell zu finden.

Da sich nun scheinbar auch die Komponisten nach Beethoven von diesen angedeuteten Erinnerungs-Vorstellungen beeinflussen ließen, entstand

Two Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier, Book 1

Based on the way we feel about this music *today*, it is unfortunate that Bach pressed the works of the "Well-Tempered Clavier" into two cycles representing all 24 keys in a rising chromatic pattern, among them compositions that he evidently transposed from other keys for the sole purpose of making them fit into these cycles. There is no relationship between some of the preludes and their associated fugues. Also, intuitively we find ourselves wishing for a different key for some of these pieces. For instance, the five-voiced Fugue in C Sharp Minor (to be discussed below), as far as my intuition is concerned, is very well suited for the C minor key—a key in which, amazingly, this fugue immediately acquires the gigantic-defiant character (always based on *our* feeling, that is) that we would like to give to this great work. If we play the fugue once again in its original key immediately thereafter, we now get the feeling of something morbid and brooding. This longingly languishing, tormented mood may be peculiar to the C Sharp Minor Prelude, which appears to us to be in the "right" key. The associated fugue, however, is of a quite another nature altogether; it belongs to a rather different, hard, clear, and heroic realm.

The conclusion that must be drawn from this is that Bach did not feel the "characteristics of keys." Perhaps Bach, and especially Beethoven, created these "characteristics" in the first place, though without being aware of it.

The characteristics of the keys—as we feel them today—are based on memory, a rather weak foundation, to be sure. A witty Frenchman once said, "La musique, c'est la fête de la memoire." The feeling associated with key characteristics is secondary and acquired and thus most likely overrated. Recently, Busoni in his "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst / Sketch of a New Aesthetic of Music" took the opposite view, rejecting any characteristics of the keys.

We associate our feeling of the heroic with E flat major and C minor through Beethoven's Eroica, his Fifth Symphony, and the first movement of the Sonata Op. 111; D minor is forever linked to and subconsciously dominated by the memory of Don Giovanni and the Ninth Symphony; C major is associated with a celebratory, joyful, stately mood through the Leonore Overture No. 3 and others (Wagner, Meistersinger!). Thus, the secret source of the particular feeling we associate with each key may thus be found.

Since it appears that also the *composers* after Beethoven were open to the influence of the memory associations mentioned here, a more distinctly

ein durch oft wiederholte Fälle erhärteter Typus des Charakters für einzelne Tonarten.

Von dieser bindenden Anschauung (oder »Verknöcherung« wie Busoni meint) werden wir uns nur mit viel gutem Willen und langsam befreien können.

* * *

Präludium und Fuge in Cis-moll.

(Steingräbersche Ausgabe, Band V, Seite 21.)

Wir treten nun in das Allerheiligste; diese beiden Stücke gehören zu dem Weihevollsten und Erhabensten, das die Musikliteratur aufzuweisen hat. Das ernste, schwermüthige Cis-moll nimmt im Praeludium den Ausdruck großen, edlen Empfindens voll Energie und Tiefe an . . .

Die Fuge baut sich gleich einem gewaltigen Dome auf . . .

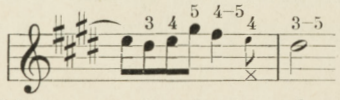
H. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition.

* * *

Präludium.

Ganz »Stimmungsbild«, impressionistische Malerei.

Zum Malen gehören die Pedale: also schone man sie in diesem Präludium nicht. Die Verzierungen fallen alle weg. — Doch laute Takt 15, drittes und viertes Viertel der rechten Hand:



wobei das *e* recht schwach und tonlos angeschlagen werde, das *fis* aber mit vollem, weichen Ton und gut gehalten.

Das Präludium nähert sich der Homophonie und ist demgemäß zu spielen. (Siehe zum Beispiel Takte 5, 6, 7, die durchaus homophon sind.) Die Sopranstimme laufe in ununterbrochenem, sanft geschwungenem Flusse als eine süße, sehnsuchtsblasse, »ewige« Melodie fort. Alles andere sei in die mattesten, gedämpftesten Farben getaucht und trete ja nicht gegen die Melodie auf! Nur in Takt 30 beginnt es aufzuwallen, türmt sich auf, um sich im *gis* des Taktes 32 und *a* des Taktes 33 in zwei Aufschreien zu entladen; worauf es sogleich wieder in die ursprüngliche sehnsüchtig-schwüle Stimmung zurücksinkt. — Takt 39: Das *cis* des Basses muß sehr vernehmlich durch den ganzen Takt klingen und darf nicht durch die oberen Stimmen »zugedeckt« werden.

* * *

Diese lang zu haltenden Noten, sei's im Baß oder gar im Diskant, sind häufig nur »papierene« Begriffe; sind da für das Auge, doch dem

defined character type of individual keys developed as a result of frequently repeated instances.

Freeing oneself from this restrictive view (or "fossilization," as Busoni put it) will require a lot of effort and come about only slowly.

* * *

Prelude and Fugue in C Sharp Minor

(Ed. Steingräber, vol. V, page 21)
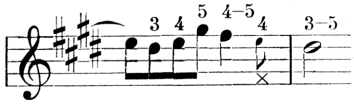
> We are about to enter the inner sanctum; these two works are among the most solemn and sublime in all of music literature. In the Prelude, the grave, mournful C sharp minor assumes the expression of great, noble sentiment full of energy and depth…
>
> The Fugue rises up like an enormous cathedral…
>
> H. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition
> (Catechism of Fugue Composition)

* * *

Prelude

Entirely a picture of the prevailing mood ("Stimmungsbild"), an impressionistic painting.

The pedal is a part of painting; therefore, do not spare it in this prelude. All ornaments are to be omitted—but in measure 15 the third and fourth quarter note in the right hand should be performed as follows:



The *E* is to be struck rather lightly and soundlessly, but the *F sharp* with a full, soft tone and well sustained.

The prelude approaches homophony and needs to be played accordingly. (See, for instance, measures 5, 6, 7, which are homophonic throughout. The soprano line should be spun out in a continuous, gently meandering flow as a sweet, nostalgic "perpetual" melody. Everything else is to be cast in the palest, most subdued colors and not in any way *in opposition* to the melody! Measure 30 is the only one where a surge begins, building up and releasing in two outbursts with the *G sharp* in measure 32 and the *A* in measure 33, only to return immediately to the original nostalgic, sultry mood.—In measure 39, the *C sharp* in the bass needs to be heard prominently throughout the entire measure; it must not be "covered up" by the upper voices.

* * *

These long notes that are to be sustained for a long period of time are often only concepts "on paper," regardless of whether they are in the bass or even in

Ohre nicht wahrnehmbar. Es besteht die Pflicht, mit Geschmack und Diskretion einen Ton wieder und wieder anzuschlagen, wenn sich die Unmöglichkeit herausstellt, diesen ausgehaltenen Ton während der ganzen geforderten Dauer dem Ohre zum Bewußtsein zu bringen.

* * *

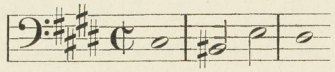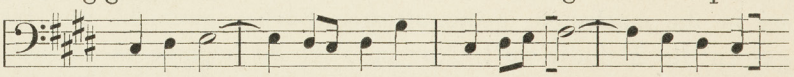
Fuge in Cis-moll.
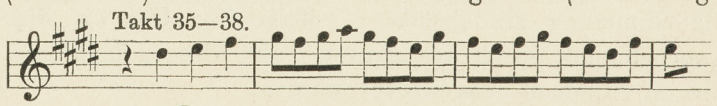
Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Schiffe, bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heitere Ornamente an Stelle der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener und strenger; doch überall kommt die einheitliche Idee zur Erscheinung, aus jedem Teile leuchtet das eine, durchgeführte Grundmotiv hervor. F. Busoni.
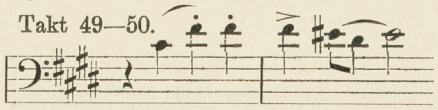
* * *

Ist also das Präludium ganz malerisch, so ist diese Fuge durchaus architektonisch. Die Bestimmung des Tempos der Fuge liefert der Eintritt des zweiten Gegensatzes (Takt 35, 36 u. f.): Diese Achtel müssen in vollkommen ruhiger Art dahinfließen. Von dieser Stelle aus ergibt sich rückschließend das Tempo für den Beginn und Verlauf der ganzen Fuge. Temposchwankungen etwa: Der Haupt- und Glanzeintritt des Themas im Basse (Takt 73): dieser und die zwei folgenden Takte sind recht breit zu spielen. Um dies »einzuholen« — auszugleichen, mag eine geringe Beschleunigung in den Takten 76 u. f. walten.

* * *

Wie man nun diese Fuge genauer bezeichnen mag: als »Tripelfuge« — wie Ph. Spitta es tut — oder als Fuge mit »einem Thema und drei Kontrasubjekten« — wie die meisten anderen es tun — jedenfalls bleibt für die Ausführung wichtig, daß neben:  die folgenden Gegensätze auftreten und in der Entwicklung dieses gigantischen Tonstückes eine wichtige Rolle spielen. Im ersten Gegensatz:  ist es hauptsächlich die eingeklammerte Stelle, welche den ersten Teil (Takt 1–35) durchzieht. Der zweite Gegensatz (für die Fuge zeitbestimmend):



und der dritte:



verbinden sich so innig mit dem Thema, daß dies Spitta wohl zu der Bezeichnung »Tripelfuge« veranlaßt hat.

* * *

the treble; they are there for the *eye* to see but not perceptible to the *ear.* Striking a key again and again tastefully and with discretion is mandatory if making the ear aware of this sustained note for the entire period of its required duration turns out to be impossible.

* *
*

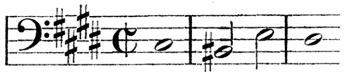
Fugue in C Sharp Minor
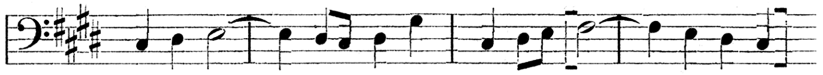
> In this piece it seems as if we are rising from the burial vault of a mighty cathedral through its spacious naves up to the highest arch of the cupola. In the middle part of our journey cheerful ornaments replace the earlier somber austerity; rising toward the highest level, the structure becomes more majestic and severe; yet, one consistent idea is apparent everywhere, the one underlying chief subject shines through in every part. F. Busoni

* *
*

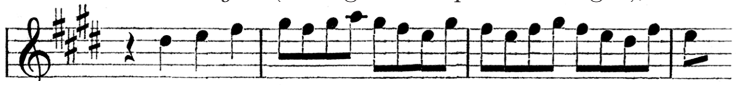
If the prelude is quite picturesque, the fugue is wholly architectonic. The tempo of the fugue is determined by the entry of the second counter subject (measures 35, 36, and following); these eighth notes should flow along in a perfectly calm manner. The tempo at the beginning and throughout the entire course of the fugue is to be inferred relating to this point. Variations in tempo perhaps at the great brilliant entry of the main subject in the bass (measure 73); this measure and the two subsequent ones are to be played rather broadly. In order to "catch up" again—or balance this—measures 76 and the following may be slightly accelerated.
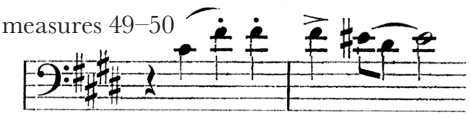
* *
*

Regardless of whether you describe this fugue more precisely as a "triple fugue"—as Ph. Spitta does—or as a fugue with "one subject and three counter subjects"—as most others do—either way it is important for the performance that in addition to  the following counter subjects appear and play an important part in the development of this gigantic composition. In the first counter subject:



it is mainly the section in brackets which runs through the first part (measures 1–35). The second counter subject (setting the tempo of the fugue), measures 35–38:



and the third counter subject, measures 49–50



combine so intricately with the chief subject that this may be the reason why Spitta chose to call it a "triple fugue."

* *
*

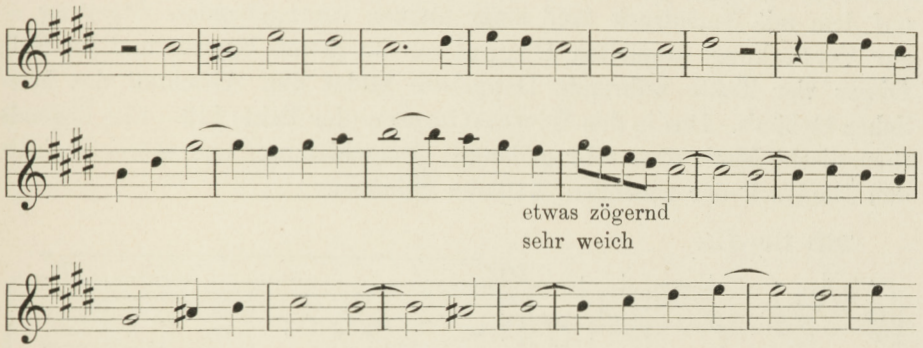
Die ersten $6^1/_2$ Takte mit der linken Hand allein. Die ruhende Größe noch ganz und gar verschleiert und verborgen — kaum zu ahnen. Das Übereinandertürmen der fünf Stimmen unauffällig und unaufdringlich.

* * *

Nicht zu vergessen: die beginnende Stimme (Takt 1) weiter zu verfolgen in ununterbrochenem, gleichartigem Fluß bis Takt 22.

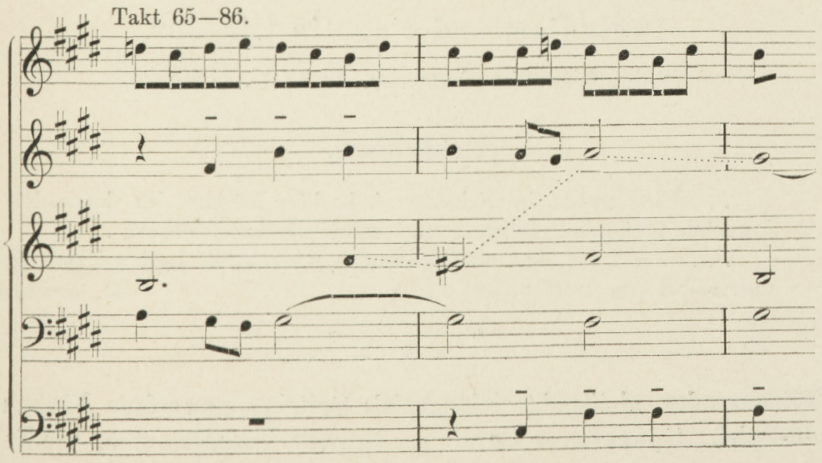
* * *

Vom dritten Viertel des Taktes 14 an beginnt dann eine wundervolle, innige, ergreifende Melodie, die sich im ersten Sopran fortspinnt:



* * *

Hans v. Bülow (bei Vianna da Motta, Nachtrag zu Studien bei H. v. B.) glaubt auf einen »verborgenen« Themaeintritt: Takt 85—86 aufmerksam machen zu müssen. Tatsächlich ließe sich das Thema hier nur konstruieren, wenn man von einer Stimme in die andere spränge; denn »Kreuzung« der Stimmen ist hier nicht wohl anzunehmen. Die punktierte Linie gibt das vermeintliche Thema:
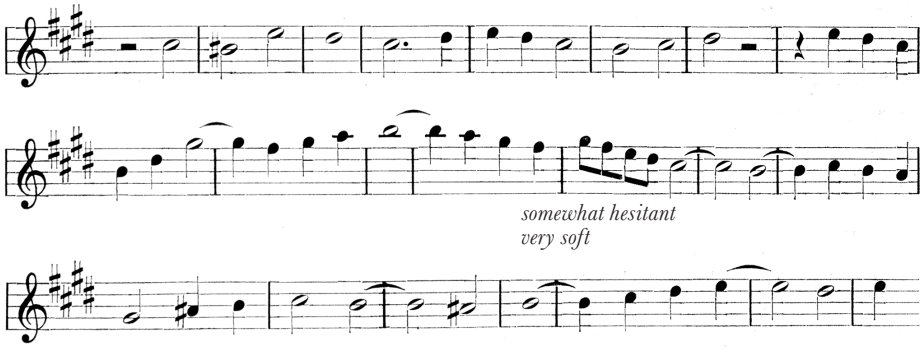


The first 6 ½ measures with the left hand alone. The dormant greatness still completely veiled and hidden—barely hinted. The five voices piled up discreetly and unobtrusively.

* *
*

Remember: The first entry (measure 1) is to be phrased through in an uninterrupted, homogeneous flow up to measure 22.

* *
*

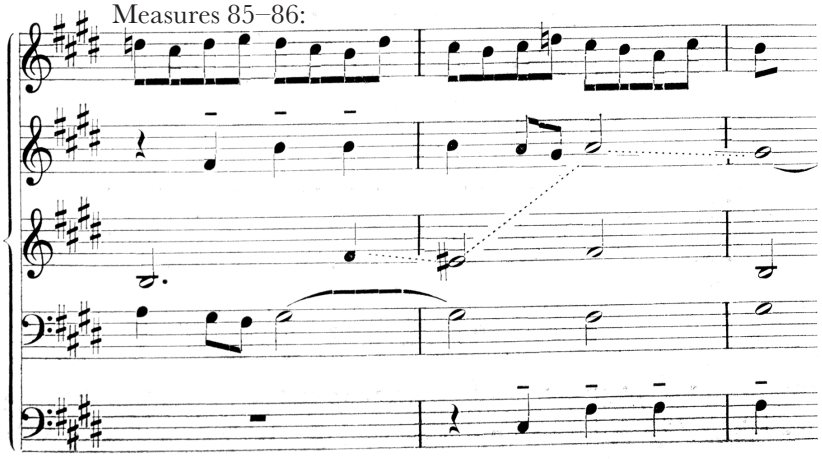
At the third quarter note of measure 14, a wonderful, tender, moving melody begins and is spun out in the first soprano line:



* *
*

Hans von Bülow (quoted in Vianna da Motta, Nachtrag zu Studien bei H. v. B. / Addendum to Studies with H. v. B.) perceives a "hidden" entry of the subject in measures 85–86 to which he would like to draw our attention. Actually, the subject could only be construed here by leaping from one voice to the other since it does not seem likely that a "crossing" of the voices should be assumed here. The dotted line indicates the presumed subject.

Measures 85–86:



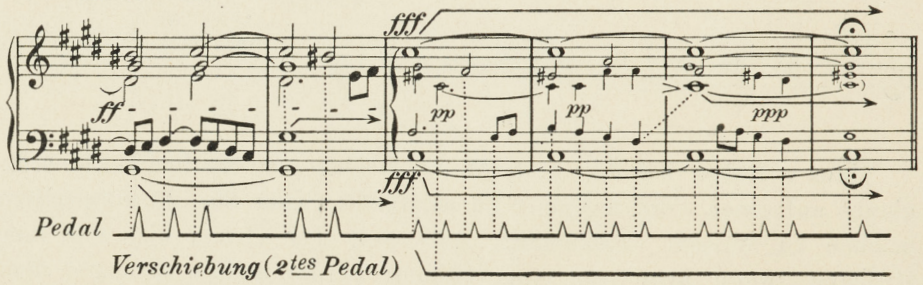
Hingegen soll hier die Engführung zwischen zweitem Sopran und Baß deutlich hervortreten, überschirmt von der ruhig dahinfließenden Achtel-Bewegung des zweiten Gegensatzes im ersten Sopran.

* * *

Der Orgelpunkt auf *gis* Takt 105—108 muß so stark als nur möglich hervortreten. Verliert er sich aus irgend einem Grunde, so muß das *gis* wieder, und wenn nötig, noch einmal angeschlagen werden. (Siehe Bemerkung S. 20.)

Kraftvoll und großartig eilt nun die Fuge dem nahen Schluß entgegen. Noch ein kräftiges *gis* im Baß (Takt 110/111), und alles Tönende endet auf dem mit Nachdruck (und einer kleinen vorangehenden Zögerung — zur Verstärkung) gespielten Doppel-*cis* im ersten Sopran und im Baß. Dieses vier Takte währende Doppel-*cis* bildet den Abschluß des herrlichen Gebäu's. Das in den Mittelstimmen (der Takte 112—115) liegende thematische Mark töne sehr gedämpft (Verschiebung) und störe in nichts den Eindruck der ruhenden, äußeren Stimmen:

Takt 110—115.



* * *

Präludium und Fuge in Cis-dur.

(Steingräbersche Ausgabe, Band V, Seite 16.)

Präludium.

. . . Eine Siesta im Schatten belaubter Bäume, im duftenden Gras inmitten blühender Blumen und schwirrender Insekten . . .
. . . alles ist Leben und Bewegung, es blüht und glitzert überall, und selbst die Luft zittert . . . H. Riemann.

* * *

Flimmerndes, gleißendes Klangspiel: Spitzige, geworfene Finger: non legato-Spiel. Sparsames Pedal. — Nur die Vorhaltsnoten, wie Takt 7,

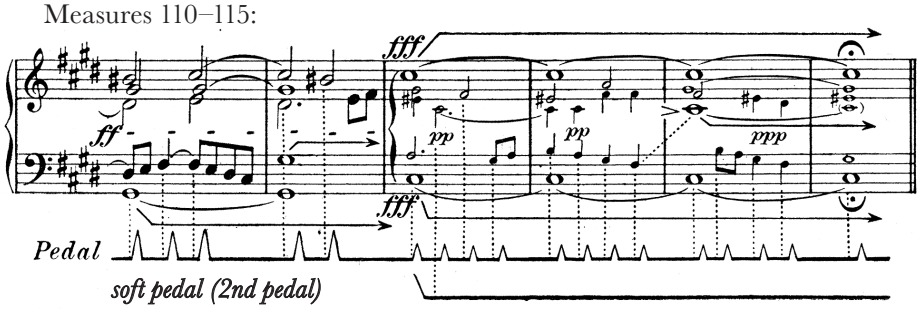
However, the stretto between second soprano and bass needs to be brought out clearly, overarched by the calmly flowing movement in eighth notes of the second counter subject in the first soprano line.

* *
*

The pedal point on *G sharp* in measures 105–108 must be brought out *as strong as possible.* If it fades for some reason, the *G sharp* must be struck again, and, if necessary, yet one more time (see comment on page 20).

The fugue now rushes powerfully and magnificently toward its close. After another strong *G sharp* in the bass (measure 110–111) the entire *tone structure* is completed with the doubled *C sharp* in the first soprano and the bass, which are to be stressed (and preceded by a short hesitation—for the purpose of intensification). This doubled *C sharp,* sustained through four bars, brings this grand edifice to its completion. The thematic material of the middle voices (in measures 112–115) should be very subdued (apply soft pedal), so as never to interfere with the impression of the sustained outer voices.

Measures 110–115:



* *
*

Prelude and Fugue in C Sharp Major

(Ed. Steingräber, vol. V, page 16)

Prelude

. . . A siesta in the shade of leafy trees, in the fragrant grass among blooming flowers and fluttering insects . . .

. . . Everything is life and motion, everything is abloom and glittering, and even the air is aquiver . . . H. Riemann

* *
*

Scintillating, glistening play of sounds. Fingers pointed and thrown at the keys: non-legato play. Apply pedal *sparingly.* —The pedal should only be applied

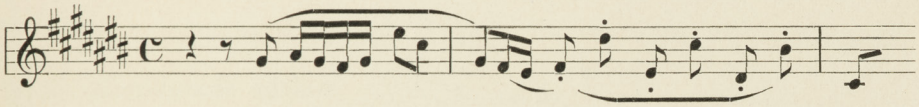
drittes Achtel: *cis*, Takt 15, drittes Achtel: *gis*, und so fort, erhalten etwas Druck. In den vier Takten 84—87 die ersten Achtel des Basses: *fis — e — fis — gis*, mit etwas Akzent.

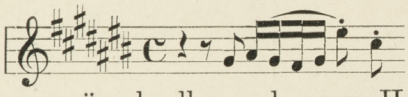
Takte 97—102 eine prächtig geschwungene Girlande. Die zwei letzten Takte ohne jegliches Zögern, streng im Takt. Gewöhnlich wird hier ein rätselhaftes Spezialtempo aufgestellt.
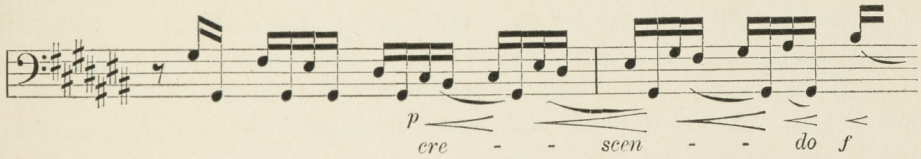
* * *

Fuge.

Das Thema und die ganze Fuge drücken Anmut, Behaglichkeit und Vergnügtsein aus. Phrasierung des Themas:



Das in den meisten Ausgaben angeratene  gibt dem Thema und damit der Fuge den Charakter einer geräuschvoll ausgelassenen Heiterkeit und einer gewissen Banalität, welche diese Fuge nicht verdient.

Takt 37/38: Man beachte das Treiben und Drängen des Basses:



* * *

Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur.

(Originaltitel: »Prélude pour le Luth ò Cembal.«)

Steingräbersche Ausgabe, Band VII, Seite 144.

Die Gesamtausgabe von Tausigs Werken und Bearbeitungen (Steingräbers Verlag) bringt im dritten Band merkwürdigerweise auch diese Bachsche Komposition mit einigen unbedeutenden Veränderungen. Warum dieses Werk dort eine Stelle gefunden hat, ist nicht begreiflich.
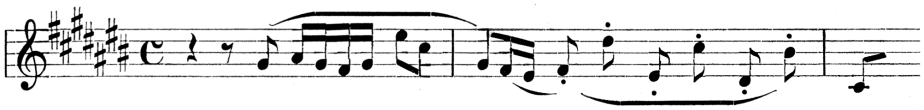
* * *

for the suspensions (Vorhalte), such as in measure 7, third eighth note (*C sharp)*; measure 15, third eighth note (*G sharp)*; etc. Measures 84–87, the first eighth notes of the bass (*F sharp – E – F sharp – G sharp)* slightly accentuated.

Measures 97–102: like a festively draped garland. The last two measures *without the slightest hesitation*, keeping strict time. Usually, a puzzling special tempo is set here.

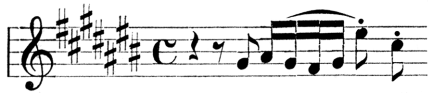
* * *

Fugue

The subject and the entire fugue express charm, ease, and enjoyment. Phrasing of the subject:
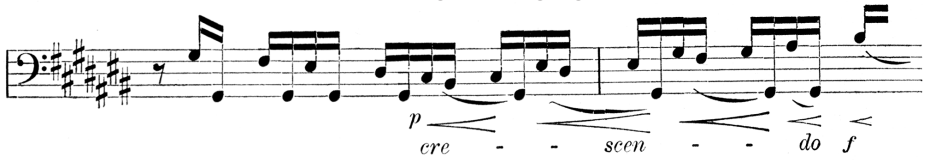


The following phrasing is suggested in most editions:



It gives the subject—and thus the entire fugue—a noisy, rollicking, merry character and a certain banality it does not deserve.

Measures 37–38, note the driving and urging of the bass:



* * *

Prelude, Fugue, and Allegro in E Flat Major

Original title: "Prélude pour le Luth ò Cembalo"
(Ed. Steingräber, vol. VII, page 144)

The third volume of Steingräber's complete edition of Tausig's works and adaptations for some strange reason also includes this composition with a few minor changes. It is not clear why this work found a place there.

* * *

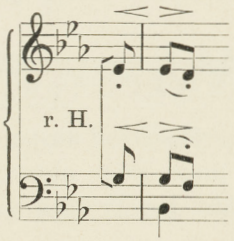
Das Präludium, »anmutig bewegt«, ist durchaus *mp*, mit ein wenig geworfenen Fingern (leggiero) vorzutragen. — Die Bässe immer in der angegebenen Kürze und der Pedalgebrauch sparsam.

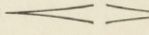
Eine kleine Steigerung und Ausbreitung von Takt 36—40.

* * *

Die Fuge ist ein anspruchsloses, harmloses Werk. Man bemühe sich ja nicht um irgendwelche Großartigkeiten. Die Gliederung in Fuge (Takt 1—28), spielerische Verarbeitung (Takt 29—77) und genaue Wiederholung der Fuge (Takt 77 bis Schluß) liegt klar zutage. Der spielerische Mittelteil ein wenig lebhafter in Tempo und Charakter. Im ersten und dritten Teil hüte man sich vor unablässigem Betonen des Fugenthemas: das verträgt diese Fuge gar nicht.

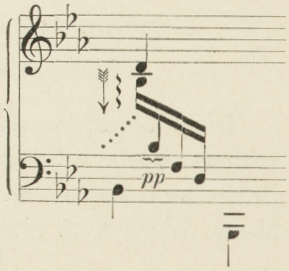
* * *

Diese Figur (Takt 12): 

welche charakteristisch für diese Fuge (wie z. B. auch für das F-moll-Präludium im zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers) ist, wiederholt sich im Takt 13, 14, 17, 18, 19, 20 und Takt 24/25 (Mittelstimme!) usw. Man spiele diese Figur streichelnd, schmeichlerisch. — Zwischen Takt 17 und dem Eintritt des Themas im Sopran (zweites Viertel in Takt 21) muß eine Schwellung () mit kleiner Beschleunigung und etwas »agitato« die schmeichlerischen Bitten dringender und ungeduldiger erklingen lassen: Dann tritt, wie zur Erfüllung, das Thema weich singend im Sopran hervor. Nur an dieser Stelle und bei seinem Eintritt im Baß (Takt 15) spiele ich das Thema hervortretend. Alle anderen Themaeintritte lasse ich klanglich zurücktreten zugunsten der anderen Stimmen.

* * *

Takt 18 (bzw. 92) soll das letzte Achtel natürlich *fis* (nicht *f* heißen. — Im Mittelteil, Takt 29 bis 77 (un poco più animato), herrsche die Freude am Spielerischen; dazwischen das hereinleuchtende Fugenthema wie eine flüchtige Reminiszenz. Takt 33, erstes Viertel, spiele ich so:



Wenn der Anfang dieses Taktes genau so, wie im Original angegeben, gespielt wird, ergibt sich immer eine Härte, und die fließende Be-
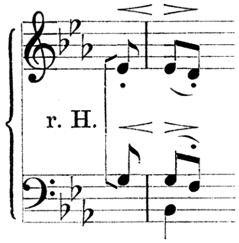
The prelude, "with graceful animation," should be played *mp* throughout, lightly (*leggiero*), barely throwing fingers at the keys [fingers should leave the note before the next note is taken]. The bass notes should consistently be played as short as indicated and the pedal is to be used sparingly.

Some intensification and expansion in measures 36–40.

* * *

The fugue is an unassuming, harmless work. Do not strive for anything grand. It divides itself clearly into fugue (measures 1–28), playful development (measures 29–77), and exact repeat of the fugue (measure 77 to end). The playful middle section is somewhat livelier in tempo and character. Avoid constantly accentuating the fugue subject in the first and third sections. *This* fugue will not tolerate it.
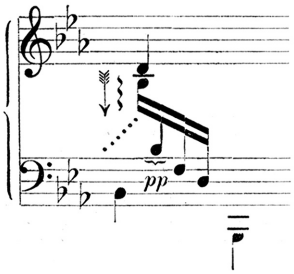
* * *

This figure (measure 12): 
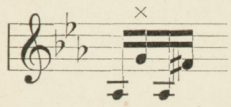
is characteristic of this fugue (and also of the F Minor Prelude in the "Well-Tempered Clavier," Book 2). It is repeated in measures 13, 14, 17, 18, 19, 20, and 24–25 (middle voice!) etc. This figure should be played in a caressing, flattering manner.— Between measure 17 and the soprano entry of the subject (second quarter note in measure 21) a swell ( ) with a *minute* acceleration and some "agitato" will make the flattering pleas sound more urgent and impatient, thus making the soft, singing entry of the subject in the soprano stand out like their fulfillment. I emphasize the subject only here and at its entry in the bass (measure 15). In favor of the other voices, I allow all other entries of the subject to recede to the background.

* * *

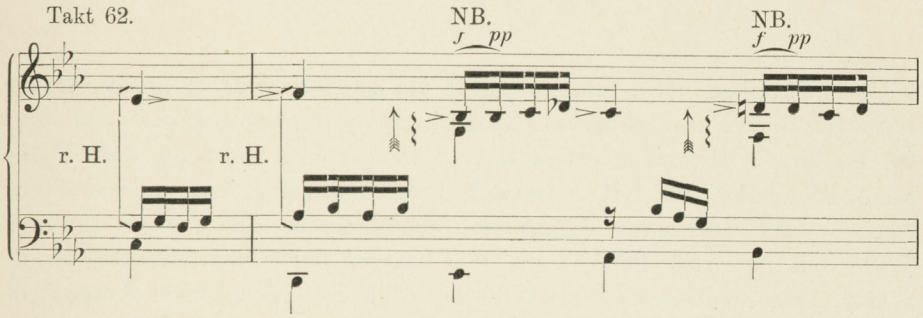
In measure 18 (and also in 92) the last eighth note should be *F sharp*, not *F,* of course. — In the middle section, measures 29 to 77 (un poco più animato), a joyful playfulness should prevail, with the fugue subject shining through here and there like a fleeting reminiscence. I play measure 33, first quarter note, like this:



Playing the beginning of the measure *exactly* as indicated in the original results in harshness and makes the flowing movement sound stiff and dry.

wegung klingt wie erstarrt und vertrocknet. Ich spiele daher in angedeuteter Weise mit arpeggio von oben nach unten: ⁞≀, wobei das erste der zwei Sechzehntel — der rechten Hand stärker, (als Endung des Fugenthemas), das zweite Sechzehntel sehr schwach angeschlagen wird. — Die gleiche Ausführung komme dem ersten Viertel des Taktes 37 zu. — Takt 50 soll das vierte Viertel der rechten Hand so:  gespielt werden. Beim zweiten Viertel des Taktes 55 beginne (mit *pp*) eine konsequent durchgeführte Steigerung durch allmähliches Anschwellen, die ihren Gipfelpunkt mit dem Eintritt des Themas (Takt 61, forte) erreicht.

Auch hier empfehle ich wieder die früher angedeutete Ausführung, nur diesmal: ⁞≀, von unten nach oben arpeggiert:



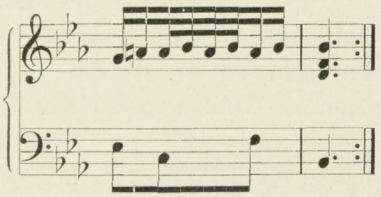
Wobei wieder betont werden muß, daß bei diesem Doppelt-Anschlagen: (NB. $\overset{f}{\underset{}{}}\ pp$) das zweite Sechzehntel sehr schwach klingen muß.

* * *

Zu solchen, oder ähnlichen, Modifizierungen glaube ich in dergleichen Fällen immer raten zu müssen. So ist meines Erachtens die Ausführung der Lisztschen Transkription von Schuberts »Gretchen am Spinnrade« genau nach der angegebenen Vorschrift unschön und widersinnig.

* * *

Nach kurzer Haltung 𝄐 schließe ich gleich das Allegro, ein richtiges, munteres perpetuum mobile, an. Takt 31—32 spiele ich:
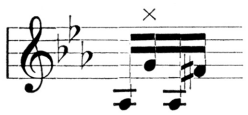


Die kleingestochenen Staccato-Punkte seien hier — wie so oft bei Bach — nicht staccato, sondern non legato, ausgeführt.

Takt 45—48 und Takt 69—72 mit Verschiebung (zweitem Pedal). — Wenn man schließt, verbreitere man Takt 95 fast um das Dreifache seines Wertes.

* * *

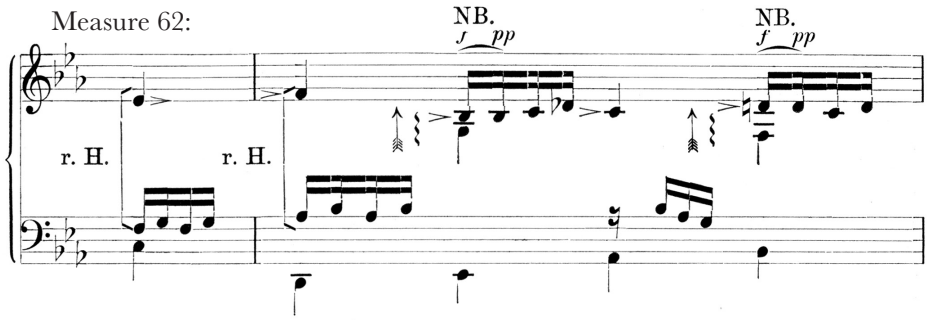
Therefore, as indicated here, I play this arpeggiated from the top down with a strong accent on the first of the two sixteenth notes in the right hand (ending of fugue subject), and a very weak accent on the second sixteenth note.—The first quarter note in measure 37 should be played in the same manner.—In measure 50, the fourth quarter note of the right hand should be played like this:



At the second quarter note of measure 55 start a gradual, consistent swell of volume (beginning with *pp*) which reaches its climax with the entry of the subject (measure 61, *forte*).

Here, also, I recommend the execution mentioned above, but this time arpeggiated from the bottom up .

Measure 62:
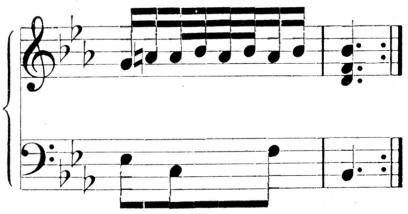


Let me stress again that regarding these *f* to *pp* accents, (NB. *f pp*), the second sixteenth note has to sound *very* softly.

* * *

I would like to suggest this modification or a similar one for any such instance. For example, in my opinion, the performance of the Liszt transcription of Schubert's "Gretchen am Spinnrade" *exactly* as indicated is unpleasant and absurd.

* * *

After a short fermata I continue with the Allegro, a veritable merry perpetuum mobile. I play measures 31–32 as follows:



As is often the case with Bach, the staccatos in small print should be performed non-legato rather than staccato.

Measures 45–48 and 69–72, with soft pedal (second pedal).—The closing measure 95 should be played very broadly, retarding to almost three times its value.

* * *

Das italienische Konzert.

(Steingräbersche Ausgabe: Band I, Seite 40.)

Der Originaltitel lautet:

»Zweyter Theil der Clavier-Uebung, bestehend in einem Concerto nach Italiänischem Gusto, [und einer Ouverture nach Französischer Arth] vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget von Joh. Seb. Bach.«
Erschien im Jahre 1735.
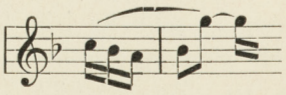
* * *

Das Problem, dem Klavier allein ein ganzes Konzert anzuvertrauen, hat Bach in seinem berühmten »Italienischen Konzert« gelöst — italienisch im Gedanken des Konzertvortrages, wie er sich dort an der Violine namentlich entwickelt hat, italienisch in der Form eines von zwei schnelleren Sätzen eingeschlossenen langsamen, die sich für die Violine (halb im Wettstreit mit dem Tutti, halb im Interesse der Solovirtuosität) als die praktischste herausgestellt hatte. Bach hat im italienischen Konzert die Aufgabe, ein zum Vortrag geeignetes Klavierstück in mehreren Sätzen zu schreiben, so unvermittelt vollkommen erfüllt, daß die großen Sonaten einer späteren Zeit nichts Wesentliches mehr haben dazu tun können.

Oskar Bie, Das Klavier und seine Meister, zweite Auflage, Seite 101.
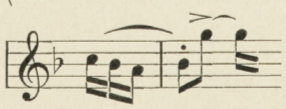
Allegro.

Die kleingestochenen staccati spiele ich in diesem Stücke recht kurz.

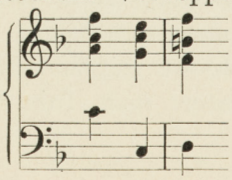
Takt 3 (bzw. Takt 7) trete in der rechten Hand das zweite Viertel: *f* (*c*) mit Akzent hervor und übertöne das dritte Viertel *b* (*f*), welches matt und mit wenig Klang anzuschlagen ist. Takt 8—9 (und an ähnlichen Stellen):



aus einem Schwunge, nicht wie andere (Bülow) vorschreiben:



letzteres klingt vulgär — eine unnötige und unangebrachte Derbheit. — Takt 16—18: Die kleingestochene Verdoppelung der Baßnote spiele ich in dieser Komposition — hier und später — nicht. Takt 27—28 denke man recht scharf an den »Sinn« der Stelle:



Die ausweichende Zerlegung Bachs (vielleicht um die »Parallele« zwischen den beiden Mittelstimmen zu umgehen?) nähere man also der

The Italian Concerto

(Ed. Steingräber, vol. I, page 40)

The original title is:

"Second part of the Clavierübung || consisting of a concerto after || the Italian taste [and an || overture in the French style] || for a harpsichord with two || manuals. For music lovers, || to refresh their spirits, composed || by Joh. Seb. Bach."

Published in 1735.
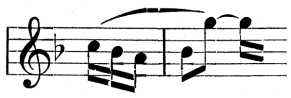
* * *

Bach solved the problem of entrusting an entire concerto to the keyboard alone in his famous "Italian Concerto." It is Italian with regard to the concept of a concerto performance as it developed there for the violin; it is Italian with regard to the form in which two faster outer movements enclose a slow inner one, a form which had emerged as the most practical one for the violin (partly in competition with the entire ensemble, partly to showcase solo virtuosity). In the "Italian Concerto" Bach fulfilled the task of writing a keyboard piece in several movements suitable for performance with such immediate perfection that the great sonatas of a later era would not be able to add anything essential to this accomplishment. Oskar Bie, "Das Klavier und seine Meister / The Keyboard and Its Masters," second edition, page 101.
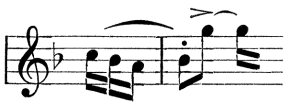
Allegro

In this piece I play the staccatos in small print very short.

In measure 3 (and in measure 7), I accentuate the second quarter note, *F* (*C*), in the right hand and let it be heard louder than the third quarter note, *B flat* (*F*), which is to be struck weakly and with little sound.
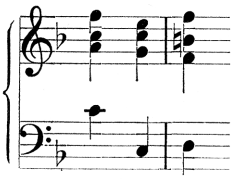


Measures 8–9 (and in similar places):
in one flowing movement, rather than following what others (Bülow) prescribe:

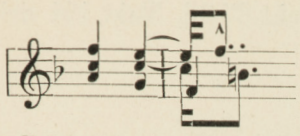


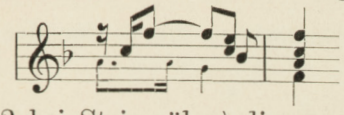
The latter sounds vulgar—an unnecessary and inappropriate crudeness. Measures 16–18: I do not play the doubled bass note in small print, either here or later on in this composition.

At measures 27–28, focus on the "basic idea" of this passage:

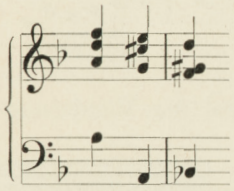


Bach's evasive breaking up of the chords might conceivably be approximated (perhaps to avoid the "parallels" between the two middle voices?)

eben gezeigten »Idee« an, etwa so verkürzend:  die beiden ersten Akkorde (Takt 27) scharf, dann auf dem ersten Viertel Takt 28 von unten *f* nach dem obern *f* rasch wie ein arpeggio, das obere *f* mit derselben Schärfe wie die zwei vorangegangenen Akkorde. Das *h* dann sehr gedämpft und schnell folgen lassen.

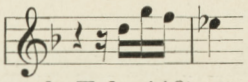
Takt 29:  die kleingestochenen Noten sehr gedämpft, die anderen hell, wie Fanfaren. — Takt 30 u. f. (siehe Anmerkung 2 bei Steingräber) die ausgeschriebenen »forte« und »piano« Bachs beziehen sich hier nicht auf die gewünschte Tonstärke, sondern sind angegeben, um zu bezeichnen, ob die betreffende Stelle auf dem oberen oder unteren Manual des »Klavizimbel« gespielt werden soll.

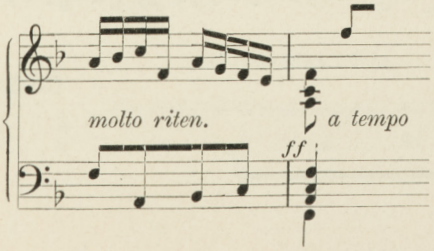
Wo demnach ein Wechsel der Manuale vorgeschrieben ist, muß sich der Klangcharakter plötzlich ändern, (wie bei einem »Registerwechsel« der Orgel), doch braucht sich dies naturgemäß nicht immer mit forte und piano zu decken. Takt 30 u. f. in weichem Gesangston (*mp* — *mf*). In den Takten 67—68 den Wechsel der Manuale durch plötzliches *p* mit Verschiebung (zweitem Pedal) kennzeichnen. Takt 76, 78 siehe Anmerkung zu Takt 16, 18.
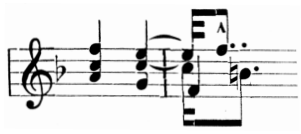
Takt 87/88: Hier ist die Idee wieder, wie bei Takt 27—28, so:  Der Grund der »Umschreibung« auf dem ersten Viertel des Taktes 88 ist hier noch klarer: es gilt, den üblen Querstand g-gis zwischen »Tenor« und »Alt« abzuschwächen. Damit dies aber wirklich geschieht, muß wieder so verkürzt und betont werden, wie bei Takt 28 angegeben wurde.
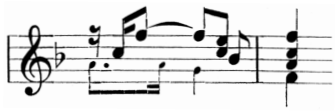
Takt 89 analog Takt 29. Takt 103/105 zart und etwas zimperlich, wie eine Parodie.

Takt 106—110 tritt die für Bach charakteristische Streichel- und Schmeichel-Figur auf. Siehe Anmerkung zur »Fuga« (Takt 11/12) in »Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur«.
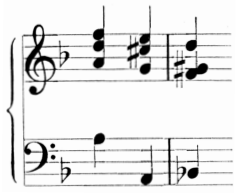
Takt 110/111: Diese Mittelstimme:  sehr gedämpft, hingegen die Oberstimme *b* (zweites Viertel, Takt 110) tönend.

Takt 162/163 spiele ich: 

to the "idea" just mentioned by shortening thus:  The first two chords (measure 27) very sharp; followed immediately by a rapid arpeggio-like low *F* to high *F* on the first quarter note (measure 28) whereby the upper *F* is struck as firmly as the two preceding chords; and then the *very muted B* swiftly after that.

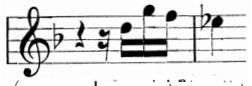
Measure 29:  The notes in small print very muted; the others bright like fanfares.—Measure 30 and following (see note 2 in Steingräber): Bach's written notations of "forte" and "piano" do not refer to the desired sound volume here; rather, they serve to indicate whether the particular passage should be played on the upper or lower manual of the harpsichord ("Clavicymbel").
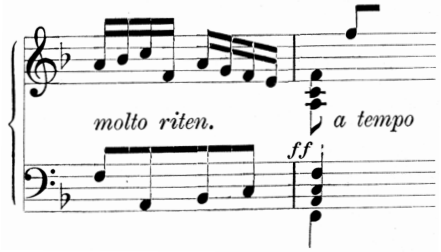
Consequently, wherever a change of the manuals is indicated, the quality of the sound has to change suddenly (similar to "changing a register" of the organ); of course, this does not have to coincide with forte and piano. Measure 30 and following in a sweet singing tone (*mp – mf*). Indicate the change of the manuals in measures 67–68 with a sudden *p* by engaging the soft pedal (second pedal). For measures 76, 78 refer to comments regarding measures 16, 18.

In measures 87–88, the basic idea is once again like the one in measures 27–28, namely:  The reason for the "paraphrase" on the first quarter note of measure 88 is clearer yet in this instance. The ugly cross-relation *G – G sharp* between "tenor" and "alto" has to be toned down. In order to accomplish this effectively, shorten and accentuate as indicated for measure 28 above.

Play measure 89 corresponding to measure 29. Measures 103–105, gentle and somewhat squeamish, like a parody.

In measures 106–110, the caressing, flattering figure characteristic of Bach appears. See comment regarding the "fuga" (measures 11–12) in Prelude, Fugue and Allegro in E Flat Major.

Measures 110–111: the middle voice  very muted; by contrast, the *B flat* in the upper voice (second quarter note, measure 110) prominent.

I play measures 162–163 as follows: 

Takt 190 siehe Anmerkung zu Takt 27/28, Takt 191 siehe Anmerkung zu Takt 29.
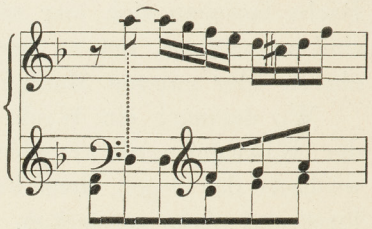
* * *

Andante.

Vielleicht die schönste »Gesangsszene«, die je für das Klavier geschrieben ward.
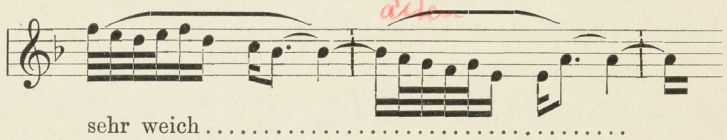
* * *

Siehe die Anmerkung a) bei Steingräber, S. 44! — — Takt 4 spiele ich, wie Bülow vorschlägt:
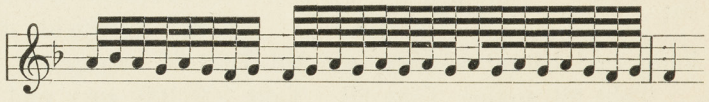


Takt 1 u. f.: das zweite und dritte Achtel der obstinaten Baßfigur mit abgesondertem Kolorit, etwa an pizzicati tiefer Seiteninstrumente erinnernd.
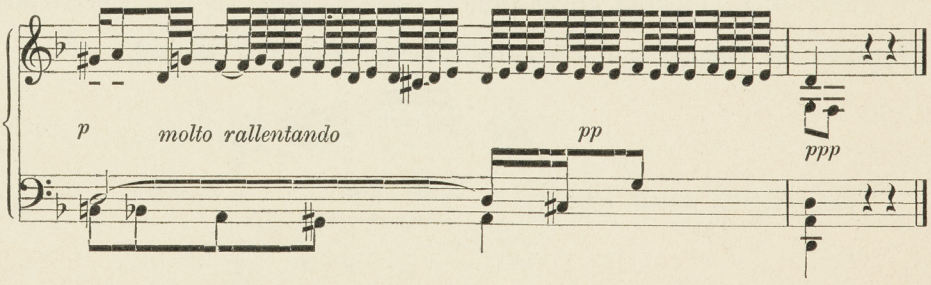
Takt 8—9:



Takt 17 bleibe in der rechten Hand die Verzierung weg. Takt 26, Ausführung des zweiten und dritten Viertels der rechten Hand:



Takt 28, rechte Hand ohne Verzierung. Takt 41: der Höhepunkt der ganzen, wundervollen Aria — mit aller Leidenschaft. — Takt 44: Ausführung des ∾ analog Takt 26. Die wehmütige, innige Coda, (Takt 45 bis 49) ein Gegenstück zur Coda der »chromatischen Fantasie«, ebenso frei im Vortrag wie diese. Takt 48/49 (in Sechzehnteln zu zählen!):
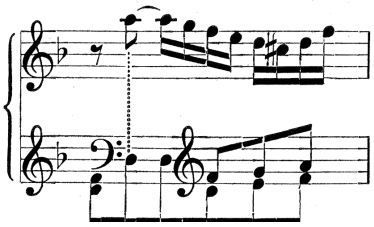


* * *

For measure 190, see comment at measures 27–28; for measure 191, see comment at measure 29.

* * *

Andante

Arguably the most beautiful "vocal scene" ever written for the piano.
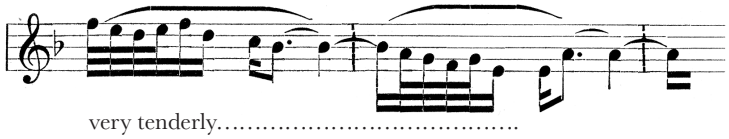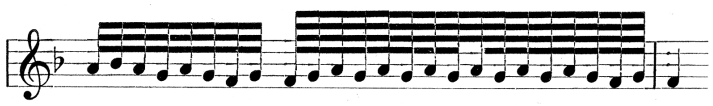
* * *



See comment (a) in the Steingräber edition, page 44.—I play measure 4 as suggested by Bülow:

In measure 1 and following, the second and third eighth notes of the ostinato figure in the bass line with their own timbre, somewhat reminiscent of the pizzicato of a low string instrument.
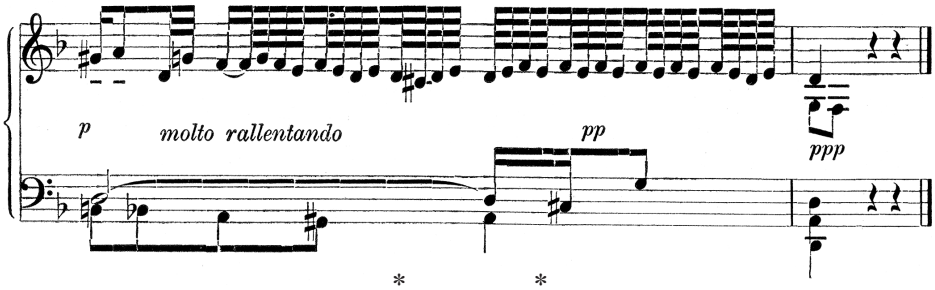
Measures 8–9:



In measure 17, the ornament in the right hand is to be omitted. Measure 26, execution of the second and third quarter notes in the right hand:



Measure 28, right hand without ornament. Measure 41, as the climax of the entire wonderful aria, very passionate. Measure 44, the execution of the ascending trill similar to measure 26. The melancholy, tender coda (measures 45–49) to be performed just as freely as its counterpart, the coda of the "Chromatic Fantasy." Measures 48–49 (count off sixteenth notes!):

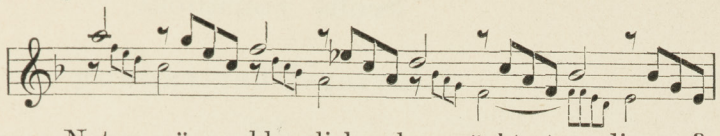


* * *

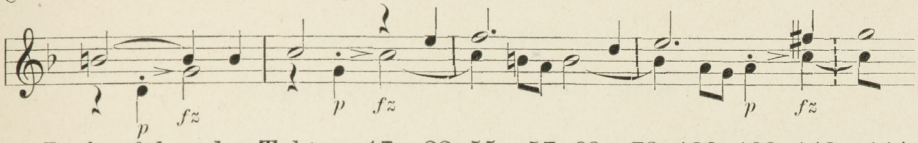
Presto.

Keck, frisch, ausgelassen.
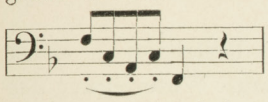
Takt 5—8:



die kleingestochenen Noten müssen klanglich sehr zurücktreten, die großgestochenen munter hervorgehoben. Takt 59—62:
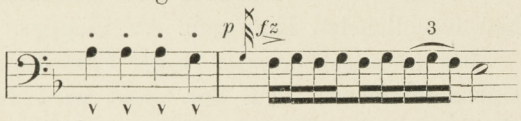


In den folgenden Takten: 17—22, 55—57, 69—73, 120, 122, 143—144, 175, 177, 179, sei die Mittelstimme gedämpft und in den Hintergrund tretend. Takt 80 linke Hand:

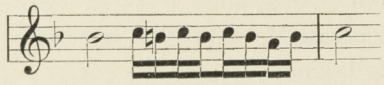


ebenso Takt 84, linke Hand. Auch Takt 85—104 die linke Hand kräftig markiert.

Takt 95—96, linke Hand sehr markiert:

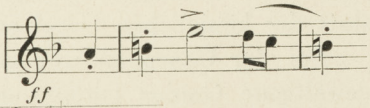


Takt 104—125: die wunderbare »lyrische Episode«. (Seitenthema? Gegensatz.) Takt 106, Ausführung:

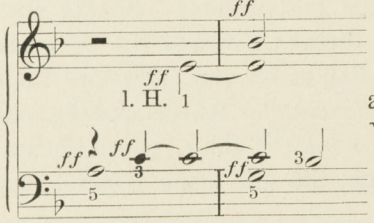


Takt 115: Das wiederkehrende Hauptthema klingt hier wie verschleiert, auch in Takt 125 habe es noch nicht den alten Glanz, doch wird es hier schon heller.

Takt 136: Mittelstimme etwas hervortretend:



Takt 151/152: das töne voll und hell wie vier nacheinander eintretende Posaunen:
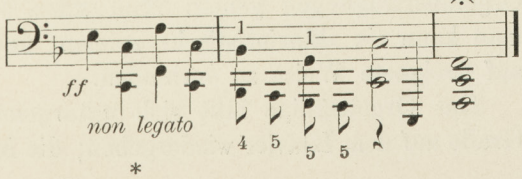


alles streng nach Wert halten.

Takt 153: Erst hier erstrahlt das Thema wieder in seinem alten Glanz.

Takt 182—184 analog Takt 59—62 (siehe dort die Ausführung).

NB!: Vergleiche »Angelpunkt« Takt 8/9 und 193/194, linke Hand!

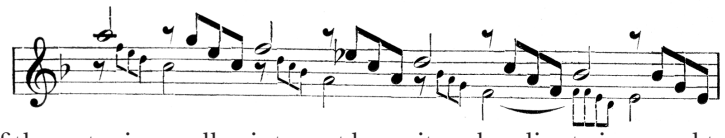
Takt 208—210 linke Hand, ad libitum:
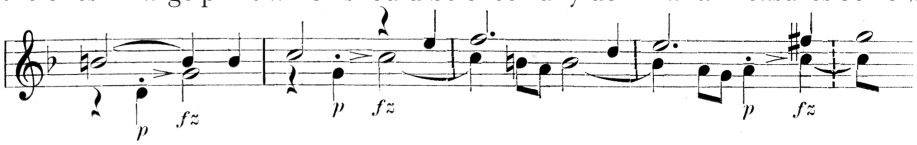


* * *

Presto

Bold, fresh, exuberant.

Measures 5–8: 

The execution of the notes in small print must be quite subordinate in sound to the ones in large print which should be cheerfully dominant. Measures 59–62:
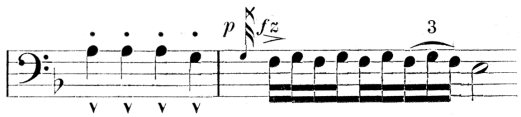


In measures 17–22, 55–57, 69–73, 120, 122, 143–144, 175, 177, 179 the *middle voice* needs to be *muted* and stay in the background. Measure 80, left hand:



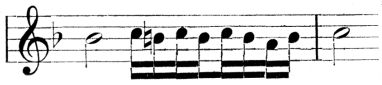
loud and rattling

Likewise measure 84, left hand. In measures 85–104, the left hand also strongly articulated.

Measures 95–96, left hand quite articulated:
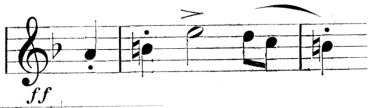


Measures 104–125: the wonderful "lyrical episode." (Secondary theme? Contrast.) Measure 106, execution:
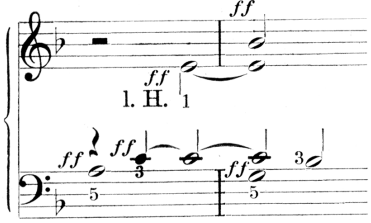


In measure 115, the returning main theme is to sound as if veiled; likewise, in measure 125, it should not yet reach its earlier brilliance, but become somewhat brighter.

In measure 136, middle voice somewhat more prominent:



Measures 151–152, let it ring, resounding and bright like four trombones entering one after the other:
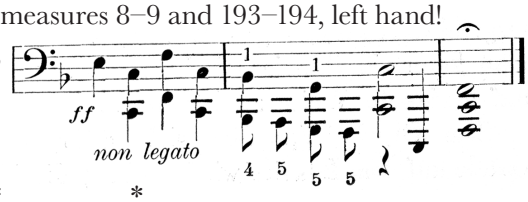


Strictly keep the value of each note.

In measure 153, the theme finally reaches its former brilliance.

Execute measures 182–184 similar to measures 59–62 (reference for execution).

Note: Compare the "pivotal" measures 8–9 and 193–194, left hand!

Measures 208–210, left hand, ad libitum (at the discretion of the performer):



* * * *

Sechs Tonstücke.

Klavier-Übertragung

von

Ferruccio Busoni.

Neue durchgesehene Ausgabe.

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den Übertragungen von Kompositionen anderer Instrumente, vorzüglich der Orgel, für Klavier, sind diejenigen Busonis unvergleichlich. Sie nehmen den höchsten Rang ein, alle anderen »Bearbeitungen« bedeuten nur Versuche.

Die Berechtigung von Übertragungen wird vielfach bestritten. — Diese »Sechs Tonstücke« bilden in ihrer Gesamtheit eine starke Widerlegung der hauptsächlichsten Einwände der Gegner.

Ein ununterbrochener, reger Fluß durchzieht die D-dur-Fuge in froher Unermüdlichkeit. Auf der Orgel wird dieser Fluß entweder träge, oder ein meckerndes Purzeln entsteht. Den Meister-Organisten, der beide Zerrungen vermeidet, hört man wohl selten. — Die Choral-Vorspiele haben teils eine so weiche, die größte Schmiegsamkeit der Melodieketten erfordernde Zeichnung, (erstes und drittes Vorspiel), teils einen so zierlichen Perlenschmuck in ihrer Figuration (viertes Vorspiel), in allen ist so wenig Starrheit und so viel lyrische Differenziertheit, daß das Klavier hier sehr wohl statt der königlichen Orgel eintreten darf.

Bei der Chaconne ist's ein anderes. Während die Feder, die der gewaltigste Genius leitete, eine »Sonate für Violine allein« zu Papier brachte, floß bei dieser Chaconne ein so gigantisch erhabener Gedankenstrom hernieder, daß es für vier schwache Violin-Saiten zu viel sein mußte: Der großen Übermacht der Ausdrucksmöglichkeiten eines Flügels, gegenüber denen einer »Solo-Violine«, gewiß, formt Busoni in congenialer Art eine Nachdichtung, die alle seine Übertragungen krönt.

* * *

Von zwei Gesichtspunkten aus kann man an die Wiedergabe von Orgelübertragungen gehen: Man kann sie »organistisch« spielen, oder man kann sie »klavieristisch« spielen; und am besten ist es, beide Arten auf geeignete Weise zu verbinden.

Das Orgelmäßige läßt sich naturgemäß nur bis zu einem gewissen Grade auf dem Klavier wiedergeben; die Mittel, die uns zu Gebote stehen,

Six Musical Pieces

Transcribed for Piano

by

Ferruccio Busoni

New and revised edition / Neue durchgesehene Ausgabe

Leipzig: Breitkopf & Härtel

Among the compositions written originally for other instruments, primarily for the organ, and transcribed for the piano, those by Busoni are unsurpassed. They rate at the very top; next to them all other "adaptations" are nothing but mere exercises.

The validity of transcriptions is often challenged; however, taken as a whole, these "Six Musical Pieces" strongly refute the main objections of their opponents.

There is a perpetual, animated flow running joyfully and tirelessly throughout the Fugue in D Major. On the organ this flow tends to become either sluggish or deteriorate into chattering and disorder. It is the rare masterful organist who succeeds in avoiding both these distortions.—Some of the choral preludes have a very gentle line which requires utmost flexibility of the melodic chain (first and third prelude), some employ a delicate figuration like precious pearls (fourth prelude), and all of them show so little rigidity and such a degree of lyrical sophistication that the piano may well take the place of the majestic organ here.

As regards the chaconne, this is a different matter. Although the pen guided by this most formidable genius put a "sonata for solo violin" on paper, the titanic and sublime stream of ideas that flowed from it could not but exceed the capacity of four weak violin strings. Confident of the vast superiority in the means of expression of the grand piano over the "solo violin," Busoni created a free adaptation of the same high standard—the crowning achievement of all his transcriptions.

* * *

The performance of transcriptions from organ can be approached in two ways: they can be played "organ-like" or "piano-like"; the best approach is to combine both ways in a suitable manner.

The organ-like effect can be reproduced on the piano only to a certain extent, of course; to achieve this, the means at our disposal must be utilized

um dies zu tun, müssen bewußt ausgenützt werden. Da wären folgende Hauptvorschriften aufzustellen:

Um das Spielen mit den »Registerzügen« nachzuahmen, spiele man je eine Strecke immer in je einem ganz bestimmten, fixierten Anschlagscharakter. Man wechsele also nicht beständig (von Note zu Note) mit den Farben, wie es bei klavieristischem Vortrage meistens der Fall ist: man spiele nicht »malerisch«, sondern architektonisch. Denke sich quasi einen, oder eine Gruppe von Registerzügen gezogen und versehe eine bestimmte Abteilung des vorzutragenden Orgelstückes mit diesem Klangcharakter. Man unterlasse in solchem Falle bei den Läufen, Skalen usw. jedes schwellende crescendo, jedes diminuendo (obgleich die Orgel dies ja hervorbringen kann). Man gebe den Linien keinen farbigen Schwung und lasse ja alles Sentimentale, romantisch Sehnsüchtige usw. aus dem Spiel. Alle Akkorde müssen vollkommen ungebrochen und mit durchaus gleichmäßigem Druck aller Finger angeschlagen werden. Das Arpeggiieren ist das Verderben aller organistischen Klänge. Alle Künste des Anschlages und des Pedals müssen verwendet werden, um gehaltenen Tönen, insbesondere den Bässen und Orgelpunkten möglichste Klangdauer zu sichern.

Doch gibt es dann wieder Stellen, wo neben der architektonisch-organistischen Art die malende, geschmeidige, klavieristische Weise in ihr Recht tritt, und wo sie mit Glück verwendet werden kann: gleichwie Fresken, auch zierliche Malereien, an einem Palaste angebracht werden.

Dann kann der spezifische Klavier-»Gesang« und die demselben charakteristische Phrasierung einsetzen. (Zum Beispiel im f-moll Choral-Vorspiel.) Das Sentiment darf sich etwas vorwagen; jedoch das Arpeggio-Verbot bleibe immer aufrecht.

Wo ein Akkord im Zusammen-Anschlag nicht gespannt werden kann, mag man ihn sinngemäß reduzieren.

Das Stumm-Anschlagen von einzelnen Tönen oder Akkorden (im Baß), um ihnen reine und längere Fortdauer im Pedal zu sichern, erfordert sorgfältiges Studium. (Stumm anzuschlagende Töne werden in kleingestochener Schrift und eingeklammert notiert.) Vor allem ist in den meisten Fällen die äußerste Schnelligkeit im Abspringen vom wirklich angeschlagenen zum stumm angeschlagenen Tone notwendig.

* * *

Die folgenden sechs Kompositionen erschienen zusammen in neuer, definitiver Fassung unter dem Titel: »Sechs Tonstücke.«

Die früheren Einzelausgaben sind nicht zu benutzen (für das Studienbuch).

deliberately. The following rules may serve as guidelines:

In order to imitate playing with "stops," each separate sequence should be performed consistently with a *rather specific*, fixed touch. Therefore, one should refrain from constantly changing the tone color (from one note to the next) as is commonly the practice when applying a piano-like technique: the performance should be architectonic rather than "picturesque." One might think of this as if a stop or a set of stops were pulled in order to create a specific sound quality for *a certain section* of the organ piece to be performed. In such a case, any build-up to a crescendo, any diminuendo in the runs, scales, etc. should be avoided (although the organ is capable of producing these). There should be no colorful momentum to accent the lines; one should guard against anything sentimental, romantically longing, etc. in the execution. All chords should be played completely unbroken and with constant, equal pressure of all fingers. Arpeggiating is the ruin of all organ-like sound. All devices of touch and pedaling must be brought to bear in order to ensure the longest possible sound duration of the sustained notes, in particular of the bass and pedal point.

However, there are also places where, besides the organ-like architectonic delivery, the picture-painting, flexible, piano-like manner of playing may assume its rightful place, where it may be used to advantage—just like a palace might be decorated with frescoes or delicate paintings.

In such instances, the "vocal" characteristic of the piano, and the phrasing typical of it, may be applied (in the chorale prelude in F minor, for example). Some emotion may come to the fore; however, the arpeggio must still be avoided.

Where a chord is too extended for all tones to be struck at once, it may be reduced as appropriate.

The silent touch of individual keys or chords (in the bass) in order to ensure a pure and continued duration in the pedal will require careful study. (Keys that are to be struck silently will be indicated in small print and parentheses.) Above all, in most cases the change from the key that was actually struck to the one that is silently touched must occur with extreme speed.

* * *

The following six compositions were published together in a new, definitive version under the title "Six Musical Pieces" (Sechs Tonstücke).

The earlier individual editions should not be used (for the purposes of the "Studienbuch").

Jedoch sei auf die schöne, vollständigere Sammlung von neun Choral-Vorspielen, übertragen von Busoni (zwei Hefte, Breitkopf & Härtel) hingewiesen.

Aber auch für die folgenden vier Choral-Vorspiele benutze ich den (etwas abweichenden Text der »Sechs Tonstücke«.

* * *

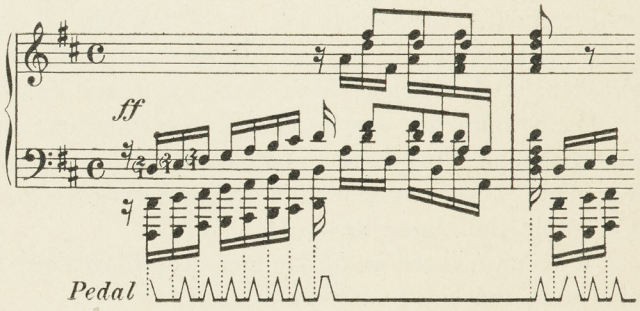
Präludium und Fuge D-dur.

Präludium.

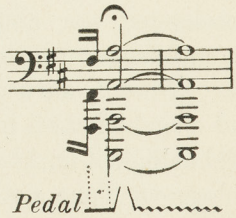
Takt 1, 2, 4: Die aufsteigende Skala muß sich auftürmen wie eine Pyramide. Schwer und gewichtig, jeden Ton — non legato. In der rechten Hand spiele ich die Noten der Skala mit dem zweiten Finger: der »Polster« des zweiten Fingers aber drückt gegen die Spitze (Nagel) des Daumens — auf diese Art wird jeder Ton der Skala mit Zweitem und Daumen zugleich angeschlagen.

Metronom für diesen Teil (Takt 1 bis zur Fermate 𝄐 Takt 5) etwa: Metronom 𝅘𝅥𝅯 = 120.

Pedalisierung bei dieser und ähnlichen Stellen natürlich so:



Takt 5 zur Fermate spiele ich:



Die folgende Sechzehntel-Figur spiele man in freiem, aber gegen Takt 1—5 merklich beschleunigtem Tempo. Man muß sich bemühen, den Orgelpunkt so lange als möglich zur Geltung zu bringen. Hier muß man zu diesem Zwecke vibrierendes Pedal anwenden: Pedal nach dem vierfachen a, hierauf nicht heben, sondern mit der Fußspitze beständig leicht zucken. Bei richtiger Ausführung muß dies den Effekt haben, daß die Sechzehntel-Figur genügend klar bleibt und der Baß doch mitklingt.

However, the beautiful and more comprehensive collection of nine choral preludes transcribed by Busoni (two books, Breitkopf & Härtel) should be mentioned here.

For the four choral preludes included below I also use the (slightly different) text of the "Six Musical Pieces."

* * *

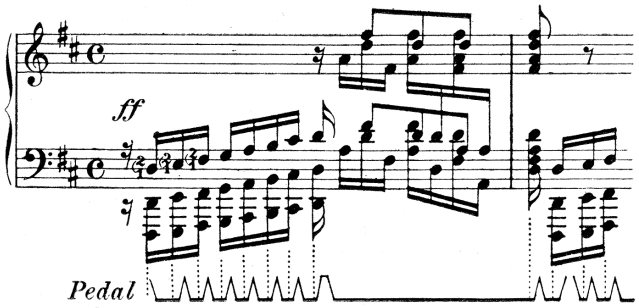
Prelude and Fugue in D Major

Prelude

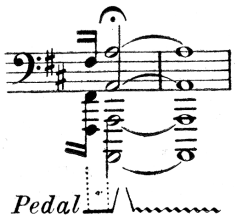
Measures 1, 2, 4: The ascending scale should tower like a pyramid. Weighty and forceful; each tone non-legato. In the right hand, I use the second finger to play the notes of the scale as follows: The "pad" of the second finger is pressed against the tip (nail) of the thumb. Thus, each note of the scale is attacked with second finger and thumb *simultaneously*.

Metronome marking for this part (measure 1 to the fermata 𝄐 in measure 5) approximately: 𝅘𝅥𝅯 = 120.

Pedaling for this and similar passages like this, of course:
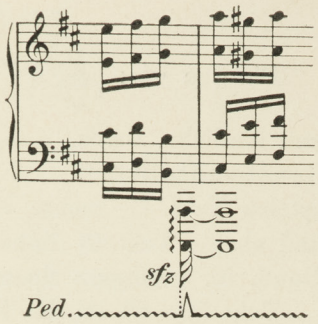


Measure 5 up to the fermata:

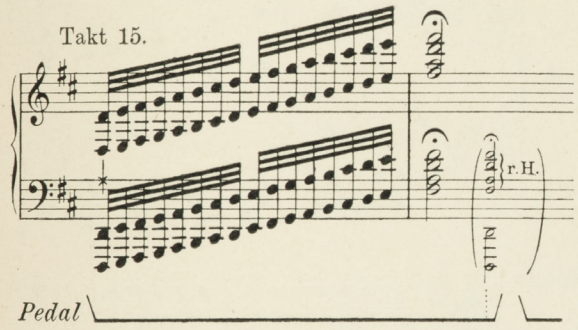


The following sixteenth-note figure is to be played in a free, but noticeably accelerated tempo compared to measures 1–5. One should strive to sustain the pedal point as long as possible. To accomplish this, a *vibrating* pedal should be applied as follows: Engage the pedal for the *A* (through four measures), but *do not release it* afterwards; rather, keep pedal engaged, vibrating lightly with the tip of the foot. If properly executed, the effect is that the sixteenth-note figure remains sufficiently clear and the bass is heard simultaneously.

Ende des Taktes 7 schlage ich das *a* in dieser Weise wieder an:



Takt 12: Die beiden *gis* zu Beginn des dritten Viertels recht voll und weittönend, — bei geöffnetem Pedal —, so daß das folgende Tremolo in eine mächtige Klangwoge gesenkt erscheint. Die einzelnen Töne des Tremolo müssen also fast ganz verschwinden. — Analog zu Takt 7 schlage ich zu Ende des Taktes 12 (knapp vor Beginn des Taktes 13) die tiefe *fis*-Oktave nochmals an. (Quasi als Vorschlag zum ersten Viertelschlag des Taktes 13.)
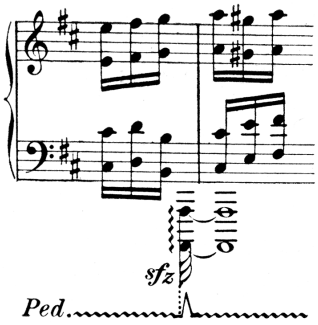


Ich spiele den ganzen Lauf in Doppeloktaven. Das erste Zweiunddreißigstel der Kette: $d\times$ muß äußerst volltönend, bei geöffnetem Pedal, angeschlagen werden; dann gleite die Skala mühelos und glatt in die Höhe (mit gedämpftem Ton) — die Finger sehr nahe an den Tasten lassen. Man denke gleich zu Anfang scharf an den zu erreichenden Akkord (Anfang Takt 16). Diesen Akkord wieder voll anschlagen, dann sehr schnell hinunterspringen, um die bezeichneten Tasten stumm anzuschlagen und dann erst das Pedal, welches die ganze Zeit geöffnet war, heben und nach kurzem Verweilen wieder treten, währenddessen ruhen die Hände andauernd auf den stumm angeschlagenen Tasten.

Große und geschulte Hände werden wohl für diesen Lauf den vorgeschriebenen Fingersatz für die oberen Töne der rechten Hand (und dementsprechend für die unteren Töne der linken Hand) ausführen können. Andere Spieler werden fortlaufend nur $\frac{5}{1}$ rechts, $\frac{1}{5}$ links benützen — dies muß aber besonders »nahe« und leicht, bei vibrierendem Handgelenk, geschehen.

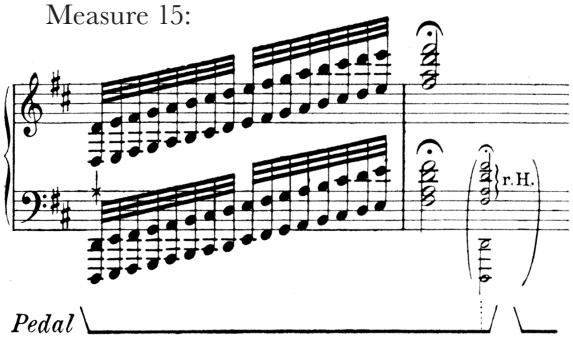
Takt 17, Alla breve: »sempre mezzo staccato« ist irreführend, eher: non legato. Nach dem vorhergegangenen Gigantischen habe dieser Teil den Charakter des Besänftigenden.

At the end of measure 7, I strike the *A* again as follows:



Measure 12, the two *G sharps* at the beginning of the third quarter note very resounding and sonorous—with open pedal—in such a way that the subsequent tremolo appears submerged in a powerful wave of sound, thus causing the individual tones of the tremolo to disappear almost completely.—Similar to measure 7, I strike the low *F sharp* octave at the end of measure 12 (just before the beginning of measure 13) one more time (like a grace note to the first quarter-note beat of measure 13, so to speak).

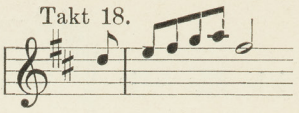
Measure 15:

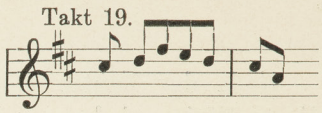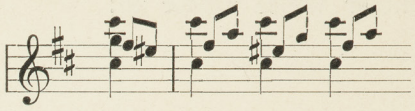


I play the entire run in double octaves. The first thirty-second note of the chain — *D x* — has to be played with resounding force and open pedal. Follow with an effortlessly gliding, smooth ascending scale (muted)—keep fingers *very close* to the keys. From the very beginning, focus your mind on the chord to be reached (at the start of measure 16). Attack this chord vigorously once again; then leap down very swiftly to touch the keys silently as indicated; finally, release the pedal, which was kept open until now, and engage it once more after a brief pause while the hands are resting on the silently struck keys.

Players with large and trained hands will likely be able to use the suggested fingering for the upper notes of the right hand (and for the lower notes of the left hand, respectively). Other players may want to use a continuous $\frac{5}{1}$ fingering on right, and $\frac{1}{5}$ on left—this must be executed with the fingers very "*close*" to the keys and a light touch with a vibrating wrist.

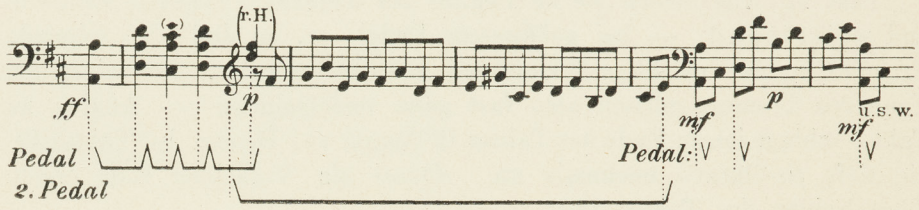
Measure 17, Alla breve: "sempre mezzo staccato" is misleading; preferable is non-legato. After the titanic dimensions of the preceding sequence, this part should have a soothing quality.
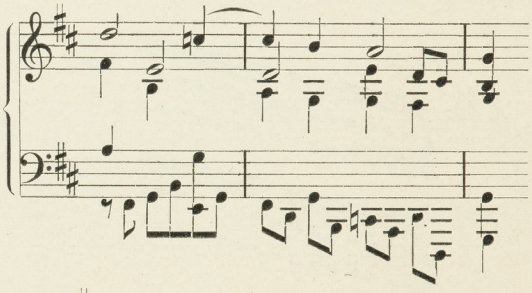
Phrasen wie: 

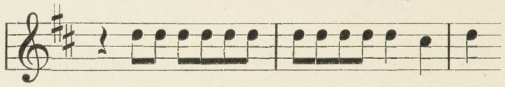
oder: 

und ähnliche, weich, jedoch ohne jede Sentimentalität!! — Kleinere Hände spielen Takt 41, rechte Hand: 
und ebenso Takt 43 (linke Hand Takt 41 wie Takt 43). — Takt 59, linke Hand, für geringere Spannungen, siehe das folgende Notenbeispiel.

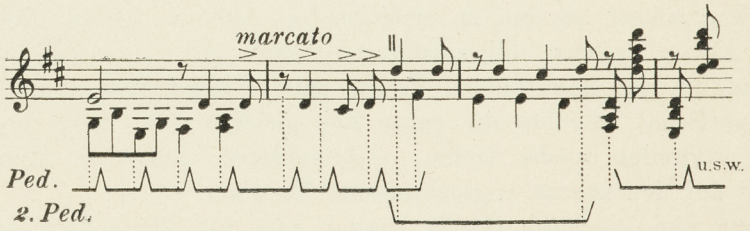
Takt 59—63 sei die Pedalisierung folgendermaßen:
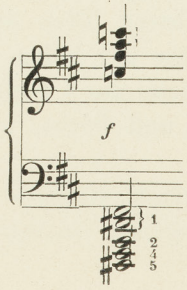


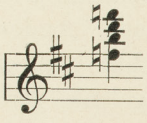
Takt 69/70 spiele ich in dieser Verteilung: 
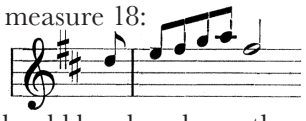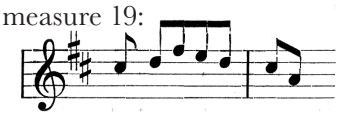
Takt 87/88 sei die klopfende Mittelstimme hörbar: 
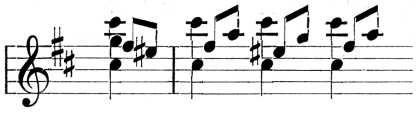
Takt 93—95 pedalisiere ich so:



Den Akkord auf dem dritten Viertel, Takt 96, nehme ich so: 

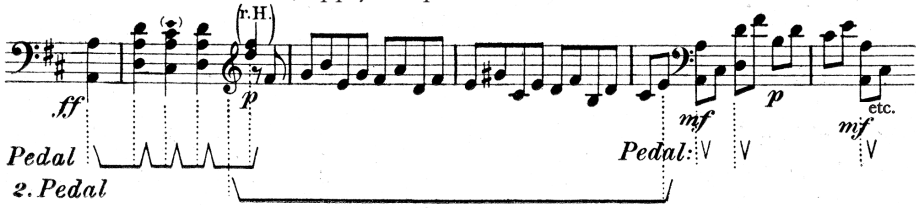
Takt 97, drittes Viertel, rechte Hand: 
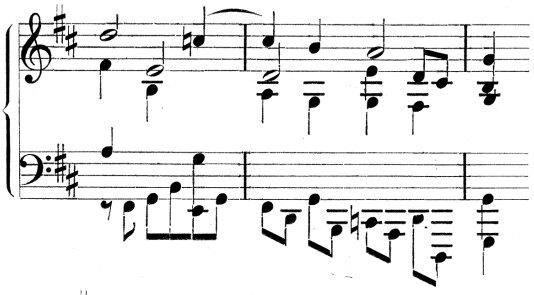
Phrases such as these: measure 18:  or measure 19: 
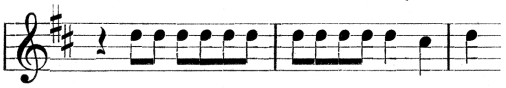
and similar ones should be played sweetly, but *devoid of any kind of sentimentality*!— Smaller hands play measure 41, right hand, as follows: 

Likewise measure 43 (left hand in measure 41 like measure 43).—Measure 59, left hand: for smaller finger spans see the musical example below.

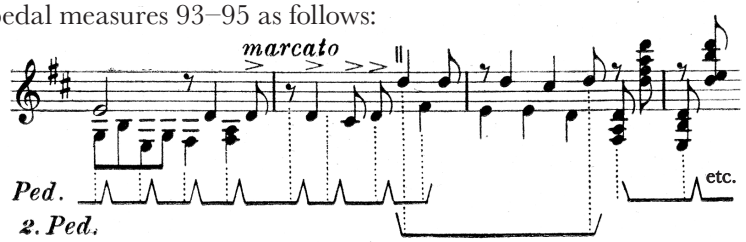
For measures 59–63, apply the pedal as follows:
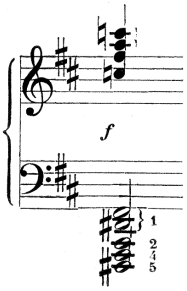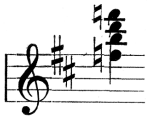


I use this distribution for playing measures 69–70: 

In measures 87–88, the tapping sequence in the middle part should be distinguishable: 

I pedal measures 93–95 as follows:
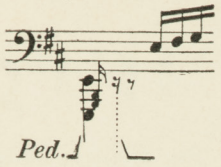


Execution of the chord on the third quarter note of measure 96: 

Measure 97, third quarter note, right hand: 

Takt 97, erstes Viertel.
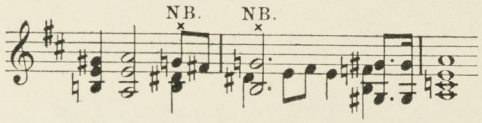
Eine leise »Füllung« der Baß-Oktaven in der Weise:



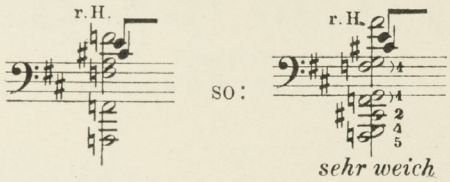
daß man die Mittel-(Füll-) Stimmen leicht mit anschlägt, gleich wieder hebt, und dann sofort die leere Oktave wieder pedalisiert, wird oft mit gutem Effekt anzuwenden sein.

* * *

In einer alten, beglaubigten Abschrift dieses Orgelstückes von Pachelbel (aus Bachscher Zeit) fand ich die Takte 99/100 mit folgender Variante (*g* statt *gis*), die sehr schön und ganz »bach-chisch« klingt; demgemäß spiele ich:

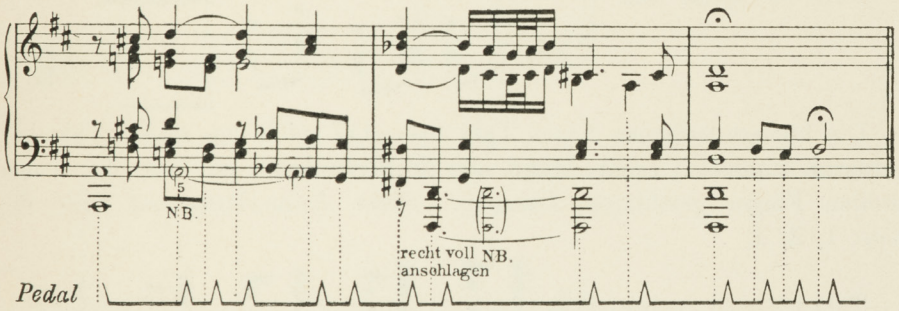


Takt 103, drittes Viertel spiele ich anstatt:



Vom Zeichen: // in Takt 104 an ohne die beiden Pedale.

Takt 105—107 spiele und pedalisiere ich folgendermaßen:



NB. Die stumm anzuschlagenden Noten genau nach Vorschrift.
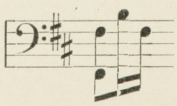
Man benütze den im letzten Takt (107) angegebenen trefflichen Fingersatz!

* * *

Fuga.

Die Fuge durchaus leggiero —: non legato.
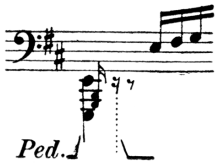
Takt 7: Der Gegensatz zum Thema sei wirklich durchweg gegensätzlich im Klang, manchmal mit humoristischer Färbung. Takt 34, zweites Viertel, im Baß:



— Von Takt 20—37 mit Verschiebung, wie vorgeschrieben. Takt 37: jetzt wird es wieder hell. Takt 48, 49 für kleinere Hände:

measure 97, first quarter note
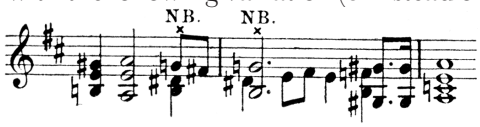
Softly "filling-in" the bass octaves may be achieved in this way:
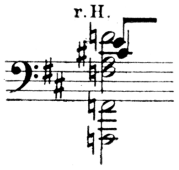


Strike the middle (filling-in) part softly together with the octave, but release it again immediately, and then follow instantly with the pedaled empty octave. This method may be used to advantage in many instances.
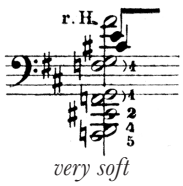
* * *

In an old, certified copy of this organ work by Pachelbel (dating from Bach's time) I found measures 99–100 with the following variation (*G* instead of *G sharp*) which sounds very beautiful and quite "Bach-like." Accordingly, I play the following:



In measure 103, third quarter note, instead of



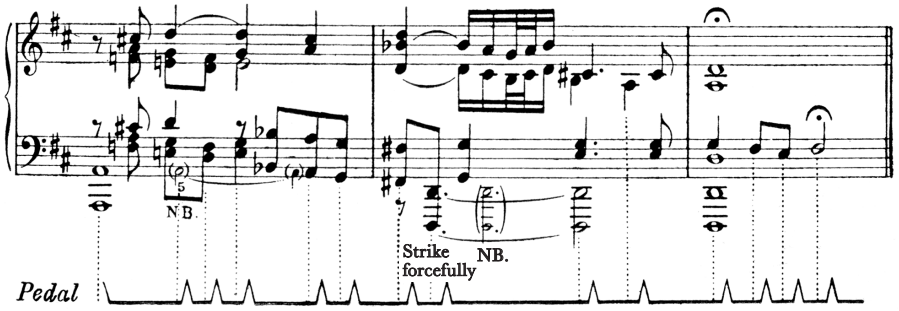
I play this:



very soft

From the // mark in measure 104, *without* both pedals.

Execution and pedaling in measures 105–107 as follows:



Note: Play the notes that are to be struck silently exactly as indicated.
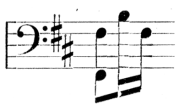
Use the excellent fingering indicated in the last measure (107).

* * *

Fugue

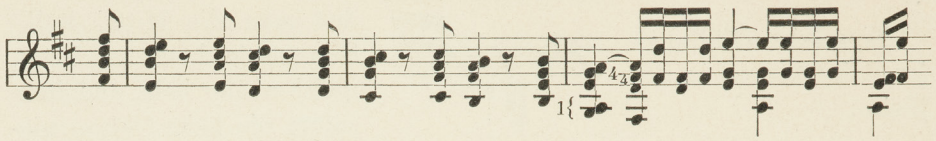
The fugue quite leggiero—non-legato.

In measure 7, the counter subject should be a clear contrast to the subject throughout as regards sound, at times with a humorous coloring. Measure 34, second quarter note in the bass:
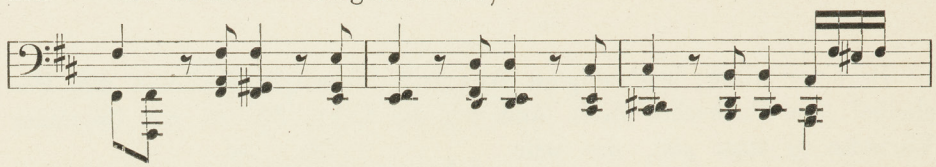


Measures 20 through 37 with soft pedal, as indicated. Measure 37: it's getting brighter again now. Measures 48–49 for smaller hands:

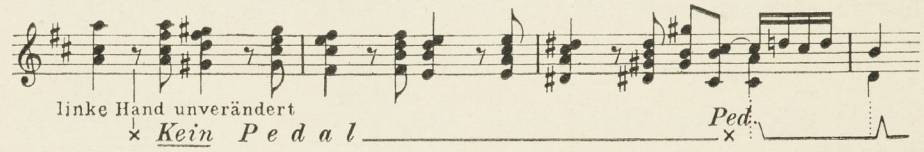
rechte Hand:
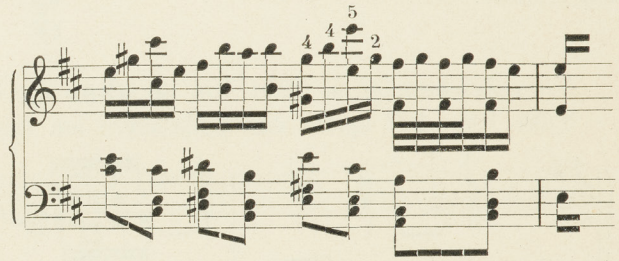


Takt 66 u. f.: linke Hand, für kleinere Spannungen (das Arpeggieren hier — wie überall — ausgeschlossen):



Takt 72 u. f. spiele ich die rechte Hand:

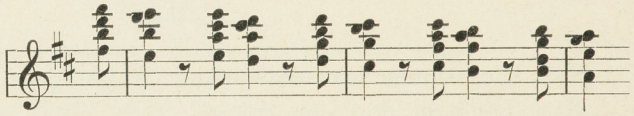


Takt 89 spiele ich:



Die kleingestochenen Noten Takt 114—117 spiele ich nicht. Takt 119 polternd, tumultös; rechte Hand alle 16 Sechzehntel mit dem durch den zweiten Finger gestützten Daumen. Siehe Anmerkung auf Seite 32, Takt 1, 2, 4.
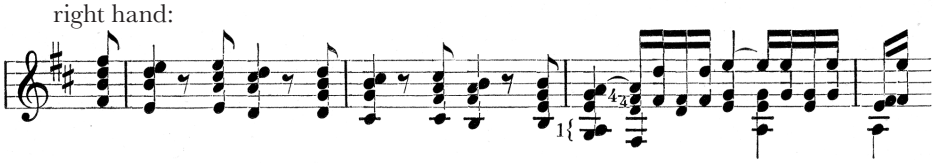
Takt 121, 122, rechte Hand, spiele ich:
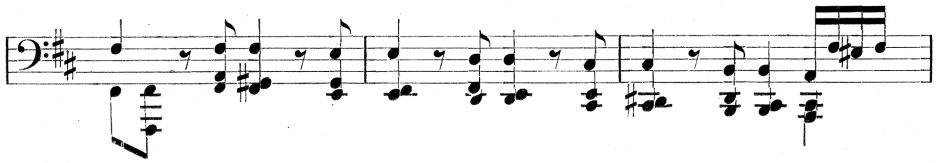


Takt 127 u. f.: eine Verzögerung oder klaffende Lücke beim Springen von der obern Lage in die tiefe (und umgekehrt) muß durchaus vermieden werden. — Steigerung durch fortwährendes crescendo bis zum Schluß. Tempo weder beschleunigen, noch verlangsamen. Im letzten Takt eine ganz unmerkliche Verbreiterung.
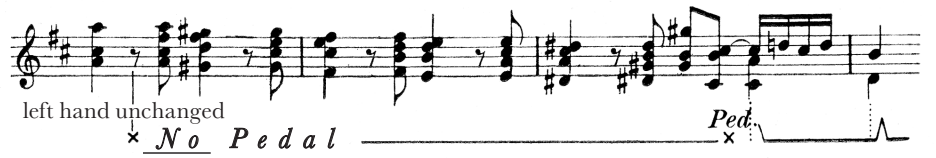
* * *

right hand:
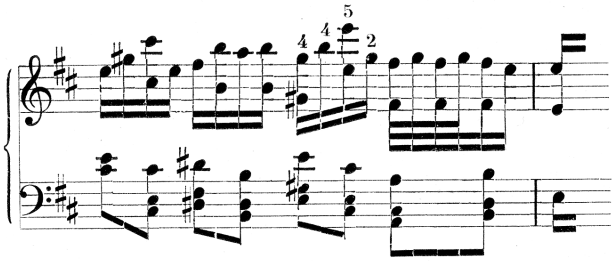


Measure 66 and following: left hand, for shorter finger spans (arpeggiating is prohibited here—like everywhere else):



In measure 72 and following, I play the right hand thus:
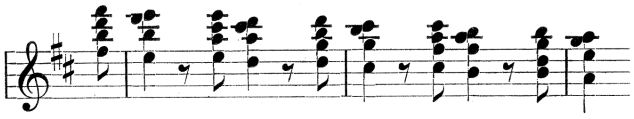


Measure 89 I play thus:



I do not play the notes in small print in measures 114–117. Measure 119, rumbling and tumultuous; in the right hand, all sixteenth notes should be played with thumb supported by second finger. See comment on page 32 for measures 1, 2, 4.

Measures 121–122, right hand:



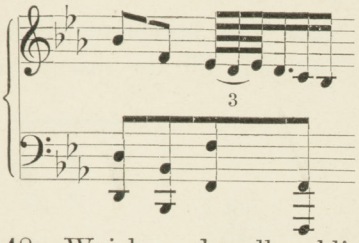
In measure 127 and following, it is important to avoid a retardation or obvious gap when leaping from the upper range to the low one (and vice versa).—Gradual intensification through mounting crescendo all the way to the close. Do not accelerate or retard tempo. In the final measure, a *wholly imperceptible* broadening.
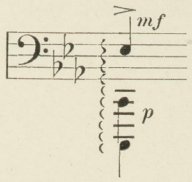
* * *

Vier Orgelchoralvorspiele.

1. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Takt 11 und ähnliche:



Takt 13, linke Hand, drittes Viertel:



Takt 47—48: Weich und voll erklinge hier der Cantus firmus in Oktaven. Ohne ritardando, ohne Glanz, im schlichten *pp*, die letzten fünf Takte.

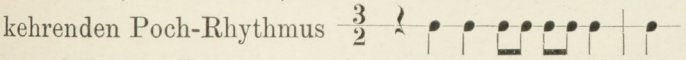
* * *

Die größte Schwierigkeit im Vortrage dieses Vorspieles besteht in der Färbung der einleitenden und zwischenspielenden Takte: Das äußerste, zarteste pianissimo und eine gewisse, wesenlose Gedämpftheit muß diesem Klangcharakter eigen sein; damit sich von diesem matten, schüchternen Hintergrunde die leuchtende Farbe des Cantus firmus um so schöner abhebt. Der Vortrag der Einleitung und der Überleitungstakte sei durchaus schlicht, ohne jede Schwellung, Unruhe, oder gar Sentimentalität. Eine *mf*-Färbung des Cantus firmus ist dann vollkommen ausreichend zur Erzeugung des gewünschten Kontrastes. In den Grenzen zwischen äußerstem pianissimo und mezzoforte aber bewege sich das ganze Stück. Kein forte, kein fortissimo.
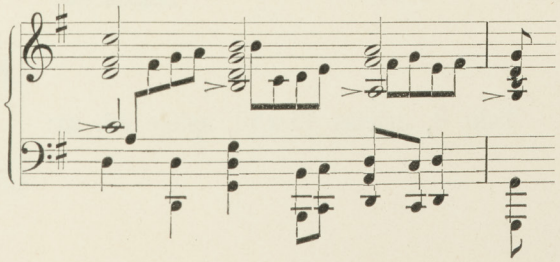
* * *

2. In dir ist Freude.

Robust; dabei lebhaftes Tempo.

Takt 1, linke Hand, und an ähnlichen Stellen: Den hartnäckig wiederkehrenden Poch-Rhythmus  schneidig zur Geltung bringen. Dagegen wuchten die schweren Halben des Cantus firmus. Das ganze Stück durchaus in klopfendem non legato.
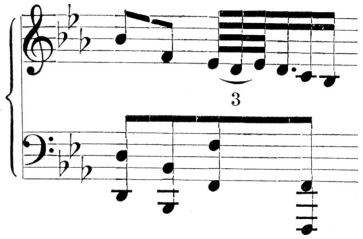
Takt 28 spiele ich, erleichtert, so:
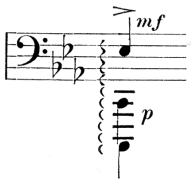


Four Choral Preludes for Organ

1. Sleepers, Wake! The Watch-cry Pealeth / Wachet auf, ruft uns die Stimme

Measure 11 and others like it:



Measure 13, left hand, third quarter note:



In measures 47–48, the cantus firmus in the octave should be heard sweet and full in the octaves. The last five measures without ritardando, without brilliance, in plain *pp*.

* * *

The biggest problem regarding the performance of this prelude concerns the coloring of the introductory and intervening measures. The softest, most delicate pianissimo and a certain muffled, ethereal quality should be manifest in order for the brilliant color of the cantus firmus to be set off all the more brightly against this faint, timid background. If the introduction and the intervening passages are played with simplicity and without any swell, restlessness or even sentimentality, a dynamic level of *mf* for the cantus firmus should be sufficient to produce the desired contrast. Keep the dynamic range of the entire piece within the *softest* pianissimo and mezzoforte. *No* forte, *no* fortissimo.
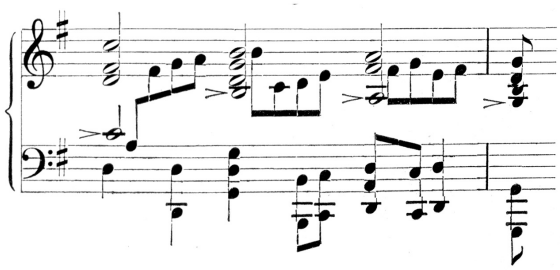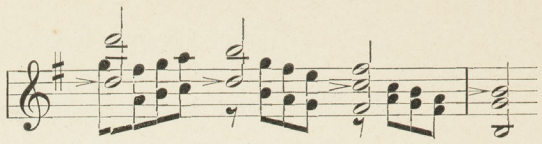
* * *

2. In Thee is Gladness / In dir ist Freude

Robust, yet in a lively tempo.
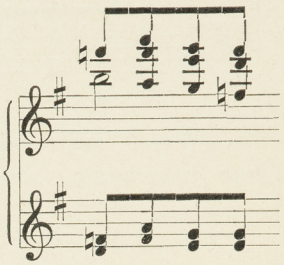
Measure 1, left hand, and similar passages: make the persistently recurring tapping rhythm  sound very crisp. Set the powerful half-notes of the cantus firmus massively against it. The *entire* piece in a tapping non-legato.

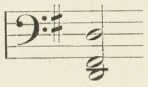
As a relief, I play measure 28 like this:



Takt 32, rechte Hand: 

bilden die akzentuierten Noten eine (gut hervorzuhebende) Oktavenverdopplung des Cantus firmus. — Takt 34—36 die akzentuierten Noten (ʌ) kräftig herausholen.
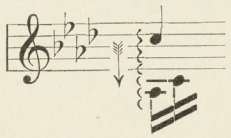
Takt 54, dritte Halbe, spiele ich: 

Takt 63, dritte Halbe, linke Hand: 
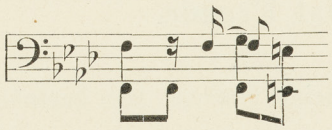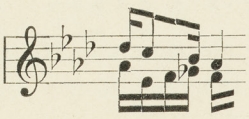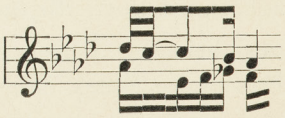
* * *

3. Ich ruf' zu dir, Herr!
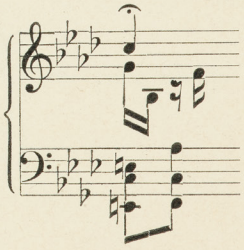
Durchweg mit schönstem, weichstem Gesangston.
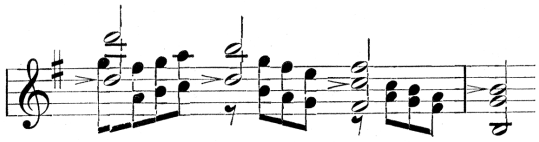
Im Vortakt zu Anfang:  desgleichen Takt 4, 5 und Takt 15, viertes Viertel ist von oben nach unten zu arpeggieren: Weicher Gesangston oben, matt *pp* die Begleitungsstimmen, hier und durchweg.

Takt 1, zweites Viertel, für kleinere Hände: das *g* links nehmen:
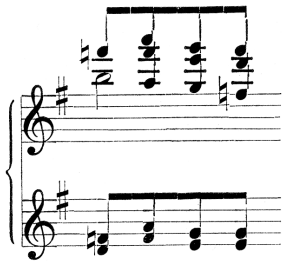
also links:  und ähnlich Takt 5, zweites Viertel.
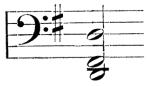
Takt 3, zweites Viertel, rechte Hand, Ausführung entweder:  oder so: 

Takt 8, drittes Viertel, spiele ich so: 

Measure 32, right hand: 

Here the accented notes double the cantus firmus in the octave (to be brought out prominently). —In measures 34–36, make the accentuated notes (∧) stand out strongly.
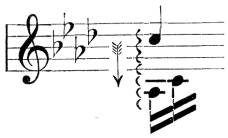
Measure 54, third half note: 
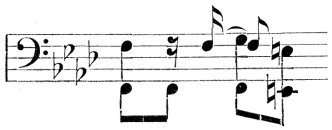
Measure 63, third half note, left hand: 
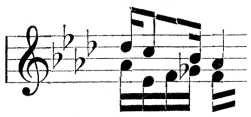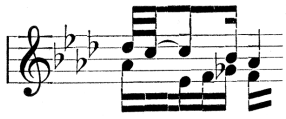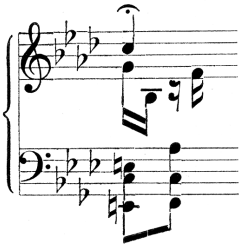
* * *

3. I Call to Thee, Lord Jesus Christ / Ich ruf' zu dir, Herr!
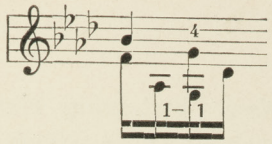
Maintain a very beautiful, very sweet singing tone throughout.

The upbeat at the beginning with *descending* arpeggio:  and likewise the fourth quarter note in measures 4, 5, and 15. In the upper voice a sweet singing tone; the accompanying parts in faint *pp*, here and throughout.

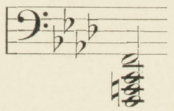
Measure 1, second quarter note, for smaller hands: Take the *G* with the left hand,
i.e. left hand:  Similarly in measure 5, second quarter note.

Measure 3, second quarter note, right hand, execution either:  or: 

Measure 8, third quarter note, I play like this: 

Takt 10 spiele ich zweites Viertel rechts: 

Beim »più oscuro«, vor Takt 19, sei es wie gedämpfter Hörnerklang.

Takt 22, zweite Halbe, linke Hand:  die Füllstimme *a*, *c*, leise mit anschlagen, nachher Pedal wechseln; siehe Anmerkung Seite 35 oben.
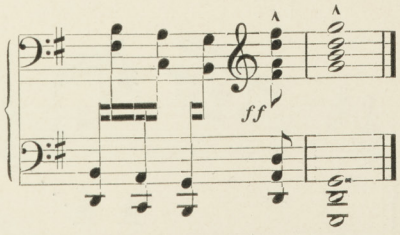
* * *

4. Nun freut euch, lieben Christen [g'mein].

Dieses technische Pracht- und Glanzstück verdankt seine bezaubernde Klangwirkung dem fortwährenden Nebeneinanderlaufen dreier stark kontrastierender Anschlagsarten.

1) Die Sechzehntelbewegung stets leggiero (mit geworfenen, spitzen Fingern).
2) Die Achtel der Baßbewegung in trockenem staccato.
3) Den Cantus firmus in vollem, gehaltenem legato-Anschlag, zwischen *p* und *f* sich bewegend. Die später hinzutretende Oktav-Verdopplung des Cantus firmus bedarf sorgfältiger Pflege: das müssen wohlgenährte, gesunde Oktaven sein.
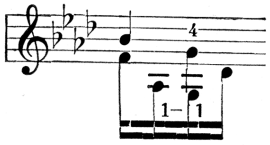
Die dynamische Steigerung mag etwa folgendermaßen bewerkstelligt werden: Cantus firmus, — und dementsprechend in angemessenem Abstand (dynamisch) die beiden anderen Stimmen — Takt 1—15: *piano*, Takt 16—28: *mp*, Takt 32—48: *mf*, Takt 54—70: *forte* und dann *ff* bis zum Schluß.

Takt 56 spiele ich beide *fis* des Cantus firmus (zweite Halbe) mit der linken Hand. Wenn Takt 72/73 durch das Spielen der kleingestochenen Füllnoten irgendwelche Verzögerung, Stockung des Tempo einträte, bleiben diese Noten besser weg.

Variante für Schluß (Takt 76/77): 
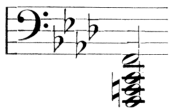
* * *

Measure 10, second quarter note, right hand, I play:



The più oscuro before measure 19 should sound like muted horns.

Measure 22, second half note, left hand:



Strike the filling-in part *A, C* softly at the same time, then change pedal; see comment page 35 top.

* * *

4. Dear Christians, One and All, Rejoice / Nun freut euch, lieben Christen [g'mein]
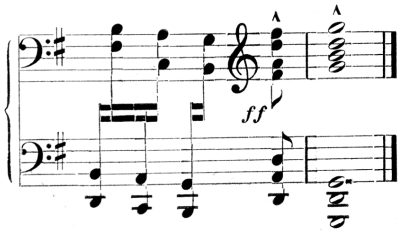
This magnificent technical showpiece owes its charming musical effect to the ongoing simultaneous combination of three strongly contrasting types of touch.

1) The movement in sixteenth always leggiero (with pointed fingers thrown at the keys).
2) The eighth notes in the bass in a dry staccato.
3) The cantus firmus with a full, sustained legato touch, moving between *p* and *f*. The doubling in the octave, which occurs later on, requires careful attention: these octaves must be well-nourished and healthy.

The dynamic intensification may conceivably be achieved in the following manner: Cantus firmus—and accordingly in an appropriate gradation (dynamically) the two other voices—in measures 1–15, *piano*; measures 16–28, *mezzopiano*; measures 32–48, *mezzoforte*; measures 54–70, *forte*; and then *fortissimo* to the end.

In measure 56, I play both *F sharps* of the cantus firmus (second half note) with the left hand. If playing the filling-in notes in small print in measures 72–73 might lead to *any* kind of slow-down or break in the tempo, these notes had better be omitted.

Variant for the closing (measures 76–77):
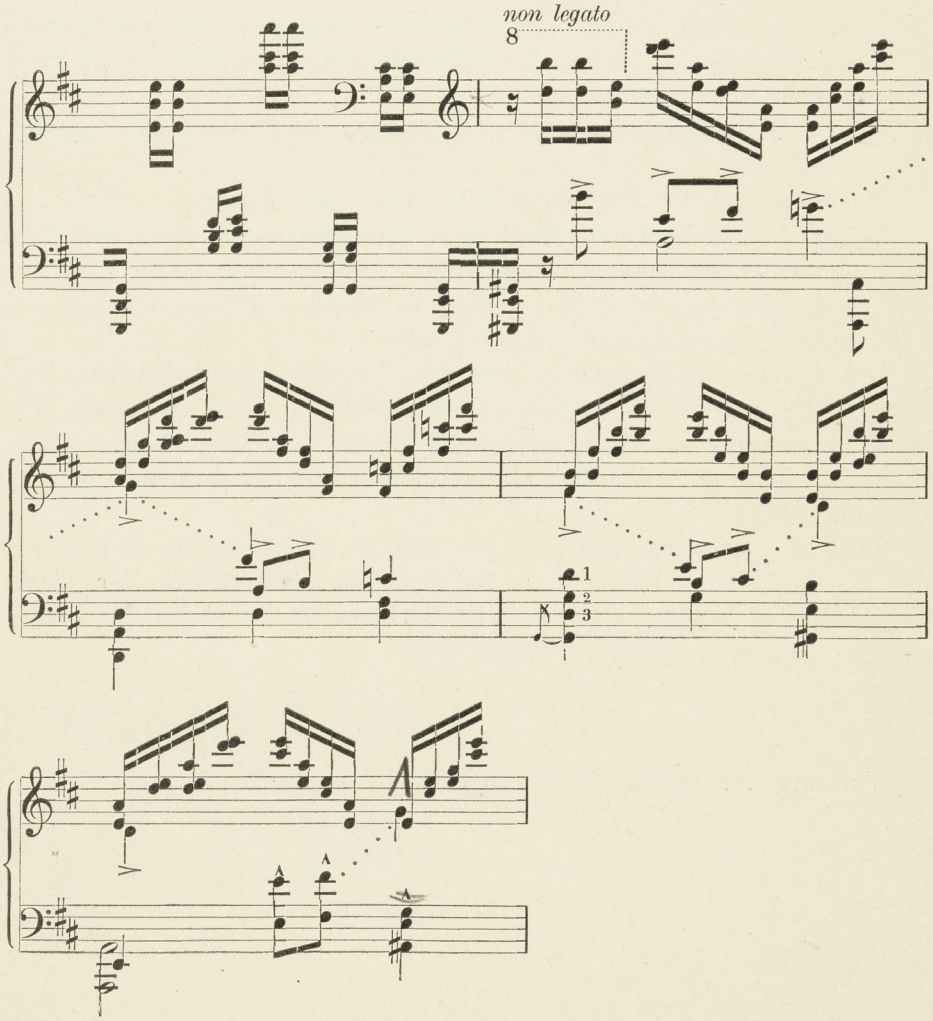


* * *

Chaconne.

Diese Übertragung einer Komposition für die Violine allein verträgt eher gelegentliches Arpeggieren: hier wird nicht durchweg organistische Klangwirkung angestrebt, und demgemäß bietet die Setzungsweise Gelegenheit zum Arpeggieren weiter Griffe.

* * *

Takt 102—105 und Takt 116 spiele ich die kleingestochene Version. Takt 138: Das zum ersten Male auftretende Dur muß wie ein sanfter Bote aus einer anderen, trostreicheren Welt erscheinen.

Takt 208—212 spiele ich nach der alten (ersten) Ausgabe, so:
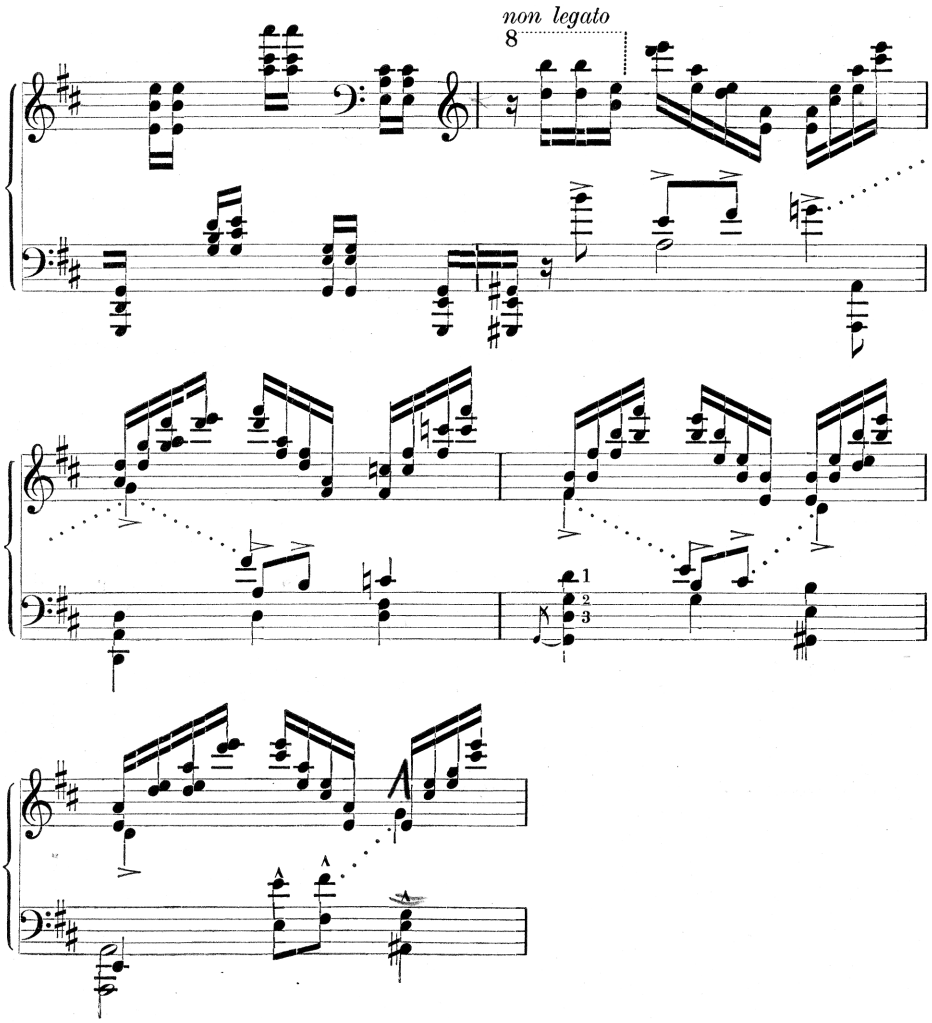


Chaconne

The transcription of a composition for solo violin will tolerate arpeggiating from time to time since achieving an organ-like sound effect throughout is not the goal here. Accordingly, the arrangement will allow arpeggiating chords requiring a wider reach.
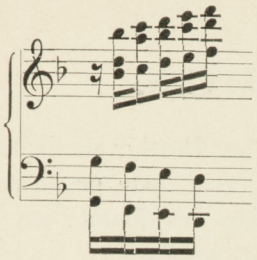
* * *

I play the version in small print for measures 102–105 and measure 116. In measure 138, the appearance of a major key should seem like a gentle messenger from another, more comforting world.

I play measures 208–212 according to the old (first) edition, as follows:
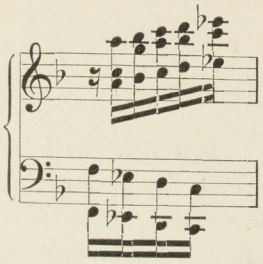


Takt 237—245 spiele ich die kleingestochene Variante.

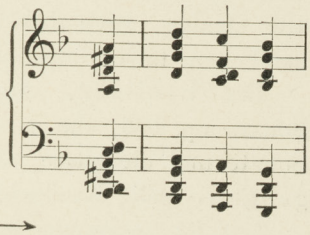
Takt 250, drittes Viertel:



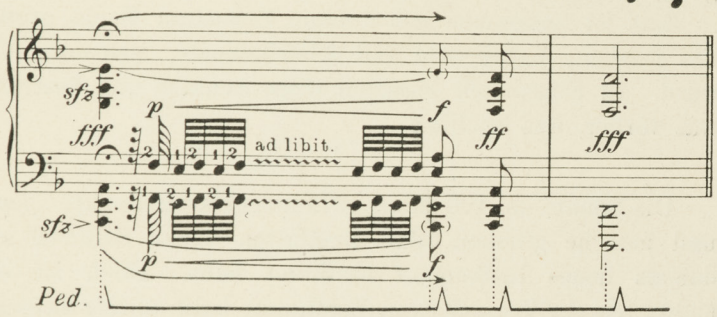
Takt 251, drittes Viertel:



Takt 259, drittes Viertel und Takt 260 ohne arpeggio und *fff*:



Takt 262, zweites und drittes Viertel, spiele ich:



Den Akkord mit 𝄐 sehr stark und weittönend. Insbesondere die akzentuierte Ober- und Unterstimme (>) kräftig; die letzteren beiden Noten sind während der ganzen Dauer des Trillers gut zu halten.
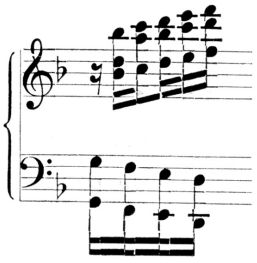
* * *

Wer die musikalischen Gedanken (der Ciacona) einmal abstrakt betrachtet, wird glauben, das Instrument (die Violine) müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. . . Viel ist man in neuerer und neuester Zeit bemüht gewesen, das kostbare Material auch für andere Instrumente umzuschmelzen. So wenig ästhetisch bedenklich dies ist — hat doch Bach durch seine eigenen Überarbeitungen den Weg gewiesen — so sicher bedarf es aber einer Meisterhand zur glücklichen Ausführung. . .

Ph. Spitta: »Johann Sebastian Bach«, Leipzig 1873, Band I, Seite 706.
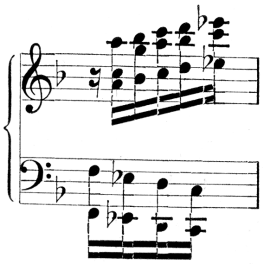
* * *

For measures 237–245 I play the variant in small print.
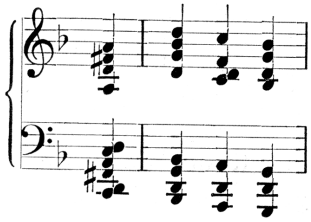
Measure 250, third quarter note:



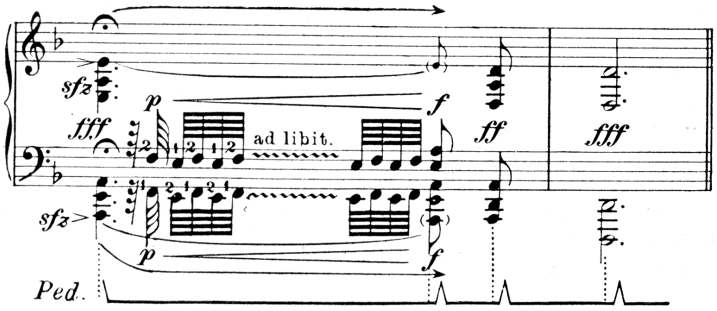
Measure 251, third quarter note:



Measure 259, third quarter note, and measure 260 without arpeggio and *fff*:



Measure 262, second and third quarter note, I play as follows:



The chord with 𝄐 very forceful and resounding. In particular, give power to the accentuated upper and lower voices (>); these two notes are to be sustained carefully for the entire duration of the trill.

* * *

To someone who considers the musical ideas (of the chaconne) in the abstract, it might seem as if the instrument (the violin) could burst and break from their gigantic impact. Much of what is expressed here would be a match even for the huge sound of the organ and the orchestra… In recent times, there have been efforts to recast this precious material for other instruments as well. Although this is *not objectionable from an aesthetic point of view*—Bach himself led the way with his *own transcriptions*—it is equally certain that a master hand is required for a successful performance….

Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Leipzig 1873, vol. I, page 706.

* * *

BEETHOVEN.

Mit den fünf letzten Sonaten hat Beethoven dem Klavier und der Welt das Innerlichste, Tiefste und Erhabenste gegeben. Losgelöst von der Materie des Mechanismus und dem herkömmlichen Schema drücken diese fünf Wundergebilde in unerhörter Zartheit und Differenziertheit alle Qualen, allen Jubel und die endliche Ergebung eines titanischen, herrlichen, unvergleichlichen Menschen aus.

Das liebliche, »sensitive« op. 101, die gigantisch-heroische Sonate op. 106, die romantische E-dur-, die dramatische As-dur-Sonate und die letzte, das Drama in zwei Teilen: »Widerstand, Ergebung«, selig beschwingt sich ins Nirwana auflösend.

Das ist zusammen mit Johann Sebastian Bachs großen Schöpfungen das Edelste, Köstlichste und Allerheiligste, was dem Klavier geschenkt ward. In Einsamkeit leuchten diese Schätze und bestrahlen milde alles, was vorher, was nachher.

* * *

Die Sonate op. 106 pflegt »Hammerklavier-Sonate« genannt zu werden, und manche glauben, daß Beethoven diese Sonate speziell für ein damals neues Instrument bestimmt habe. Doch ist »Hammerklavier« nichts, als ein Versuch (von Beethoven bald wieder aufgegeben), eine Verdeutschung für das damals gebräuchliche Wort »Pianoforte« zu finden; und ist also: »für das Hammerklavier« für alle Klavierwerke Beethovens anwendbar.

Ein scherzhafter Brief Beethovens an seinen Verleger Steiner in Wien mag für das eben Gesagte zeugen:

»An den Wohlgebornen Generalleutnant von Steiner zu eigenen Händen.

Publicandum

Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschließen, daß hinfüro auf allen unsern Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerclavier gesetzt werde, wornach sich unser bester Generalleutnant sammt Adjutanten wie alle andern die es betrifft, sogleich zu richten und solches ins Werk bringen haben.

Statt Pianoforte Hammerclavier — womit es sein Abkommen einmal für allemal hiermit hat.

Gegeben usw. usw. am 23. Jänner 1817

Vom

Generalissimus

— — m. p.«

BEETHOVEN

Beethoven's *last five sonatas* were his most heartfelt, most profound and most sublime gift to the piano and the world. Unrestrained by mechanical interpretation and conventional patterns, these five marvelous creations express with incredible subtlety and sophistication all the torment, all the joy, and the final resignation of a titanic, magnificent, incomparable human being.

The *lovely*, *"sensitive"* Op. 101, the *gigantic-heroic* Sonata Op. 106, the *romantic* E Major (Op. 109), the *dramatic* A flat Major (Op. 110), and the final one (Op. 111), the drama in two parts—"*resistance, submission*"—passing into nirvana in blissful elation.

Together with Johann Sebastian Bach's great creations, these sonatas are the noblest, most precious, and holiest gift ever given to the piano. These matchless treasures are casting their mild light on everything that came before and that is yet to come.

* * *

The sonata Op. 106 is known as the "Hammerclavier Sonata" leading some people to assume that Beethoven destined this work for an instrument that was new at that time. However, "Hammerclavier" is nothing but a (soon to be abandoned) attempt by Beethoven to find a German designation for the word "pianoforte" which was the commonly used term. Hence, "for the Hammerclavier" is applicable to all of Beethoven's piano works.

A witty letter written by Beethoven to Steiner, his publisher in Vienna, may bear witness to this fact:

> "For the attention of the Honorable Lieutenant General von Steiner.
>
> Publicandum
>
> After diligently examining this matter and consulting with our advisers, we decreed and hereby decree that from now on the German *Hammerclavier* instead of pianoforte shall be on the title of our works, effective immediately, and to be implemented and put in practice by all who might be concerned.
>
> Hammerclavier instead of pianoforte—thus it shall be once and for all.
>
> Issued etc. etc. on January 23, 1817
> by
> The Generalissimo
> — — m. p."

und in einem andern Brief von Beethoven an Steiner heißt es noch:

»Hammerclavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch; gebt Ehre dem Ehre gebührt. —«*

* * *

Ich benütze die »Urtext-Ausgabe« Band III (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig). Auf diese Ausgabe beziehen sich die folgenden Hinweise.

* * *

Als Berater, Anreger ist die Ausgabe von Hans von Bülow unschätzbar. — Die Ausgabe von Klindworth (bei Bote & Bock in Berlin verlegt) ist wohl die beste und harmonischste »instruktive« Ausgabe der Sonaten Beethovens.

* * *

»Es ist sehr schmeichelhaft für mich, daß Sie meine Ausgabe bringen, ich rathe Ihnen aber doch, Klindworth's Ausgabe zu nehmen; dort finden Sie all das Gute meiner Ausgabe, das Ueberflüssige ausgeschieden, das Irrige verbessert.«

sagt Bülow, nach:

Vianna da Motta: »Nachtrag zu Studien bei H. v. Bülow«, von Theodor Pfeiffer.

* * *

Die Urtext-Ausgabe sei des Studierenden stetige Vorlage. Hier empfängt er die Eindrücke des reinen Manuskripttextes. Klindworths (respektive Bülows) Ausgabe sei nebenher sein Berater in all den Fällen, wo Zweifel über angemessenen Fingersatz, bequeme Verteilung der beiden Hände und vieles andere entstehen. Die Interpretations-Aufzeichnungen so ausgezeichneter Meister, wie Bülow und Klindworth, zu Rate zu ziehen, ist von größtem Werte. Aber für wichtiger halte ich, daß sich beim Studium dieser unsterblichen Kunstwerke das unverfälschte, von Beethoven selbst aufgezeichnete Bild im Gehirn des Studierenden festsetzt: also der Urtext.

* * *

Sonate op. 101, A-dur.

Von der Sonate ist bemerkenswerth, daß sie unter allen Sonaten Beethoven's die einzige war, welche zu Lebzeiten des Meisters öffentlich vorgetragen worden, und zwar in einem von Schuppanzigh im Februar 1817 veranstalteten Concerte, dem auch der Autor beigewohnt hat. Er hatte den Vortrag einem künstlerisch gebildeten

* Heute gilt wohl als feststehend, daß Bartolommeo Christoforo aus Florenz (1655—1731) als der erste Erbauer eines Hammerklavieres anzusprechen ist.

In another letter to Steiner Beethoven added:

> "Hammerclavier is certainly a German word; besides, it is a German invention: Credit where credit is due."—*

* * *

I use the urtext edition, volume III (published by Breitkopf & Härtel, Leipzig). The comments below refer to this edition.

* * *

The edition by *Hans von Bülow* is an invaluable source of suggestions and advice.—The edition by *Klindworth* (published by Bote & Beck, Berlin) is probably the best and most harmonious "instructive" edition of the Beethoven sonatas.

* * *

> "It is very flattering for me that you are using my edition. However, take my advice and use the *Klindworth* edition. In it you find everything that is good in my edition, with all that is superfluous omitted, and all errors corrected."
>
> Bülow, quoted in Vianna da Motta, "Nachtrag zu Studien bei H. v. Bülow / Addendum to Studies by H. v. Bülow," by Theodor Pfeiffer.

* * *

The urtext edition should be the constant source of reference for all students of these works. This is where one will get the closest impression of the pure manuscript text. Alongside of it, the edition by *Klindworth* (and/or Bülow) should be consulted in all instances where there are questions regarding the appropriate fingering, comfortable distribution of both hands, and much more. There is great benefit to be derived from the interpretive insights of such excellent masters as Bülow and Klindworth. But when studying these immortal works of art, it is even more important, in my opinion, that the version showing the *original* intention of *Beethoven himself* be firmly established in the mind of the student—in other words, the *urtext*.

* * *

Sonata in A Major, Op. 101

It is worth mentioning that this is the only one of all Beethoven sonatas that was performed in public during the Beethoven's lifetime, in a concert arranged by Schuppanzigh in *February 1817*, with the composer also in

———

* It is the consensus today that Bartolomeo Christofori of Florence (1655–1731) is to be considered the first builder of a Hammerclavier.

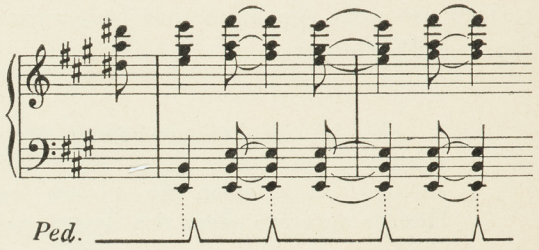
Dilettanten, Stainer von Felsburg, anvertraut, nachdem er ihn zuvor in das poesiereiche und im ersten und dritten Satze ungewöhnlich schwer darzustellende Werk eingeführt. Diese beiden Sätze bezeichnete der Meister mit: »Träumerische Empfindungen«; ihr Vortrag erfordert freie Bewegung.

Anton Schindler, Biographie von L. v. Beethoven (Münster, 1860).

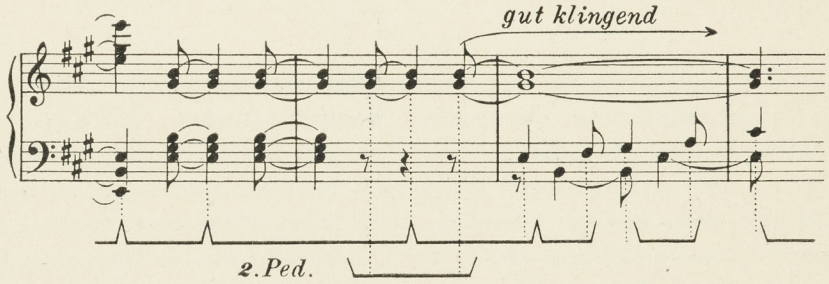
* * *

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung. Allegretto, ma non troppo.

Pedalisierung, Takt 29 u. f.
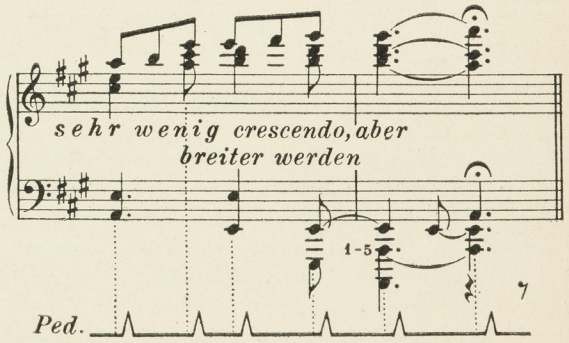


und in dieser Art weiter bis Takt 33:



Takt 81—87: Pedal wie Takt 29 u. f., also immer das Pedal mit dem »guten Taktschlag« (auf erstes und viertes Achtel) nehmen. — Takt 90/91: Das *e* des Basses muß gut und vernehmlich weiterklingen.

Takt 101 — 102 spiele ich so:



* * *

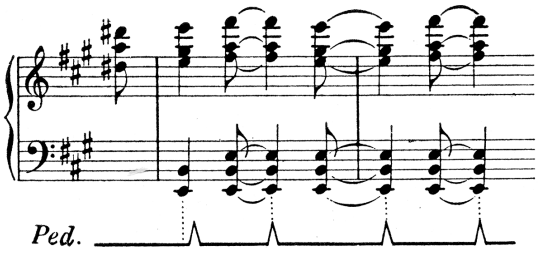
attendance. He had entrusted the performance to an artistically trained amateur, *Stainer von Felsburg*, whom he had introduced earlier to the poetry-rich work with its first and third movements that are extremely difficult to perform. The master labeled these two movements "Träumerische Empfindungen / dreamy sentiments." Their performance requires free movement.

Anton Schindler, Beethoven Biography, Münster 1860.

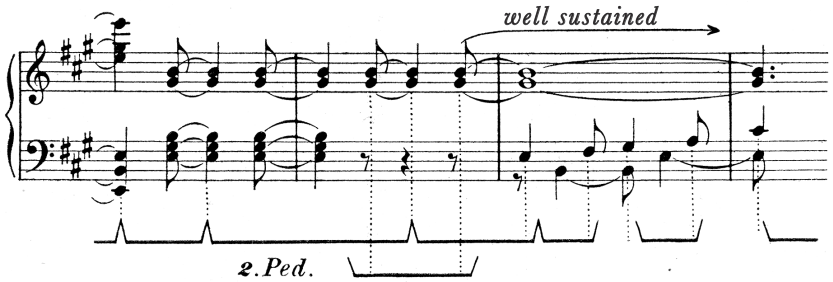
* *
*

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung
Somewhat lively and with deepest feeling
Allegretto, ma non troppo

Pedaling in measure 29 and the following:

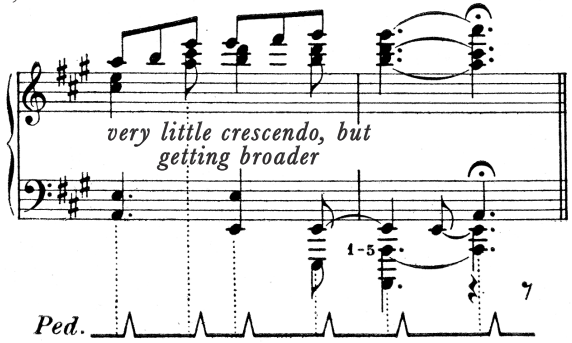


Pedaling to be continued in this manner up to measure 33:



Measures 81–87: Pedaling same as in measure 29 and the following, in other words, always engage the pedal on the "good beat" (on the first and third eighth note).—Measures 90, 91: The *E* in the bass must be well sustained and resonate audibly.

Measures 101–102, I play thus:



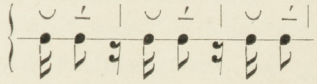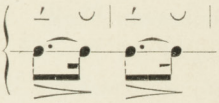
* *
*

Lebhaft. Marschmäßig.
Vivace alla Marcia.

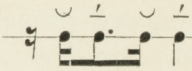
Dies ist beileibe kein Marsch und nicht als solcher zu denken. — Straff im Rhythmus und entschlossen beginnend.

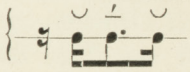
Wer die äußerst feinfühlige Differenziertheit der Rhythmen erkennt, denkt nicht mehr an einen Marsch.

Drei Rhythmen treten im Hauptteil des zweiten Satzes auf. Sie müssen erkannt und scharf auseinander gehalten werden:
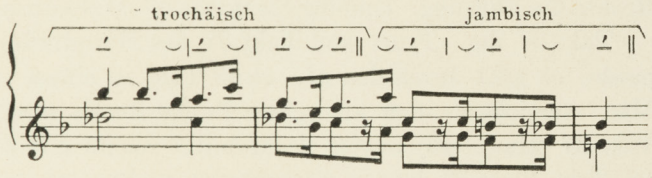
1) Der jambische Rhythmus:  wie z. B. gleich zu Anfang des Vivace in der linken Hand.

2) Der trochäische Rhythmus:  wie z. B. Takt 4, drittes und viertes Viertel der rechten Hand.

3) Die zusammengesetzten Rhythmen: Der Dijambus:  wie z. B. Takt 20,

und der Amphibrachys:  wie z. B. Takt 29.
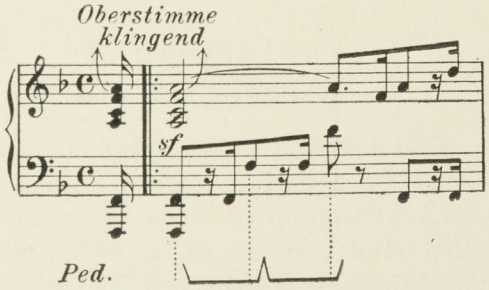
Bei Stellen wie der folgenden:



und vielen ähnlichen muß also äußerst feinfühlig, rhythmisch differenziert, gespielt werden.

* * *

Takt 1 pedalisiere ich so:



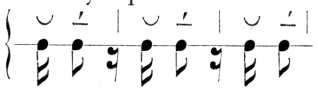
Takt 31: Gleich nach dem Baß: *des*, (erstes Viertel) Pedal nehmen und aushalten bis kurz nach Anschlag der Baßoktave: *des* in Takt 34. Die Rhythmen der linken Hand in Takt 31—33 müssen ganz verschleiert, *pp*, (Verschiebung) gespielt werden. Die Rhythmen der rechten Hand

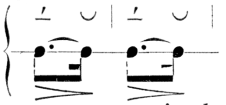
Lebhaft. Marschmäßig.
Lively. Like a march.
Vivace alla marcia.

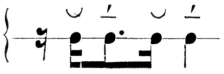
This is certainly not a march and should not be treated as such.—Rhythmically tense and resolute at the beginning.

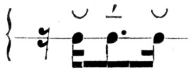
Upon becoming aware of the sophisticated rhythmic patterns, one will no longer think of a march.

There are three rhythms in the main part of the second movement. They should be recognized and kept strictly separate:
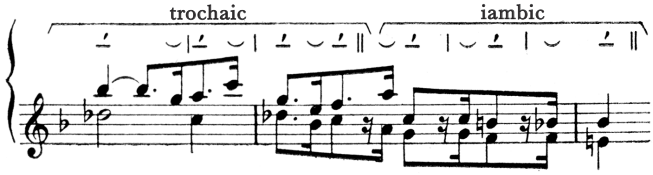
1) The iambic rhythm:  for example, right at the beginning of the vivace, in the left hand.

2) The trochaic rhythm:  for example, in measure 4, third and fourth quarter note in the right hand.

3) The combined rhythms, The diiamb:  for example, measure 20.

The amphibrach:  for example, measure 29.
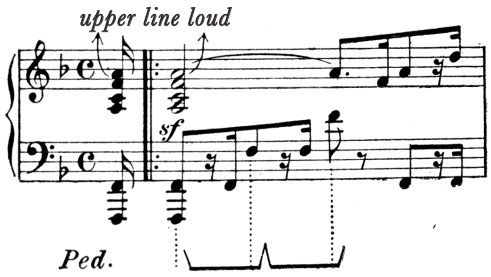
In places such as this:



and in many other places, the execution demands exceptional sensitivity and rhythmic sophistication.
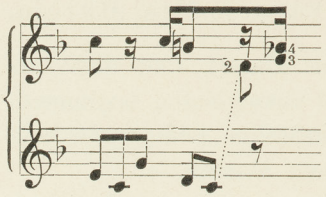
* * *

Measure 1, I pedal like this:



In measure 31, immediately after the *D flat* in the bass (first quarter note), engage the pedal and keep it engaged until shortly after striking the bass octave (*D flat) i*n measure 34. The rhythms in the left hand in measures 31–33 must be played quite veiled in *pp* (soft pedal). The rhythms in the right hand should be

etwas heller. Doch darf der durch das Pedal (fortklingendes Baß-*des*) gebildete Schleier nicht zerrissen werden.

Takt 40, drittes und viertes Viertel, spiele ich in dieser Verteilung:



Den zweiten Teil des Hauptsatzes (Takt 13 bis 56) wiederhole ich nicht.

Das nun folgende »Trio« darf nicht als langweiliger Schul-Kanon abgeleiert werden. Das Hervorheben der Imitationen muß unterbleiben. Ein zartes, beschaulich-friedliches Stimmungsbild soll erscheinen.

Ich gehe bei der Interpretation folgenden Weg: Von Takt 1 (des »Trio«) bis Takt 10 spiele ich die Figuration der rechten Hand in singendem, ununterbrochenem Fluß. Die Linke folgt diskret und unauffällig begleitend. Von Takt 11—15 vertausche ich die Rollen: Hier führt singend die Linke, während die Rechte sanft begleitet. Von Takt 16 bis zum langen Triller übernimmt wieder die rechte Hand die Führung, die Linke folgt verschleiert. Die hier auftretenden Querstände werden bei solcher Ausführung nicht als »Härten« empfunden. Von Takt 22—29 führt singend die Linke, und von Takt 30 an übernimmt wieder die Rechte die Führung. Und die Imitations-Dreschmühle bleibt ganz weg.

Takt 37 des »Trio« und Takt 37 des Hauptteiles bilden einen Angelpunkt: es geht durch den gleichen Takt zu einem verschiedenen Weg. Man »versichere« den kritischen Punkt durch verschiedenen Fingersatz: Takt 37 (Hauptteil) letztes Sechzehntel rechts mit dem vierten Finger. Im Trio, Takt 37 letztes Sechzehntel rechts mit dem fünften Finger. — Takt 40 (des Trio), bei der Sechzehntel-Pause gut Atem schöpfen (viel »Luft«), bevor die Wiederholung des Hauptteiles folgt.
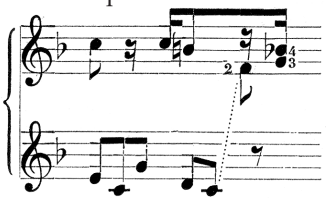
* * *

Langsam und sehnsuchtsvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto.

Takt 9 beginnt in der linken Hand eine prächtige, langgezogene Baßstimme ihren Gesang. Diese Stimme ist weiter zu verfolgen und zusammenhängend zu deklamieren und zu steigern, alle anderen Stimmen treten etwas zurück. Beim ersten Sechzehntel des Taktes 14 erreicht diese Stimme ihre Höhe und ihr Ende. Gleichzeitig beginnt nun (mit 2 *g*, von Takt 13 zu 14) der Gesang der rechten Hand, der mit Schwung und Inbrunst fortzuführen ist bis zur corona: 𝄐, Takt 20.

* * *

somewhat brighter. However, the veil of sound created by the pedal (resonating *D flat* in the bass) must not be torn apart.

I play measure 40, third and fourth quarter note, in the following distribution:



I do not repeat the the second part of the main section (measures 13–56).

The "trio" section which follows must not be rattled off like a tedious conventional canon. The imitations should not be stressed. A calm, peaceful mood should prevail.

For the interpretation, I take the following approach: From measure 1 (of the trio) to measure 10, I play the figuration of the *right hand* in a melodious, uninterrupted flow. The accompaniment in left hand is discreet and unobtrusive. For measures 11 to 15, I reverse the roles. Here the left hand is leading in a singing style, with the right hand softly accompanying. From measure 16 to the long trill, the right hand once again leads, with the left hand following veiled. With this execution, the harmonic clashes occurring here will not be felt as "harsh." In measures 22–29, the left hand leads once more in a singing style, and at measure 30 the right hand takes over the lead. And there is no *trite repetition* of the imitations.

Measure 37 of the trio and measure 37 of the main section constitute a pivotal point: *identical* measures, but leading into a *different* continuing passage. To "make sure of" the critical point, different fingering should be used: measure 37 (main section) last sixteenth note, right hand, with the fourth finger; in the trio, last sixteenth note, right hand, with the *fifth* finger.—At measure 40 (of the trio) take a *good* breath at the sixteenth rest (lots of "air"), before starting the repeat of the main section.
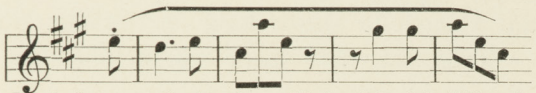
* * *

Langsam und sehnsuchtsvoll
Slow and with yearning
Adagio, ma non troppo, con affetto

At measure 9, left hand, a grand, sustained melody is beginning in the bass. This part should be traced all the way through, and declaimed and intensified *cohesively*, with all other parts somewhat receding. At the first sixteenth note in measure 14, this part reaches its climax and comes to an end. At the same time (starting with the 2 *G*, from measure 13 to 14) the melodious part, which is now beginning in the right hand, is to be continued with momentum and fervor up to the fermata 𝄐 in measure 20.

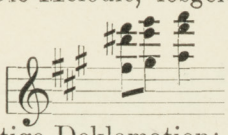
* * *

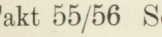
Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.
Allegro.

Takt 5 und 7: Die Sechzehntel des Hauptthemas werden gern verkürzt: dies ist eine unstatthafte Verzerrung.

Takt 21 u. f. rechte Hand: 

die Melodie weiter verfolgen, und nicht zur Imitation (Takt 23, 24, Mittelstimme) abspringen!!

Takt 37—52 (und 225—242): Die Melodie, losgelöst von den Begleitstimmen, überschwenglich und mit innigster Wärme vorzutragen. Takt 52 rechte Hand natürlich:  wie an der Parallelstelle Takt 242.
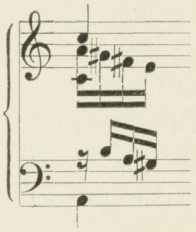
Takt 53, 54 achte man auf richtige Deklamation: Takt 53 als Auftakt ganz leicht, erst das *fis* in Takt 54 hat die deutliche Senkung, Betonung. Takt 55/56 Schwellung () mit Climax auf *e* (Takt 56). Takt 94 das Arpeggio ganz langsam; zögernd, stockend und mit Verschiebung (zweites Pedal).

* * *

Bei der Ausführung der Verzierungen dieser Sonate, bei vielen Fingersätzen und Verteilungen, aber nicht bei allen Textänderungen, folge ich der Klindworthschen Ausgabe.
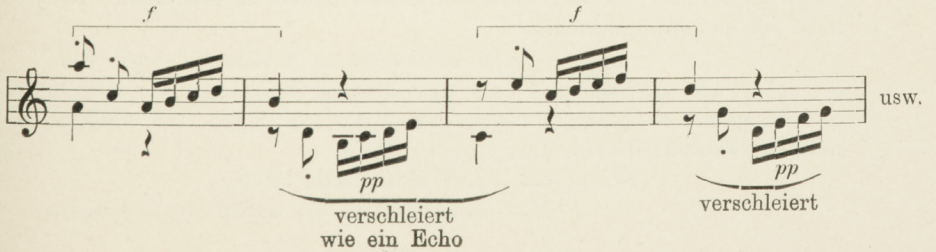
Demgemäß hier alle Triller, trotzdem ihnen Nachschlag vorgezeichnet ist, ohne Vorschlag.

* * *

Takt 119 spiele ich das erste Viertel in dieser Verteilung: 

Den Einsatz des Themas in der Mittelstimme: Takt 141 und den ganzen Verlauf etwas robust. Bei dem vierten Achtel, Takt 145, wird's dann plötzlich ganz weich und schmeichelnd.

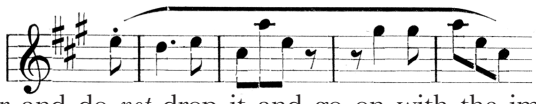
Takt 155 u. f.



Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit
Fast, but not excessively so, and with determination
Allegro
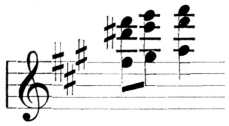
In measures 5 and 7, the sixteenth notes of the main theme are often shortened; this is an unacceptable distortion.

Measure 21 and the following, right hand:



Trace this melody further and do *not* drop it and go on with the imitation (measures 23, 24, middle part)!

Measures 37–52 (and 225–242), perform the melody detached from the accompanying parts, exuberant, and full of emotion. Measure 52, right hand, of course:



and, likewise, the parallel passage in measure 242.

In measures 53–54, the correct declamation is important. Measure 53 *very light*, as an up-beat; the clearly accented down-beat does not come until the *F sharp* in measure 54. Measures 55–56, swell (<) with climax on the *E* (measure 56). In measure 94, very slow arpeggio; soft pedal (2nd pedal), and hesitating, halting execution.
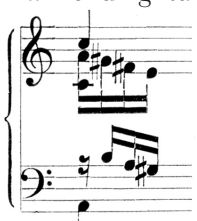
* * *

In this sonata, I follow the Klindworth edition for the execution of the ornaments, for much of the fingering and distribution, but not for all changes in the text.

Therefore, all trills *without* appoggiaturas, although an ending turn is indicated.
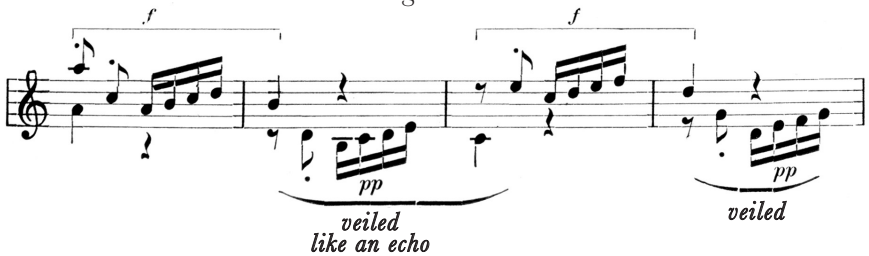
* * *

In measure 119, I play the first quarter note in this distribution:



The entry of the theme in the middle voice (measure 141), and the entire passage somewhat robust. At the fourth eighth note (measure 145), suddenly very gentle and alluring.
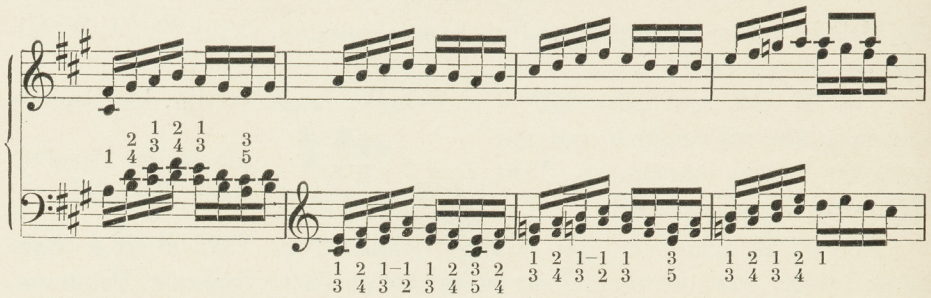
Measure 155 and the following:
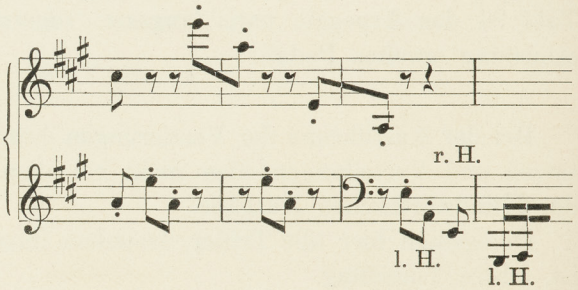


etc.

Takt 167, das Achtel *a* der Rechten und Takt 171, das Achtel *c* der Rechten scharf und klingend abstoßen. Takt 196—200, die von Bülow bezeichnete, verborgene »doppelte Vergrößerung des Thema im Basse« herausschlagen zu wollen, halte ich für verfehlt. — Takt 213—216: Alle Stimmen sorgfältig und charakteristisch pointiert. Besonders achte man auf klangvolle Darstellung der tiefsten Stimme (Thema).

Takt 221—224 spiele ich in folgender Verteilung:



Takt 243—246 siehe Anmerkung zu Takt 53—56. Takt 285 ein kleines crescendo und dann, nach einer kleinen Luftpause, den gehaltenen Akkord, Takt 286, äußerst zart — als Überraschung. Takt 317—320 spiele ich in dieser Verteilung:



Takt 320—331 spiele ich die Trillerkette ununterbrochen (keine Lücke zu Ende des Taktes 229). Takte 323, 327, 329, 331: Die Baß-Halben (*E*) wie Glocken; klingend, saftig anschlagen. Takt 328—331: nach dem ritardando dieser Takte stockt nun gar die Bewegung gänzlich: Luftpause (nach dem letzten Sechzehntel des Taktes 331), dann die sieben Akkorde *ff* und pompös.

* * *

Sonate op. 106, B-dur.

»... — Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.«

Brief Beethovens an F. Ries, 19. April 1819.

»..., wir endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freuden gebohren, und beinah könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.
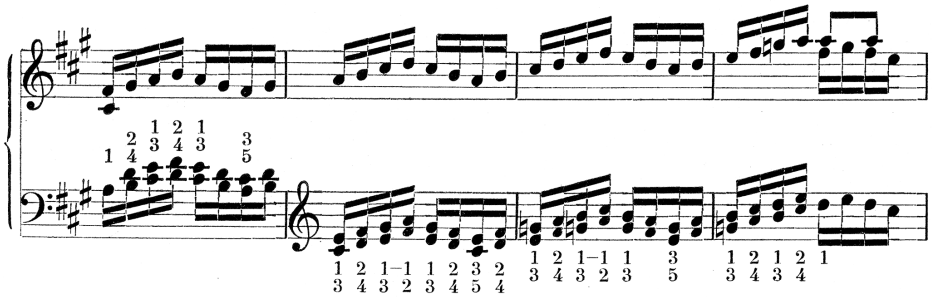
Wien, am 19. Weinmonath 1815.«

Brief Beethovens an die Gräfin Marie Erdödy.
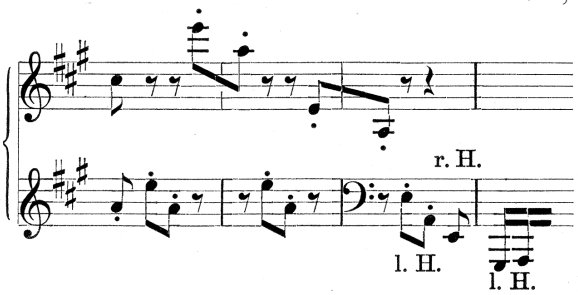
* * *

In measure 167, the eighth note *A* (right hand) is to be played detached, crisp and loud; likewise the eighth note *C* in measure 171 (right hand). I consider it a mistake to emphasize a supposed hidden "double augmentation of the theme in the bass" that is indicated by Bülow for measures 196–200. In measures 213–216, *all* voices should be carefully and characteristically pointed. Pay special attention to the melodious execution of the lowest part (theme).

I play measures 221–224 in the following distribution:



For measures 243–246, see comment at measures 53–56. In measure 285, first a small crescendo, and then, after a small breathing pause, the sustained chord (measure 286) to be played very tenderly—like a surprise. I play measures 317–320 in this distribution:



I play the chain of trills in measures 320–331 continuously (*no* gap at the end of measure 329). In measures 323, 327, 329, and 331, the half-notes in the bass (*E*) should be struck like bells, resonating and potent. After the retard in measures 328–331, the pace slows to a standstill altogether; a breathing pause (after the last sixteenth note in measure 331), followed by the seven crashing *ff* chords.

* * *

Sonata in B Flat Major, Op. 106

"…The sonata was written under difficult circumstances. It is hard to have to write practically for the sake of bread; that's where things stand with me." Beethoven, letter to F. Ries, April 19, 1819

"… We mortals with the immortal spirit are born only to joy and suffering; one could almost say that the most excellent among us come *to joy through suffering.* Vienna, October 19, 1815"
Beethoven, letter to Countess Marie Erdödy

* * *

Während Beethoven an der Sonate arbeitete, beschäftigte ihn die Skizzierung des ersten Satzes der neunten Symphonie.

* * *

Seinem Verleger Artaria überreichte Beethoven das Werk mit der Äußerung: »Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird.« Das waren prophetische Worte! Tatsächlich wurde die Sonate zum erstenmal öffentlich von Mortier de Fontaine im Jahre 1843 und 1853 gespielt. Durch die Bezwingung des Kolosses lebt er in der Geschichte fort.

* * *

Die Metronomisierung dieser Sonate durch Beethoven ist auf moderne Klaviere, modernen Pianismus nicht mehr anwendbar. Die Instrumente der Beethovenschen Zeit hatten einen kurzatmigen Ton (auch weitaus leichtere »Spielart«), deshalb wurde alles viel schneller gespielt. Den heutigen Flügeln darf viel größere Tragfähigkeit und Klangdauer des Tones zugemutet werden. Die Vorstellungen von Breite und Schnelligkeit, von Erhabenheit und zierlicher Geläufigkeit haben sich ganz verschoben. Man soll nun bei der Interpretation den Vorstellungen und nicht einer toten, überlieferten Metronomformel gerecht werden.
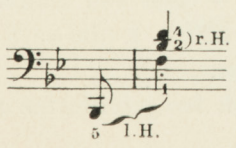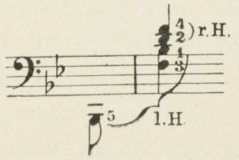
* * *

Ich folge bei der Ausführung von Varianten, Fingersätzen und Verteilungen, Ausführung von Trillern, Verzierungen usw. größtenteils den Angaben der Klindworthschen Ausgabe. Es sei wiederholt auf diese ausgezeichnete Beraterin hingewiesen.

* * *

Allegro.

Bülow gibt für den ersten Satz $\frac{2}{2} = 112$ an; ich spiele die Takte 1—16 (und analog Takt 233—254) als freie, phantasierende Einleitung noch viel breiter, etwa $\frac{2}{2} = 88$. — Bei Takt 17 (bzw. 255) beginne ich erst mit dem eigentlichen, regelmäßigen Haupttempo und nehme, wie Bülow, etwa $\frac{2}{2} = 112$.

Verteilung Takt 1: 

Takt 3: 

While Beethoven worked on this sonata, he was also occupied with the draft of the first movement of the Ninth Symphony.

* *
*

Upon handing the work to his publisher Artaria, Beethoven remarked, "Here you have a sonata that will be a challenge to pianists and that will not be performed until 50 years from now." Those words were prophetic. The sonata was actually performed in public by Mortier de Fontaine in 1843 and 1853. He made history by mastering the titanic work.

* *
*

The metronome marks in this sonata indicated by Beethoven are no longer applicable to modern pianos and the modern technique of piano playing. In Beethoven's time, the tone produced on the instrument had a shorter duration (and the instrument responded to a much lighter touch); therefore, everything could be played much faster. The modern grand pianos can be expected to carry the sound further and sustain it longer. The concepts of broadness and speed, of grandeur and delicate fluency have shifted considerably. In the interpretation of today, it is important that we do justice to these *concepts* rather than the application of a dead, traditional metronome formula.
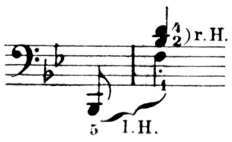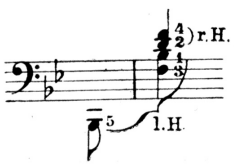
* *
*

Regarding the execution of variants, fingering and distribution, execution of trills, embellishments etc., I follow the Klindworth edition for the most part. Let me once again point out this excellent resource.
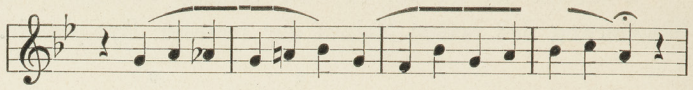
* *
*

Allegro

Bülow indicated 𝅗𝅥 = 112 for the first movement; however, I take measures 1–16 (and, correspondingly, measures 233–254) as a free, fantasizing introduction much broader than that, at about 𝅗𝅥 = 88. I do not begin the actual regular main tempo until measure 17 (or 255, respectively) and, like Bülow, I take it at about 𝅗𝅥 = 112.

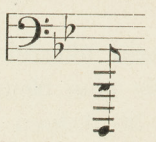
Distribution, measure 1: 

measure 3: 

Takt 5–8: Man verfolge die schöne Mittelstimme:
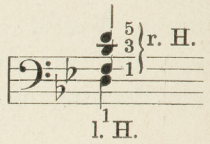


Takt 15, 16: Hier immer breiter, in Ton und Tempo, werden. Takt 17, die Baßoktave tiefer:
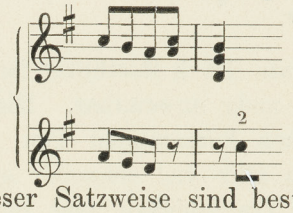


und jetzt a tempo (𝅗𝅥 = 112) fortstürmen.

Takt 32—34 sehr wenig ritardando. Takt 34 auf dem siebenten Achtel lange Luftpause: Pedal weg, warten. Takt 35, erstes Viertel, Verteilung wie Takt 1. Takt 37, erstes Viertel, Verteilung:
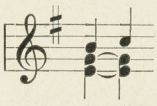


Takt 58, zweite Hälfte, verteile ich:
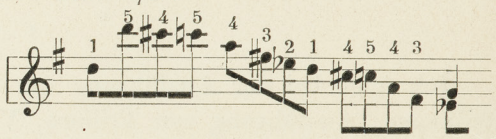


Takte 54—58 (und spätere Parallelstelle): Die von Beethoven vorgeschriebenen Kreuzungen der Hände müssen nach Möglichkeit seiner Vorschrift gemäß ausgeführt werden; denn mit dieser Satzweise sind bestimmte Klangeigentümlichkeiten verknüpft, die durch bequemere Verteilung verloren gingen.

Takt 69, erstes und zweites Viertel spiele ich links so:



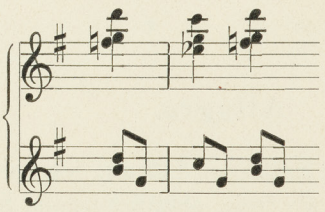
Takt 72, viertes Viertel links und Takt 73, viertes Viertel links, offenbare Druckfehler: Takt 72 *d* (statt *dis*), Takt 73 *c* (statt *cis*). — Ich benütze im Folgenden, wie Bülow angibt: »den feinerfühligen Fingersatz ‚à la Chopin'«:

Takt 75/76:
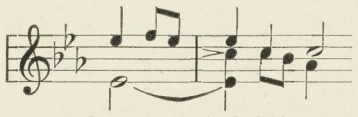


Takt 91—94 (Takt 329—332): rechte Hand mit Oktavenverdopplung (wie Bülow, Klindworth). — Ich wiederhole den ersten Teil (Takt 1—119) nicht.

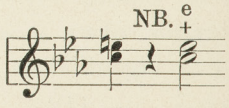
Takt 132/133: Verteilung wie bei Bülow:



Takt 153, viertes Viertel, das *b* der Mittelstimme als (achtes) Achtel, wie bei Bülow. Takt 164 füge ich *c* auf dem ersten Viertel der rechten Hand hinzu:
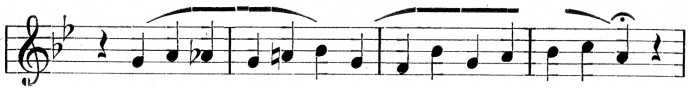


Takt 178, rechte Hand, vermutet Bülow (s. Vianna da Motta, »Nachtrag«):



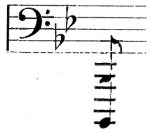
was sehr plausibel klingt. — — Die von Bülow angegebene Verteilung für die Hände, in den Takten 220 u. f. (die auch Klindworth akzeptierte), ist eine äußerst glückliche Idee.

Über seinen Irrtum bezüglich des geforderten *ais* in den Takten 230 u. f. gesteht Bülow selbst:

In measures 5–8, phrase the beautiful middle part all the way through:
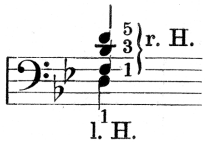


Measures 15–16 should become broader in tone and tempo. Measure 17, the bass octave lower:
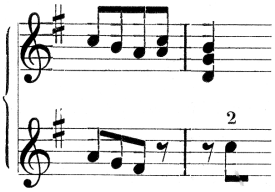


And now storm forward, a tempo (= 112).

Measures 32–34 with very little ritardando. In measure 34, on the seventh eighth note a long breathing pause; release pedal, wait. Measure 35, first quarter note, distribution like in measure 1. Measure 37, first quarter note, distribution:
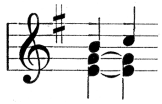


Measure 58, second half, distribution:
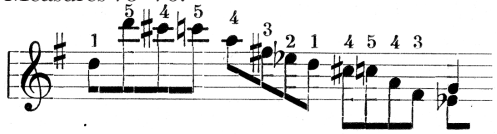


In measures 54–58 (and a parallel passage later on), crossing the hands should be done as indicated by Beethoven, if possible; there are certain tone qualities tied to these settings that would be lost with a more comfortable distribution.

Measure 69, first and second quarter note, left hand, I play like this:



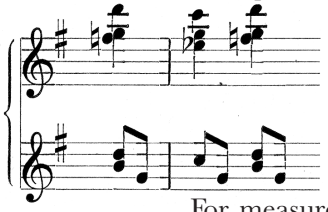
Measure 72, fourth quarter note in left hand, and measure 73, fourth quarter note in left hand, appear to be misprints: measure 72 should be *D* (not *D sharp*), measure 73 should be *C* (not *C sharp*). I continue with the "sensitive fingering à la Chopin" as indicated by Bülow:

Measures 75–76:
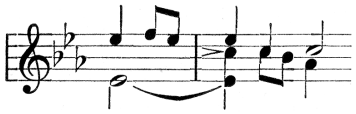


Measures 91–94 (measures 329–332), the right hand with doubled octaves (like Bülow, Klindworth). I do not repeat the first part (measures 1–119).

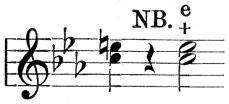
In measures 132–133, distribution like in Bülow:



In measure 153, fourth quarter note, the *B flat* in the middle voice as the (eighth) eighth note, as shown in Bülow. In measure 164, I add *C* to the first quarter note, right hand:



For measure 178, right hand, Bülow presumes the following (see Vianna da Motta, "Addendum") which I find very plausible:
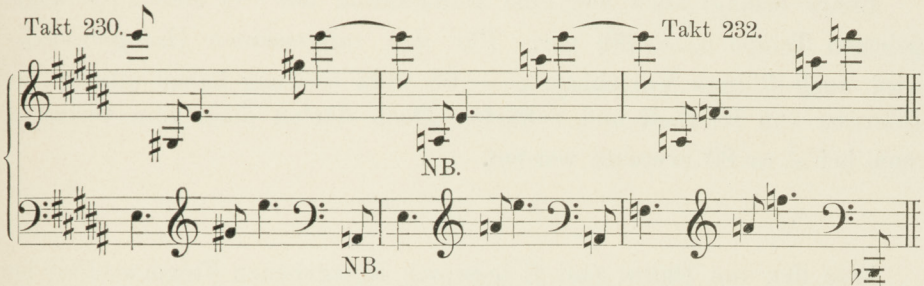


—In measure 220 and the following, the distribution for the hands indicated by Bülow (and also accepted by Klindworth) is a most fortunate idea.

Bülow himself admitted that he was in error when he insisted on the *A sharp* in measure 230 and the following ones:

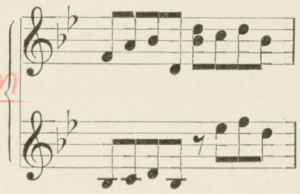
»Ein Bekannter von mir hat im Original das Auflösungszeichen vor dem *ais* ganz verblaßt entdeckt. Als ich meine Beethoven-Ausgabe machte, wußte ich das nicht, glaubte analoge Stellen in anderen Werken des Meisters gefunden zu haben und plaidierte für *ais*. Jetzt bitte ich Sie aber, *a* zu spielen.«

Vianna da Motta, Nachtrag zu Pfeiffers Bülow-Studien.
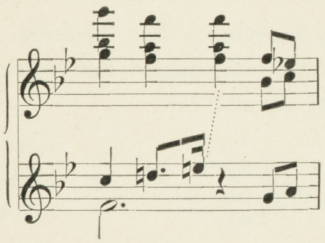
Es heiße diese Stelle also:



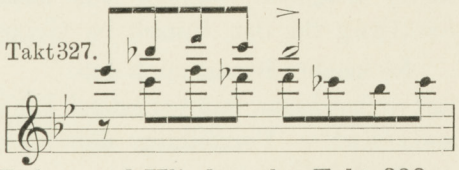
Takt 232, letztes Achtel: NB. Die Baßoktave eine Oktave tiefer; und weiter — Takt 233—236 den Baß in Oktaven (bis zum *p*: Takt 236) — wie auch Bülow angibt. Der Baß in den Takten 241 u. f. sei gut gehalten und volltönend. Takt 245, zweites Achtel natürlich *a* (nicht *as*). Dieses Achtel sowie das zweite Achtel des nächsten Taktes möge von der linken Hand genommen werden, wie Bülow vorschlägt. — Takt 273: Verteilung siehe Takt 1. — Takt 292, zweite Hälfte, Verteilung:



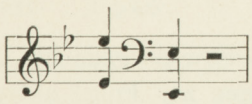
Takt 304 spiele ich so:



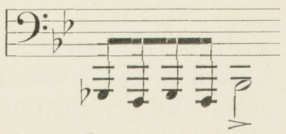
Takt 327, rechte Hand, spiele ich — analog der Parallelstelle (Takt 89):



Takt 329, linke Hand, natürlich:



wie Bülow und Klindworth. Takt 338—343 werde das Seitenthema ohne Unterbrechung in der unteren Stimme »gesungen«, während die höhere Oktavenverdopplung leise — begleitend — mitgeht. Von Takt 344 an liegt die Singkraft wieder in der Oberstimme. Takt 350, erstes Viertel, rechte Hand eine Oktave höher — wie Bülow, Klindworth. — Die charakteristische Endung, Takt 393 und folgende:
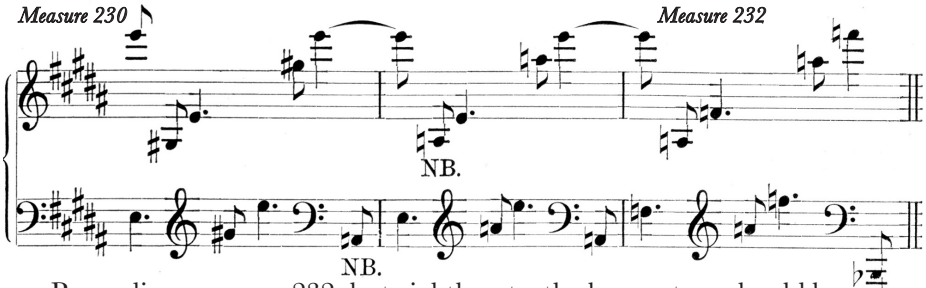


immer deutlich markiert, die Halbe recht klangvoll. Den Schluß ohne jegliches Zögern.
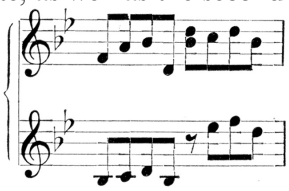
* * *

"A friend of mine discovered a rather faded natural before the *A sharp* in the original. When I put together my Beethoven edition, I was not aware of that; I believed to have found analogous places in other works of the master and opted for *A sharp*. But from now on, I ask you to play *A* instead."

Vianna da Motta, Addendum to Pfeiffer's Bülow Studies
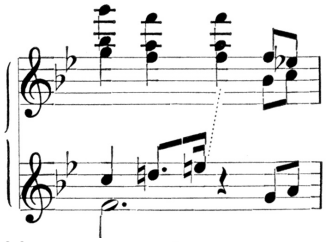
Consequently, this passage should be:
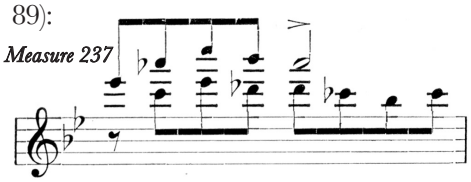


Regarding measure 232, last eighth note: the bass octave should be one octave lower; continue the bass in octaves in measures 233–236 (up to *p* in measure 236), as is also indicated by Bülow. The bass in measure 241 and the following should be well sustained and full-sounding. Measure 245, second eighth note is, of course, *A* (not *A flat*). This eighth note, as well as the second eighth note of the next measure, should be taken with the left hand, as suggested by Bülow.—For distribution in measure 273, refer to measure 1. Measure 292, second half, distribution:
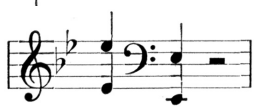


Measure 304 thus:



Measure 327, right hand, I play in analogy to the parallel passage (measure 89):
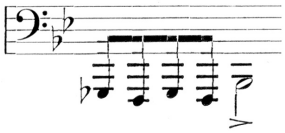


Measure 329, left hand, of course:



like Bülow and Klindworth.

In measures 338–343, the secondary theme in the lower part should be "sung" without interruptions, with the higher doubled octaves following along as a soft accompaniment. From measure 344 on, the vocal power is once again in the upper part. In measure 350, I play the first quarter note in the right hand one octave higher—like Bülow, Klindworth. The characteristic ending, measure 393 and the following ones:



Performance distinctly articulated; the half-note quite full-sounding. The close without any hesitation.

* * *

Scherzo.

Beim Numerieren der Takte (für die hier zu gebenden Hinweise) zähle ich die Auftakte nicht mit.

* * *

Bülow schlägt auch hier eine Modifikation des von Beethoven angegebenen Tempo (𝅗𝅥. = 80) vor. Für den »allgemeinen Hausgebrauch« wird auch Bülows Vorschlag: 𝅗𝅥. = 66 wohl Geltung haben müssen, im Interesse von Klarheit und Schärfe. Doch dürfen diese vom Virtuosen auch bei 𝅗𝅥. = 80 erwartet werden.
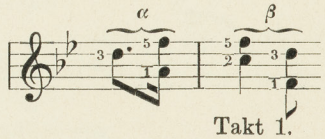
* * *

Was den von Bülow und Klindworth angegebenen Fingerwechsel bei den repetierenden Noten des Scherzo anbetrifft, bin ich anderer Meinung. Durch das Wechseln der Finger auf derselben Taste geht zu viel Zeit verloren. Gerade bei schnellen Sätzen muß die Repetition (»double échappement«) des modernen Klavieres voll und ganz ausgenützt werden: demnach beim ersten Ton der jeweiligen Repetitionsstelle die Taste nur halb in die Höhe schnellen lassen, und sie (auf dem Wege hinauf) gleich wieder — mit demselben Finger — zu neuer Tongebung abfangen.
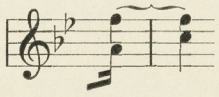
* * *

Alle schwierigen, komplizierteren Probleme der Technik bleiben riskierte Wagnisse, solange man nicht die bestimmte und richtige Vorstellung für den Prozeß im Gehirne fixiert hat.

So machte Busoni mich darauf aufmerksam, daß bei scharf getrennter Vorstellung dieser beiden Gruppen (α, β):



Takt 1.

die Repetition stets gelingen würde, während das Denken an die Repetitionsstelle selbst (also dies:



als Gruppe gedacht) häufiges Mißlingen zur Folge hätte.

* * *

Im »Trio« liegt ein Kanon verborgen. Es ist gut, dies zu wissen. Aber den Kanon schulmeisternd herauszustechen, ist ganz banal und unschön. Dieser Mittelteil muß vorüberhuschen im fahlen Licht, wesenlos, ein unheimliches Phantom

* * *

Scherzo

As regards numbering the measures (for the comments below), I do not include the upbeats in the count.

* *
*

Here, also, Bülow is suggesting a modification of the tempo indicated by Beethoven (𝅗𝅥. = 80). For "general use" Bülow's suggestion of 𝅗𝅥. = 66 is probably appropriate in the interest of clarity and precision; a virtuoso, however, should be expected to master 𝅗𝅥. = 80 as well.
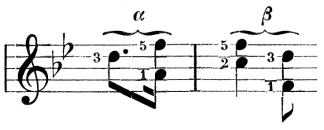
* *
*

As far as the change of fingers on the repeating notes of the Scherzo is concerned, I disagree with Bülow's and Klindworth's fingering. A lot of time is lost by changing fingers on the same key. In fast movements, in particular, the "double escapement" mechanism of the modern piano should be utilized to the fullest in repetitions: therefore, after sounding the *first* note of a repetitive passage, release the key *only halfway* and catch it again (on its way up)—with the *same* finger—for another sounding.

* *
*

All difficult, complicated problems of technique are risky undertakings if a clear and *correct concept* of the process is not firmly established in the mind.
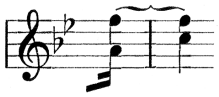
For instance, Busoni made me aware of the following:

If these two figures are kept sharply *separated* in the mind, thus:



(in other words as two separate groups α, β) the repetition will generally be successful;

whereas, if the repetitive figure *itself* is *kept in mind* thus:
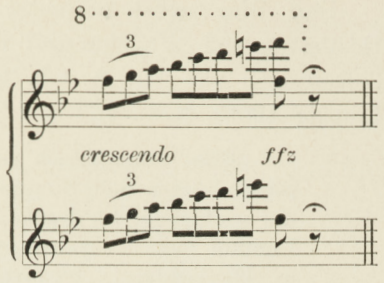


(in other words, as one group), the result will tend to be unsatisfactory.

* *
*

There is a canon hidden in the "trio." This is good to know. But it is quite trite and unattractive to make the canon stand out pedantically. This middle part has to flit past in a pale light, eerily like a fleeting phantom.

* *
*

Takt 111 spiele ich den ganzen Skalenlauf mit der rechten Hand und schließe so:
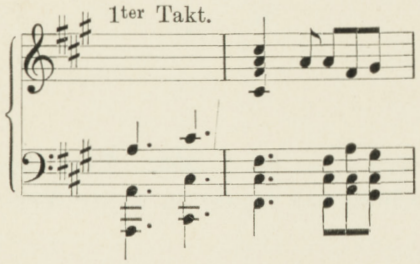


Auftakt und Takt 112: natürlich im genauen Anschluß an den Urtext. Es ist unbegreiflich, daß zwei so kultivierte und stilistisch rein empfindende Meister, wie Bülow und Klindworth, sich hier zu so geschmacklosen Entkleidungen des geheimnisvoll-andeutenden Tremolo verleiten lassen konnten.

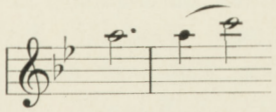
* * *

Adagio sostenuto.

»Hier lieber Ries! Die Tempos der Sonate.
1tes Allegro, allein allegro, das assai muß weg.
Mälzel's Metronom 𝅗𝅥 = 138.
2tes Stück Scherzoso. M. Metronom 𝅗𝅥 = 80 [corr. 𝅗𝅥. = 80].
3tes Stück M Metronom ♪ = 92.
Hierbei ist zu bemerken, daß der erste Tact noch muß eingeschaltet werden, nämlich:



4tes Stück Introduzione largo. Mälzel's Metronom 𝅘𝅥𝅯 = 76.
5tes Stück. 3/4 Takt.
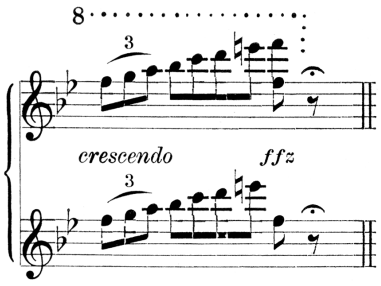


und letztes Mälzel's Metronom 𝅗𝅥 = 144.

Verzeihen Sie die Confusionen; wenn Sie meine Lage kännten, würden Sie sich nicht darüber wundern. Vielmehr über das, was ich hiebei noch leiste. . . .«

Brief Beethovens an F. Ries in London, Wien, 16. April 1819.

* * *

In measure 111, I play the entire scale-run with the right hand and conclude thus:
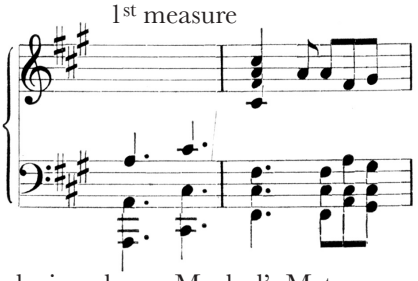


Upbeat and measure 112 should, of course, follow the urtext edition meticulously. It is incomprehensible that Bülow and Klindworth—two masters with such a high degree of sophistication and sensitivity to stylistic purity—could be misled here into such tasteless divesting of the mysteriously suggestive tremolo.
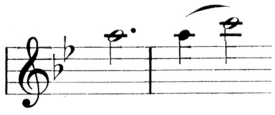
* * *

Adagio sostenuto

"Dear Ries, Here are the tempi of the sonata.
1st section: Allegro, only allegro, the assai should be dropped.
Maelzel's Metronome 𝅗𝅥 = 138.
2nd section: Scherzoso. M. Metronome 𝅗𝅥 = 80 [corr. 𝅗𝅥. = 80]
3rd section: M. Metronome ♪ = 92.
Take note that the first measure has to be added here, as follows:

1st measure



4th section: Introduzione largo. Maelzel's Metronome 𝅘𝅥𝅯 = 76.
5th section: 3/4 time.



and last Maelzel's Metronome 𝅗𝅥 = 144.

Pardon the confusion; if you knew my situation, you would not be surprised at this; rather, you would be surprised at what I am still accomplishing under the circumstances..."

Beethoven, letter to F. Ries in London, Vienna, April 16, 1819.
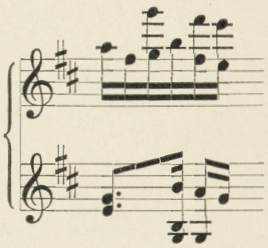
* * *

Und Ries selbst berichtet in: »Biographische Notizen über L. van Beethoven von Wegeler und Ries«, Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. A. Ch. Kalischer (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906), Seite 127 u. f.:
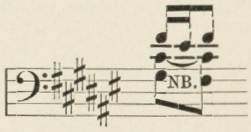
> »Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich zu mit einer seiner letzten Solo-Sonaten (in B-dur mit der großen Fuge, Opus 106), die gestochen 41 Seiten lang ist. Beethoven hatte mir diese nach London zum Verkaufe geschickt, damit sie dort zu gleicher Zeit wie in Deutschland, herauskommen sollte. Als der Stich derselben beendigt war und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: ‚Setzen Sie zu Anfang des Adagio (welches 9 bis 10 Seiten im Stiche ist) noch diese zwei Noten als ersten Takt dazu.‘
>
> Ich gestehe, daß sich mir unwillkührlich die Idee aufdrang: ‚sollte es wirklich bei meinem lieben, alten Lehrer etwas spuken?‘ ein Gerücht, welches mehrmals verbreitet war. Zwei Noten zu einem so großen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr vollendeten Werke nachzuschicken!! Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser zwei Noten. Nie können ähnlich effectvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stücke zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Composition schon beabsichtigte. Ich rathe jedem Kunstliebenden, den Anfang dieses Adagio's zuerst ohne, und nachher mit diesen zwei Noten, welche nunmehr den ersten Takt bilden, zu versuchen, und es ist kein Zweifel, daß er meine Ansicht theilen wird.«

* * *

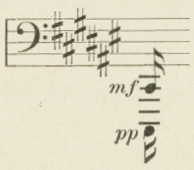
Ich metronomisiere ♪ = 80 (— 88). Takt 58 spiele ich zur Erzielung des legato in dieser Verteilung:
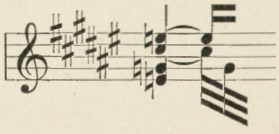


Takt 68: die linke Hand durchgängig in Oktaven (wie Bülow angibt) von *pp* bis *mp* anschwellend. Takt 115: Triller der Rechten ohne Nachschlag, Takt 118 hingegen mit Nachschlag, wie Beethoven vorschreibt. Takt 127, viertes und fünftes Achtel links, binde ich das *cis*:



Takt 129, erstes Sechzehntel links, schlage ich das tiefere *cis* leise klingend mit an:



Takt 144 und 145 die Bindung der beiden Oberstimmen:
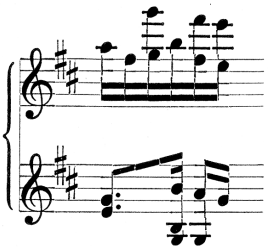


And Ries himself reports in "Biographische Notizen über L. van Beethoven von Wegeler und Ries / Biographical Notes on L. van Beethoven by Wegeler and Ries," reprinted edition with additions and annotations by Dr. A. Ch. Kalischer (Schuster & Loeffler, Berlin and Leipzig 1906), on page 127 and the following.:
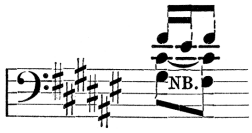
> "An artistically unusual event occurred with one of his last solo sonatas (B Major with the great fugue, Opus 106), which comes to *41 pages* in print. Beethoven had sent it to me to be sold in London, and intended to have it published there at the same time as in Germany. When the printed version was completed and I was awaiting instructions on the precise day of publication, I did receive the letter, but with this unusual instruction: '*Add the following two notes as the first measure to the beginning of the adagio* (pages 9 and 10 in the printed version).'
>
> I have to admit that my first thought was, 'Is something affecting the mind of my dear old teacher?'—a rumor to that effect had been going around. Sending *two additional notes* to be added to such a great, well-wrought composition that had been completed six month earlier!! But imagine my astonishment at the effect of these two notes. There could not have been two more effective, meaningful notes that might have been added to an already completed piece, not even if one had intended to do so from the very beginning of its composition. I advise all music lovers to try playing the beginning of the adagio first *without*, and then *with* these two notes of the recently added first measure. I have no doubt that they will share my opinion."
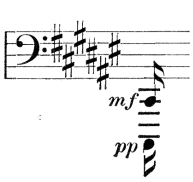
* * *

My metronome marking is ♪ = 80 (–88). In order to achieve the legato, I play measure 58 in this distribution:
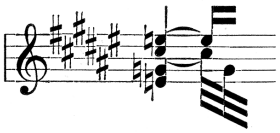


In measure 68, the left hand in octaves throughout (as indicated in Bülow) with a gradual swell from *pp* to *mp*. In measure 115, the trill in the right hand *without* ending turn; however, in measure 118 *with* ending turn, as indicated by Beethoven. In measure 127, fourth and fifth eighth notes, I tie the *C sharp*:

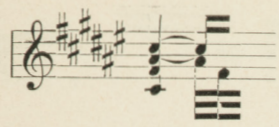
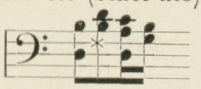


In measure 129, first sixteenth note, left hand, I also strike the lower *C sharp* softly resonating:



In measures 144 and 145, the ties in the two upper voices:



und  wie bei Bülow und Klindworth. Takt 145, viertes Achtel: Siehe die feinfühlige Verteilung in der Ausgabe Klindworths. Takt 152, letztes Achtel: *cis* (statt *ais*) — wie Bülow und Klindworth. Takt 157, linke Hand, siehe Bülow:  Takt 184—186 nichts arpeggieren!

* * *

Largo.

Takt 1: Sechzehntel auszählen!: demnach mit Schlag 5 beginnen.

* * *

Allegro risoluto (Fuga).

»Die Traube hängt sehr hoch. . .«
Schindler, Biographie von L. v. Beethoven.

* * *

Metronom ♩ = 152 (♩ = 138 für die ruhigeren Stellen).

* * *

Die Fuge soll impressionistisch gespielt werden: Wie ein bizarres, rastlos-leidenschaftliches, eigensinniges Jagen. Dazwischen die lieblichen »Oasen«: Ges-dur-Episode (Takt 75—83), As-dur-Episode (Takt 120—129), D-dur-Episode (Takt 240—268) und die melancholisch-schmerzliche H-moll-Episode (Canon cancrizans, Takt 142—168).

Die Fuge »musikalisch« spielen, die Künste und Künstlichkeiten »aufdecken« zu wollen, ist ein hoffnungsloses, ödes Unternehmen. Impressionistisch-malend und nicht architektonisch-bauend, schildernd, doch nicht akademisch-demonstrierend, sei der Vortrag.

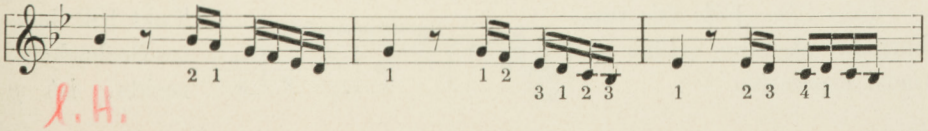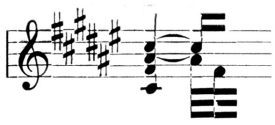
* * *

Ganz besonders bei der Interpretation dieser Fuge sind die Aufschlüsse der wertvollen Ausgaben von Bülow und Klindworth bezüglich Lesarten, Verteilungen, Fingersätzen, Korrekturen usw., gar nicht zu entbehren. Auch auf die überaus lehrreiche, interessante Analyse dieser Fuge durch Busoni: (Anhang III in Busonis Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers«) sei hingewiesen.
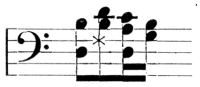
* * *

Der »Rutsch-Fingersatz«: Gleiten eines Fingers von Ober- zu Untertaste ist in der Fuge des öftern gut anzuwenden.

Zum Beispiel, Takt 7—16 spiele ich:



and  as indicated by Bülow and Klindworth. For measure 145, fourth eighth note, refer to the nuanced distribution in the Klindworth edition. In measure 152, the last eighth note should be *C sharp* instead of *A sharp*, as shown by Bülow and Klindworth.

Measure 157, left hand, see Bülow:  Do not arpeggiate at all in measures 184–186.

* * *

Largo

In measure 1, count out the sixteenth notes and start *on* beat 5.

* * *

Allegro risoluto (Fuga)

"The grapes are hanging very high…"

Schindler, Beethoven Biography

* * *

Metronome ♩ = 152 (♩ = 138 for the calmer passages).

* * *

The fugue should be played impressionistically, like a bizarre, restlessly passionate, headstrong chase. In-between there are lovely "oases": the *G flat* episode (measures 75–83), the *A flat* episode (measures 120–129), the *D major* episode (measures 240–268) and the melancholy, anguished *B minor* episode (canon canrizans, measures 142–168).

An attempt to play the fugue "musically"—that is, an attempt to "reveal" its artful ingenuities—is a hopeless and fruitless undertaking. The performance should paint impressionistically, *not* build architectonically; try to paint a picture *without* lecturing academically.
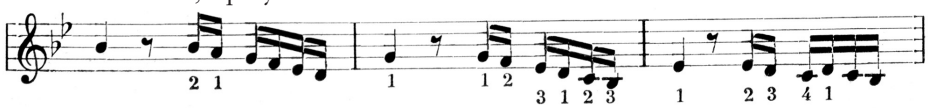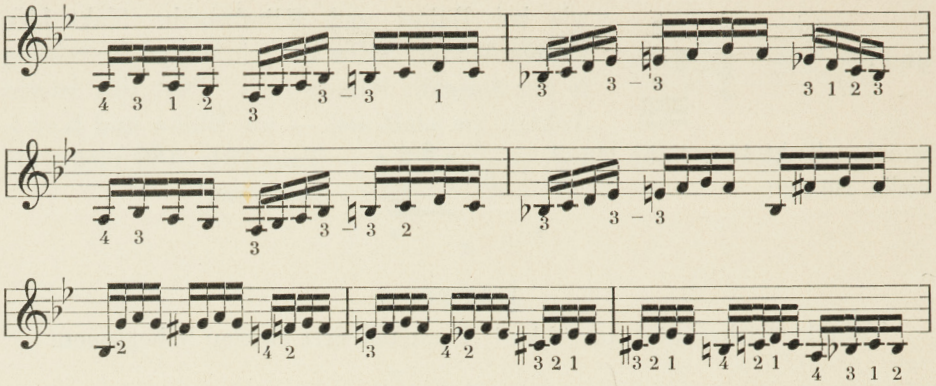
* * *

The information about variants, distribution, fingering, and corrections etc. contained in the valuable Bülow and Klindworth editions is absolutely indispensable, especially as regards this fugue. The very informative, interesting analysis of this fugue by Busoni (Appendix III in the Busoni edition of the "Well-Tempered Clavier") also deserves mention here.
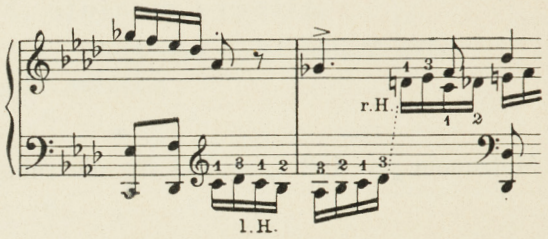
* * *

The "Rutsch-Fingersatz" [sliding fingering] with a finger sliding from the black to the white key can be utilized to advantage a number of times in this fugue.

For instance, I play measures 7–16 as follows:

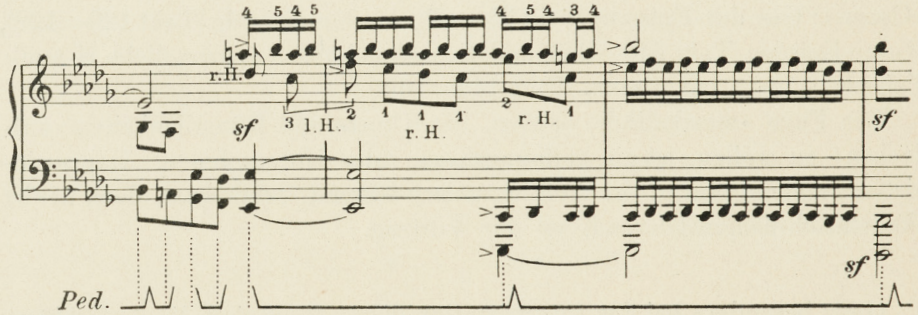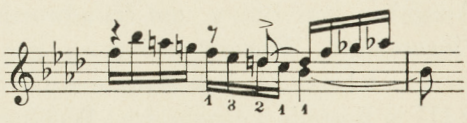




Takt 49/50 spiele ich:
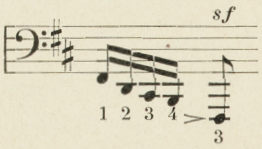


Takt 101—103, Ausführung:



Takt 113, zweites Viertel: *e* mit der linken Hand. Takt 130:

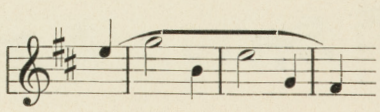


und analog im Takt 131. — Takt 139, erstes Sechzehntel: *fis*, kräftig anschlagen. Takt 140: ich nehme den Klindworthschen Fingersatz:

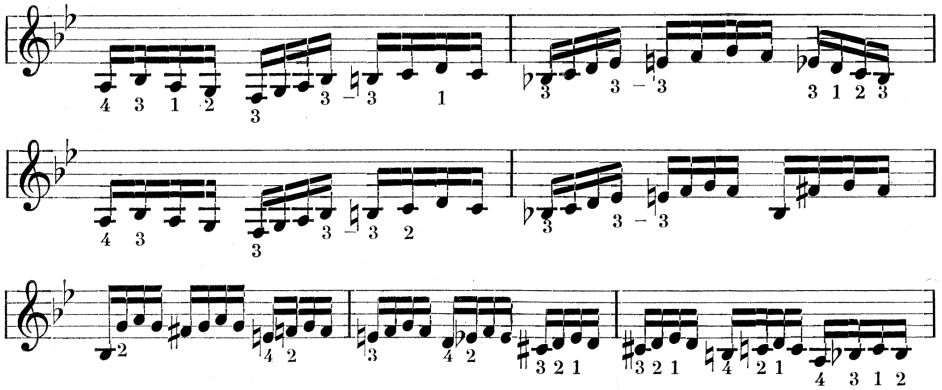


Takt 141 das tiefe *Fis*, links, kraftvoll »gestochen«, saftiger Akzent. Der Akzent auf dem zweiten Viertel der rechten Hand (*h*) antwortet.

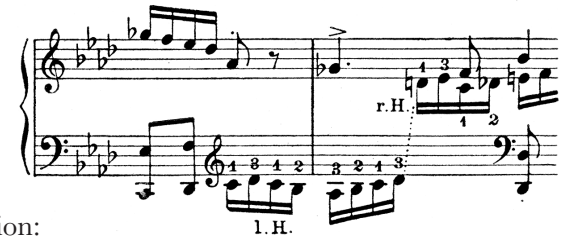
Takt 171—174: Die verborgene Melodie ertöne — quasi espressivo —:



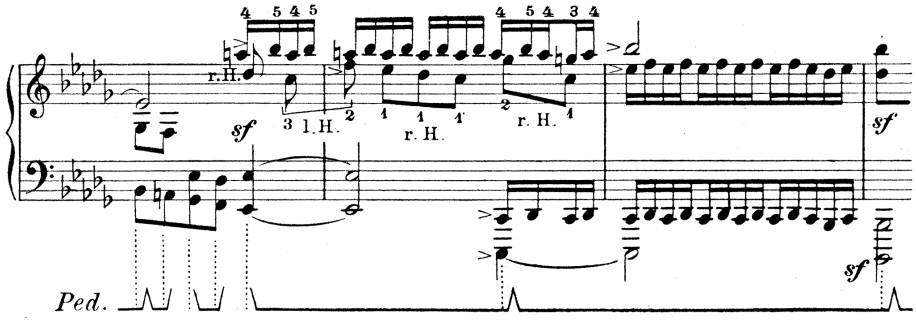
Takt 182, letztes Sechzehntel rechts, ist *g*
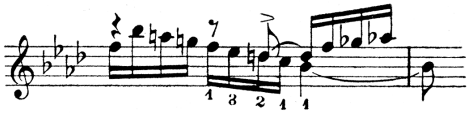


I play measures 49–50 thus:
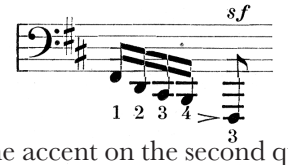


Measures 101-103, execution:
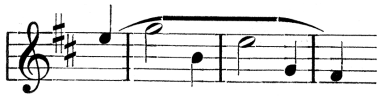


In measure 113, I play the second quarter note (*E*) with the left hand.

Measure 130:  And likewise, in measure 131.

In measure 139, first sixteenth note (*F sharp*) to be struck vigorously.
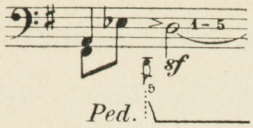
In measure 140, I follow Klindworth's fingering: 

In measure 141, a strongly "detached," vigorous accent on the low *F sharp* in left hand. And, as a response, the accent on the second quarter note of the right hand (*B*).

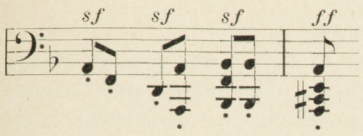
Measures 171–174, the hidden melody to sing out quasi espressivo: 

In measure 182, the last sixteenth note in right hand should read *G* (not *G sharp*).
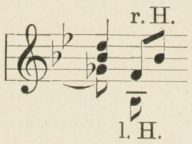
(statt *gis*) zu lesen. Takt 202, zweites Viertel der linken Hand kräftig:
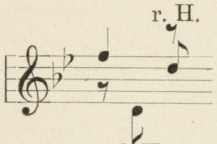


(siehe Vianna da Motta »Nachtrag«). Takt 237, linke Hand, spiele ich:
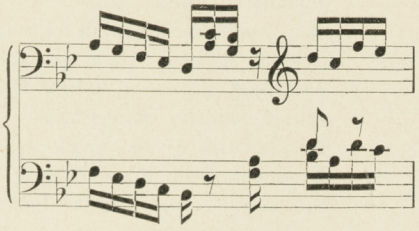


Takt 252, folge dem Urtext! Takt 296 erstes Sechzehntel, links: *f* (statt *e*) — wie bei Klindworth. Takt 336:



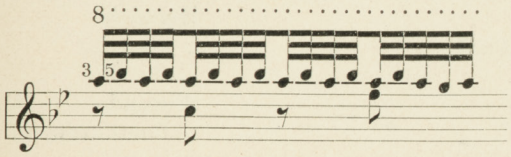
Takt 337:
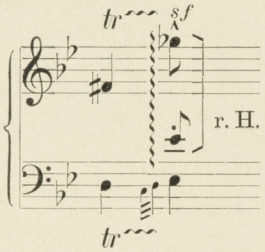


usw. Takt 338 bis Takt 339, linke Hand, folge dem Urtext! Takt 347 verteile ich so:
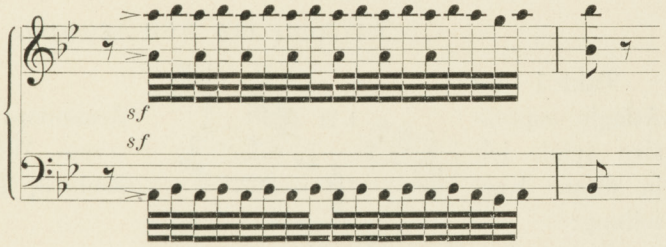


Takt 349, Ausführung des Trillers:



Takt 358, Verteilung:



Takt 362—370: Die Hilfstöne zum Triller wie bei Bülow. Takt 379: Ausführung:
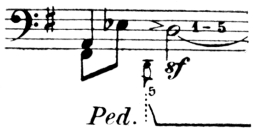


und in gleicher Ausführung alle folgenden Triller. — Die letzten zwei Akkorde der linken Hand (Takt 388/389) spiele ich eine Oktave tiefer.
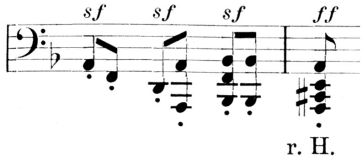
* * *

Schindler berichtet, daß Beethoven im Spätherbste (1821), von seinem Sommeraufenthalt in Mödling (bei Wien) zurückgekehrt, wo er in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt hatte, sich an den Schreibtisch setzte und die drei Sonaten op. 109, 110, 111 »in einem Zuge niederschrieb«, wie Beethoven sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausdrückte, um den Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen.
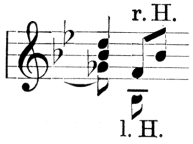
* * *

Measure 202, second quarter note, left hand, vigorously:
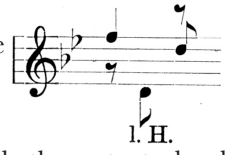


(see Vianna da Motta, "Addendum"). Measure 237, left hand, I play thus:
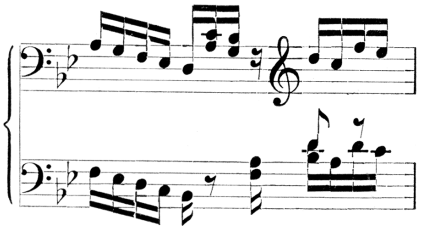


Measure 252 should follow the urtext edition. As shown in Klindworth, in measure 296, first sixteenth note, left, should be *F* (instead of *E*). Measure 336:
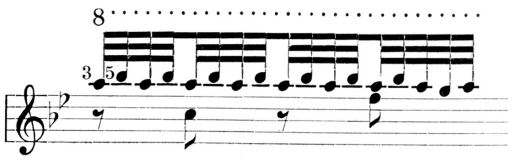


Measure 337:
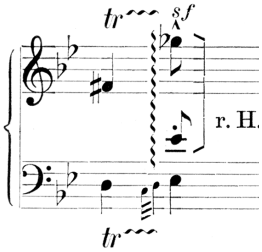


etc. For measures 338 through 339, left hand, the urtext should be followed. My distribution for measure 347:
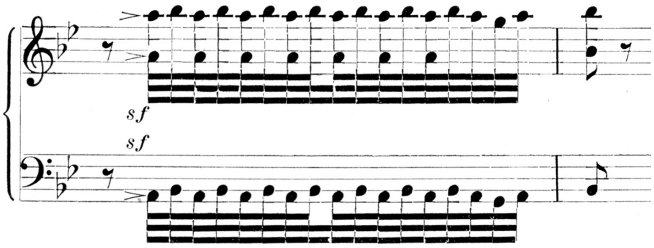


Measure 349, execution of the trill:



Measure 358, distribution:



In measures 362–370, the auxiliary notes of the trill as indicated by Bülow. Measure 379, execution:



All subsequent trills should follow this execution.—I play the last two chords in the left hand (measures 388–389) one octave lower.

* * *

Schindler reports that Beethoven, after his return in late fall of 1821 from his summer quarters in Mödling (near Vienna) where he had been busy collecting ideas as was his usual custom, sat down at his desk and wrote down the three sonatas Op. 109, 110, and 111 "*in one stroke of the pen.*" He was quoting Beethoven's own words from a letter to Count Brunswick in which he sought to alleviate his friend's concern regarding his mental state.

* * *

Sonate op. 109, E-dur.

Beethoven widmete und schickte diese Sonate »seiner kleinen Freundin«, mit folgendem Brief:

»An Maximiliane v. Brentano —

»Eine Dedication!!! — — — nun Es ist keine, wie d. g. in Menge gemissbraucht werden — Es ist der geist, der edlere und bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält, u. der keine Zeit zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu ihnen spricht u. der Sie mir noch in ihren Kinderjahren gegenwärtig zeigt, aber so ihre geliebten Eltern, ihre So vortrefflich geistvolle Mutter, ihren So von wahrhaft guten u. edlen Eigenschaften beseelten Vater, stets dem wohl seiner Kinder Eingedenk, u. so bin ich in dem Augenblick auf der Landstraße — u. sehe sie vor mir, u. indem ich an die vortrefflichen Eigenschaften ihrer Eltern denke, läßt es mich garnicht zweifeln, daß Sie nicht zu Edler Nachahmung sollten begeistert worden sejn, u. Täglich werden — nie kann das Andenken einer edlen Familie in mir erlöschen, mögen Sie meiner manchmal in Güte gedenken — — — —

leben sie Herzlich wohl, der Himmel segne für immer ihr u. ihrer aller dasejn

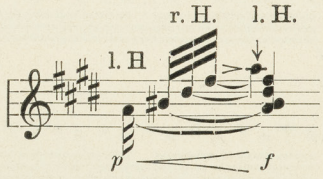
Vien am 6ten Decemb. 1821.

Herzlich
u. allezeit
ihr
Freund
Beethoven.«
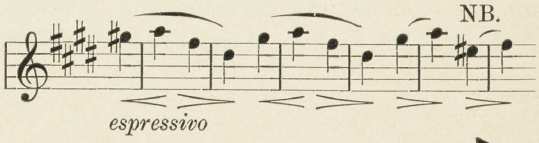
* * *

Vivace, ma non troppo.

Takt 1 des Adagio espressivo spiele ich in dieser Verteilung:
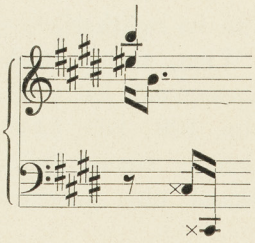


dementsprechend bei der späteren Wiederkehr (Seite 99, Zeile 3, Takt 1).
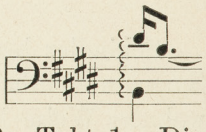
Weiter: im »Tempo I«. Urtext-Ausgabe: Seite 98 letzte Zeile, Takt 4 u. f.: Die Mittelstimme der rechten Hand deutlich hervorheben:



Seite 99, Zeile 1, Takt 3: natürlich Druckfehler, zweites Viertel soll heißen:



Seite 99, Zeile 2, Takt 3, erstes Viertel links spiele ich:



Seite 100, Zeile 2, Takt 1: Die Zweiunddreißigstel-Quintole ist jedenfalls sinnstörend. Klindworth gibt das richtige Bild.

* * *

Sonata in E Major, Op. 109

Beethoven dedicated this sonata to his "dear little friend" and sent it to her with the following letter:

"To Maximiliana von Brentano—

A dedication!!——Well, it is not one of the kinds that are misused in great numbers. It is the spirit that holds nobler and better people on this earth together, and it cannot be destroyed by time; it is this spirit that speaks to you now, showing you to me in your childhood years, and also your dear parents—your excellent, spirited mother and your father, who possesses so many truly good and noble qualities and who is always mindful of the well-being of his children. And thus, I am currently in the Landstraße—and I see you before me, and when I think of the excellent qualities of your parents, I have no doubt that you have been encouraged to follow their noble example and that you will continue to do so daily.—The memory of such a noble family cannot ever be destroyed in me. Please think of me kindly now and then.——

I bid you a heartfelt farewell. May heaven forever bless you and your family.
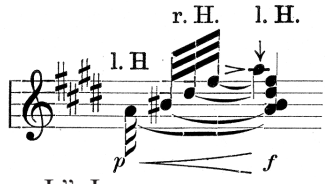
Vienna, December 6, 1821

Sincerely, and forever
your friend,
Beethoven
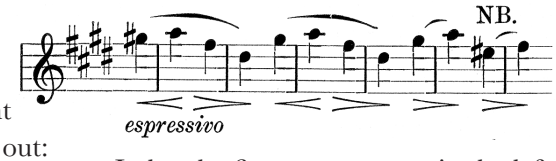
* * *

Vivace, ma non troppo

I play measure 1 of the adagio in this distribution:
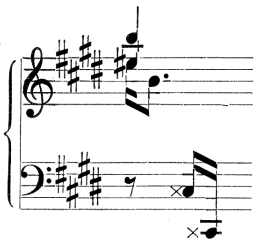


and also at its later return (page 99, staff 3, measure 1).
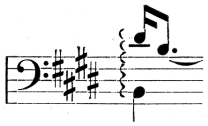
Continue in "tempo I." In the urtext edition, page 98, last staff, measure 4 and the following, the middle voice in the right hand should be clearly brought out:



On page 99, staff 1, measure 3, there appears to be a misprint. The second quarter note should read:



I play the first quarter note in the left hand in measure 3, staff 2, on page 99 as follows:



On page 100, staff 2, measure 1, the thirty-second quintuplet interferes with the meaning, in any case. Klindworth gives the correct picture.

* * *

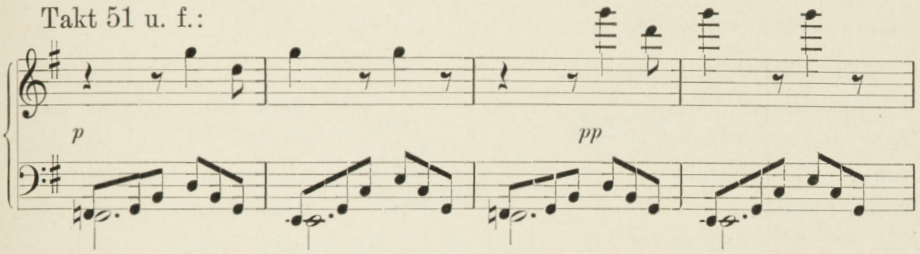
Prestissimo.

Gemäß der Vorschrift: »Prestissimo« und der aufgeregten Art dieses Tonstückes ist wohl die Forderung von Metronom $\mathbf{\mathit{d}}. = 100$ (anstatt $\mathbf{\mathit{d}}. = 84—88$ Bülow) berechtigt.

Takt 20, erstes Viertel: *dis*, betonen!: Als »guter Taktteil«.

* * *

Takt 51 u. f.:



»Das treibt wie sinnesverwirrend, in geflügelter, unverstandener Rede, schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Accente in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie ‚helft, o helft . . . mir!' dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesangliche Anklänge. . .« A. B. Marx, »Beethoven«, 2. Teil, Seite 412.

* * *

Takt 68/69: Baß weiter in Oktaven. Die Takt 70 beginnende Stimme weiterverfolgen und nicht in die Imitation abspringen! Takt 80/81: Die Dezimen-Version Bülows für diejenigen, welche sie ohne zu arpeggieren ausführen können. Takt 112—119: Die als Melodie auftauchende Baßstimme in der rechten Hand etwas pathetisch hervortretend. Takt 161/162: Linke Hand weiter in Oktaven bis zum ersten Achtel des Taktes 162 einschließlich.
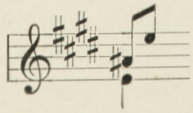
Strengstens im Takt bis zum Schluß.

* * *

Andante molto cantabile ed espressivo.
Gesangvoll, mit innigster Empfindung.

Beobachte die wundervolle, geschwungene Baßfigur im ersten Teile des Themas!

Variation I: Takt 7, ich spiele wie Klindworth, drittes Viertel rechts:



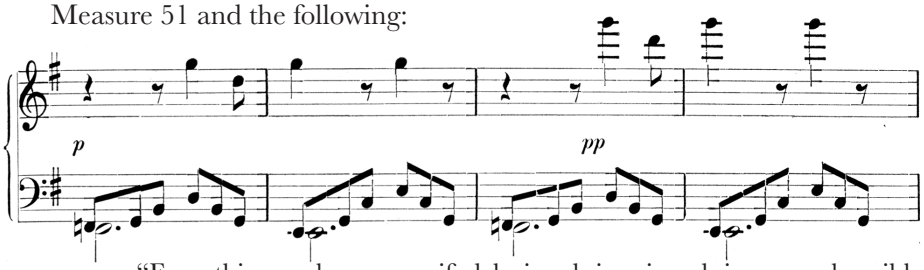
Prestissimo

In keeping with the "prestissimo" indication and the restlessly nervous manner of this movement, the metronome given, 𝅗𝅥. = 100, appears appropriate (rather than 𝅗𝅥. = 84–88, as given by Bülow).

In measure 20, first quarter note, the *D sharp* needs to be *stressed* as a "strong beat."

* * *

Measure 51 and the following:



> "Everything rushes on, as if delusional, in winged, incomprehensible speech, seemingly endless, breathtaking; interspersed are accents in an anxiously exaggerated pitch, soft, halting, suggesting 'help me, help me!'… And then terrified running, and also reminiscences of hymns…"
>
> A. B. Marx, Beethoven, part 2, page 412

* * *

In measures 68–69, the bass continuing in octaves. The line beginning in measure 70 should be followed through to its end; do not drop it to continue with the imitation. In measures 80–81, the version in tenths (Bülow) is for those who can execute it without arpeggiating. In measures 112–119, make the bass part which emerges as a melody in the right hand stand out somewhat dramatically. In measures 161–162, continue the left hand in octaves up to and *including* the first eighth note of measure 162.
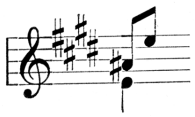
Strictly in time all the way to the end.
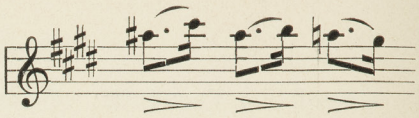
* * *

Andante molto cantabile ed espressivo
Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Melodiously and with deepest feeling

Observe the wonderful, sweeping bass figure in the first part of the theme.

Variation I, measure 7, for the third quarter note in the right hand I follow Klindworth:



Takt 15: Beobachte die Vorschrift Bülows: rechts trochäisch (– ⏑) und nicht jambisch (⏑ –) zu deklamieren:

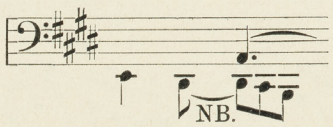


* * *

Variation II: »Doppelvariation«, zwei ineinander geschobene Variationen. Die eine spielerisch leicht und flüssig, die zweite etwas getragener und gesangvoll. — Takt 25: Ein wenig pathetisch, zurückhaltend; die Stimme weiter verfolgen (in der Mittelstimme). Takt 28: Die beiden Triller ohne Vorschlag.

Variation III: 𝅗𝅥 = 76.
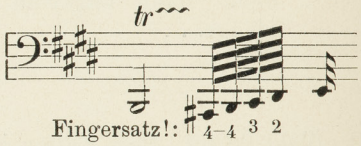
Variation IV: Takt 6 spiele ich links, wie Klindworth angibt:



Takt 16: Letztes Sechzehntel rechter Hand (*e*) nicht an das erste Sechzehntel des Taktes 17 binden, wie Klindworth es tut. Takt 19 in den beiden ersten Vierteln crescendo: *pp* — *f*, dann das dritte Viertel mit plötzlichem *pp* beginnen.

Variation V: Takt 6/7 folge ich der Version Klindworths, Takt 12 derjenigen Bülows (und Klindworths).

Variation VI: Die Ausführung der Triller, so wie sie Bülow und Klindworth angeben. Takt 24, Nachschlag des Trillers wie Bülow angibt:



Takt 32—35: Das *e* des Basses muß die ganze Strecke beherrschen. (Pedal halten.) Takt 35 bricht die Tropfenbewegung auf dem zweiten Achtel jäh ab. Echt beethovensch! Wie konnten Liszt, Bülow, Klindworth da »ergänzen« ??!!
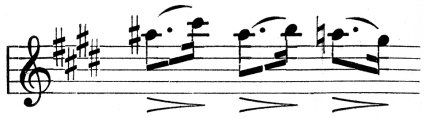
* * *

Sonate op. 110, As-dur.

Moderato cantabile molto espressivo.

Takt 12—18: Beachte die Stakkato-Punkte auf jedem Achtelschlag! An diese Stellen gehört stets ein Daumen oder Fünfter der rechten Hand, mit weichem, doch rhythmisch entschiedenem Aufschlag gespielt. Takt 25: Vorher geht ein Crescendo *pp* — *f*, welches auf dem ersten Viertel des Taktes 25 gipfelt; das zweite Viertel piano und nachfolgendes großes Anschwellen bis zum *sf* (Takt 27), hierauf schmiegsam aus der Höhe hinabgleiten zum *g* (Takt 28). Takt 31—33 (und Parallelstelle Takt 90/92) scharf zählen (zuerst nach Sechzehnteln) und streng im Takt bleiben.

In measure 15, observe Bülow's instruction for the right hand to declaim in trochaic (⏝) *rather than* iambic rhythm (⏝):

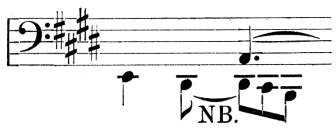


* * *

Variation II: a "double variation," two variations telescoped into one. One is playfully light and flowing, the other is somewhat more solemn and melodious. Measure 25 a bit emotional, restrained; continue to trace the part (in the middle voice). The two trills in measure 28 *without* appoggiatura.

Variation III: 𝅗𝅥 = 76.
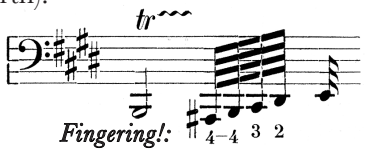
Variation IV: I play measure 6 as indicated by Klindworth:



In measure 16, do *not* tie the last sixteenth note in the right hand (*E*) to the first sixteenth note of measure 17, as Klindworth indicates. In measure 19, a crescendo in the first two quarter notes *pp*  *f*, followed by a *sudden pp* starting on the third quarter note.

Variation V: I follow Klindworth's version for measures 6–7; for measure 12, I follow the version by Bülow (and Klindworth).

Variation VI: the execution of the trill as indicated by Bülow and Klindworth. Measure 24, ending turn of the trill as indicated by Bülow:

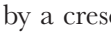


In measures 32–35, the *E* in the bass should dominate the entire segment (hold down pedal). Measure 35 abruptly terminates the gently dripping motion on the second eighth note. So very Beethoven-like! How could Liszt, Bülow, Klindworth possibly "amend" here??!!
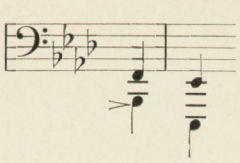
* * *

Sonata in A Flat Major, Op. 110

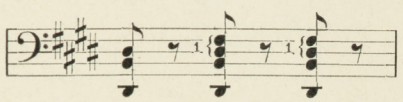
Moderato cantabile molto espressivo

In measures 12–18, take note of the staccato marks at each eighth-note. In these places the thumb or fifth finger of the right hand should always be used, with a gentle, yet rhythmically resolute touch. Measure 25 is preceded by a crescendo *pp*  *f* which reaches its climax *on the first quarter note* of measure 25; the second quarter note *p*, followed by a great swell up to *sf* (measure 27), and then a smooth glide from this height down to *G* (measure 28). In measures 31–33 (and parallel passage measures 90–92) count very precisely (first in sixteenth notes) and keep strict time.

Takt 35 (bzw. Takt 94), rechte Hand, folge ich der Version Bülows. Takt 35/36 linke Hand, nach Klindworth:



Takt 55 spiele ich den Triller ohne Nachschlag und mit sehr kleiner Luftpause zu Ende des Taktes (und Trillers), wie auch Bülow angibt. Takt 73 spiele ich, linke Hand, sehr weich:
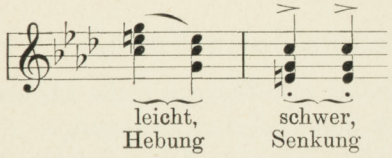


Takt 100: Ich folge in der Tiefersetzung der Halben der rechten Hand der Ausgabe Klindworth. Takt 100—104, streng zählen und nicht eilen. Takt 109/110: Folge dem Urtext!

* * *

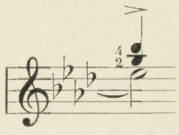
Allegro molto.

Takt 1—5: Beachte die Phrasierungsbogen: Takt 1/2, eine Gruppe.

Takt 5/6:



Takt 14, die Terz, erstes Viertel rechts:
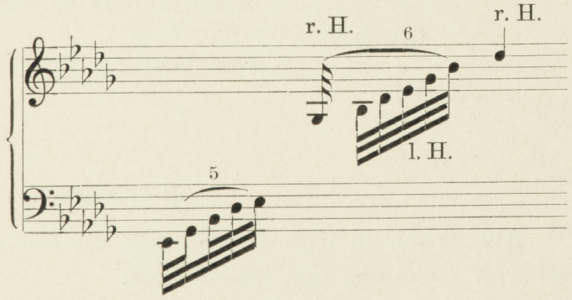


mit kräftigem Akzent. Takt 41 u. f.: Mittelteil (»Trio«); Fingersatz der rechten Hand, siehe Ausgabe von Bülow.

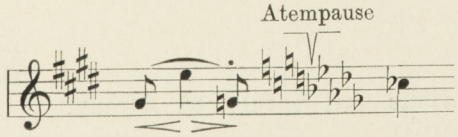
* * *

Adagio, ma non troppo.

Takt 4 verteile ich so:
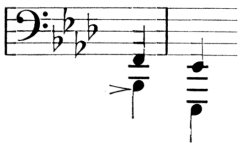


Takt 7: Meno adagio:
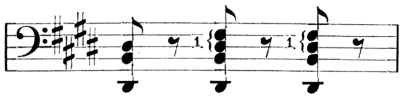


* * *

In measure 35 (and/or measure 94), right hand, I follow the Bülow version. Measures 35–36, left hand, like Klindworth:



In measure 55, I play the trill *without* ending turn and with a *minute breathing pause* at the end of the measure (and of the trill), as also indicated by Bülow.

Measure 73, left hand, to be played *very softly*:



In measure 100, I follow the Klindworth edition in which the half-notes in the right hand are set lower. Count carefully and do not rush in measures 100–104. Follow the urtext for measures 109–110.
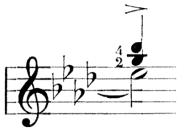
* * *

Allegro molto

In measures 1–5, take note of the phrase marks: measures 1–2 are *one* group.

Measures 5–6:



Measure 14, first quarter note, right hand, the third with a strong attack:
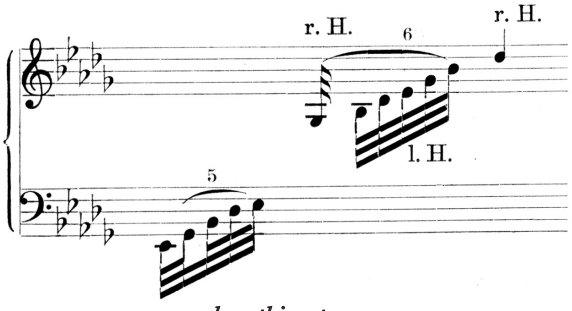


Measure 41 and the following, middle part ("trio"); refer to Bülow edition for fingering in right hand.
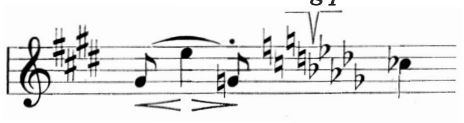
* * *

Adagio, ma non troppo

Measure 4, my distribution:
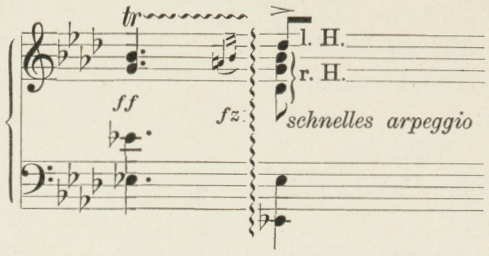


breathing pause

Measure 7, meno adagio:



* * *

Fuga.

Takt 85 spiele ich: 

* * *

L'istesso tempo di Arioso.

Takt 13, erstes Viertel, links, spiele ich so, wie Klindworth in der kleingestochenen Variante angibt.

* * *

L'istesso tempo della Fuga.

Takt 18—26: Die Vergrößerung des Themas stehe klangvoll und in starrer Ruhe über den rhythmisch komplizierten Bewegungen der anderen Stimmen, diese beherrschend. Takt 74—78: Diese letzten Takte ohne jede Tempoveränderung.

* * *

Sonate op. 111, C-moll.
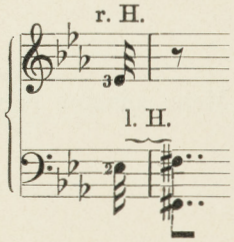
»Die Sonatendichtung vertritt in dem Dualismus ihrer Zweisätzigkeit den Dualismus der Welt:
Widerstand — Ergebung.«

W. von Lenz.

* * *

Maestoso.
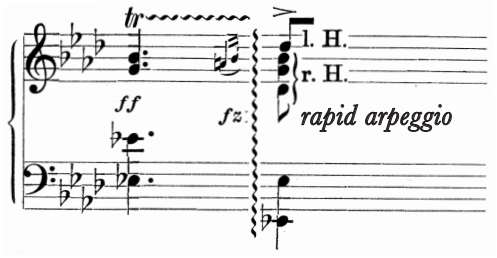
Alle Triller in dem ersten Satze der Sonate ohne Vorschlag und mit scharfer Betonung der ersten Note.

Ich verteile den Sprung zu Anfang: 

in gleicher

Fuga

I play measure 85 as follows:



* * *

L'istesso tempo di Arioso

I play measure 13, first quarter note in left hand, as Klindworth indicates in the variant in small print.

* * *

L'istesso tempo della Fuga

In measures 18–26, the augmentation of the theme should sing out unperturbed over the rhythmically complicated movements of the other voices, towering over them. These final measures (measures 74–78) should be performed without the slightest change in tempo.

* * *

Sonata in C Minor, Op. 111

"The poetry of the sonata in its dualism of the two-movement form represents the dualism of the world:
Resistance—Submission."
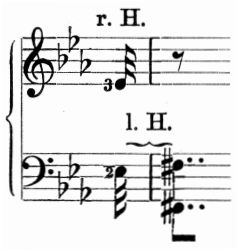
W. von Lenz

* * *

Maestoso
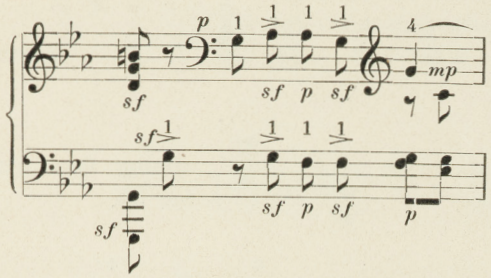
All trills in the first movement of the sonata *without* appoggiatura and with strong accentuation of the first note.

I distribute the leap at the beginning thus:
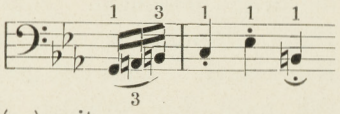


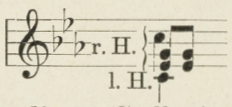
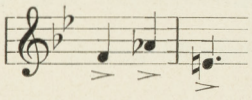
and similarly, the leap at the beginning of measures 3 and 5.
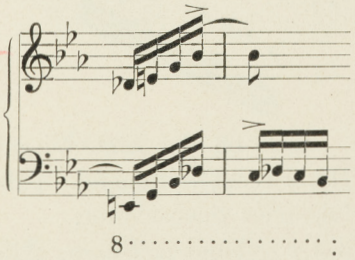
Weise auch den Sprung zu Anfang des Taktes 3 und 5. — Takt 2, erstes Achtel, das *g* des obern Systems mit der Linken, desgleichen Takt 4, erstes Achtel.

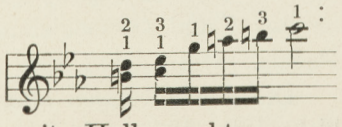
Takt 11, Verteilung:  und ebenso Takt 13.

* * *

Allegro con brio ed appassionato.
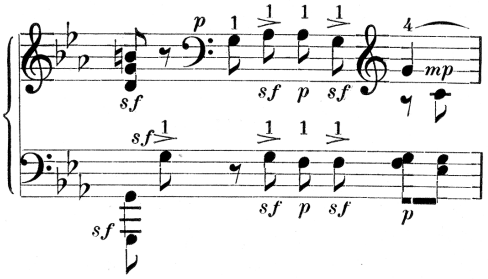
Takt 2 lasse ich das zweite Sechzehntel der rechten Hand (*as*) aus (wie Klindworth). 
Takt 3/4, rechte Hand, Fingersatz:
Auf dem vierten Sechzehntel des Taktes 12 (*as*) mit Nachdruck ein weniges verweilen. Takt 13, erstes Viertel (Verteilung): 
Takt 48 u. f.: Die scharf-rhythmische Akzentuierung dieser Stelle ist von großer Schwierigkeit. Takt 65/66, das charakteristische:  scharf hervorheben. — Beobachte die Intervallvergrößerung — wie sich der Rachen immer weiter aufsperrt — Takt 71 (linke Hand, erstes Viertel, zwischen zweitem und drittem Sechzehntel) mit Sekundenschritt, Takt 72 mit Quartschritt, Takt 73 mit Quintschritt, Takt 74 mit Oktavenschritt, Takt 75 mit Nonenschritt und gleich darauf (zwischen zehntem und elftem Sechzehntel) mit Dezimenschritt.

Takt 78, auch die Sechzehntel in Oktaven, wie auch Bülow, Klindworth ~~angibt~~.  angeben
Takt 85, letztes Sechzehntel der rechten Hand mit Akzent, darauf folgt dann Takt 86, erstes Sechzehntel links mit stärkerem Akzent:

Takt 94—98, nicht viel Schwere in Hand und Arm; Finger sehr hurtig emporschnellen. 
Takt 98 kann die Rechte auch übernehmen:
Takt 100 spiele ich (wie Bülow, Klindworth) zweite Halbe rechts: *es*. —

Measures 2, first eighth note, take the *G* in the upper system with the left hand; likewise in measure 4, first eighth note.

Measure 11, distribution:
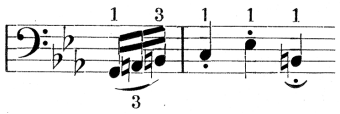


and likewise in measure 13.
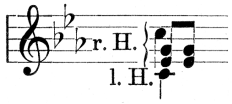
* * *

Allegro con brio ed appassionato
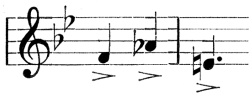
In measure 2, I omit the second sixteenth note (*A flat*) in the right hand (like Klindworth). Measures 3–4, right hand, fingering:



In measure 12, linger briefly with some emphasis on the fourth sixteenth note (*A flat*). Measure 13, first quarter note, distribution:
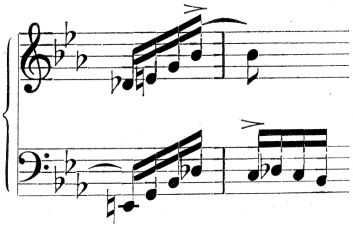


Measure 48 and the following: the crisp, rhythmic articulation here is very difficult. Measures 65–66:
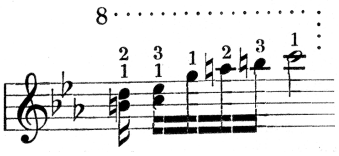


This passage is characteristic and needs to be brought out crisply.

Note the increase in the scale-steps of the intervals—like jaws that open wider and wider—in measure 71 (left hand, first quarter note, between second and third sixteenth note) a *second step*, in measure 72 a *fourth step*, in measure 73 a *fifth step*, in measure 74 an *octave step*, in measure 75 a *ninth step* and immediately following (between the tenth and eleventh sixteenth note) a *tenth step*.
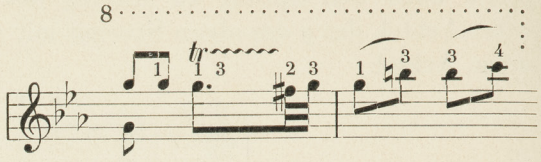
Measure 78, the sixteenth notes also in octaves, as indicated by Bülow and Klindworth, as well. Measure 85, last sixteenth note in right hand accentuated, followed in measure 86 by the first sixteenth note in left hand with a stronger accent:



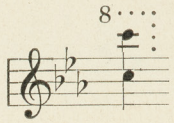
Measure 94–98, not too heavy in hand and arm; flick fingers up very rapidly. Measure 98 can also be taken with the right hand: In measure 100, I play (following Bülow, Klindworth) for second half-note, right hand: *E flat.*



Takt 104, erstes Viertel: Man mag das *h* rechts oder links nehmen, jedenfalls muß diese charakteristische Dissonanz gut hervortreten. Takt 126—127, Fingersatz:



Takt 131 aufs erste Viertel, rechts:
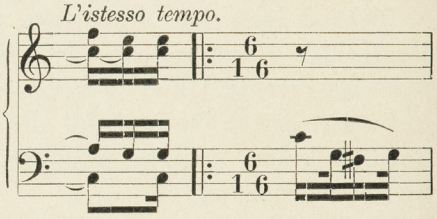


analog dem ersten Viertel des Taktes 53.
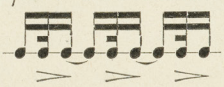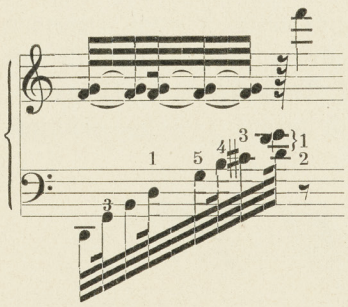
* * *

Arietta.

Takt 4 spiele ich, links, wie Klindworth angibt: zweite Achtel an die dritte gebunden. Takt 31, linke Hand, Bindungen wie bei Bülow, Klindworth. Takt 36 gehört natürlich nach dem sechsten Sechzehntel das Wiederholungszeichen:
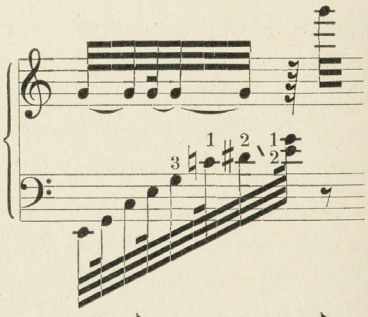


NB. Beachte Bülows Bemerkung zum $^{6}/_{16}$-Takt (Takt 36)!
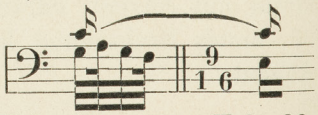
Takt 46/47: Die beiden Mittelstimmen sehr weich und mit dieser Betonung: . Takt 55 verteile ich das zweite Achtel so:



analog Takt 56, zweites Achtel:



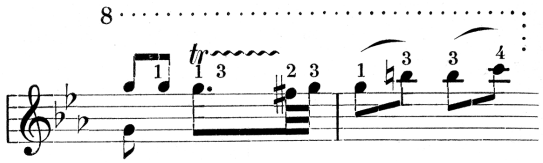
Takt 63, das letzte Vierundsechzigstel linker Hand recht volltönend. Takt 72, siebentes und folgendes Sechzehntel:
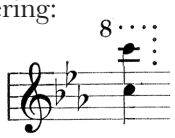


das *c* gebunden (Bülow, Klindworth). Vom *pp* Takt 80 zum *pp* Takt 88, zweites Pedal (Verschiebung) und reichlichste Verwendung des rechten Pedals. Desgleichen vom *pp* Takt 97 bis Takt 109.

Die Ausführungen aller Triller, wie bei Klindworth angegeben. Nur Takt 120—123 spiele ich:

In measure 104, first quarter note: One may take the *B* either with the right or the left hand, as long as this characteristic dissonance is brought out well.



Measures 126–127, fingering:
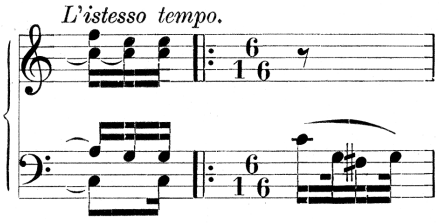


Measure 131, on the first quarter note on right:

in analogy to the first quarter note of measure 53.

* * *

Arietta

For measure 4, left hand, I follow Klindworth, with the second eighth note tied to the third. Measure 31, left hand, ties like in Bülow and Klindworth. In measure 36, there should be a repeat sign after the sixth sixteenth note, of course:
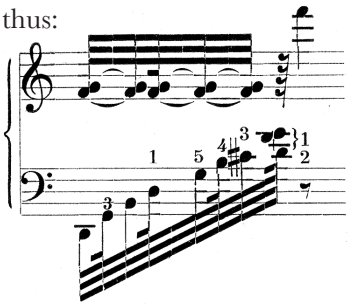


Note: Consider Bülow's remark regarding the 6/16 time signature (measure 36)!
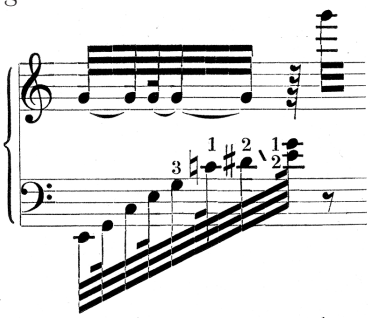
In measures 46–47, the two middle parts very soft and with this articulation:
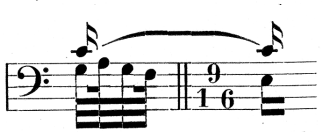


In measure 55, distribution of the second eighth note thus:



and in analogy to this, in measure 56, second eighth note:

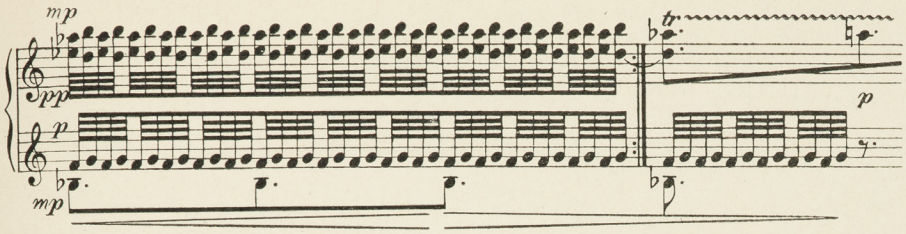


In measure 63, the last sixty-fourth note in the left hand very full-sounding. In measure 72, the seventh and following sixteenth note: the *C* tied (see Bülow, Klindworth).
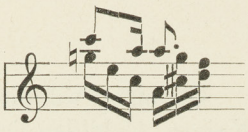


From *pp* in measure 80 to *pp* in measure 88, second (soft) pedal and most liberally applied right pedal. Likewise from *pp* in measure 97 up to measure 109.

I execute all trills as indicated in Klindworth, with the exception of measures 120–123, where I play:

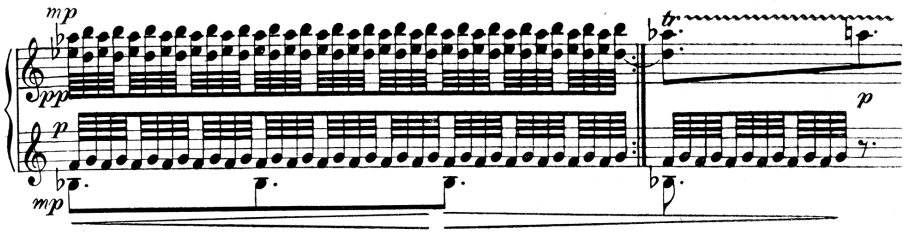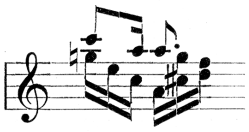


Der mittlere Triller im äußersten *pp*. Takt 155 spiele ich:



Takt 169: Je eine Gruppe von vier Trillernoten der rechten gegen eine Dreier-Gruppe der linken Hand.

* * *



The middle trill in extreme *pp*. Measure 155, I play thus: 

In measure 169, each group of four trill notes in the right hand is set against a group of three in the left hand.

* * *

CHOPIN.

Chopins Präludien sind Zweige kostbarster Blüten musikalischer Poesie. Keinen Gebilden im Bereiche der Klavier-Tonkunst gebührt mit mehr Recht die Bezeichnung: lyrisch.
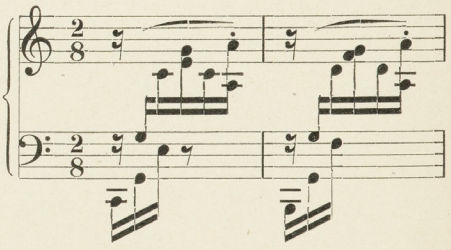
* * *

12 Préludes.

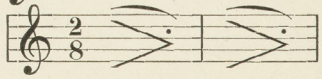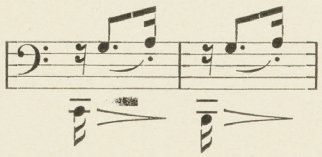
Solange eine Urtext-Ausgabe der Chopinschen Präludien nicht existiert, möge man die treffliche Ausgabe von Mikuli (Verlag Kistner, Leipzig) benutzen, auf die auch der Verfasser dieser Zeilen seine Hinweise bezieht.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 1.

Gewöhnlich wird gespielt, als stünde geschrieben:



Dies ist aus mehreren Gründen falsch. Das Schlimmste daran ist: Es entsteht bei solch' unrichtiger Spielart eine Färbung, hervorgerufen durch das Entstehen von crescendi für jeden Takt:  während gerade des Gegenteil geschehen muß:  und dies ist der Kern: 

CHOPIN

Chopin's preludes are branches bearing the most delicate flowers of musical poetry. There are no works in the realm of keyboard music that are more aptly called *lyrical*.
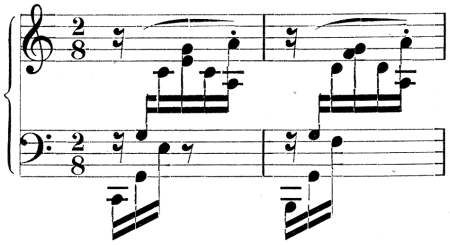
* * *

12 Preludes

As there is no urtext edition of Chopin's preludes available, the excellent edition by Mikuli (published by Kistner, Leipzig) may be used. The author's comments below refer to this edition.

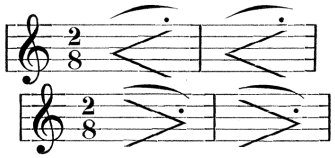
* * *

Prelude Op. 28, No. 1

This is usually played as if it were written like this:
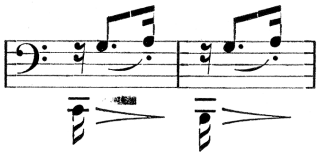


For a number of reasons, this is wrong. But the worst of it all is that this incorrect execution leads to a dynamic coloring by generating crescendos for each measure, thus:



whereas the exact opposite should be happening, thus:

and this is the core:
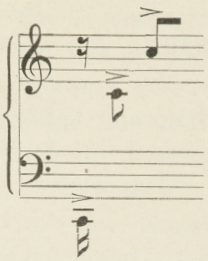


X Im übrigen gilt hier das gro. finale Etüde (Trois nouvelles études № 1 Allegro)
Angemerkte (Polyrhythmik)

x Otherwise what was noted (polyrhythmic) in regard to the f-minor etude (Trois nouvelles études No 1) holds here.

[Galston's notation on interleaved sheet opposite page 67—Ed.]

Gegen Schluß, Takt 29, die drei *c* recht klingend heraus:



mit Hilfe der Pedale müssen diese drei *c* die drei folgenden Takte beherrschen.

* * *

Prélude op. 45.

In der Art einer freien Fantasie, quasi improvisiert, vorzutragen.
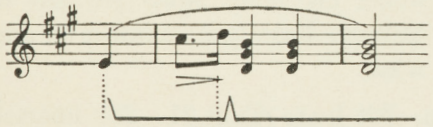
Takt 80: Die Cadenza non legato, dahinstäubend; die zweite Hälfte trage agitato-Charakter und stürme (ohne diminuendo!) auf den Quartsextakkord von Cis-moll los.
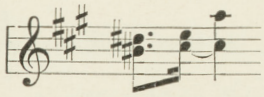
Takt 85: Das *a* wie eine Überraschung. Dazu frisches Pedal; nach dem Oktaven-*a* (Takt 86) neues Pedal.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 7.

Die Pedalangaben sind in allen Ausgaben unrichtig bezeichnet. Die Durchgangsnote des ersten Viertels in Takt 1, 3, 5 usw. darf sich nicht mit dem Folgenden vermischen.

Also:  usw., das ganze Präludium.

Takt 3, *cis* gebunden:  ebenso Takt 13 das *h* gebunden. Knapp nach dem letzten Akkord (Takt 16) ein neues Pedal.
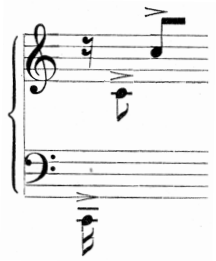
* * *

Prélude op. 28, Nr. 8.

Bei der »Einteilung« kommen vier Noten rechts (die ersten vier Zweiunddreißigstel) auf drei Noten links. Die Achtelnote links also immer zusammen mit dem fünften Zweiunddreißigstel der rechten Hand.

Die Finger der Rechten müssen während des ganzen Präludiums das Elfenbein fühlen: also förmlich an den Tasten kleben. Dieser

Toward the end, in measure 29, the three *C's* should be brought out rather sonorously:



Supported by the pedals, these three *C's* should dominate the three measures following.

* * *

Prelude Op. 45

To be performed in the manner of a free fantasy, as if improvised.
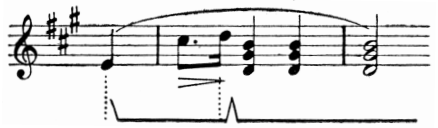
In measure 80, the cadenza is to be played non-legato, as dust before the wind; the second half should have an agitato character and race off vigorously (*without* diminuendo) toward the six-four chord of *C sharp* minor.

In measure 85, the *A* is like a surprise; fresh pedal. After the octave *A* (measure 86) apply new pedal.
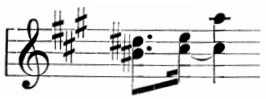
* * *

Prelude Op. 28, No. 7

In all editions, the pedal markings are incorrect. The passing note of the first quarter note in measures 1, 3, 5 etc. must not blend with the subsequent notes. Therefore, pedaling as follows:



etc., throughout the entire prelude.

Measure 3, the *C sharp* tied:  Likewise in measure 13, the *B* tied.

Apply new pedal immediately following the last chord (measure 16).
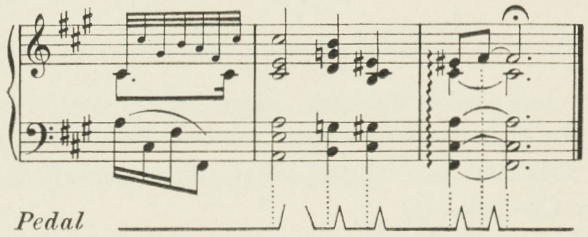
* * *

Prelude Op. 28, No. 8

The "rhythmic pattern" sets four notes in the right hand (the first four thirty-second notes) against three notes in the left hand. Therefore, always sound the eighth note in the left hand *together* with the fifth thirty-second note in the right hand.

The fingers of the right hand have to be able to *feel the ivory* throughout the entire prelude; in other words, they must be practically glued to the keys.

extremen Spielart muß als Vorbereitung (wie fast immer in derartigen Fällen) die Ausführung und langwierige Ausübung des anderen Extrems voraufgegangen sein: Also das Üben mit hochgeworfenen stark (langsam) spielenden Fingern. Handgelenk sehr geschmeidig und nachgebend. Jede Steifheit erzeugt sofortige starke Ermüdung.

Das Pedal ist in den Ausgaben, wie gewöhnlich, »summarisch«, immer von Anfang bis Ende jeden Taktes angezeigt. Richtig ist, daß die Auswechslung des Pedals dort, wo es durch einen ganzen Takt gehalten werden kann, erst knapp nach dem ersten Schlag des neuen Taktes geschieht. Zum Schluß, ganz besonders, das Pedal:
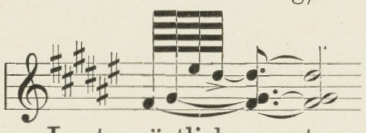


Takt 34: Langsames arpeggio; weicher, langer Vorschlag.

* * *

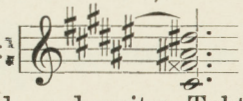
Prélude op. 28, Nr. 13.

Die Oberstimme der Akkorde der rechten Hand sehr singend. Die linke Hand ja nicht sentimental aufdringlich.

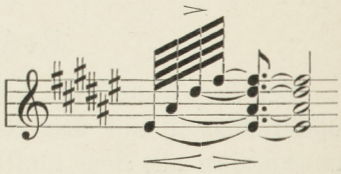
Takt 7: Ausführung, — wie immer bei Chopin in ähnlichen Fällen: wobei die erste Note (*fis*) mit der ersten Baßnote links (*gis*) zusammen angeschlagen wird.



Lento: zärtlich vorzutragen. Più lento (Takt 21—28): überschwenglich.

Takt 32 soll der erste Akkord heißen: 

Takt 30, zweiter Akkord rechter Hand, und weiter Takt 33, erster Akkord, Takt 34, zweiter Akkord, Takt 35, erster Akkord, können nur durch sehr differenziertes arpeggio dargestellt werden: Von unten nach oben arpeggieren, anschwellen, der vorletzte (dritte) Ton hat die Sing- und Tragkraft, der letzte tritt klanglich wieder etwas zurück; also etwa so, Takt 30:
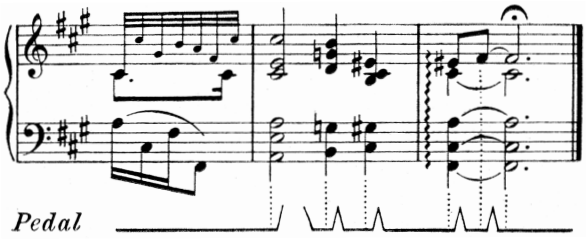


Takt 37 viel langsamer.

* * *

This extreme way of playing first requires, as a preparation (as is almost always the case in such instances), the execution and thorough performance of the *other* extreme: practicing with fingers thrown high, playing forcefully (slowly). Wrist very flexible and loose. Rigidity of any kind will cause immediate, severe tiring.

As usual, in the editions the pedal is indicated "summarily" from the beginning to the end of each measure. The correct approach is, however, that in instances where the pedal can be engaged throughout an entire measure, it should not be changed until *immediately after* the first beat of the next measure has been struck. At the end, in particular, the pedal:
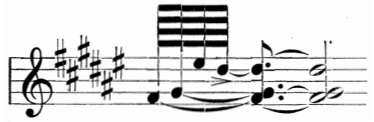


In measure 34, slow arpeggio; soft, long appoggiatura.

* * *

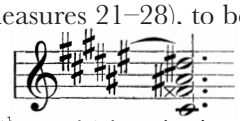
Prelude Op. 28, No. 13

The upper voice of the chords in the right hand very melodious. The left hand by no means sentimental and obtrusive.
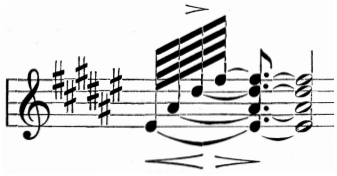
Execution of measure 7—as always in similar instances with Chopin: the first note (*F sharp*) to be sounded *together* with the first bass note in left hand (*G sharp*).



Lento, to be performed tenderly. Più lento (measures 21–28). to be performed exuberantly. In measure 32, the first chord should read:



As regards measure 30, second chord in the right hand; also measure 33, first chord; measure 34, second chord; measure 35, first chord—these chords can only be performed with a very sophisticated arpeggio, as follows: arpeggiate from the bottom up, gradually getting louder; the penultimate (third) note carries and sustains the voice with the last note fading somewhat into the background again. Measure 30, for example, approximately like this:



Measure 37 at a much slower pace.
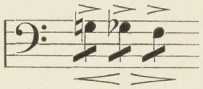
* * *

x Vor-Parallelstudium (Transponieren durch mehrere Tonarten)
zum Finale des Emoll Sonate!

x Pre-parallel study (transposition through several keys) to the final of the b-minor sonata!

[Galston's notation on interleaved sheet opposite page 69—Ed.]

Prélude op. 28, Nr. 14.

Alles An- und Abschwellen ist mit den Pedalen zu erzielen. »Pesante« — *mf* beginnen. Die Variante in Takt 12 mit: 

etwas hervorheben. Takt 14: Mit scharfen Akzenten (auf *des*, *eses*, *es*, *fes*, *f*), reißend anschwellen bis zum *fff*; nach dem zwölften Achtel (*f*) plötzliche kleine Luftpause; dann sinke es schnell ins Nichts zurück: Aber streng im Takt (Takt 17—19 ohne ritardando).
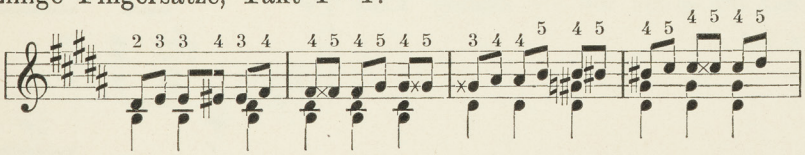
* * *

Prélude op. 28, Nr. 12.
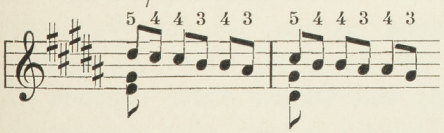
Die Finger der rechten Hand nicht von den Tasten entfernen. Großer Schnelligkeit kommt auf modernen Klavieren die Repetition (»double échappement«) sehr zustatten. Diese Vorrichtung ermöglicht das Wiederanschlagen einer Taste bei einem Minimum von Bewegung, d. h. Kraftverbrauch. Zum Wiederanschlag einer Taste braucht das vollständige Hinaufschnellen der Taste nicht abgewartet zu werden. Schon wenn die Taste im Begriffe ist, nach oben zu schnellen, kann sie »abgefangen« und zu neuer Tongebung ausgenützt werden. Dieses (immerhin variable) Minimum an nötiger Tastenhinaufbewegung für sein Klavier zu erkennen und zu fixieren, ist Sache des feinfühligen Pianisten. — Fingerwechsel auf ein und derselben Taste ist demnach in den meisten Fällen der Ausnützung der Repetition entgegenstehend. (Ausnahme siehe z. B.: Chopins Etude op. 10, Nr. 7.)

* * *

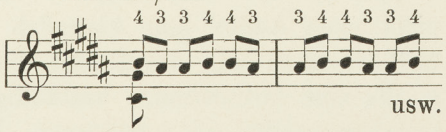
Einige Fingersätze, Takt 1—4:
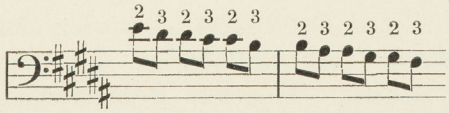


Takt 53/54:



Takt 57/58:



usw.
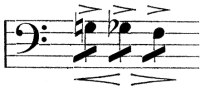
Takt 61/62 links: 

usw.

* * *

Prelude Op. 28, No. 14

The crescendo and decrescendo is to be accomplished with the pedals. Start "pesante" ("heavily")—*mf*.



In measure 12, slightly emphasize the variant, thus:

In measure 14, sharp accents (on *D flat, E double flat, E flat, F flat, F*) and a rapidly rising crescendo to *fff*; after the twelfth eighth note (*F*) suddenly a *momentary* breathing pause; then fade back rapidly into nothingness. All this is to be executed while keeping strict time (no ritardando in measures 17–19).
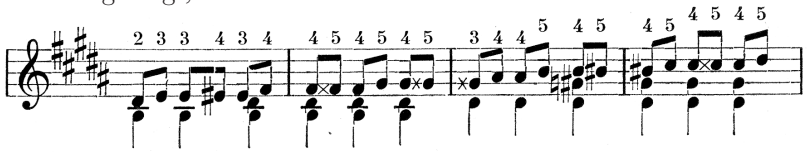
* * *

Prelude Op. 28, No. 12
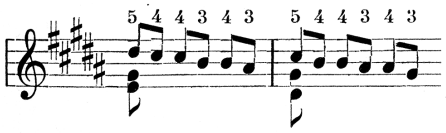
Do not move the fingers of the right hand off the keys. The repetition action on modern pianos ("double escapement") is of great advantage where great speed is called for. This mechanism permits repeated striking of a key with a minimum of movement, i.e. expenditure of force. It is not necessary to wait for a key to return fully to its rest position. As the key *is about to return* to its full rest position, it can be "caught" and sounded anew. It is a matter for the sensitive pianist to recognize and determine the (quite variable) minimum of *necessary upward motion of the keys* on a particular piano. Changing fingers on one and the same key interferes, therefore, with the utilization of the repetition action in most cases. (For an exception, refer to Chopin's etude op. 10, no. 7, for instance.)
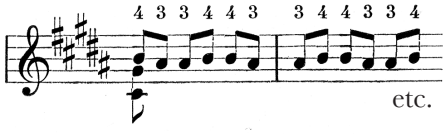
* * *

Some fingerings, measures 1–4:



Measures 53–54:
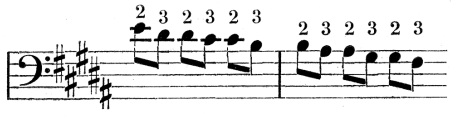


Measures 57–58:



etc.

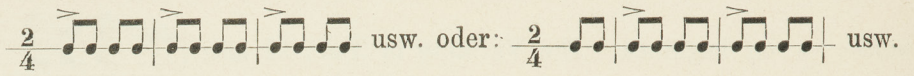
Measures 61–62, left hand:



etc.

* * *

Rhythmische Variante: Man spiele mit folgender Betonung und im $^2/_4$-Takt:



Man forme also aus je vier Takten (zu je drei Schlägen) des Präludiums je sechs Takte (zu je zwei Schlägen).

* * *

Man übe nebeneinander — vergleichend — die drei Stellen, in denen der Angelpunkt des Stückes ruht: 1) Takt 1 bis Takt 3, zweites Viertel, 2) Takt 9 bis Takt 11, zweites Viertel, und 3) Takt 49 bis Takt 51, zweites Viertel.
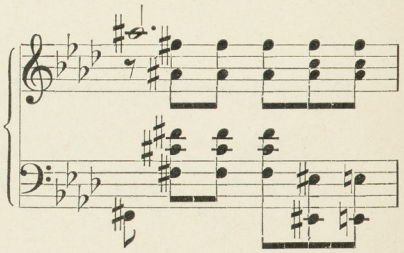
* * *

Ich spiele den Baß (Takt 69—71) wie bei Mikuli, desgleichen den Schluß (Takt 75—81). Takt 78/79 fehlen, ohne jede Begründung, in einigen Ausgaben.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 17.
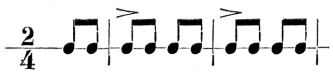
Takt 50 spiele ich — analog Takt 46 — so:



Das *fis* der Oberstimme — Takt 53, viertes Achtel — kann sich nicht neun Achtel lang klanglich geltend machen, bei der Wucht der Mittelstimmen und des Basses, beide im crescendo; allerdings repetiert ja die eine Mittelstimme beständig das eine Oktave tiefer liegende *fis*, trotzdem möchte ich vorschlagen, das Melodie-*fis* leise, aber vernehmlich, auf dem vierten Achtel des Taktes 54 wieder anzuschlagen.

Takt 65—88: Die elf *fz*-Baßnoten (*as*) mit vollem Glockenklang, doch ohne jede Schärfe. Folgende Pedalisierung mag die Ausführung dieses Effekts erleichtern:

Rhythmic variant: To be played with the accentuation below and in 2/4 time:

 etc., or:  etc.

In other words, four measures each (at three beats per measure) of the prelude should be made into six measures each (at two beats per measure).

* * *

The following three passages constitute the basis for the pivotal point of the work and should be practiced *concurrently*—comparing them to each other: (1) measures 1 to 3, second quarter note, (2) measures 9 to 11, second quarter note, and (3) measures 49 to 51, second quarter note.
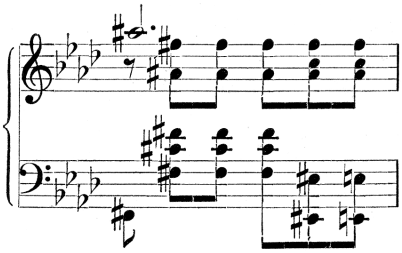
* * *

I play the bass (measures 69–71), and also the closing measures (75–81) as indicated by Mikuli. Measures 78–79 are missing in some editions, for no apparent reason.

* * *

Prelude Op. 28, No. 17

I play measure 50—in analogy to measure 46—thus:



The *F sharp* in the upper part— in measure 53, fourth eighth note—cannot be audibly sustained over the duration of nine eighth notes, considering the force of the middle parts and the bass, both in crescendo. To be sure, one of the middle parts is constantly repeating the *F sharp* one octave lower. Nevertheless, I would like to suggest sounding the *F sharp* in the melody once more, softly, yet audibly, on the fourth eighth note of measure 54.

In measures 65–88, the eleven *fz* bass notes (*A flat*) full-sounding like bells, but not at all piercing. The following pedaling may aid in creating this effect:

Dieses Studienmaterial mit den Komplexen der Etüde Op 10 No 2 anoll kombinieren. Technische Verwandschaft

x x x

Combine this study material with the issues related to the étude Op 10 No 2 in A minor. Technical relationship. x x x

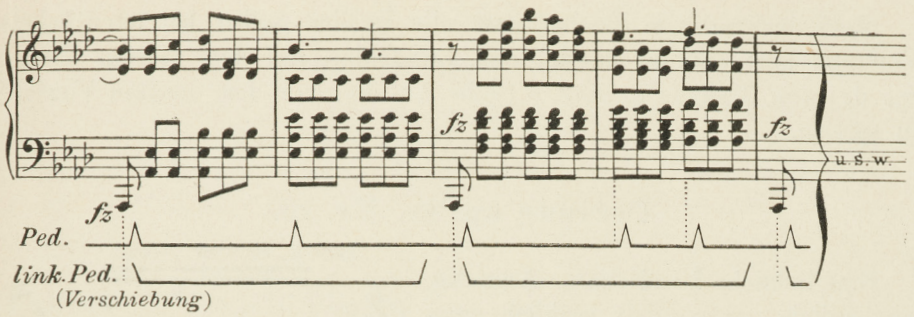
[Galston's notation on interleaved sheet opposite page 70—Ed.]

Die charakteristischen technischen Laufgruppen (z.B. Takte 1-2, 29-32 usw.) sind fortlaufenden Fingerübungen durch alle 12 Tonarten benützen: zur Befestigung u. Ausbildung des 6. Bundstegsinnes des Distanzgefühls (in Spannung und Sprung).

× × ×

Use the characteristic technical runs (e.g. measures 1–2, 29–32, etc.) for extended fingering practice through all 12 keys: For the development and establishment of the 6th pianistic sense of distance (in tension and leap).
x x x
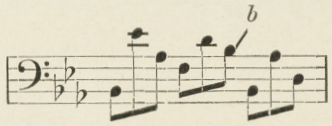
[Galston's notation on interleaved sheet opposite page 71—Ed.]
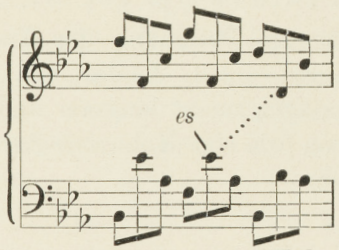


* * *

Prélude op. 28, Nr. 19.

Die Triolen dürfen nicht als gesonderte Gruppen (drei in jedem Takt) erscheinen, auch soll nicht eine »Melodie« herausgestochen werden; korrekt, gleichmäßig und gut pedalisiert gespielt, kommen alle Klangschönheiten und die Poesie des Bildchens von selbst zum Vorschein. — Das Treffen der Noten im Sprunge anlangend, vergleiche, was bei Gelegenheit der Etüde op. 25, Nr. 1 gesagt werden wird. —

Takt 8 und Takt 40 spiele ich, linke Hand: 

Takt 48 spiele ich: 

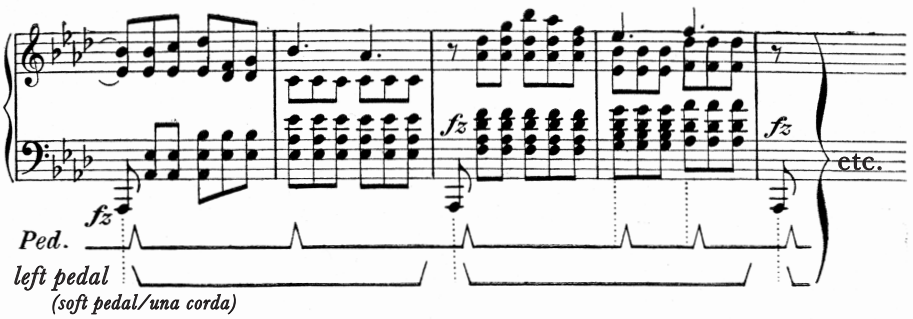
Die Spitzen: Takt 65, zweites Viertel *b*, Takt 66 *a*, *as*, Takt 67 *g*, Takt 68 *fis*, *g*, Takt 69 *es*, mögen, als zusammengehörig, klanglich ein weniges außerhalb stehen.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 20.

Nicht zu langsam, etwa Metronom ♩ = 60. — Takt 9—12 gleichmäßig im *ppp*, kein crescendo, kein ritardando. Der Kondukt ist schon um die Ecke und ferne. Takt 13, der Akkord heller; *p*: da mischt sich mehr »Blech« hinein.
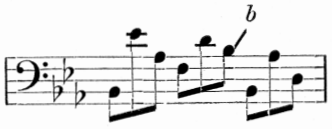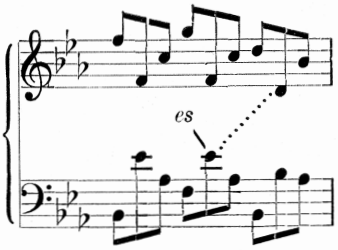
* * *



* *
*

Prelude Op. 28, No. 19

The triplets must *not* appear as separate groups (three to each measure), and no "melody" should be brought out; played correctly, evenly, and well pedaled, all the musical beauty and the poetry of the vignette will emerge on its own. As regards accurate striking of keys during wide leaps, please refer to the comments for etude op. 25, no. 1 (below).

In measures 8 and 40, I play in the left hand: 

Measure 48, I play thus: 

The highest notes—in measure 65, second quarter note (*B flat*), in measure 66 (*A, A flat*), in measure 67 (*G*), in measure 68 (*F sharp, G*), and in measure 69 (*E flat*)—belong together as a phrase and should be sounded out somewhat isolated.

* *
*

Prelude Op. 28, No. 20

Not too slow, approximately metronome ♩ = 60. Measures 9–12 uniformly in *ppp*, no crescendo, no ritardando. The funeral procession has moved around the corner and farther away. The chord in measure 13 brighter; *p*, with more "brass" mixed in.
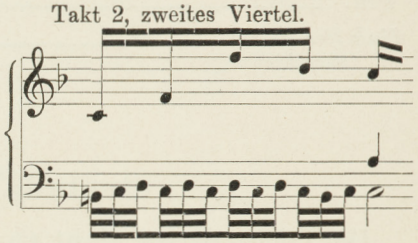
* *
*

Merkwürdigerweise machen fast alle Spieler (selbst bei öffentlichem Vortrage hört man es häufig) den Lesefehler, auf dem vierten Viertel des dritten Taktes *es* statt *e* (siehe Auflöser vor dem zweiten Viertel!) zu spielen.
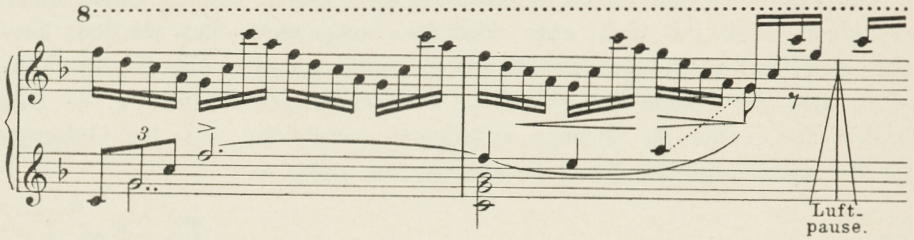
* * *

Prélude op. 28, Nr. 23.

Takt 2, zweites Viertel.



Eine liebliche Landschaft. Anmutig, beschaulich. Man spiele wirklich »moderato«, also etwa Metronom ♩ = 92. Alle Triller sehr rund und geschmeidig, in dieser Verteilung:

Takt 15/16 spiele ich:
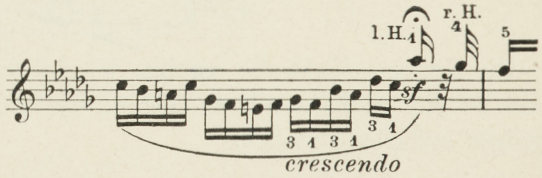


* * *

Prelude op. 28, Nr. 16.

Eine Parallel-Studie zur Erlernung der Technik dieses Präludiums ist die »Etude de Concert« op. 1, As-dur, von Schlözer.
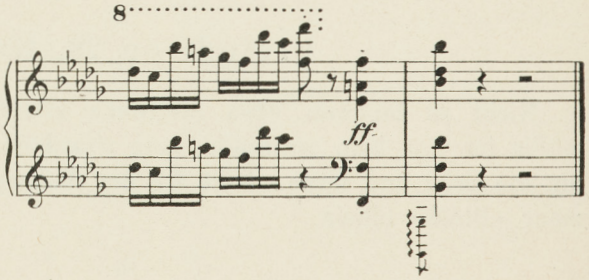
Man muß diese Passagen zuerst langsam und mit übertrieben starker, pathetischer Deklamation (wie eine Koloratur-Arie) üben. (Stärke zwischen *mf* und *ff* schwankend.)

Takt 17, Busoni spielt:



Takt 23, neuntes Sechzehntel der rechten Hand: *fes*.

Takt 45/46 spiele ich:
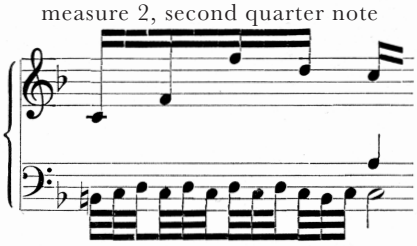


* * *

Strangely enough, almost all players (frequently even those in public performances) misread an *E flat* instead of *E* for the fourth quarter note in the *third* measure (take note of the natural at the second quarter note).
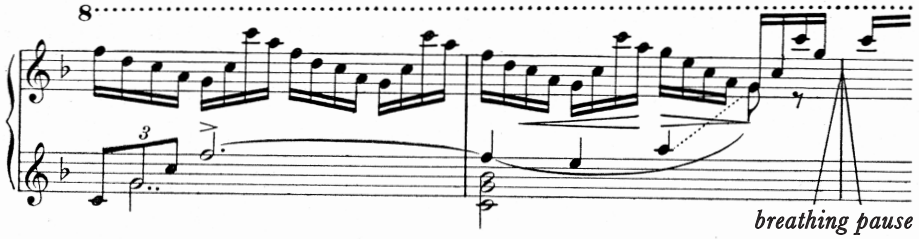
* *
*

Prelude Op. 28, No. 23

measure 2, second quarter note



A beautiful landscape. Graceful, tranquil. This needs to be played really "moderato," approximately metronome ♩ = 92. All trills very round and mellow, in this distribution:

I play measures 15–16 like this:
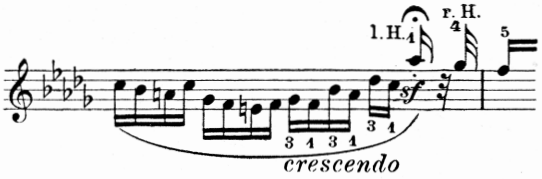


* *
*

Prelude Op. 28, No. 16

A parallel study for mastering the technique of this prelude is the "Étude de Concert," op. 1, A flat major, by Schlözer.
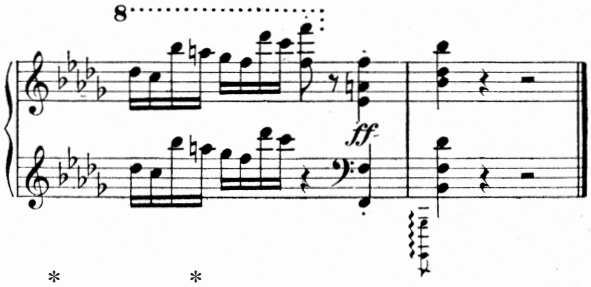
These passages should be practiced at first at a slow pace and with an exaggeratedly strong, dramatic performance (like a coloratura aria). (Volume ranging from *mf* to *ff*.)

Measure 17, Busoni plays:



Measure 23, ninth sixteenth note in the right hand: *F flat*.

Measures 45–46, I play:



* *
*

Die Etüden.

Die 24 Etüden gehören zu Chopins unvergänglichsten Leistungen. Sie sind schlechthin unvergleichlich. Ein ganz neues Genre ist hier zum erstenmal aufgestellt und auch sogleich zur Vollendung gebracht worden, zu einem Höhepunkt, der seitdem nicht mehr erreicht worden ist. Nur die Lisztschen Etüden kommen neben Chopin noch in Betracht....

Man denke an den Stand der Etüdenliteratur um 1830, als Chopin schon an seiner Sammlung arbeitete. Obenan stand Moscheles op. 70, dann Cramer, dessen auch musikalisch wertvolle Etüden technisch etwa den Anforderungen der früheren Beethovenschen Sonaten entsprechen. An Cramer und Moscheles knüpfen Ludwig Bergers feine, Keßlers interessante Etüden an. Neben Cramer ist Clementi zu nennen, dessen Gradus ad Parnassum zwar trockene, aber zu Studienzwecken vorzüglich geeignete Stücke enthält, auch Bertini. Schließlich kommt Czerny in Betracht, der nur Fingerexerzitien bietet, dessen Studien als Musik jeglichen Kunstwerts bar sind.

Da kam Chopin, schuf eine große Anzahl Stücke, die als Kunstwerke in die erste Reihe gehören, die eine vollkommen neue Tonwelt auftun, Klangeffekte aufweisen, von denen vorher kaum einer etwas geahnt hatte, die eine Umwälzung und kolossale Erweiterung der Technik des Klavierspiels bedeuten und außerdem als Studienwerke an Wirksamkeit unübertroffen sind. Mit den Etüden allein hätte Chopin sich ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Hugo Leichtentritt: »Frédéric Chopin«.

* * *

Ich stelle für die Etüden folgende, meinen eigenen Erfahrungen gemäße, Schwierigkeits-Reihenfolge auf:

1) Es-moll, op. 10, Nr. 6,
2) F-moll, op. 25, Nr. 2,
3) F-moll, »trois nouvelles études«, Nr. 1,
4) F-dur, op. 10, Nr. 8,
5) F-moll, op. 10, Nr. 9,
6) E-dur, op. 10, Nr. 3,
7) As-dur, »trois nouvelles études«, Nr. 2,
8) A-moll, op. 25, Nr. 4,
9) As-dur, op. 25, Nr. 1,
10) F-dur, op. 25, Nr. 3,
11) C-moll, op. 25, Nr. 12,
12) Cis-moll, op. 25, Nr. 7,

The Etudes

The 24 etudes rank at the top of Chopin's immortal achievements. They are, purely and simply, incomparable. An entirely new genre was established here for the first time and brought to immediate perfection to a degree that has not been attained ever since. Only Liszt's etudes can compare to those of Chopin. . . .

Let us examine the state of etude literature around 1830, a time when Chopin was already working on his collection. At the top was Moscheles with his op. 70; then Cramer, whose etudes—valuable also in their musical qualities—correspond roughly to the technical demands of the early Beethoven sonatas. Ludwig Berger's fine etudes and Kessler's interesting ones follow in the footsteps of Cramer and Moscheles. Besides Cramer, Clementi needs to be mentioned. His Gradus ad Parnassum, though dry, contains pieces that are excellently suited for the purposes of study. Bertini should also be mentioned here. Finally, consider Czerny, who offered only finger exercises and whose studies—as far as musical qualities are concerned—are devoid of all artistic value.

Then Chopin entered the scene and created a large number of pieces that were first-rate as works of art and opened up a completely new musical world that included tonal effects that hardly anyone could ever have imagined before, that revolutionized and vastly expanded the technique of piano playing, and that, moreover, were unsurpassed in their effectiveness as studies. Chopin could have built a lasting monument to himself with nothing but these etudes.

Hugo Leichtentritt, Frédéric Chopin

* * *

Based on my own experiences, I rank the etudes in the following order according to difficulty:

1) E flat minor, op. 10, no. 6
2) F minor, op. 25, no 2
3) F minor, "trois nouvelles études," no. 1
4) F major, op. 10, no. 8
5) F minor, op. 10, no. 9
6) E major, op. 10, no. 3
7) A flat major, "trois nouvelles études," no. 2
8) A minor, op. 25, no. 4
9) A flat major, op. 25, no. 1
10) F major, op. 25, no. 3
11) C minor, op. 25, no. 12
12) C sharp minor, op. 25, no. 7

13) Ges-dur, op. 25, Nr. 9,
14) Cis-moll, op. 10, Nr. 4,
15) C-dur, op. 10, Nr. 1,
16) Des-dur, »trois nouvelles études«, Nr. 3,
17) Es-dur, op. 10, Nr. 11,
18) E-moll, op. 25, Nr. 5,
19) C-moll, op. 10, Nr. 12,
20) Ges-dur, op. 10, Nr. 5,
21) As-dur, op. 10, Nr. 10,
22) Des-dur, op. 25, Nr. 8,
23) C-dur, op. 10, Nr. 7,
24) Gis-moll, op. 25, Nr. 6,
25) H-moll, op. 25, Nr. 10,
26) A-moll, op. 25, Nr. 11,
27) A-moll, op. 10, Nr. 2.

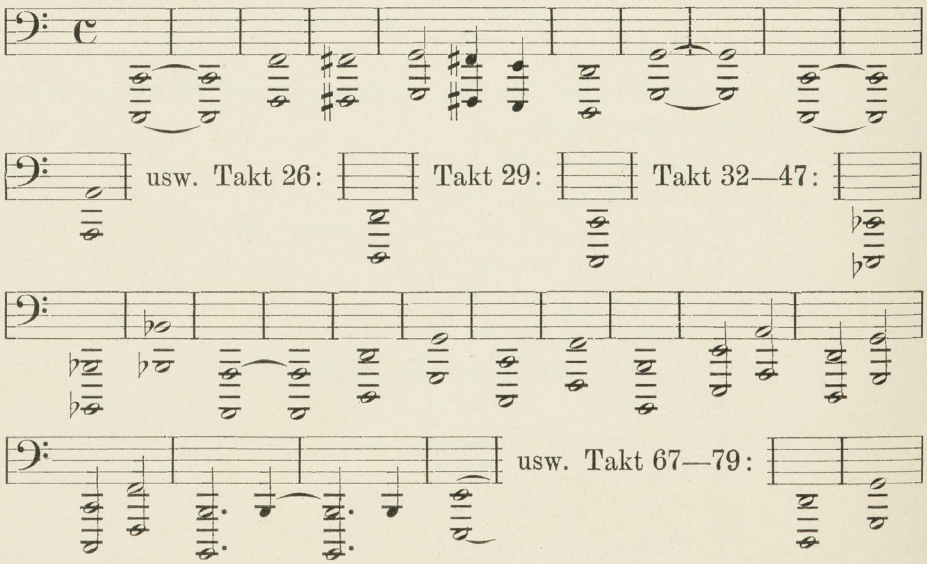
* * *

Alle Hinweise bei den Chopinschen Etüden beziehen sich auf die Urtext-Ausgabe (Verlag: Breitkopf und Härtel), welche ich dringend zur alleinigen Benutzung empfehle.

* * *

Op. 10, Nr, 1, C-dur.

Ich spiele die Partie der linken Hand mit Ausnutzung aller tiefen Töne in folgender Art:



13) G flat major, op. 25, no. 9
14) C sharp minor, op. 10, no. 4
15) C major, op. 10, no. 1
16) D flat major, "trois nouvelles études," no. 3
17) E flat major, op. 10, no. 11
18) E minor, op. 25, no. 5
19) C minor, op. 10, no. 12
20) G flat major, op. 10, no. 5
21) A flat major, op. 10, no. 10
22) D flat major, op. 25, no. 8
23) C major, op. 10, no. 7
24) G sharp minor, op. 25, no. 6
25) B minor, op. 25, no. 10
26) A minor, op. 25, no. 11
27) A minor, op. 10, no. 2

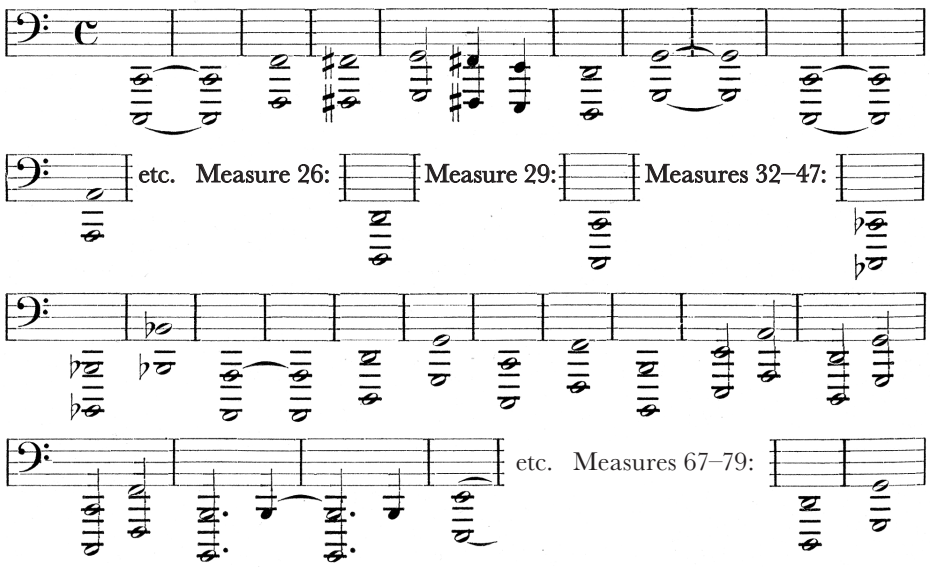
* * *

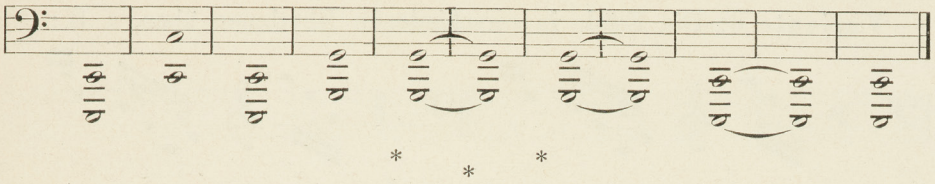
All remarks regarding the Chopin etudes refer to the urtext edition (Breitkopf & Härtel) which I highly recommend to be used exclusively.
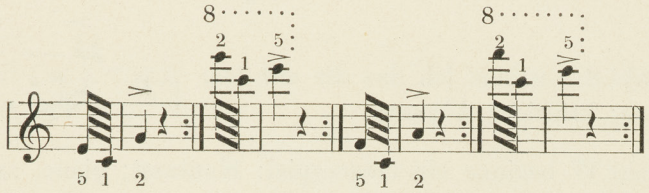
* * *

Op. 10, No. 1, C Major

Utilizing all low tones, I play the part in the left hand as follows:



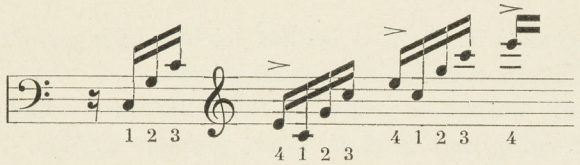


Vorübung:  usw.,

aus jedem Takt Ähnliches zu konstruieren, immer derselbe Fingersatz; jede Gruppe viermal üben: das zweite Mal eine Oktave höher, dann zwei Oktaven höher, vierte Wiederholung drei Oktaven höher (respektive eine, zwei, drei Oktaven tiefer).
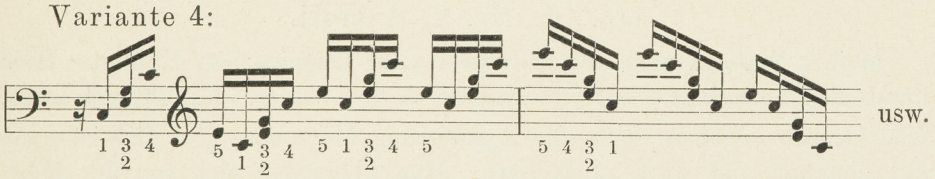
Variante 1: Übe die Etüde in Des-dur.

Variante 2: Übe die Etüde ohne Gebrauch des fünften Fingers:
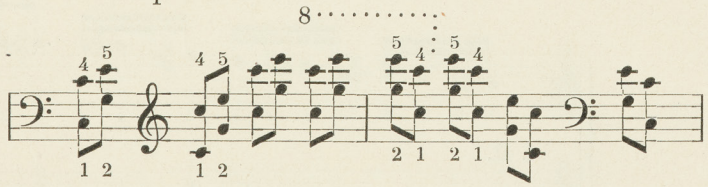
 usw.
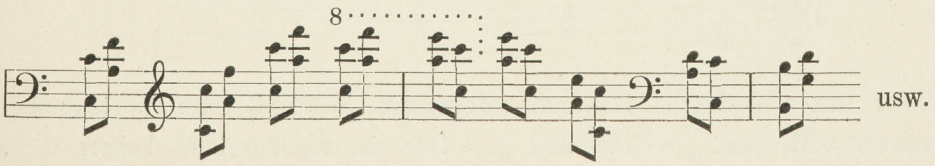
Variante 3: Die linke Hand spiele eine Oktave tiefer die Sechzehntel-Bewegung der rechten Hand mit.
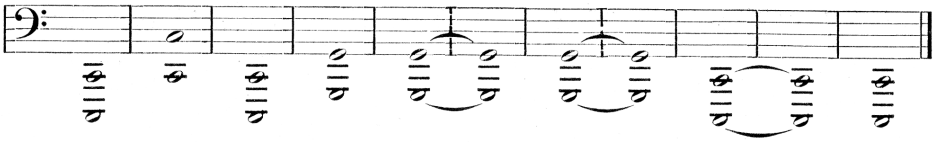
Variante 4:

 usw.

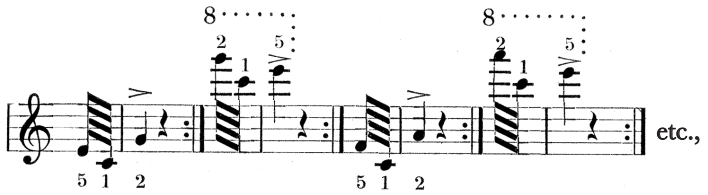
auf das dritte Sechzehntel jeder Vierer-Gruppe je einen Füllton (Sekunde, Terz, Quart oder Quinte) einfügen und immer mit Fingersatz $1\ \frac{3}{2}\ 4\ 5$ hinauf und $5\ 4\ \frac{3}{2}\ 1$ hinunter spielen.

Variante 5: 

 usw.
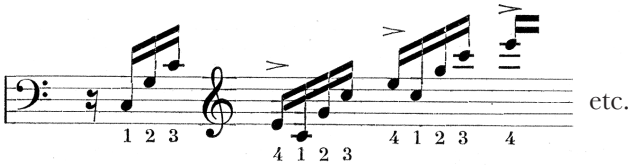


Preparatory exercise:



Similar exercises to be developed from each measure, always with the same fingering; each group to be practiced four times: the second time, one octave higher, then two octaves higher, fourth repetition three octaves higher (and alternatively, one, two, three octaves lower).
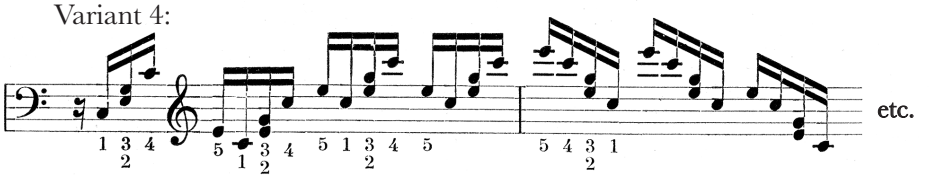
Variant 1: Practice the etude in D flat major.

Variant 2: Practice the etude without using the fifth finger:



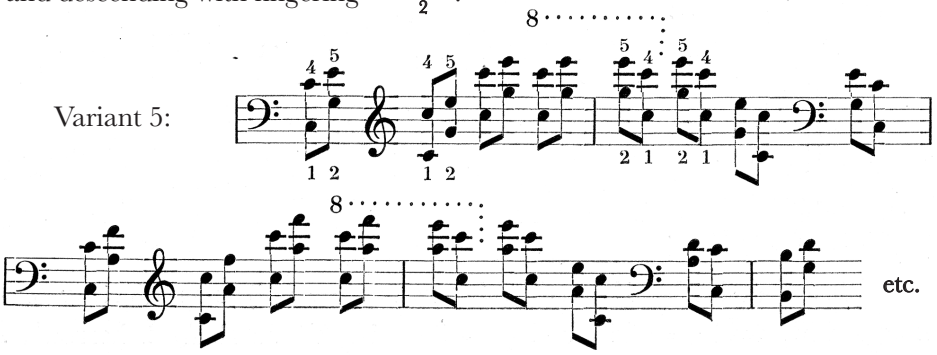
Variant 3: The left hand to play along, at one octave lower, with the motion in sixteenth notes of the right hand.

Variant 4:
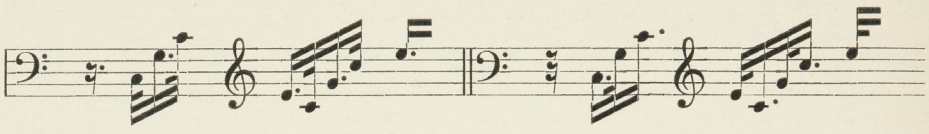


Insert a filling-in note (second, third, fourth, or fifth) on the third sixteenth note in each group of four and *always* play ascending with fingering $\overset{1\ 3\ 4\ 5}{2}$ and descending with fingering $\overset{5\ 4\ 3\ 1}{2}$.

Variant 5:
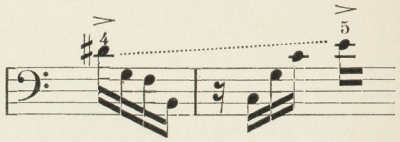


Variante 6: Die Etüde in verschiedenen Rhythmen üben, z. B.:
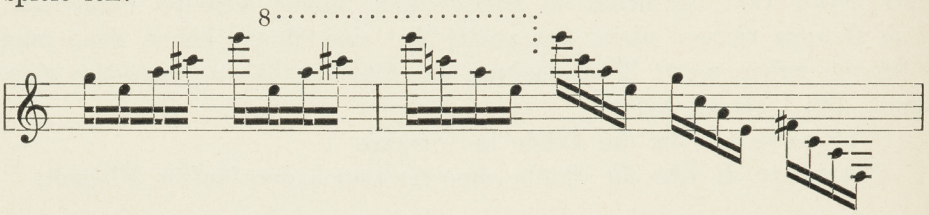


* * *

Takt 8/9 nehme ich das *dis* mit dem Vierten; kräftiger Akzent:



Takt 17 beginne ein Gegenspiel: Kontrast; piano, sanft. Takt 25/26 spiele ich:
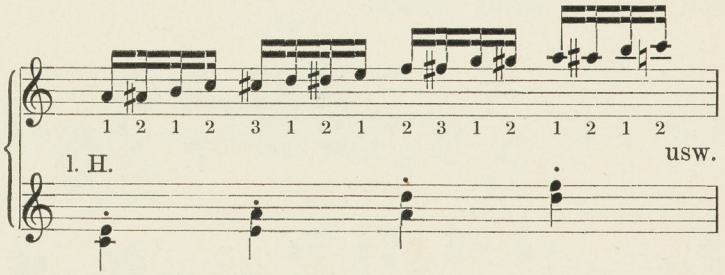


Takt 31: Fingersatz 1, 2, 3, 5 ist der leichtere Fingersatz, jedoch ist 1, 2, 4, 5 (wie Chopin vorschreibt) »instruktiver«.

Die Etüde muß sowohl in äußerster Schnelligkeit — fliehend —, als auch majestätisch-ruhig, mit großem Tone, gespielt werden.
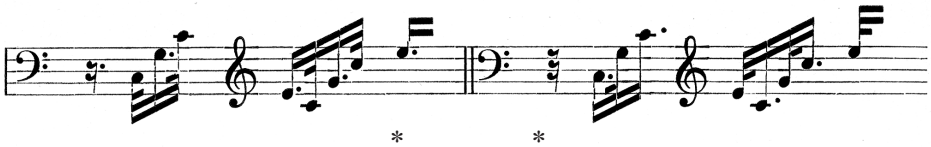
* * *

Op. 10, Nr. 2, A-moll.

Meiner Ansicht nach die schwerste aller Chopinschen Etüden. Hier deckt sich ausnahmsweise: je schneller, desto schöner. Es läßt sich kaum eine Grenze angeben: denn die Ausführung Metronom ♩ = 184 ist ganz gut denkbar und wäre zauberhaft. Man überzeuge sich von der Möglichkeit dieser Schnelligkeit, indem man, den Part der Rechten auf beide Hände verteilt, rechts mit bequemem (»Czerny«-)Fingersatz spielt:
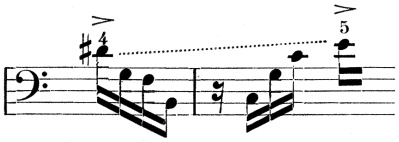


Wer das Chopinsche Zeitmaß (Metronom ♩ = 144) zum Vortrag benutzen will, muß ♩ = 152 und ♩ = 160 »im Kämmerlein« beherrschen.

Variant 6: Practice the etude in different rhythms, for instance:
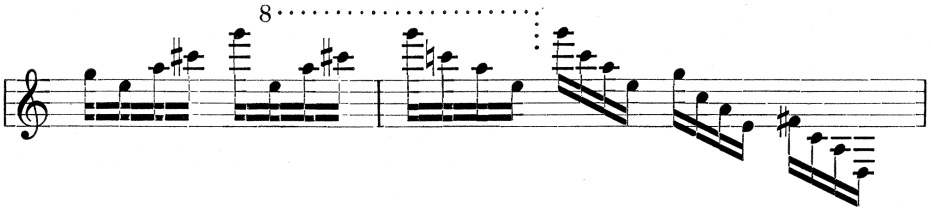


* * *

In measures 8–9, I take the *D sharp* with the fourth finger; vigorous accentuation:



In measure 17, start a counter play: contrast; *piano*, gentle. I play measures 25–26 as follows:



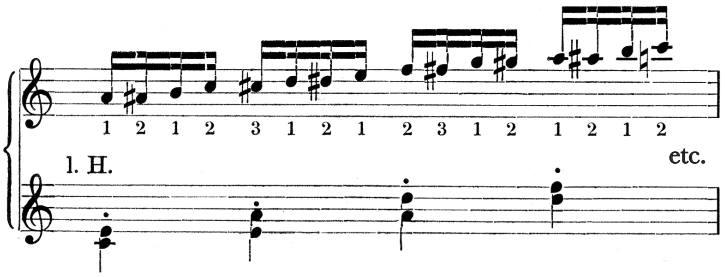
In measure 31, fingering 1, 2, 3, 5 is easier, but 1, 2, 4, 5 (as indicated by Chopin) is "more instructive."

This etude should be played with utmost velocity—flying—as well as majestically calm and in a grand tone.

* * *

Op. 10, No. 2, A Minor

The most difficult of all Chopin etudes, in my opinion. Here, it is appropriate, for once, to suggest: the faster the more beautiful. It is next to impossible to indicate an upper limit, since the performance at metronome ♩ = 184 is quite conceivable and would be charming. Check the feasibility of this tempo by playing the right-hand part, distributed over both hands, with a comfortable ("Czerny") fingering for the right hand:



If you want to use Chopin's pace (metronome ♩. = 144) in concert, you need to master ♩ = 152 and ♩. = 160 "at home" by yourself.

Man muß ein Stück immer besser als gut können. Das Podium droht mit so vielen Hemmungen: nach Abzug all dieser Hemmungen muß die Ausführung noch immer gut sein.

Die rechte Hand muß beim Spiel dieser Etüde nach rechts gedreht sein. Handgelenk ständig weich, geschmeidig. Der Arm (ganz entlastet) folgt in stetiger Bewegung — nicht ruckweise.
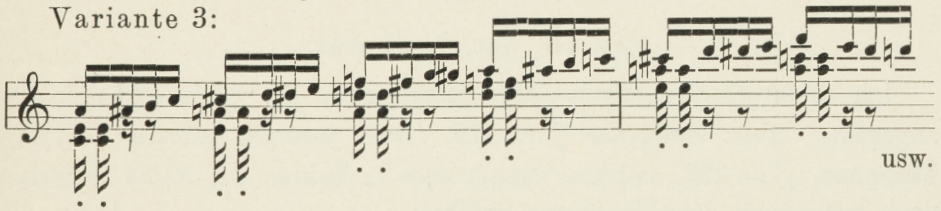
* * *

Vorübung: Man übe die Sechzehntel-Figur mit dem vorgeschriebenen Fingersatz, jedoch ohne die Füllstimme. Man kann währenddesssen anfangs mit dem ersten und zweiten Finger einen kleinen Gegenstand halten und drücken. Diese beiden Finger finden ja durchgehends für die Sechzehntel-Bewegung keine Verwendung, worin das Charakteristische des »Chopin-Fingersatzes« besteht. (Spiele Takt 35, drittes und viertes Viertel mit Fingersatz: $\overset{\frown}{4\ 5\ 3\ 4}\ \overset{\frown}{5\ 3\ 4\ 3}$ und Takt 44, letztes Sechzehntel vierter Finger, absetzen, Takt 45, erstes Viertel wieder mit viertem Finger beginnen.)

* * *

Variante 1: Studie von Godowsky (Nr. 3, A-moll, für die linke Hand allein) eine vortreffliche Ausdauer-Übung für die linke Hand.
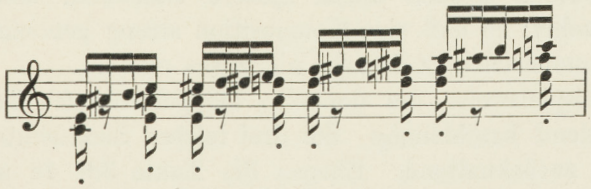
Variante 2: Rechte Hand in Oktaven, die Oberstimme mit dem Original-Fingersatz, die untere Stimme mit leicht und nahe gleitendem Daumen. Handgelenk sehr geschmeidig. Dasselbe auch links unter Anwendung des bei Godowsky (Studie Nr. 3) angegebenen Fingersatzes für die untere Stimme. (Der Spieler, der dies nicht ausführen kann, möge anstatt in Oktaven in großen Sexten üben.)

Variante 3:



Die repetierenden Füllstimmen in kürzestem, trockenstem Stakkato.

Variante 4: Auf dem vierten Sechzehntel jeder Gruppe schon die darauffolgende Füllstimme anschlagen:



Variante 5: Spiele die ganze Etüde derart, daß die mit Akzent bezeichneten Noten der Füllstimmen eine Melodie erklingen lassen, alles

One should always master a piece at a level that is better than good. The stage creates so many inhibitions: after making allowance for all these, the performance must still be good.

When playing this etude, the right hand should be turned to the right. Keep the wrist soft and flexible throughout. Let the arm (completely relaxed) follow along in a smooth *constant* motion—no jerking.
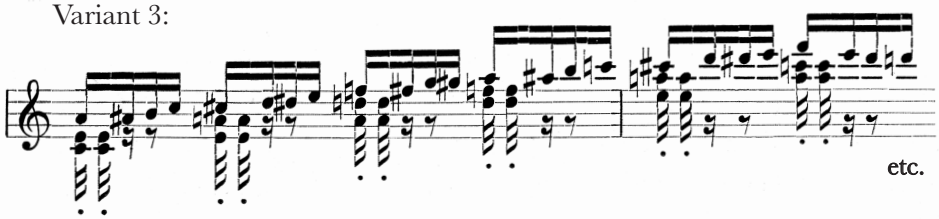
* * *

Preparatory exercise: Practice the sixteenth-note figure with the prescribed fingering, but without the filling-in part. Initially, one might want to hold and squeeze a small object between the first and second finger during practice, since—in typical "Chopin fingering"—these two fingers are *not* used for the motion in sixteenth notes throughout. (Play measure 35, third and fourth quarter note, with this fingering: 4 5 3 4 5 3 4 3 ; and measure 44, last sixteenth note with the fourth finger, then lift it off; begin measure 45, first quarter note, once again with the fourth finger.

* * *

Variant 1: The study by Godowsky (no. 3, A minor, for left hand alone) is an excellent endurance exercise for the left hand.
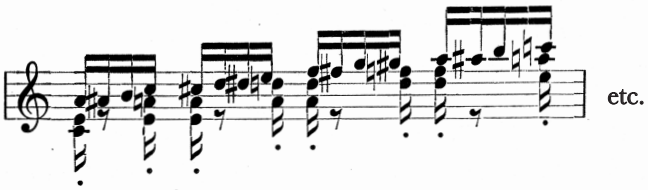
Variant 2: Right hand in octaves, the upper part with the original fingering, the low part with a light thumb gliding close to the keys. The wrist very flexible. The same on the left, using the fingering for the lower part indicated in Godowsky (study no. 3). (If a player cannot execute this, practicing this in major sixths instead of octaves may be substituted.)

Variant 3:
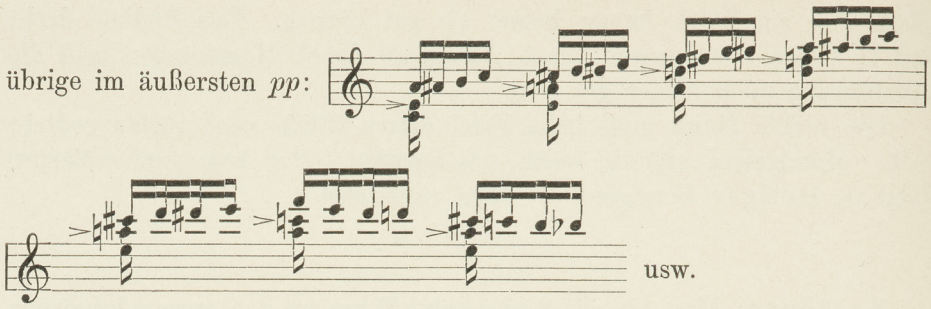


The repetitive filling-in parts in extremely short, dry staccato.

Variant 4: Sound the following filling-in part already on the fourth sixteenth note in each group:



Variant 5: Play the entire etude in such a way that the notes of the filling-in parts marked with an accent sound a melody, everything else

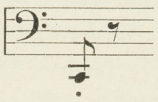
übrige im äußersten *pp*:



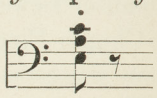
usw.

* * *

Takt 7: Auf dem zweiten Viertel-Schlag figurieren in der Urtext-Ausgabe zwei *gis*: Offenbarer Fehler in den Vorlagen: statt *gis* spiele *g*. Takt 19 nehme ich, linke Hand, erstes Viertel:



(nicht die Oktave). Takt 23, viertes Viertel, linke Hand:



* * *

Wird die Etüde im vorgeschriebenen Tempo gespielt, so dürfen nur ganz kurze Pedaltritte (gewöhnlich auf 1 und 3) angewendet werden. Das linke Pedal soll bei konzertanter Ausführung (nie zum Üben) benützt werden. Beim Einstudieren dieser Etüde mag immer auf ein einmaliges Durchspielen des ganzen Stückes ein sofortiges dreimaliges Wiederholen der Partie: Takt 19—35 (ohne zwischendurch aufzuhören) folgen.
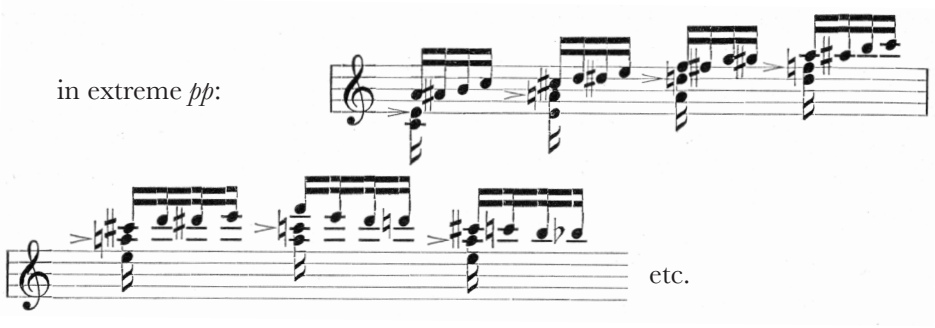
* * *

Op. 10, Nr. 3, E-dur.

Ich spiele diese nocturne-artige Komposition ein wenig schneller als angegeben, etwa: Metronom ♪ = 112. Beim poco più animato (Takt 21) Metronom ♪ = 132, welches Tempo aber in Takten wie 32/33 teilweise noch bedeutende Beschleunigung erfährt.
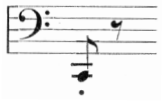
Im Tempo jeder Komposition gibt es »ausgleichende Gerechtigkeit«. Accelerandi werden durch spätere ritardandi wieder kompensiert und umgekehrt: so daß eine Komposition streng genommen in ihrer absoluten (metronomischen) Zeitlänge nie etwas einbüßt.

Beispielsweise die doppelte Doppelgriffkette Takt 32/33 und 36/37 auffallend beschleunigt, die drei letzten Sechzehntel in Takt 33 und 37 stark zurückhaltend. Ebenso die Takte 38—42 und 46—52 sehr beschleunigt, Takte 43, 45, 53 aber sehr breit und die beiden ersten mit ausdrücklichem Pathos.
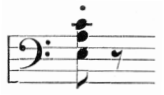


* * *

In measure 7, on the second quarter note beat, two *G sharps* figure in the urtext edition. This appears to be a mistake in the copies: play *G* instead of *G sharp*. In measure 19, I take the first quarter note, left hand, thus:



(not the octave). Measure 23, fourth quarter note, left hand:



* * *

If the etude is played in the prescribed tempo, only rather short pedal changes should be used (usually on 1 and 3). The left pedal should be used in concert performance (but *never* in practice). When studying this etude, one might play the entire piece from beginning to end, *immediately* followed by three repeats of measures 19–35, one after the other, without stopping in between.

* * *

Op. 10, No. 3, E Major

I play this nocturne-like composition a bit faster than indicated, about metronome ♪ = 112. At poco più animato (measure 21) I go to metronome ♪ = 132, a pace that will accelerate even more significantly in some places, for example in measures 32–33.
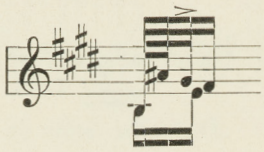
For all tempi in a composition there is something like "compensating justice." Accelerandi are balanced by ritardandi later on and vice versa, in such a way that a composition, strictly speaking, does not lose anything of its (metronomic) overall length in time.

For example, the double chain of double notes in measures 32–33 and 36–37 is noticeably accelerated, whereas the three final sixteenth notes in measures 33 and 37 are strongly retarded. Likewise, measures 38–42 and 46–52 very much accelerated, but measures 43, 45, and 53 very broad, and the first two with marked emotion.

Durchweg trage die Oberstimme in dieser Etüde klingenden und hervortretenden Charakter. Im Hauptteile trägt sie den innigen Gesang, während die anderen Stimmen begleiten; im Mittelteil verleihe die Oberstimme dem Ganzen Glanz und Flimmer.
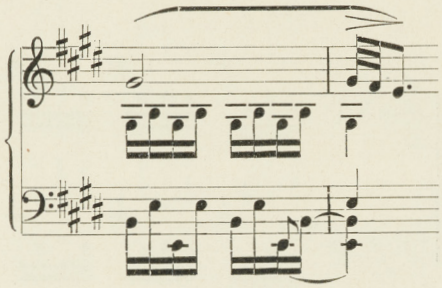
* * *

Takt 7 (und ähnliche), Ausführung der vierten Achtel rechts:

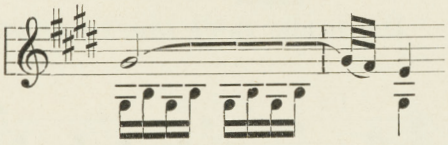


Takt 15 (und Takt 70) das *gis* der Oberstimme mit äußerster Gesangskraft and Tragfähigkeit, Sechzehntel-Bewegung diskret zurücktretend.
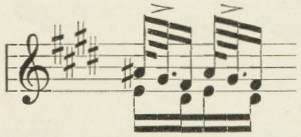
Takt 20/21: Es ist schwer zu entscheiden, ob man dem Autographe (und der Urtext-Ausgabe, Bülow, Mikuli) oder den Ausgaben Klindworth, Kullak, Scholtz (welche eine Schreibe- oder Druckfehler annehmen) folgen soll. Ich spiele nach dem Autograph und führe aus.



Die drei letztgenannten Ausgaben hingegen korrigieren den Phrasierungsbogen in einen Bindebogen:



Takt 23 (und ähnliche), Ausführung:



Takt 32 und Takt 36 muß das erste Sechzehntel ein *fz* mit darauffolgendem *p* haben. Takt 46, erstes Sechzehntel: die Oktave der linken Hand arpeggiert, mit kräftigem Akzent auf dem Daumen. Vermittelst des rechten Pedals ist hier, von Anfang des Taktes 46 bis ungefähr zur Mitte des Taktes 52, dieses akzentuierte *h* des Basses zum Effekte eines Orgelpunktes zu verwenden.
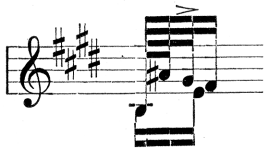
Bei dieser »con bravura«-Stelle sei das Handgelenk der Rechten geschmeidig und beweglich. Je nach der Größe der Hand wird es sich mehr oder minder in einer ständigen Rechts- oder Linksdrehung befinden müssen.

* * *

The upper part in this etude should have a sonorous and pronounced quality throughout. In the main section, it carries the heartfelt melody, with the other voices as accompaniment; in the middle section, the upper part should lend brilliance and sparkle to the whole.

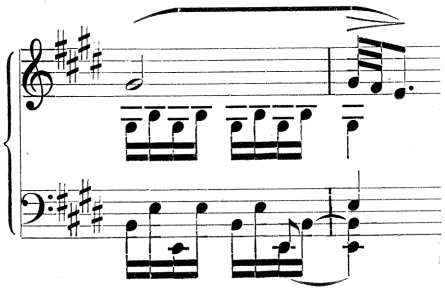
* * *

Measure 7 (and similar ones), execution of the fourth eighth note, on the right:
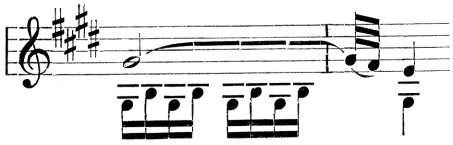


In measure 15 (and measure 70) the *G sharp* in the upper part should sing out loudly and be well sustained as the sixteenth-note motion recedes discreetly.
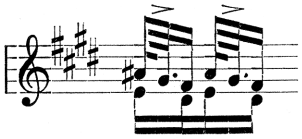
In measures 20–21, it is difficult to decide whether to follow the autograph (and the urtext, Bülow, Mikuli editions) or the editions by Klindworth, Kullak, and Scholtz (that assume an error in writing or printing). I play according to the autograph as follows:



In contrast to this, the three latter editions mentioned above correct the phrasing in a tie.



Measure 23 (and similar ones), execution:
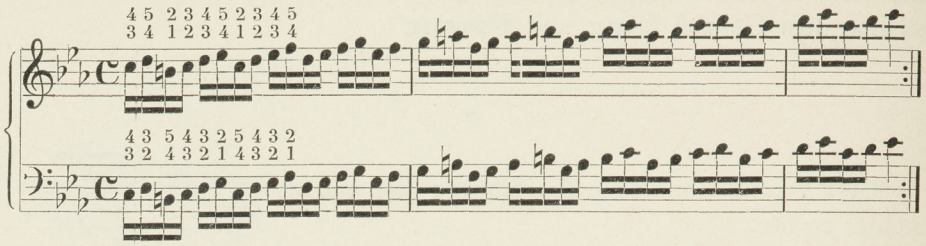


In measures 32 and 36, the first sixteenth note should get a *fz* accent, followed by *p*. In measure 46, first sixteenth note, the octave in the left hand should be arpeggiated, with a strong accent on the thumb. Starting from the beginning of measure 46 to about the middle of measure 52, utilize the right pedal in order to create a pedal point effect on the accented *B* in the bass.

For this "con bravura" passage, the right wrist should be flexible and loose. Depending on the size of the hand, it will need to rotate more or less continually to the right or left.
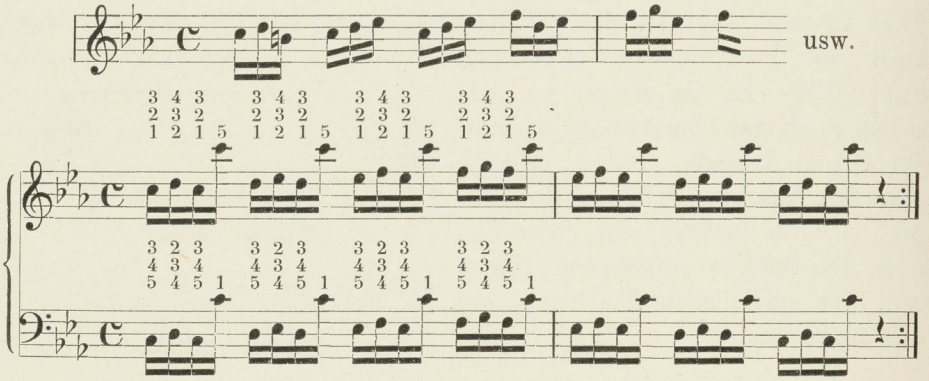
* * *

Op. 10, Nr. 4, Cis-moll.
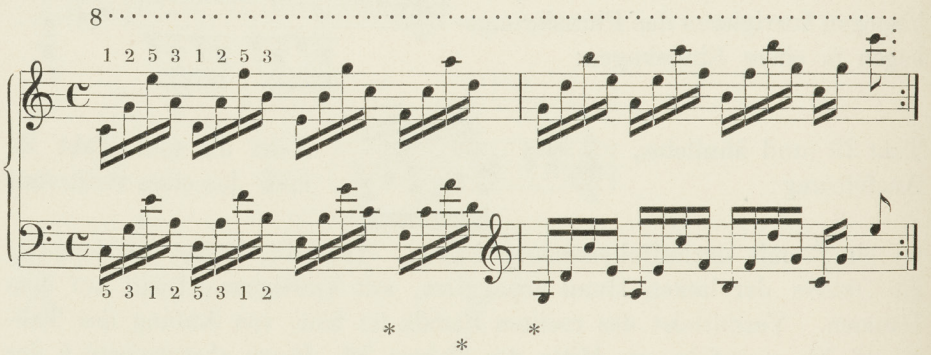
Vorübungen durch alle zwölf Moll-Tonarten:



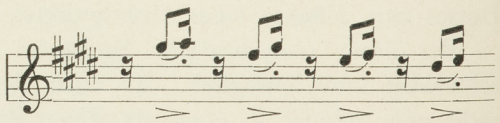
Dasselbe auch in anderen Gruppierungen, z. B.:
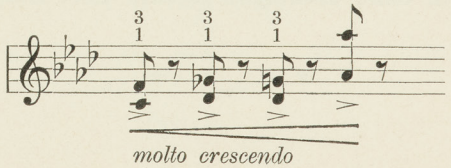


Durch alle zwölf Dur-Tonarten:



Takt 3 (und ähnliche) diese Stimme isolieren:
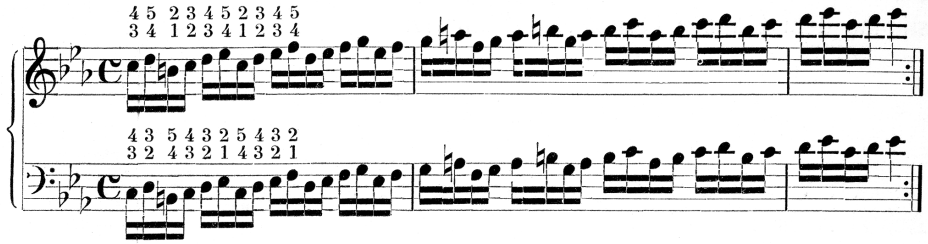


Takt 25 die Anschwellung:



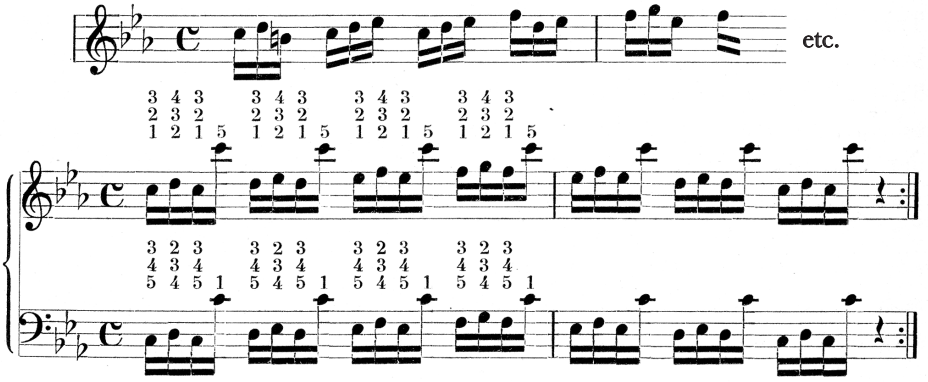
ebenso Takt 26.

Op. 10, No. 4, C Sharp Minor

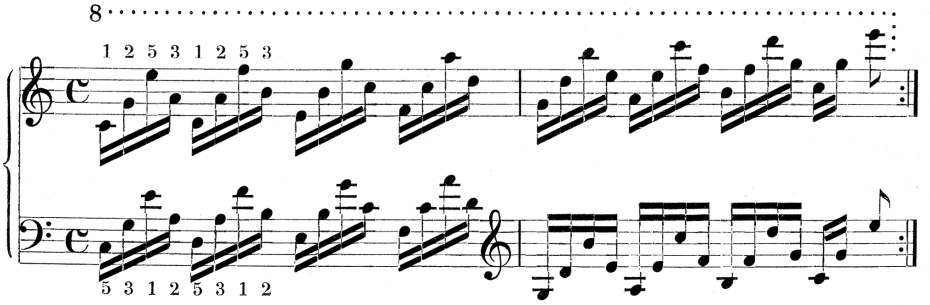
Preparatory exercises in all twelve minor keys:
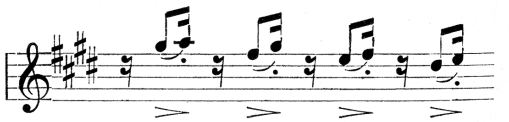


The same also in other groupings, such as:
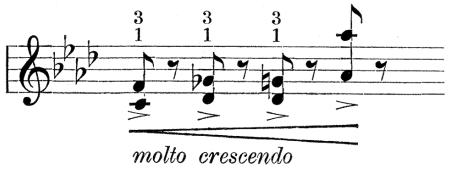


In all twelve major keys:



In measure 3 (and similar ones), isolate this part:

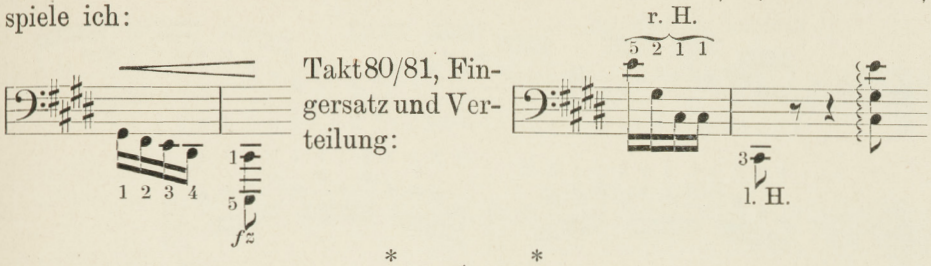


In measure 25, the crescendo:



Likewise, in measure 26.

Alle Quarten in Takt 25—30, rechte Hand, mit $\frac{3}{1}$. Takt 31/32 die Viertelnoten rechts gut markieren und halten. Takt 50/51, linke Hand, spiele ich:



Takt 80/81, Fingersatz und Verteilung:

* * *

Op. 10, Nr. 5, Ges-dur.

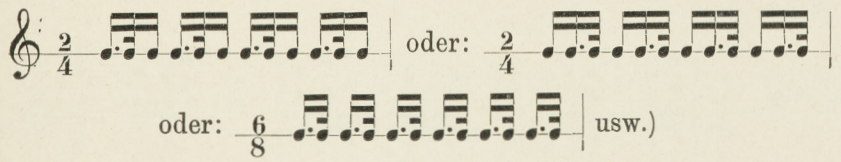
Es sei für die Etüden op. 10, Nr. 5, Nr. 10, op. 25, Nr. 8 auf die sehr interessante Sammlung: »Etudes for the Piano«, instructive edition by Rafael Joseffy (Verlag G. Schirmer, New York), hingewiesen, wo eine überreiche Anzahl von technischen Übungen, Varianten und Studien angegeben ist.

* * *

Diese »schwarze Tasten«-Etüde hat durchaus den Charakter: leggierissimo, also non legato (aber auch non staccato), mit geworfenen Fingern, ruhiger Handfläche. Die Vorschrift des Autographs: »legato«, »sempre legatissimo«, ist für mein Empfinden ganz unverständlich.

Aus der »schwarzen« Etüde soll auch behufs Erlangung größerer Sicherheit eine weiße Etüde gemacht werden, als Transposition nach G-dur; dann nur Untertasten. Jedoch nehme man genau denselben Fingersatz, welchen man für die Ges-dur-Etüde fixiert hat.

Die Etüde muß 1) in verschiedenen Gruppen (Zweier-Gruppen, Dreier-Gruppen), 2) mit verschiedenen Akzenten (Akzent auf der ersten, oder auf der zweiten, oder auf der dritten [usw.] Note jeder Vierer-Gruppe), 3) in verschiedenen Rhythmen geübt werden. (Z. B.:

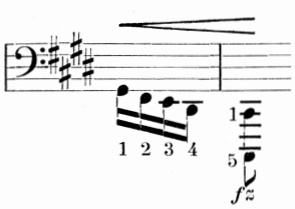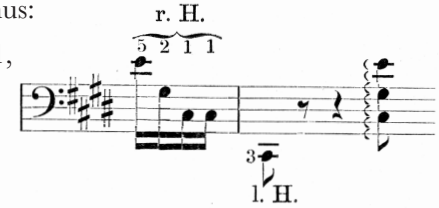


* * *

Als Variante für die linke Hand sehr zu empfehlen Studie Nr. 8 von Godowsky.

* * *

All fourths in measures 25–30, right hand, to be played with $\frac{3}{1}$ fingering. In measures 31–32, the quarter notes in the right hand should be well marked and held. Measures 50–51, left hand, I play thus:



Measures 80–81, fingering and distribution:



* * *

Op. 10, No. 5, G Flat Major
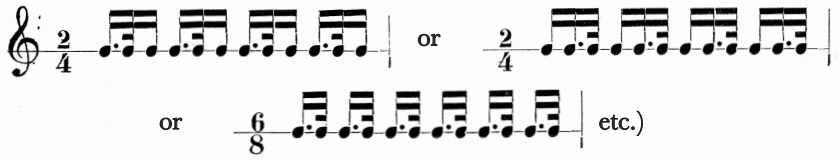
Regarding etudes op. 10, no. 5, no. 10, and op. 25, no. 8, the very interesting collection "Etudes for the Piano," instructive edition, by *Rafael Joseffy* (published by G. Schirmer, New York) should be pointed out. It contains a wealth of technical exercises, variants, and studies.

* * *

This "black keys" etude is leggierissimo, in other words, non-legato (but also non-staccato) in character, with thrown fingers and steady palms. To my mind, the indication "legato," "sempre legatissimo" as found in the autograph is wholly incomprehensible.

In order to develop greater accuracy, the "black" etude should be made into a "white" etude by transposing it to G major, playing only on the white keys. However, the *exact same* fingering that was established for the G flat major study should be used here, as well.

This etude should be practiced as follows: (1) in different groups (groups of two, groups of three); (2) with different accents (accentuating the first, or second, or third [etc.] note in each group of four); (3) in different rhythms (for example:
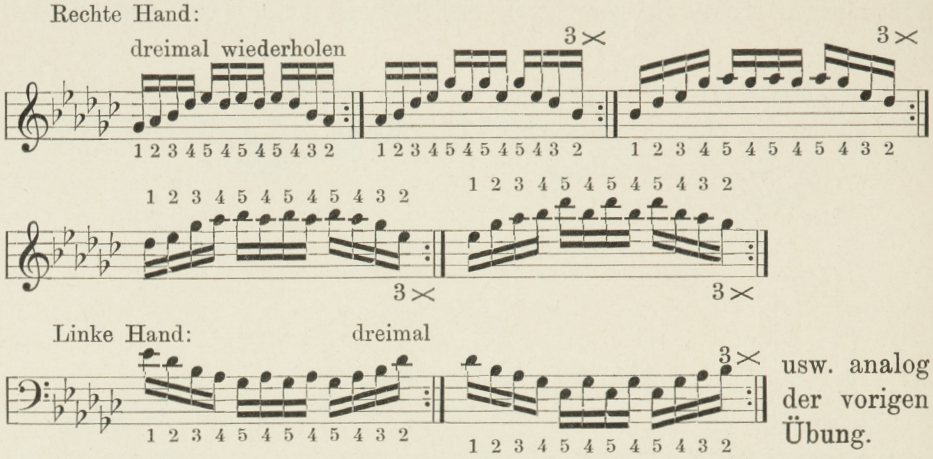


* * *

As a variant for the left hand, I highly recommend Godowsky's study no. 8.

* * *

Vorübung 1:

Rechte Hand:
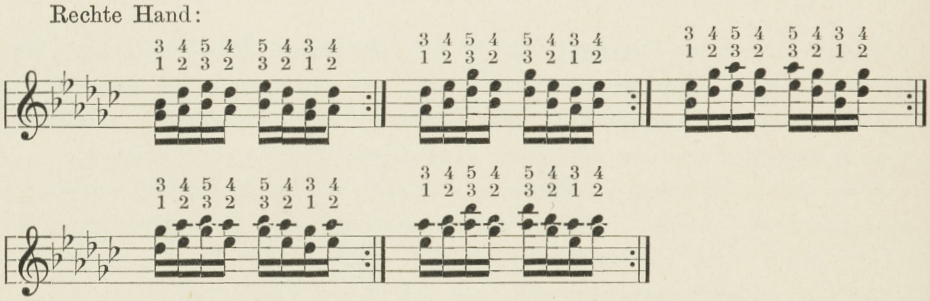


usw. analog der vorigen Übung.

Dieselbe Übung, jedoch in Triolen geteilt und demgemäß betont.

Vorübung 2:

Jede Übung dreimal.

Rechte Hand:
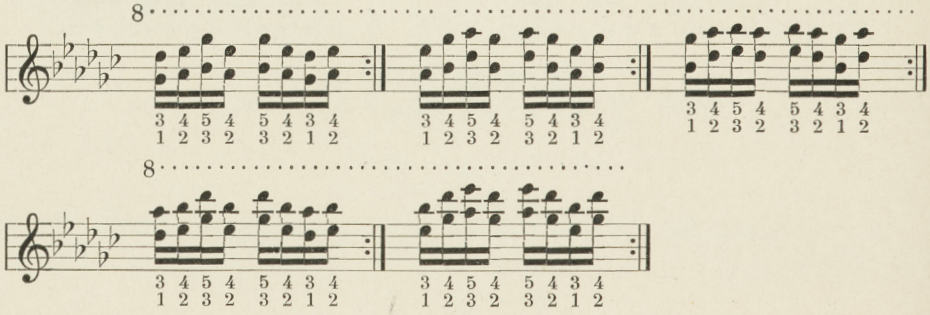


Linke Hand: Zwei Oktaven tiefer, Fingersatz immer: $\begin{matrix}3&2&1&2&1&2&3&2\\5&4&3&4&3&4&5&4\end{matrix}$.

Vorübung 3:

Jede Übung dreimal.

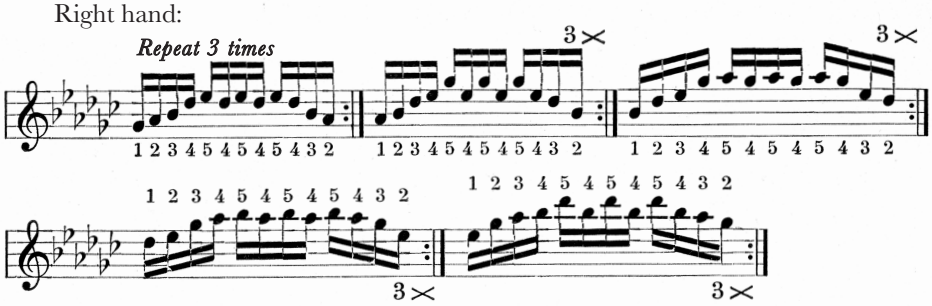
Rechte Hand:
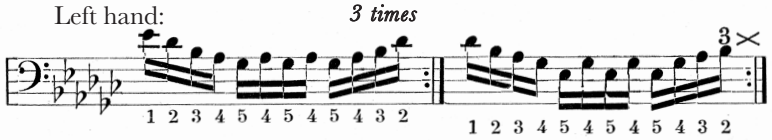


Linke Hand: Zwei Oktaven tiefer, Fingersatz immer: $\begin{matrix}3&2&1&2&1&2&3&2\\5&4&3&4&3&4&5&4\end{matrix}$.

Preparatory exercise 1:

Right hand:



Left hand:
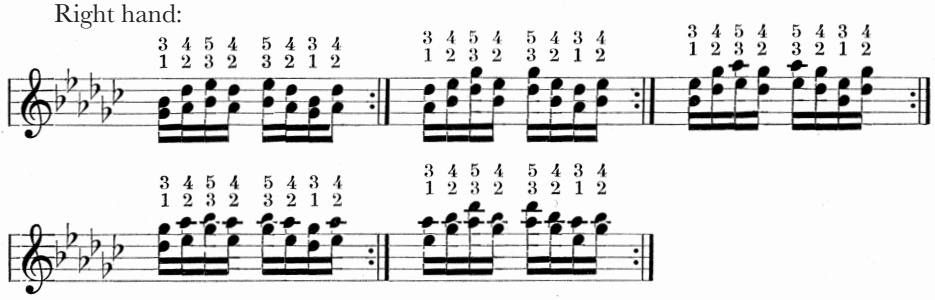


etc., like the preceding exercise.

The same exercise, but divided in triplets and accentuated accordingly.

Preparatory exercise 2:

Each exercise 3 times

Right hand:

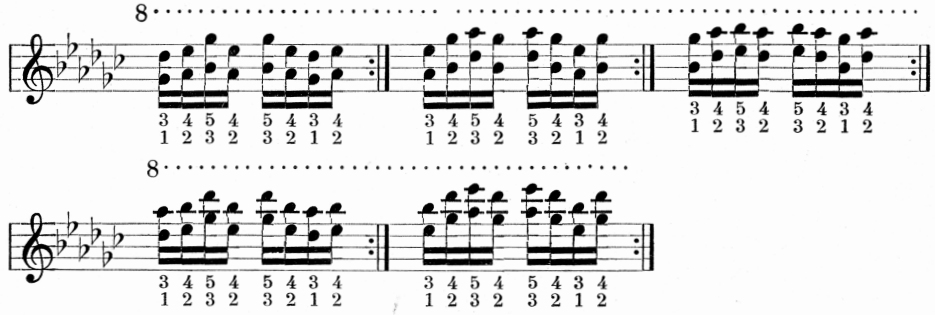


Left hand: two octaves lower; fingering throughout:. 3 2 1 2 1 2 3 2 / 5 4 3 4 3 4 5 4

Preparatory exercise 3:
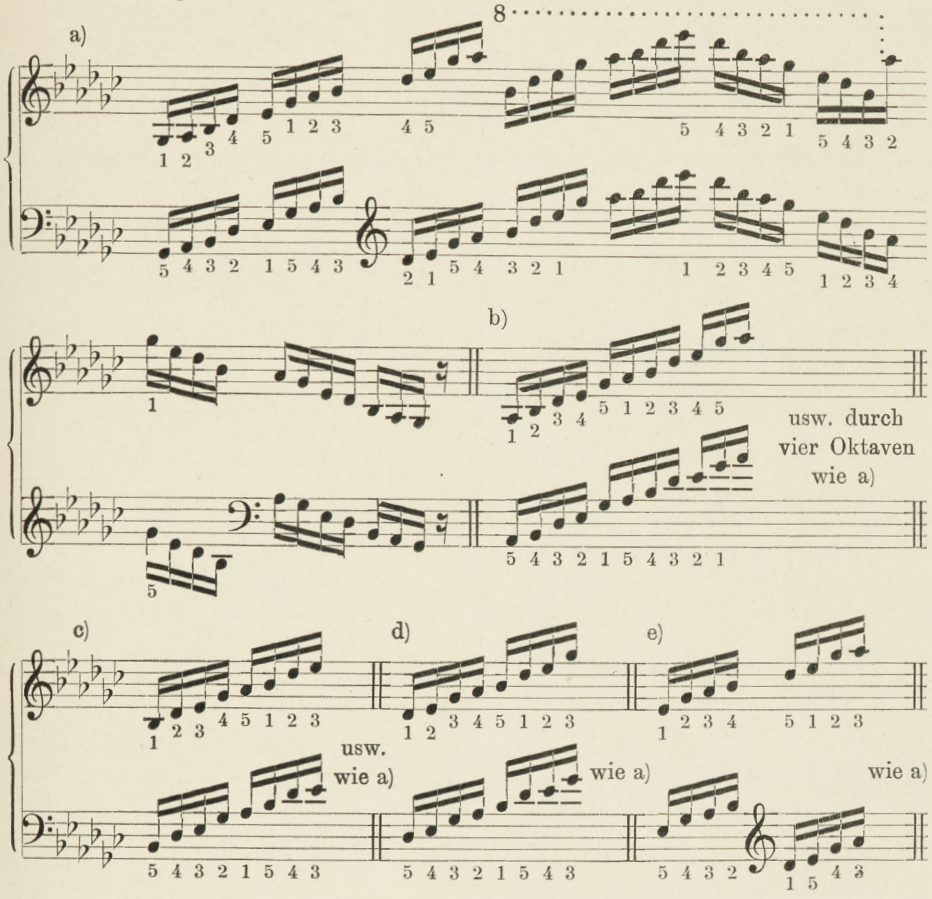
Each exercise three times.

Right hand:



Left hand: Two octaves lower; fingering throughout:. 3 2 1 2 1 2 3 2 / 5 4 3 4 3 4 5 4
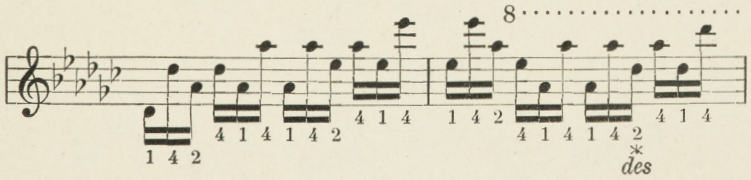
Vorübung 4:
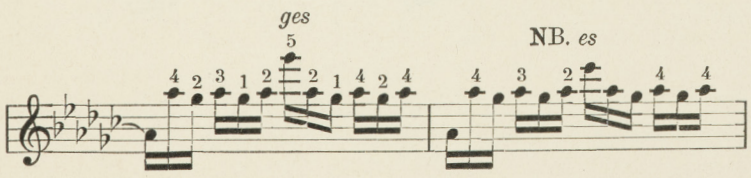


Dieselben Übungen, jedoch in Triolen geteilt und demgemäß betont.

* * *

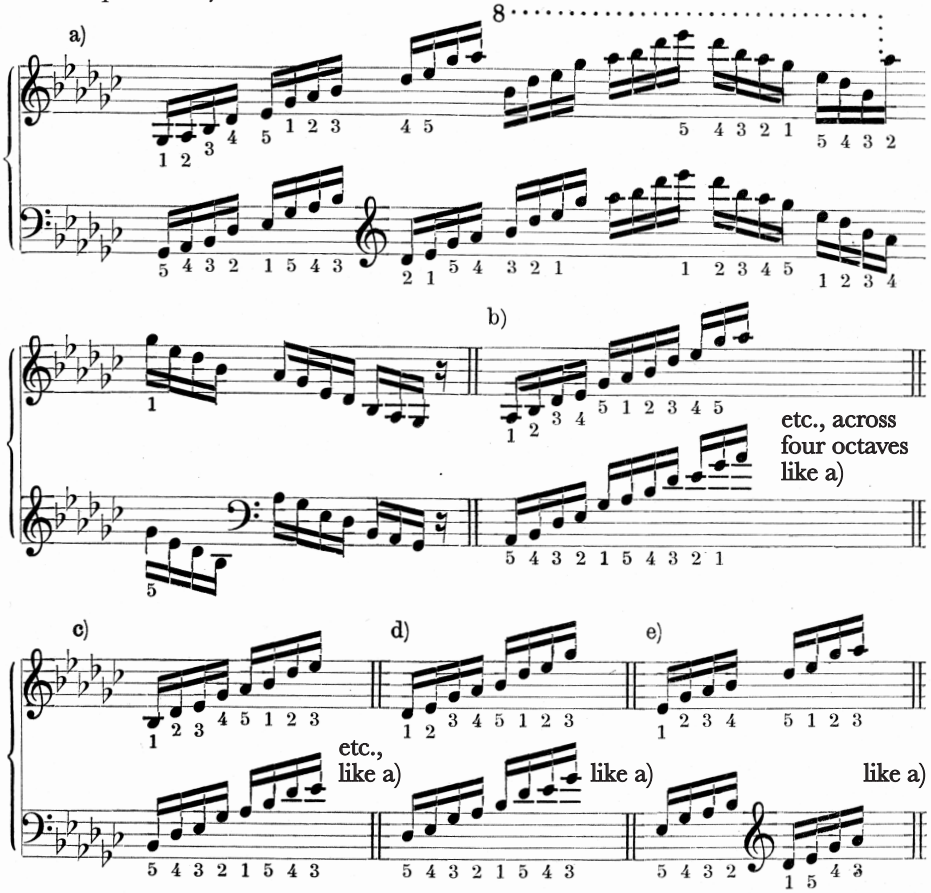
Takt 4, neuntes Sechzehntel (ebenso Takt 12 und Takt 52) spiele ich *des* (statt *es*). Mein Fingersatz für Takt 3/4:



Takt 23—26:
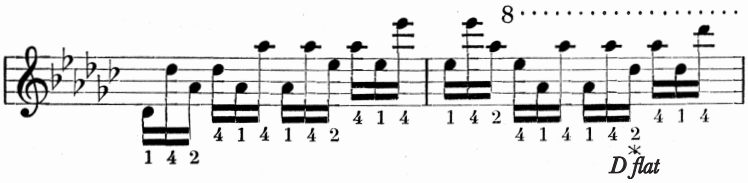


Preparatory exercise 4:
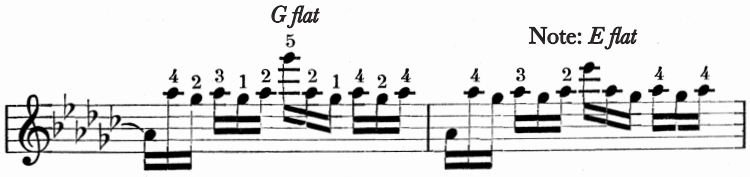


The same exercises, but divided into triplets and accentuated accordingly.
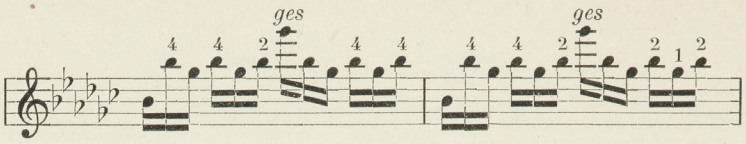
* * *

In measure 4, ninth sixteenth note (and also in measures 12 and 52), I play *D flat* (instead of *E flat*). My fingering for measures 3–4:



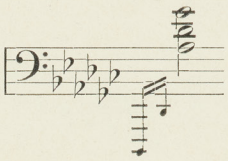
Measures 23–36:
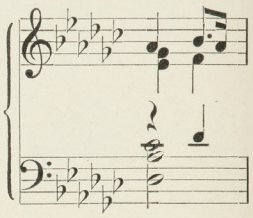




Takt 29—32 verwende ich außer erstem und zweitem nur den vierten Finger der rechten Hand.
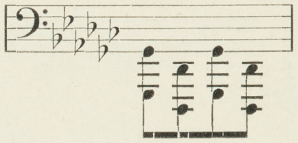
Takt 65, Linke:
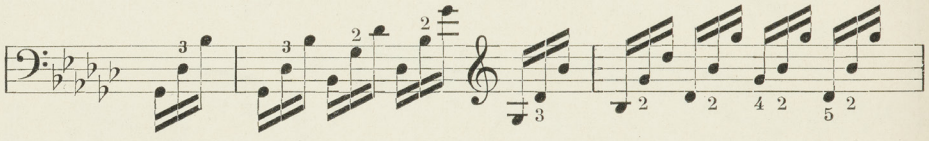


Takt 66 verteile ich:
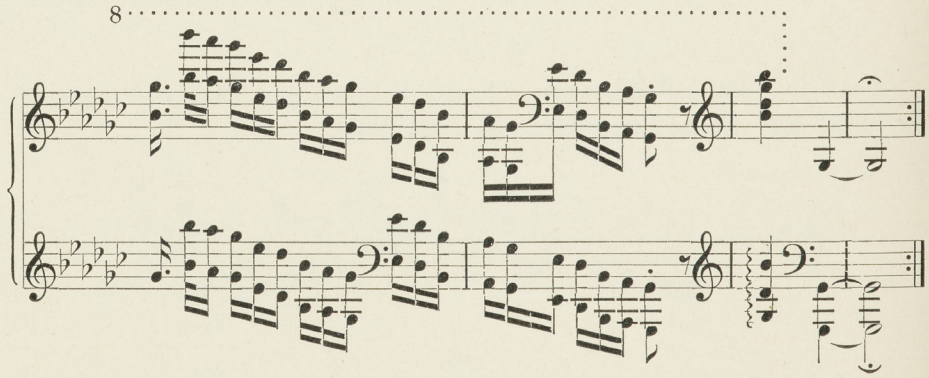


Takt 78 spiele ich, linke Hand:
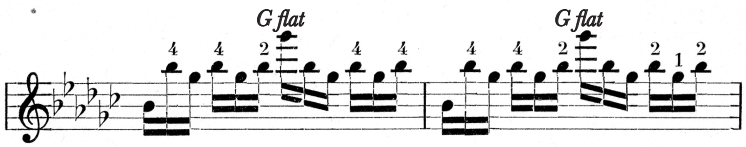


Takt 79—81, Fingersatz links:



Takt 83 bis Schluß, Variante:
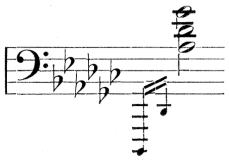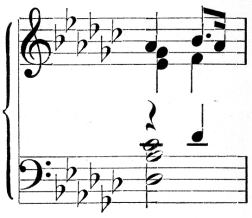


* * *



In addition to the first and second fingers I use *only* the fourth finger of the right hand in measures 29–32.
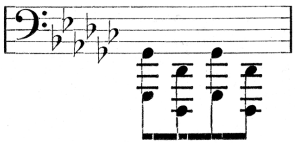
Measure 65, left hand:
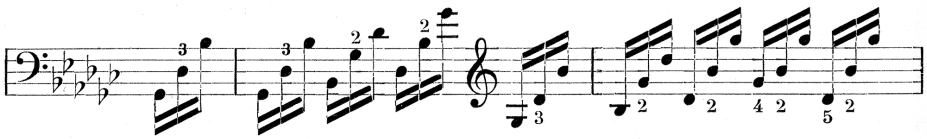


Measure 66, I distribute thus:



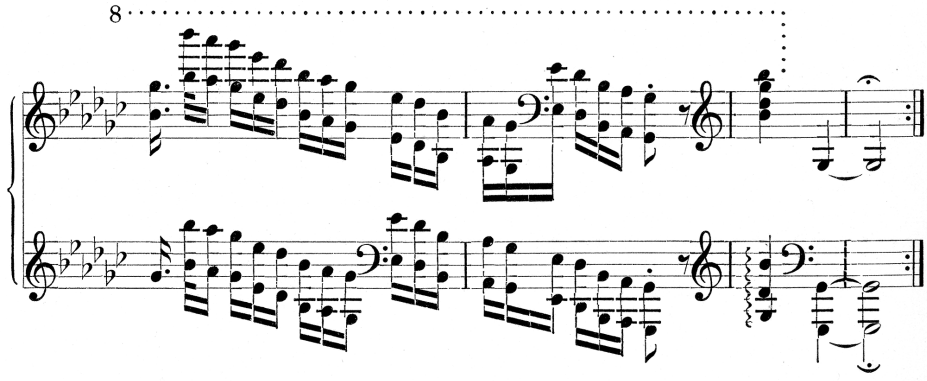
Measure 78, left hand, I play thus:



Measures 79–81, fingering for the left hand:
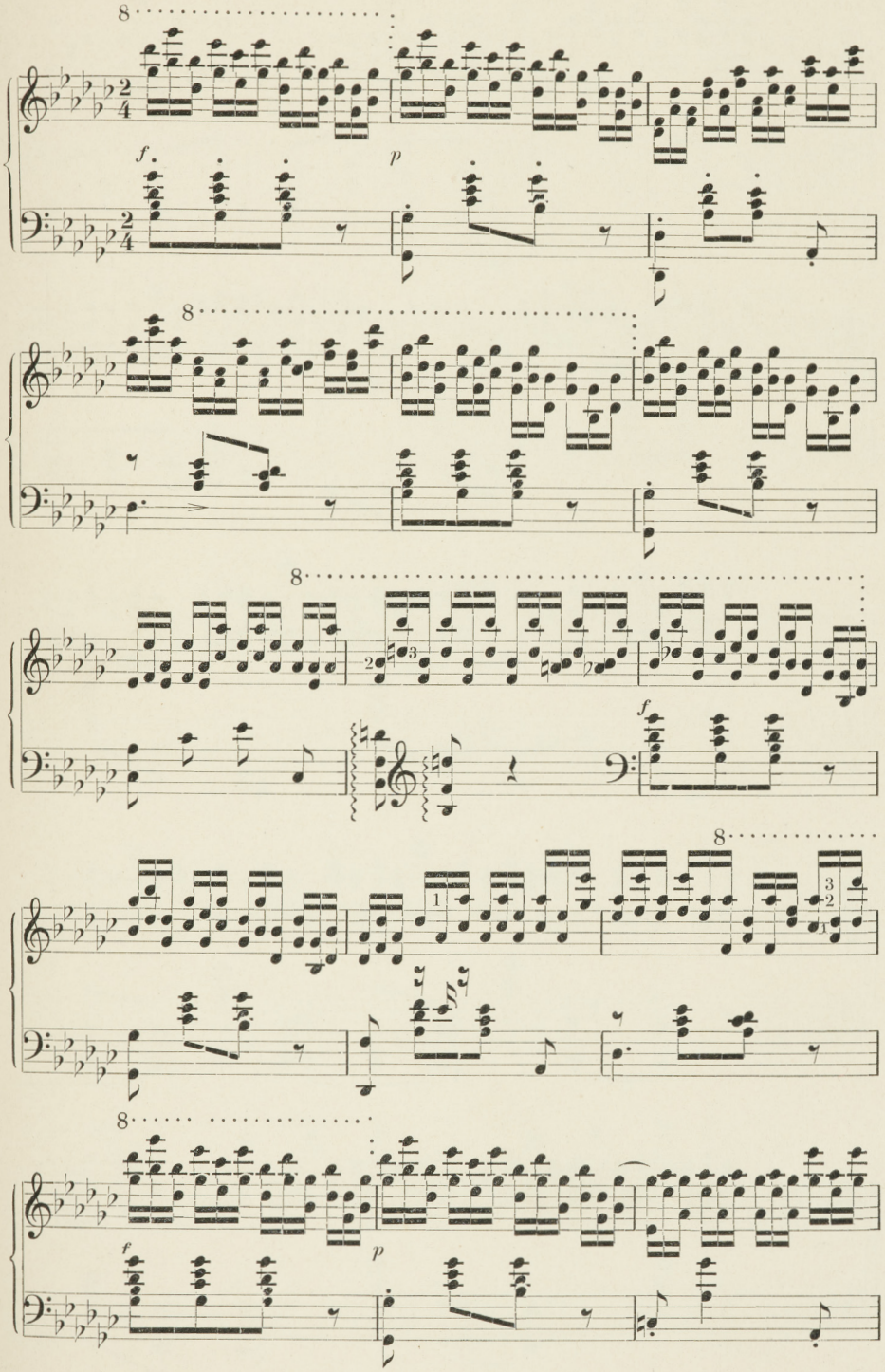


Measure 83 to end, variant:
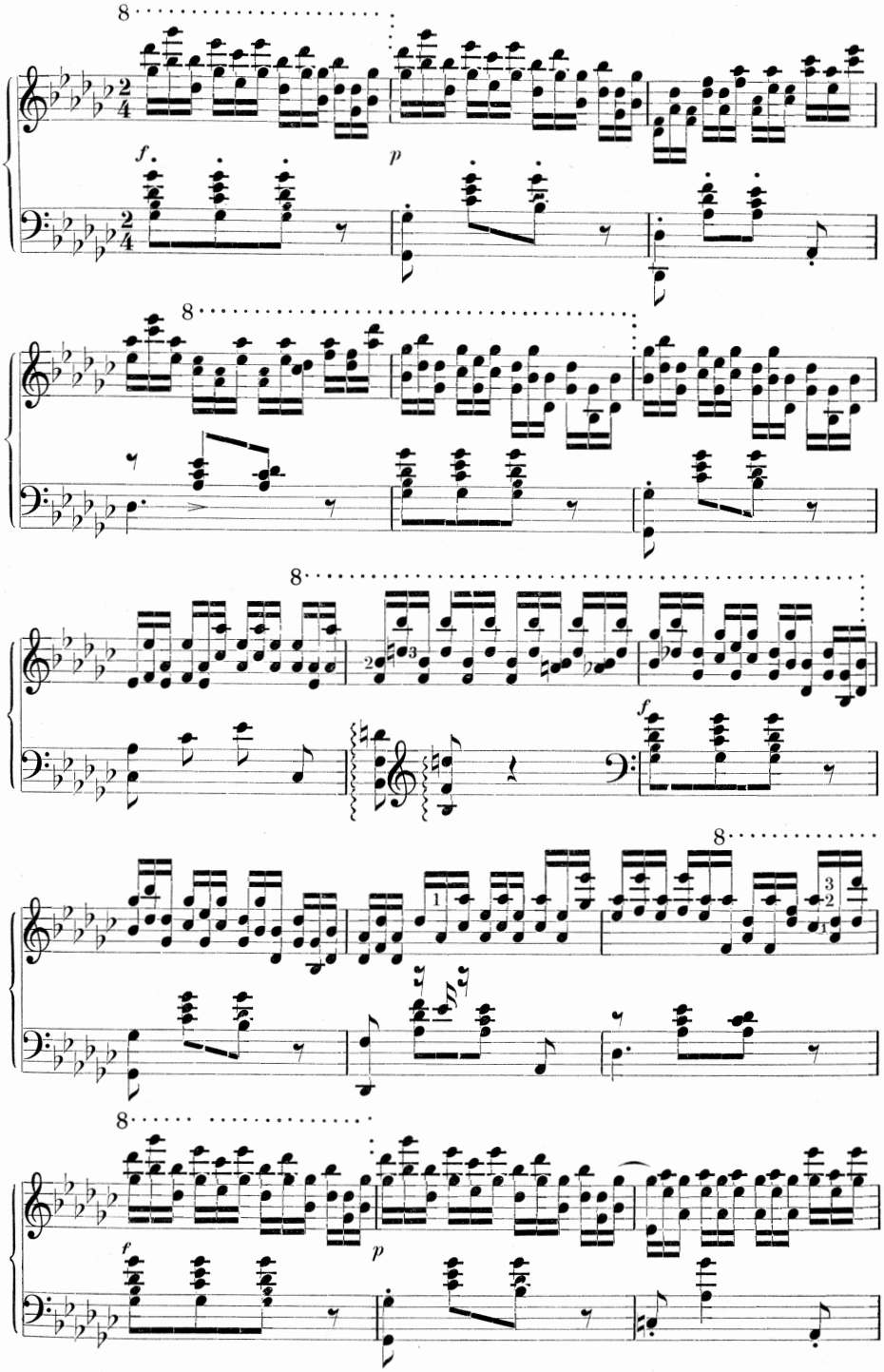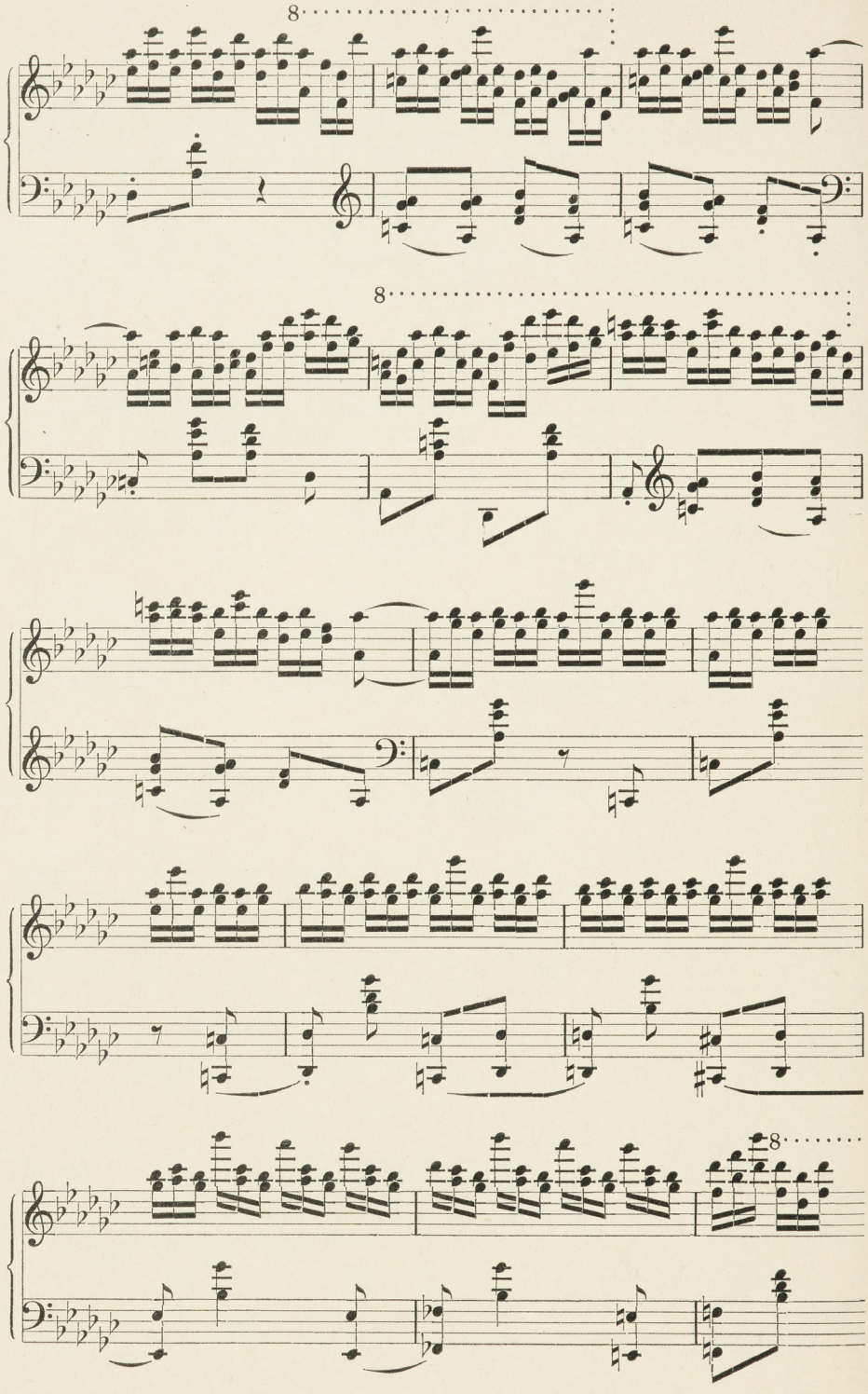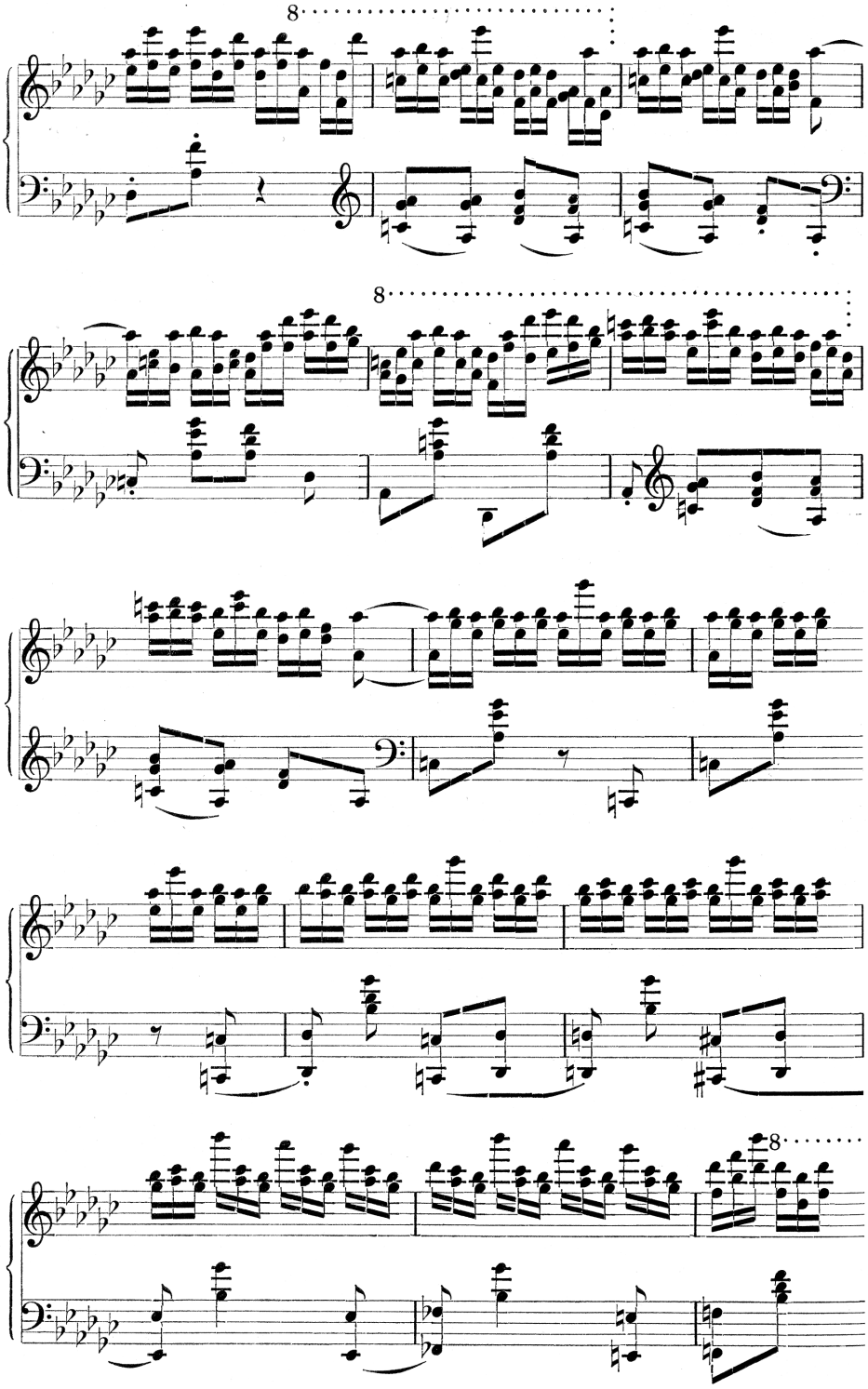


* * *

Variante zur Übung in Doppelgriffen:

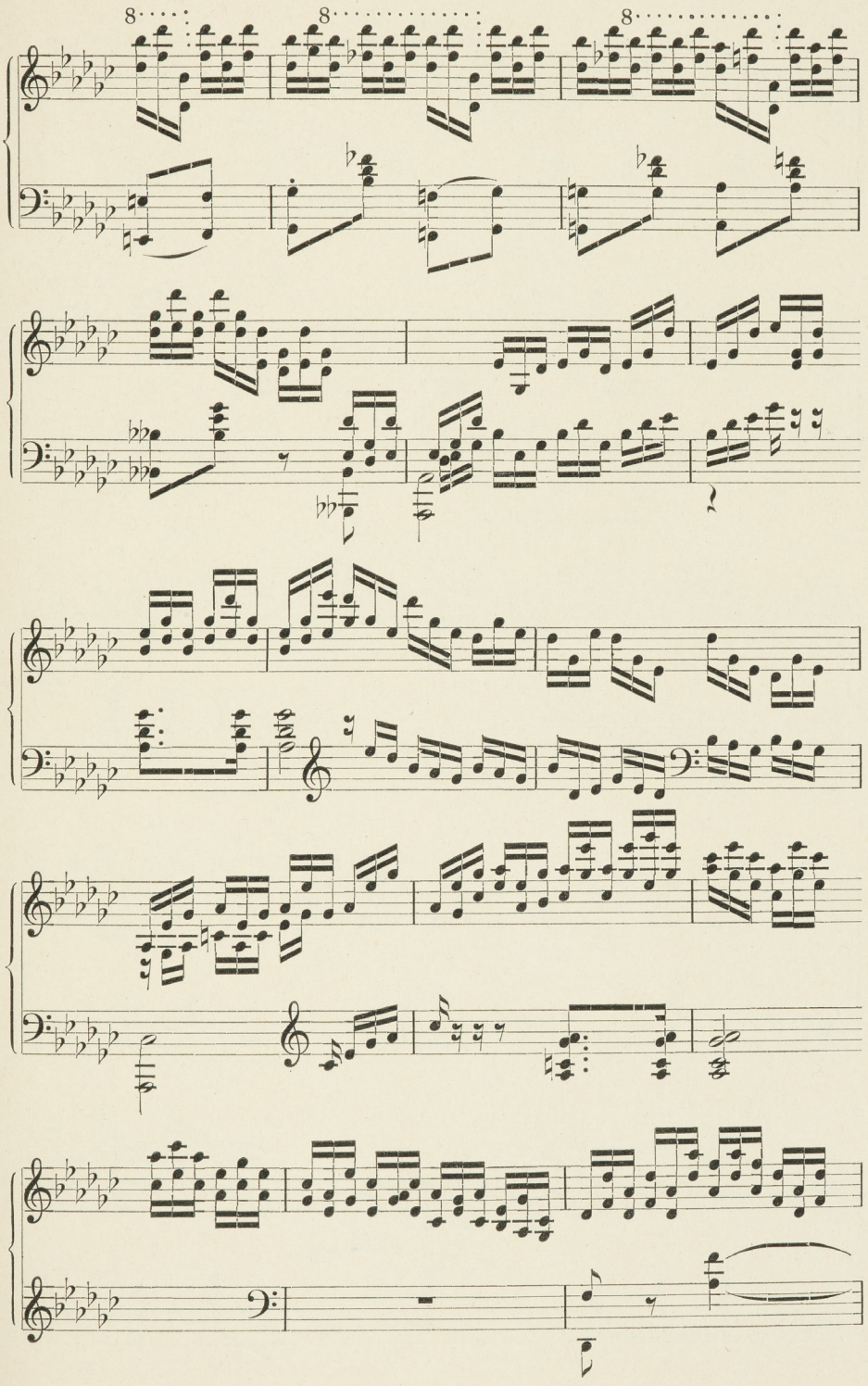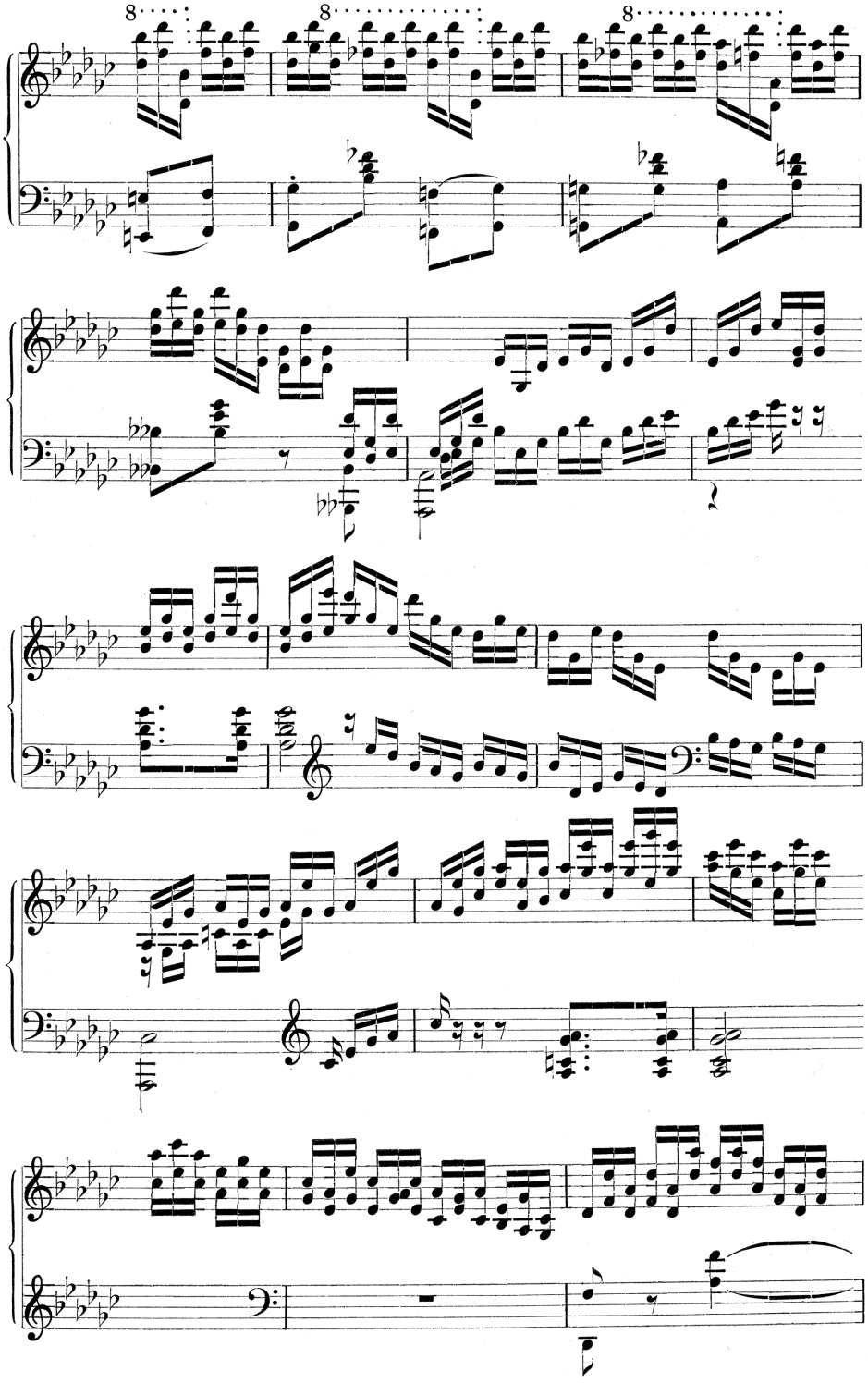


Variant for the exercise in double notes:

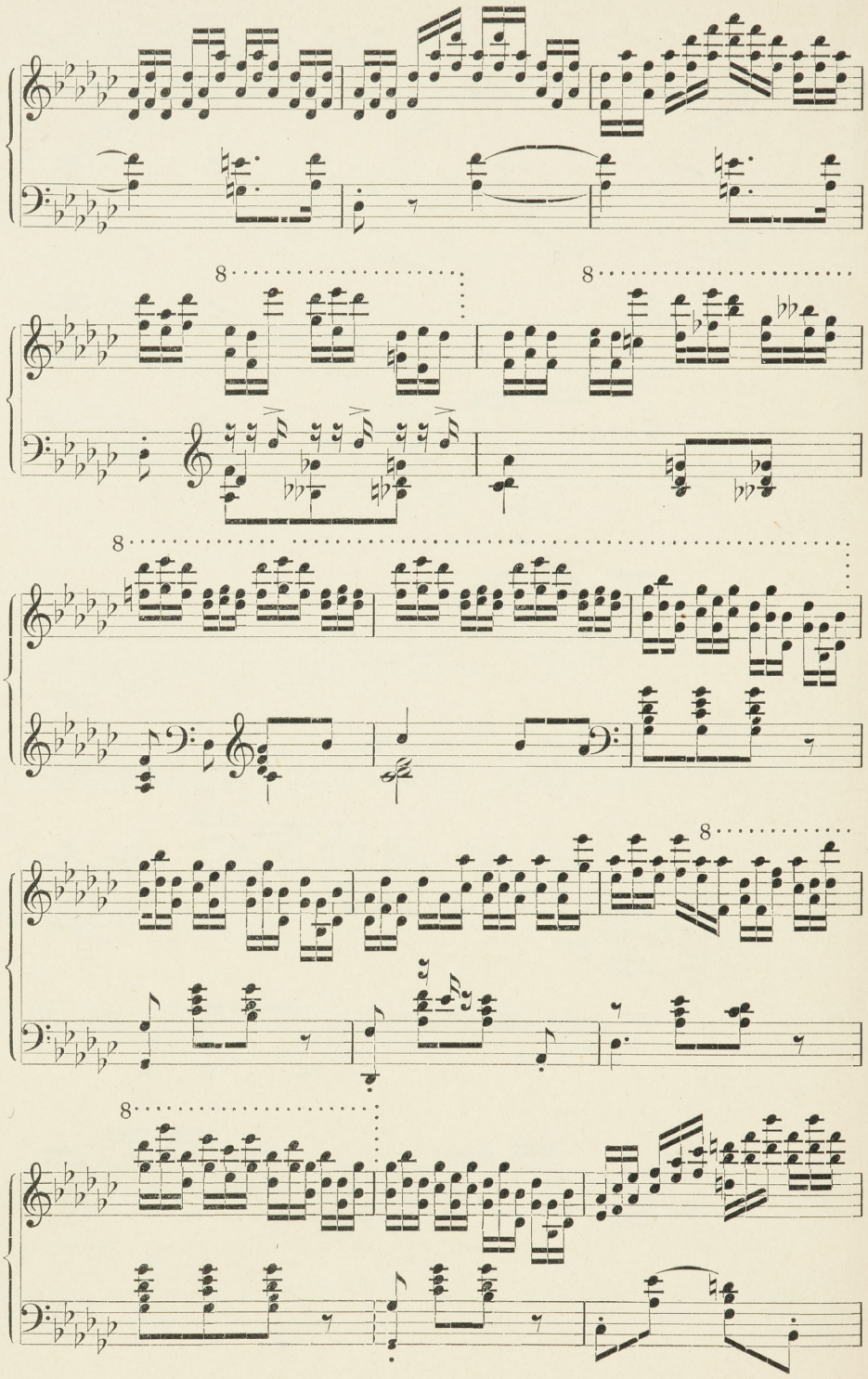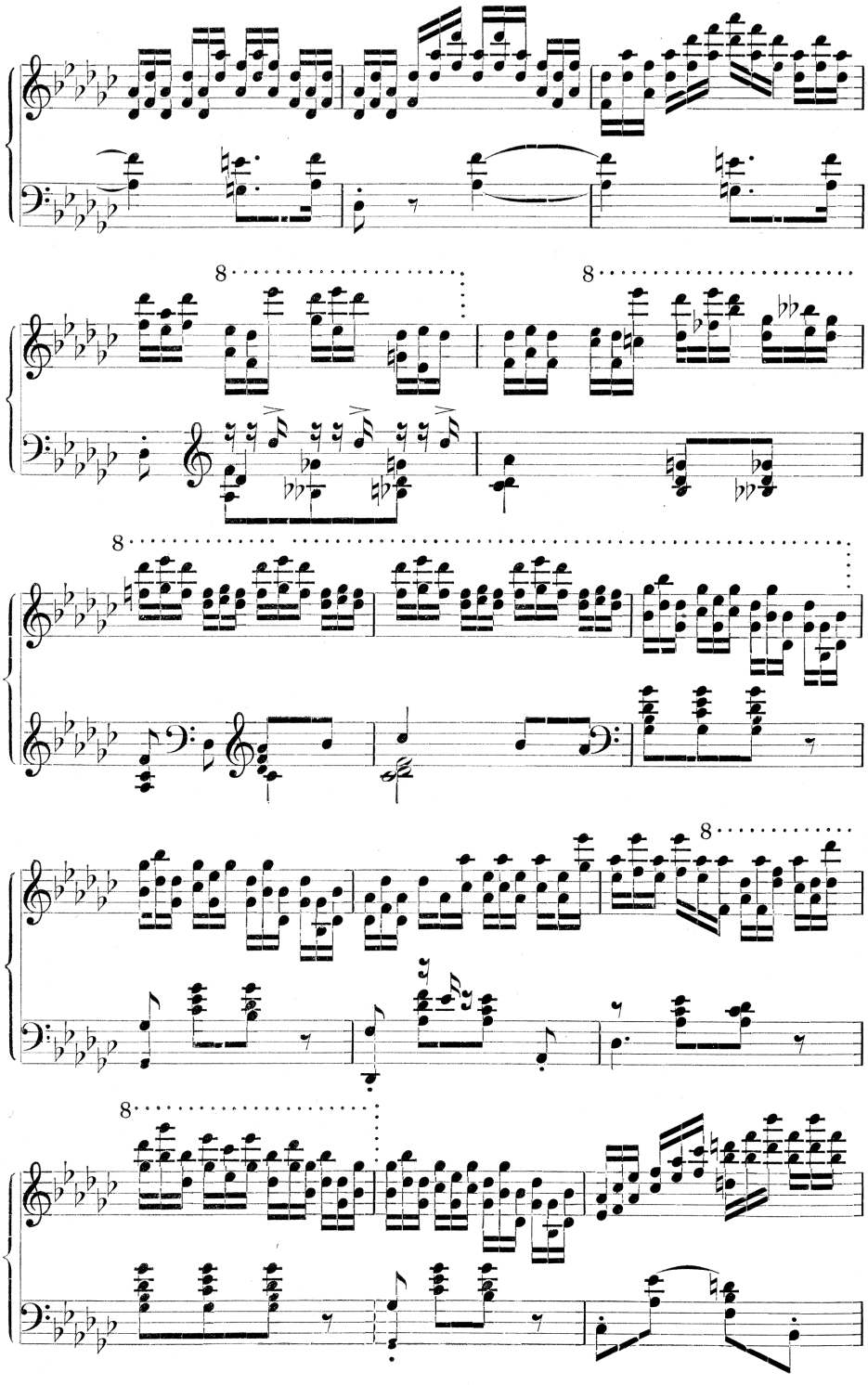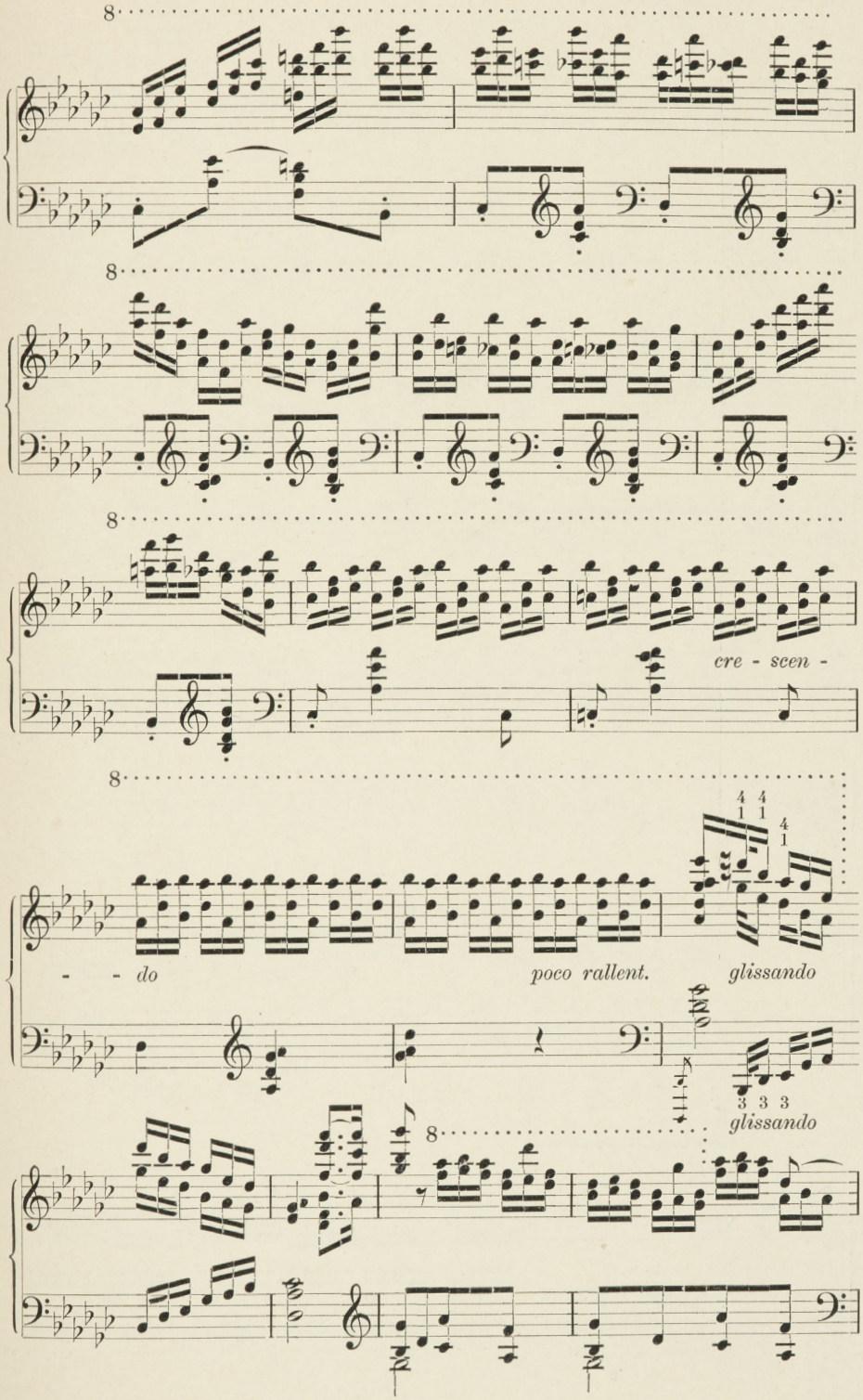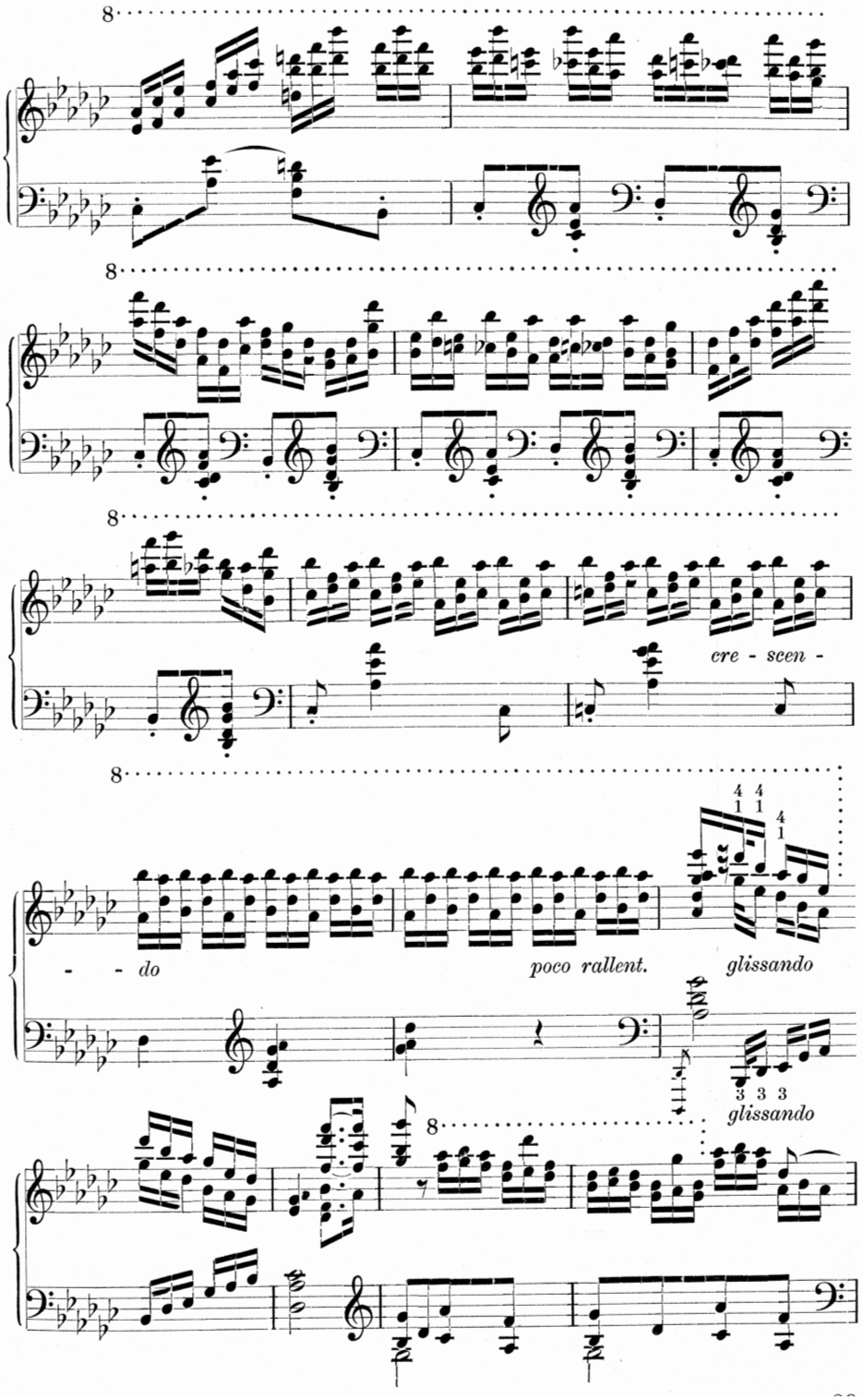








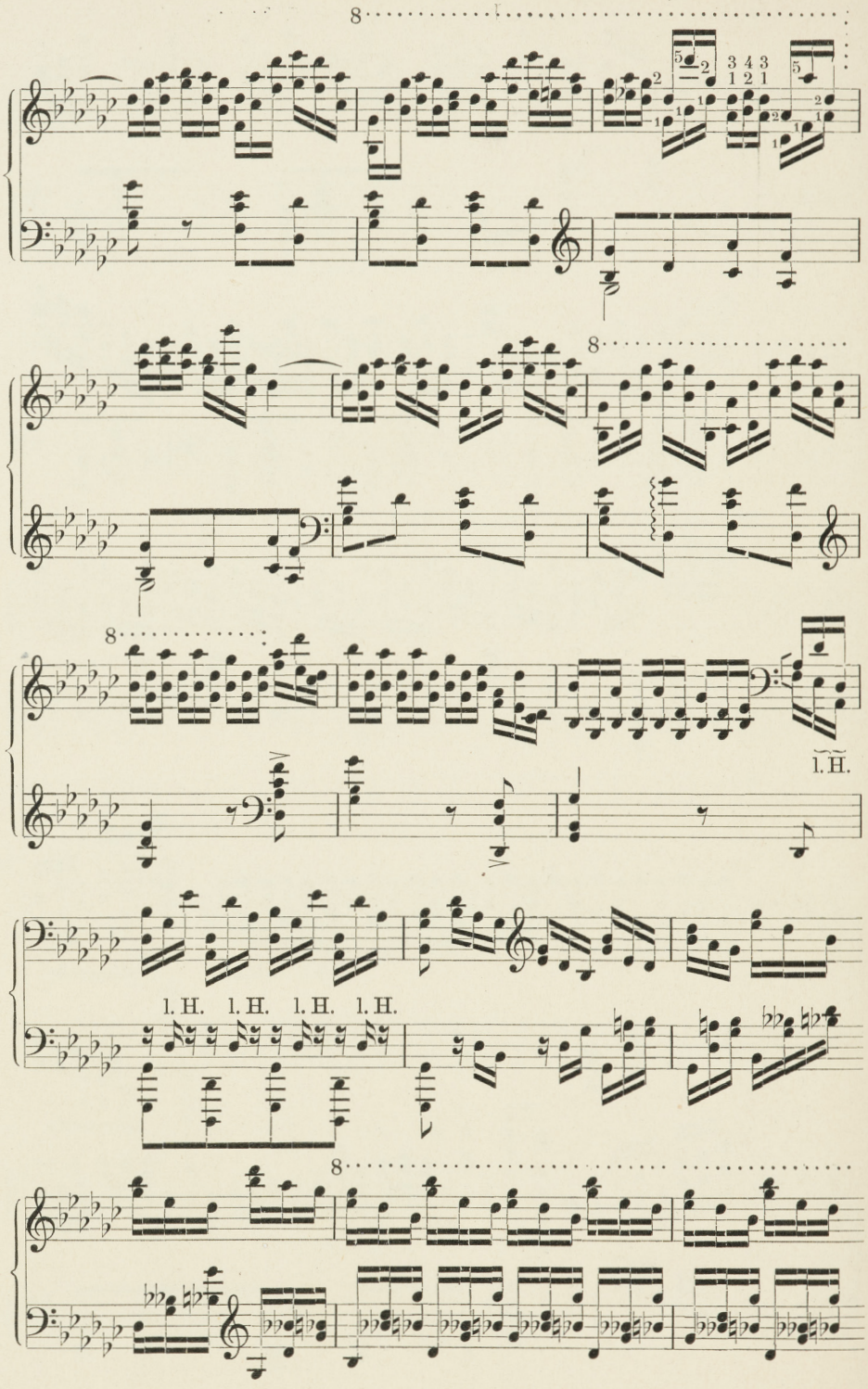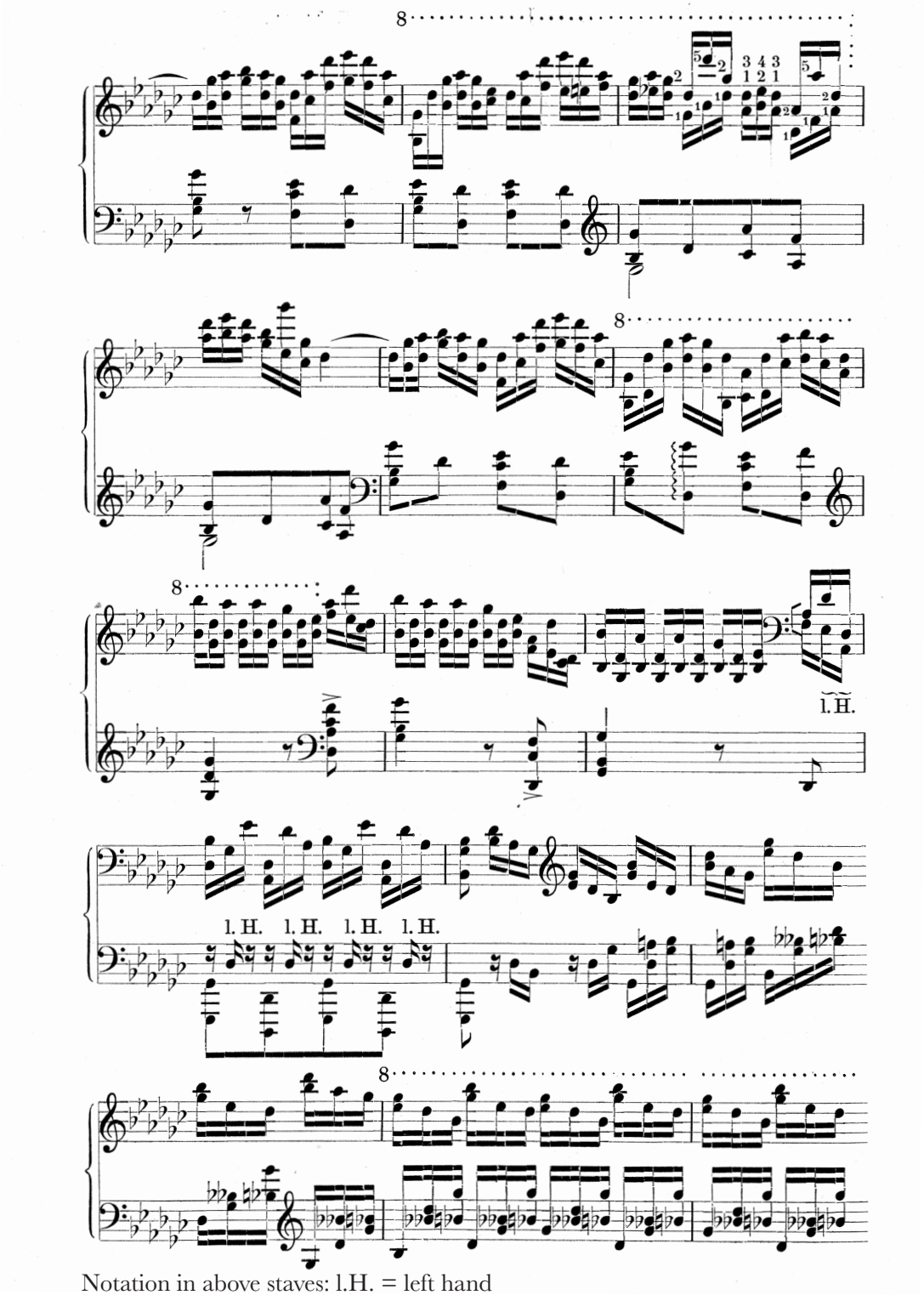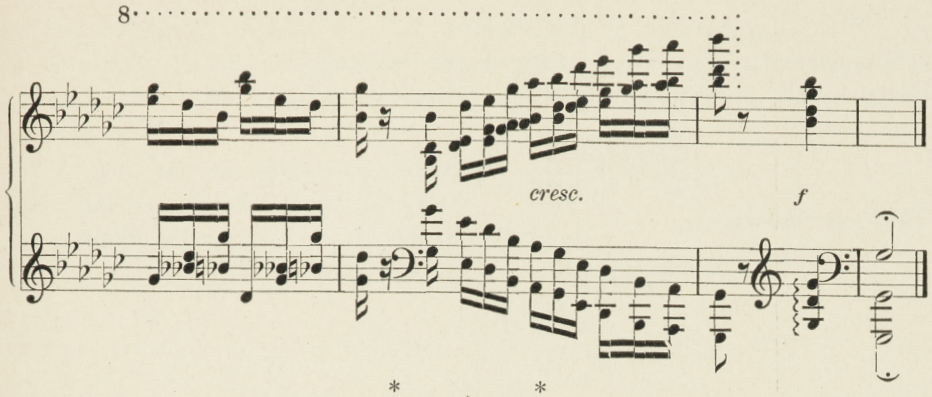







8
8
8
cre - scen -
8
- - do
poco rallent.
glissando
glissando
8


8
8
8
cre - scen -
8
- - do
poco rallent.
glissando
glissando
8


8
8
8
l. H.
l. H. l. H. l. H. l. H.
8



Notation in above staves: l.H. = left hand



* * *

Op. 10, Nr. 6, Es-moll.
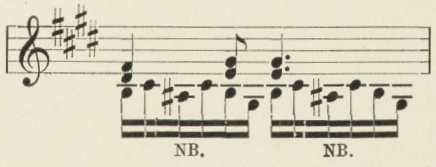
Im Autograph ist keine Metronom-Bezeichnung. Die Urtext-Ausgabe und die Original-Ausgaben schreiben Metronom ♩. = 69 vor. Dieser Vorschrift folgen, mehr oder weniger, alle späteren Ausgaben. Kullak geht auf ♩. = 60, ich möchte ♩. = 50 vorschlagen. Die Tragfähigkeit des modernen Klavier-Gesangstones erlaubt eine breitere Gestaltung der Kantilene. Im übrigen ist das Tempo in der Etüde mannigfaltigsten Schwankungen unterworfen. So wäre der Anfang sogar noch etwas langsamer zu nehmen (♩. = 46), um nach kurzem ♩. = 50 anzunehmen. Von Takt 17 an beginnt es bewegter zu werden; Takt 32, auf dem *f* erreicht es ♩. = 69, sinkt dann wieder allmählich zum ursprünglichen Tempo herab, um in den Schlußtakten (49—53) noch viel langsamer zu werden.
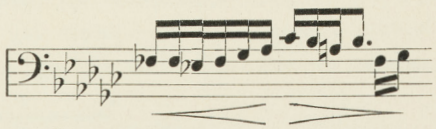
* * *

Variante*: Die Etüde soll auch in A-moll gespielt werden.

* * *

Takt 8 crescendo, Takt 9, erstes Viertel: subito piano. Takt 24 schlägt Germer in seiner neuen Ausgabe der Chopinschen Etüden vor:
das klingt sehr plausibel.

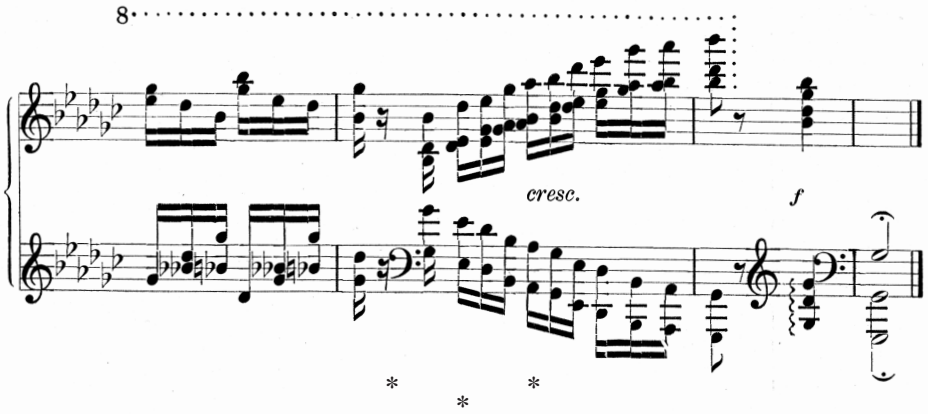


Takt 50, Mittelstimme molto espressivo:



Wer nicht imstande ist, die beiden äußeren Stimmen in den Takten

* Als Variante ist auch die eben erschienene »Chopin-Studie«, eine ganz vortreffliche Etüde »für die linke Hand allein«, von Godowsky, sehr zu empfehlen.



* *
*

Op. 10, No. 6, E Flat Minor
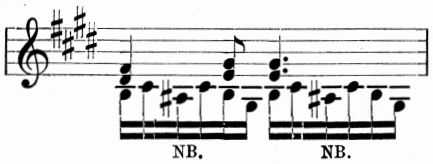
There is no metronome marking in the autograph. The urtext edition and the original editions indicate metronome ♩. = 69. All later editions more or less follow this prescription. Kullak gives ♩.= 60; I would like to suggest ♩.= 50. The ability of the modern piano to sustain the sound permits a broader expression of the cantilena. Otherwise, the tempo within the etude fluctuates greatly. The beginning could conceivably be taken at an even slower tempo (♩.= 46), in order to go to ♩.= 50 shortly thereafter. Starting at measure 17, the pace begins to pick up a bit; in measure 32, ♩. = 69 is reached on the *forte*, but gradually the pace decreases to the original tempo and slackens even more in the final measures (49–53).
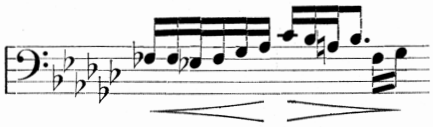
* *
*

Variant*: The etude should also be played in A minor.

* *
*

Measure 8, crescendo; measure 9, first quarter note *subito* piano. For measure 24, Germer suggests this in his new edition of Chopin's etudes:
This sounds very convincing.



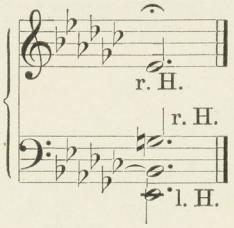
Measure 50, middle part molto espressivo:



The following suggestion is for those who are not able to make the two outer

* The recently published "Chopin Study" by Godowsky, which is an outstanding etude "for the left hand alone," is highly recommended as another variant.

51—53 (das gehaltene *es* der rechten und der linken Hand) zu voller Klanggeltung zu bringen — wozu starke Abdämpfung der Mittelstimme in Sechzehnteln Haupterfordernis ist — arpeggiere lieber den Schlußakkord

Takt 53, indem: 

zuerst das tiefe *es* und das *g* zusammen angeschlagen werden, und nachschlagend das *es* der Oberstimme im *pp* ertönt.
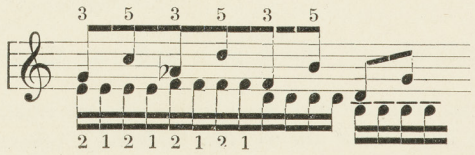
* * *

Op. 10, Nr. 7, C-dur.

Der Klangcharakter dieser Etüde wird immer — auch bei möglichstem legato der Oberstimme, was nötig ist, — leggiero, d. i. non legato sein. Haupterfordernisse: Möglichst »nahe Finger«, sowohl für die untere als auch für die Oberstimme der rechten Hand. Die Oberstimme muß, wie immer in Doppelgriffen, volltönender und klangheller als die repetierende Unterstimme sein. Die letztere Stimme klangmatter, aber ganz korrekt und präzise. Bei der Unterstimme ist die Repetition (»double échappement«) des modernen Klaviers voll auszunützen, also: Wiederanschlagen der Taste, bevor sie noch ganz zurückgeschnellt ist. Dazu ist es notwendig, die Fingerspitze des zweiten Fingers der rechten Hand der Spitze des Daumens möglichst zu nähern: sobald sich der zweite Finger zu heben beginnt, drückt die bereitstehende Daumenspitze gleich wieder dieselbe Taste hinunter. (Abfangen einer Taste zur Repetition.)

* * *

Vorübung 1: Die Oberstimme der ganzen Etüde mit ihrem vorgezeichneten Fingersatz allein (ohne Unterstimme, ohne Linke) stark und möglichst legato üben.

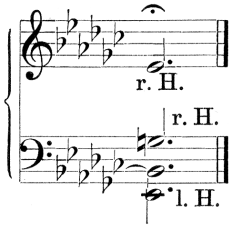
Vorübung 2: Dasselbe wie in Vorübung 1, jedoch markiere gleichzeitig zweiter und erster Finger der Rechten die Unterstimme. Das heißt, der zweite und erste Finger vollführen eine Scheinbewegung, ohne die Taste zum Erklingen zu bringen. Demnach die Extreme in den beiden Stimmen: Oberstimme so stark und legato als möglich, Unterstimme so schwach, daß sie gar nicht erklingt.

Vorübung 3: 

Oberstimme *f*, Unterstimme *p*, und so weiter die ganze Etüde.

parts in measures 51–53 (the sustained *E flat* in the right and left hand) stand out above the rest with full sonority—which requires mainly that the sixteenth notes in the middle part be damped down. If this effect cannot be achieved, the final chord may be arpeggiated instead, as shown below.

Measure 53:



First strike the low *E flat* and the *G* together, followed immediately by the *E flat* in the upper voice in *pp* almost like a grace-note.

* * *

Op. 10, No. 7, C Major
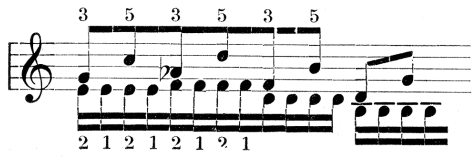
This etude will always be leggiero in character—that is, non-legato—even though the upper part requires legato play as much as possible. Most important is this: Keep the fingers as "close" as possible to the keys, for the lower as well as the upper part in the right hand. As is always the case when playing double notes, the upper part has to sound fuller and brighter than the repeating lower part, the latter sounding more subdued, but correct and precise. Make full use of the *repetition mechanism* (double escapement) of the modern piano for the lower part; in other words, strike the key again *before* it comes up to its full resting position. To accomplish that, keep the finger tip of the second finger of the right hand as close as possible to the tip of the thumb; as soon as the second finger begins to lift off, the tip of the thumb is ready to push that same key down again. (Catching a key for repetition.)

* * *

Preparatory exercise 1: Using the fingering indicated, practice the upper part of the entire etude by itself (without the lower part, without the left hand), loud and as legato as possible.

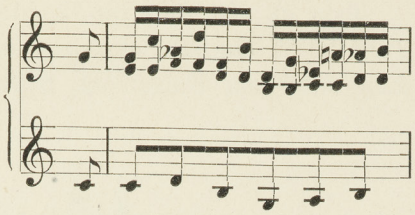
Preparatory exercise 2: The same as preparatory exercise 1, but *marking* the lower part in the right hand with second and first finger. In other words, the second and first fingers pretend movement without making the key produce a sound. In short, practice the extremes in both parts: the upper part as loud and legato as possible, the lower part so faint that it does not even produce a sound.

Preparatory exercise 3:
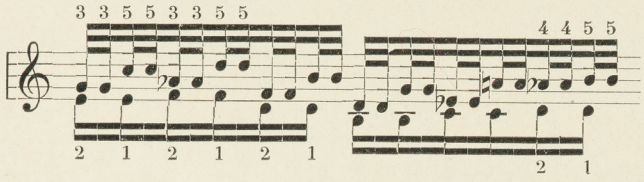


Upper part *f*, lower part *p*, and so forth, throughout the entire etude.

Vorübung 4: Später mag man hie und da so spielen:



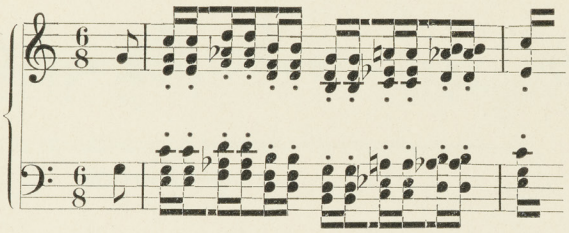
und so weiter die ganze Etüde; um dem Ohre das notwendige, klangliche Vorherrschen der Oberstimme verstärkt einzuprägen.

Vorübung 5: Rechte Hand:
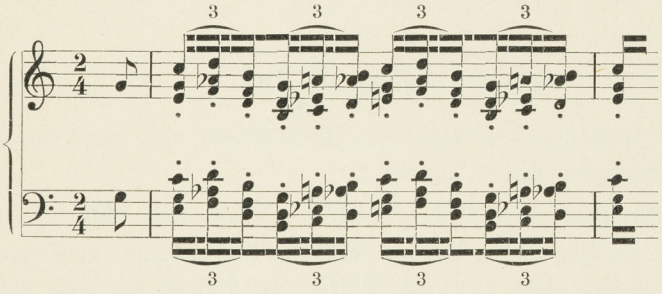


* * *

Variante: Die ganze Etüde aus dem Handgelenk, staccato:



und:

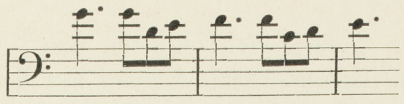


Variante für die linke Hand: Die ausgezeichnete Studie Nr. 14 von Godowsky, wo auch treffliche Vorübungen — für rechte und linke Hand — zu finden sind.
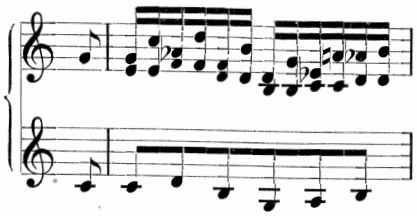
* * *

In jedem Takt sechs kurze Pedaltritte. Nur in Takten wie z. B. Takt 17 und ähnlichen kann man länger gehaltene Pedale anbringen.

Takt 30/31: linke Hand spiele ich ohne Bindebogen:
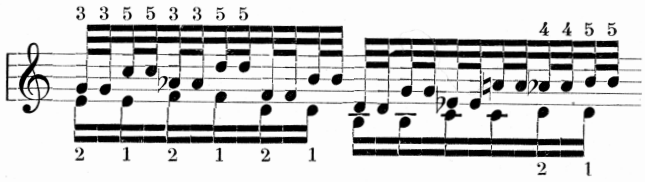


Preparatory exercise 4: Later on one may, every now and then, play as shown here:



Continue in this manner throughout the entire etude, in order to imprint the necessary dominance of the upper part firmly in the mind.
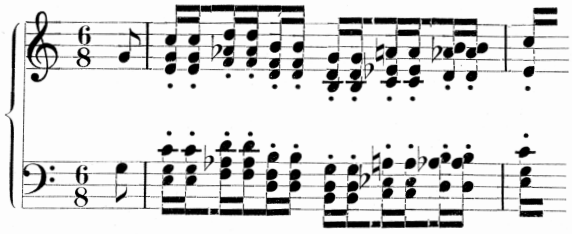
Preparatory exercise 5, right hand:



etc.
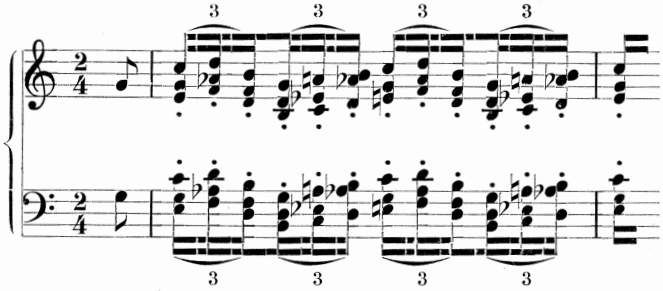
* *
*

Variant: The entire etude played from the wrist, staccato:



etc.

and:
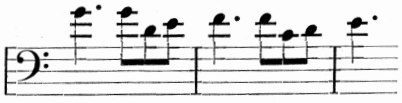


etc.

Variant for the left hand: The excellent study no. 14 by Godowsky, which also includes excellent preparatory exercises both for the right and left hands.
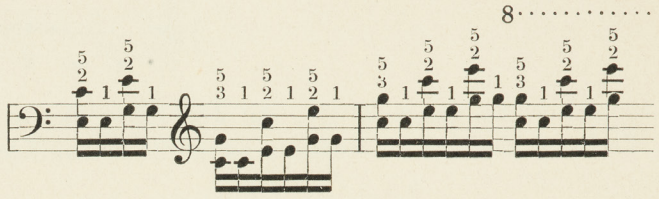
* *
*

In each measure, six short pedal changes. Only in places like measure 17 and similar ones might the pedal be depressed longer.

I play measures 30–31, left hand, without the slur:
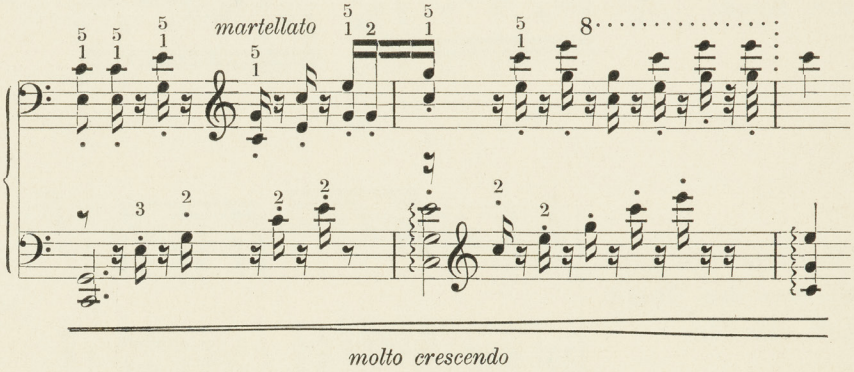


Takt 48—51 darf die Rechte von der Linken nicht übertönt werden. Takt 56/57 ein sehr starkes crescendo. Zur Sicherung gegen Fehlgriffe dient folgender Fingersatz, Sexten mit $\frac{5}{2}$, die Quinten aber mit $\frac{5}{3}$, also:

Takt 56/57:



Ein »brillanteres« crescendo ermöglicht diese Ausführung:



* * *

Op. 10, Nr. 8, F-dur.

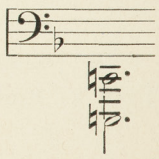
Man lese die treffende Vorbemerkung über ältere und moderne Tempi in Th. Kullaks Ausgabe dieser Etüde.

Ich spiele Metronom ♩ = 160 (𝅗𝅥 = 80). Wird die Etüde schneller gespielt (Chopin verlangt 𝅗𝅥 = 96), so verlieren die Details der Figuration an Klarheit; vor allem aber wird das Pathos des Basses dadurch zerstört.

Die Etüde soll in einigen anderen Tonarten gespielt werden.

Die rechte Hand muß zuerst deklamatorisch geübt werden. (Siehe Vorschrift zu Chopins Präludium B-moll; zu diesem Präludium stellt diese F-dur-Etüde die technische Vorstufe dar.)
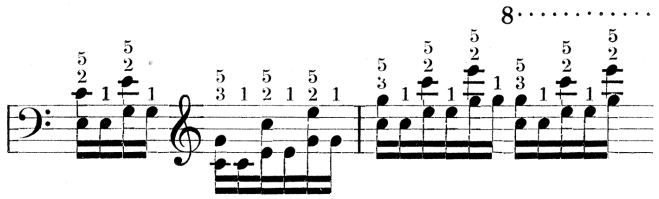
Auftakt zu Takt 1: Der Triller ohne Vorschlag und mit Akzent zu beginnen. Takt 36, linke Hand, erstes Viertel, auch Oktave:
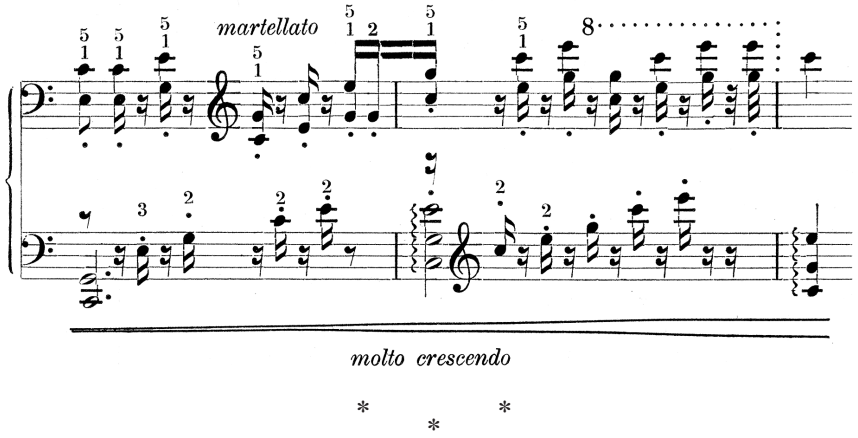


Alle tiefen Oktaven der linken Hand von unten nach oben scharf arpeggieren, mit Akzent auf dem Daumen.

In measures 48–51, the right hand must not be drowned out by the left. In measures 56–57, a very strong crescendo. In order to avoid mistakes in finger placement, use the following fingerings: the sixths with $\frac{5}{2}$, but the fifths with $\frac{5}{3}$, as shown below.

Measures 56–57:



A "more brilliant" crescendo is possible with this execution:



* * *

Op. 10, No. 8, F Major
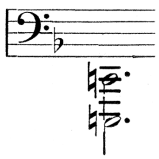
The preliminary remarks on older and modern tempi in Th. Kullak's edition of this etude are very appropriate and recommended for perusal.

I play metronome ♩ = 160 (𝅗𝅥 = 80). If the etude is played faster (Chopin gives 𝅗𝅥 = 96), the details of the figuration lose their clarity; and, above all, the emotion of the bass is destroyed by this.

The etude should also be played in a few other keys.

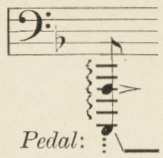
The right hand ought to be practiced in a declamatory fashion first. (See instructions for Chopin's prelude in B flat minor; the etude in F major represents a preliminary technical step for this prelude.)

In the upbeat for measure 1, the trill should begin *on the principal* note and with accentuation. Measure 36, left hand, first quarter note, include also the octave:



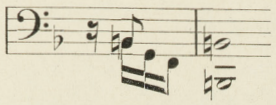
Crisply arpeggiate all low octaves of the left hand from the bottom up, accentuating on the thumb.

Takt 41, erstes Achtel, linke Hand, ad libitum:
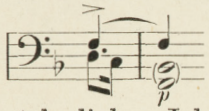


und darauffolgender Orgelpunkt-Effekt, mit liegendem Pedal. (Nach dem ersten Achtel des Taktes 41 treten, bis nach dem ersten Achtel des Taktes 43 halten.)

Ich spiele Takt 54 auf dem letzten Sechzehntel der linken Hand noch *cis*. — Takt 71, letztes Viertel, spiele ich:
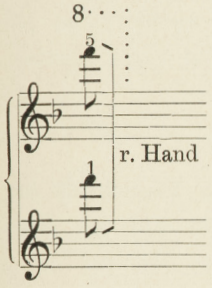


(*h* ohne Bindung.)
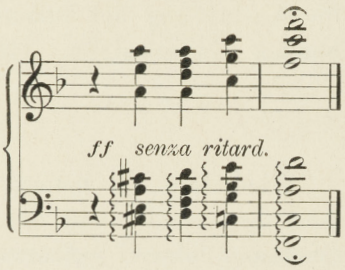
Takt 76:
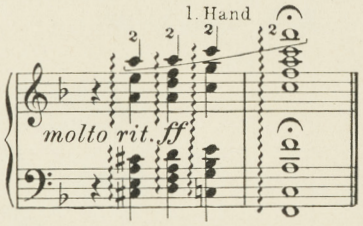


beredter Akzent auf *f*; die zwei ganzen Noten (Takt 77, Baß) recht weich, das gebundene *f* muß, weiterklingend, dominieren. Takt 78, erstes Viertel, links: Ich schlage den ganzen Akkord an (*f* also nicht gebunden). Takt 80, viertes Viertel links, denselben guten Akzent wie Takt 76. Takt 94, erstes Achtel:



Schlußakkorde entweder streng im Takt: nur linke Hand arpeggiert; mit der jeweiligen letzten Note der Linken schlägt dann immer der ganze Akkord der rechten Hand zusammen an:



Oder: andere Version mit starker Ausbreitung: Von unten nach oben gleichmäßig schnell arpeggieren; letzter, höchster Ton jedes Akkordes von der überschlagenden Linken genommen:
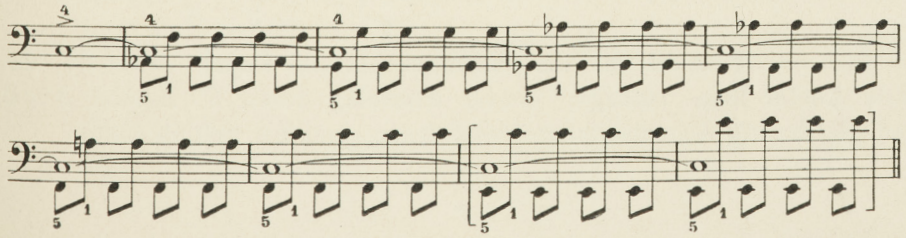


* * *

Op. 10, Nr. 9, F-moll.

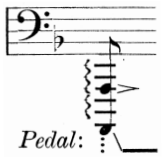
Metronom $\dot{\text{♩}}. = 80$ (Chopin $\dot{\text{♩}}. = 96$).

Die Spitze des gekrümmt aufgesetzten linken vierten Fingers ist der Drehpunkt (Achse) der linken Hand.

Vorübung 1:
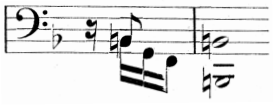


Measure 41, first eighth note in left hand, ad libitum:
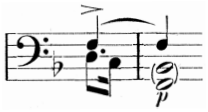


and subsequent pedal point effect with pedal kept engaged. (Apply the pedal after the first eighth note of measure 41 and keep depressed until after the first eighth note of measure 43.)

In measure 54, I play a *C sharp* on the last sixteenth note of the left hand. Measure 71, last quarter note, I play thus:



(the *B* without tie).

Measure 76:

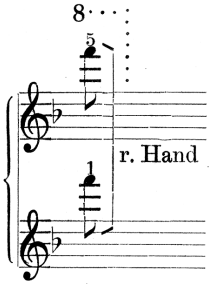


eloquent accent on *F*; the two whole notes (measure 77, bass) very soft; the tied *F* should dominate and continue to sound.
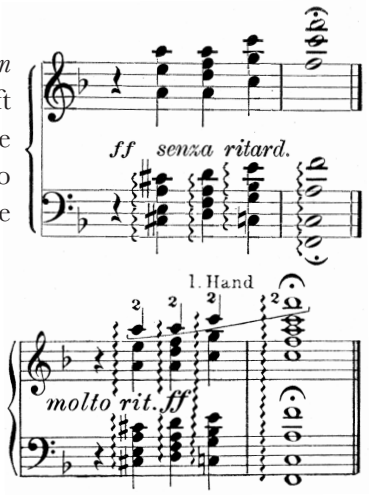
Measure 78, first quarter note, left: I strike the entire chord (therefore, *F* not tied).

Measure 80, fourth quarter note, left, the same strong accent as in measure 76.

Measure 94, first eighth note:



Final chords either *strictly in time*, with arpeggio only in left hand; each time, the entire chord of the right hand is to be struck together with the last note of the left:



Or, as an alternate version, with strong broadening: Arpeggiate from the bottom up at an even pace; the final, highest note of each chord is to be taken with the left hand crossing over:
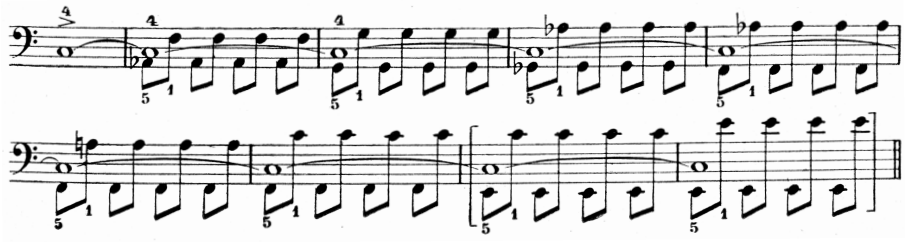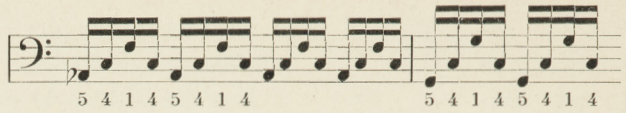
* * *

Op. 10, No. 9, F Minor

Metronome ♩. = 80 (Chopin ♩. = 96).

The pivot point (axis) of the left hand is formed by the tip of the curved left fourth finger touching the keys.
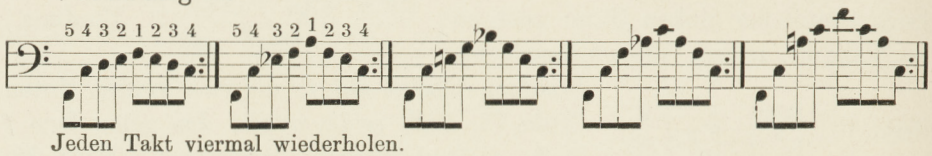
Preparatory exercise 1:



Vorübung 2:  usw.

entsprechend der Vorübung 1.

Vorübung 3:



Jeden Takt viermal wiederholen.
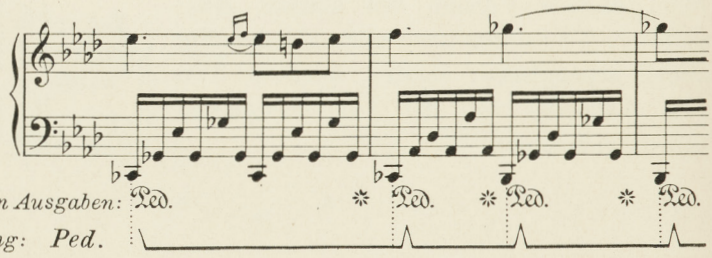
* * *

Die Bezeichnung »legatissimo« zu Anfang der Etüde bezieht sich auf die Ausführung der linken Hand. Klarer wäre die Vorschrift: so gebunden als möglich. Die rechte Hand spielt durchweg »non legato«.
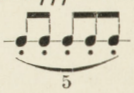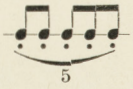
* * *

Wiederholt sei betont, daß das Pedal nicht nach Vorschrift der Ausgaben (auch nicht der Urtext-Ausgabe), sondern der unteren Aufzeichnung folgend gebraucht werden sollte.

Z. B. Takt 21/22:
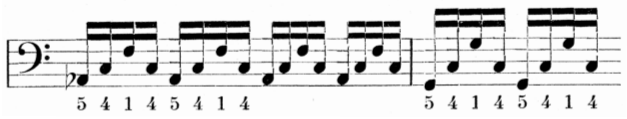


Takt 25—28: Die agitato-Bewegung (accelerando-crescendo) erreicht in der zweiten Hälfte (linke Hand) des Taktes 28 mit *fff* ihren Höhepunkt.

Takt 33 (und 34), die Quintole = 2 + 3, also:  deklamieren,

Takt 35 (und 36) hingegen = 3 + 2: , Takt 61 (und 62) wieder = 2 + 3.
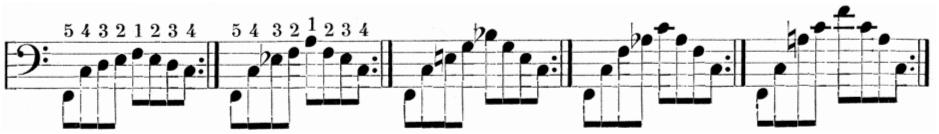
Takt 58, Takt 60 mit Verschiebungs-(linkem) Pedal. Takt 65, das erste Achtel links »saftig«. Nach Anschlag dieses *F*: frisches Pedal und gleichzeitig Verschiebungs-Pedal treten und bis Schluß halten.

* * *

Preparatory exercise 2:  etc.

in analogy to preparatory exercise 1.

Preparatory exercise 3:
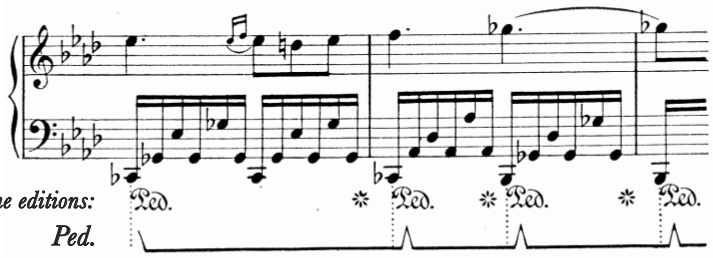


Repeat each measure 4 times.

* * *

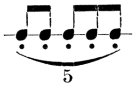
The indication "legatissimo" (exceedingly smooth and connected) at the beginning of the etude refers to the performance of the left hand. The instruction would be clearer if it read "as smoothly *as possible.*" The right hand is to be played non-legato throughout.

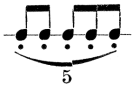
* * *

Let me emphasize once again that the pedal should *not* be applied as instructed in editions (including the urtext edition); rather, the indication below should be followed for pedaling:
For example, measures 21–22:



Measures 25–28: The agitato motion (accelerando-crescendo) reaches its climax with the *fff* in the *second* half (left hand) of measure 28.

In measure 33 (and 34), execute the quintuplet = 2+3, thus: 

By contrast, in measure 35 (and 36) = 3+2, thus:  And in measure 61 (and 62) once again = 2+3.

Measure 58 and measure 60 with soft (left) pedal. In measure 65, the first eighth note in left hand quite "potently" ("saftig"). *After* striking this *F*, apply fresh pedal and soft (left) pedal at the same time and hold until the end.

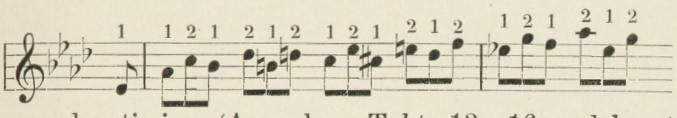
* * *

Op. 10, Nr. 10, As-dur.

Chopins Metronom-Vorschrift $\dot{\text{♩}}. = 152$ (d. i.: $\dot{\text{𝅗𝅥}}. = 76$); ich spiele $\dot{\text{𝅗𝅥}}. = 92$.

Die Technik der linken Hand in dieser Etüde ist derjenigen der vorangehenden Etüde verwandt.
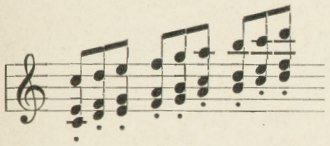
Vorübung 1: Die ganze Etüde — rechte Hand allein — immer nur mit Daumen und Zweitem üben:
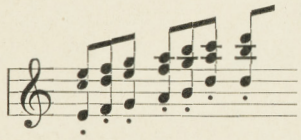


usw. in den verschiedenen vorgeschriebenen Rhythmen, legatissimo (Ausnahme Takte 13—16, welche staccato). Die beiden Finger sehr nahe bei den Tasten: quasi gleitend. Der zweite Finger der rechten Hand sehr gekrümmt und möglichst in nächster Nähe der Daumenspitze.

Takt 9, erstes Viertel rechts, Fingersatz: $_2\,{}^5_1$.

Vorübung 2: Alle Dur- und Mollskalen durch vier Oktaven, hinauf und hinunter, staccato, aus dem Handgelenk:
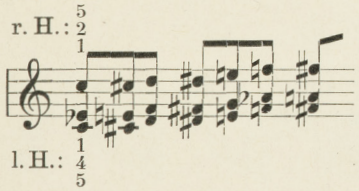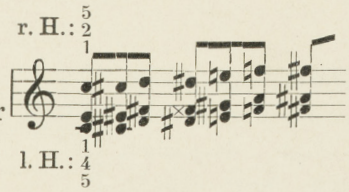


usw. Fingersatz rechts stets: $^5_2{}_1$, links stets: $^1_4{}_5$.

Ferner: 
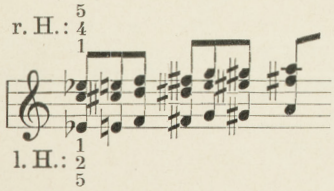
usw., durch vier Oktaven, hinauf und hinunter, Fingersatz rechts stets: $^5_4{}_1$, links: $^1_2{}_5$.
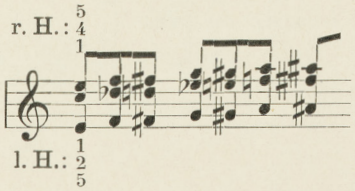
Schließlich: Chromatische Skalen, staccato, aus dem Handgelenk, durch vier Oktaven, beginnend bei verschiedenen Tönen,

mit kleiner Terz: 

usw., mit großer Terz: 

usw.

mit kleiner Terz: 

usw., mit großer Terz: 

usw.

Ausgezeichnete Vorübungen und Varianten von Joseffy (siehe Bemerkung zu op. 10, Nr. 5).
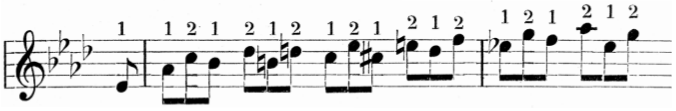
* * *

Op. 10, No. 10, A Flat Major

Chopin's metronome instruction is ♩. = 152 (which is 𝅗𝅥. = 76). I play 𝅗𝅥. = 92.

The technique of the left hand in this etude is similar to the technique of the preceding etude.
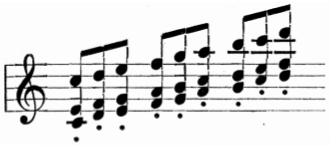
Preparatory exercise 1: Practice the entire etude—right hand by itself—using only the thumb and the second finger, thus:
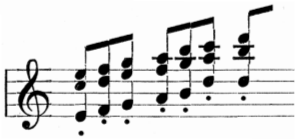


and so forth, in the different rhythms indicated, legatissimo (except for measures 13–16, which are to be played staccato). Both fingers *very close* to the keys, practically sliding. The second finger of the right hand very curved and as close to the tip of the thumb as possible.

In measure 9, first quarter note, right hand, fingering: 2 5 1
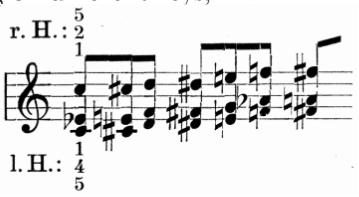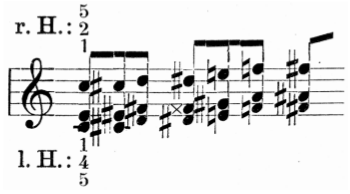
Preparatory exercise 2: All major and minor scales across four octaves, ascending and descending, staccato, from the wrist, as follows:
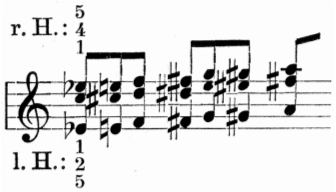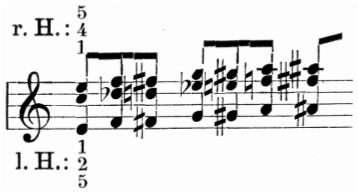


etc. Fingering on right always: 5 2 1 On left always: 1 4 5

In addition:  etc., across four octaves, ascending and descending; fingering on right always: 5 4 1 On left: 1 2 5

Finally, chromatic scales, staccato, from the wrist, across four octaves, starting on different keys,
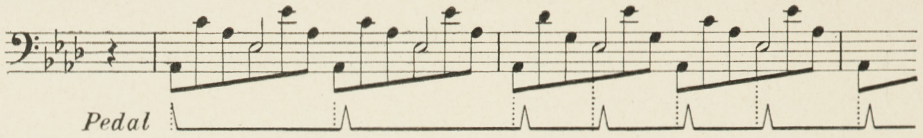
with minor third:  etc.; with major third:  etc.

with minor third:  etc.; with major third:  etc.
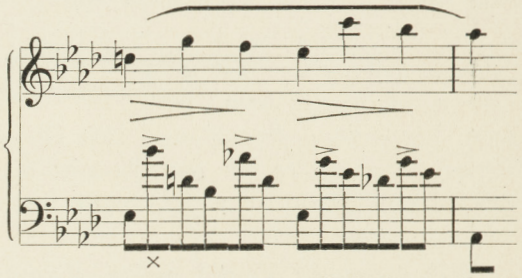
Excellent preparatory exercises and variants by Joseffy (see comment regarding op. 10, no. 5).
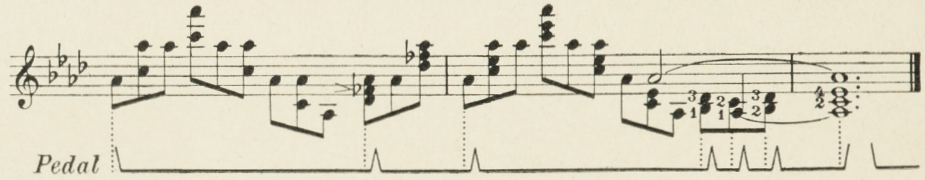
* * *

Das Pedal muß viel öfter gewechselt werden, als in den Ausgaben angegeben ist. Z. B. Takt 1, 2:



NB.: Auftakt vor Takt 1 eine Achtelnote! — Takt 23, fünftes Viertel rechts, spiele ich zwei *a* und Takt 35, fünftes Viertel rechts zwei *d*. Takt 68: Man hebe die Melodie der rechten Hand hervor, als Gegenstimme seien auch die Spitzen der linken Hand-Partie ein wenig markiert:



× Hier spiele ich *b* (wie auch Bülow, Klindworth, Kullak angeben) statt *as* des Urtextes. Die drei letzten Takte (75—77) pedalisiere ich:
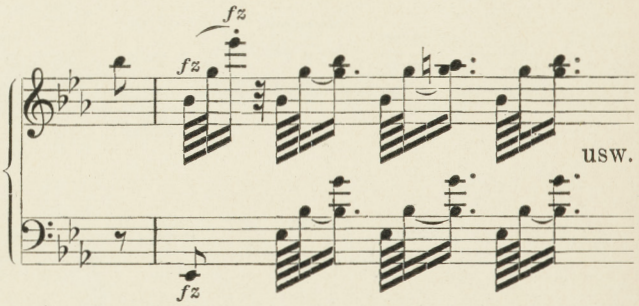


Takt 75: Auf dem zehnten Achtel rechts das *fes* etwas hervortretend.

* * *

Op. 10, Nr. 11, Es-dur*).

Die arpeggi müssen immer links und rechts zugleich begonnen werden und müssen auch immer zu gleicher Zeit endigen. Also:
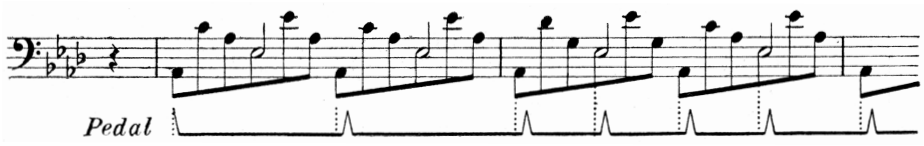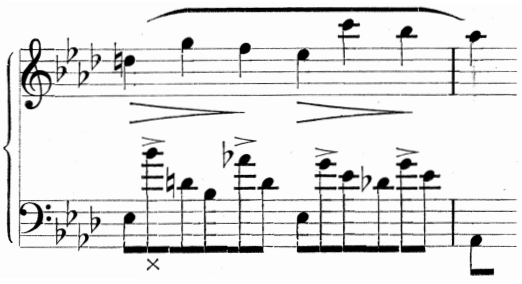


* * *

Variante 1: Linke Hand von unten nach oben arpeggieren, gleichzeitig rechte Hand von oben nach unten arpeggieren.

*) Rubinstein sagt: »Soll klingen, wie von 24 Harfen gespielt.«

Change the pedal much more often than indicated in the editions; for example, measures 1 and 2:



Note: The upbeat before measure 1 is an eighth note! — In measure 23, fifth quarter note on right, I play two *A*'s, and in measure 35, fifth quarter note on right, two *D*'s. In measure 68, bring out the melody of the right hand; as a counter voice, the highest notes of the left-hand part should be somewhat marked:



At the x, I play *B flat* (as indicated also by Bülow, Klindworth, Kullak) instead of the *A flat* of the urtext. Pedaling in the final three measures (75–77):
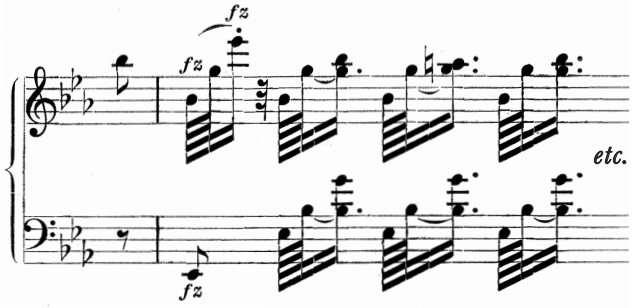


In measure 75, the *F flat* at the tenth eighth note should be brought out somewhat.

* * *

Op. 10, No. 11, E Flat Major *)

The arpeggios must always begin *simultaneously* in both left and right hand and also must always end at the same time, thus:



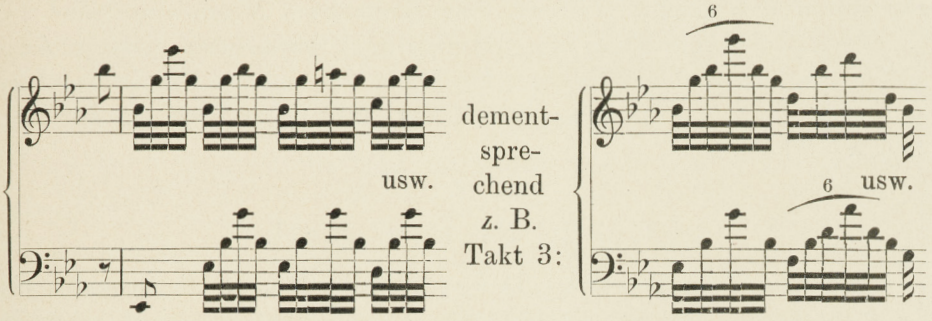
* * *

Variant 1: Ascending arpeggio in the left hand and, simultaneously, descending arpeggio in the right hand.

*) According to Rubinstein, "This should sound as if played by 24 harps."

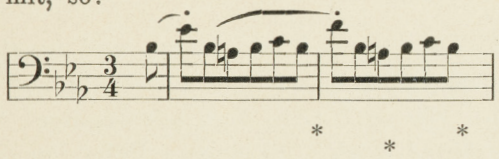
Variante 2: Umgekehrt: Links von oben nach unten, rechts von unten nach oben.

Variante 3: Die ganze Etüde nach folgender Zerlegung zu spielen:



Eine vortreffliche Variante für die linke Hand allein von Godowsky (Studie Nr. 21). Eine Gruppe ausgezeichneter Spannungsübungen, als Vorstudie zu dieser Etüde, findet sich in Busonis Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« Seite 129. Die Studie Seite 127 sei gleichfalls empfohlen.
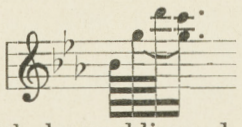
Man spiele einige Male den Part der rechten Hand, und dazu spiele man gleichzeitig mit der Linken die Oberstimmen-Melodie zwei Oktaven tiefer mit, so:



um sich so Bewegung und Zeichnung der Melodie einzuprägen.
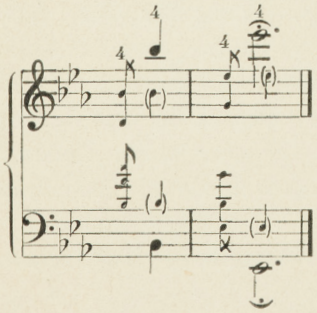
Takt 25, Mittelstimme in der rechten Hand deutlich hervortretend. Takt 26 zart, mit Verschiebung. Takt 27 wieder die Mittelstimme hervor, Takt 28 dolcissimo, Takt 29—31 Steigerung, von der Mittelstimme geführt, Takt 32, Oberstimme rechts kräftig heraus.

Takt 33, Vorschlag hier und in den folgenden ähnlichen Fällen in dieser Ausführung:



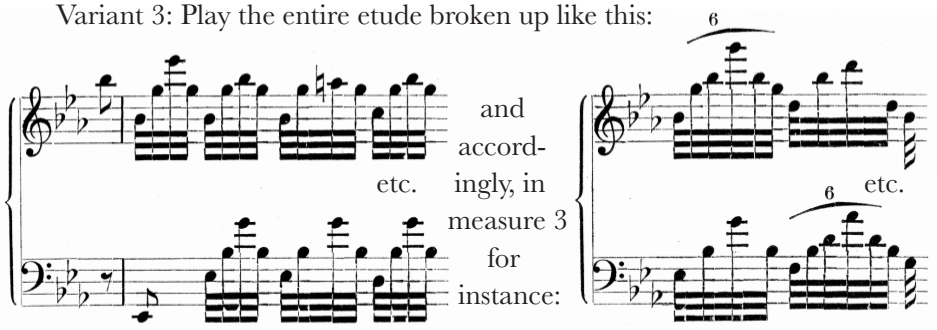
Takt 44 und Takt 46 die Halben im Baß deutlich herausklingend, desgleichen die Mittelstimme der rechten Hand in diesen Takten. Takt 48: *mf*. Takt 49: *f*.

Fingersatz Takt 53/54:
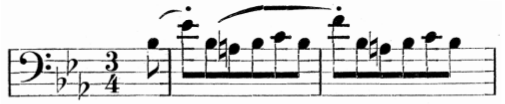


Variant 2: Conversely, descending arpeggio in the left hand and ascending arpeggio in the right hand.

Variant 3: Play the entire etude broken up like this:



A superb variant for the left hand alone is study no. 21 by Godowsky. A series of excellent stretching exercises as a preliminary study in preparation for this etude can be found in Busoni's edition of the "Well-tempered Clavier," page 129. The study on page 127 is also recommended.

Play the right hand part several times, and simultaneously, play the melody of the upper voice with the left hand, two octaves lower, thus:
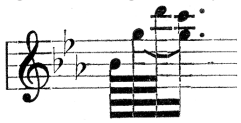
l. H.:  *etc.*

This helps to imprint the melodic movement and line firmly in one's mind.
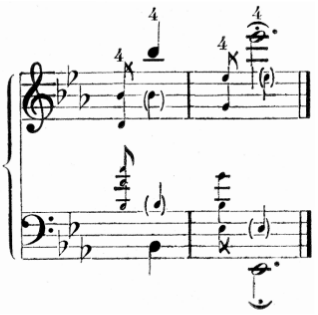
* * *

Measure 25, middle voice in the right hand clearly prominent; measure 26, tender, with soft pedal; measure 27, the middle part once again prominent; measure 28, dolcissimo (very soft); measures 29–31 intensification, led by the middle voice; measure 32, upper voice in right hand brought out vigorously.

Measure 33, grace-notes here and in subsequent similar instances executed thus:



In measures 44 and 46, the half-notes in the bass distinctly prominent; likewise, middle part of the right hand in these measures. Measure 48, *mf*. Measure 49, *f*.

Fingering in measures 53–54:



Takt 52/54: Um bei derartigen Sprüngen sicher zu greifen, muß man die springende Hand in Oktavenspannung halten; der Daumen muß den tieferen Oktaventon »stumm« (ohne die Taste niederzudrücken) berühren, wie durch die kleingestochenen, eingeklammerten Noten angedeutet ist.

Die Pedal-Vorschriften des Urtextes (und der meisten anderen Ausgaben) sind nicht durchführbar. Drei- bis sechsmaliger Pedalwechsel ist in jedem Takte erforderlich. Einzig der Takt 52 verträgt ein durchgehaltenes Pedal.

* * *

Op. 10, Nr. 12, C-moll.

Man hört diese »Spezialetüde für die linke Hand« (die nebenbei ein so ergreifendes und außerordentliches Klanggedicht ist) nicht selten in sehr guter, ja ausgezeichneter Darstellung der Figuren — der linken Hand. Fast nie ist es mir aber begegnet, die dramatische Wucht und beredte, verzweiflungsvolle Pathetik der rechten Hand in entsprechender Ausführung zu hören. Es gehört wohl eine vollkommene Beherrschung des Oktavenspiels, der »nahen«, schnellen, gruppenweis-geschleuderten Oktaven dazu (neben der richtigen Empfindung und Erkenntnis des Charakters natürlich), um diesen gewaltigen Ausdruck zu finden und wiederzugeben.

Jede Hand für sich erfordert demnach ein langes und sorgfältiges Separatstudium. Die Partie der linken Hand muß auswendig und immer wieder allein gespielt werden. Sie muß quasi zum selbständigen Stücke werden: Etüde für die linke Hand allein. In diesem Falle immer alles Pathos und (übertriebene) Deklamation in die Linke zu legen.

Ein langwieriges, kompliziertes, rastloses Oktavenstudium muß vorausgegangen sein, bevor an die richtige Ausführung der Etüde (der Partie der rechten Hand) gedacht werden kann. Bezüglich dieses für den Pianisten so überaus wichtigen Punktes, der Oktaventechnik, ist wohl das Beste und Anregendste in der Anmerkung gegeben, die Busoni als Anhang zu Fuge Nr. 10, E-moll, in seiner ausgezeichneten und überaus wertvollen Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« (I. Teil) von Bach darbietet.

Als eine ausgiebige Übung für diese Art von »nahen« Oktaven sei auch eine sehr nützliche Etüde (auch als tägliche Lockerungs- und »Einspiel«-Übung zu brauchen) empfohlen: Th. Szántó, op. 1, Nr. 1 (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Sie ist in Ges-dur (nur schwarze Tasten), muß aber ebenso oft in G-dur (nur weiße Tasten) geübt werden.

Ehrgeizige mögen sich durch die Dreyschock-Legende (dieser Pianist soll die C-moll-Etüde »mit hinreißender Bravour« gespielt haben, die linke Hand immer in Oktaven!) zu einer Oktavenvariante begeistern lassen.

* * *

In measures 52–54, in order to assure a reliable placement of the fingers with such leaps, the leaping hand should be kept in the octave stretch; the thumb has to touch the lower octave tone "silently" (without depressing the key), as indicated by the notes in small print in parentheses.

The pedaling instructions of the urtext (and most other editions) cannot be implemented. Three to six pedal changes are required in each measure. Measure 52 is the only one that will tolerate keeping the pedal depressed throughout.

* * *

Op. 10, No. 12, C Minor

It is not uncommon to hear this "special study for the left hand" (which is also a very moving and extraordinary tonal poem) with a very good, or even excellent, execution of the figures—of the left hand. But hardly ever have I experienced a performance of the dramatic impact and eloquent, anguished emotion of the right hand on an equally high level. It takes a perfect mastery of octave play, of "close," rapid octaves flung out in groups (in addition to the appropriate sensitivity and awareness of the character of the piece, of course) in order to achieve and to convey this powerful expression.

Consequently, each hand individually will require lengthy and careful separate study. The left hand part must be played by heart and by itself again and again. It has to become more or less like a piece in itself, an etude for the left hand alone. In this case, keep putting all the emotion and the (*exaggerated*) declamation into the left hand.
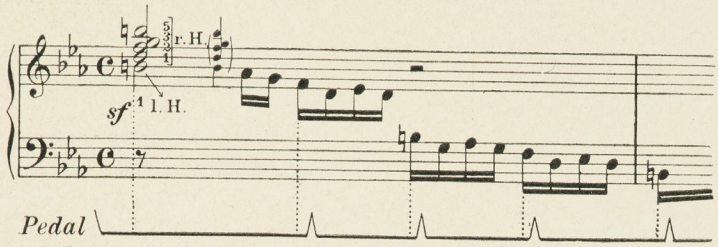
A lengthy, detailed, and tireless study of octaves must come first, before the correct performance of the etude (of its right hand part) can be considered. Regarding that extremely important point for any pianist, the octave technique, I believe the best and most inspiring ideas are included in Busoni's comment in the appendix to fugue no. 10 in E minor of his excellent and extremely valuable edition of the "Well-Tempered Clavier" (Book 1) by Bach.

The following study may also prove very beneficial as a comprehensive exercise for this type of "close" octaves (and is also useful as a daily loosening-up and "warming-up" exercise): Th. Szántó, op. 1, no. 1 (published by C. F. Kahnt, Leipzig). It is written in G flat major (only black keys), but should be practiced just as much in G major (only white keys).

For those who take to such a challenge, the legendary performances by the pianist Dreyschock (who is reported to have played the C minor etude "with breathtaking bravura" with the left-hand part all in octaves) may inspire them to try a variant in octaves.

* * *

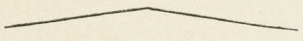
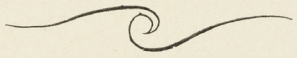
Takt 1: Den Akkord verteile ich auf beide Hände:



Den Akkord auf dem ersten Viertel des Taktes 1 (ähnlich auch den Akkord, Takt 3) mit voller Klangkraft. Solche Akkorde führe man folgendermaßen aus: Bei bereits getretenem Pedal den Akkord scharf — quasi staccato — mit gleichzeitig emporschnellenden Handgelenken anschlagen, kurz, dann sofort den Akkord wieder »stumm« anschlagen und halten.

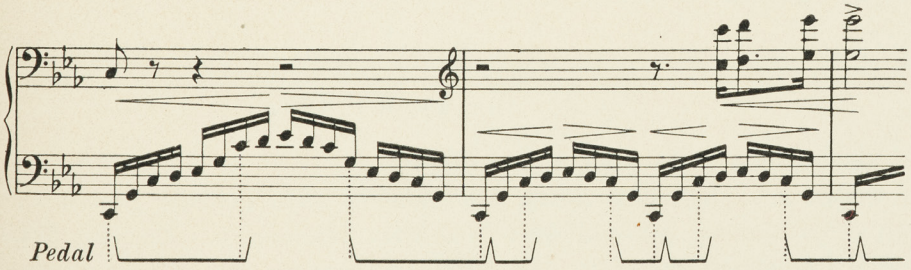
Takt 8, die letzten vier Sechzehntel zurückhaltend hämmern. Auf *f* (fünfzehntes Sechzehntel) warten und hierauf mit dem *es* in das *c* (Anfang des Taktes 9) stürzen.

Die folgende Bewegung der linken Hand ist ein wichtiger, häufig wiederkehrender Typus. Sie ist mit der stürmenden Woge zu vergleichen die, hinaufrollend, sich oben überschlägt. Diese und ähnliche Figuren dürfen

nie so:  sondern müssen immer so: 

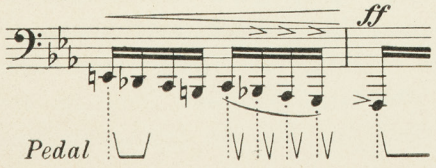
gespielt werden: Rauschendes crescendo, vor der höchsten Note [das Maximum der Stärke erreichen, die höchste Note liege bereits in der Zone des diminuendo. Bei der Erzeugung des rauschenden crescendo muß das Pedal Haupthelfer sein.

Takt 9/10, Pedal:
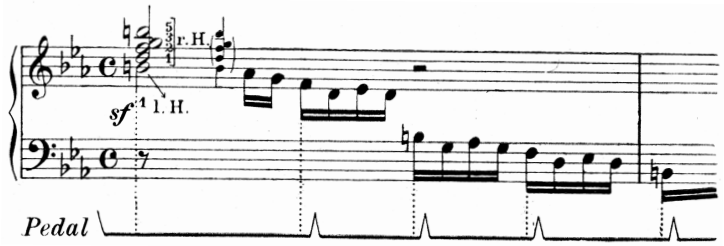


Takt 26, molto agitato, stürzend und erschreckend. Die Akkorde Takt 27/28 schmetternd, Blech-Klang: dann »Register«-Wechsel: es erscheint das geheimnisvolle Gis-moll; *mf*, doch wie mit einem Schleier bedeckt. Tempo nicht verändern.

Takt 36, zweite Hälfte:



Die drei letzten Sechzehntel (Takt 36) sehr zurückhaltend und knatternd.

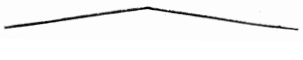
In measure 1, I distribute the chord over both hands:



The chord on the first quarter note of measure 1 (and the chord in measure 3, as well) with full sonority. Such chords should be executed as follows: With the pedal already engaged, play the chord sharply—staccato-like—with wrists flung upward simultaneously, short; then *immediately* strike the chord again, "silently," and hold it.

Measure 8, the last four sixteenth notes to be hammered, but with restraint. Wait for the *F* (fifteenth sixteenth note) and then, from the *E flat*, plunge into the *C* (beginning of measure 9).

The following type of movement of the left hand is important and recurs frequently. It is comparable to a rushing wave that rises up, crests, and breaks. Execution of this figure and similar ones must never be thus:

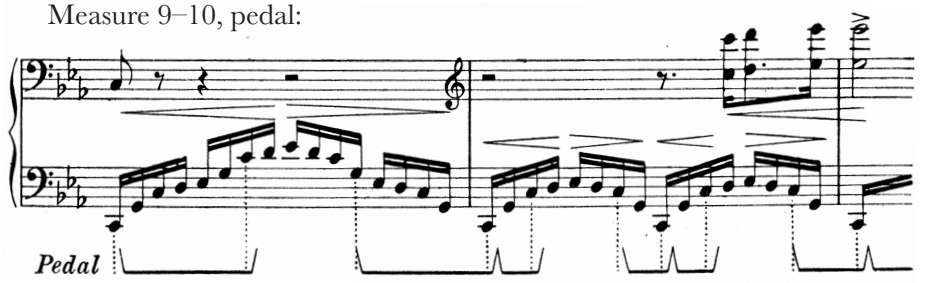


Instead, always thus:



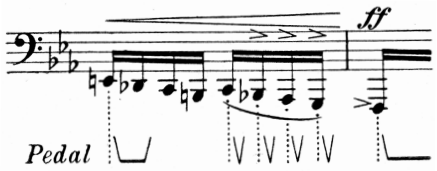
Rousing crescendo, reaching its maximum volume *before* the highest note; the highest note should already be in the diminuendo zone. The pedal must be the principal assistant in creating a rousing crescendo.

Measure 9–10, pedal:
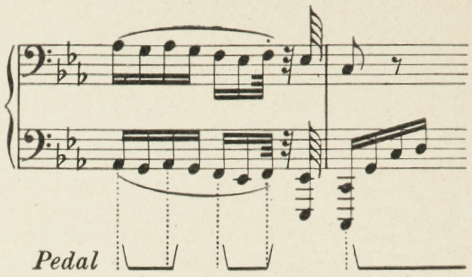


Measure 26, molto agitato, *plunging and startling*. The chords in measures 27–28 blaring, brassy-sounding; then a change of "register" with the entry of the mysterious G sharp minor; *mf*, but as if hidden behind a veil. Do not change tempo.

Measure 36, second half:
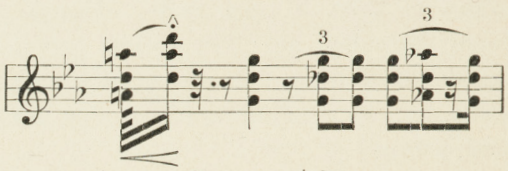


The three final sixteenth notes (measure 36) very restrained and rattling.

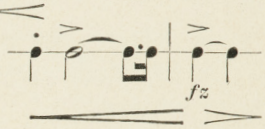
Takt48, zweite Hälfte, spiele ich:



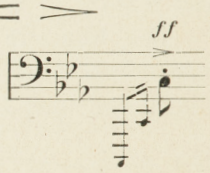
Takt 55: das arpeggio (rechts) klingt immer stumpf und matt, ich spiele statt dessen:



Takt 57/58: Deklamation rechte Hand:



Takt 65 (und Takt 67), erstes Sechzehntel links, ad libitum con octava bassa. Takt 81, erstes Achtel links, spiele ich:



* * *

An dieser Stelle (»Coda« der Etüde: Takt 77—84) sehe ich eine »Reminiszenz« mit der Coda des ersten Satzes der Sonate op. 111 von Beethoven. Gleiche Stimmung (»Widerstand!«) mit gleichen Mitteln ausgedrückt ist Reminiszenz. Übereinstimmung oder Ähnlichkeit von Notenköpfen ist es nicht.

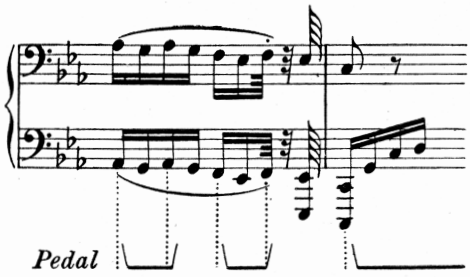
* * *

Op. 25, Nr. 1, As-dur.
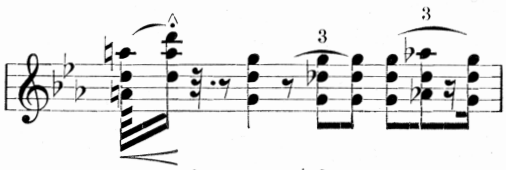
Metronom ♩ = 96 (Chopin ♩ = 104).

Dieses Klangbild muß durch das Pedal in zarte Schleier gehüllt werden. Die Melodie schwebt über wogenden Harmonien. Einzelne Töne der Harmoniebildner sollen fast nicht vernehmbar sein. Voraussetzung ist natürlich korrekteste Erlernung aller Füllnoten. Die großgestochenen Noten folgen auf die nächsten kleingestochenen, und umgekehrt, immer in den nämlichen, gleichen Abständen, in denen die kleingestochenen Noten untereinander stehen. Also, alle Zeit-Abstände in der Etüde sind gleich. (Ausnahme sind die wenigen, sehr hohen Melodietöne, die im Sprung erreicht werden müssen; vor diesen ist eine kleine Kunstpause recht angebracht.) Nur die Qualität der Töne ist verschieden: Die großgestochenen Noten »saftiger« als die kleingestochenen Träger des

Measure 48, second half, I play thus:
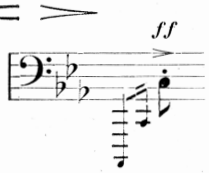


In measure 55, the arpeggio (right) always sounds dull and faint; instead, I play:



Measure 57–58, articulation, right hand:



Measure 65 (and measure 67), first sixteenth note on left, ad libitum (at the discretion of the pianist), con octava bassa. Measure 81, first eighth note, left, I play:



* * *

This passage ("coda" of the etude: measures 77–78) is to my mind a "reminiscence" of the coda of the first movement of Beethoven's sonata op. 111. Reminiscence means the s*ame* mood ("resistance"!) expressed with the *same* means. It does not imply correspondence or similarity of *note* heads.

* * *

Op. 25, No. 1, A Flat Major

Metronome ♩. = 96 (Chopin ♩ = 104).

This musical image must be wrapped in delicate veils with the support of the pedal. The melody floats above undulating harmonies. Individual tones of the harmonic components should be almost imperceptible. Prerequisite is, of course, the absolutely precise mastery of the filling-in notes. The notes in large print follow the subsequent notes in small print and vice versa, always in the same identical time intervals that the notes in small print maintain among each other. In short, all *time* intervals in this etude are identical. (Exceptions are the few very high melody notes which require an upward leap; a momentary pause for effect is very appropriate for these.) The only difference is in the *quality* of the tones: the notes in large print are more potent than the notes in small print

wallenden As-dur-Schleiers. Jene müssen sich zu einer schön geschwungenen Melodie vereinigen, also untereinander wieder sehr differenziert behandelt werden.

* * *

Eine nützliche Variante ist es, beide Hände in stärkstem, kürzestem Fingerstaccato (Finger sehr hoch werfen) zu üben. Dabei aber die großgestochenen Melodietöne zu halten: als Viertelnoten.

Weitere Übung: Man spiele die Partie der Rechten unverändert, mit der Linken spiele man die Melodietöne (zwei Oktaven tiefer) mit. Übertrieben ausdrucksvoll. Um die Zeichnung dem Ohre einzuprägen.

Ferner: Die Linke spielt den Part der Rechten unisono (zwei Oktaven tiefer) mit. Das Gleiche umgekehrt: die Rechte spielt den Part der Linken (zwei Oktaven höher) mit.

Die Sextolen dieser Etüde sind in je zwei Gruppen von Triolen zerlegt zu denken.
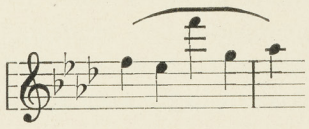
* * *

Takt 15 liegt die Melodie im dritten Sechzehntel jeder Sextole und ist demgemäß zu betonen.
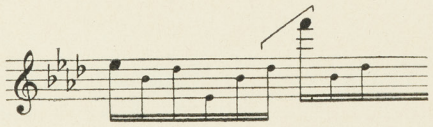
* * *

Bei Sprüngen (besonders Takt 25, 26, 30, 31, 34, 37, 39) hilft hier mehreres:

1) Die Vorstellung muß nur an die Melodietöne im Zusammenhang denken und sich die Intervalle, welche diese Töne schreiten, vergegenwärtigen. Also z. B. Takt 39 denke man scharf an diese Linie:



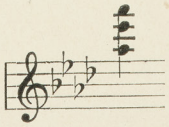
Ganz falsch ist es, an diesen Sprung (*des — f*) zu denken:



2) Man kann die Hand beim Sprung in Oktavenspannung halten, also Takt 39 das eine Oktave tiefere *f* stumm mit anschlagen. (Siehe Anmerkung zu op. 10, Nr. 11, Takt 53/54.)
3) Die zwingende Kraft des Auges. Man fixiert die Taste, auf welche gesprungen werden soll, im voraus.

* * *

Takt 40—47 ein unaufhörliches Auf- und Abwogen, Anschwellen und Abnehmen. Takt 48, zweites Viertel, rechte Hand:



that sustain the flowing veil in A flat minor. They must unite to form a beautifully wrought melodic line; consequently, they should be given a very carefully differentiated treatment.

* * *

As a useful variant, practice both hands in a very strong, short finger staccato (flinging the fingers up very high). At the same time, hold the melody notes in large print as quarter notes.

Additional exercise: The right hand part to be played unchanged; the left hand to play along with the melody notes (two octaves lower). With exaggerated expression. The goal is to fix the melodic line in one's mind.

Furthermore: The left hand to play the part of the right hand in unison (two octaves lower). The same exercise, but in reverse: The right hand playing along with the part of the left hand (two octaves higher).

Think of the sextuplets in this etude as a group of two triplets each.
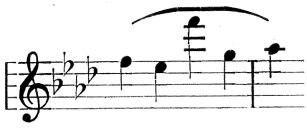
* * *

In measure 15, the melody is in the third sixteenth note of each sextuplet and should be emphasized accordingly.

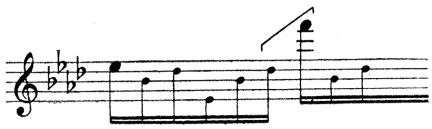
* * *

Some suggestions to help *with the leaps* (especially in measures 25, 26, 30, 31, 34, 37, 39):

1) *Imagine only the melody notes as connected* and make yourself aware of the intervals in which these notes progress. For example, in measure 39, concentrate strongly on this line:
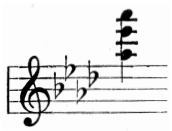


It is quite wrong to focus on this leap (*D flat – F*):



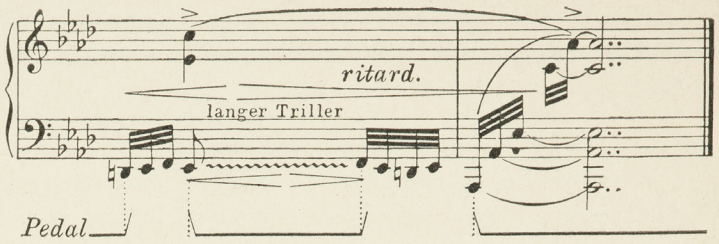
2) Keep the hand in the octave stretch for the leap; in other words, in measure 39, strike the *F*, one octave lower, silently at the same time. (See comment at op. 10, no. 11, measures 53–54).
3) The compelling force of the eye. The key which is to be struck should be viewed in advance.

* * *

Measures 40–47 continually surging up and down, swelling and receding. Measure 48, second quarter note, right hand:



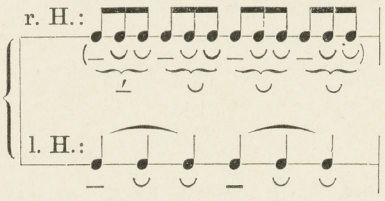
Takt 48/49, Ausführung:



* * *

Op. 25, Nr. 2, F-moll.

Die Schwierigkeit des technisch-rhythmischen Problems:



Rechts: viermal drei Achtel, links: zweimal drei Viertel, liegt in der Schwierigkeit richtiger und dabei doch fast unhörbarer Akzentuierung. Man soll lange jede Hand allein — zuerst mit grober, später mit diskreter Betonung der Skandierung — üben. Dann Zusammenspiel versuchen, aber immer zwischendurch zum Einzelspiel zurückkehren. Bei der rechten Hand kommt noch der Studiengang: stark, langsam, mit übertriebener Deklamation, hinzu.
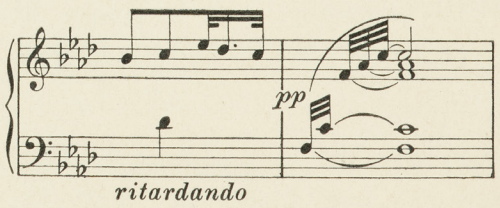
Für die endliche Ausführung gilt, was Bülow so treffend sagt: »Den Vortrag anlangend, so ist vor jeder Empfindsamkeit als vor einer Geschmacklosigkeit zu warnen. Den reizendsten Eindruck macht das Stück, wenn in deutlichster Zartheit, fast ohne jede Schattierung vorgetragen, gewissermaßen landschaftlich-träumerisch. Daß ein ideales Pianissimo, eine akzentlose Gleichmäßigkeit nur Ergebnis kräftiger und akzentuierter Ausarbeitung sein können, versteht sich von selbst.«

* * *

Varianten: In Doppelgriffen: Studie von Brahms.
Für die linke Hand: Studie von Godowsky (Nr. 26).
In Oktaven: Studie von Godowsky (Nr. 28).

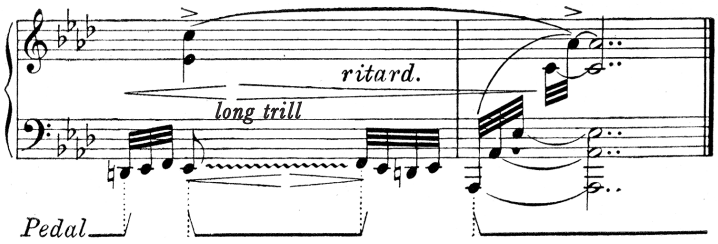
* * *

Takt 67/68, Ausführung:



* * *

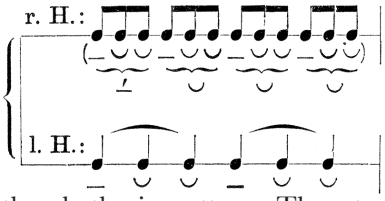
Measures 48–49, execution:



* *
*

Op. 25, No. 2, F Minor

The challenge of the rhythmic-technical problem: in the right hand, four times three eighth notes; in the left hand, two times three quarter notes. The



problem lies in the difficulty of correct and, at the same time, almost imperceptible accentuation. For a significant amount of time, practice each hand separately—first with rough, later with discreet articulation of the rhythmic pattern. Then try to play both hands together, but return to individual practice from time to time. For the right hand, add also another round of study: forceful, slow, and with exaggerated performance.
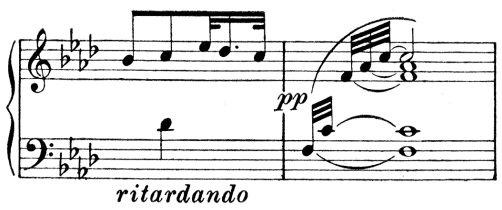
Regarding the final execution, Bülow's comments are very much to the point. "As for the performance, guard against all sentimentality—it is in poor taste. The piece will make the most charming impression when performed with explicit delicacy, almost without any nuances, in a scenic and dreamy manner, so to speak. It goes without saying that the ideal of *pianissimo* and evenness without any accentuation can only be attained as a result of intense and accentuated study."

* *
*

Variants: In double notes, study by Brahms.
For the left hand, study by Godowsky (no. 26).
In octaves, study by Godowsky (no. 28).

* *
*

Measures 67–68, execution:
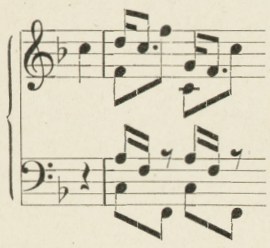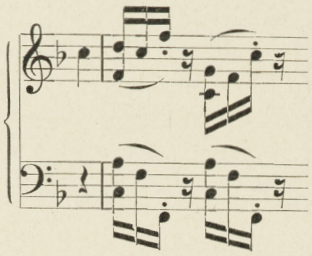


* *
*

Op. 25, Nr. 3, F-dur.

Metronom ♩ = 138 (Chopin ♩ = 120).
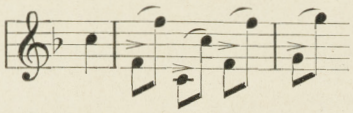
Im Originaltext steht:



es wird aber meistens so gespielt, als stände:



Die melodieführende Stimme muß durchweg selbständig und losgelöst von den Füllstimmen auftreten und so betont werden:
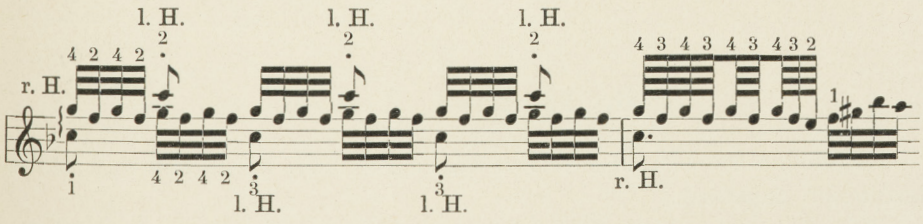


Nur an den vom Komponisten angegebenen Stellen verschiebt sich die Betonung auf den «schwachen« Taktteil. An diesen Stellen achte man jedoch darauf, diese verschobene Betonung nicht so weit zu treiben, daß für den Hörer eine falsche Vorstellung der Taktanfänge entsteht. Dadurch würde gerade der kapriziöse Synkopen-Effekt dieser Stellen verloren gehen. Man muß also zu Anfang jedes Taktes so viel »Schwere« geben, daß die durchlaufende rhythmische Empfindung des ersten (»schweren«) Taktschlages nie verloren geht.

NB.: Die Füllstimme — rechte Hand — streng dem Wert gemäß aushalten.

* * *

Takt 68: Die Achtelschläge sehr kurz und mit isolierter Tonstärke, Wirkungsvollere und leichtere Ausführung dieser Stelle, Triller mit der Rechten, Achtel mit der Linken:
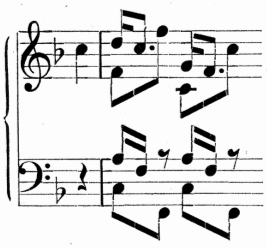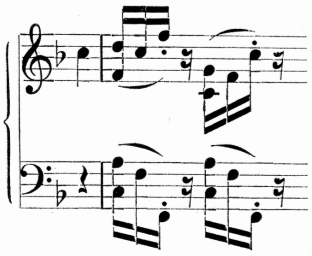


* * *

Op. 25, No. 3, F Major

Metronome ♩ = 138 (Chopin ♩ = 120).
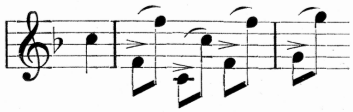
The original shows this:



However, most of the time, this is played as if it were written like this:



The melodic line must stand independent and *detached* from the filling-in parts and should be accentuated as follows:

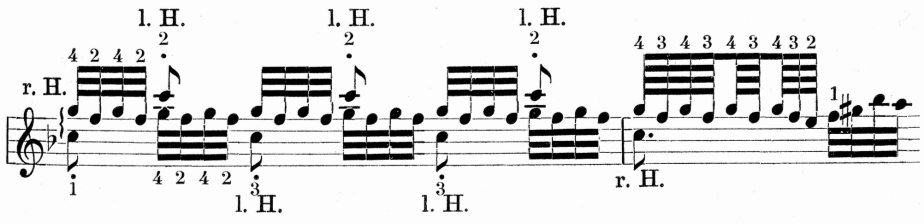


Only for the passages indicated by the composer does the articulation shift to the "weak" beat. In these places, ensure that the shift of emphasis is not carried too far, so as not to create in the listener an erroneous notion where the measures begin. If this were to happen, the capricious, syncopated effect of these passages would be lost. Therefore, the beginning of each measure needs to receive just enough "weight" that the underlying rhythmic awareness of the first ("strong") beat is never lost.

Note: Hold the filling-in part—right hand—*strictly* according to its value.

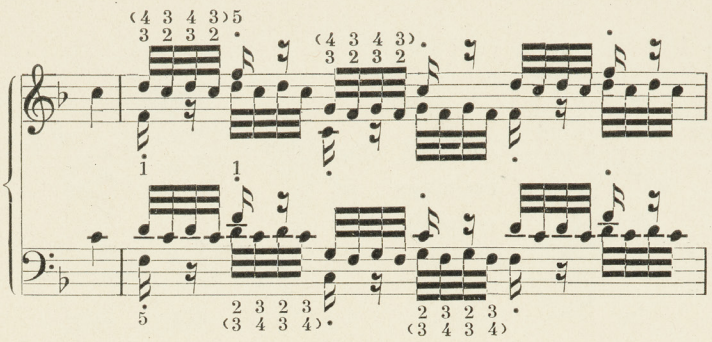
* * *

Measure 68: The eighth-note beats very short and with isolated intensity. A more effective and easier execution of this passage is to play the trills with the right hand and eighth notes with the left:
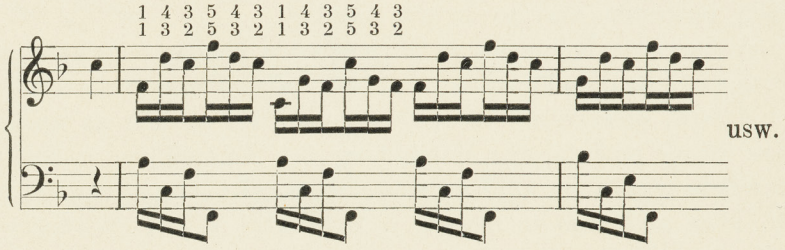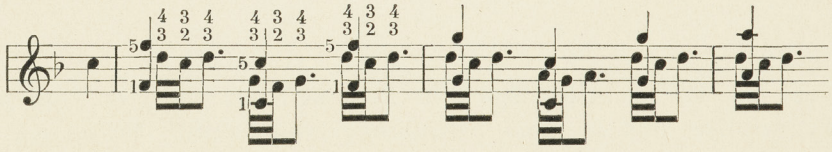


* * *

Variante 1: Als Triller-Übung, rechts mit 3, 2 (später mit 4, 3), links Triller mit 2, 3 (später mit 3, 4):



Variante 2: Als Vorübung und Geläufigkeitsübung, rechte Hand zuerst mit dem unteren, dann mit dem oberen Fingersatz:



Variante 3: Als Mordent-Übung, die äußeren Finger der rechten Hand: 1, 5, spielen die Melodietöne in Oktaven, durch die ganze Etüde. Für die Mordent-Ausführung zuerst unterer Fingersatz (3, 2, 3), später oberer (4, 3, 4):



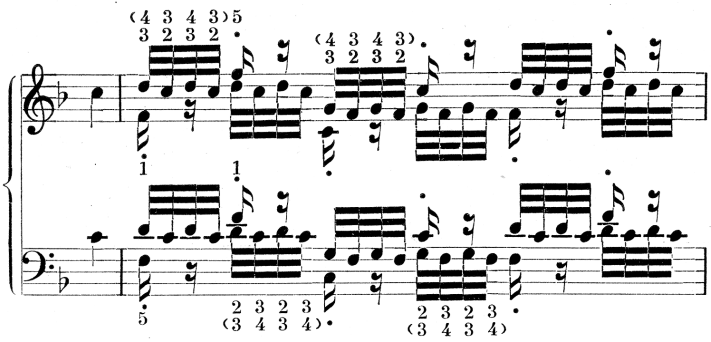
* * *

Op. 25, Nr. 4, A-moll.
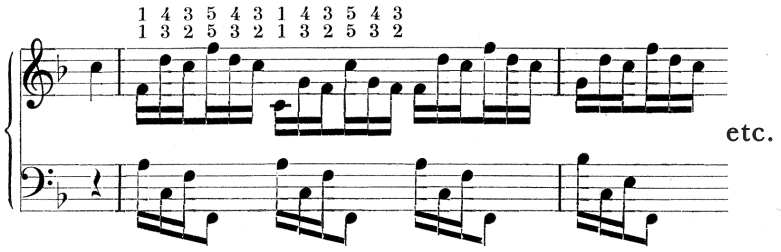
Metronom bei Chopin ♩ = 160 (nicht ♩ = 120, wie Mikuli und Kullak irrtümlich angeben).

Was bei der vorigen Etüde bezüglich der für den Hörer bestehenden Verwechslungsgefahr von gutem und schlechtem Taktteil gesagt wurde, hat hier noch verstärkte Geltung. Die Synkopen, die das Stück ununterbrochen durchziehen, wirken nur dann als solche, wenn der gute

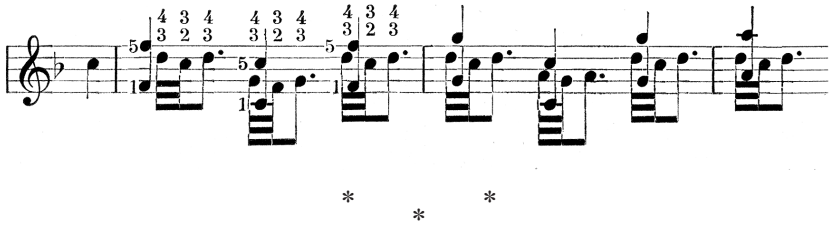
Variant 1: As a trill exercise, right hand with 3, 2 (then with 4, 3) and left hand with 2, 3 (then with 3, 4):



Variant 2: As a preparatory and fluency exercise, play the right hand first with the lower, then with the upper fingering:



Variant 3: As a mordent exercise, with the outer fingers of the right hand (1, 5) playing the notes of the melody in octaves through the entire etude. To execute the mordents, use the lower fingering (3, 2, 3) first and then the upper fingering (4, 3, 4):
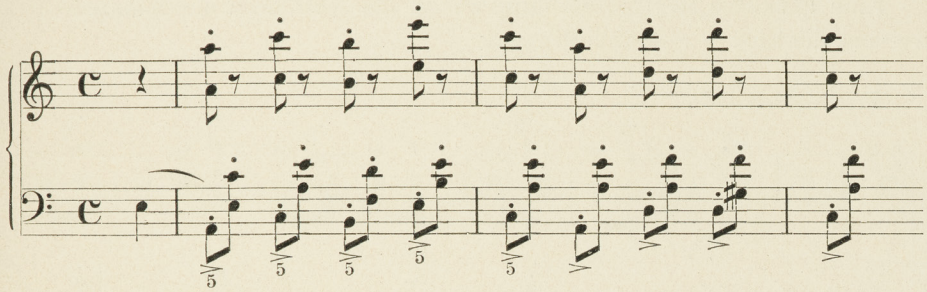


* * *

Op. 25, No. 4 A Minor

Metronome in Chopin ♩ = 160 (not ♩ = 120, as indicated erroneously by Mikuli and Kullak).

What was said about the previous etude regarding the risk of the listener confusing the weak and strong beats is even more applicable to this etude. The syncopation which is used continually throughout the piece will only be effective
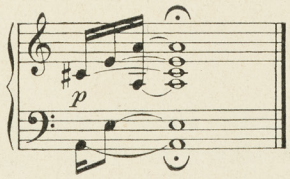
Taktteil (der »schwach besetzte« einstimmige) kräftig und volltönend sich Geltung und Gehör verschafft. In dieser Forderung liegt wohl auch der beste technische Nutzen dieser Etüde: die Treffsicherheit und bedeutende Kräftigung des fünften Fingers der linken Hand — respektive seines Handmuskels.

Um dem Ohre den wichtigen Gang der Bässe besser einzuprägen, empfiehlt es sich, die Etüde des öfteren in folgender Art zu üben:



Die Partie der rechten Hand bietet ein interessantes Problem für Betätigung der verschiedensten Anschlagskünste. Chopin wechselt fortwährend mit den Vorschriften für die Anschlagsart der Rechten. Z. B.: Von Takt 1 bis zum ersten Viertel des Taktes 9, kurz und gezupft. Auf dem zweiten Viertel des neunten Taktes beginnt die Rechte zweistimmig zu werden: eine legato- und Singstimme und die Zupf-Griffe, staccato begleitend. Oder Takt 19: wieder einstimmig, aber legato, Takt 20 non legato und schwer markiert, Takt 29 staccato, usw. Man muß alle kleinen Veränderungen der Notation aufspüren und befolgen. Takt 29/30 (Mollschluß), Takt 31/32 (Durschluß) müssen verschieden gefärbt werden.

Beobachte die verschiedenen arpeggio-Zeichen: Takt 63 eine Schlangenlinie: also langsam (»lento«!) vom untersten Ton der Linken zum obersten Ton der Rechten; hingegen Takt 65 stehen zwei Schlangenlinien, also beide Hände zugleich beginnen. Ich schlage folgende Ausführung vor: Takt 65:



Der Anhang zur Studie Nr. 29 von Godowsky gibt ein paar vortreffliche Übungen zur Förderung der Genauigkeit und Sicherheit beim Springen der linken Hand an.

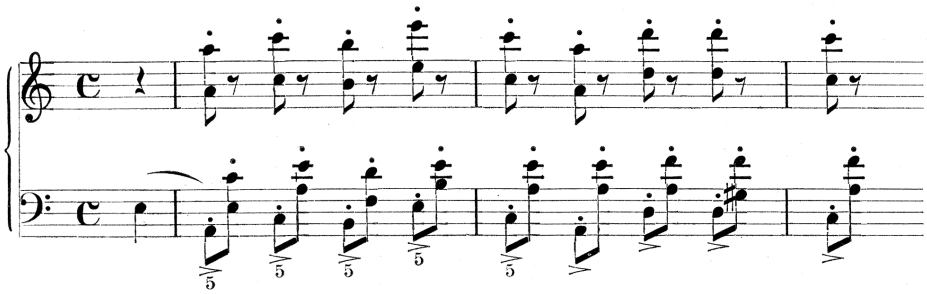
* * *

Op. 25, Nr. 5, E-moll.

Die Schwierigkeit dieser Komposition besteht darin, ihr mittelst feinstdifferenzierter Anschlagskünste jenes Kolorit von kapriziöser Schalkhaftigkeit zu geben, welches allein imstande ist, aus einer trockenen
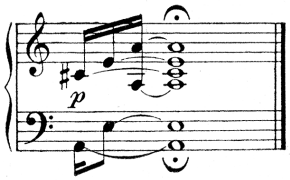
as such if the good beat (the "weakly cast" part, one-voiced) is brought out vigorously and full-sounding. It is probably this requirement which also provides the best technical benefit in this etude, namely accuracy and significant strengthening of the fifth finger of the left hand—or its hand muscle.

In order to memorize the important line of the basses, it is beneficial to practice the etude repeatedly in the following manner:



The right-hand part presents an interesting problem for implementing a variety of touching techniques. Chopin is constantly changing instructions for the touch of the right hand. For instance, from measure 1 to the first quarter note of measure 9, short and plucked. From the second quarter note of measure 9, the right-hand part continues two-voiced: a legato melody and the plucked notes as staccato accompaniment. Or in measure 19, a return once again to one voice only, but legato. Measure 20, non-legato and strongly marked; measure 29, staccato, etc. Every small change in the notation must be felt out and executed. Measures 29–30 (minor close) and measures 31–32 (major close) need to be colored differently.

Observe the different arpeggio notations: in measure 63 *one* wavy line, in other words, arpeggiating slowly ("lento!") from the lowest note in the left hand to the highest one in the right hand; in contrast, in measure 65 there are *two* wavy lines—in other words, both hands begin *at the same time*. I suggest the following execution for measure 65:



The appendix to study no. 29 by Godowsky contains some excellent exercises to improve consistent accuracy of the left hand leaps.
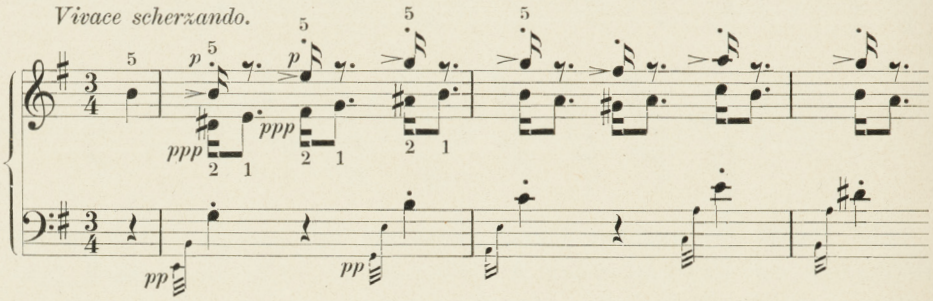
* * *

Op. 25, No. 5, E Minor

The challenge presented by this composition is to apply extremely subtle nuances of touch in order to create that certain coloring of *capricious roguishness*

Studie ein prickelndes Charakterstück zu machen. Also Anschlagsstudie par excellence.

Die Arpeggien der linken Hand sind sehr schwer; nicht tot-matte Noten, sondern saftige Klänge müssen es sein. Der Baßton (fünfter Finger der linken Hand) wird gewöhnlich vernachlässigt: daher der stumpfe, schlechte Klang. Also: den fünften Finger sanft und tief in die Tasten drücken.

Eine genauere Rechtschreibung würde die Absichten des Komponisten weitaus deutlicher versinnbildlichen:
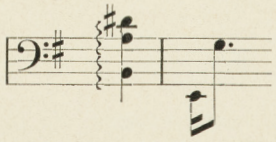


Die Oberstimme dominiert kurz und spitzig-kokett. Die Mittelstimme der rechten Hand äußerst zart, dabei korrekt. Die Ausführung der Linken in der im Notenbeispiel angedeuteten Weise: die höchste Note immer mit dem Oberstimmenton der Rechten zusammen. Der Fingersatz der Rechten bleibe stets derselbe; nur bei der Wiederkehr des Hauptsatzes vertauscht sich einige Male das 2, 1 der Mittelstimme in 1, 2. (Takt 116, drittes Viertel, Takt 117, Takt 120, drittes Viertel, und Takt 121.)

* * *

Die Etüde sollte zuerst mit Metronomstellung ♪ = 184, als mit sechs Schlägen im Takte, geübt werden.

* * *

Takt 9 spiele ich, linke Hand:
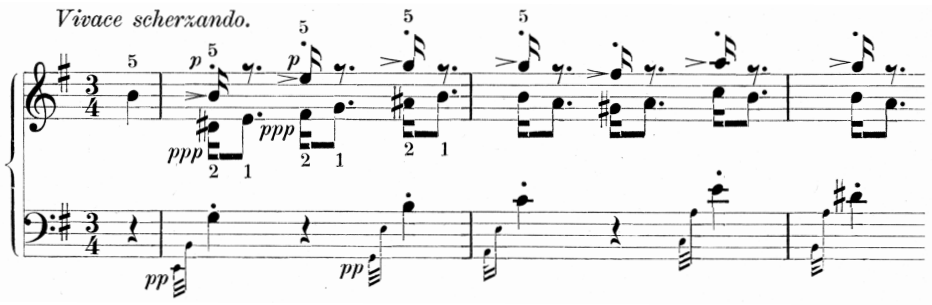


Vor dem ersten Viertel des Taktes 14 — und auch vor dem zweiten Viertel — lasse man sich nur Zeit. Gewöhnlich wird mit der Bemühung, die weiten arpeggio-Akkorde der linken Hand richtig zu treffen, eine entstellende Hast in diesen Takt gebracht. Takt 21: Hier verwandeln sich die Stim-

which will turn a dry study into a tingling character piece. In other words, a touch study par excellence.

The arpeggios of the left hand are very difficult; they should not be flat and faint notes but potent sounds. The bass sound (fifth finger of the left hand) is usually neglected, hence the dull, poor sound. Therefore, push the fifth finger into the keys gently and strongly.

Greater orthographic precision would reveal the intention of the composer far more clearly:
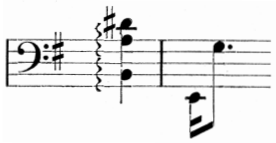


The upper voice dominates, short and pointedly coquettish. The middle part of the right hand *extremely delicate,* yet precise. The execution of the left hand in the manner indicated in the musical example above: the highest note always to be struck together with the note in the upper voice of the right hand. The fingering of the right hand should be *the same at all times*; only at the return of the main rhythm does the 2,1 of the middle part change to 1,2 a few times (measure 116, third quarter note; measure 117; measure 120, third quarter note; and measure 121).

* * *

Initially, this etude should be practiced at metronome setting ♪ = 184, in other words, at six beats to the measure.
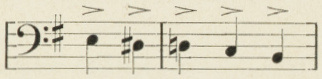
* * *

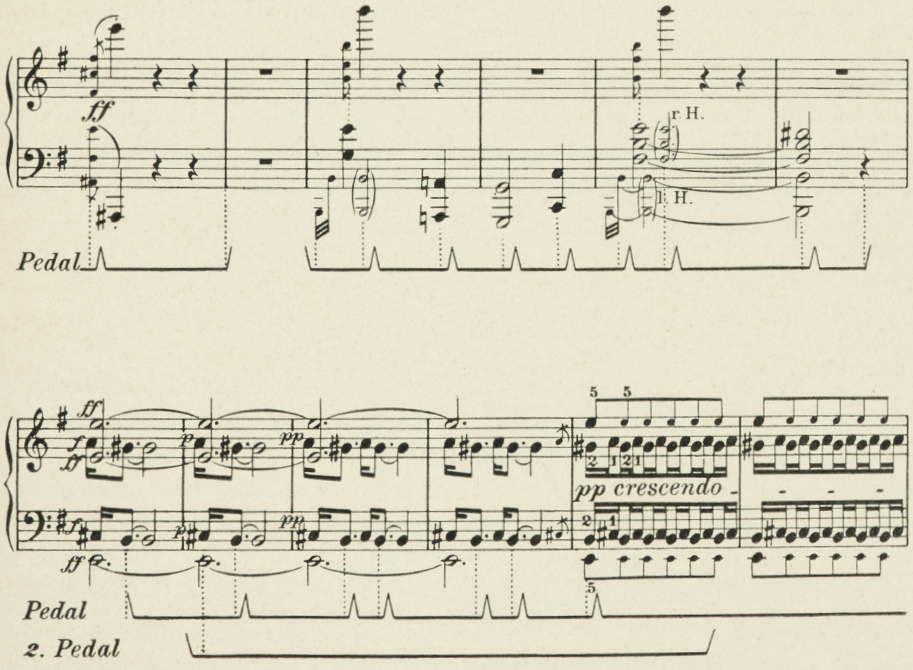
In measure 9, I play the left hand thus:
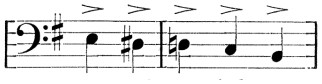


Take your time before the first quarter note of measure 14—and also before the second quarter note. Usually, in an effort to execute the arpeggio chords of the left hand correctly, an unseemly haste is introduced into this measure. Beginning at measure 21,

men der Rechten in eine einzige, fließende Linie. In diesen Takten (Takt 21—26) liegt das farbige Element mehr in der Linken: Die Halben mit Vorschlag kapriziös, die Viertel der Linken Takt 25—27 ganz kurz und spitz. In Takt 29 und den folgenden Takten sei die Oberstimme gehalten und sehr singend. Die Ausführung der kurzen Vorschläge entspricht ganz der Aufzeichnung der Mittelstimme zu Anfang der Etüde. Takt 35: Ich befolge die Version der Ausgabe Lemoine (siehe Anmerkung im Urtext). Takt 42—44: Betreffs der Sprünge vergleiche die Anmerkung zu op. 25, Nr. 1. Manche Spieler werden vielleicht die hohe Sprungnote rechts besser mit dem vierten Finger nehmen.

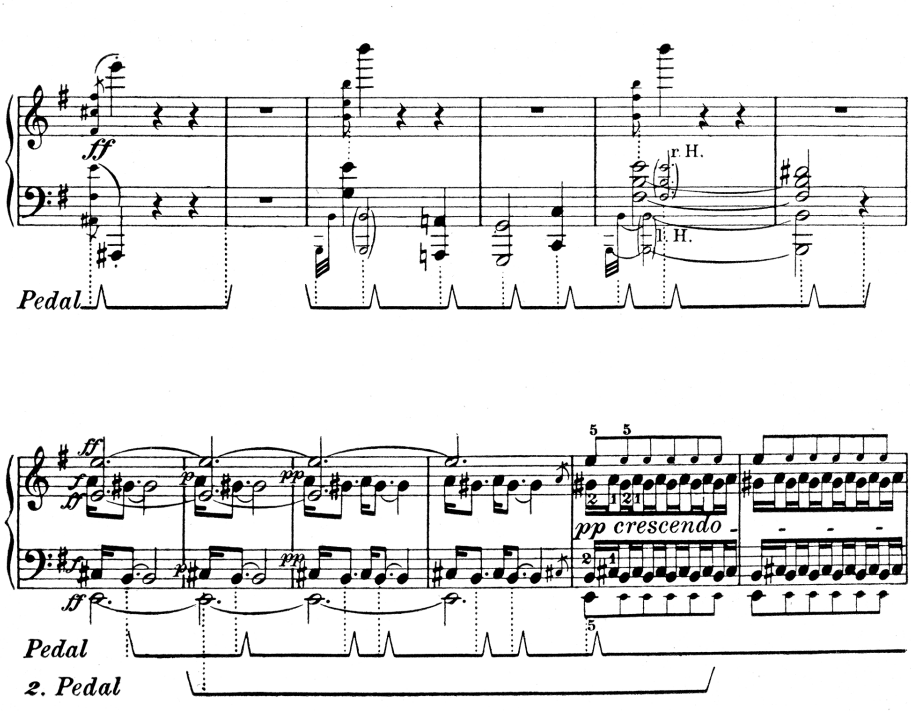
Takt 49: Das erste Achtel der rechten Hand (*gis*) sehr weich und unauffällig, da es sonst leicht den Gang der Melodie stört. Takt 98, Ausführung genau wie zu Anfang, nur daß jetzt rechts noch eine Füllstimme hinzutritt. Fingersatz stets derselbe. Takt 110—113 die oberste Stimme sehr singend, starke Schwellung. Takt 122/123, die herabsteigenden Noten des Basses:  sehr hervortretend. Für Takt 124—138 schlage ich folgende Ausführung vor:

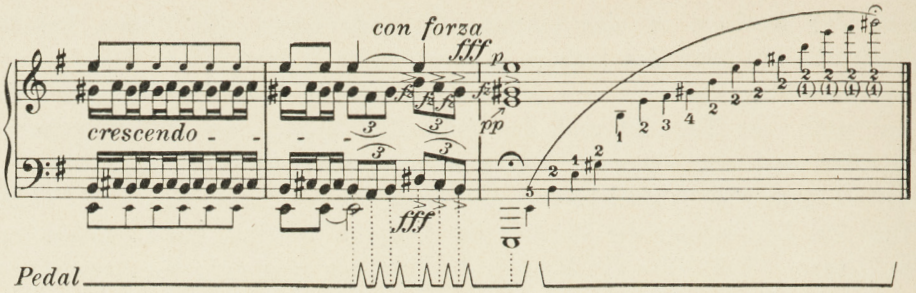


the voices of the right hand are transformed into one single, flowing line. In these measures (measures 21–26), the colorful element is more in the left hand: The half-notes with their grace-notes are capricious; the quarter notes of the left in measures 25–27, very short and clipped. In measures 29 and following, the upper part should be sustained and very melodious. The execution of the short grace-notes corresponds exactly to the notation of the middle voice at the beginning of the etude. For measure 35, I follow the version by Lemoine (see comment in the urtext edition). For measures 42–44, as regards the leaps, refer to the comment on op. 25, no. 1. Some players may prefer to take the high note of the leap in the right hand with the fourth finger.

In measure 49, the first eighth note of the right hand (*G sharp*) very soft and unobtrusive, since it would otherwise tend to interfere with the flow of the melody. Measure 98, execution exactly as in the beginning, except that now a filling-in voice is added in the right hand. Fingering to remain the same throughout. In measures 110–113, the upper voice very melodious, with a strong swell. Measures 122-123, the descending notes in the bass  very prominent.

For measures 124–138, I suggest the following execution:



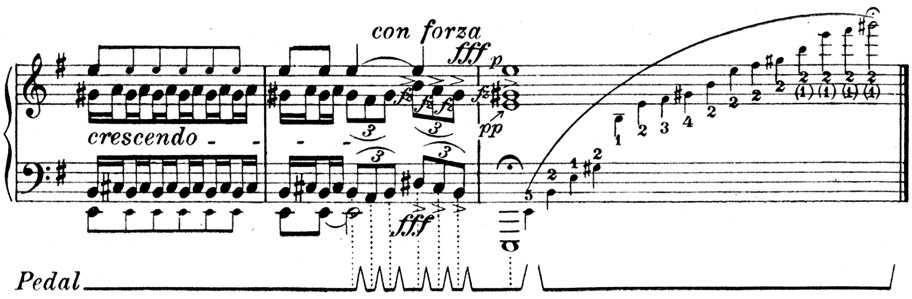


Takt 124—138: Die kleingestochenen, eingeklammerten Noten verlangen flinkes »stummes« Ablösen. Die Pedale genau nach Vorschrift. Die drei gehaltenen *e* in der Vorschrift des Urtextes sind ein »papierner« Begriff. Sie können nicht so lange klingen; auch wenn der schwellende Triller, der sie vollends tot macht, nicht gegen sie aufträte, wären die liegenden Stimmen schon im dritten Takte verhallt. In den Takten 130 bis 133 muß man die bewegten Stimmen nach Vorschrift gedämpft und mit zweitem Pedal spielen. In den Takten 134—138 müssen die *e* in der angegebenen Weise immer wieder angeschlagen werden, jedoch stets so, daß das Ohr des Hörers bloß ihren Klang weiterhallen zu vermeinen glaubt; es darf kein hämmerndes Repetieren dieser Töne auffallen. Der mächtig anschwellende Triller mit seinem überschwenglichen Schluß (die letzten fünf Achtel des Taktes 137) muß ganz und gar die Aufmerksamkeit des Hörers fesseln. Takt 138 das *gis* der Rechten besonders stark. Ebenso den Baß. Der folgende Lauf steigt bei gehobenem Pedal frei (außer Takt) in die Höhe. Die vier letzten Töne nehme ich mit gestütztem Zweiten: Der »Polster« des Zweiten preßt sich gegen die Spitzen des Daumens, und beide Finger schlagen so vereint die Tasten an; Handgelenk dabei immer nachgiebig, nachdrückend.

* * *

Op. 25, Nr. 6, Gis-moll.

Über die Fingersetzung bei Terzenläufen, insbesondere bei chromatischen, herrscht die denkbar größte Meinungsverschiedenheit nicht nur unter den Pädagogen, sondern auch unter den Praktikern, den Virtuosen. Ich glaube, fast jeder Pianist hat seinen »eigenen« Fingersatz. Das beweist nur wieder einmal, daß auch in der Kunst der Reproduktion alles individuell zu fassen ist: jede Hand ist anders, und so verändern sich die Möglichkeiten überall. Schon verwunderlicher ist es, daß auch in prinzipiellen Fragen keine Einigung erzielt wird. Chopins Fingersetzung in den Etüden ist durchaus originell, neuartig: eine pianistische Offenbarung für seine Zeit. Der Chopinsche Fingersatz für chromatische



Measures 124–138: The notes in small print in parentheses require a rapid, "silent" changing of fingers. Pedaling exactly as indicated. The three sustained *E's* in the instruction of the urtext are only "paper" concepts. They cannot be sustained for this length of time; the sustained voices would have faded away in the third measure, even if the crescendo trill that finally finishes them off were not overpowering them. In measures 130–133 the turbulent voices must be played as indicated: muted and with the soft pedal engaged. In measures 134–138, the *E's* must be struck again and again in the manner indicated, but always in such a way that the perception of a *continuing resonance* is created in the mind of the listener; there must not be any noticeable repetitive hammering of these notes. The trill with its forceful rising crescendo and exuberant ending (the last five eighth notes of measure 137) has to hold the full attention of the listener. In measure 138, the *G sharp* of the right hand with a particularly strong attack. Likewise the bass. The following run ascending freely (rubato) with the pedal engaged. I take the last four notes with the second finger *supported*: the "pad" of the second finger presses against the tip of the thumb, and both fingers strike the keys *together*; the wrist is kept flexible, reinforcing the finger action.

* * *

Op. 25, No. 6, G Sharp Minor

The fingering of exercises in thirds, particularly chromatic thirds, gives rise to vast differences of opinion, not only among the teachers, but also among the practitioners, the virtuosos. I think almost every pianist has his "own" fingering. This only proves once again that even in the performing arts everything is to be framed in individual terms: each hand is different, and so are possibilities. It is, however, somewhat more surprising that there is no consensus to be reached in principle. Chopin's fingering in the etudes is quite original, and new—a pianistic revelation for his time. Chopin's fingering for chromatic (minor) thirds,

(kleine) Terzen, wie er in der vorliegenden Terzen-Etüde vorgeschrieben ist, wurde und wird fast immer verworfen. Bülow (der Tausig und Dreyschocks Namen beschwört) erklärt, der Chopinsche Fingersatz »erschwere die Erzielung des legatissimo bis zur Unmöglichkeit«. Der Punkt des »Anstoßes« ist die Stelle, wo zweimal nacheinander der Daumen in der Unterstimme verwendet wird: $e — f$, $h — c$. Meine Privat-Ansicht ist:

1) Die Hauptsache bei allen Doppelgriffen im allgemeinen, bei melodischen, zierlichen Terzenläufen (wie in Chopins Etüde) im besonderen, ist, daß die Oberstimme saftig, voll- und helltönend sei, während die Unterstimme quasi den matteren Klang des »Akkompagnements« hat. (Beim Hinabsteigen eines Laufes kann es manchmal auch umgekehrt sein: Unterstimme klingend, Oberstimme matt.) Also: leichte Daumentechnik, leichteste, subtilste Beweglichkeit des Daumens (aus seinem Hauptgelenk, ohne Schütteln der Hand) vorausgesetzt, wird diese kritische Stelle der »zwei Daumen hintereinander« schon sehr ins klangliche Dunkel gerückt.

2) Meines Erachtens gibt es in so schnellen, brillanten, klavieristischen Bravourkompositionen kein »legatissimo«. Derartige Zierstücke, die das Klavier in seinem ganzen Strahlenglanze zeigen, haben immer leggierissimo-(non legato)-Charakter. Leggiero ist ja der Charakter des Klaviers. Legato: eine Bemühung, ein Versuch, ins Streich-Instrumentale, Vokale überzutreten.

3) Chopin war eine pianistische Voll-Natur, die »Klavier-Seele«, Beherrscher des Klaviers nach allen Richtungen. Eine so einzigartige Erscheinung, die das Klavier mit einer solch verschwenderischen Fülle herrlichster Gaben überschüttet hat, soll ganz und gar aus sich heraus erkannt, verstanden und interpretiert werden. Seine Fingersätze, dort, wo er sie selbst hinschreibt und wünscht, sind ein Teil seiner Persönlichkeit, für ihn charakteristisch, sie gehören »mit dazu«. Das Klavier Chopins und unser heutiges Instrument sind wohl sehr voneinander verschieden; es werden sich Stellen finden, wo Änderungen nicht zu umgehen sind. Hier sehe ich aber zu Fingersatz-Änderungen keine Veranlassung.

Es ist interessant, zu sehen, wie sich einige »eigene« Hände ihren Weg gesucht haben.

as it is indicated in the study of thirds here, has nearly always been rejected, then as well as now. Bülow (calling upon the names of Tausig and Dreyschock) declared that Chopin's fingering "makes it difficult, if not impossible, to play *legatissimo*." The "contentious" point is where the thumb is used twice in a row in the lower voice: *E–F, B–C.* My personal opinion is this:

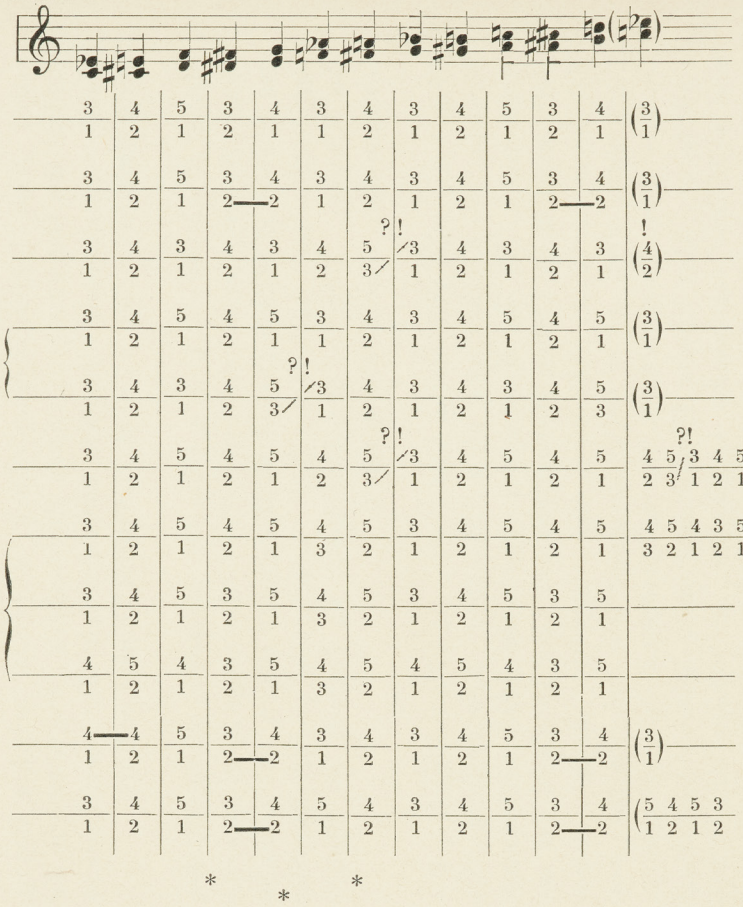
1) With all double notes in general, and with melodious, graceful passages in thirds (such as in this Chopin etude) in particular, the main thing is to bring out the *upper voice* potent, sonorous, and clear, whereas the sound of the lower voice should be more like a hushed "accompaniment." (With a *descending* passage the opposite may be the case: lower voice sonorous, upper voice hushed.) Therefore, assuming a light thumb technique, and the lightest, most subtle agility of the thumb (from its main joint, without shaking the hand), the critical passage that calls for "two thumbs one after the other" moves very much into the shadows, musically speaking.

2) In my opinion there is no "legatissimo" in such fast, brilliant, bravura compositions for the piano. Such decorative pieces, which showcase the piano in its entire splendor, are always leggierissimo (non-legato) in character. After all, leggiero is *the* character of the piano. Legato is an effort, an attempt to cross over into the realm of string instrumentation and vocals.

3) Chopin was a full-blooded pianist, the "soul" and sovereign of the piano in every respect. Such a unique personality, which lavished the piano with an abundance of the most wonderful gifts, must be appreciated, understood, and interpreted entirely on his own terms. Where he himself indicates and demands them, his fingerings are part of his personality; they are characteristic of him, they are "a part of the whole." Chopin's piano and our modern one may be quite different instruments; there will be passages where changes are unavoidable. But *here* I do not see any reason to change fingerings.

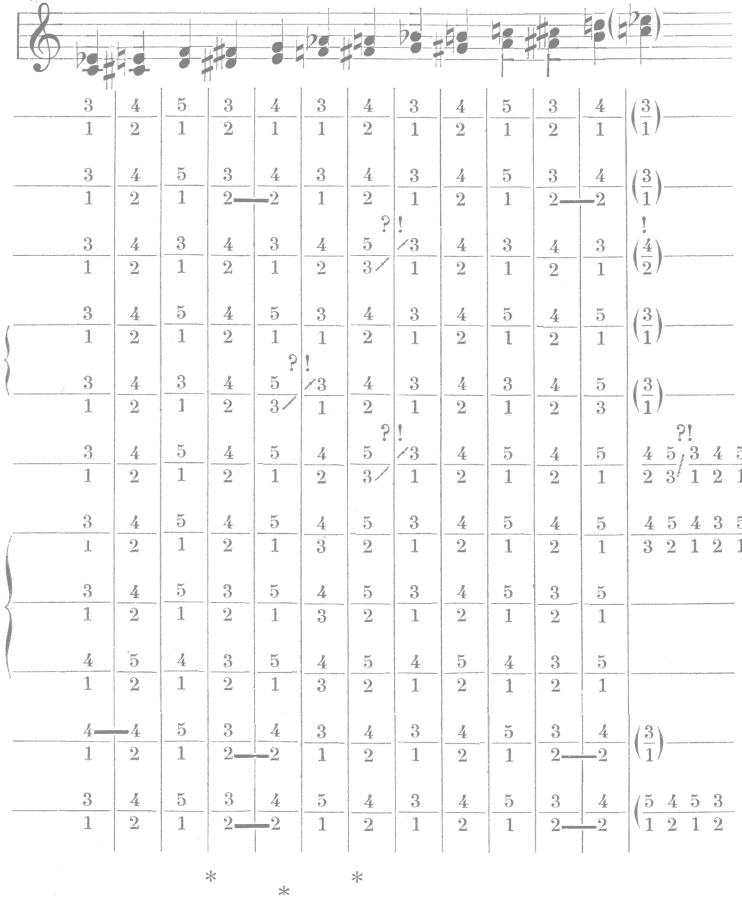
It is interesting to see how some "particular" hands have found their own path.

Für die rechte Hand, und nur aufwärts:



* * *

For the right hand, and ascending only:



etc.) Compare Busoni's comment regarding the performance of thirds, Well-Tempered Clavier, p. 56.

Bülow wollte das »Loch« beseitigen, das durch zweimaligen Gebrauch des Daumens in der Unterstimme bei Chopin entsteht. Der Fingersatz, den er nun vorschlägt, enthält aber die Folge $\frac{5}{3}\ \frac{3}{1}$, und da entsteht erst recht ein »Loch«: Wartet (in der Oberstimme) der fünfte Finger, bis der dritte ihn ablöst, so entsteht das »Loch« in der Unterstimme. Umgekehrt: schlägt der Daumen mit dem Aufheben des dritten Fingers (in der Unterstimme) an, so hat — der dritte Finger gar nicht Zeit, um an seinen neuen Platz in der Oberstimme zu kommen. (Aus demselben Grunde ist der eine Klindworthsche und der Riemannsche Fingersatz unbrauchbar.)

Die sehr originellen Fingersätze von Godowsky sind wohl durchdacht. Die neuartige Folge $\frac{4}{3}\ \frac{5}{2}$, die ein sehr starkes Einwärts-Krümmen des letzten Gliedes des dritten Fingers verlangt, wird Vielen sehr schwer fallen. Es entsteht eine Unsicherheit, da der dritte Finger bei solcher Krümmung ganz auf dem Nagel steht, wo er wenig Halt hat.
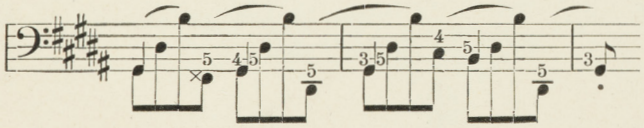
* * *

Es sei auf das überaus nützliche Werk »Ecole des Doubles-Notes« von Moriz Moszkowski (Verlag Enoch & Cie., Paris) aufmerksam gemacht. Desgleichen empfehle ich Studie Nr. 35 von Godowsky, besonders den Anhang mit den originellen Terzenstudien.
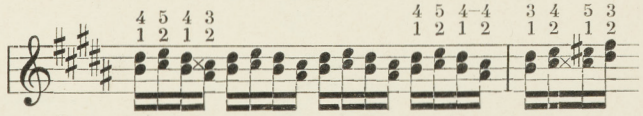
* * *

Wohl haben Autograph und Original-Ausgaben samt Urtext-Ausgabe den Terzentriller Takt 7/8 mit *ais*. Trotzdem nehme ich, wie auch Mikuli — Schüler Chopins! — in seiner Ausgabe wünscht (ebenso Scholtz und Kullak), in diesen beiden Takten *a*. (Kongruenz mit dem ersten Triller, Takt 1—4.)
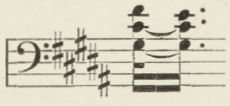
Takt 3/4, linke Hand, Fingersatz immer in dieser Art:



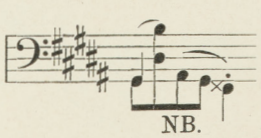
Takt 4, Fingersatz:



Takt 10, achtes Achtel:



Takt 12 spiele ich links:



Takt 26—33: »Mittelteil« mit anderem Kolorit: leggierissimo mit hochgeworfenen Fingern, »gespritzt«. Ober- und Unterstimme der rechten

Bülow wanted to get rid of the "gap" that is the result of using the thumb twice in a row in the lower voice in Chopin's fingering. But the fingering he is suggesting in its place contains the sequence $\begin{smallmatrix}5&3\\3&1\end{smallmatrix}$, which creates an even worse "gap": if the fifth finger (in the upper voice) waits for the third finger to replace it, a "gap" will open in the lower voice. And conversely, if the thumb strikes as the third finger (in the lower part) is lifted, it is the third finger that does not have time to reach its new place in the upper part. (For the same reason, one of the Klindworth fingerings and that of Riemann are not usable.)

The very original fingerings by Godowsky are well thought out. The novel sequence $\begin{smallmatrix}4&5\\3&2\end{smallmatrix}$, which requires a strong inward curve of the last digit of the third finger, will be very difficult for many players. It creates some uncertainty, because with such a strong curvature the third finger is positioned entirely on its nail and has little stability as a result.

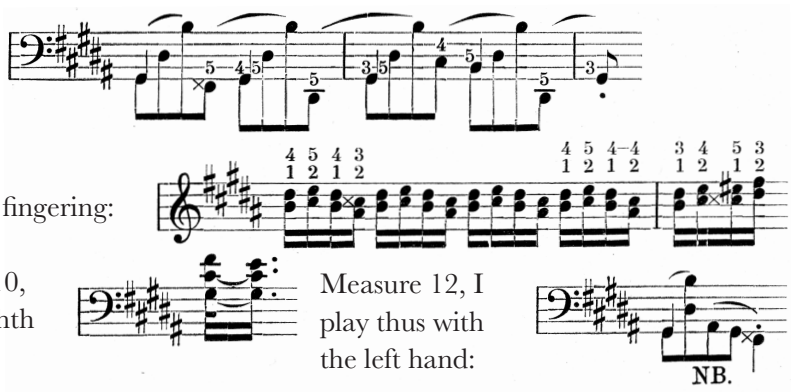
* *
*

The eminently useful work "École des Doubles-Notes" by Moriz Moszkowski (published by Enoch & Cie., Paris) should be cited here. I also recommend study no. 35 by Godowsky, especially the appendix with the unique studies in thirds.

* *
*

The autograph and the original editions including the urtext show the trill in thirds in measures 7–8 with *A sharp*; nevertheless, I take *A* in these two measures, as does Mikuli—a student of Chopin—in his edition (and likewise Scholtz and Kullak). (Agreement with the first trill, measures 1–4).

Measures 3–4, left hand, fingering always in this manner:



Measure 4, fingering:

Measure 10, eighth eighth note:

Measure 12, I play thus with the left hand:

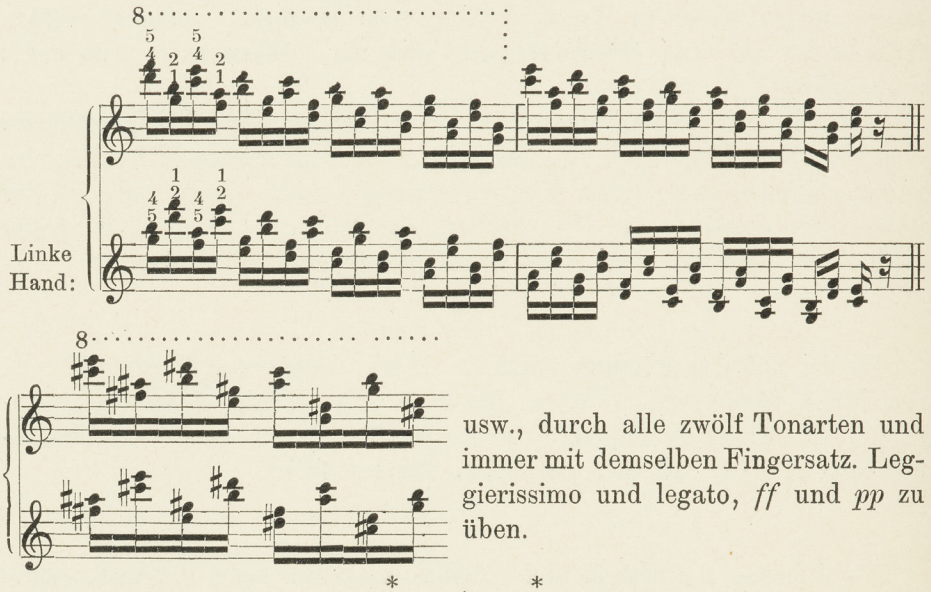
NB.

In measures 26–33, the "middle section" with a different coloring: leggierissimo with fingers thrown high, "splashed." As an exception, upper and

Hand hier ausnahmsweise mit gleichem Anschlag. Takt 33 beginnt das Wesenlose schon zu verschwinden: es erscheint wieder die klingende Oberstimme, in der ersten Hälfte des Taktes noch wenig, in der zweiten schon sehr hervortretend und quasi espressivo; ein wenig zurückhaltend.

* * *

Übung zu Takt 26— 29:

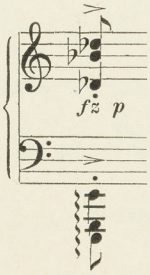


usw., durch alle zwölf Tonarten und immer mit demselben Fingersatz. Leggierissimo und legato, *ff* und *pp* zu üben.
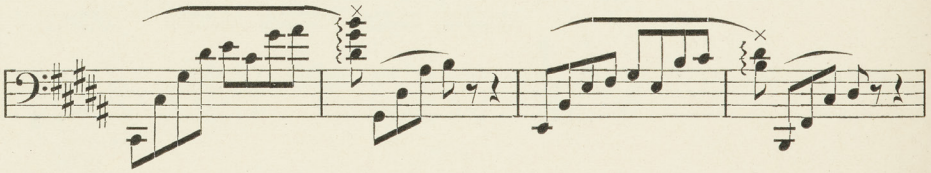
* * *

Takt 26—29, Fingersatz rechts immer: $\frac{5}{4}\ \frac{2}{1}$.

Takt 30, erstes Achtel spiele ich:



linke Hand scharf arpeggieren, den Akkord der Rechten mit dem letzten Ton der Linken zusammen: *fx*, dann plötzlich piano.

Takt 43, 45, linke Hand:



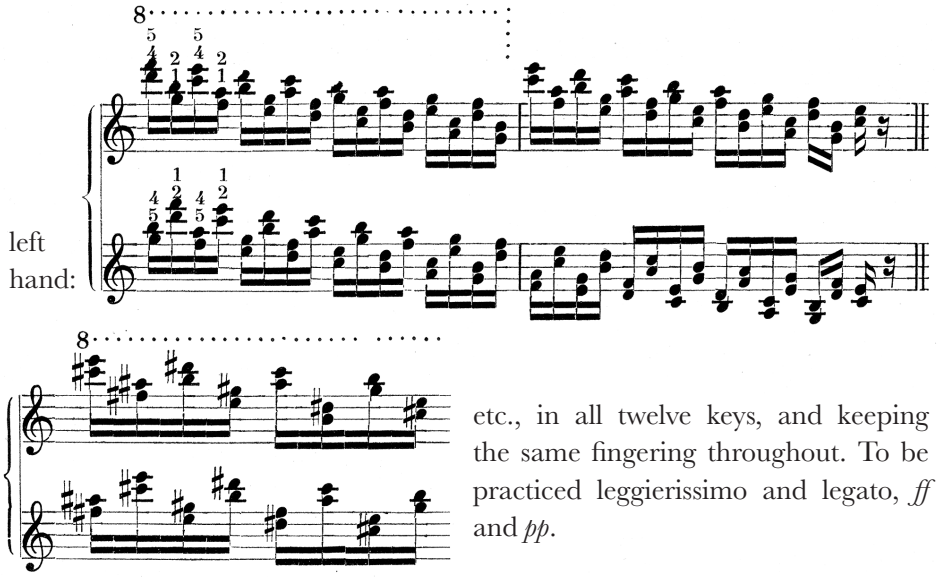
Diese wohlklingende Variante in W. de Pachmanns Ausgabe ist zu empfehlen.

* * *

lower part of the right, hand here, with the same touch. In measure 33, the ethereal quality is beginning to fade: the sonorous upper voice reappears, still somewhat muted in the first half of the measure, but very prominent and quasi espressivo in the second half; yet with a certain restraint.

* * *

Exercise for measures 26–29:
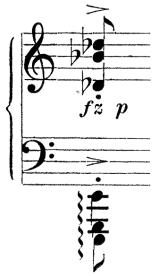


etc., in all twelve keys, and keeping the same fingering throughout. To be practiced leggierissimo and legato, *ff* and *pp*.
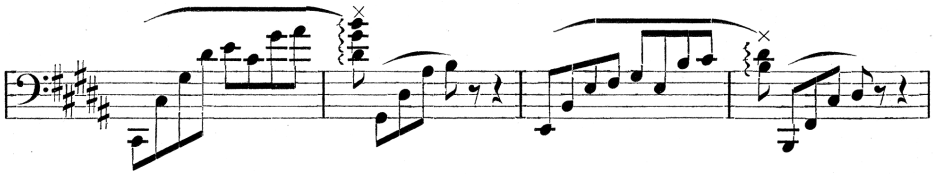
* * *

Measures 26–29, fingering in the right hand always: $\begin{matrix}5 & 2\\ 4 & 1\end{matrix}$

In measure 30, I play the first eighth note thus:



Strong arpeggio in the left hand; strike the chord in the right hand together with the last note in the left—*forzando*; then suddenly *piano*.

Measures 43 and 45, left hand:
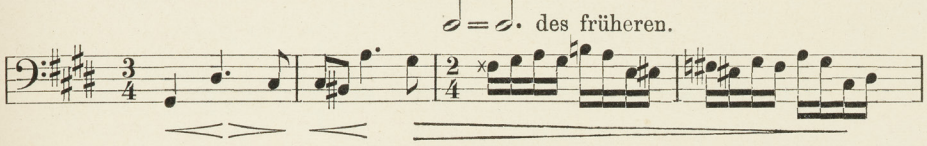


This harmonious variant in the W. de Pachmann edition is to be recommended.

* * *

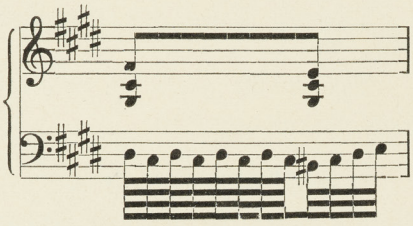
Op. 25, Nr. 7, Cis-moll.

Diese wundervolle Komposition ist nicht lyrischen, sondern dramatischen Gehaltes. Kein Lied, sondern eine Arie.

Takt 1: Ich schließe mich der Ansicht Bülows an, dessen »rhythmische Regulierung« ist:

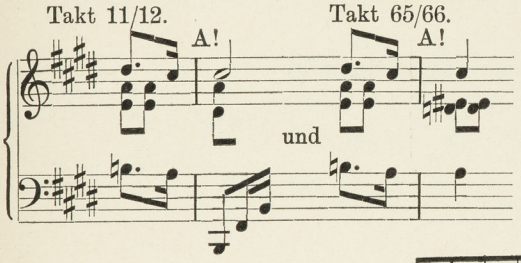


Jeder Zweivierteltakt hat die Dauer eines früheren Dreivierteltaktes: also die Sechzehntel langsamer nehmen, als sie der Dreivierteltakt erfordern würde.
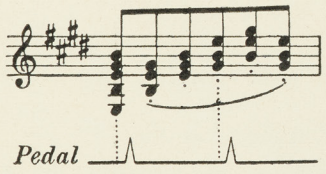


Takt 8, Ausführung des Trillers:

Fixiere den Angelpunkt A!:
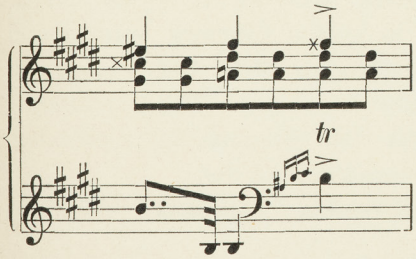


Takt 14 — 16: Das *a* der Oberstimme kann nicht so lange seinen Klang behaupten. Ich schlage vor, dieses *a* auf dem dritten Viertel des Taktes 15 noch einmal (weich) anzuschlagen.

Takt 21 pedalisiere:



Takt 26: Die rechte Hand nach Mikuli, nicht wie der Urtext schreibt, in der linken Hand spiele ich einen Vorschlag aus drei Noten und bringe ihn vor dem dritten Viertelschlag. Den Triller selbst ohne Nachschlag:
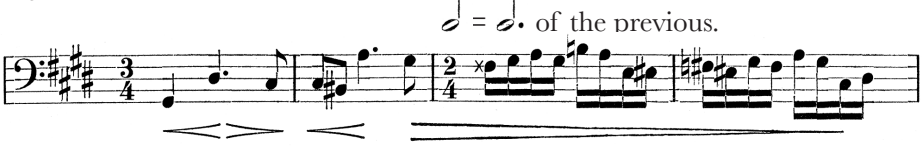


Takt 27: Die sechs letzten Zweiunddreißigstel dieses Taktes spiele ich (nachdem bereits ein beträchtliches ritardando vorausgegangen ist) ganz wuchtig, *ff*, hämmernd und immer langsamer. Der Takt 28 muß hierauf quasi a tempo einsetzen und in gleichmäßigen rhythmischen (Achtel-) Schlägen durchgeführt werden. Ein Schwanken, Ritardieren, würde das Festlich-Pompöse dieses Taktes beeinträchtigen. Die Es-dur-Skala der Linken zu Anfang des Taktes 28 so schnell wie möglich. Dieses Maximum bestimmt dann das gleichmäßige Tempo des
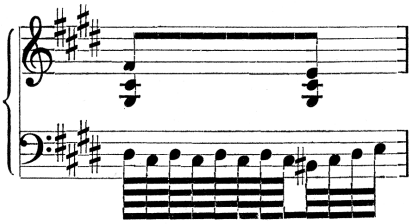
Op. 25, No. 7, C Sharp Minor

This wonderful composition is not lyrical, but dramatic in content. Not a *lied*; rather, an aria.

As regards measure 1, I support the position of Bülow, whose "rhythmic adjustment" is as follows:

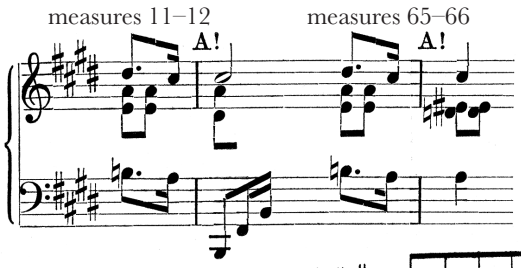


Each two-quarter time measure has the value of the earlier three-quarter time: therefore, take the sixteenth notes more slowly than required for three-quarter time.



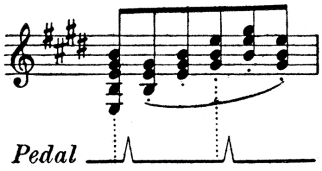
Measure 8, execution of the trill:

Fixate the pivotal point A!:
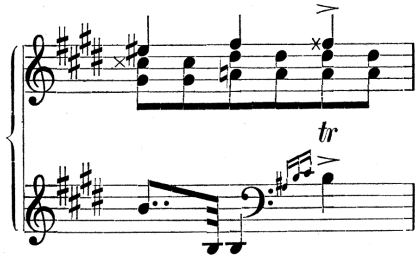


In measures 14–16, the *A* in the upper part cannot be sustained for this length of time. I suggest striking this *A* once more (softly) on the third quarter note of measure 15.

My pedaling in measure 21:

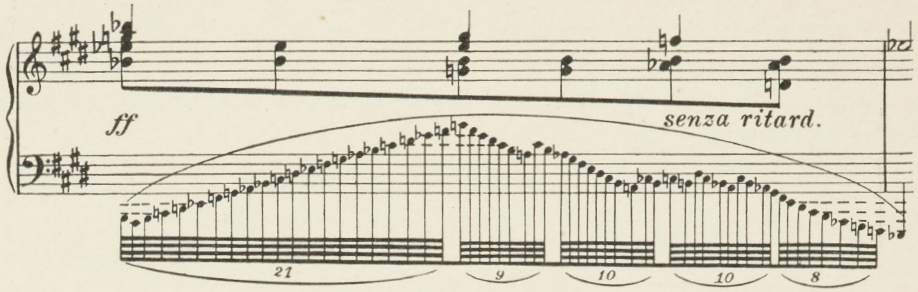


In measure 26, I follow Mikuli for the right hand, not as indicated in the urtext; in the left hand, I play a three-note appoggiatura *before* the third quarter-note beat. The trill itself without ending turn:
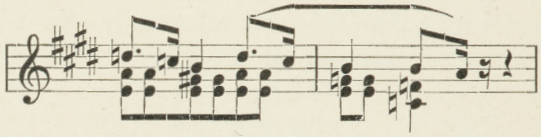


In measure 27, I play the final six thirty-second notes of the measure (preceded by a considerable retard) very powerfully, in *ff*, hammering and gradually slowing the pace. Following this, measure 28 should come quasi a tempo and be executed in even, rhythmic (eighth-note) beats. Any fluctuation or retardation would impair this measure's grandiose, festive character. Play the *E flat* major scale in the left hand at the beginning of measure 28 at maximum speed. Take this maximum to determine the uniform tempo

ganzen Taktes (der gleichmäßigen Achtelschläge); auch zum Schluß des Taktes kein ritardando.
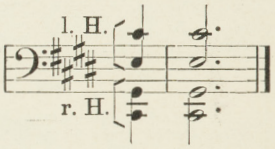


Takt 36: Das *a* der Oberstimme muß hallen (mit Pedal bis zur corona, Takt 37).

Takt 39/40 spiele ich (wie auch Mikuli notiert):



Takt 63/64 den Lauf der Linken mit stärkstem crescendo, die letzte Note *e* (Takt 64) mit dem Daumen der Rechten. (Die Linke übernimmt es gleich darauf »stumm« ablösend.)

Takt 66 Triller-Ausführung links analog Takt 26. (Siehe Anmerkung zu diesem Takt.) Takt 78/79, den vierstimmigen Akkord zweimal anschlagen, ich spiele in dieser Verteilung:
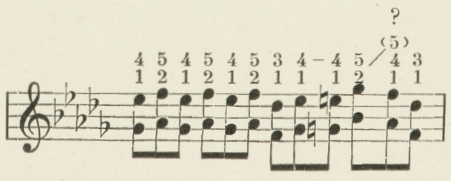


* * *

Op. 25, Nr. 8, Des-dur.

Metronom $\frac{}{}$ = 76 (Chopin $\frac{}{}$ = 69).

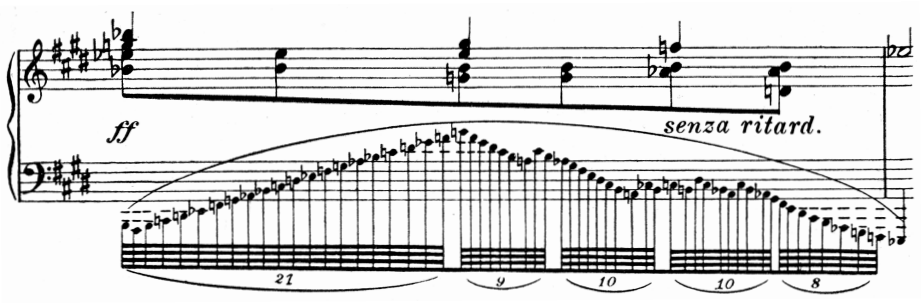
Wie in der Terzen-Etüde, so plädiere ich auch hier für möglichste Anschließung an die Chopinschen Fingersätze. Von einem vollkommenen legato kann ja hier noch weniger die Rede sein, als in op. 25, Nr. 6, da ununterbrochene Bindung aller Töne in beiden Stimmen jeder Hand von normalen Händen nicht auszuführen ist. An Stelle der Vorschrift: »molto legato« ist auch hier »leggierissimo« zu setzen. Die Oberstimme der Rechten, die Unterstimme der Linken (die Stimmen mit fließendem Fingersatz) mögen besonders klangvoll ausgeführt werden.

Takt 1 nehme ich den mehrfach angegebenen Fingersatz:
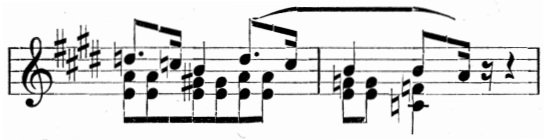


und dementsprechend in den Takten 2, 5, 6, 13, 14, 21, 22.

of the entire measure (of the even eighth-note beats); do *not* retard even at the end of the measure:
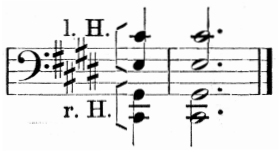


In measure 36, the *A* in the upper voice has to resonate (with pedal, up to the fermata, measure 37).

Measures 39–40, I play thus (as also indicated by Mikuli):



In measures 63–64, the passage of the left hand with a very strong crescendo, the *E* (last note, measure 64) with the thumb of the right hand. (The left takes it over immediately, in a "silent" substitution.)

In measure 66, the execution of the trill in left hand as indicated for measure 26. (Refer to the comment for this measure.) In measures 78–79, strike the four-part chord twice. My distribution is as follows:
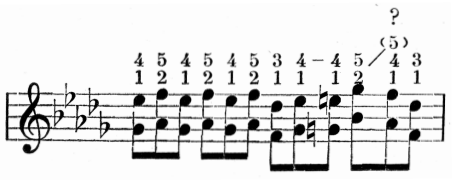


* * *

Op. 25, No. 8, D Flat Major

Metronome 𝅗𝅥 = 76 (Chopin 𝅗𝅥 = 69).
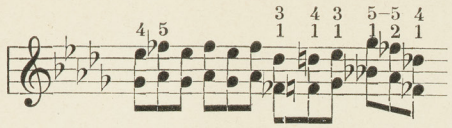
As in the study in thirds, I advocate using the Chopin fingering here as well, to the extent possible. A perfect legato play is even more out of the question here than in op. 25, no. 6, since smooth and connected playing of all successive notes in both parts of each hand cannot be achieved with normal hands. Likewise, the instruction "molto legato" is to be replaced by "leggierissimo" for this etude as well. The upper voice of the right hand and the lower voice of the left hand (the parts with fluid fingering) should be performed especially sonorously.

In measure 1, I use the fingering indicated several times, thus:
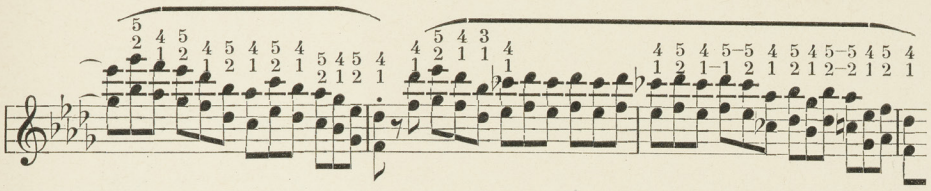


and accordingly in measures 2, 5, 6, 13, 14, 21, 22.

Takt 15:



Takt 27: Das erste Achtel der Rechten: *es—ges* nicht anschlagen (Bindung an das letzte Achtel des Taktes 26).

Takt 27—29:
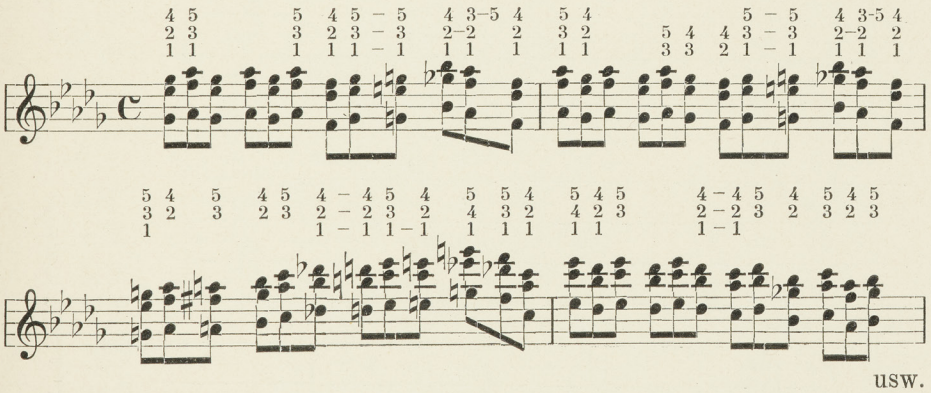


Takt 32—34: Statt des angegebenen Fingersatzes können kleine Hände auch den ebenfalls von Chopin herrührenden »Rutschfingersatz« (siehe Tabelle) benützen.

* * *

Variante 1: Die rechte Hand durchweg in Terzen zu spielen, indem man die Unterstimme eine Oktave höher legt.

Variante 2: Die ganze Etüde in folgender Weise. Dabei die rechte Hand möglichst gebunden. Daumen äußerst leicht und gleitend. Linke Hand spielt unverändert:
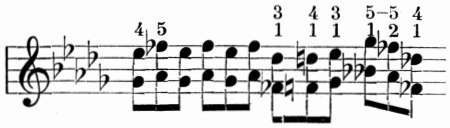


usw.

Variante 3: Je zwei Töne der Oberstimme viermal wiederholen, Unterstimme unverändert, Fingersätze wie in der Original-Etüde.

Weitere Varianten, Vorübungen, Fingersätze siehe bei Joseffy und Godowsky (Studie 38).
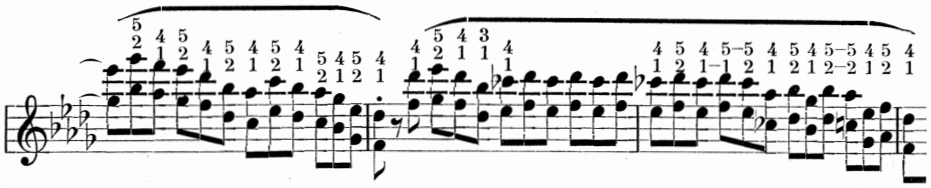
* * *

Measure 15:



In measure 27, first eighth note of right hand, do not strike the *E flat–G flat* (tied to the last eighth note of measure 26).

Measures 27–29:

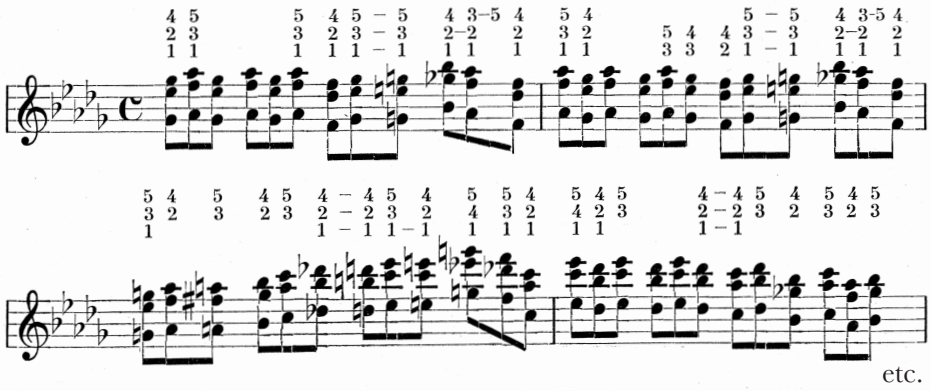


In measures 32–34, instead of the fingering indicated, small hands may use the "Rutschfingersatz" (sliding fingering), which also originates with Chopin (see chart).

* *
*

Variant 1: Play the right hand in thirds throughout, transferring the lower voice to one octave higher.

Variant 2: Play the entire etude as follows: The right hand with slurs as much as possible; thumb very light and sliding. The left hand remains unchanged:
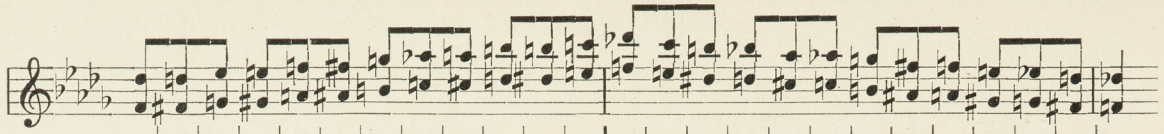


etc.

Variant 3: In the upper voice, each pair of notes is repeated four times; lower voice unchanged; fingering as shown in the original etude.

For additional variants, preparatory exercises, and fingering refer to Joseffy and Godowsky (study 38).

* *
*

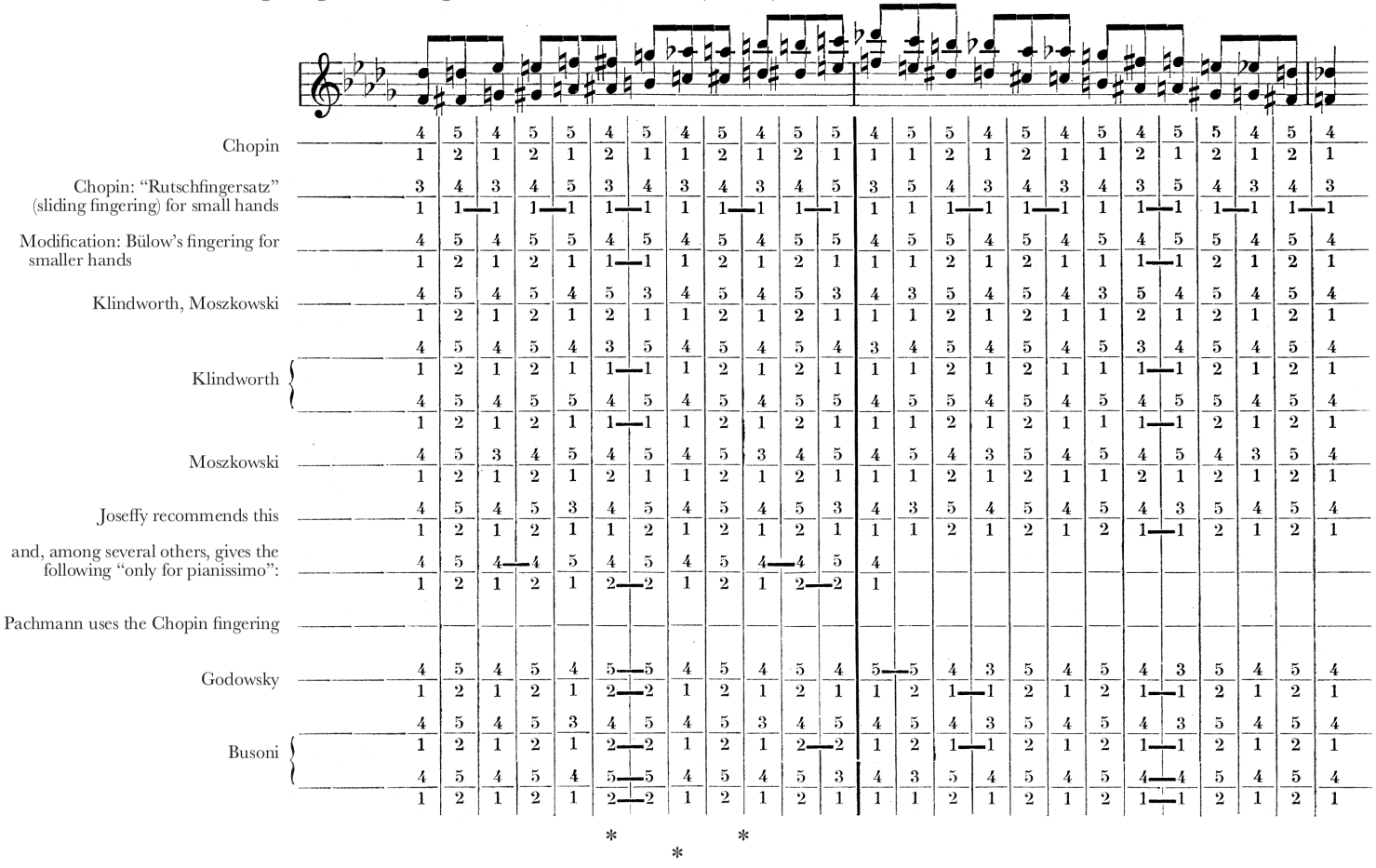
Tabelle verschiedener Fingersätze für chromatische (kleine) Sexten-Skalen der rechten Hand:



Chopin	4	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1
Chopin: »Rutschfingersatz« für kleine Hände	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	4	5	3	5	4	3	4	3	4	3	5	4	3	4	3
	1	1—1		1—1		1—1		1	1—1		1—1		1	1	1—1		1—1		1	1—1		1—1		1—1	
Modifikation Bülows für kleinere Hände	4	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	1—1		1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	1—1		2	1	2	1
Klindworth, Moszkowski	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1
Klindworth	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4	3	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	1—1		1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	1—1		2	1	2	1
	4	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	5	4	5	4	5	4	5	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	1—1		1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	1—1		2	1	2	1
Moszkowski	4	5	3	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4	3	5	4
	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1
Joseffy empfiehlt diesen:	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	5	3	4	3	5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2	1—1		2	1	2	1
und gibt unter mehreren anderen noch diesen an: »Nur für pianissimo«:	4	5	4—4		5	4	5	4	5	4—4		5	4												
	1	2	1	2	1	2—2		1	2	1	2—2		1												
Pachmann benutzt den Chopin-Fingersatz																									
Godowsky	4	5	4	5	4	5—5		4	5	4	5	4	5—5		4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2—2		1	2	1	2	1	1	2	1—1		2	1	2	1—1		2	1	2	1
	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4
Busoni	1	2	1	2	1	2—2		1	2	1	2—2		1	2	1—1		2	1	2	1—1		2	1	2	1
	4	5	4	5	4	5—5		4	5	4	5	3	4	3	5	4	5	4	5	4—4		5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2—2		1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2	1—1		2	1	2	1

* * *

Table of different fingerings for the right hand for chromatic (minor) scales in sixths:



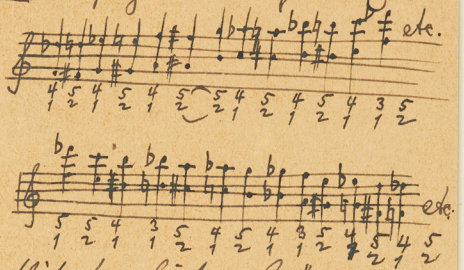
30. Mai 1908.

GALSTON

BERLIN W. 50
NÜRNBERGERPLATZ 5.

Verehrter Herr Galston:

Soeben bin ich von der Reise zurückgekommen und fand Ihre werte Zeilen. Ich freue mich dass Sie sich für meine Arbeit an die Chopin Studien interessieren. Für chromatische Sexten habe ich nur den folgenden Fingersatz:



Mit herzlichen Grüssen

Ihr ergebener

Leopold Godowsky

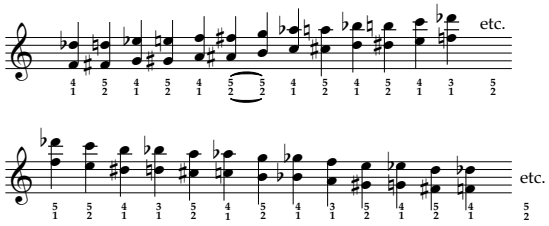
May 30, 1908

GALSTON

BERLIN W. 50
NÜRNBERGPLATZ 5.

My esteemed Mr. Galston,

Having just returned from a journey, I found your valued lines. I am delighted that you have taken an interest in my work on the Chopin etudes. For chromatic sixths, I have only the following fingering to offer:



With cordial greetings,
Your devoted
Leopold Godowsky

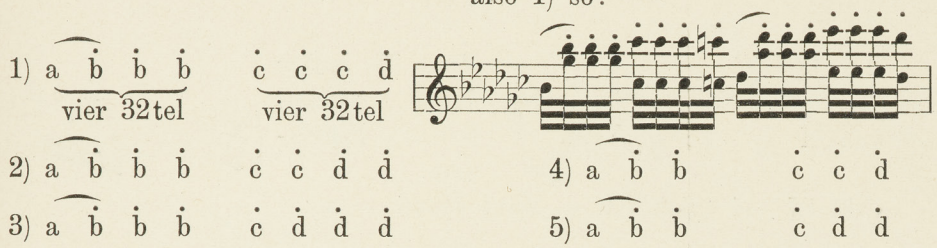
[Postcard to Galston from the pianist Leopold Godowsky (written on Galston's own stationery). Inserted on interleaved sheet opposite page 118—Ed.]

Op. 25, Nr. 9, Ges-dur.

Vor- und Parallelübungen:

Ich bezeichne die vier Sechzehntel jedes Viertels dieser Etüde mit a, b, c, d. Folgende Varianten sollen geübt werden. Die legati, Schleifungen (⁀), und staccati (aus dem Handgelenk) immer genau so, wie es Bogen und Punkte angeben:
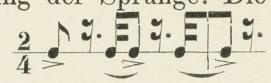
also 1) so:
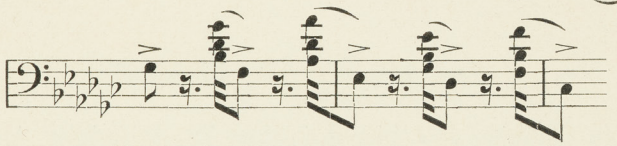


Variante: Die linke Hand spiele den Originalpart der Rechten.
Die linke Hand spiele die vorher angegebenen fünf Kombinationen.
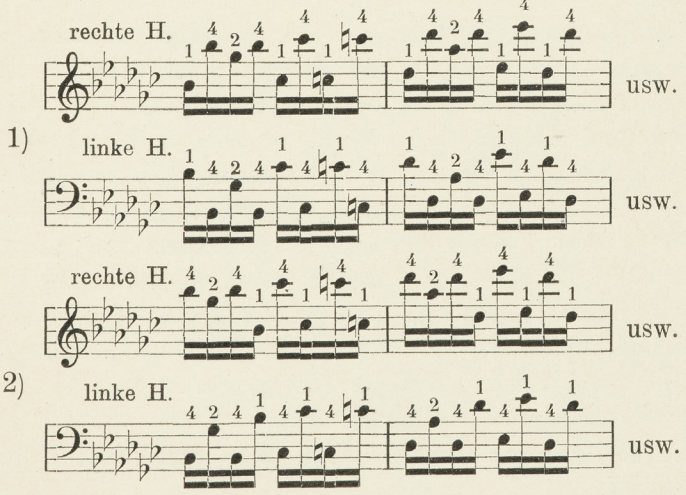
* * *

Wichtige Übung für die linke Hand zur Sicherung der Sprünge: Die Linke durch die ganze Etüde in diesem Rhythmus:



also so üben:



Ferner, die ganze Etüde in dieser Art:



Immer den gleichen Fingersatz. Den vierten Finger stets gekrümmt und fest aufsetzen.

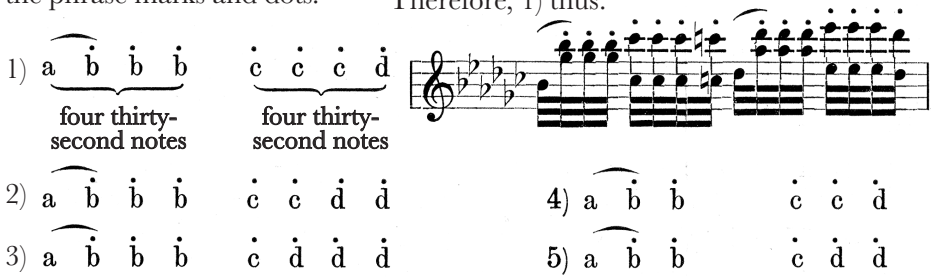
* * *

Op. 25, No. 9, G Flat Major

Preparatory and parallel exercises:

I named the four sixteenth notes of each quarter note in this etude as a, b, c, d. The variants below should be practiced. The legatos, slurs (⁀.), and staccatos (from the wrist) should be played throughout exactly as indicated by the phrase marks and dots.

Therefore, 1) thus:
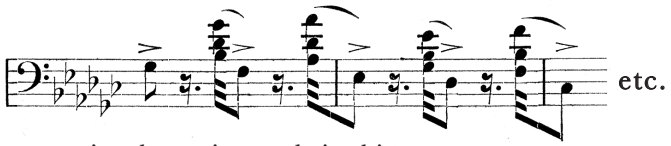


Variant: The left hand to play the original part of the right hand.
The left hand to play the five combinations given above.

* * *

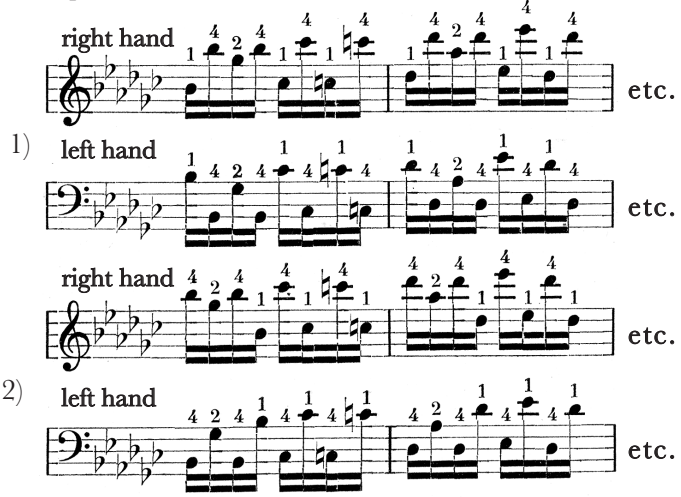
Important exercise for the left hand to assure accuracy of the leaps, with the left keeping the following rhythm throughout the entire etude:



Therefore, practice thus:
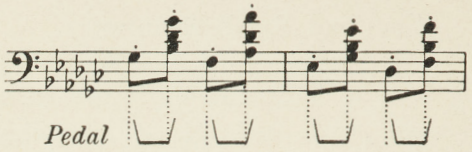


In addition, practice the entire etude in this manner:



Keep the same fingering all the time. Always place the *curved* fourth finger firmly on the keys.

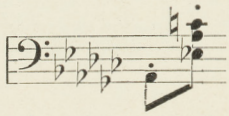
* * *

Pedal während der ganzen Etüde: Zweimal in jedem Takt, nach dem ersten und fünften Sechzehntel niederdrücken, mit dem dritten und siebenten Sechzehntel aufheben. Also:
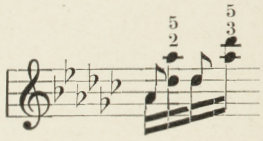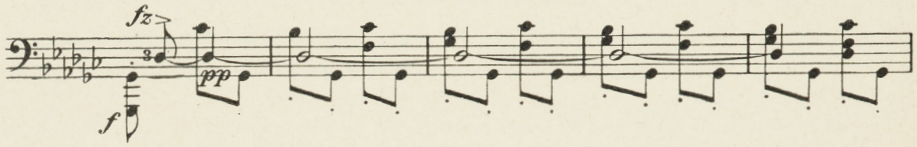


* * *

Takt 12 spiele ich — erstes Viertel, linke Hand — so:



Takt 20, rechte Hand, zweites Viertel, Fingersatz:



Takt 37—41 spiele ich — linke Hand — so:



Die letzten vier Takte streng im Takt, *ppp* und ohne jede Sentimentalität.

* * *

Op. 25, Nr. 10, H-moll.

Metronom Chopins ♩ = 144, d. i. 𝅗𝅥 = 72, Mittelteil »lento« ♩ = 126, d. i. 𝅗𝅥. = 42.

Als Vorübung muß bedeutendes Oktavenstudium vorausgegangen sein. Die wichtigsten Anschauungen und Erkenntnisse verdanke ich den Aufklärungen, die Busoni auf Seite 64/65 seiner einzigartigen (leider viel zu wenig bekannten) Ausgabe des »Wohltemperierten Klavieres« gibt.
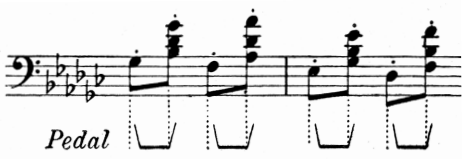
Oktavenstudien, weiters: Die 15 zweistimmigen Inventionen Bachs: beide Hände in Oktaven, sowohl staccato (Handgelenk) als auch »legato« (Fingersatz in den äußeren Stimmen). Besonders die achte Invention durch alle zwölf Tonarten. Ebenso die Oktaven-Etüde aus dem Gradus ad Parnassum des Clementi (F-dur), durch alle 12 Tonarten.

Die Etüden-Sammlung (20 Oktaven-Etüden verschiedener Meister) in Mertkes »Oktaventechnik« (Edition Steingräber).

Ferner die Seite 100 erwähnte Oktaven-Etüde von Th. Szántó und endlich die Variante in Oktaven (rechts, links) von Chopins op. 10, Nr. 2. (Siehe Seite 77.)
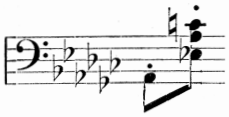
* * *

Pedaling throughout the entire etude: Depress the pedal twice in each measure, *after* the first and fifth sixteenth notes, and release it *with* the third and seventh sixteenth note, thus:
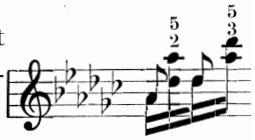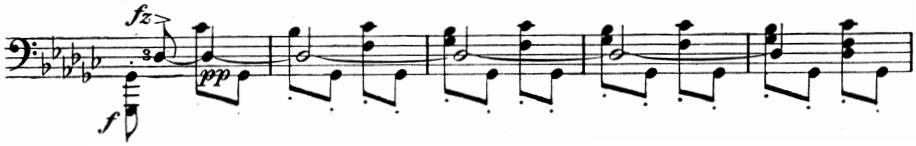


* * *

Measure 12, I play the first quarter note in the left hand thus:



Measure 20, right hand, second quarter note, fingering:



For measures 37–41, I play the left hand like this:



The last four measures *strictly* in time, *ppp,* and void of all sentimentality.

* * *

Op. 25, No. 10, B Minor

Chopin gives metronome ♩ = 144, that is 𝅗𝅥 = 72; middle part "lento" ♩ = 126, that is 𝅗𝅥. = 42.

As a preparatory exercise, this etude must be preceded by thorough octave studies. I owe my most important views and insights to the explanations by Busoni on pages 64–65 of his outstanding edition of the "Well-Tempered Clavier" (which is, unfortunately, far too little known).
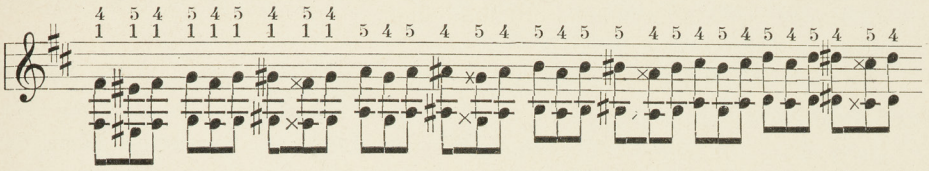
Additional octave studies: The 15 two-part inventions by Bach, with both hands in octaves, both staccato (wrist) and "legato" (fingering in the outer parts). The eighth invention, in particular, in all twelve keys. Likewise, the octave etude from Clementi's Gradus ad Parnassum (F major) in all 12 keys.
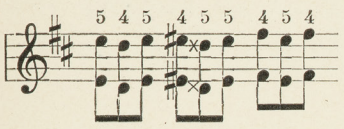
The etude collection (20 octave studies by different masters) in Mertke's "Oktaventechnik / The technique of Octaves" (Ed. Steingräber).

Also, the octave etude by Th. Szántó mentioned on page 100, and finally, the variant in octaves (right hand, left hand) of Chopin's op. 10, no. 2 (see page 77).

* * *

Vorübung:
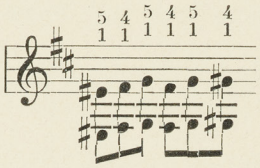




und zurück.
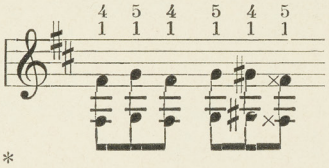
Fingersatz: Immer abwechselnd 4, 5, 4, 5 in der äußeren Stimme, jedoch 5, 5 auf den Halbtönen *e—f*, *h—c* (beziehungsweise hier *disis—eis* und *h—his*). Dieselbe Übung, derselbe Fingersatz zwei Oktaven tiefer von der linken Hand ausgeführt.

Dieselbe Übung, derselbe Fingersatz; die Triolen jedoch von der zweiten Note der ersten Gruppe (*eis*) aus bildend, also:



usw.

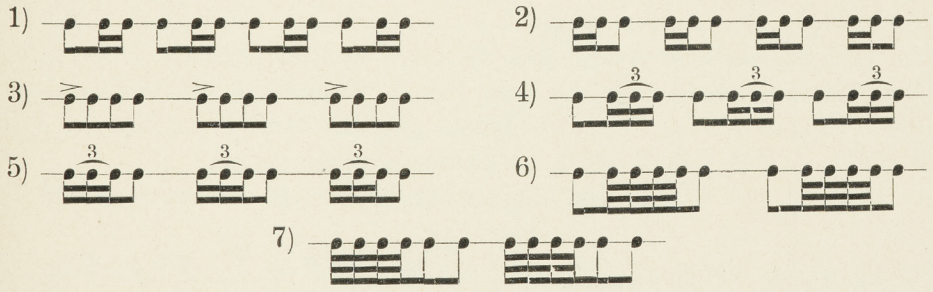
Ebenso vom dritten Tone der ersten Gruppe ausgehend, also:



usw.

* * *

Variante: In dem Hauptteil der Etüde (Takt 1—28) und der Reprise (Takt 104—119) forme man die zwölf Achtel jedes Taktes nach den folgenden Rhythmen und spiele demgemäß:
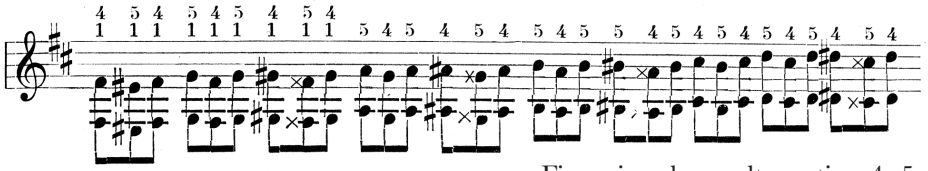


* * *

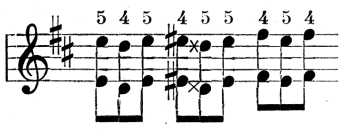
Die Vorübung zu dieser Etüde (Seite 121), die auf chromatischer Basis gebaut ist, spiele man auch auf diatonische Basis gestellt; übe in Dur und Moll, in verschiedenen Tonarten, benutze dann auch wieder die sieben vorstehend angegebenen Rhythmen.

* * *

Der Fingersatz im Hauptteil der Etüde entspricht in der Regel dem in der Vorübung (Seite 121) angegebenen. Der Daumen gleite an den

Preparatory exercise:
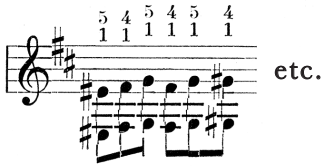




and back
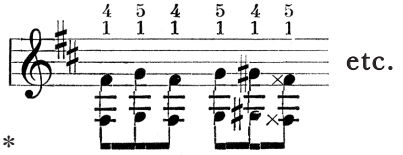
Fingering: keep alternating 4, 5, 4, 5 in the outer voice, but 5, 5 on the half tones *E–F, B–C* (or in this case, *D double sharp – E sharp*, and *B – B sharp*). The same exercise, the same fingering, executed two octaves lower by the left hand.

The same exercise, the same fingering; however, form the triplets starting with the second note of the first group (*E sharp*), thus:



etc.

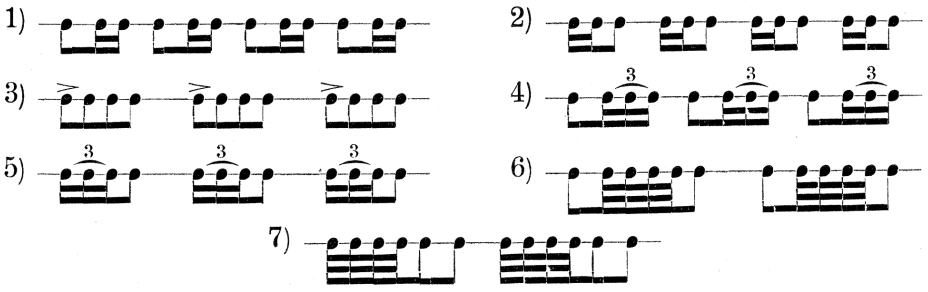
Likewise, starting with the third note of the first group, thus:



etc.

* * *

Variant: In the main part of the etude (measures 1–28) and the recapitulation (measures 104–119), pattern the twelve eighth notes in each measure in the following rhythms and play accordingly:



* * *

The preparatory exercise for this etude (page 121) is built on a *chromatic* base, but may be played also on a *diatonic* base; practice it in major and minor, in different keys, and using the seven different rhythms indicated above.

* * *

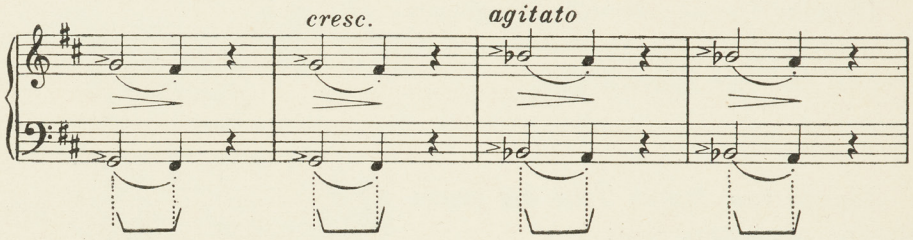
The fingering in the main part of the etude matches the one indicated in the preparatory exercise (page 121). The thumb should glide along the keys and

Tasten entlang, von Ober- zu Untertaste »rutscht« er. An manchen Stellen wird das »Rutschen« auch in der Außenstimme — vom fünften Finger — angewendet werden können.

Pedal: Je tiefer im Baß die Stimmen sich bewegen, desto kürzer und spärlicher die Pedaltritte. Je mehr sich die Hände der Region des ewigen Pedals (die 21 obersten Töne im Diskant, die keine Dämpfer haben) nähern, desto freigebiger kann das Pedal zur Erzielung eines pseudo-legato herangezogen werden. Dies ist eine allgemein gültige Regel.
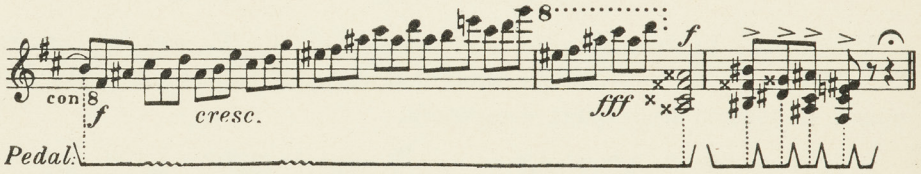
* * *

Takt 7—10: Die Zeichen mögen immer drängender und drohender ausgeführt werden, kräftig unterstützt durch die wohl akzentuierten Mittelstimmen und folgende Pedalisierung:
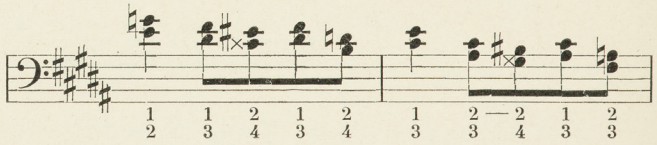


Zu dem Akkorde in Takt 27 in größtmöglicher Schnelligkeit hinfahren.

Takt 25—28 pedalisiere:
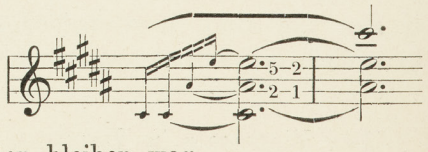


Takt 32, sechstes Achtel und Takt 40, sechstes Achtel: Das untere *h* der Rechten übernehme die linke Hand. Takt 38, erstes Viertel links, spiele ich *eis* (statt *e*), wie auch Mikuli angibt. Takt 46 schlage ich das liegende *eis* des Basses auf 1 nochmals — piano — an.

Takt 60, 62, 80, 82: Die eingeklammerten Noten bleiben weg. Takt 47/48 (67/68, 87/88) Fingersatz links:



Vom dritten Viertel des Taktes 58 (bzw. 78) an die Mittelstimme singend hervorheben.

Takt 98/99, rechts, spiele ich so:



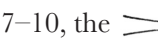
Takt 107: Die eingeklammerten Noten bleiben weg.

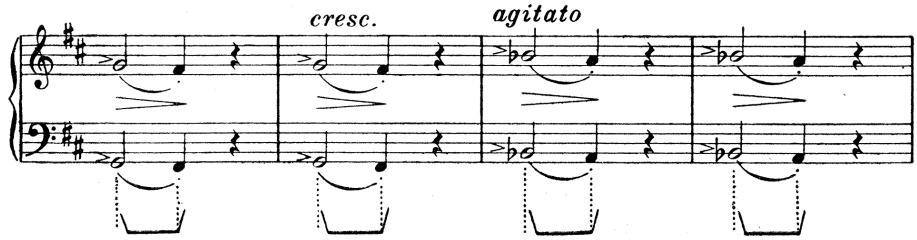
* * *

"slide" from the black to the white key. In some passages "sliding"—with the fifth finger—may be used also in the outer voice.
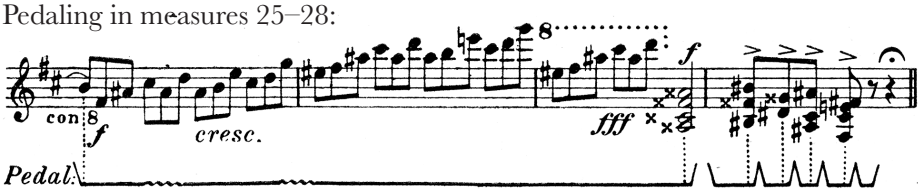
Pedaling: The lower the parts are in the bass section, the briefer and more sparsely the pedal will be applied. The more the hands approach the area of the *perpetual pedal* (the 21 uppermost keys in the treble, which have no dampers) the more liberally may the pedal be applied in order to achieve a pseudo-legato. This is a general rule.

* * *

In measures 7–10, the  dynamics should be executed with increasing urgency and menace, strongly supported by the well-articulated middle parts and the following pedaling:
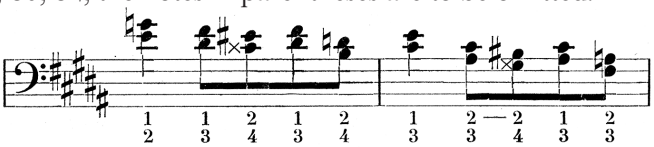


Rush toward the chord in measure 27 with the utmost possible speed. Pedaling in measures 25–28:



In measure 32 and also in measure 40, the sixth eighth note—the low *B* in the right hand—should be taken by the left. In measure 38, first quarter note, left hand, I play *E sharp* (instead of *E*), as indicated also by Mikuli. In measure 46, I strike the sustained *E sharp* of the bass once more—*piano*—on beat 1.
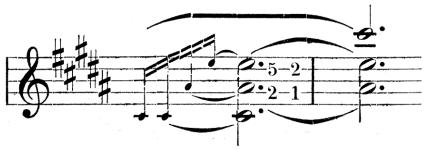
In measures 60, 62, 80, 82, the notes in parentheses are to be omitted.

Measures 47–48 (67–68, 87–88), fingering on left:



Beginning with the third quarter note of measure 58 (and/or 78), let the middle voice sing out above the others.

Measures 98–99, right hand, I play thus:



In measure 107, the notes in parentheses are to be omitted.

* * *

Op. 25, Nr. 11, A-moll.

Hier seien die trefflichen Worte zitiert, die Bülow dieser Etüde beigibt:

> »Als ein besonderer Vorzug dieser längsten und in jeder Beziehung großartigsten der Chopinschen Studien ist hervorzuheben, daß sie bei Kundgebung der erdenklichsten Klangfülle des Instrumentes sich so ganz und gar nicht orchestral gebahren will, sondern nur Klaviermusik im eigentlichsten Wortsinne bietet, wie man Chopin überhaupt das große Verdienst vindizieren muß, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orchestermusik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachteile beider Gebiete verwischt worden sind.«
>
> (H. v. Bülow, Ausgabe v. Chopins Etüden, Verlag Jos. Aibl in München.)

* * *

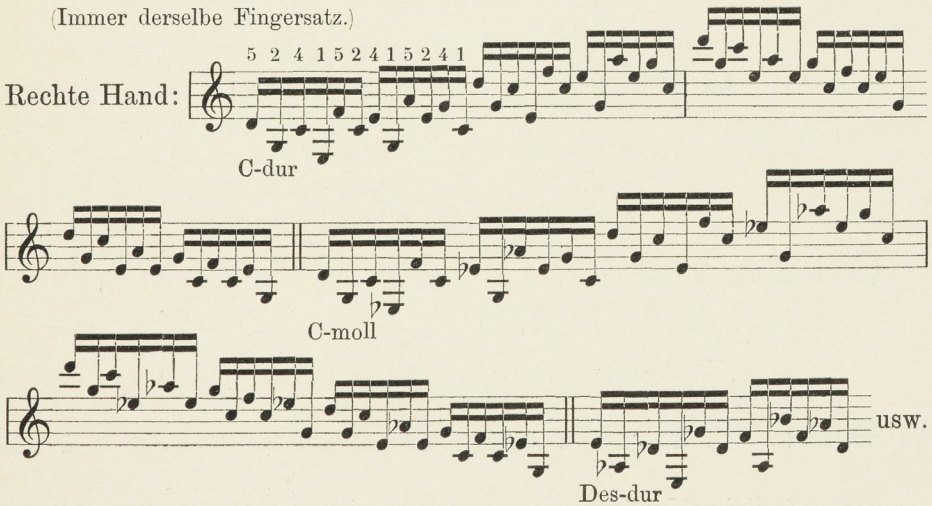
Die »musikalische« Gliederung der Etüde besteht aus vier Sextolen, jede Sextole zerfällt in 3×2 (nicht 2×3!) Noten, und demgemäß ist zu betonen. Die technische Gliederung weißt durch die ganze Etüde hindurch lauter Vierer-Gruppen (also jeder Takt 6×4 Noten) auf, und demgemäß richten sich die Finger. Der einheitlichste Fingersatz ist der, welcher zu jeder Vierer-Gruppe (diese kehrt fortwährend kongruent wieder), immer dieselbe Fingergruppe in immer gleicher Aufeinanderfolge nimmt. Also benutze in der Regel die Folge 5, 2, 4, 1. Ausnahmen werden bemerkt.

* * *

Vorübung:

Durch alle Dur- und Moll-Tonarten:

(Immer derselbe Fingersatz.)



Dieselbe Übung zwei Oktaven tiefer mit der linken Hand — durch alle Dur- und Moll-Tonarten (Fingersatz immer: 1, 4, 2, 5).

Op. 25, No. 11, A Minor

We may quote here the excellent words Bülow has found for this etude:

> "One particular merit of this longest and in every respect greatest of all of Chopin's etudes must be emphasized: Although it exploits the instrument's utmost conceivable sonority, this etude does *not at all pretend to be an orchestral piece*; rather, it offers nothing but piano music in the truest sense of the word. Indeed, it is entirely due to Chopin's works that the boundaries were drawn *between piano and orchestral music*, boundaries that were blurred by other romantics, Schumann in particular, to the utterly ruinous disadvantage of both areas."
>
> (H. v. Bülow, Edition of Chopin's Etudes, published by Jos. Aibl, Munich)

* * *

The "musical" structure of this etude contains *four sextuplets*, with each sextuplet grouped in 3 x 2 (not 2 x 3!) notes, to be *accentuated* accordingly. The *technical* structure shows *groups of four* throughout the entire etude (in other words, 6 x 4 notes to each measure), and the fingers are employed accordingly. The most consistent fingering is that which applies the exact same fingering in the exact same sequence for each group of four (these keep repeating in a similar manner). Therefore, as a rule one should use the sequence 5, 2, 4, 1. Exceptions will be noted.

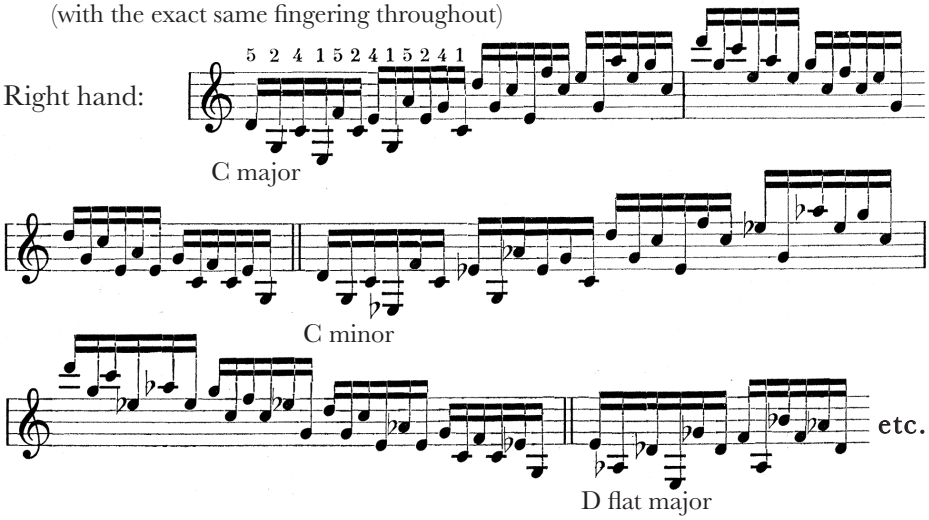
* * *

Preparatory exercise:

To be played in all major and minor keys

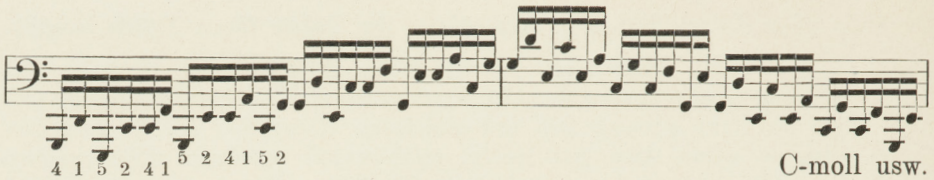
(with the exact same fingering throughout)

Right hand:



The same exercise two octaves lower with the left hand—in all major and minor keys (fingering consistently 1, 4, 2, 5).

Ferner: Linke Hand durch alle Dur- und Moll-Tonarten:

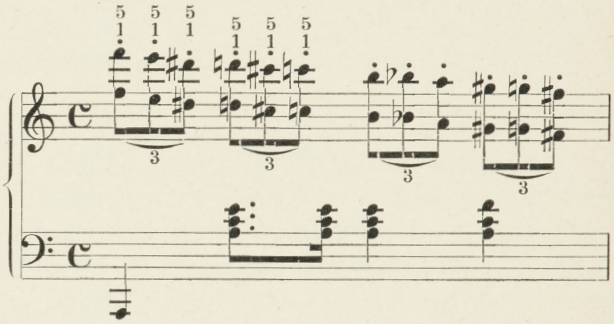


C-moll usw.

Dieselbe Übung, zwei Oktaven höher, mit der rechten Hand (Fingersatz immer 2, 5, 1, 4).
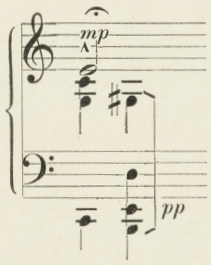
* * * * * *

Variante: Rechts nur die erste, dritte, fünfte Note, diese in Oktaven, dazu die Linke unverändert. Tempo entsprechend schneller: Staccato-(Handgelenk)-Oktaven:



Metronom: ♩ = 126 (Chopin 𝅗𝅥 = 69, d. i. ♩ = 138).

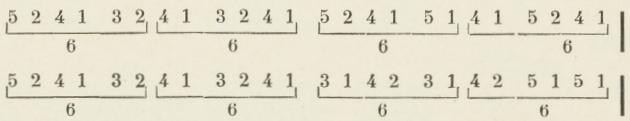
Die Oberstimme der linken Hand — das »Leitmotiv« der Etüde — immer mit dem Daumen, der steif und steil gehalten werden muß; diese Stimme muß kräftig hervortreten.

Takt 4, viertes Viertel, spiele ich:



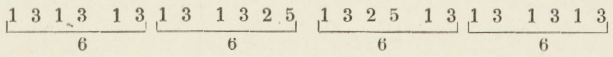
Takt 5: Überall, wo Chopin den dritten Finger (rechts) vorschreibt, spiele ich vierten Finger, sonst folge ich ganz dem vorgezeichneten Fingersatz. Also Fingersatz-Leitmotiv dieser Etüde ist die Gruppe 5, 2, 4, 1 der rechten Hand.

Fingersatz Takt 15, 16:
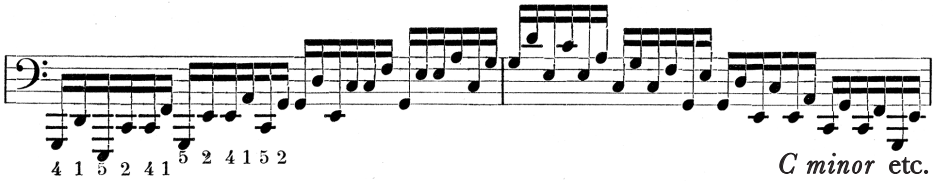


Takt 21, drittes Viertel: fünfter Finger auf *a*. Takt 23 u. f. wie Takt 5.

Takt 41, linke Hand:



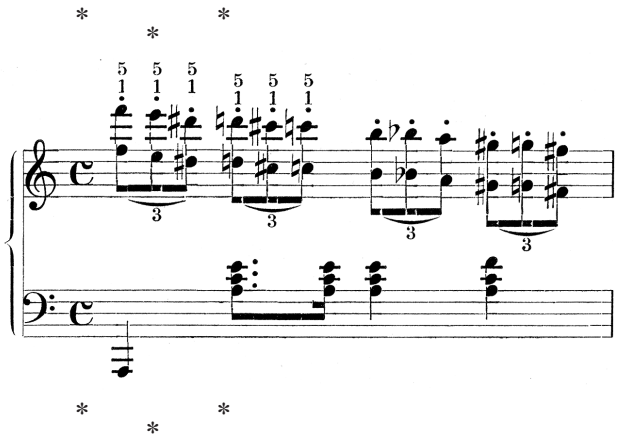
usw.

Furthermore, left hand in all major and minor keys:



The same exercise played two octaves higher with the right hand (fingering consistently 2, 5, 1, 4).
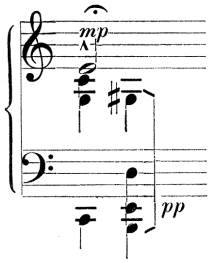
Variant: The right hand plays only the first, third and fifth note, in octaves, with the left hand unchanged. Tempo faster, accordingly, with staccato (wrist) octaves:



Metronome ♩ = 126 (Chopin 𝅗𝅥 = 69, that is ♩ = 138)

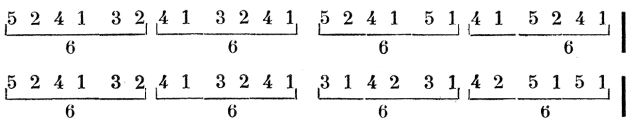
The upper part of the left hand—the "leitmotif" of the etude—always with the thumb, which has to be held rigid and vertical; this part must be brought out strongly.

Measure 4, fourth quarter note, I play thus:



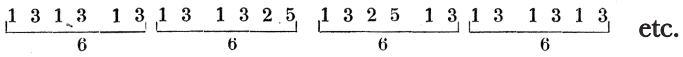
In measure 5, and wherever Chopin indicates the third finger (on right), I play the fourth finger; otherwise, I follow the indicated fingering consistently. In other words, the leitmotif fingering in this etude is the group 5, 2, 4, 1 of the right hand.

Fingering measures 15, 16:
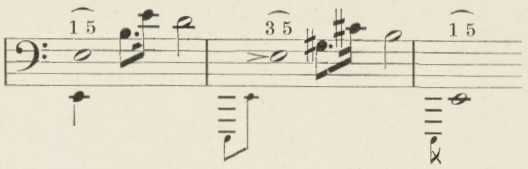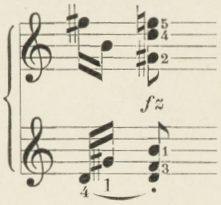


In measure 21, third quarter note, fifth finger on *A*. Measure 23 and the following like measure 5.

Measure 41, left hand:

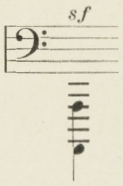


Takt 57, dritte und vierte Sextole: Ich spiele dreimal *fis* (statt *f*), wie Mikuli angibt.

Takt 57/59 links  die ganzen Noten (*e*) immer streng halten.

Takt 64, Fingersatz:  der Akkord scharf gerissen.
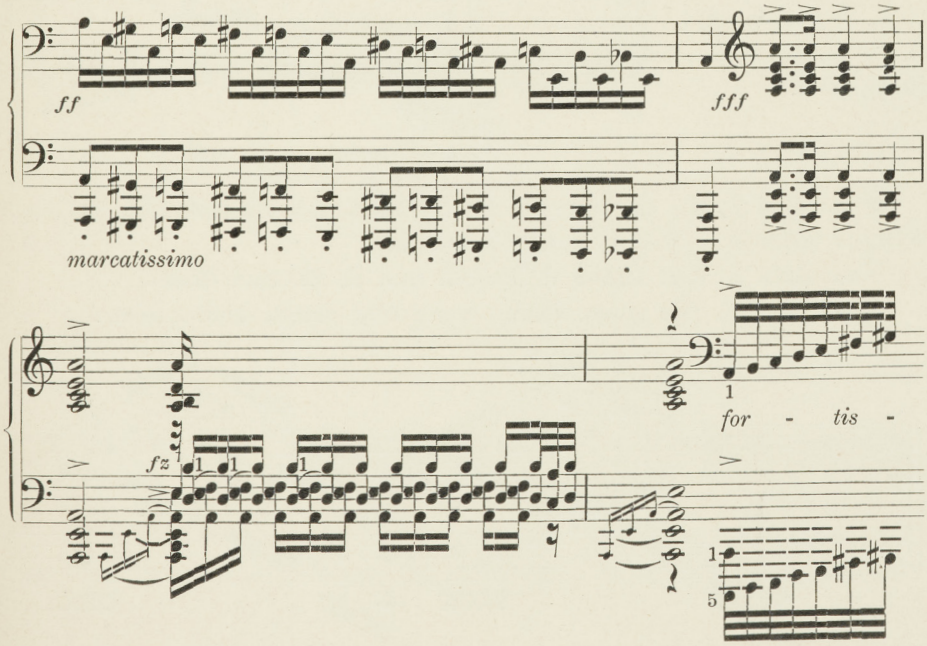
Takt 66—68: Die erste Note jeder Sextole scharf rhythmisch akzentuieren, sowohl rechts wie links.

Takt 69 — ebenso Takt 71 und 77: Baß, erstes Viertel, mit Verdoppelung: 

Takt 79 das tiefe *g* des Basses sehr klangvoll. Takt 85/86 siehe Anmerkung zu Takt 66—68.
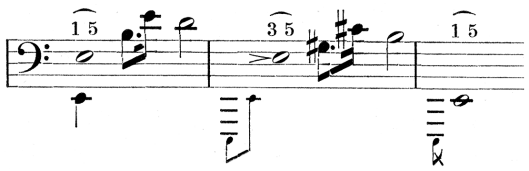
Takt 89/90: Das »Leitmotiv« in den Bässen kräftig hervortretend.

Die Takte 95 u. f. spiele ich dergestalt. Bis zum Schluß streng im Takt:
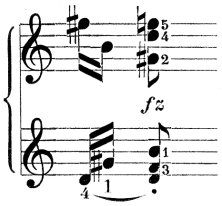


In measure 57, third and fourth sextuplets, I play *F sharp* three times (instead of *F*), as indicated by Mikuli.

Measures 57–59, left hand:



Keep the whole notes (*E*) strictly in time.
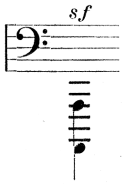
Measure 64, fingering:



The chord must sound as if plucked.

Measures 66–68: The first note of *each* sextuplet has to be accentuated sharply and rhythmically, both in the right and left hands.
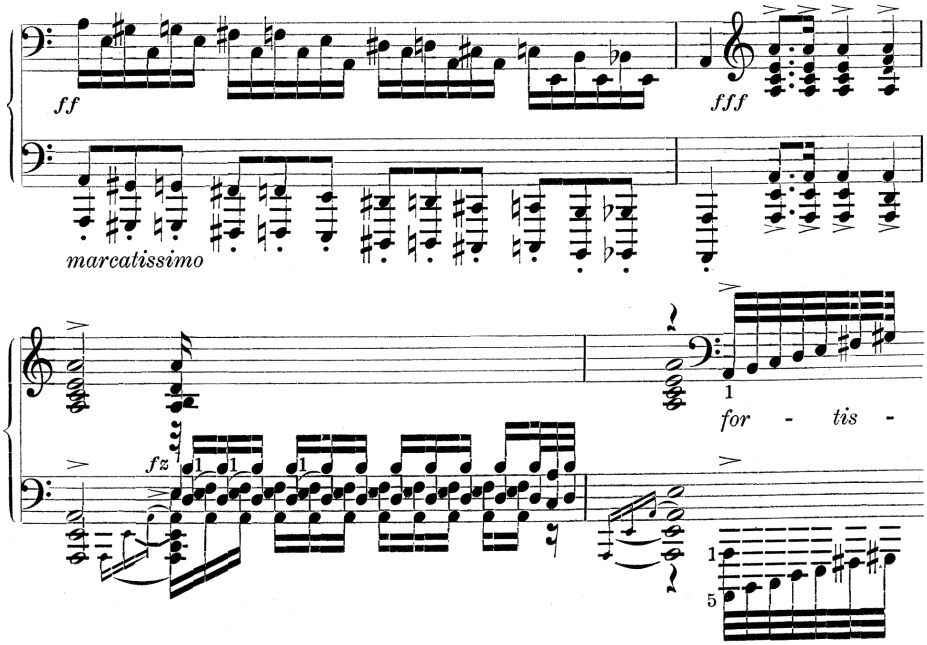
In measure 69—and also in measures 71 and 77, the first quarter note in the bass must be doubled:
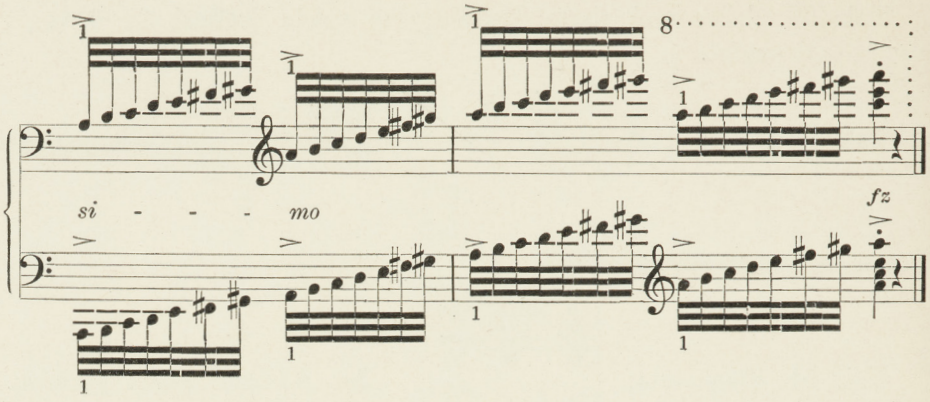


In measure 79, play the low *G* of the bass very sonorously. For measures 85–86, see comment at measures 66–68.

In measures 89–90, the "leitmotif" in the bass needs to be brought out strongly.

I play measures 95 and following thus, keeping *strict time* to the end:

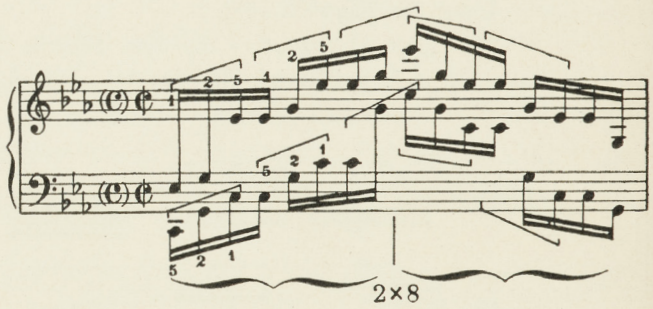




* * *

Op. 25, Nr. 12, C-moll.
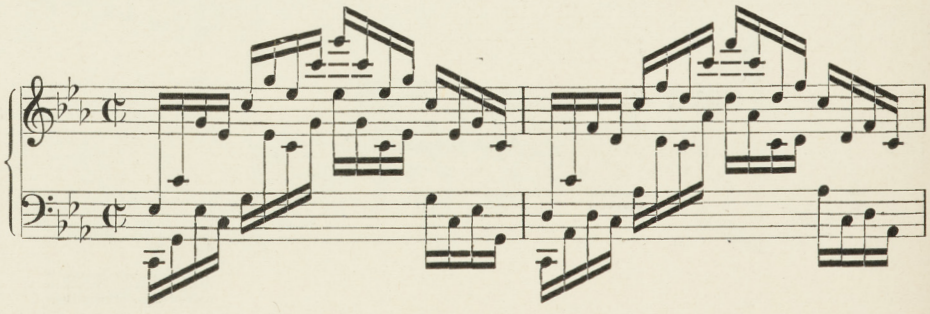
Wie in der vorhergegangenen Etüde, so besteht auch in dieser Studie jene Gegensätzlichkeit von Takt-Rhythmus und technischer Gliederung. Der Takt hat vier Vierer-Gruppen (besser gesagt: zwei Achter-Gruppen, da die Etüde alla breve = $\frac{2}{2}$-Charakter hat), während die technische Form nach Dreier-Gruppen gegliedert ist — mit Fingergruppe 1, 2, 5, bzw. 1, 3, 5 rechts und 5, 2, 1, bzw. 5, 3, 1 links, also:

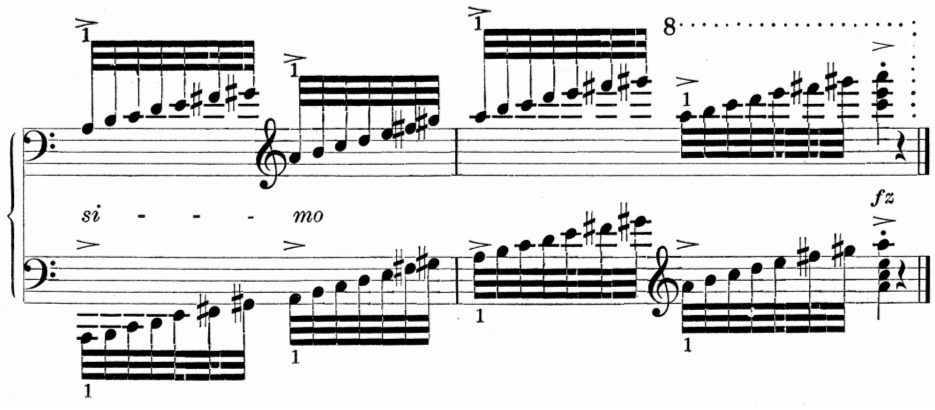


Variante 1: In der ganzen Etüde statt des fünften den vierten Finger nehmen. (Sowohl rechts wie links.)

Variante 2: Die Etüde in E-moll und in Es-moll üben.

Variante 3: Die ganze Etüde weitgriffig setzen und spielen:



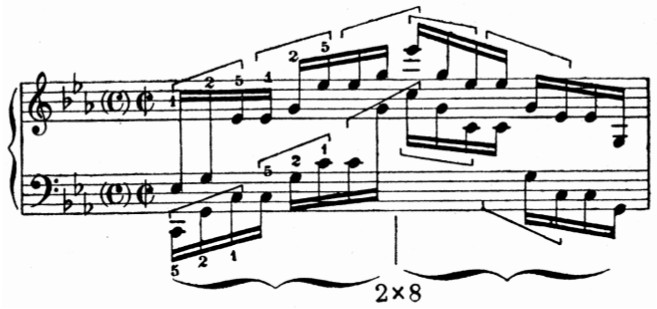


* * *

Op. 25, No. 12, C Minor

As in the preceding study, there is a contrast also in this etude between the measured rhythm and technical structure. The *measure* contains four groups of four (or rather, two groups of eight, since the etude has an alla breve = $\frac{2}{2}$ character), whereas the *technical* pattern is arranged in groups of three as shown below:
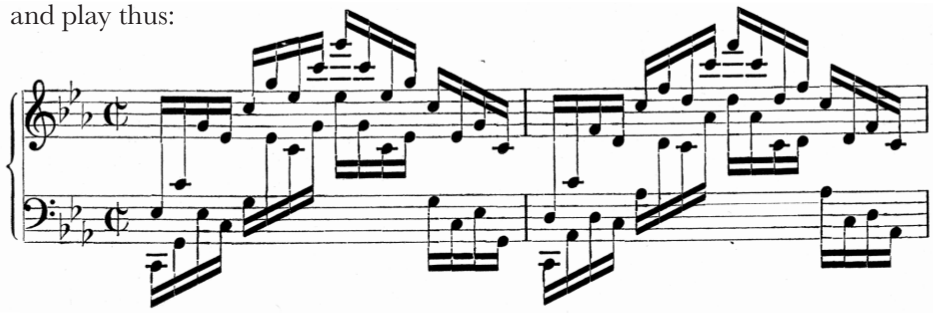
The fingers are grouped 1, 2, 5 or 1, 3, 5 in the right hand, and 5, 2, 1 or 5, 3, 1 in the left hand, thus:
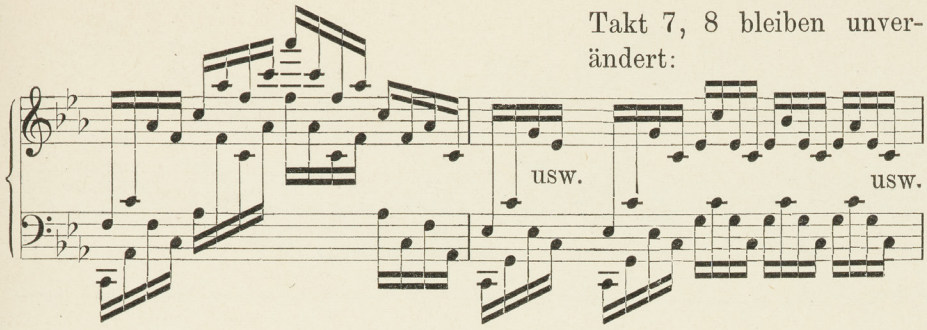


Variant 1: Use the *fourth finger* instead of the fifth throughout the entire etude (for both the right hand and the left).

Variant 2: Practice the etude in E minor and in E flat minor.

Variant 3: Set the entire etude spanning a tenth for each beat (wide reach) and play thus:
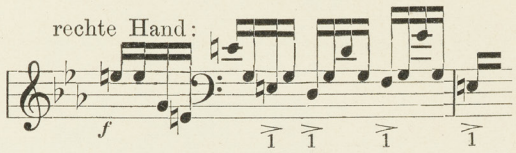


Takt 7, 8 bleiben unverändert:
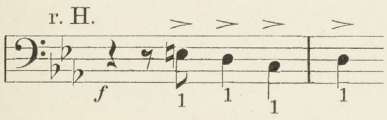


* * *

Die zweite Hälfte jedes Taktes: das Hinabsteigen der beiden Hände bedarf besonderer, andauernder Pflege. Der Daumen der Rechten — steif aufgesetzt bei nachgiebigem, nachdrückendem Handgelenk — ist der Träger des melodischen Kerns dieser Etüde.
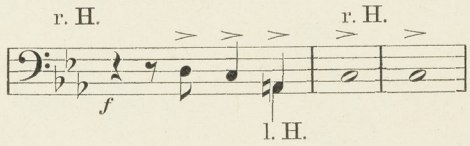
Takt 16 betone ich derart:



Takt 18 analog:
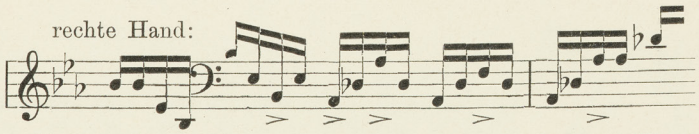


und Takt 20:
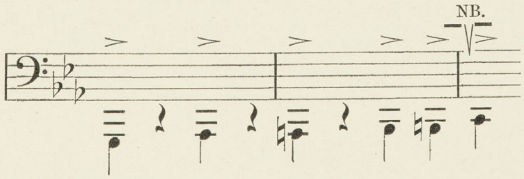


Takt 22 beginne ein quasi-Seitensatz, (»weiblicher« Gegenpart) *mf*, weich mit Verschiebung (zweites Pedal) bis Takt 30.

Takt 28/29 ist so zu akzentuieren:



Takt 31 beginnt die große Steigerung, die ihren Gipfelpunkt erst mit Anfang des Taktes 47 erreicht. Takt 45/46 die Bässe stark hervortretend:

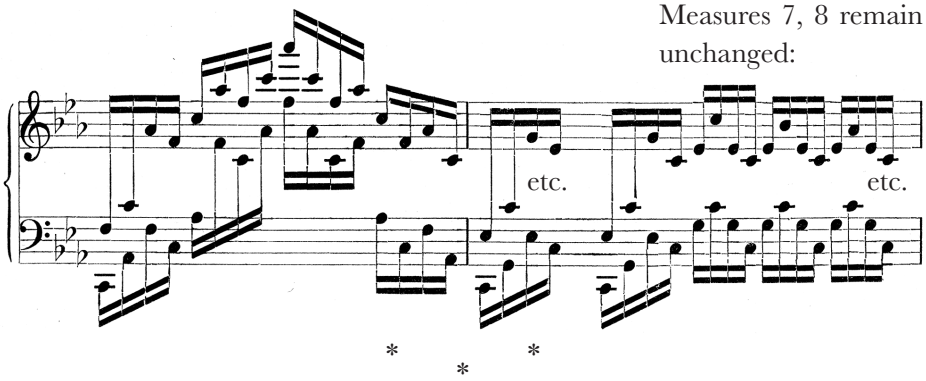


NB. Luftpause vor Beginn des Taktes 47.

Takt 55 beginnt nochmals eine gewaltige Steigerung, die im Takte 71 den strahlenden Gipfel des C-dur erreicht.
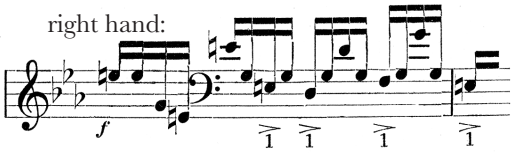
Takt 71—83 akzentuiere ich folgendermaßen (∧ = die kräftigen Akzente, > = die schwächeren Akzente) und spiele wie folgt:

Measures 7, 8 remain unchanged:
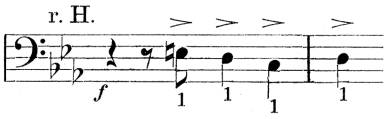


In the second half of each measure, the descent of both hands requires special and continuous attention. The thumb of the right hand—set down rigidly, but reinforced by pressure from a flexible wrist—carries the melodic core of this etude.
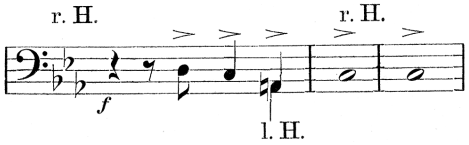
In measure 16, I articulate the right hand thus:



Measure 18, similarly:
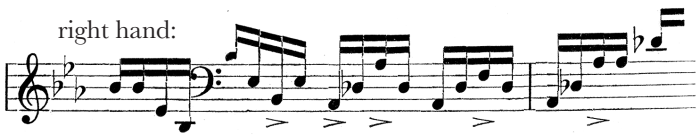


and measure 20:

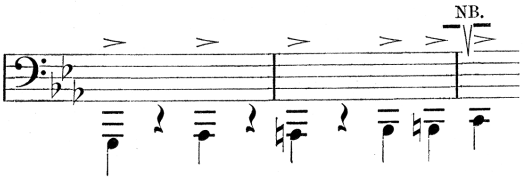


Beginning in measure 22, up to measure 30, something like a subordinate theme ("feminine" counterpart) comes in, *mf*, mellow, with soft pedal (2nd pedal).

In measures 28–29, the right hand is to be articulated like this:
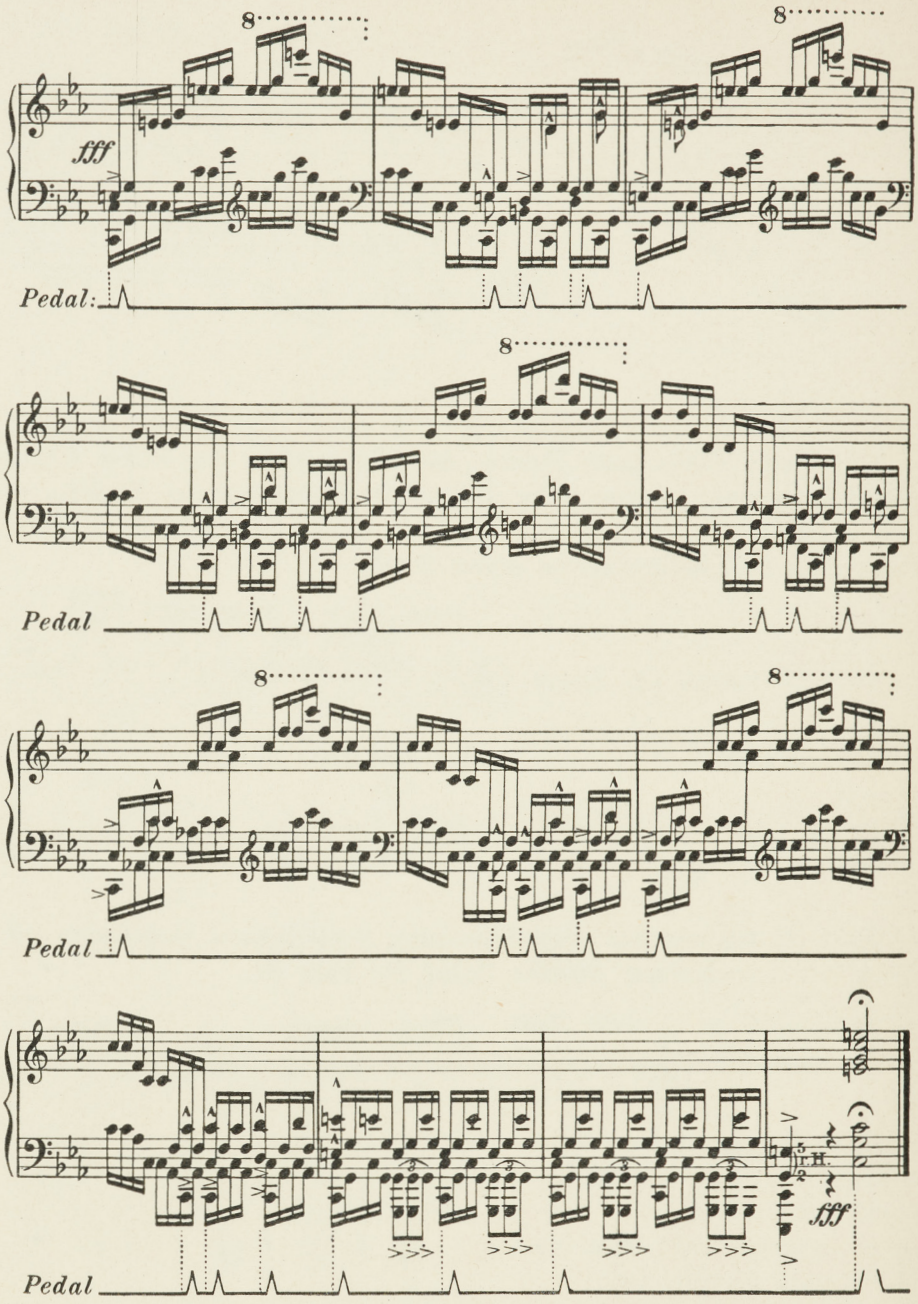


The *grand rising movement* that begins at measure 31 does not reach its climax until the beginning of measure 47. In measures 45–46, the bass should be brought out prominently:



Note: A breathing pause at the beginning of measure 47.
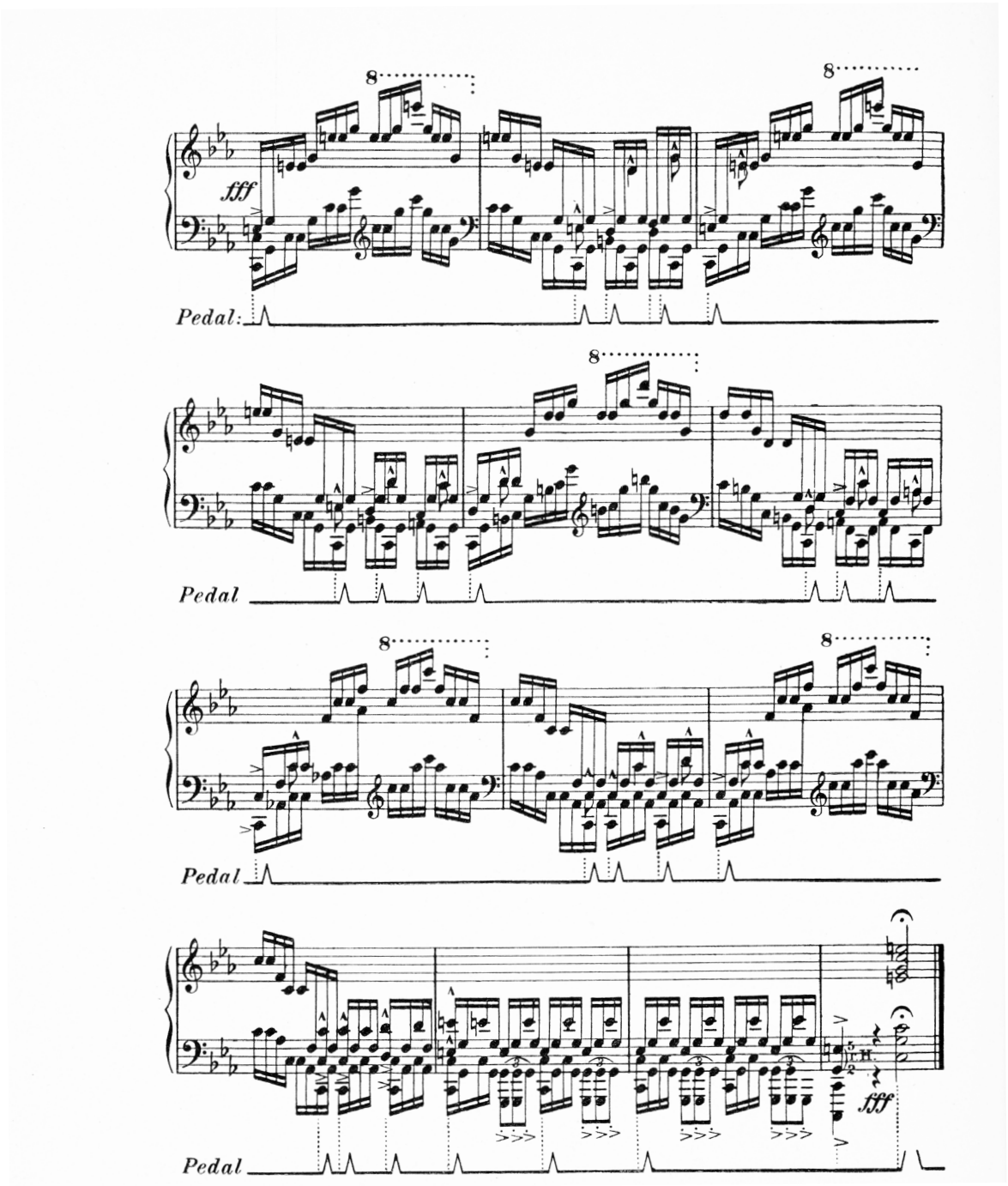
At measure 55, another titanic rising movement starts, which reaches the brilliant climax of C major in measure 71.

In measures 71–83, I accentuate as follows (Λ = the stronger accents, > = the weaker accents) and play as shown:



Takt 83: Den Akkord auf dem dritten Viertel hell strahlend: mit fest gewölbten, gespannten Händen, quasi staccato anschlagen, dann sofort »stumm« wiederanschlagen, hierauf erst der Pedalwechsel.

* * *



In measure 83, the chord on the third quarter note has to shine brightly; strike it with firmly arched, taut hands, quasi staccato, and "silently" sound it once more immediately afterwards; only then, follow with the pedal change.

* * *

Trois nouvelles études (ohne Opuszahl).
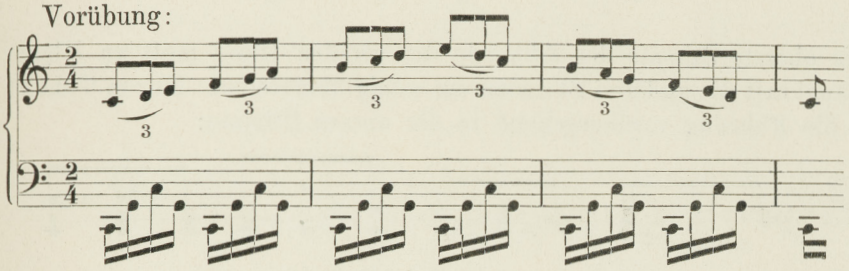
Nr. 1, F-moll.

Metronom $\frac{}{}$ = 108. Anstatt C stelle ¢ = alla breve = $\frac{2}{2}$.

Mit »Einteilungen« (Plätze bestimmen, wo die Triole der Rechten in die Achtel der Linken trifft) kommt man nicht weit. Jede Hand allein üben, hierauf Zusammenspiel probieren; aber immer zwischendurch zum Separatspiel zurückgreifen.
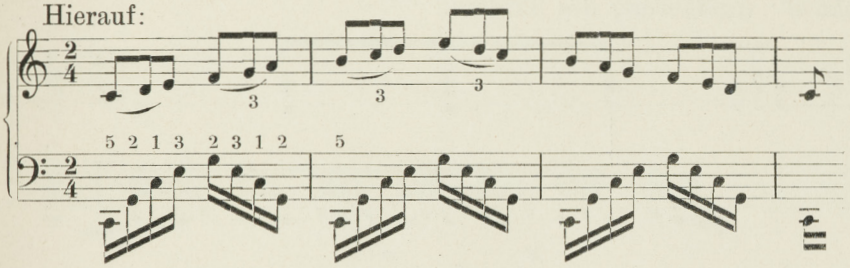
* * *

Vorübung:



durch mehrere Dur- und Molltonarten.

Hierauf:

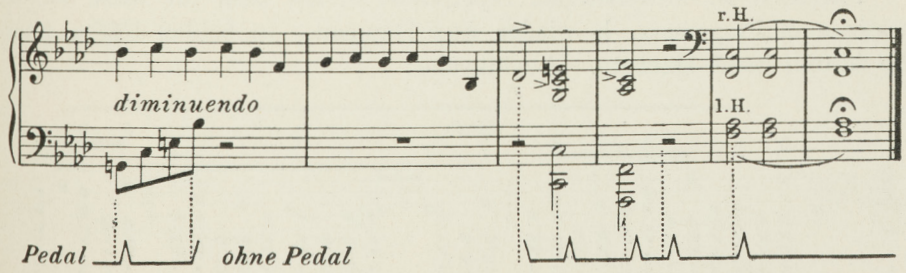


durch mehrere Dur- und Molltonarten.

* * *

Takt 57/58 spiele ich die großgestochene Lesart.

Takt 62 u. f. Pedalisierung und Hände-Verteilung, Akzente in der Mittelstimme:



* * *

Trois nouvelles études (no opus number)
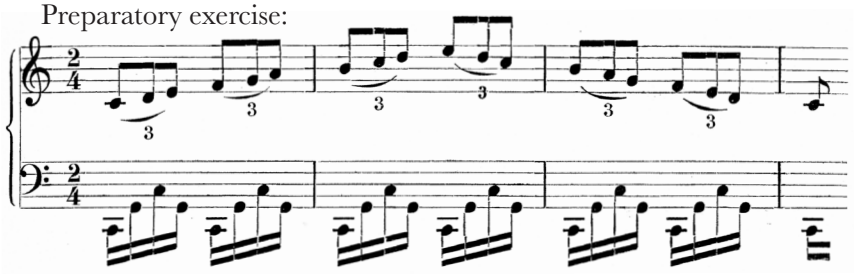
No. 1, F Minor

Metronome 𝅗𝅥 = 108. Instead of 𝐂, substitute 𝐂̵ = alla breve = $\frac{2}{2}$.

"Matching up the rhythmic patterns" (finding the places where the triplets of the right hand meet the eighth notes of the left hand) will not get the player very far. Practice each hand by itself, then try to play both hands together; but go back again to practicing them separately from time to time.
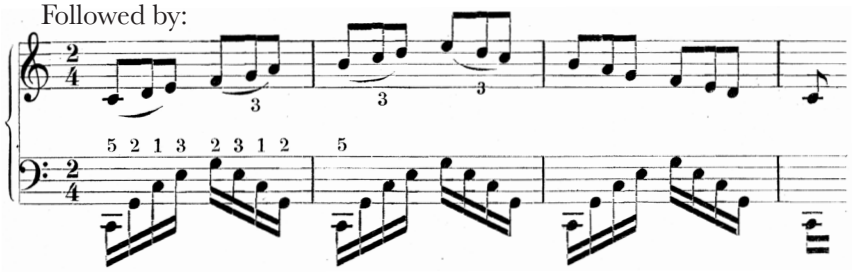
* * *

Preparatory exercise:



etc.

in several major and minor keys.

Followed by:



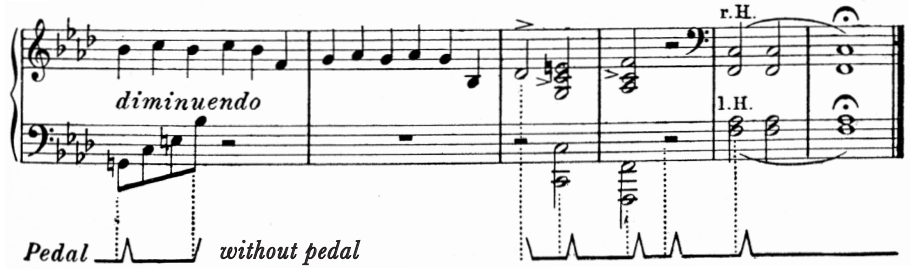
etc.

in several major and minor keys.

* * *

For measures 57–58, I play the version in large print.
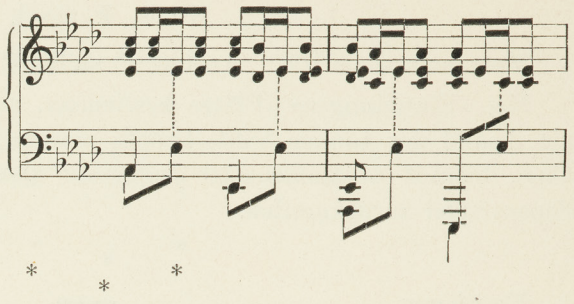
Measure 62 and following, pedaling and distribution of hands, accentuation in the middle part:
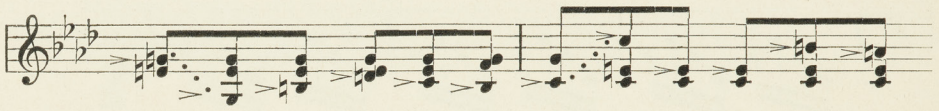


* * *

Nr. 2, As-dur.

Zuerst jede Hand allein sorgfältig und ausgiebig üben. Hierauf versuche man die Etüde einige Male in folgender Form, mit beiden Händen zusammen, zu spielen:
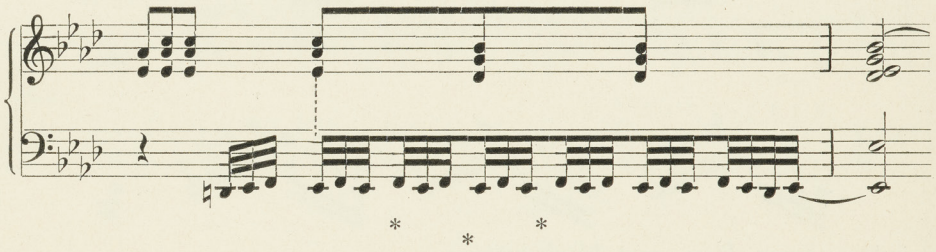


* * *

Die oberste Stimme der Akkorde der rechten Hand muß an Klang- und Sangkraft die anderen Stimmen ein wenig übertreffen. Nur in Takt 21 steigt die Führung vorübergehend in die untere Stimme:



Takt 57/59 nach der kleingestochenen (Pariser) Lesart.

Takt 58: Ausführung des Trillers:



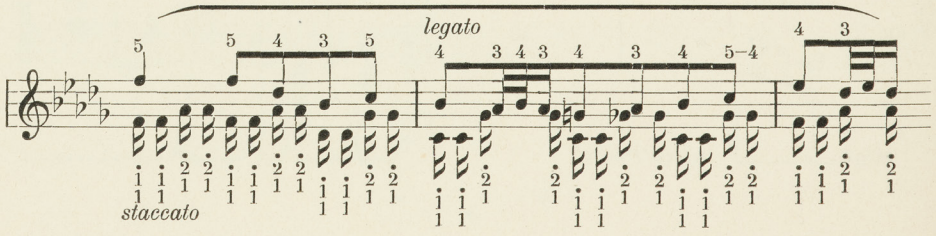
* * *

Nr. 3, Des-dur.

Metronom $\frac{1}{4} = 112—116$.

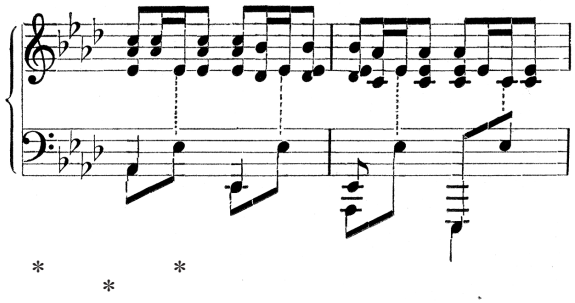
Variante 1: Die Staccato-Mittelstimme der rechten Hand durchweg nur mit dem Daumen spielen, im *f*; später im piano.

Variante 2: Mittelstimme repetierend a) mit dem für diese Etüde bestimmten Fingersatz, b) wieder nur Daumen. In beiden Fällen aber die Mittelstimme staccato. Ausführung:
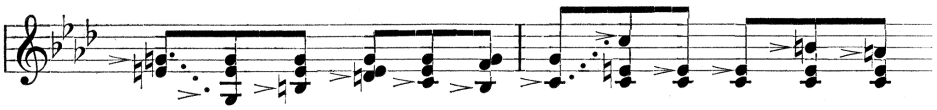


No. 2, A Flat Major

First, practice each hand alone carefully and thoroughly. Then try to play the etude a few times in the following form, with both hands together:
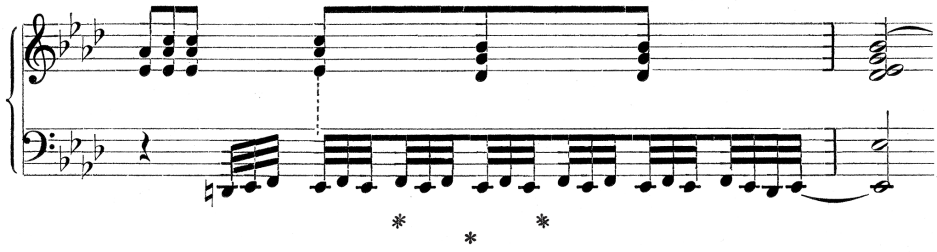


The uppermost voice of the chords in the right hand should sing out slightly louder above the other parts. It is only in measure 21 that the lower voice temporarily takes the lead:



In measures 57–59, follow the version in small print (Paris version).

Measure 58, execution of the trill:
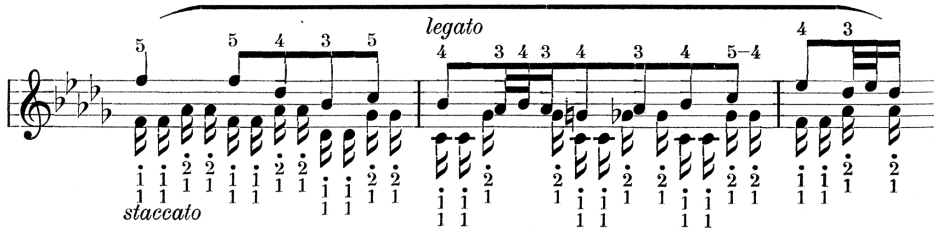


No. 3, D Flat Major
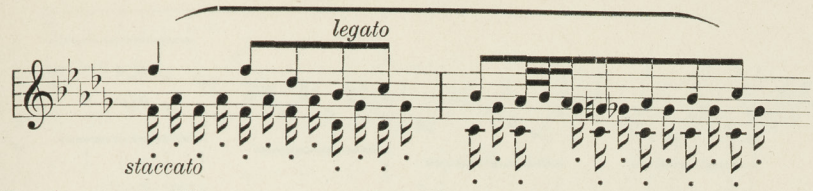
Metronome ♩ = 112–116.

Variant 1: Play the staccato middle voice of the right hand *only* with the thumb throughout, first *forte*; then *piano*.
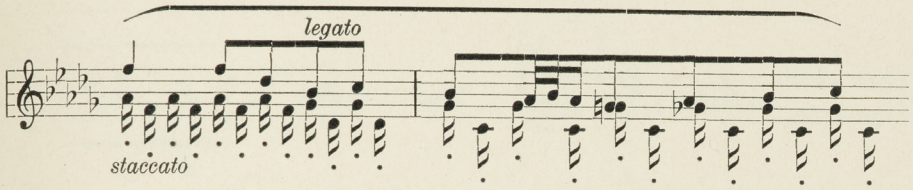
Variant 2: Middle voice repeating, (a) with the fingering indicated for this etude, and (b) *only* with the thumb again. Play the middle voice staccato in both instances. Execution:



Variante 3 (Fingersätze analog Variante 2):
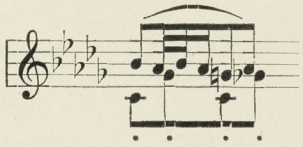


Variante 4 (Fingersätze analog Variante 2):
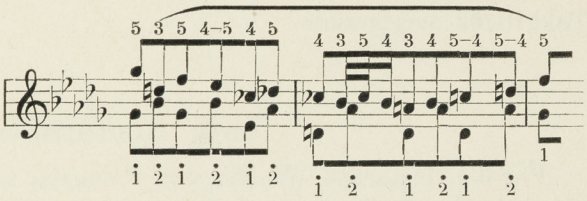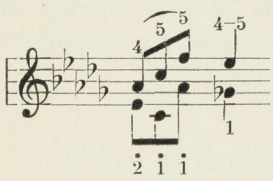


* * *

Ausführung der Vorschläge überall wie bei Takt 4:
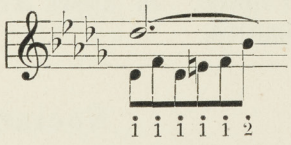


Fingersatz Takt 7/8:
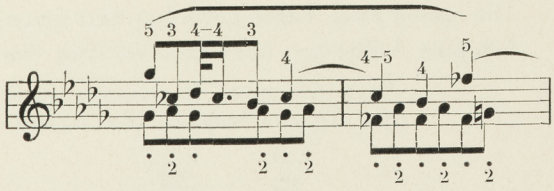


Takt 12:
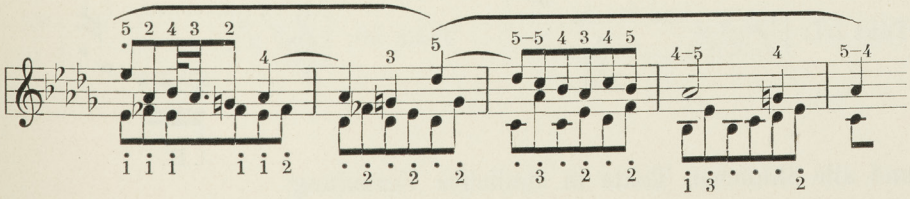


Takt 14:
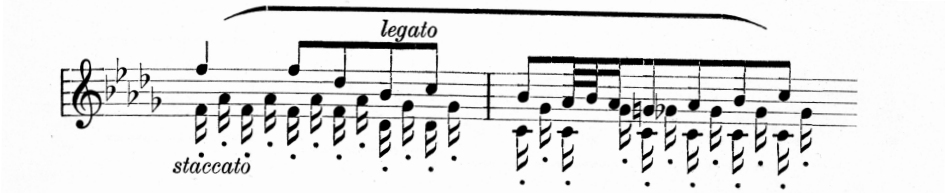


Takt 19—25, Fingersatz:
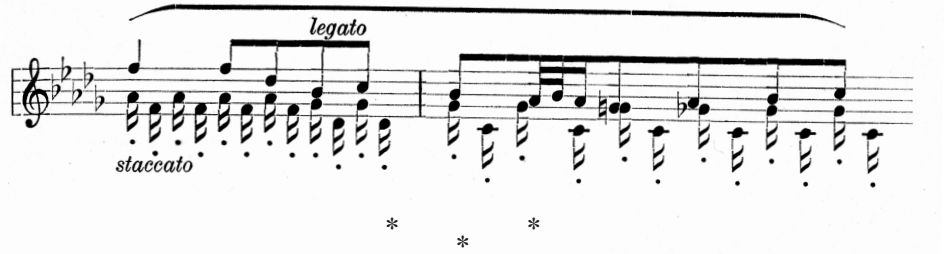




Variant 3 (fingering like variant 2):
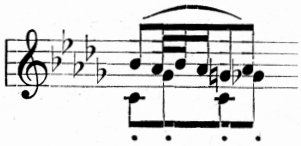


Variant 4 (fingering like variant 2):
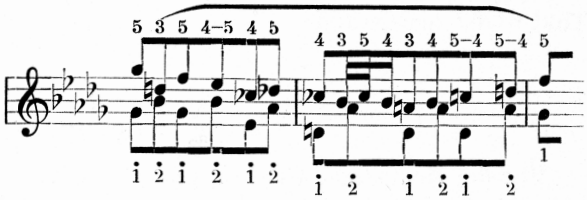


* * *

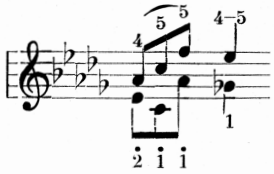
Execution of the grace-notes everywhere as in measure 4:
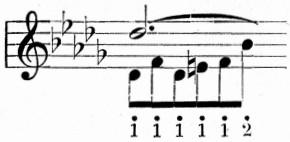


Fingering in measures 7–8:
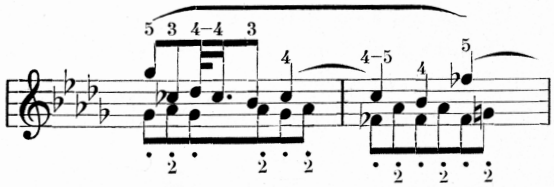


Measure 12:
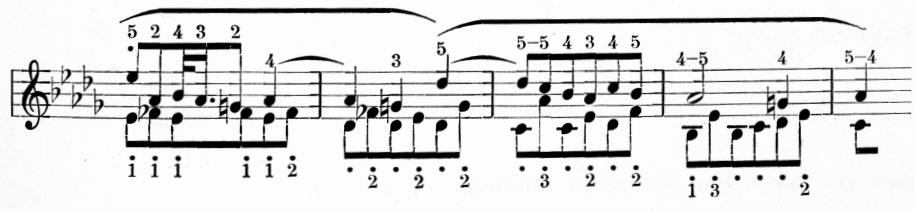


Measure 14:
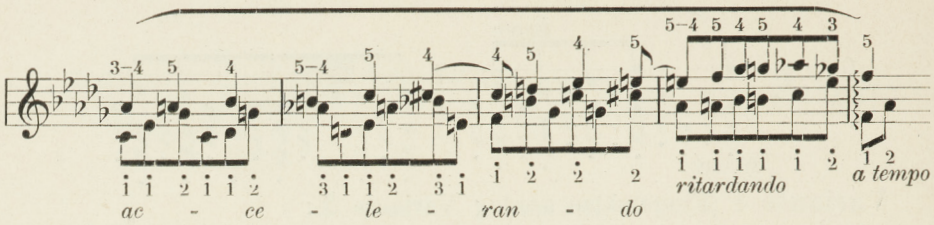


Measures 19–25, fingering:
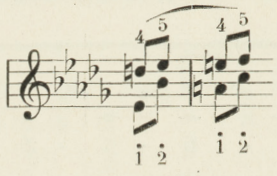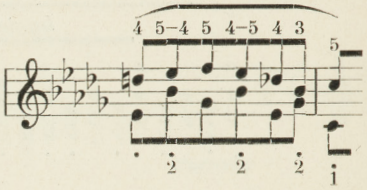




Takt 30/31 accelerando, Takt 32 ritardando. Takt 29—32, Fingersatz:
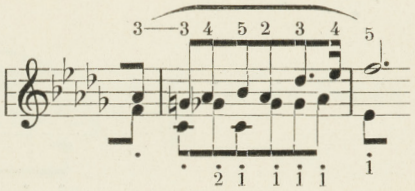


Takt 44/45, Fingersatz:
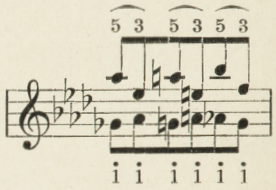


Takt 46:



Takt 49:



Takt 61:



Takt 61/62 accelerando.

* * *

Zwei Nocturnes.

Für die Nocturnes, Walzer und Polonaise beziehen sich die Hinweise, wie bei den Préludes, auf die Ausgabe Mikuli (Verlag Fr. Kistner, Leipzig). In dieser Ausgabe ist jede Komposition Chopins einzeln erhältlich.
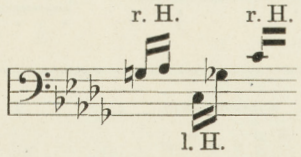
* * *

Nocturne op. 48, Nr. 2, Fis-moll.
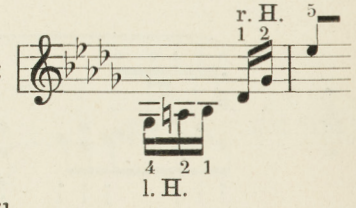
Die ersten zwei Takte ganz frei und quasi improvisiert; Takt 3 a tempo. Chopins Äußerung über den Vortrag des Mittelsatzes (Takt 57—100):

»Nach Art eines Rezitatives zu spielen.«
»Ein Tyrann befiehlt, der andere bittet um Gnade.«

Takt 57:

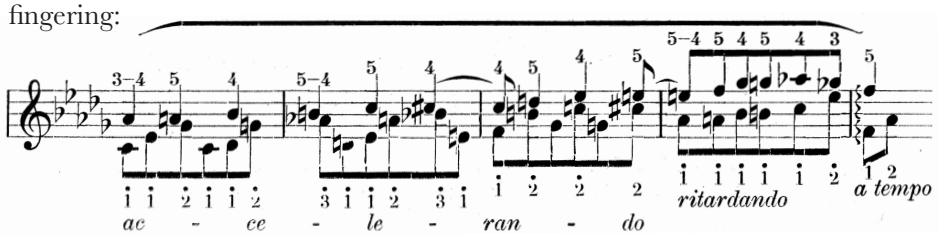


Takt 59:
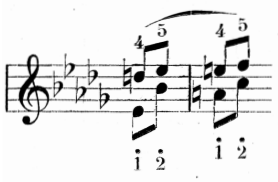


und alle ähnlichen Takte in ähnlicher Verteilung.

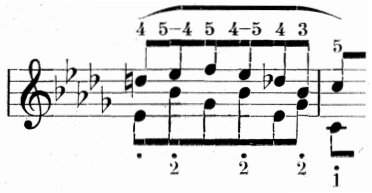
Measures 30–31, accelerando; measure 32 ritardando. Measures 29–32, fingering:



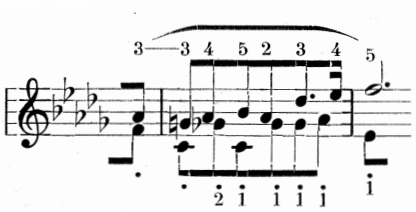
Measures 44–45, fingering:
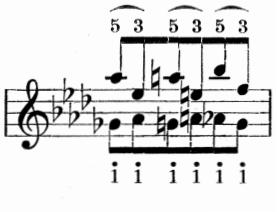


Measure 46:



Measure 49:



Measure 61:



Measures 61–62 accelerando.

* * *

Two Nocturnes

The comments regarding the nocturnes, waltzes, and the polonaise refer to the Mikuli edition (published by Fr. Kistner, Leipzig), as do the comments regarding the preludes. Each of Chopin's compositions is available separately in this edition.
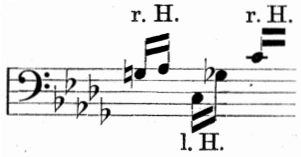
* * *

Nocturne Op. 48, No. 2, F Sharp Minor

The first two measures should be played rather freely and as if improvised; measure 3 a tempo.
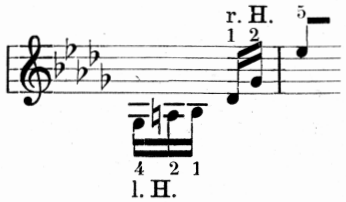
Chopin's comment regarding the performance of the middle section (measures 57–100):

"To be played in the manner of a recitative."
"One tyrant is giving orders, the other is begging for mercy."
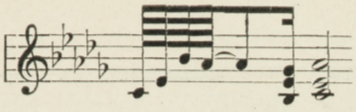
Measure 57:
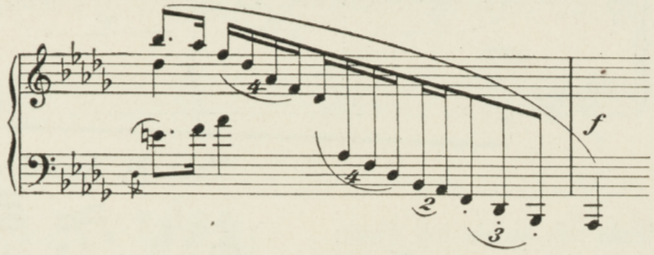


Measure 59:



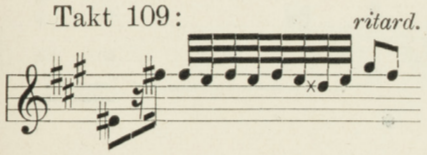
Play all similar measures in a similar distribution.

Takt 66:  diesem analog auch Takt 68.
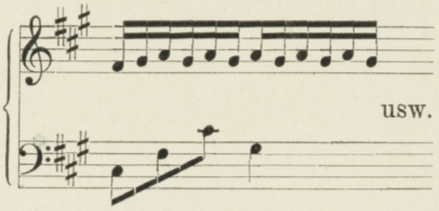
Takt 98, Gruppierung:
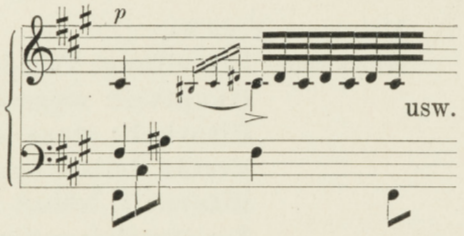


Takt 109:



Takt 117:
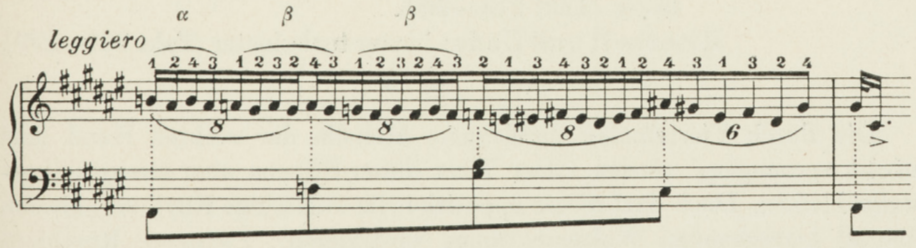


Takt 131 (ebenso Takt 132, 133, 134):
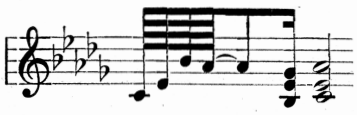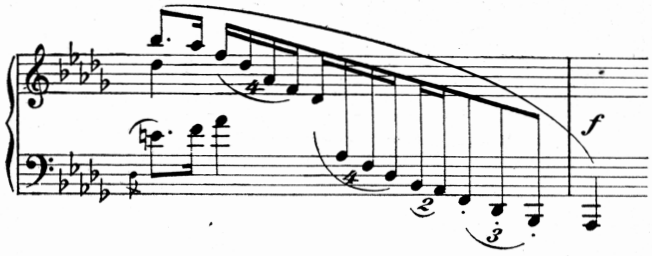


* * *

Nocturne op. 15, Nr. 2, Fis-dur.

Metronom ♪ = 72 (Chopins Metronom ♩ = 40, d. i. ♪ = 80).
Takt 7, Triller ohne Vorschlag. Takt 11, Gruppierung und Fingersatz:
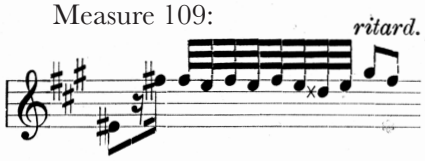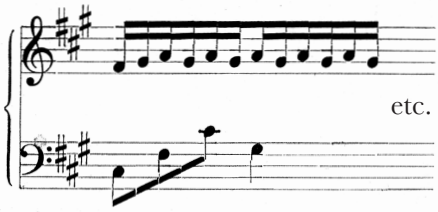


Takt 17: Hier muß es heller werden. Takt 24: Das *ais* der rechten Hand sehr lange in »Bebung« fortzittern lassen.
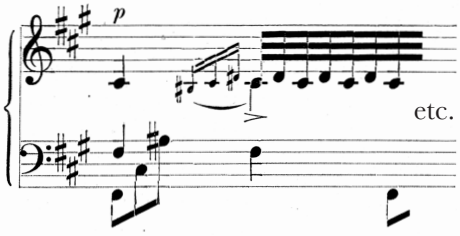
Measure 66:  Similarly, measure 68.

Measure 98, grouping: 

Measure 117:

Measure 109: 



Measure 131 (likewise measures 132, 133, 134): 
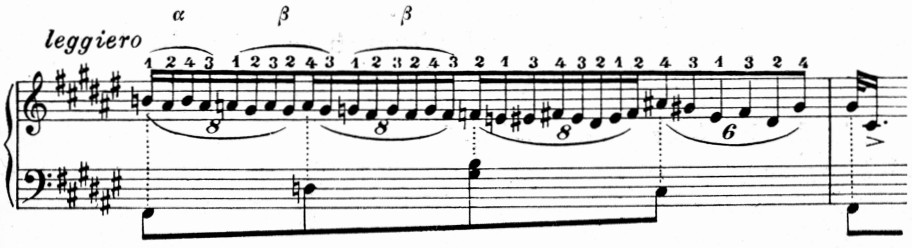
* * *

Nocturne Op. 15, No. 2, F Sharp Major

Metronome ♪ = 72 (Chopin gives metronome ♩ = 40, that is ♪ = 80).
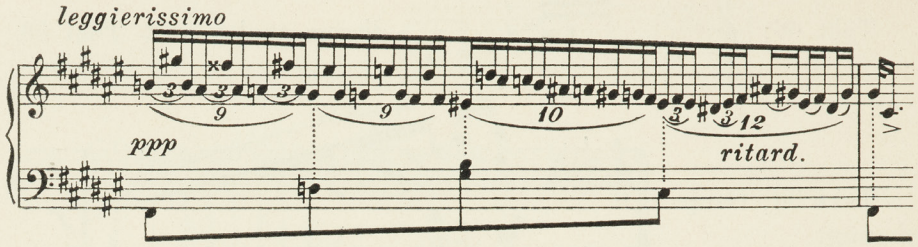
In measure 7, trill without appoggiatura.

Measure 11, grouping and fingering:

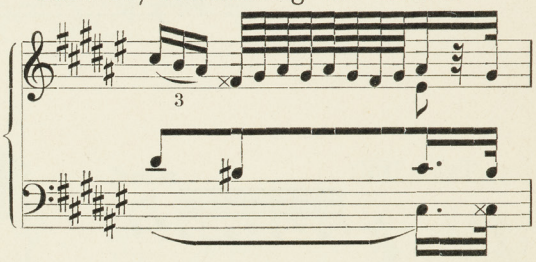


Measure 17: Here, it has to brighten up. In measure 24, let the *A sharp* in the right hand tremble on, "vibrato-like," for a long time.
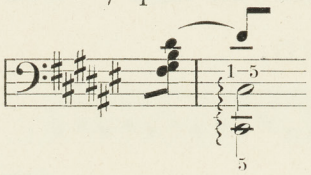
Takt 51, Gruppierung:



Takt 56, Ausführung des Trillers:



Takt 55, spiele ich links:



* * *

Walzer op. 42, As-dur.
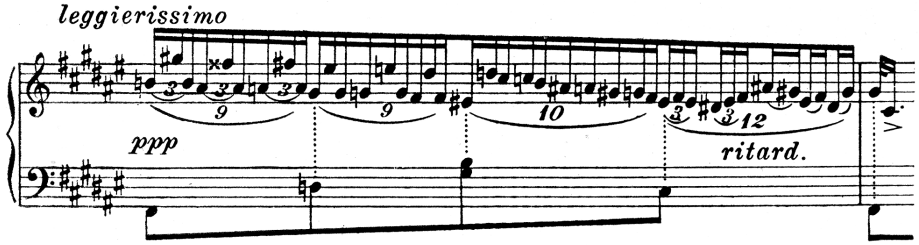
Metronom $\dot{\mathrm{d}}. = 84$.

Gliederung: Einleitung: Takt 1—8, gegen Schluß etwas zurückhalten.
Hauptteil: wiegend (Takt 9—40).
Ritornell: etwas lebhafter (Takt 41—56).
Erstes Seitenthema: sehr graziös (Takt 57—72).
Ritornell: lebhaft (Takt 73—88).
Zweites Seitenthema: etwas vierschrötig (Takt 89—104).
Ritornell: lebhaft (Takt 105—120).
Drittes Seitenthema: etwas pathetisch, großzügig, sostenuto (Takt 121—164).
Ritornell: recht lebhaft (Takt 165—180).
Hauptteil wiederholt: wiegend (Takt 181—212).
Ritornell und zweites Seitenthema: lebhaft und sehr lustig (Takt 213—260).
Ritornell und Coda: immer turbulenter (Takt 261—289).

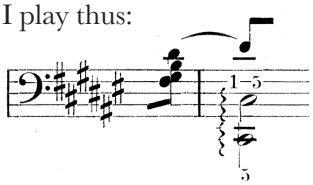
* * *

Die durch Viertelnoten gezeichnete Melodie der rechten Hand darf nicht »gesungen« werden. Der Wert dieser Stimme aber streng soll gewahrt bleiben. Doch darf dieser oppositionelle zweiteilige Rhythmus nie den überall herrschenden Walzerrhythmus verdrängen. Letzterer Rhythmus der Linken — durch folgende Pedalisierung gestützt — darf nicht korrumpiert werden.

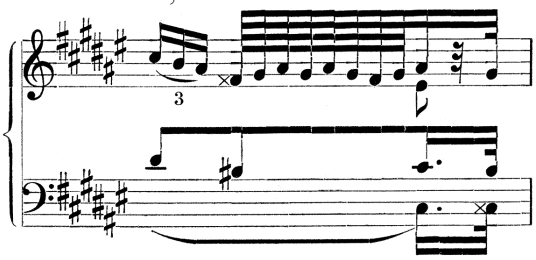
Measure 51, grouping:



Measure 55, left hand,
I play thus:



Measure 56, execution of the trill:



* * *

Waltz, Op. 42, A Flat Major

Metronome ♩. = 84.

Structure: *Introduction*: measures 1–8, toward the end with some restraint
Main part: swaying (measures 9–40)
Ritornello: somewhat more lively (measures 41–56)
First subordinate theme: very graceful (measures 57–72)
Ritornello: lively (measures 73–88)
Second subordinate theme: somewhat robust (measures 89–104)
Ritornello: lively (measures 105–120)
Third subordinate theme: with some passion, generous, sostenuto (measures 121–164)
Ritornello: quite lively (measures 165–180)
Repeat of main part: swaying (measures 181–212)
Ritornello and second subordinate theme: lively and very merry (measures 213–260)
Ritornello and coda: with increasing turbulence (measures 261–289)

* * *

The melodic line in quarter notes (right hand) must *not* be "sung"; but the value of these notes should be strictly kept. However, this opposing bipartite rhythm must not usurp the place of the waltz rhythm prevalent everywhere. That latter (waltz) rhythm of the left hand—supported by the pedaling shown below—must not be corrupted.
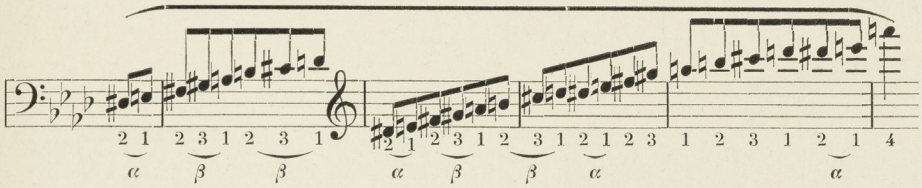
Pedal Takt 8 bis 23:



Später, Pedal wie vorgezeichnet.
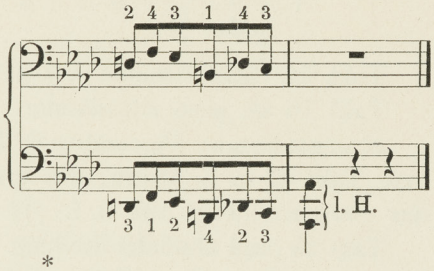
Takt 158: Ausführung des Vorschlages analog der Bezeichnung in Takt 160. (Erste Note der Verzierung mit dem ersten Viertelschlag der Linken zusammen.)

Takt 210—212, sehr zögernd. Takt 240—244, Fingersatz wie bei Mikuli oder folgender Fingersatz:



In der »Coda« gerät der Walzer immer mehr in »holden Taumel«.

Takt 288/289 Fingersatz und Verteilung:
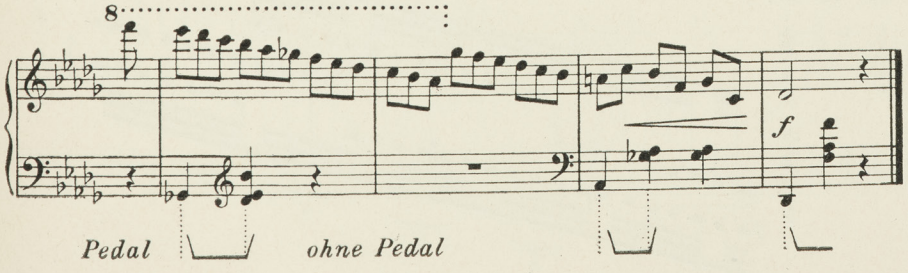


* * *

Walzer op. 46, Nr. 1, Des-dur.

Metronom $\dot{\mathrm{d}}. = 88$.

Ein graziöser Walzer, aber keine Noten-steeple-chase.

Eine entfernte, äußerst zart angedeutete Verwandtschaft mit dem Wiener Walzer: fast unmerkliche Verkürzung des ersten Viertels (wodurch der zweite Viertelschlag um ein winziges zu früh fällt) gibt dem Walzer jenes unwiderstehliche Wiegen. Hauptteil des Walzers (Takt 1—37) leggierissimo, Finger fest und geworfen. Pedale kurz, häufige Verwendung des linken Pedals.

Takt 122—125, Einteilung und Pedal:



* * *

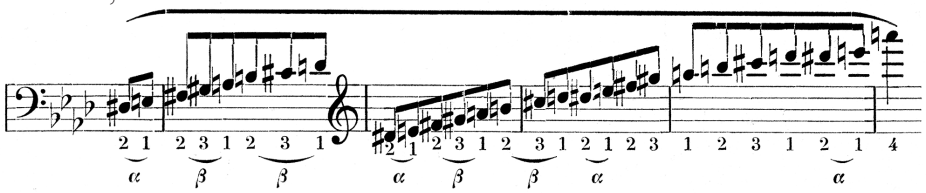
Pedaling, measures 8–23:



Subsequent pedaling as indicated.
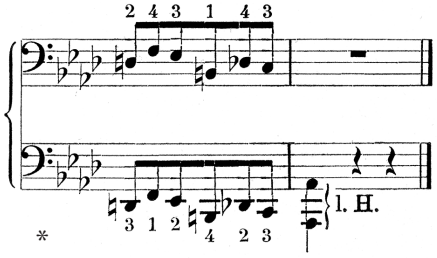
In measure 158, the execution of the appoggiatura corresponds to the one shown in measure 160. (*First* note of the ornament struck *together with* the first quarter note beat of the left hand.)

Measures 210–212, very hesitant. Measures 240–244, fingering as shown in Mikuli, or as follows:



In the "coda," the waltz is developing more and more into a "sweet frenzy" ("holder Taumel").

Measures 288–289, fingering and distribution:
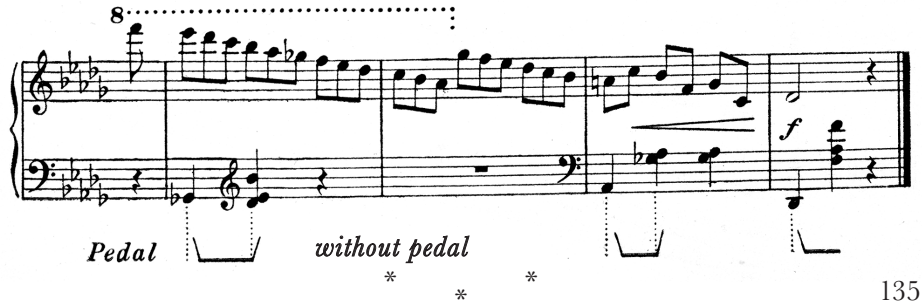


* * *

Waltz Op. 64, No. 1, D Flat Major

Metronome $\mathit{d.}$ = 88.

A graceful waltz, but not a musical steeple chase.

A distant, *extremely* faint hint of a relationship with the Viennese waltz: an almost imperceptible shortening of the first quarter note (which causes the second quarter note beat to occur an infinitesimal moment too soon) creates the irresistible swaying movement of this waltz. Main part of this waltz (measures 1–37) leggierissimo, with fingers firm and thrown at the keys. Short pedaling; frequent application of the left pedal.

Measures 122–125, rhythmic pattern and pedal:
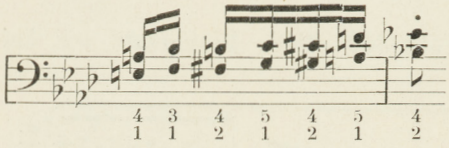


* * *

Polonaise op. 53, As-dur.
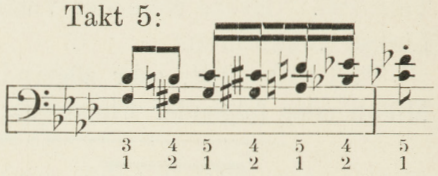
Metronom, Hauptteil ♩ = 72. Einleitung, Seitenthema, Mittelsatz bedeutend bewegter.

Ich nehme folgenden Quartenfingersatz:

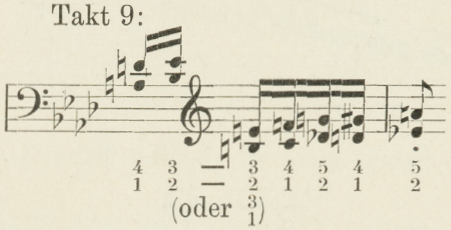
Takt 1:



Takt 5:
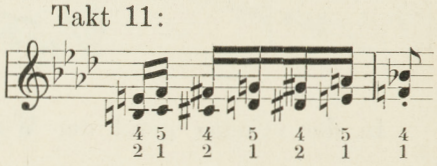


Takt 9:
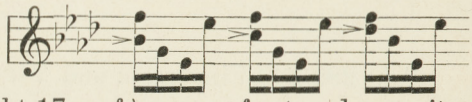


(oder $\frac{3}{1}$)

Takt 11:



Takt 14, Mittelstimme betont:
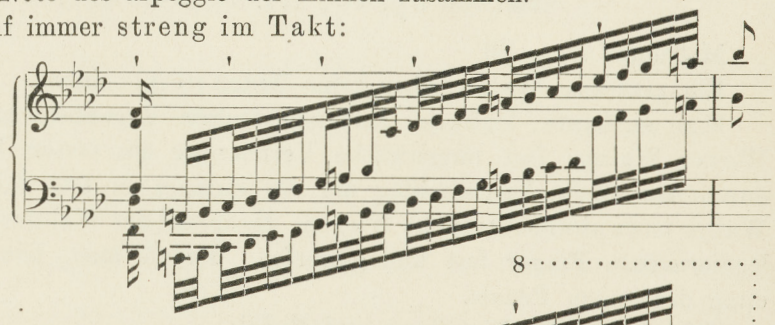


Takt 16 un poco ritardando.

Hauptthema: Das erstemal (Takt 17 u. f.) mezzoforte, das zweitemal (Takt 33 u. f.) forte, das drittemal (Takt 65 u. f.) fortissimo und das viertemal (Takt 155 u. f.) *fff*.
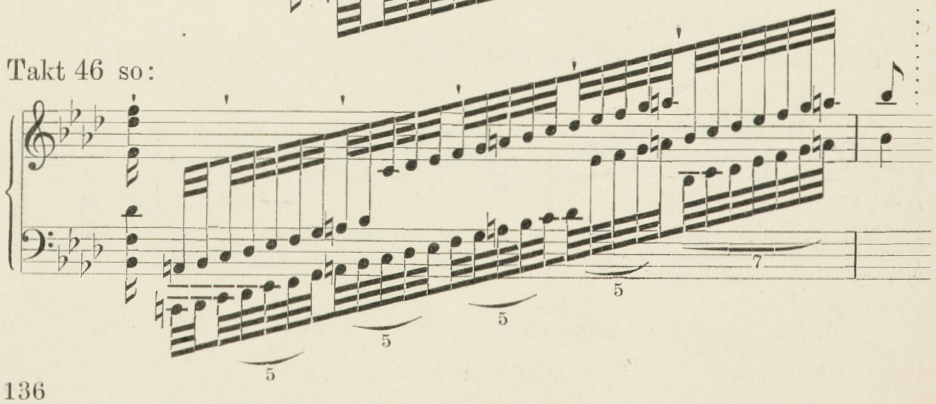
Takt 25 (und ähnliche Stellen): Triller ohne Vorschlag stets mit Akzent beginnen. Takt 28, sechstes Achtel: Den Vorschlag — rechts — mit der letzten Note des arpeggio der Linken zusammen.

Der Lauf immer streng im Takt:

Takt 30 so:



Takt 46 so:
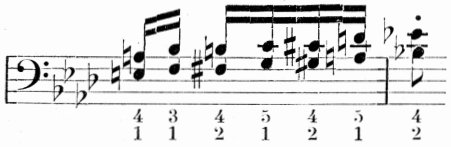


Polonaise Op. 53, A Flat Major
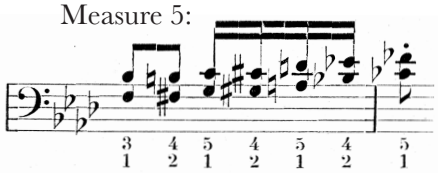
Metronome, main section: ♩ = 72. Introduction, subordinate theme, and middle section with significantly more agitation.

I take the following fingering for the fourths:
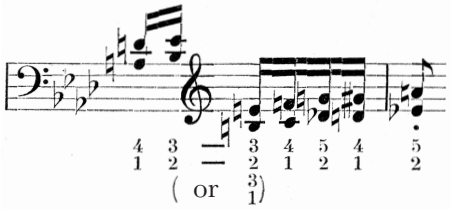
Measure 1:
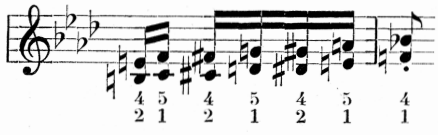


Measure 5:
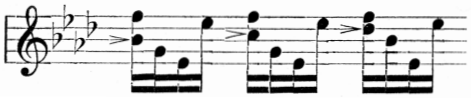


Measure 9:



Measure 11:



Measure 14, middle voice emphasized:
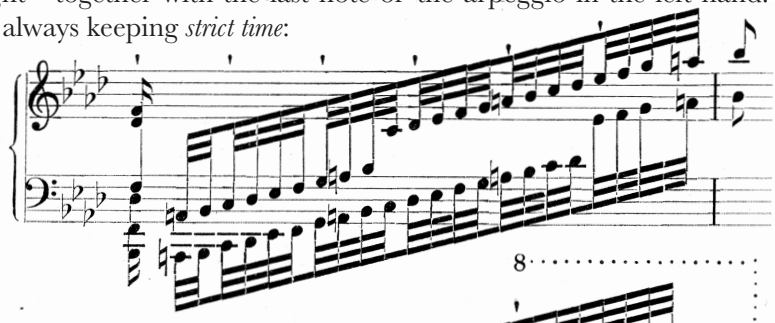


Measure 16, un poco ritardando.

Main theme, the first time (measure 17 and following) *mezzoforte*, the second time (measure 33 and following) *forte*, the third time (measure 65 and following) *fortissimo*, and the fourth time (measure 155 and following) *fff*.
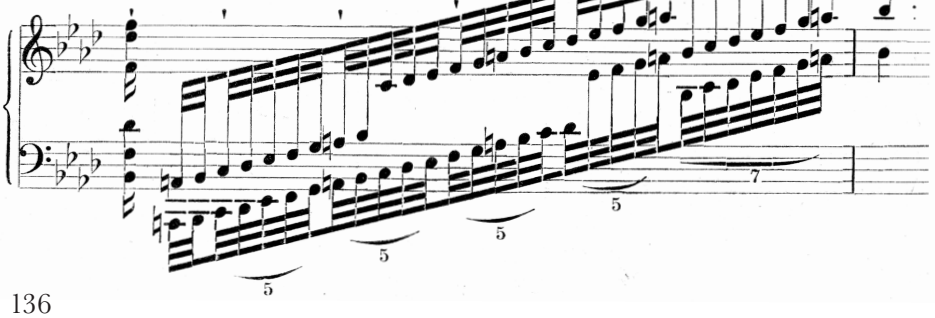
In measure 25 (and in similar places), trill without appoggiatura and always beginning with accented note. In measure 28, sixth eighth note, sound the grace-note—on right—together with the last note of the arpeggio in the left hand.

The run always keeping *strict time*:

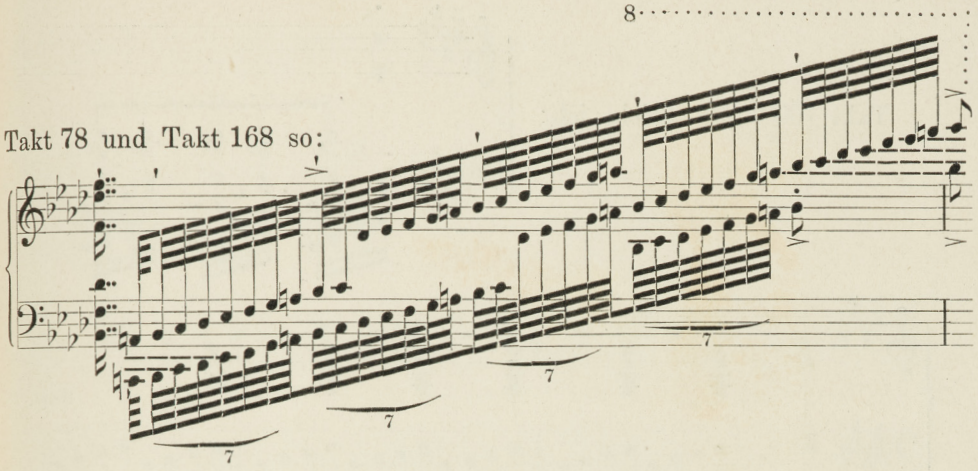
Measure 30 thus:



Measure 46 thus:
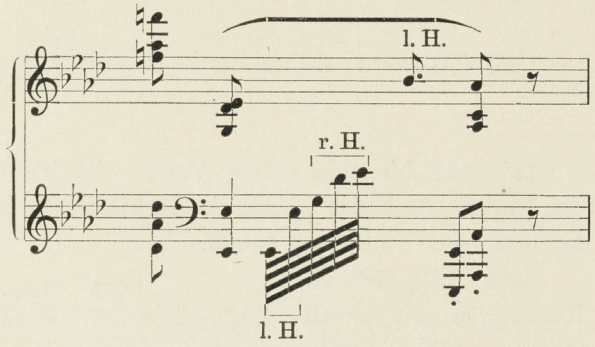


Takt 78 und Takt 168 so:



Takt 31: Den Vorschlag rechts vor dem zweiten Achtel anschlagen.

Takt 48: Ausführung:



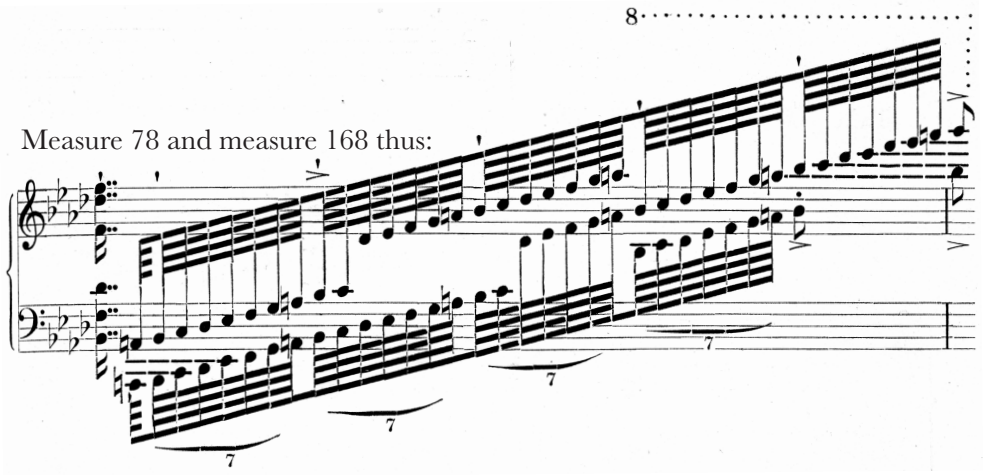
Takt 57 u. f.: Den Rhythmus in der linken Hand scharf und schneidig akzentuieren. Die Rechte mit größtem Gesangston. Takt 63/64: Die Trilleranfänge (*des*, *d*, *es*) mit scharfen, klingenden Akzenten. Takt 80: Ausführung wie Takt 48.

Takt 81/83: Die sieben *gis* (oberste Note des arpeggio) stets überschlagend mit der Linken nehmen.

Takt 83—120: Die Oktavenbewegung werde sofort von der Linken mit den $\frac{1}{5}$ Fingern (derselbe Fingersatz durchweg) übernommen. Große Steigerung. Eine Steigerung: Takt 83, *ppp* beginnend, zu Beginn des Taktes 121 im *fff* gipfelnd, in selber Stärke und bei unvermindertem Glanze weiter bis zum fünften Achtel des Taktes 128. Hierauf folgt plötzliches piano.
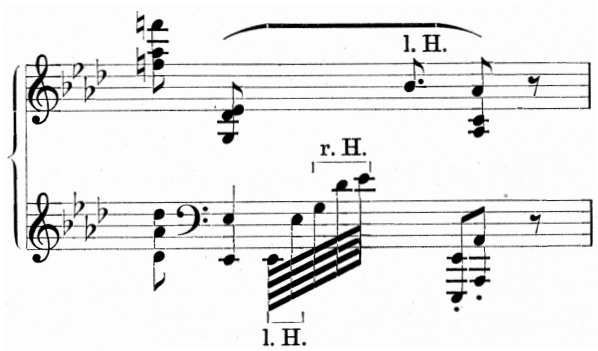
Takt 83—105 linkes Pedal.

Measure 78 and measure 168 thus:



In measure 31, play the grace-note in the right hand *before* the second eighth note beat.

Measure 48, execution:
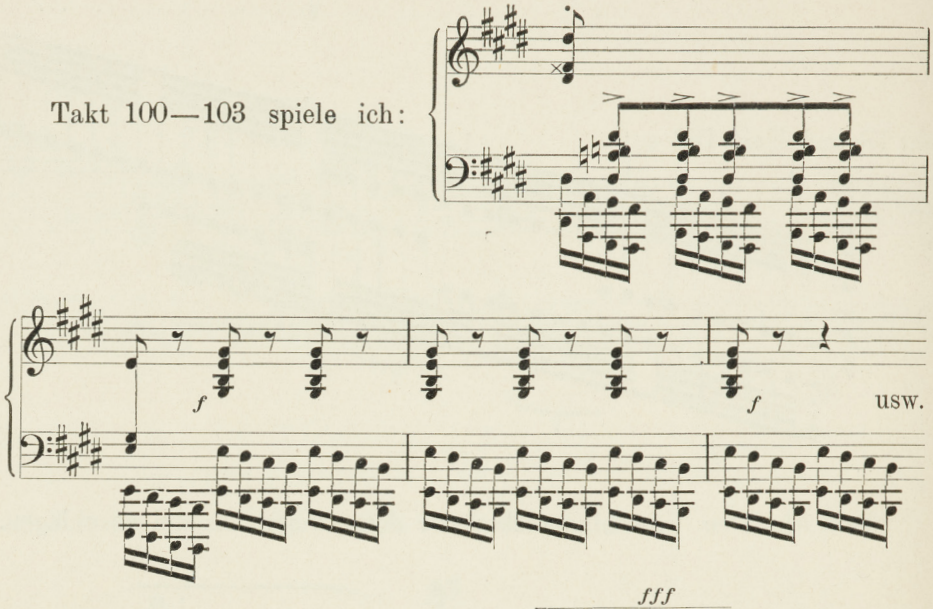


In measures 57 and following, the rhythm in the left hand should be articulated crisply and briskly. The right hand in a very strong singing tone. In measures 63–64, the beginnings of the trills (*D flat, D, E flat*) with crisp, sonorous accentuation. Execution of measure 80 like measure 48.

In measures 81–83, always reach over with the left hand to take the seven *G sharps* (the highest notes of the arpeggios).

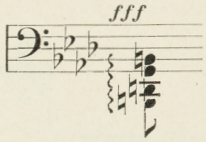
In measures 83–120, the movements in octaves should *immediately* be taken over by the left hand with $\frac{1}{5}$ fingering (the same fingering throughout). Strong dynamic intensification. *One* intensification: beginning with *ppp* in measure 83; reaching its maximum with *fff* in measure 121; then continuing at the same volume and with undiminished brilliance up to the fifth eighth note of measure 128. Then a sudden *piano*.

Measures 83–105, apply left pedal.

Takt 100—103 spiele ich:
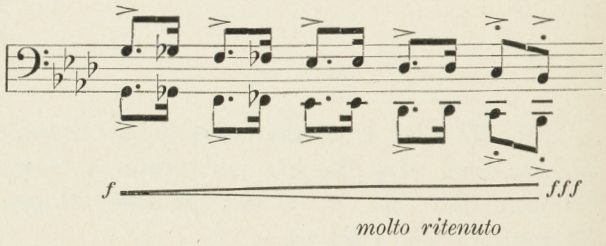


Takt 125 erstes Achtel, linke Hand:



Takt 143 bis zum ersten Viertel des Taktes 151 muß neben den *fz* der Linken auch das immer wiederkehrende, klingend akzentuierte *c* der Rechten volle Wirkung haben.

Takt 153/154 die Rückungen mit gewaltsamer, großer Steigerung:
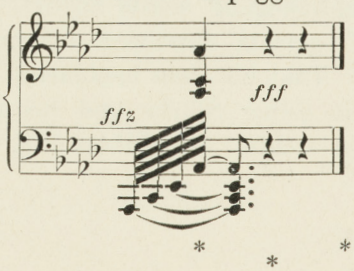


molto ritenuto

Die Coda ohne jede Hast. Ruhig, triumphierend. Die Achtel-Oktaven der Linken (Takt 175—178) steigen mit Pomp, Pracht und Größe auf und ab.

Takt 180: Akkorde nicht arpeggieren.

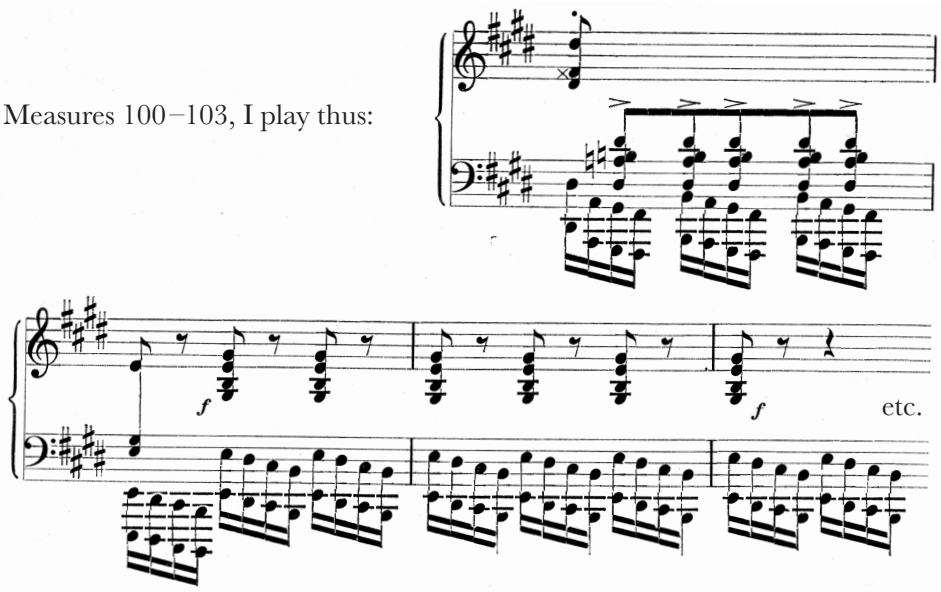
Takt 181:
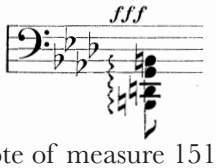


Linke scharf und blitzschnell arpeggieren. Mit der letzten Note der Linken den Akkord der Rechten *fff* zusammen.

* * *

Measures 100–103, I play thus:
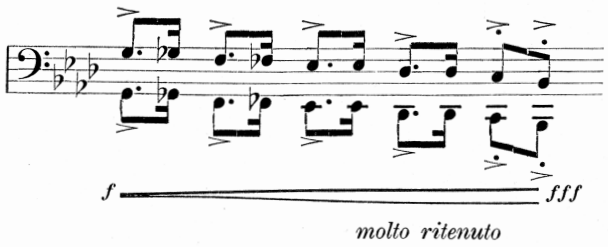


Measure 125, first eighth note, left hand:



From measure 143 to the first quarter note of measure 151, in addition to the *fz* of the left hand, the constantly recurring *C* of the right hand must be brought out to full effect with a loud attack.
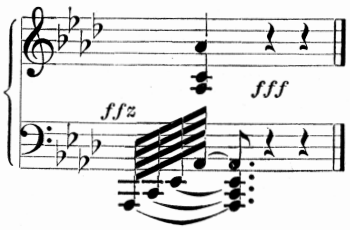
Measures 153–154, the chromatic descent with forceful, strong intensification:



The coda without any kind of hurry. Calm, triumphant. The eighth-note octaves of the left hand (measures 175–178) ascend and descend with pomp and circumstance.

In measure 180, do *not* arpeggiate the chords.

Measure 181:



Crisp and rapid arpeggio in left hand. Strike the chord of the right hand together with the last note of the left, *fff*.

* * *

FRANZ LISZT.

Liszts großer, gütiger Genius liebte es gar sehr, seine Schöpfungen zur Verherrlichung gewaltiger Meister oder schöner Ideen zu schreiben: Goethes »Faust«, Dantes »Göttliche Komödie«, Tasso, Kaulbachs »Hunnenschlacht«, das ungarische Vaterland, um nur einige Beispiele herauszugreifen.

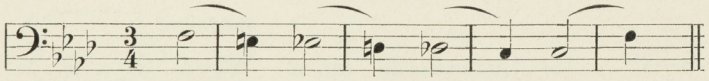
Im folgenden Programm sind die Kompositionen der ersten Abteilung zur Verherrlichung Bachs, die Werke der zweiten Abteilung zur Verherrlichung Italiens geschrieben. Die drei Werke der dritten Abteilung mögen zur Verherrlichung des Dämonisch-Bravourösen geschrieben sein.

Die beiden folgenden, großartigen Kompositionen sind ursprünglich für die Orgel komponiert, später für das Pianoforte übertragen worden.

* * *

Die Hinweise beziehen sich auf die Original-Ausgabe mit folgendem Titel:

Anton Rubinstein
in verehrungsvoller Freundschaft gewidmet.
Variationen
über das Motiv von Bach



(Basso continuo des ersten Satzes seiner Cantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« und des Crucifixus der H-moll-Messe.)
für das
Pianoforte
von
Franz Liszt.
In dem Concert für das Bach-Monument vom Componisten vorgetragen am 28. April 1875 in Hannover.
Berlin
Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- & Musikalienhandlung
(Rob. Lienau)

* * *

FRANZ LISZT

Liszt's great, generous spirit was fond of writing his compositions to the glorification of great masters or noble ideas: Goethe's "Faust," Dante's "Divine Comedy," Tasso, Kaulbach's "Battle of the Huns," and his Hungarian Fatherland, to name but a few examples.
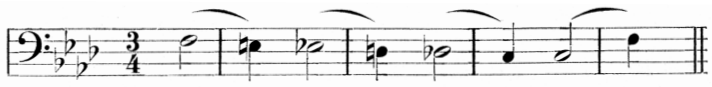
In the following program, the compositions in the first section are to the glorification of Bach and those in the second to the glorification of Italy. The three works in the third section can be viewed as written to glorify demonic bravura.

The following two grandiose compositions were written originally for the organ and later transcribed for the piano.

* * *

References are to the original edition with the following title:

Dedicated in reverent friendship
to Anton Rubinstein
Variations
on Bach's Motif



(Figured Bass of the First Movement of his Cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" / "Weeping, Lamenting, Worrying, Fearing" and of the Crucifixus of his Mass in B minor)
for the
Pianoforte
by
Franz Liszt.
Performed by the composer in a benefit concert for the Bach monument at Hanover, 28 April 1875.
Berlin:
Published and copyrighted by Schlesinger's Book and Music Shop
(Rob. Lienau)

* * *

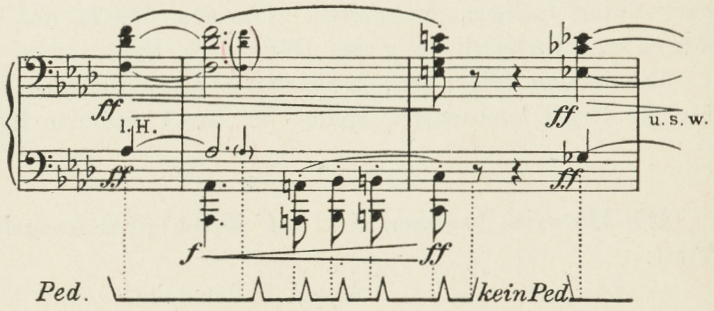
Weinen, klagen —
sorgen — zagen —
sind der Christen Thränenbrod.

Schluß-Choral: Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Noth, Tod und Elend treiben,
Es wird mich Gott ganz väterlich
In seinen Armen halten.

Diese Variationen (eine moderne »chromatische Fantasie«), eine der innerlichsten und ergreifendsten Klavier-Schöpfungen, zeigen uns in überraschender Weise eine neue und vollständige Wandlung des alten, erstarrten, kontrapunktischen Stiles.

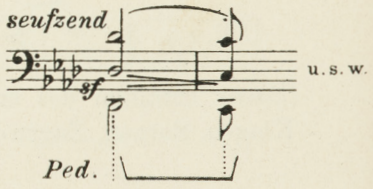
* * *

Den Anfang interpretiere ich, wie folgt:
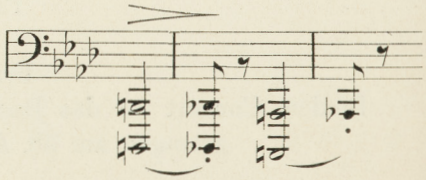


Den Auftakt hell, stark und kurz (quasi staccato), auf beide Hände verteilt, dann (wo die eingeklammerten Noten stehen) stumm wieder anschlagen. Gleicher Anschlag und Pedalisierung in Takt 3—8.

Takt 8—15: Das thematische Motiv:



Takt 13/14 links weiter in Oktaven:



Takt 16: Die Sextolen: je zwei Triolen, Takt 17: sechsmal zwei Noten.

Es folgt dieser wunderbar schmerzlich-innige Teil. Auf die Seelen-Verwandtschaft mit dem »Adagiosissimo« (Lamento) des Capriccio B-dur von Bach (s. S. 6) verweise ich nochmals.

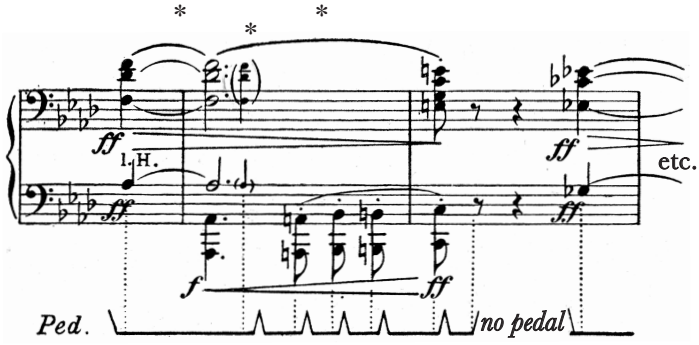
Weeping, lamenting—
worrying—fearing—
are the Christian's bread of tears.

Final chorale: Whate'er our God ordains is right:
Here shall my stand be taken;
Though sorrow, need, or death be mine,
Yet I am not forsaken.
My Father's care is round me there;
He holds me that I shall not fall:
And so to Him I leave it all.

[Trans. Catherine Winkworth, 1827–1878]
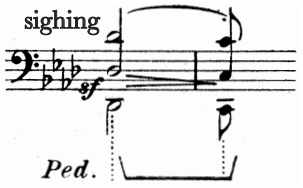
These variations (a modern "chromatic fantasy"), one of the most intimate and moving creations for the keyboard, present us in a surprising way with a new and complete change of the ancient, sclerotic contrapuntal style.

I interpret the opening as follows:
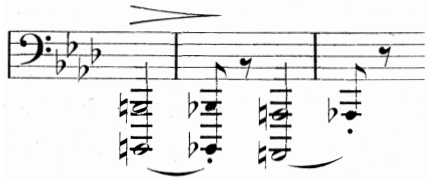


The upbeat bright, vigorous, quasi staccato, distributed to both hands, then strike again silently the notes printed in parentheses. The same touch and pedaling apply in measures 3–8.

Measures 8–15, the thematic motif:



etc.

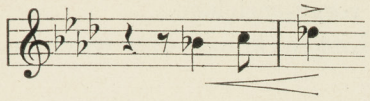
Measures 13–14, continue the left hand in octaves:
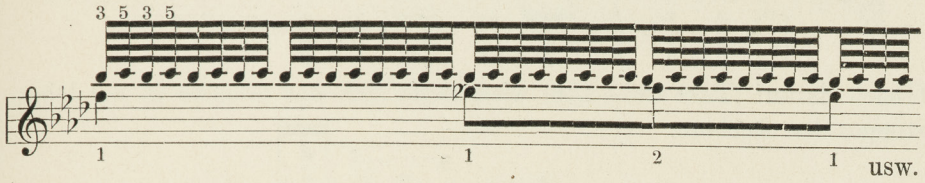


Measure 16: The sextuplets as two triplets each. Measure 17: Six times two notes.

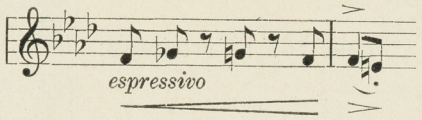
What follows is that wonderfully intimate and wistful part. I point out once more the congeniality of spirit that exists between this and the "Adagiosissimo" (Lamento) of Bach's Capriccio in B flat major (see p. 6).
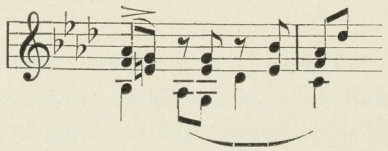
Takt 18—50 mit Verschiebung (linkes Pedal) zu spielen.

Takt 29/30:  hervorheben.
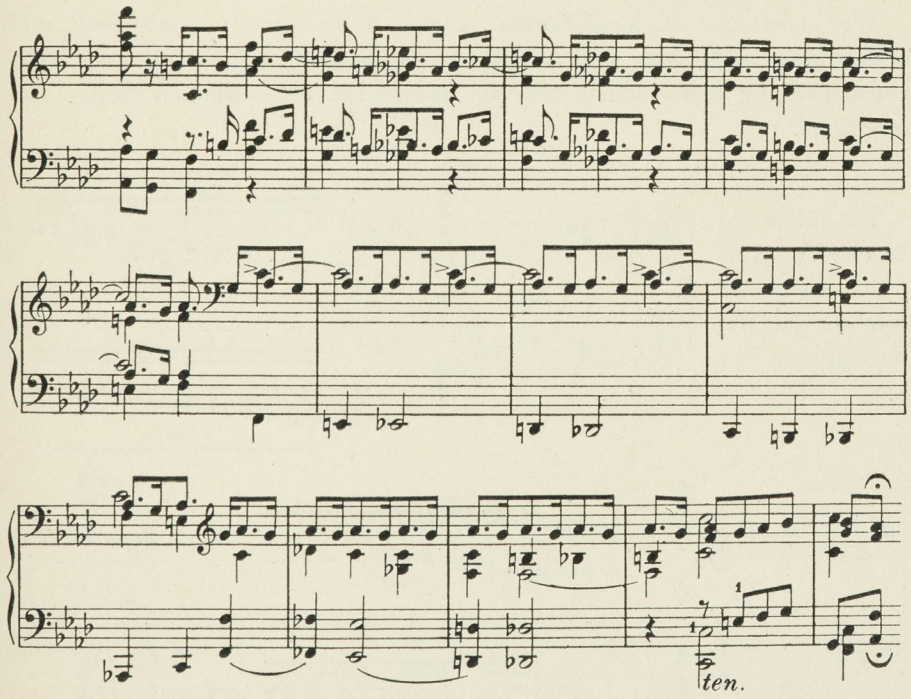
Takt 36 den Triller flüssig, leise und sehr rund:



Takt 57 Mittelstimme hervortretend: 

Takt 58 spiele ich die rechte Hand in Übereinstimmung mit der Orgel-Stimme: 
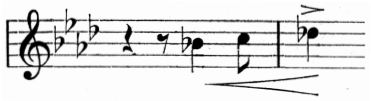
Takt 83—94: Ich notiere folgende Variante, dem Originale (für Orgel) gemäß:
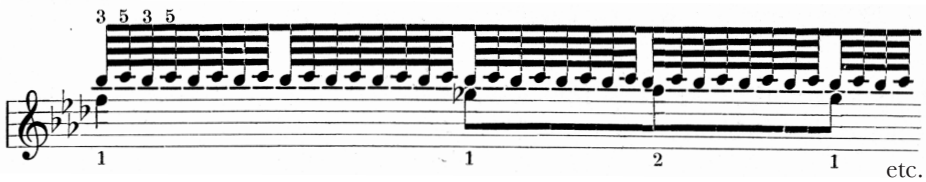


* * *

Measures 18–50, to be played with soft pedal.

In measures 29–30, bring out this:
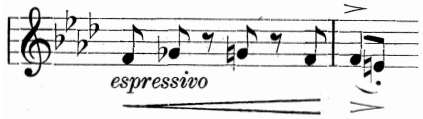


The trill in measure 36 to be played flowingly, softly, and well-rounded:
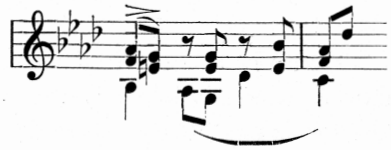


etc.
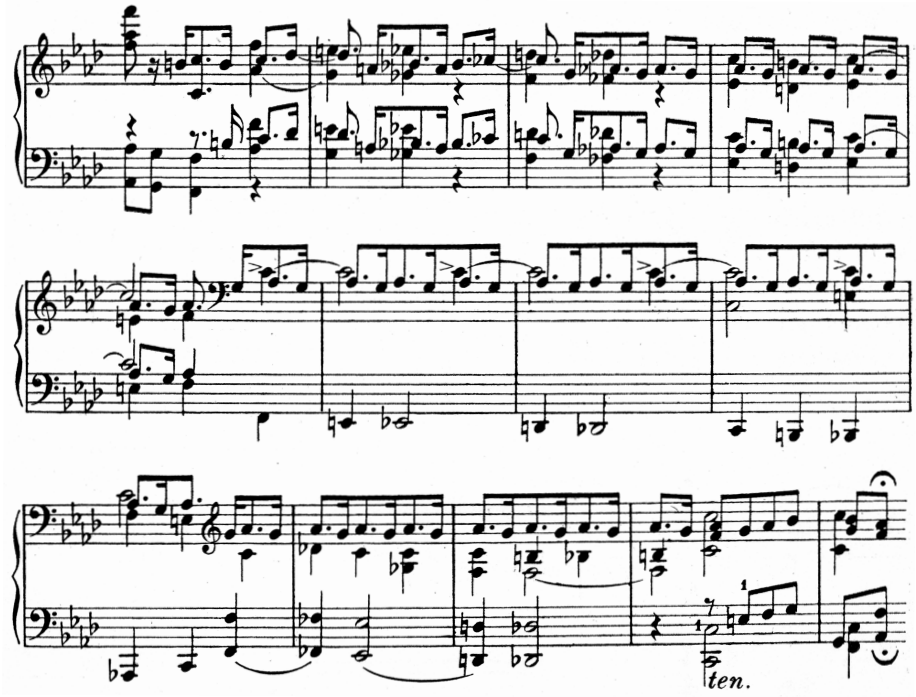
In measure 57, the middle voice is to emerge increasingly:



In measure 58, I play the right hand thus, in accordance with the organ voice:



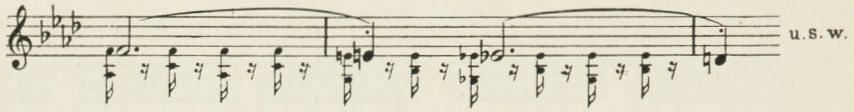
In measures 83–94 I notate the following variant, as appropriate for the original (intended for the organ):
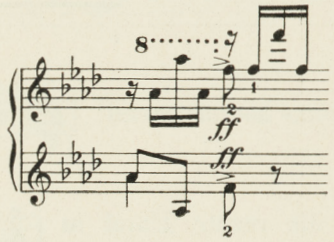


* * *

Takt 95—103: Die Oktaven der Linken »sotto voce«, aber knisterndtrocken. Pedale kürzer als vorgeschrieben.

Takt 149—152: In der Linken klinge dies weich und ausdrucksvoll folgendermaßen:



Gleich darauf (Takt 153—156) wiederhole sich das Gleiche in der Oberstimme der Rechten.

Takt 162, Verteilung:



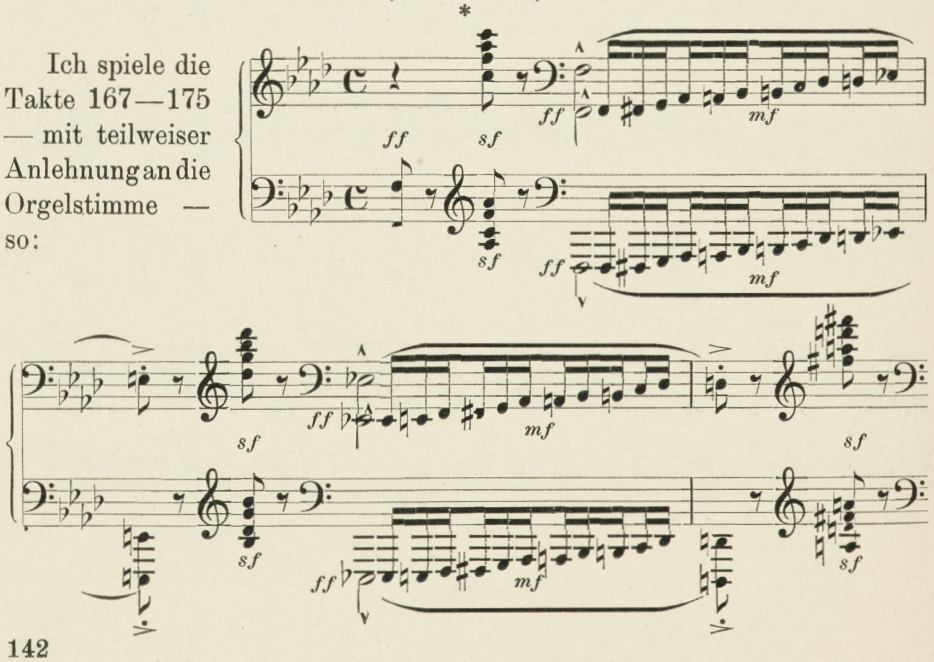
Takt 171 u. f.: Diese verteilten Oktaven müssen so gespielt werden, daß die abwechselnden Daumen beider Hände eine geschlossene, fließende, anschwellende Skala hören lassen: also Daumen beider Hände gleichmäßig und stark, die fünften Finger beider Hände schwach spielen.

* * *

Wer Lisztsche Kompositionen spielt, muß Skalen (diatonisch und chromatisch) und Drei- und Vierklang-Arpeggien in Oktaven-Verteilung ebenso geläufig beherrschen, wie die gewöhnlich einstimmigen Skalen und Arpeggien.
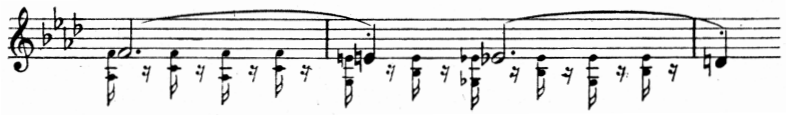
* * *

Ich spiele die Takte 167—175 — mit teilweiser Anlehnung an die Orgelstimme — so:
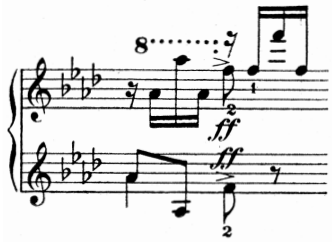


In measures 95–103, the octaves in the left hand "sotto voce," but dry and crackling. Pedaling shorter than notated.

Measures 149–152 should sound soft and expressive in the left hand, thus:



Immediately afterwards (measures 153–156) the same is repeated in the upper voice, right hand.

Measure 162, distribution:
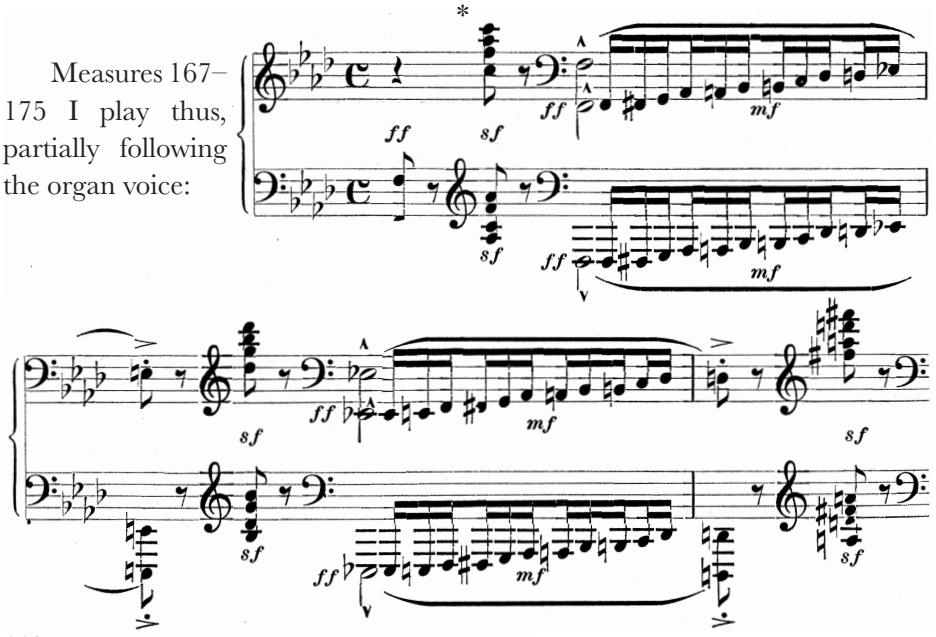


Measure 171 and following: These distributed octaves have to be played in such a way that the thumbs of both hands have to produce, by alternation, a closed, flowing, swelling scale; therefore, the thumbs of both hands to be played regular and strong, the fifth fingers of both hands weak.

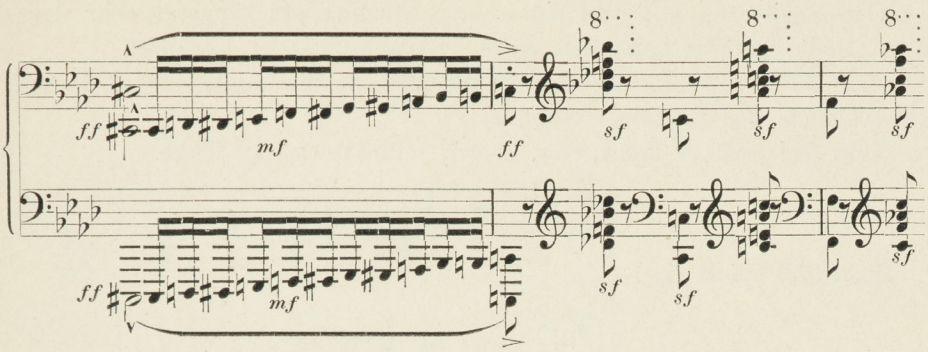
* * *

Anyone who plays music by Liszt must have a mastery of scales (both diatonic and chromatic) and of arpeggios of triads and seventh chords in octave distribution that is just as solid as their knowledge of the usual scales and arpeggios for one voice.
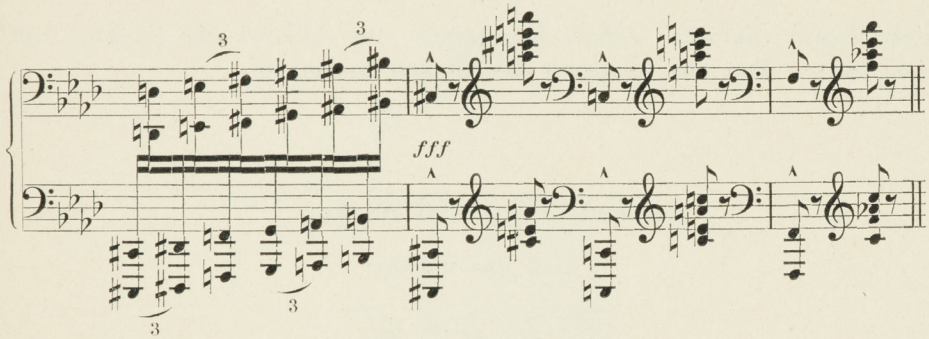
* * *

Measures 167–175 I play thus, partially following the organ voice:
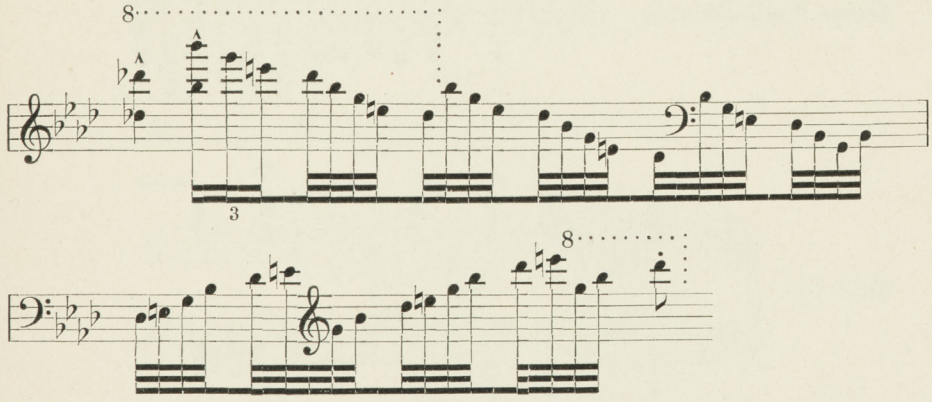




weiter wie im Klavier-Original bis Takt 173:



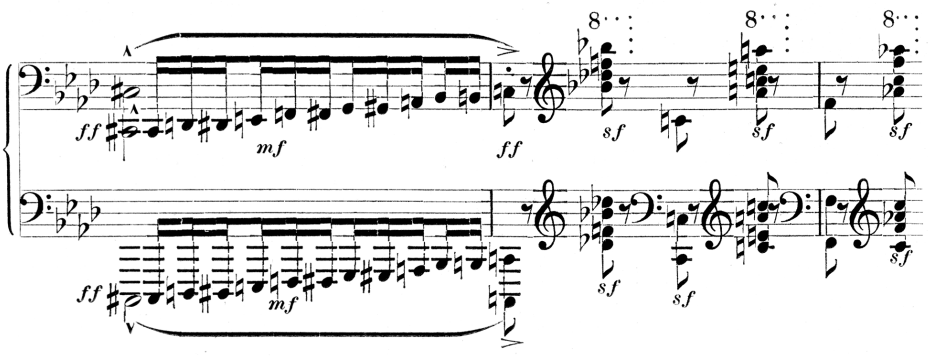
Takt 193, die beiden Akkorde rauh, trocken, kurz.
Takt 197 streng im Takt, scharfer Akzent auf drei (*e*).
Takt 198 erstes Achtel, beide *Des* mit der linken Hand.
Takt 199—202 spiele ich die obere, kleingestochene Version.
Takt 202/203 verteile ich derart:
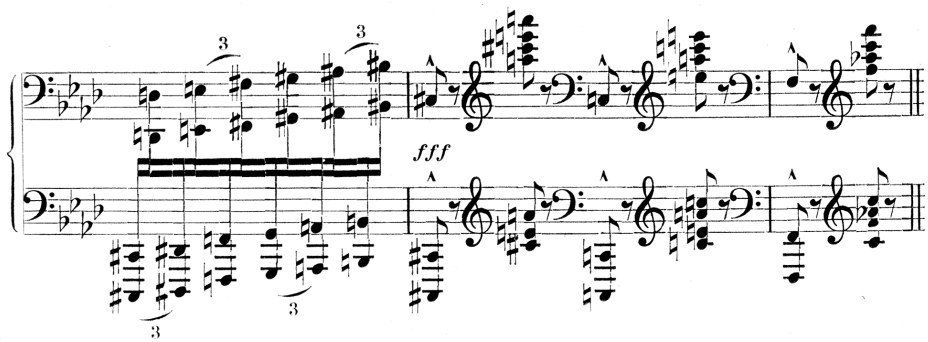


Die Terzengänge Takt 220, 222 mit linkem Pedal, desgleichen die drei Akkorde in Takt 228 und 230.

Eine einzige, große, wohlberechnete Steigerung von Takt 252—314.

Takt 329 lasse ich den Triller weg.



then continue as in the original for the piano up to measure 173:



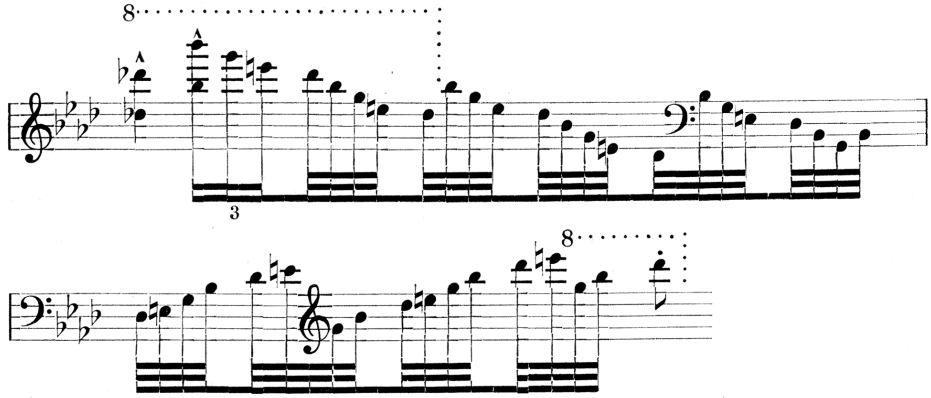
Measure 193: the two chords coarse, dry, curt.

Measure 197: in a strict tempo, sharp accent on three *E*'s.

Measure 198: first eighth note, both *D flat* with the left hand.

Measures 199–202: I play the upper version in small print.

Measures 202–203 I distribute thus:



The passages in thirds in measures 220 and 222 with soft pedal, also the three chords in measures 228 and 230.

One single grand and well-calculated swell from measure 252 to measure 314.
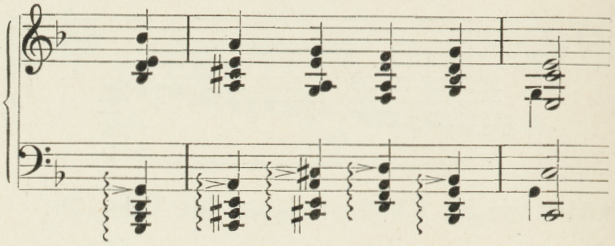
In measure 329 I omit the trill.

Den Registerwechsel von einer Choralstrophe zur nächsten sehr deutlich. Jede Strophe habe eine neue, charakteristische Färbung.

Takt 340—343: Brausender Orgelpunkt in der Linken (viel Pedal), die Akkorde der Rechten: verhüllt.

Takt 344 tritt es dann klar, ehern, schmetternd zu Tage.

Takt 352 spiele ich:

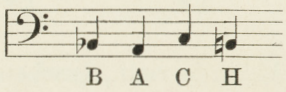


linke Hand »gefüllt«: scharf arpeggiert; den Akkord der Rechten mit dem letzten Ton des Arpeggio der Linken zusammen.
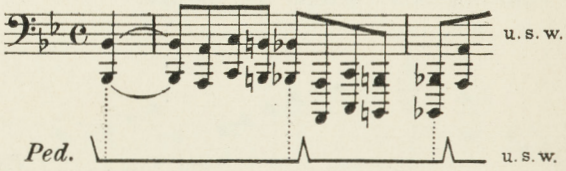
* * *

Fantasie und Fuge

über das Thema

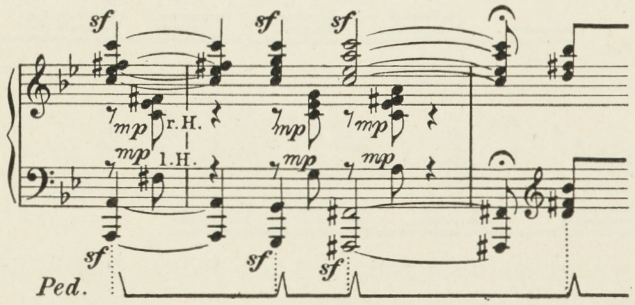


Die in den vier ersten Takten angegebene Pedalisierung erzeugt ein wüstes Chaos. Ob das beabsichtigt ist? Ich wage dies nicht zu entscheiden.

Meine Pedalisierung:



Takt 4/5:
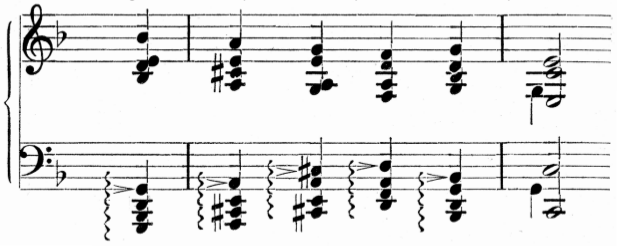


Das in den nun folgenden Akkorden stets eingeflochtene B-A-C-H ist zwar nicht hervorzuheben, vielmehr die ganze Akkordfolge scharf,

The change of "stops" between the chorale verses has to be very marked. Each verse must have its own characteristic color.

Measures 340–343: Thundering pedal point in the left hand (*generous* pedaling), veil the chords in the right hand.

In measure 344 it comes to the light, clearly, brazenly, clamorously.

I play measure 352 as follows:
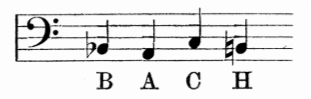


The left hand "filled," with sharp arpeggios, the chord in the right hand simultaneously with the last note of the arpeggios of the left hand.
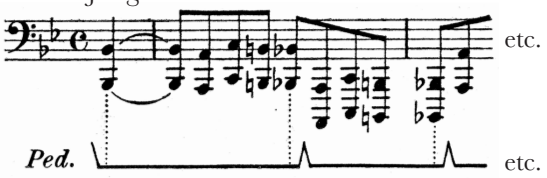
* * *

Fantasia and Fugue

on the Theme
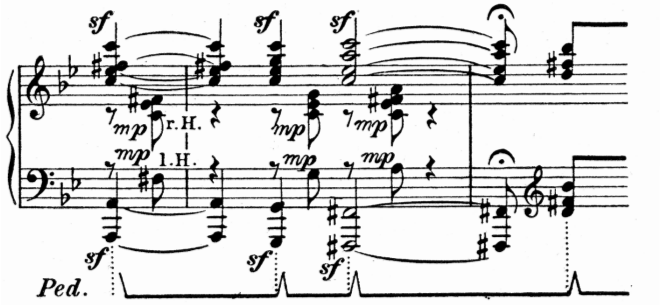


The pedaling indicated for the first four measures results in wild chaos. Can this be intentional? I do not dare to judge.

I pedal thus:
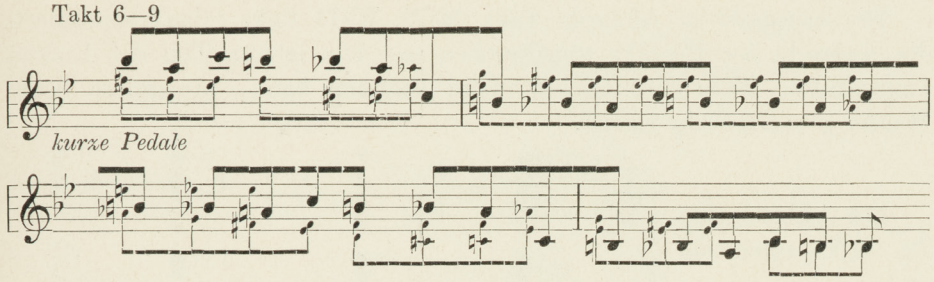


Measures 4–5:



The sequence *B flat-A-C-B* [German: B-A-C-H], which is continually woven into the subsequent chords, should not be specifically emphasized; rather, the entire series of chords is to be played sharply, hard and without nuancing.

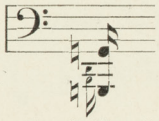
hart und unnüanciert zu spielen; jedoch dient die Vergegenwärtigung der Vierton-Folge zur leichteren Memorierung:

Takt 6—9
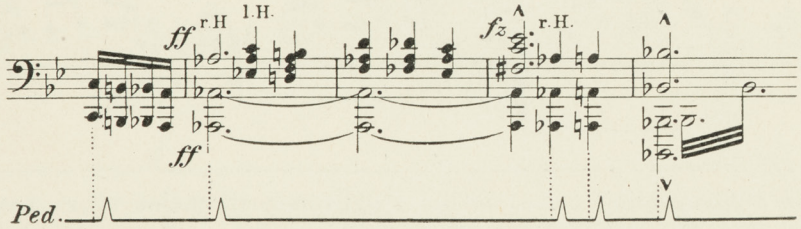


Takt 9—14 die Akzente der Oberstimme in der Rechten kräftiger wie in der Linken.

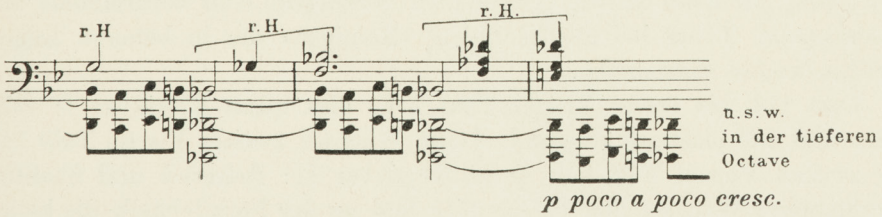
Takt 15—23: Hier sowie an zahlreichen anderen Stellen dieser Komposition müssen »Armoktaven« verwendet werden. Also: Arm, Hand (und Fünfter-Erster in unerschütterlicher Oktaven-Bogen-Spannung) bilden starres Ganzes; Drehpunkt im Ellbogengelenk.

Takt 19, linke Hand, erstes Sechzehntel:  Hier, wie häufig in diesem Werk, mögen die vorgeschriebenen Oktaven der linken Hand »gefüllt« werden, d. h.: mit der Oktave werden auch die füllenden Akkordtöne leicht angeschlagen.

Takt 22—26 füge ich folgende Verstärkung hinzu: unteres Notensystem:

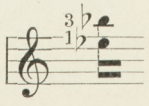


Takt 29—31, unteres System:
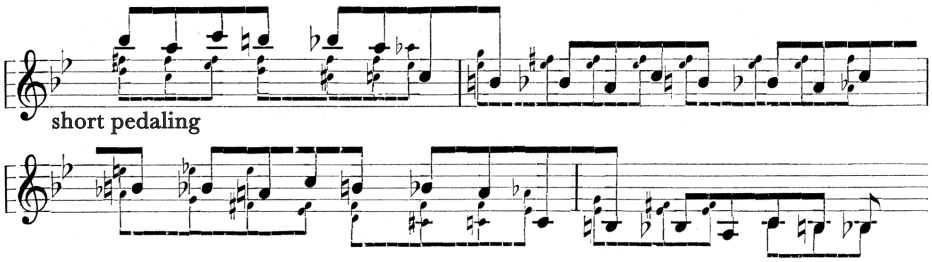


Takt 41, erstes Sechzehntel: Das *g* der Linken übernehme die rechte Hand, desgleichen auf dem vierten Viertel des Taktes 43.

Beachte das plötzliche piano zu Anfang des Taktes 44 nach dem Anschwellen im vorigen Takt.

Takt 45, erstes Sechzehntel lasse ich das *g* der rechten Hand fort, Fingersatz: 

However, picturing this sequence of four notes will support memorization of the piece.
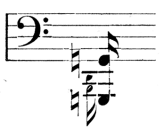
Measures 6–9



In measures 9–14, the accents of the upper voice to sound more vigorous in the right hand than in the left.
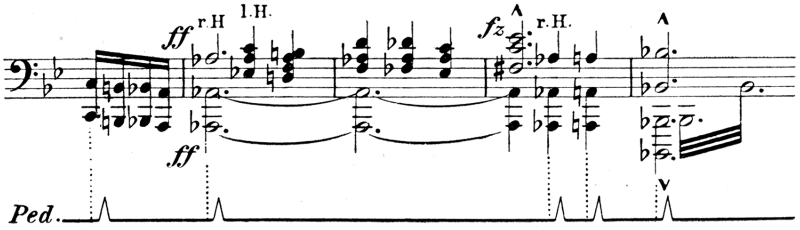
Measures 15–23: Here as well as at numerous other places in this piece, "arm octaves" are called for. This means that the arm and the hand (with the fifth and first fingers in an inflexible, taut octave stretch) form one rigid unit, with the elbow joint serving as the pivot point.

Measure 19, left hand, first sixteenth note:

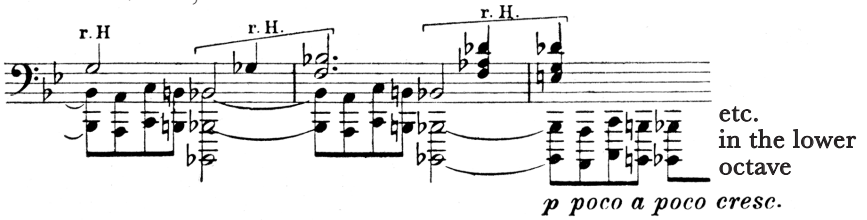


Here, as is frequently the case in this work, the octaves in the left hand may be "*filled*," i.e., together with the octave the complementary notes of the chord are struck *softly*.

In measures 22–26, I add the following reinforcement in the lower stave:
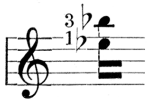


Measures 29–30, lower stave:



In measure 41, first sixteenth note, the *G* of the left hand to be taken over by the right hand; the same happens on the fourth quarter note of measure 43.

Note the *sudden* piano at the beginning of measure 44 following the gradual increase of volume in the preceding measure.

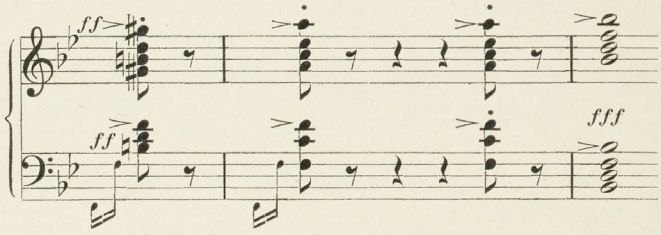
In measure 45, first sixteenth note, I omit the *G* in the right hand; the fingering is thus:



Die Sprünge der linken Hand Takt 55—56 nehme ich mit dem dritten und zweiten Finger.

Die arpeggierten Akkorde Takt 69/70, 70/71 links scharf arpeggiert, die Akkorde der Rechten ungebrochen mit dem letzten Ton der Linken zusammen. Wer dies (rechts) nicht spannen kann, arpeggiere beide Hände gleichzeitig scharf.

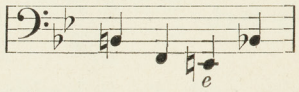
Die Akkorde 71/72, 72/73 spiele ich so:



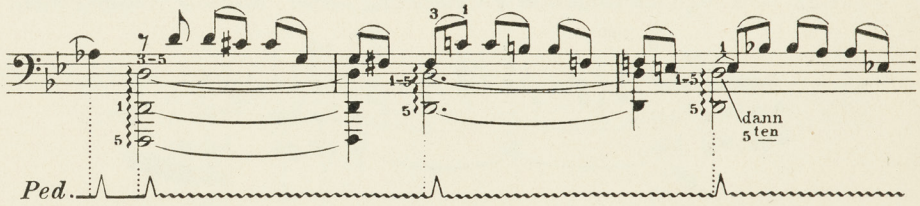
Die Akkorde Takt 73—76 *fff* dröhnend und weithallend, die Triolen in jedem Takt von *p* — *f* anschwellend.

Die Fuge ganz verschleiert, *ppp* (Verschiebung) beginnen und sehr allmählich aufhellend. Der Thema-Eintritt im Baß (auf dem vierten Viertel des Taktes 102) klangvoll und doch piano.

Takt 107, Druckfehler soll heißen:



Takt 111—113 spiele ich, linke Hand:



Die Schlangenlinie ~~~~~ in der Pedalvorschrift meint vibrierendes Pedal. Die Erlernung dieser Technik ist wichtig. Sie ermöglicht das Weiterklingen eines kräftig (gewöhnlich verdoppelt oder verdreifacht) angeschlagenen Tones bei gleichzeitigem »Reinigen« der in höheren Lagen durchgehenden Harmonien.

Takt 114 bis erstes Viertel Takt 117, dies quasi Register I: sehr voll, rund und plastisch klingend. Dann Wechsel, zweites Viertel Takt 117 bis zweites Viertel Takt 119 quasi Register II: flatternd und flüchtig. Nochmaliger Wechsel (ich nehme hier und an der Parallelstelle die kleingestochene »Ossia«-Version) quasi Register III: »Fernwerk«: *ppp* (linkes Pedal).
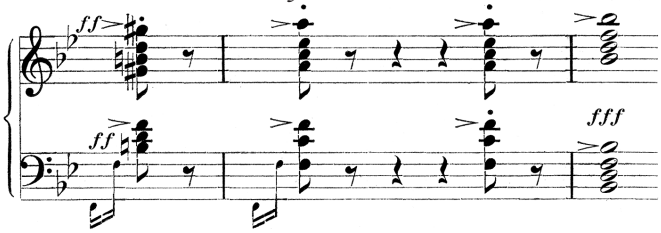
Hierauf wiederholt sich die Folge dieser drei verschiedenen Register.

Das *as*, halbe Note im Baß, Takt 121 (und das des Taktes 130) gehören schon wieder dem Register I an, demgemäß diese Note voll und rund anzuschlagen ist.

In measures 55–56, I take the leaps in the left hand with the third and second fingers.

The arpeggiated chords in measures 69–70 and 70–71 sharply arpeggiated in the left hand; the chords in the right hand unbroken and *simultaneous* with the last note of the left hand. Players who cannot stretch their right hand sufficiently may sharply arpeggiate both hands *simultaneously*.
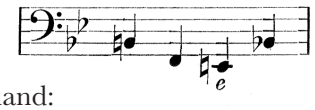
I play the chords 70–71 and 72–73 thus:



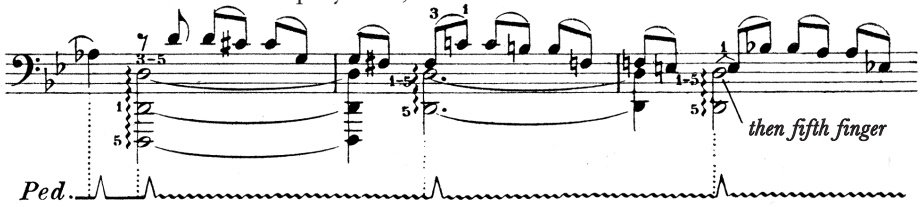
The chords in measures 73–76 *fff*, booming and resounding; the triplets in each measure increasing from *p* — *f*.

The fugue as if entirely veiled; beginning *ppp* (soft pedal) and increasing *very* gradually. The entry of the theme in the bass (on the fourth quarter note of measure 102) sonorously and yet piano.

In measure 107: Typographical error; amend to:



Measures 111–113 I play thus, left hand:



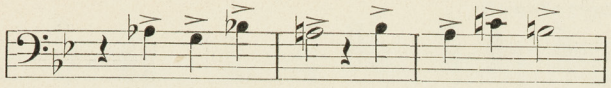
The wavy line ~~~~~ in the pedaling indication signifies *vibrato* pedaling. Full mastery of this technique is important. It enables prolonged sounding of a note that has been struck with emphatic vigor (usually, two or three times as strongly) and yet "keeps clean" the harmonies that continue in the upper registers.

Measure 114 to first quarter note of measure 117: This is to be played as if it were Stop I: very full, well-rounded, and with a rich sound. Then a change of stops—from the second quarter note of measure 117 to the second quarter note of measure 119 as if it were Stop II: tremulous and fleeting. Change of stops again (here and in the parallel passage I use the "ossia" version in small print) as if it were Stop III, the "Fernwerk" [antiphonal division]: *ppp* (soft pedal/una corda).

This sequence of three stops is then repeated.

The *A flat* half note in the bass in measure 121 (and that in measure 130) belong to Stop I again, thus this note has to be struck so as to produce a round, full sound.
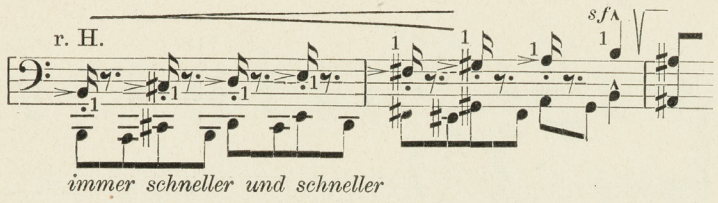
In Takt 132/34 das Thema in der Mittelstimme bedeutungsvoll hervortretend:



Von Takt 141 an sehr lebhaft, doch müssen dabei die thematischen Sechzehntel-Triolen der Rechten sehr deutlich und wohlartikuliert klingen.
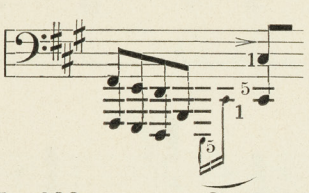
Takt 145 u. f., die verteilten Oktaven: Die Daumen beider Hände scharf und gleichmäßig gegeneinander, die äußeren Stimmen (die fünften Finger der beiden Hände) schwächer. Gleiches an der Parallelstelle Takt 155 u. f.

Takt 189/90 spiele ich:
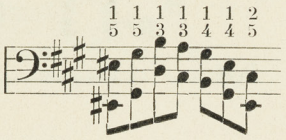


nach dem *h* (Takt 190) eine Luftpause.

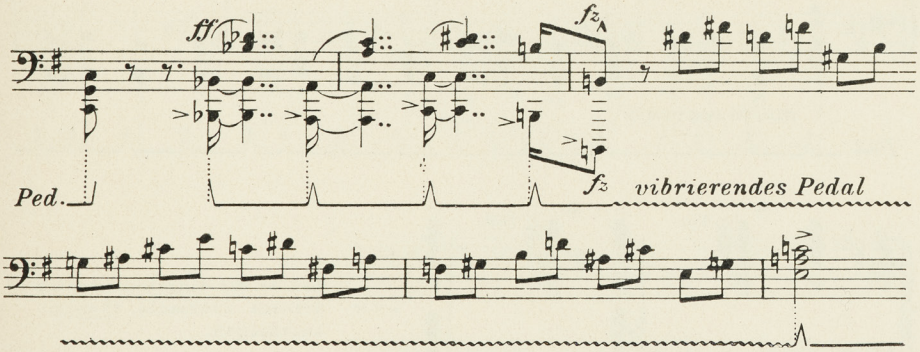
Takt 199 spiele ich links:



Takt 205 Fingersatz links:



Takt 227—233, unteres System spiele und pedalisiere ich:



In gleicher Weise die beiden folgenden Parallelstellen.
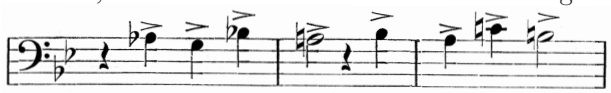
Takt 247—258: Das Thema wuchtig heraushauen, dabei aber sehr eilig (»presto«) rechts die Läufe pfeifend.

Takt 259—269: Die Daumen der beiden Hände vollführen einen rollenden, hervortretenden Triller.

Ich beginne piano (Takt 259) mit mächtigem crescendo bis zum Gipfel: *g* sforzando Takt 269.

Maestoso, Takt 275 u. f. spiele ich mit gefüllten Oktaven (siehe Anmerkung zu Takt 19, Seite 145).
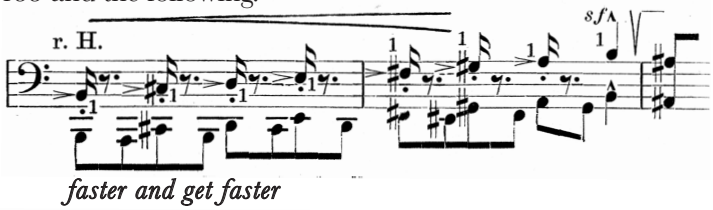
In measures 132–134, the theme in the middle voice is to emerge eloquently:



Starting at measure 141, very vivid execution, yet the triplets of sixteenth notes in the right hand, which constitute the theme, have to sound clear and articulate.
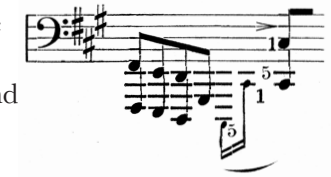
The distributed octaves in measure 145 and following: The thumbs of both hands sharply and regularly against one another; the outer voices (the fifth fingers of both hands) much more softly. The same applies to the parallel passage, measure 155 and the following.

I play measures 189–190 thus:
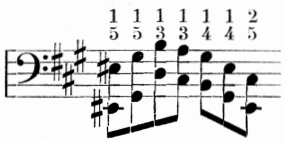


with a breathing pause after the *B* in measure 190.
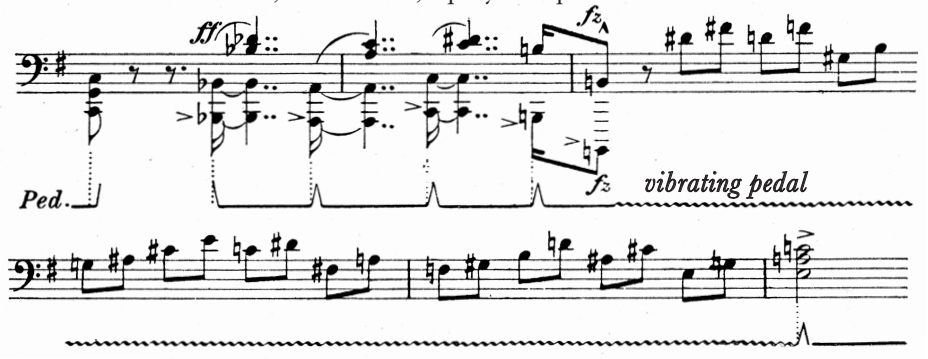
In measure 199, I play the left hand thus:



Measure 205, fingering of the left hand:



Measures 227–233, lower stave, I play and pedal as follows:
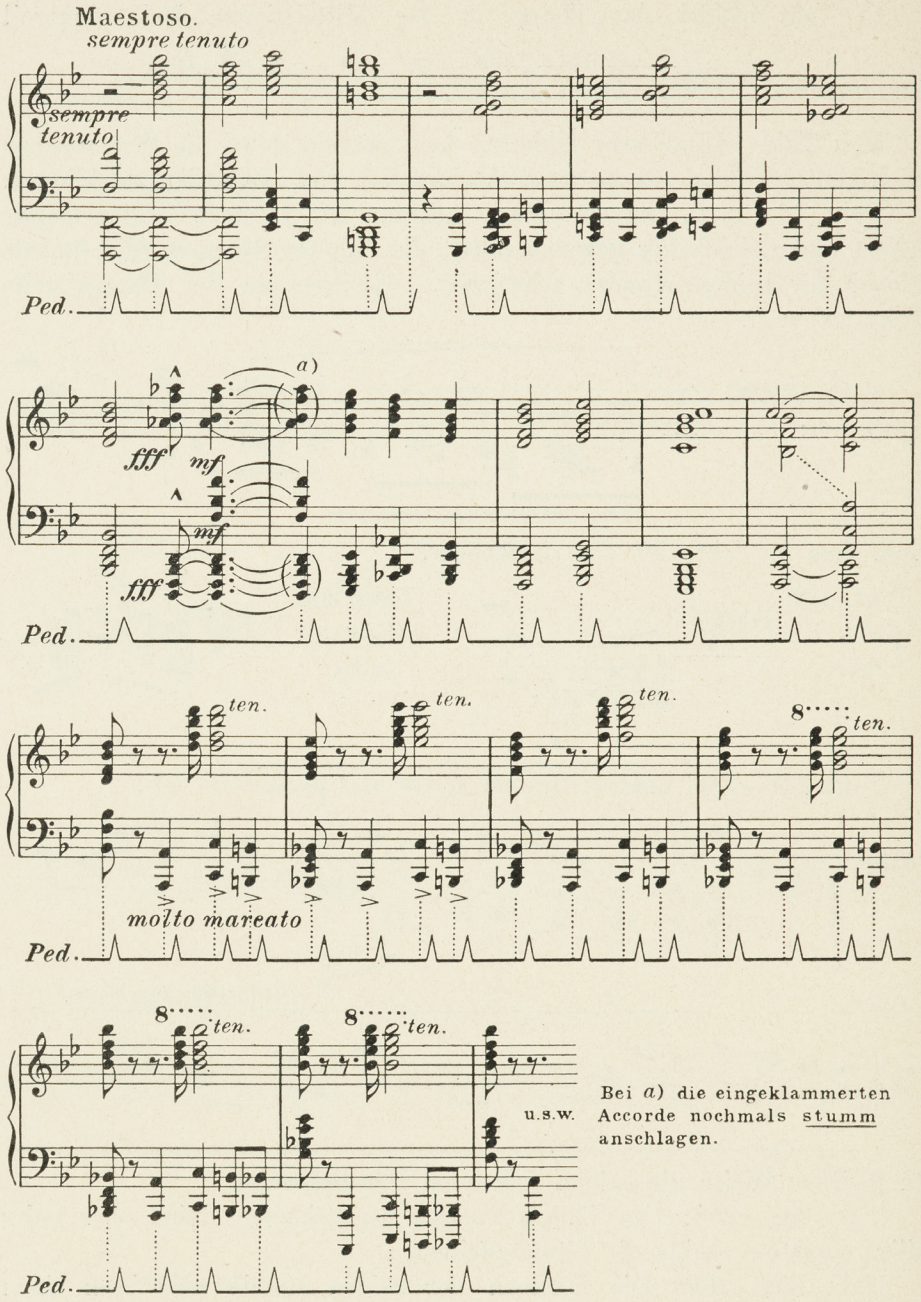


The two subsequent parallel passages are to be played in a similar manner.

In measures 247–258, cut out the theme quite massively, yet *very* rapidly ("presto"), the runs in the right hand to sound whistling.

In measures 259–269, the thumbs of both hands perform a rolling, pronounced trill.

I begin (measure 259) piano and develop a gigantic crescendo to the culmination point: *G* sforzando in measure 269.
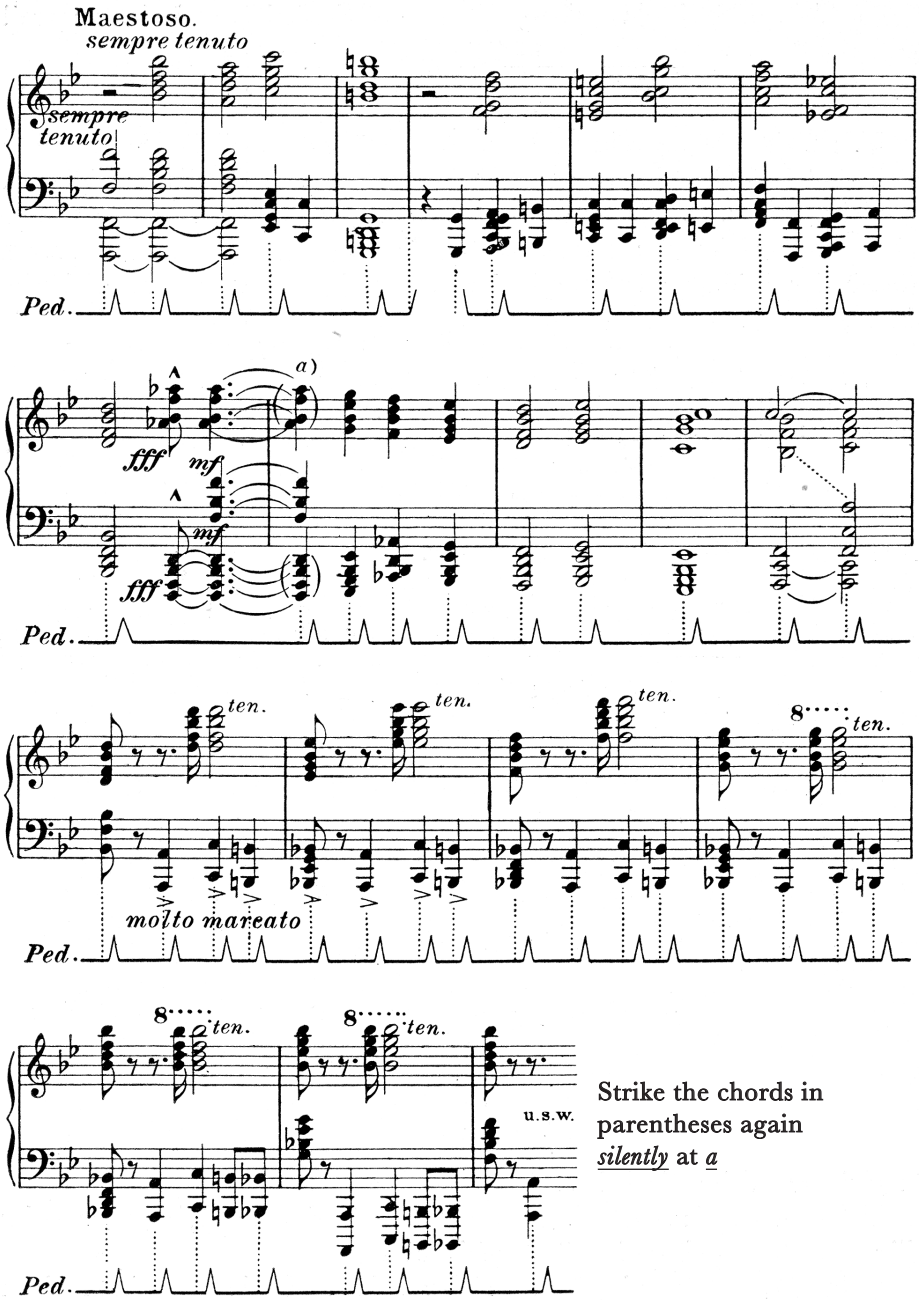
Maestoso, measure 275 and the following: I play this with filled octaves (see comments on measure 19, page 145).



Bei *a)* die eingeklammerten Accorde nochmals stumm anschlagen.
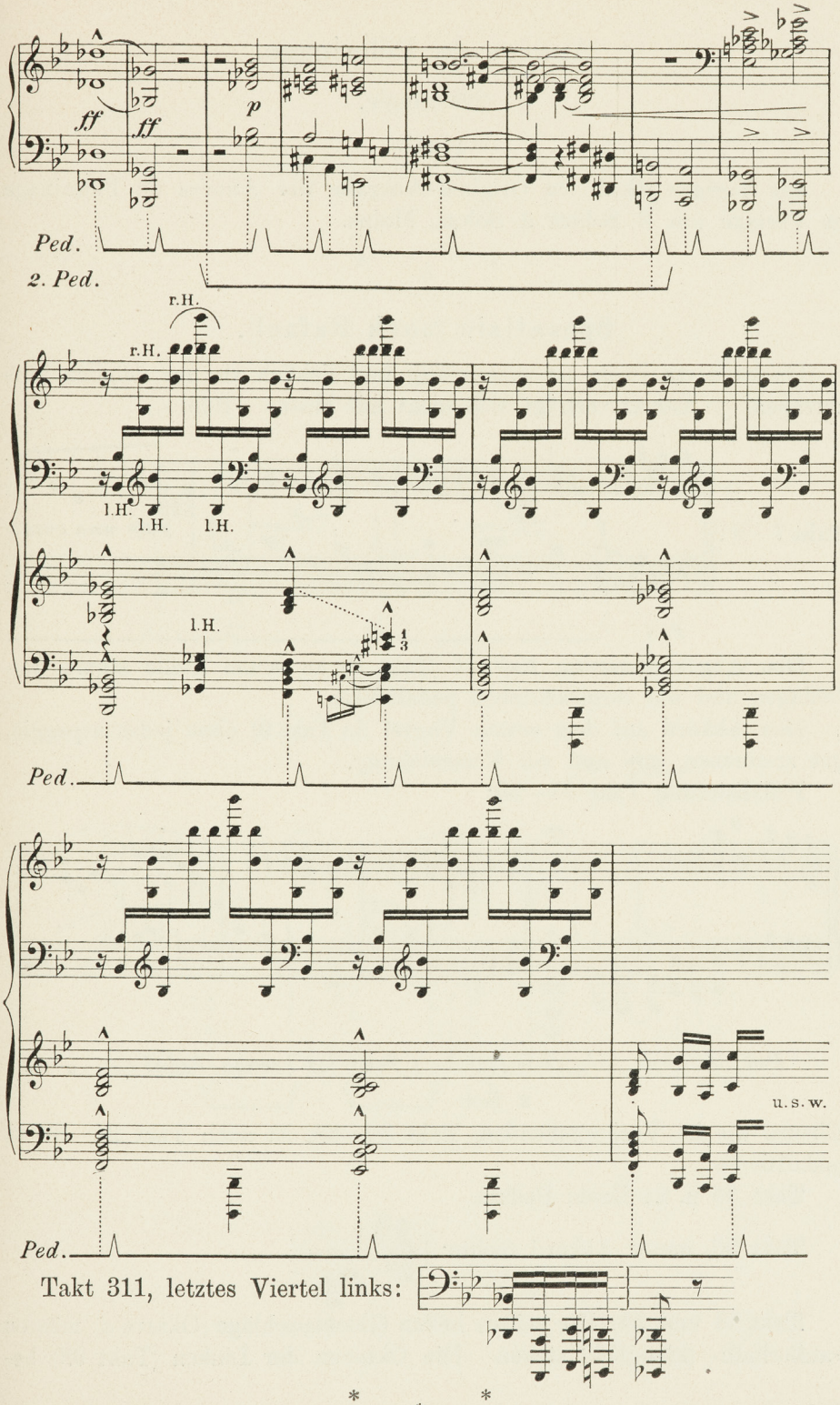
Takt 302: Akkord nicht arpeggieren, Takt 303: Auf dem ersten Viertel schlägt die Rechte das *dis* an (die Bindung ist ein Druckfehler).

Takt 298—309 spiele ich in folgender Variante und mit diesem bezeichneten Pedal:
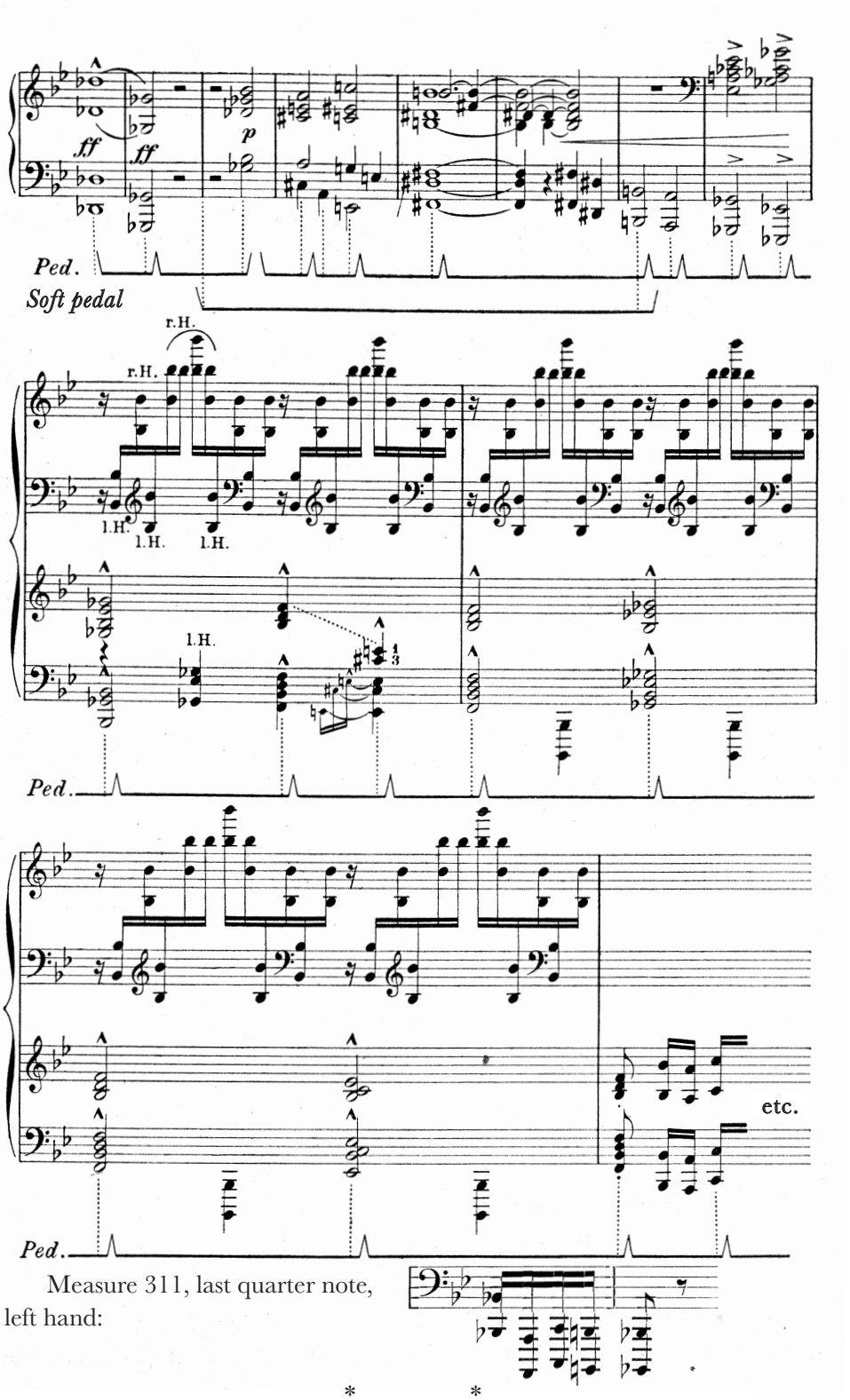


In measure 302, do *not* arpeggiate the chord. In measure 303, on the first quarter note, the right hand strikes the *D sharp* (the tie is a typographical error).

Measures 298 to 309 I play in the following variant and with the pedal as indicated here:



Takt 311, letztes Viertel links:

* * *



Measure 311, last quarter note, left hand:

* * *

Années de Pélerinage.

2de année.

Italie.

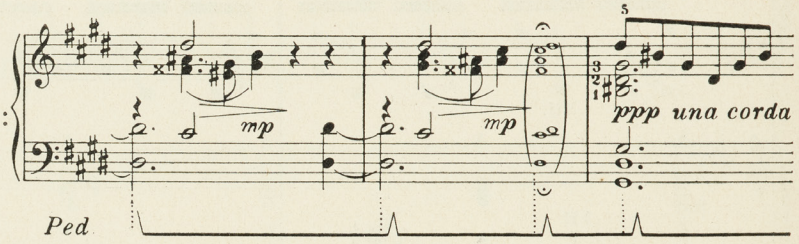
Als Vorlage dient die Original-Ausgabe der Années de Pélerinage m Verlage von B. Schott & Söhne, Mainz.

* * *

Sposalizio (nach Rafael).

Dieses zarte Poem ist so anmutig und lieblich als nur möglich vorzutragen. (»Anmut verträgt sich nicht mit Hast.« Bülow.)

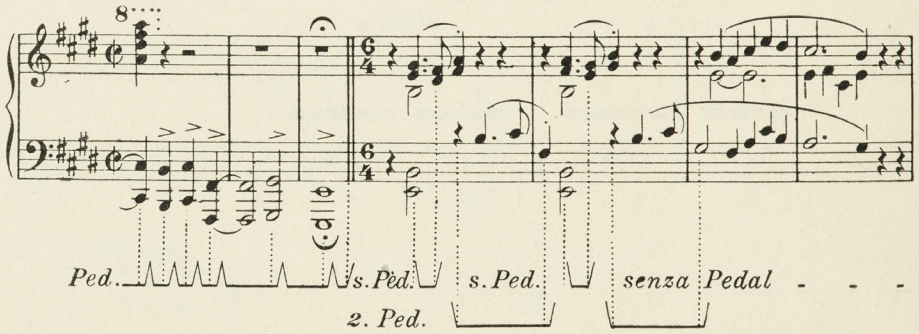
Takt 7—9:



Den eingeklammerten Akkord (Takt 8) an seiner Stelle stumm anschlagen und wie vorgeschrieben pedalisieren.

Den Akkord auf dem ersten Viertel (in Takt 9) ohne jedes arpeggio, gut zusammen, *ppp* und mit Verschiebung.

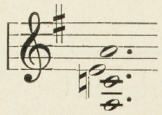
Pedalisierung Takt 27—33:



Ebenso wie im Vorhergehenden, Takt 30—33, ist auch Takt 34—37 zu pedalisieren.

Takt 38 u. f.: Beide Pedale.

Takt 50, erster Akkord rechts:



Takt 53 und 55: Die beiden hellen Glockenschläge (Oktave *d*) müssen »außerhalb« (klanglich) stehen. Die Oktaven der Linken (Takt 92) be-

Années de pèlerinage

2de année

Italie

(Years of pilgrimage–2nd year–Italy)

References are to the original edition of the Années de pèlerinage, published by B. Schott and Sons, Mainz.

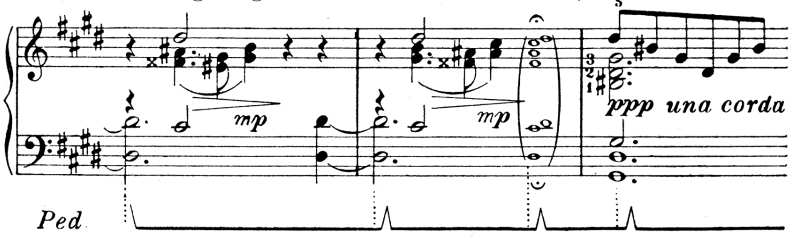
* * *

Sposalizio (after Raphael)

[The Marriage of the Virgin]

This tender poem must be performed as gracefully and delicately as possible. ("Grace will never go together with haste."—Bülow.)

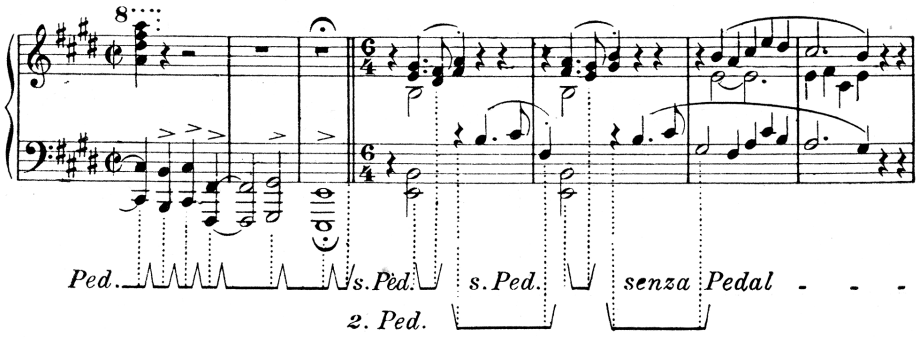
Measures 7–9:



The chord in parentheses (measure 8) is to be struck silently where it stands and pedaled as indicated.

The chord on the first quarter note (measure 9) is to be played entirely without arpeggio, as a round unit, *ppp* and with soft pedal (una corda).
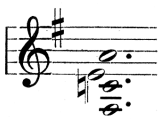
Pedaling of measures 27–33:



The same pedaling as in the preceding example—measures 30–33—also applies to measures 34–37.

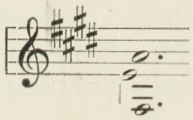
Measure 38 and the following: both pedals.

Measure 50, first chord in the right hand:



In measures 53 and 55, the two clear "bell chimes" (the *D*'s in octaves) have to "be isolated" (in sound). Begin the octaves in the left hand (measure 92)

ginne huschend, verschleiert, piano. Dann allmählich heller. Wenn D-dur erscheint (Takt 98), hell und forte, dann immer glänzender bis zum brausenden *fff* (Takt 106—112).

Takt 117, erster Akkord der rechten Hand: 

* * *

Il Penseroso.

Nach Michel Angelos Statue in der Medicäer-Gruft zu Florenz (Lorenzo dei Medici darstellend). Eine Abbildung der Statue auf dem Titelblatt bei früheren Auflagen. Ebenso eine Abbildung des Rafaelschen Gemäldes in der Brera zu Mailand zum ersten Stücke dieses Zyklus.

* * *

Motto:

»Grato m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh! parla basso.«

Michel Angelo.

»Lieb' ist der Schlaf mir, Stein zu sein, noch lieber:
Nichtsehn, Nichthören muß für Glück ich halten,
Solang' Unheil und Schmach im Lande walten.
Drum weck' mich nicht; sprich leis und geh' vorüber.«

Michel Angelo.

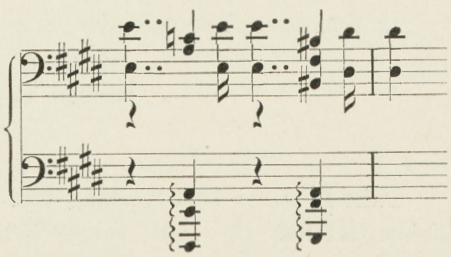
* * *

»Liszts ‚Sposalizio' zeichnet nicht die Gruppe der Trauung Josephs und Marias, sein ‚Penseroso' keine Statue; seine Titel sind weder willkürlich noch zufällig: aber er knüpft bei der andern Kunst da an, wo sie rein geistig wird, wo das Herz der Gestalten schlägt, wo das Räumliche sich in Zeit auflöst, wo die schwebende Farbe die Tonsphäre anzeigt, da, wo der geistige Eintritt der Schwesterkunst in die Musik sich vollzieht: bei der Stimmung, bei ihrer gemeinschaftlichen Psyche.«

L. Ramann: »Franz Liszt als Künstler und Mensch.« Bd. I., S. 528.

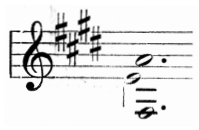
* * *

Dieses Bild düster und grüblerisch.

Takt 3 spiele ich: 

flittingly, veiled, piano. Then the mood gradually brightens. Beginning in the D major chord (measure 98), bright and forte, with increasing brilliance until a thundering *fff* is reached (measures 106–112).

Measure 117, first chord in the right hand:



* * *

Il Penseroso

After Michelangelo's sculpture in the tomb of the Medici at Florence (representing Lorenzo de' Medici). Earlier editions had a reproduction of the statue on the title-page. Likewise, a reproduction of Raphael's painting in the Brera gallery at Milan relates to the first piece of this cycle.

* * *

Motto:

«Grato m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh! parla basso.»
Michelangelo

"To sleep is joy; to be of stone, elation,
As long as bane and ignominy reign.
To see not nor to hear is utmost gain:
Speak softly therefore; cause no perturbation."
Michelangelo
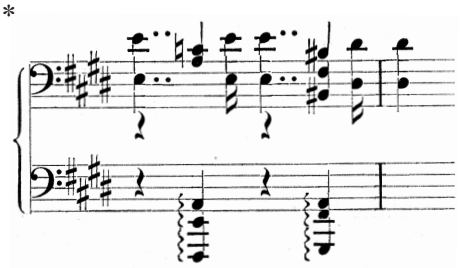
* * *

"Liszt's 'Sposalizio' does not describe the group of Joseph and Mary's espousals; his 'Penseroso' is no statue; his titles are neither arbitrary nor casual; but he draws in the other art where it is purely spiritual; where space melts into time; where the floating color shows the sphere of tone; where the spiritual entrance of the sister art is completed in music—in feeling, in their mutuality of soul."

L. Ramann, "Franz Liszt: Artist and Man," vol. I, p. 528
[Trans. by E. Cowdery, London 1882, vol. II. p. 366]

* * *

A dark and brooding image.
I play measure 3 thus:



Takt 23—32 die linke Hand non legato. Spiele immer mit zweitem und drittem Finger abwechselnd. Diese Finger gekrümmt, sie bilden mit der Hand und dem Unterarm ein starres Ganzes: Drehpunkt im Ellbogengelenk: Also mit schwer fallender, großer Masse spielen.

Takt 39—42: Die Punktierten pochend, trocken. Erstes Viertel Takt 44 ein Aufschrei und dann wieder zurück ins Dunkel.
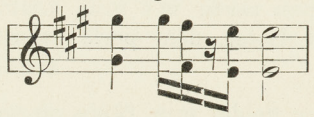
* * *

Canzonetta del Salvator Rosa.

Salvator Rosa (1615—1673) der berühmte, italienische Künstler, als echter Vollmensch der Renaissance, Maler, Dichter und Komponist zugleich. Text und Melodie des anmutigen, heiteren Liedchens sind von ihm. Liszt schuf eine köstliche Nachdichtung für das Klavier.

* * *

Takt 1—4 die linke Hand allein. Hart, »sachlich«.

Takt 5 beginnt der heitere Gesang.

Takt 12 Ausführung: 

Takt 13/14 und 56/57 wie zu Anfang (Takt 1—4 siehe oben).

Takt 15/16 die Verzierung (gruppetto) langsam, sanglich deklamieren.

Takt 20 den Akkord in ganzen Noten weittragend und hallend anschlagen.

Takt 26 das zweite Viertel ritenuto. Takt 37 sachlich, ohne Ausdruck.

Takt 46/47 und Parallelstelle Takt 72/73: Den ersten (tiefsten) Ton des arpeggio zugleich mit dem hohen *fis* der Linken anschlagen.

Takt 65: Hier Vorschlag vor der Linken nehmen.

Takt 69 molto ritenuto; weicher, langer — nicht schneller — Triller.

Takt 70 a tempo; hurtig zum Schluß. Die letzten zwei Takte (74/75) sehr frisch und froh.

* * *

Sonetto 47, del Petrarca.

In früheren Auflagen der Sonette findet sich das Motto:

»Ed il suo Lauro cresceva
col suo amor per Laura.«

* * *

Takt 13 u. f.: Den Gesang frei und innig, eindringlich. Kein ängstliches Kleben an den vorgeschriebenen Notenwerten. Die Synkopen

In measures 23–32, the left hand non legato. Always play with the second and third fingers alternately. These fingers are bent: they form one rigid unit with the hand and the forearm. The pivot is in the *elbow*: play with a heavy, ponderous mass.

In measures 39–42, the dotted notes dry and throbbing. The first quarter note of measure 44 is an outcry; after that, back into darkness.
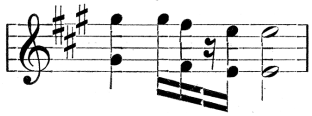
* * *

Canzonetta del Salvator Rosa

Salvator Rosa (1615–1673), the renowned Italian artist: a true universal man of the Renaissance, painter, poet, and composer at once. Both the words and the tune of this graceful, cheerful little song are his. Liszt created a delightful adaptation for the piano.

* * *

Measures 1–4: the left hand alone; rigid, "businesslike."

Measure 5 is the beginning of the charming song.

Measure 12, execute thus: 

Measures 13–14 and 56–57 as at the beginning (measures 1–4—see above).

Measures 15–16: the ornament (gruppetto) to be performed slowly and songlike.

Measure 20: the chord in whole notes, resounding and reverberant.

Measure 26: the second quarter note, ritenuto.

Measure 37: businesslike, without expression.

Measures 46–47 and the corresponding passage, measures 72–73: strike the first (lowest) note of the arpeggio simultaneously with the high *F sharp* of the left hand.

Measure 65: strike the grace-note *before* the left hand touches.

Measure 69: molto ritenuto; the trill is soft and lingering—not fast.

Measure 70: a tempo, swiftly toward the end. The last two measures (74–75) very cheerful and joyous.

* * *

Sonetto 47 del Petrarca

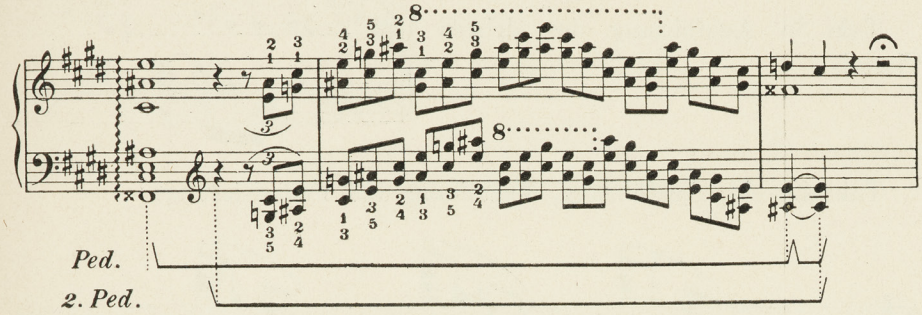
In earlier editions of the sonnets the following motto is included:

«Ed il suo Lauro cresceva
col suo amor per Laura.»
["And his laurel grew
together with his love for Laura."]

* * *

Measures 13 and following, the chant free and fervent, with urgency. Do not timidly stick to the prescribed values of the notes. Syncopation must not

dürfen hier nicht als solche wirken (kein agitato-Charakter), es sei mehr ein arpeggierendes Nachschlagen beider Hände; die Kadenz Takt 59 ist meines Erachtens ablenkend und zerreißt die geschaffene Stimmung. Ich spiele bloße Umschreibung des Akkord-Klanges Takt 58:
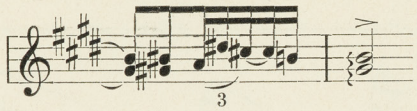


* * *

Sonetto 104 del Petrarca.

Takt 1—4: Achte auf das staccato in der Mittelstimme der Rechten.

Takt 13, Ausführung:
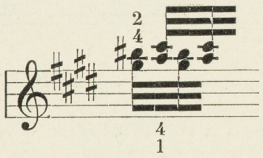


Takt 21 u. f.: Mit dem vollsten, größten Gesangston, der möglich ist.

Takt 27: Ausführung wie Takt 13.

Wie in den vorhergehenden Takten, so nehme ich auch Takt 42—44 die tiefen Baßnoten mit tiefer Oktavverdoppelung.
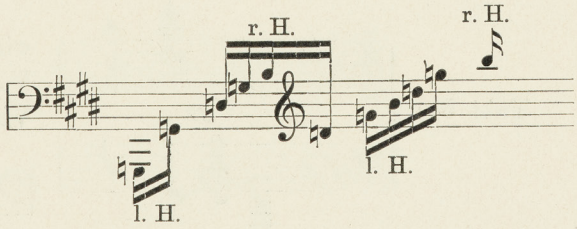
Takt 44 Triller:



sehr rund, weich: *p* < *mf* > *p*, die Oberstimme: zweiter Finger links, vierter Finger rechts, singend.

Takt 52 u. f.: Alle Sechzehntelläufe rhythmisch in Zweier-Gruppen zu zerlegen. Lauf Takt 52 technisch (Fingergruppen) je drei Sechzehntel in eine Gruppe.

Takt 53, Verteilung:
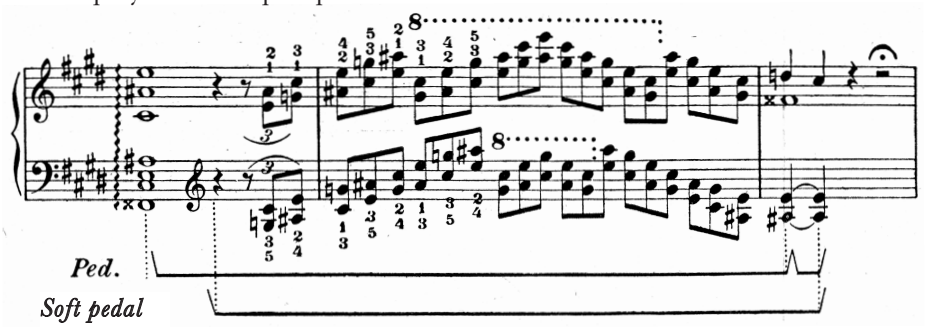


Takt 64—67 mit Pathos.

Takt 68—75 sehnend.

* * *

appear as such here (the character must not be agitato). Rather, let it appear as an arpeggio-like ornamentation in both hands. I consider the cadenza in measure 59 to be disruptive, as it destroys the atmosphere that has been created. What I play is a mere paraphrase of the chord in measure 58:
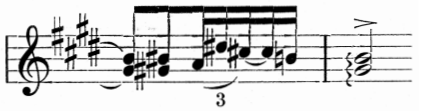


* * *

Sonetto 104 del Petrarca

In measures 1–4, pay attention to the staccato in the middle voices in the right hand.

Measure 13, execute thus:
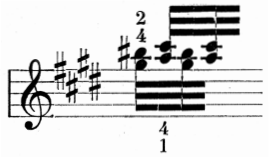


Play measure 21 and following with as full and rich a singing voice as can be achieved.

Execution of measure 27 the same as in measure 13.

I double the lower bass notes one octave below in measures 42–44, as notated in the preceding measures [38–40].
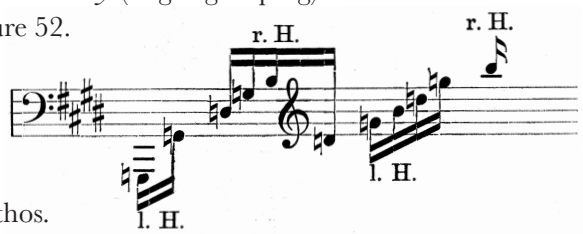
Measure 44, trill:



well-rounded and supple: *p* — *mf* — *p*, the upper voice: second finger of the left hand, fourth finger of the right hand, singing.

Measure 52 and following: all runs in sixteenth notes to be distributed *rhythmically* in groups of two. *Technically* (finger grouping) three sixteenth notes per group in the run in measure 52.

Measure 53, distribution:
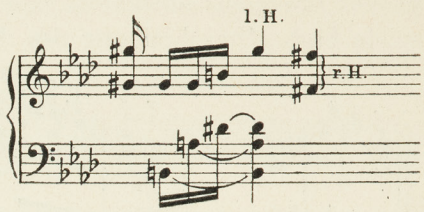


Measures 64–67: with pathos.
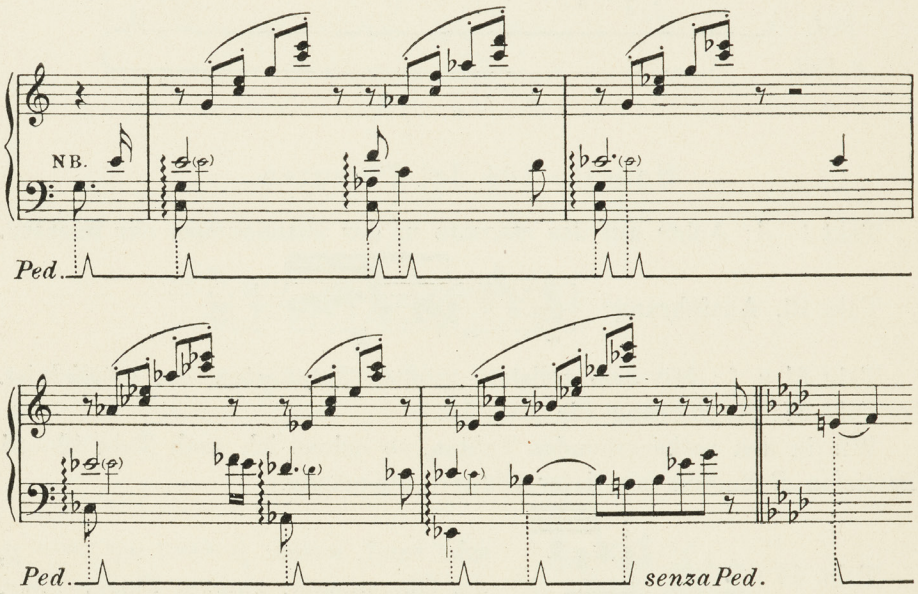
Measures 68–75: longingly.

* * *

Takt 38 Ausführung des dritten Viertels:
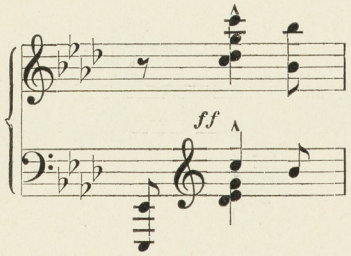


Takt 45—48, Ausführung, Verteilung und Pedalisierung:
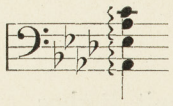


NB. Im untern System des letzten Notenbeispiels alle Noten mit abwärts gerichteten Hälsen für die Linke, alle Noten mit aufwärts gerichteten Hälsen für die Rechte. Die eingeklammerten Noten löst die Linke stumm ab.

Takt 58:
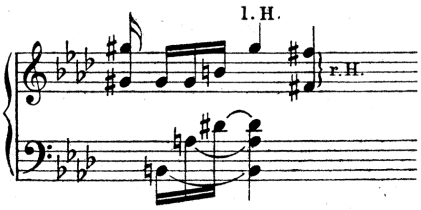


Die Kadenz Takt 67 so fein wie Spinnweben, leggierissimo. Vorletzter Takt (83), drittes Viertel links natürlich auch:



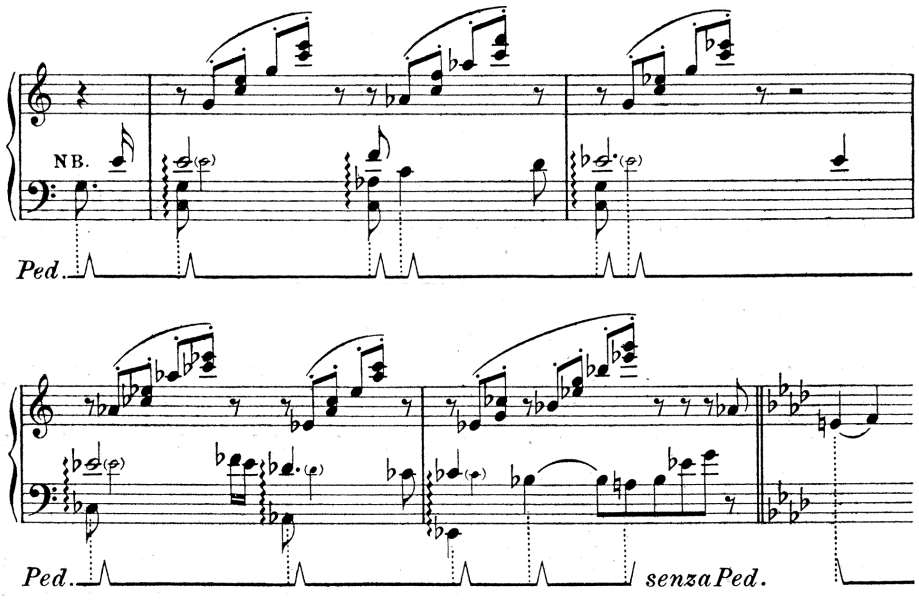
(ohne *c*).

* * *

In measure 38, the third quarter note is executed thus:
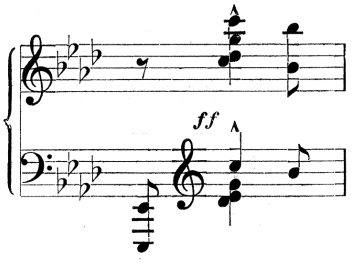


In measures 45–48, execute, distribute, and pedal thus:
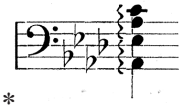


Note: In the lower stave of the above example, all notes with downward-pointing stems are for the left hand; all notes with upward-pointing stems, for the right hand. The notes in parentheses are to be picked up silently by the left hand.

Measure 58:



The cadenza in measure 67 as fine as cobwebs, leggierissimo. Next-to-last measure (83), third quarter note in the left hand, like this as well, of course:
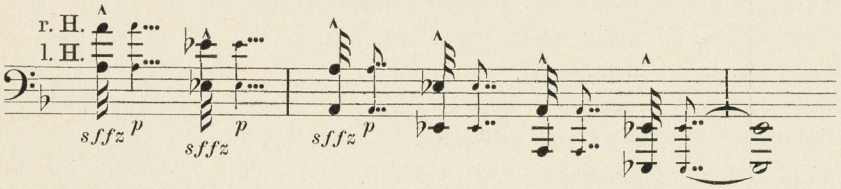


(without the *C*).

* * *

Après une Lecture du Dante.

Fantasia quasi Sonata.

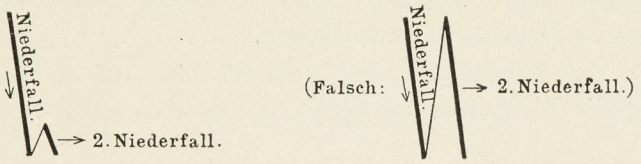
Takt 1/2 (und alle Parallelstellen): Die Inschrift über dem Höllentor. Ich akzentuiere diese bedeutsamen Intervalle durchgängig trochäisch ⏑. Takt 1/2 mit beiden Händen auszuführen:



Die Aufzeichnung wähle ich, um die trochäische Betonung zu veranschaulichen. Also scheinbar das Entgegengesetzte des Originals. Aber zur landläufigen und gebräuchlichen Ausführung dieser furchtbaren, drohenden Schritte kann ich mich nicht entschließen; es gäbe dieser Stelle etwas unsäglich Banales.

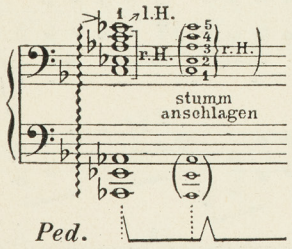
* * *

Derartige, schnell repetierte Noten, (Oktaven, Akkorde) müssen quasi aus einer Bewegung fließen: Der Arm fällt von hoch oben schwer auf die Taste, läßt sich ein unmerklich winziges Stück mit der Taste zurückschleudern und drückt sogleich nochmals hinunter; also diese Kurve:

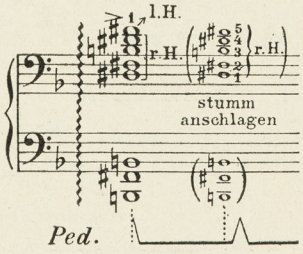


* * *

Takt 6 spiele ich:



Takt 12 spiele ich:
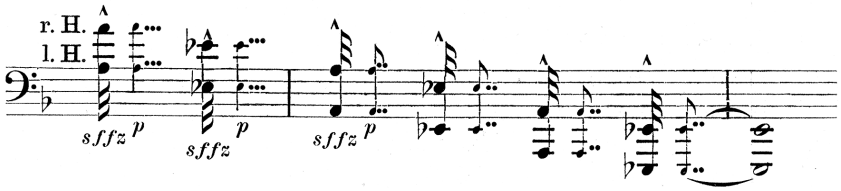


Diese vorhergehenden Akkorde (Takt 6 und 12) kraftvoll von unten nach oben arpeggieren. Letzter, oberster Ton von der Linken überschlagend, volltönend genommen. Hierauf nochmals stumm anschlagen und neues Pedal.

Après une Lecture du Dante

(After a Reading of Dante)

Fantasia quasi Sonata

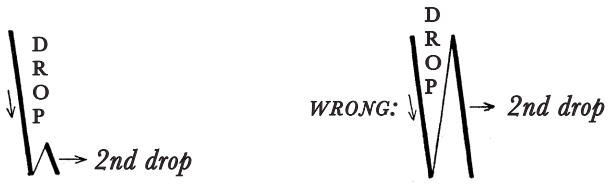
Measures 1–2 (and all similar passages): the inscription above the Gates of Hell. I scan these momentous intervals as trochees *throughout* ⏑ ∪ . Measures 1–2 to be executed with both hands:



I choose this way of notation to emphasize the trochaic rhythmic pattern: apparently the exact opposite of the original. I cannot, however, bring myself to perform these terrible, menacing steps in the conventional, usual way, as doing so would reduce this passage to something unspeakably banal.

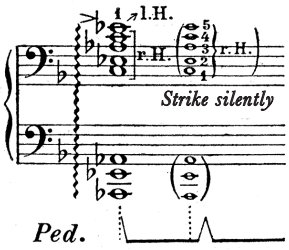
* * *

This fast repetition of notes (octaves, chords) has to come as it were from *one single* movement. The arm drops heavily on the keys from a great height, is flung back up with the key for an almost *unnoticeable* distance, and *immediately* depresses the key again. The curve therefore looks like this:

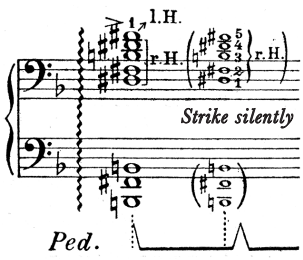


* * *

I play measure 6 thus:



I play measure 12 as follows:



The chords above (measures 6 and 12) are to be arpeggiated vigorously from the lowest note upwards. The last, highest note is to be struck sonorously by the left hand reaching over the right. Strike again silently and change pedal.

Takt 25—34 verhüllt, beide Pedale; improvisierend.

Man beobachte, welche wundervollen Verwandlungen das Takt (29) 35 auftretende Hauptthema und das aus seiner »Rippe« geschaffene, weibliche Seitenthema (Takt 103 u. f.) während des Folgenden durchläuft:

Takt 35 u. f.: bebend, klagend.
Takt 54 u. f.: verzweifelt.
Takt 103 u. f.: großartig, pompös, schwungvoll.
Takt 136 u. f.: innig und sangesfroh.
Takt 147 u. f.: tränenvoll.
Takt 157 u. f.: amoroso.
Takt 202 u. f.: drohend, stöhnend.
Takt 253 u. f.: geläutert und ergeben.
Takt 293 u. f.: in höheren Sphären.
Takt 309 u. f.: strahlend, mächtig: Apotheose.
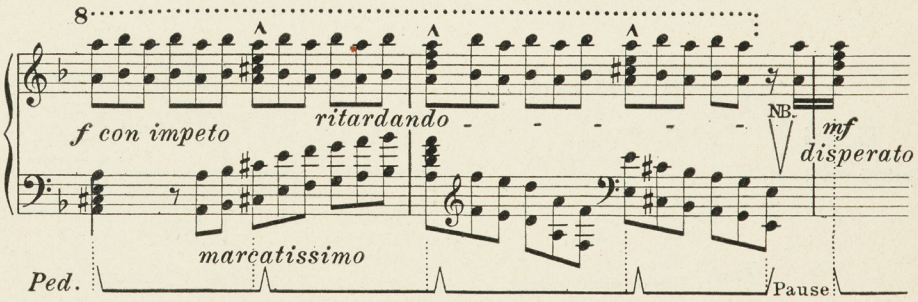
Metronom-Schwankungen etwa Takt 35 u. f.: 𝅗𝅥 = 88, Takt 54 u. f. 𝅗𝅥 = 80, Takt 77 u. f. 𝅗𝅥 = 66, Takt 89 u. f. 𝅗𝅥 = 72, Takt 192 u. f. 𝅗𝅥 = 76, Takt 214 u. f. 𝅗𝅥 = 84, Takt 342 u. f. 𝅝 = 72, Takt 356 u. f. 𝅗𝅥 = 88, Takt 364 u. f. ♩ = 112.

* * *

Die ganze Bewegung und ihre großartige Steigerung: Takt 35—114 ist mit bebenden, vibrierenden Händen auszuführen. Die Hände verlassen kaum die Tasten. Alle heftigen oder weitausholenden Bewegungen würden einerseits den Charakter dieses Gemäldes zerstören, anderseits vorzeitige, starke Ermüdung herbeiführen.
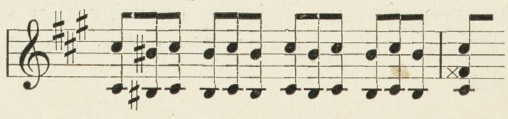
Takt 52: Das Tempo (𝅗𝅥 = 88) gestattet hier und an den ähnlichen Stellen nicht die Weiterführung der Sechzehntelbewegung in der rechten Hand.

Ich spiele Takt 52/53:



NB. Luftpause vor Einsetzen des »disperato«.

Takt 77 dem vorigen (Takt 52/53) entsprechend auch hier:



usw. bis Takt 80.

Measures 25–34: veiled, with both pedals, like an improvisation.

Note the magnificent transformations of the main theme, which emerges in measure (29) 35, and the feminine second theme (measure 103 and following), made from the "rib" of the first:

Measure 35 and following: tremulous, plaintive.

Measure 54 and following: despairing.

Measure 103 and following: lofty, grandiose, with verve.

Measure 136 and following: heartfelt and with delight in singing.

Measure 147 and following: tearful.

Measure 157 and following: amoroso.

Measure 202 and following: menacing and groaning.

Measure 253 and following: purified and humble.

Measure 293 and following: in higher spheres.

Measure 309 and following: brilliant, forceful; apotheosis.
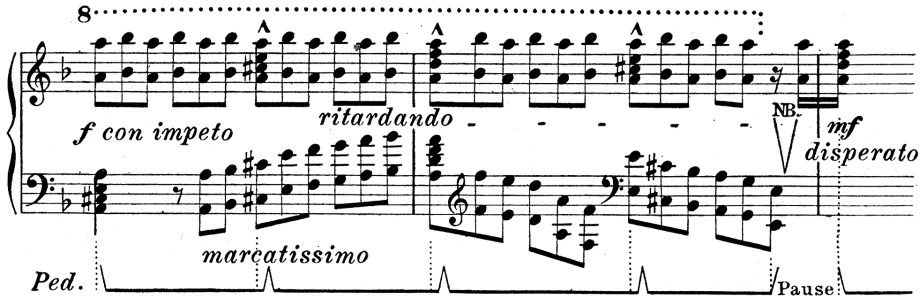
Metronome indications change. For instance, measure 35 and following 𝅗𝅥 = 88; measure 54 and following 𝅗𝅥 = 80; measure 77 and following 𝅗𝅥 = 66; measure 89 and following 𝅗𝅥 = 72; measure 192 and following 𝅗𝅥 = 76; measure 214 and following 𝅗𝅥 = 84; measure 342 and following 𝅝 = 72; measure 356 and following 𝅗𝅥 = 88; measure 364 and following ♩ = 112.

* * *

This entire move with its grandiose intensification—measures 35–114—has to be executed with tremulous, vibrating hands. The hands are barely lifted off the keys. Any rapid or expansive gestures would destroy the character of this image as well as cause premature, intense fatigue.
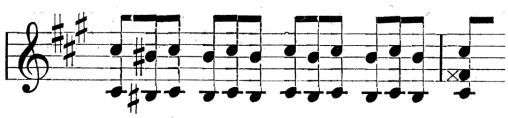
In measure 52, and in similar passages, the tempo (𝅗𝅥 = 88) does not permit the right hand to continue moving in sixteenth notes.

I play measures 52–53 thus:



Note the breathing pause before the onset of the "disperato."

In measure 77, corresponding to the previous (measures 52–53) I play here as well:



etc. to measure 80.
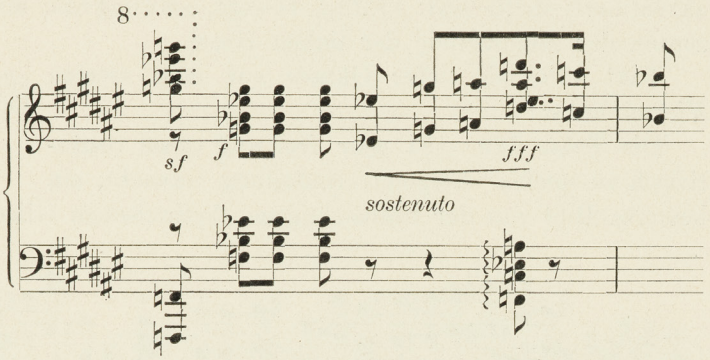
Takt 80/81 auch links in Achteln.

Takt 89 (vom più animato $\overset{\frown}{\text{♩}} = 72$) und folgende Takte: vier äußerst kurze Pedaltritte in jedem Takt. Von Takt 95 an wieder mehr Pedal.

Takt 95—102: Hier ist die Akzentuation der »Inschrift« (in der Linken) wie vorgeschrieben: also jambisch, $\breve{-}\,\acute{-}$.
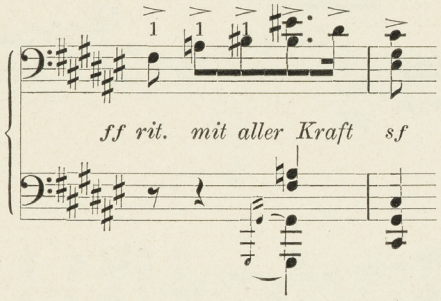
Takt 102: ritardando.

Takt 110 sostenuto, äußerst schwungvoll und begeistert. Ich spiele:



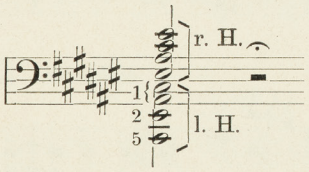
Auch die folgenden Takte (110—114) auf gleicher Höhe von kraftvollem Enthusiasmus.

Takt 114 spiele ich:



Takt 115 u. f.: Ausführung wie Takt 1 u. f. (trochäisch und mit beiden Händen). Takt 115—123: Auch diesen Abschnitt immer noch sehr kraftvoll und dröhnend. Takt 122 wenig diminuendo und ritardando.

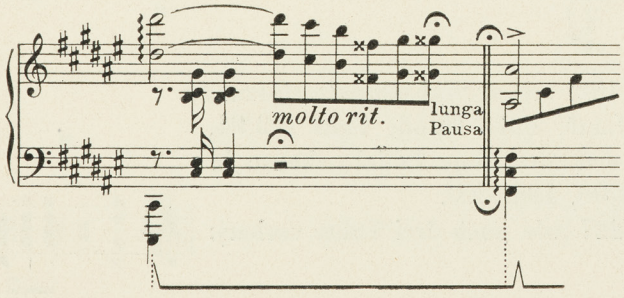
Takt 123:



Ganz plötzlich und unvorbereitet muß Takt 124 mit äußerster Zartheit, bebend und seufzend die folgende, wunderbare Episode erklingen.

Takt 128: Erstes Viertel links (*e*) mit tiefer Oktavenverdopplung.

Takt 135:
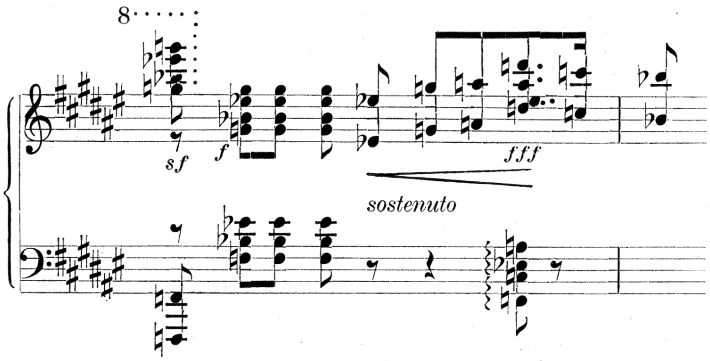


In measures 80–81, eighth notes in the left hand as well.

In measure 89 (beginning at the più animato 𝅗𝅥 = 72) and the following measures, four extremely short pedals in each measure. Beginning at measure 95, more pedal again.

In measures 95–102, the metrical pattern of the "inscription" (in the left hand) is as indicated, in iambs, ⏑ ‒ .
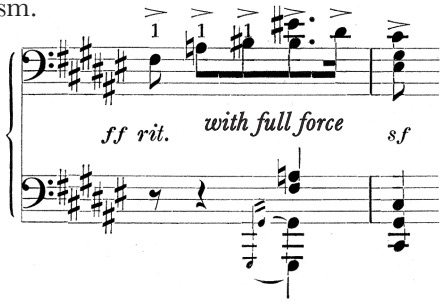
Measure 102, ritardando.

Measure 110, sostenuto, with utmost verve and enthusiasm. I play thus:



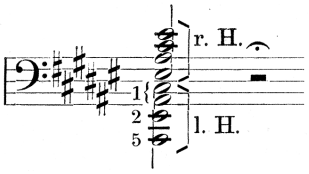
Also the following measures (110–114) at the same high level of powerful enthusiasm.

I play measure 114 thus:



Measures 115 and following to be executed as in measure 1 and following (as trochees and with both hands). Measures 115–123: this passage still forcefully and thunderously, as well. Measure 122 *slightly* diminuendo and ritardando.
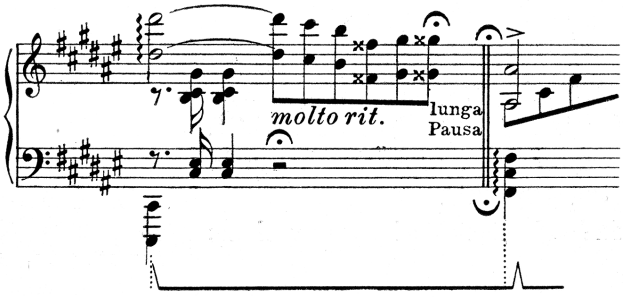
Measure 123:



Quite suddenly and without any preparation, in measure 124 the following magnificent episode has to sound out with utmost tenderness, tremulously and sighing.

Measure 128: first quarter note on the left (*E*) doubled with lower octaves.

Measure 135:
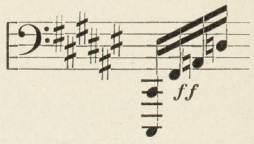


Takt 136 u. f.: Die herrliche Verwandlung des Hauptthemas mit innigster Wärme und größtem, vollstem Gesangston.

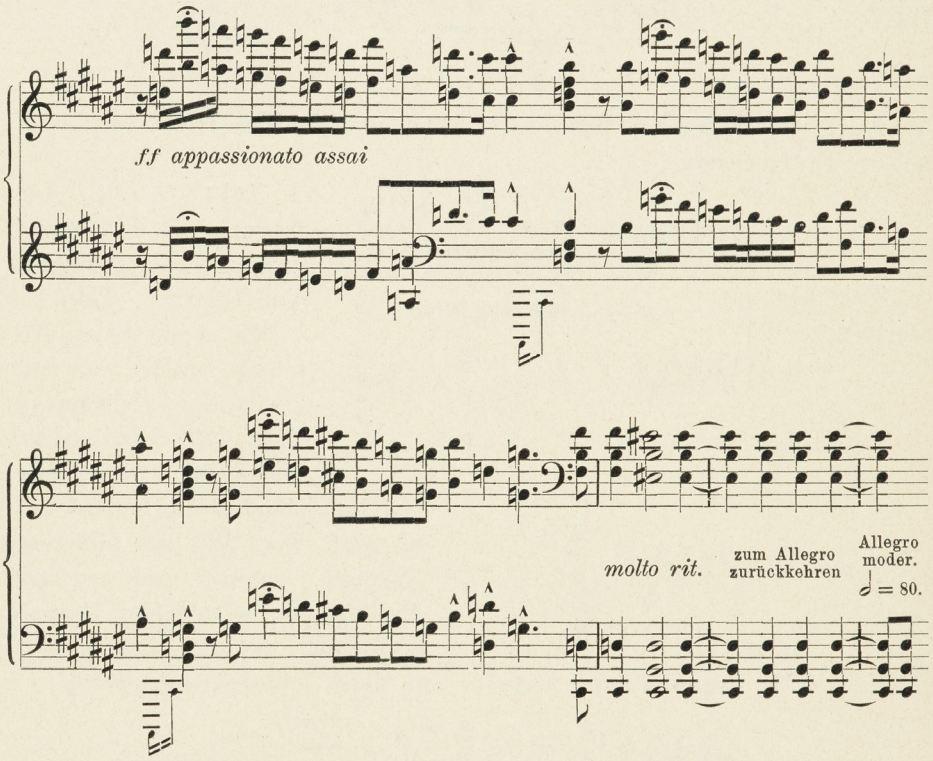
Takt 147 mit erschütterndstem Ausdruck.

Die dreimaligen Wiederholungen: Takt 167 u. f., Takt 171 u. f. und Takt 175 u. f. müssen in verschiedene Farben gehüllt werden, sonst entsteht Monotonie. Also erstesmal: verschleiert, unerkenntlich; zweitesmal: akzentuiert; drittesmal: kräftig, bewegt, schwungvoll, mit klingenden Akzenten der Melodietöne der linken Hand.

Takt 178 mit tiefer Oktave auf dem vierten Viertel links:
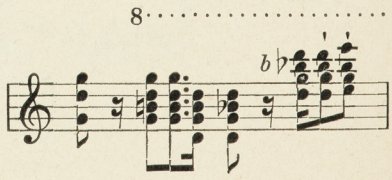


Die Takte 179—181 sehr frei und quasi rezitativisch zu spielen. Folgende Einteilung versucht, ein besseres Bild von der beabsichtigten rhythmischen Gliederung zu geben:



Takt 192, erstes Sechzehntel: sforzando.

Den Lauf, linke Hand, Takt 193/94, un poco marcato: ohne Pedal, ebenso in Takt 195/96, 198, 200.
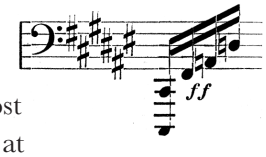


Takt 227 (wie auch drei Takte vorher):

Measure 136 and following: the magnificent transformation of the main theme with heartfelt warmth and utmost songlike quality.
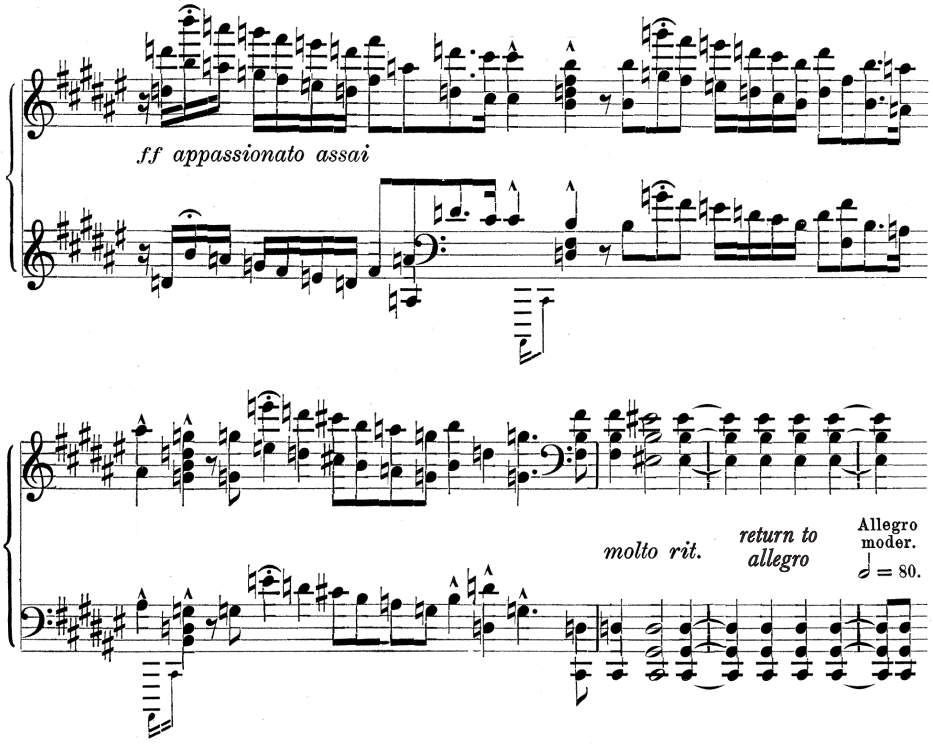
Measure 147: with overwhelming expression.

The threefold repetitions (measures 167 and following, 171 and following, and 175 and following) have to be clad in different colors to prevent monotony. Thus: first time, veiled, unrecognizable; second time, emphatically; third time, vigorously, with verve and sonorous emphasis on the melody in the left hand.

Measure 178 with low octave on the fourth quarter note in the left hand:
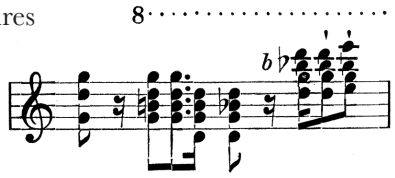


Measures 179–181 are to be played very freely, almost like a recitative. The following distribution is an attempt at outlining the intended rhythmical structuring:



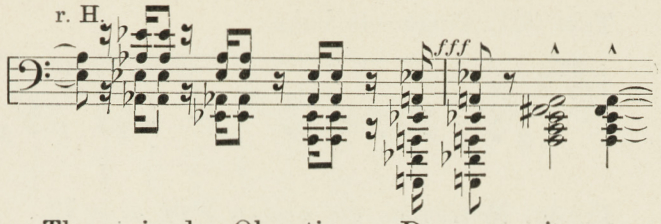
Measure 192, first sixteenth note: sforzando.

The run in the left hand, measure 193–194, un poco marcato, no pedal; likewise in measures 195–196, 198, and 200.



Measure 227 (and three measures previously):

Takt 237/38 spiele ich, unteres System:
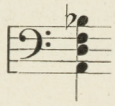


Takt 253 u. f.: Das Thema in der Oberstimme, Daumen: piano, gesungen; ruhig, ergeben.

Takt 273/74: Ein letztes Aufbäumen des Widerstandes, cresc., acc.

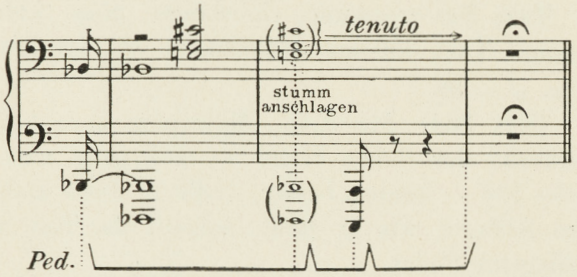
Takt 275: Zusammensinken — forte — ritenuto, diminuendo.

Für Takte 276—292 sollte ein ♭ vorgezeichnet sein.

Takt 278 und Takt 282 links natürlich *b*:
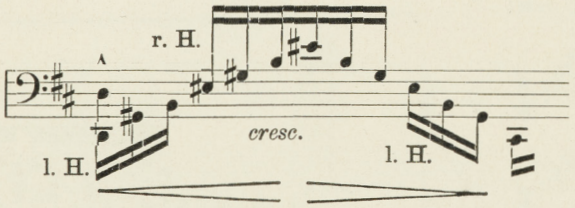


Takt 291/92 spiele und pedalisiere:



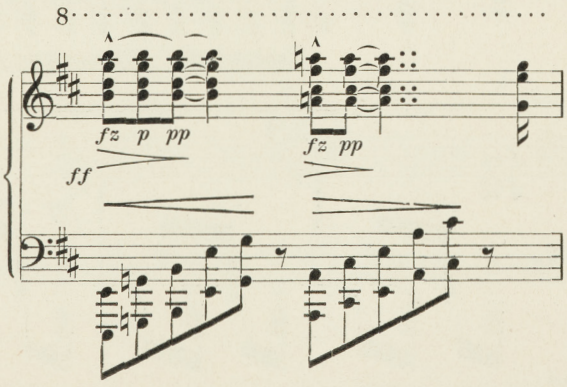
Takt 303—306: Die Oktavenläufe mit Fingersatz in den äußeren Stimmen, vierten (und dritten) Finger verwenden.

Takt 309—315: Strahlend, großartig. Die »ganzen« Noten weithinhallend.
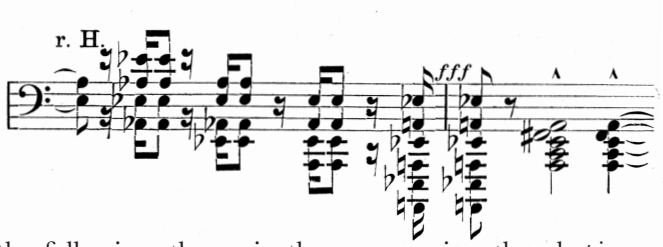
Takt 316 verteile:



Takt 318 spiele ich:



Measures 237–238, lower stave, I play thus:



Measure 253 and the following: theme in the upper voice; thumb *piano*, songlike; calm and with resignation.

Measures 273–274: the last effort of resistance, crescendo, accelerando.

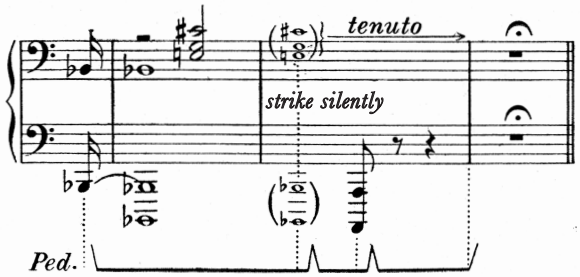
Measure 275: collapse—forte—ritenuto, diminuendo.

A flat sign should be prefixed to measures 276–292.

Of course, *B flat* in the left hand for measures 278 and 282:



Play and pedal measures 291–292 thus:

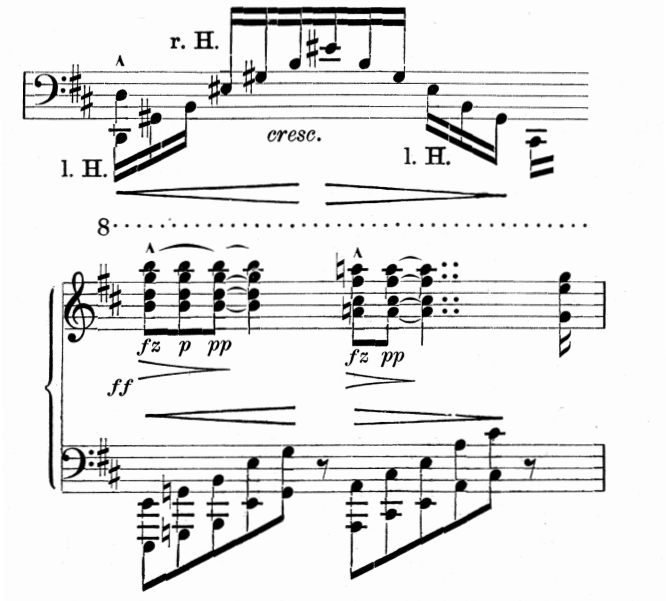


Measures 303–306: the octave runs with fingering in the outer voices; use the fourth finger (and the third).
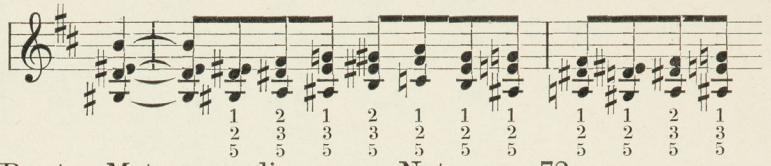
Measures 309–315: brilliant and with grandeur. The "whole" notes with generous sonority.

Measure 316, distribution:

I play measure 318 thus:
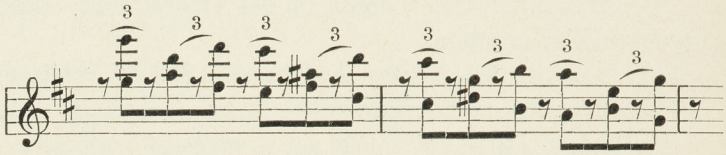


Takt 327, Fingersatz links:



Presto: Metronom, die ganze Note 𝅗𝅥 = 72.

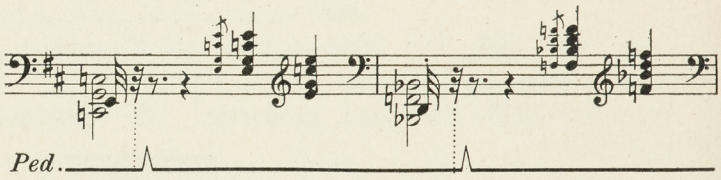
Ich spiele hier (Takt 342) so:



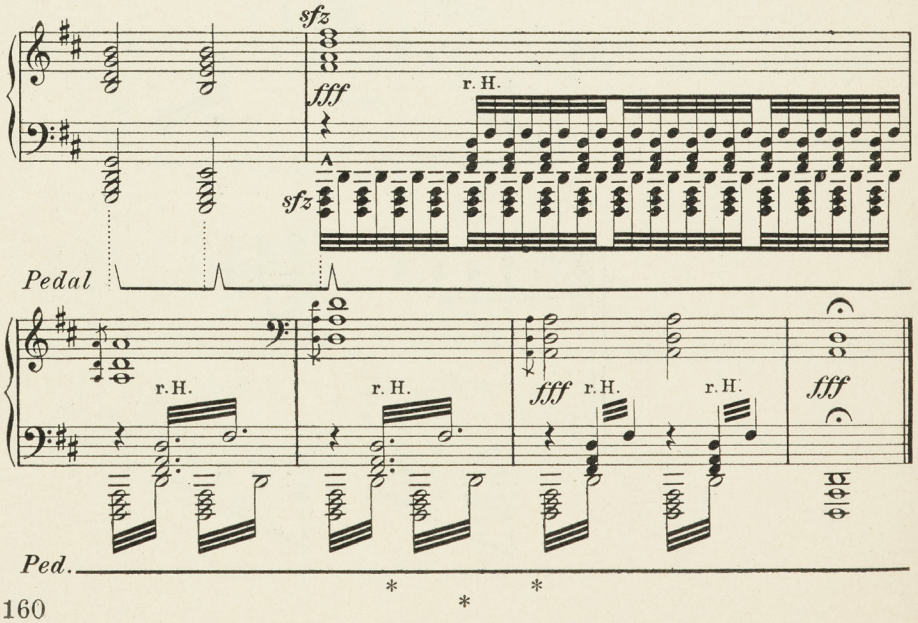
die Original-Version ist in diesem Tempo nicht ausführbar: also zweites und fünftes Achtel jeden Taktes (rechts) bis zum Takt 353 immer eine Oktave höher.

Takt 355 crescendo, ritardando; jähes Abbrechen, Luftpause. Dann beginnt Takt 356 mit dröhnendem *sfz* der Linken die Coda. Metronom jetzt 𝅗𝅥 = 88.

Takt 364: Maestoso, Metronom ♩ = 112, ohne Eile. Die vollen Akkorde der linken Hand — und zwar nur die halben Noten Takt 365—368 — klingen besser, »edler«, wenn man vom kräftig angeschlagenen Akkord, wie er steht, schnell die Terz aufhebt, bevor das nachschlagende Pedal den Akkord ergreift. Also etwa:
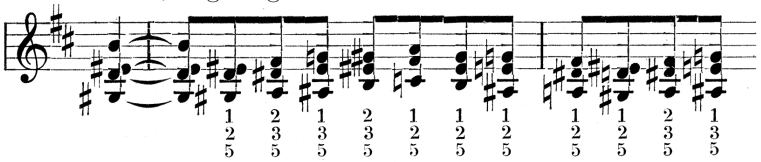


Takt 371–376 spiele ich:
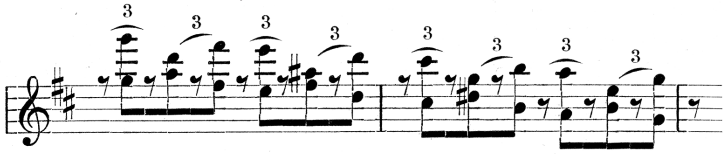


* * *

Measure 327, fingering in the left hand:



etc.

Presto; metronome: the *whole note*, 𝅝 =72.
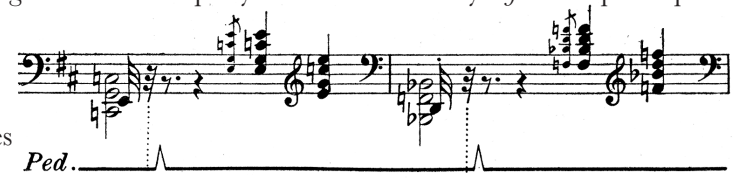
Here (measure 342) I play thus:



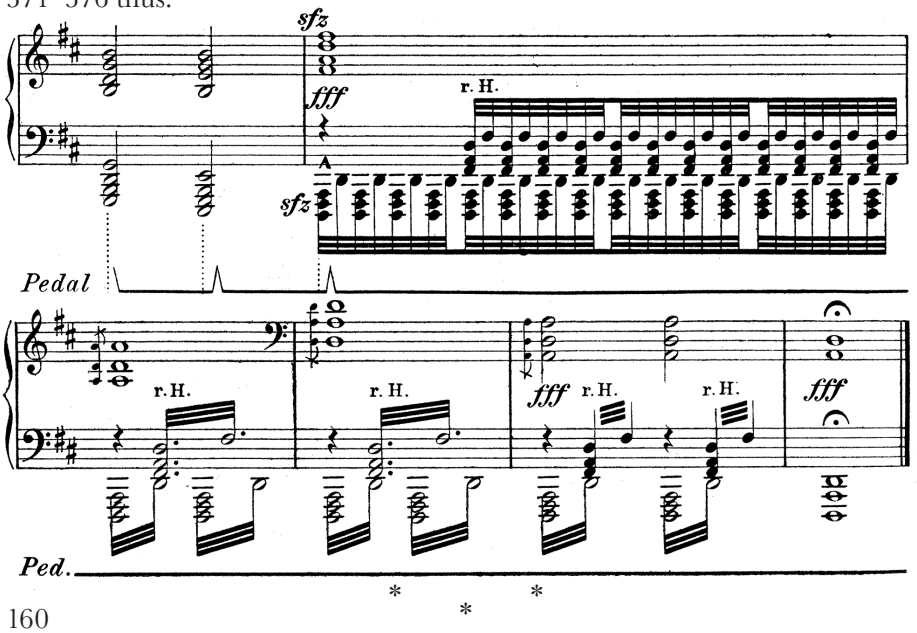
The original notation cannot be executed at that speed; therefore the second and the fifth eighth notes of each measure (in the right hand) one octave higher throughout until measure 353.

Measure 355 crescendo, ritardando; break off suddenly, breathing pause. Then, in measure 356, the coda begins with a thunderous *sfz* in the left hand. Metronome is now 𝅗𝅥 = 88.

Measure 364: Maestoso, metronome ♩ = 112, unhurried. The full chords in the left hand—that is to say, only the *half* notes in measures 365–368—sound richer and "nobler" if, after the chord is vigorously sounded as it is written, the finger striking the third is rapidly lifted from the key *before* the pedal picks up the chord, approximately as follows:



I play measures 371–376 thus:



Mephisto-Walzer.

Der Orchester-Partitur ist folgende Szene aus Lenaus »Faust« vorgedruckt:

Der Tanz in der Dorfschenke.

Mephistopheles
(als Jäger zum Fenster herein).
Da drinnen geht es lustig zu;
Da sind wir auch dabei, Juchhu!
(Mit Faust eintretend.)
So eine Dirne, lustentbrannt,
Schmeckt besser als ein Foliant.

Faust.
Ich weiß nicht, wie mir da geschieht,
Wie mich's an allen Sinnen zieht.
So kochte niemals noch mein Blut,
Mir ist ganz wunderlich zumut.

Mephistopheles.
Dein heißes Auge blitzt es klar:
Es ist der Lüste tolle Schar,
Die eingesperrt dein Narrendünkel,
Sie brechen los aus jedem Winkel.
Fang Eine Dir zum Tanz heraus
Und stürze keck Dich ins Gebraus.

Faust.
Die mit den schwarzen Augen dort
Reißt mir die ganze Seele fort.
Ihr Aug' mit lockender Gewalt
Ein'n Abgrund tiefer Wonne strahlt.
Wie diese roten Wangen glühn,
Ein volles, frisches Leben sprühn!
's muß unermeßlich süße Lust sein,
An diese Lippen sich zu schließen,
Die schmachtend schwellen, dem Bewußtsein
Zwei wollustreiche Sterbekissen.
Wie diese Brüste ringend bangen
In selig flutendem Verlangen!
Um diesen Leib, den üppig schlanken,
Möcht' ich entzückt herum mich ranken.
Ha! wie die langen, schwarzen Locken
Voll Ungeduld den Zwang besiegen
Und um den Hals geschwungen fliegen,
Der Wollust rasche Sturmesglocken.
Ich werde rasend, ich verschmachte,
Wenn länger ich das Weib betrachte;
Und doch versagt mir der Entschluß,
Sie anzugehn mit meinem Gruß.

Mephistopheles.
Ein wunderlich Geschlecht fürwahr
Die Brut vom ersten Sündenpaar!
Der mit der Höll' es hat gewagt,
Vor einem Weiblein jetzt verzagt,
Das viel zwar hat an Leibeszierden,
Doch zehnmal mehr noch an Begierden
(Zu den Spielleuten.)
Ihr lieben Leutchen, Euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach Eurem Walzer mag sich drehen
Die sieche Luft auf lahmen Zehen,
Doch Jugend nicht voll Blut und Brand!
Reicht eine Geige mir zur Hand,
's wird geben gleich ein andres Klingen
Und in der Schenk' ein andres Springen

Der Spielmann dem Jäger die Fiedel reicht,
Der Jäger die Fiedel gewaltig streicht,
Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen;
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt.
Jetzt gellend ein Schrei ins Gemurmel schallt:
Das Mädchen erschrickt, sie ruft nach Hilfe,
Der Bursche, der feurige, springt aus dem Schilfe.

Mephisto Waltz

The following scene from Lenau's "Faust" is printed on the frontispiece of the orchestral score:

The Dance in the Village Inn

Mephistopheles
(dressed as a huntsman, through the window)
There's merrymaking going on!
Let us be part of it anon!
(Entering with Faust)
Forget thy tomes; here is a treat:
A gaudy, lusty wench in heat!
Faust
My mind is all confused and dazed,
And all my senses are amazed.
My blood has never been that hot.
What may it be? I know it not.
Mephistopheles
Thy burning eyes, they see not wrong:
These are the Lusts in rowdy throng,
Once banished by thy fool's conceit,
Now they are free, and forth they fleet.
Now take just one, just take a chance
And plunge headlong into the dance!
Faust
She over there, with sable eyes,
Her snares around my soul she ties!
Her eye's libidinous caress
Bears promise of all wantonness.
See how her rosy cheeks are burning,
Aflame with life and full of yearning!
O pleasure, rapture undefined,
To kiss her lips and drink her breath!
These swelling cushions, where my mind
Dissolves in ecstasies of death.
How her two breasts in sweet desire
Are longing, full of passion's fire!
Her body, buxom, slender, tight—
Let me ensnare it with delight!
Ah, how her locks in raven sheen
Impatiently all order braving
Afloat around her shoulders waving
As lust's alarum bells are seen!
I cannot look at her much longer:
My mind grows faint; my craving, stronger!
And yet I lack determination
To offer her my salutation.
Mephistopheles
Forsooth, they are a funny lot,
Of Adam in his sin begot.
He's made a pact with Tophet's flame,
And now he trembles of a dame.
Ah yes, she has got some appeal,
Yet far more longing does she feel.
(To the musicians)
Good people, may I say, your playing
Is scarcely more than sleepy braying.
For drowsy legs and sickly air
Your waltzes are the proper fare,
And not for fire of youth unspent.
Come on, give me thine instrument!
And I will play you different measures,
And dancing you will feel new pleasures.

— —

The huntsman is given a violin,
He presently plays with infernal din.
Then well and wane his jesting tones
Like blissful erotic wailings and moans.
Like pleasant whispers, certain and daring,
In sultry nights sweet love declaring.
And then a falling and heaving and swelling —
This is how watery waves are welling
Round a maiden's naked body gleaming.
Then over the murmur a terrified screaming!
The maiden is frightened, and succor she heeds:
A lad, all aflame, leaps forth from the reeds.

Da hassen sich, fassen sich mächtig die Klänge,
Und kämpfen verschlungen im wirren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen.
Dort fleht ein Buhle, das Weib hat Erbarmen,
Man hört sie von seinen Küssen erwarmen.
Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten,
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten;
Der eine, besiegte, verstummt allmählich.
Die liebenden Beiden umklammern sich selig,
Im Doppelgetön die verschmolzenen Stimmen
Aufrasend die Leiter der Lust erklimmen.
Und feuriger, brausender, stürmischer immer,
Wie Männergejauchze, Jungferngewimmer,
Erschallen der Geige verführende Weisen,
Und alle verschlingt ein bacchantisches Kreisen.
Wie närrisch die Geiger des Dorfs sich geberden,
Sie werfen ja sämtlich die Fiedel zu Erden.
Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Lebendiges hegt.
Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauern,
Daß sie nicht mit tanzen können, bedauern.
Vor allen aber der selige Faust
Mit seiner Brünette den Tanz hinbraust;
Er drückt ihr die Händchen, er stammelt Schwüre
Und tanzt sie hinaus durch die offene Türe.
Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge,
Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindenden Töne durchsäuseln die Bäume,
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Wonneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da ziehet sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

Lenau.

* * *

Das Orchesterwerk, diese unsterbliche Schöpfung, existiert auch in einer Übertragung für Klavier. Diese enthält neben manchem Interessanten unnötige Brutalitäten und Banalitäten, ist überhaupt sehr »summarisch« gearbeitet, so daß die Vermutung begründet erscheint, diese Übertragung wäre gar nicht von Liszt selbst besorgt.

Busoni hat eine Rekonstruktion vorgenommen und hat dem Klavier ein Werk voll wunderbarer Feinheiten und neuer Klangwirkungen gegeben, eine Übertragung, welche die kostbare Reihe seiner früheren Tran-

The sounds, each other hatefully clasping,
Are struggling, entwined, interlocking, and grasping.
And the virgin, after prolonged distress,
Is forced by the man to endure his caress.
There a wooer is pleading, a woman is tender,
And we hear how he does then with kisses befriend her.
Now three notes at once are each other subtending,
Like two lads that over one girl are contending.
One loses, falls silent; the two that remain
Each other in loving embraces sustain.
Then are these two voices melded in one;
On libidinous scales to the summit they run.
And more fiery, more raging, more frenzied and veering,
Like a virgin's moans and a strong man's cheering,
The fiddle pours forth most provocative dances;
The crowd dissolves in bacchanalian trances.
And the village fiddlers are franticly raving
And hurling their fiddles onto the paving!
And caught up in the magical din
Is whatever is breathing in the inn.
The sounding walls with envy are shaking,
For in the dance they are not partaking.
Yet Faust, before all others, and his brunette
The entire world in their swirling forget.
He's clasping her hands; he's mouthing his plight,
And out of the door they are dancing in flight.
Out of the hall and through arbors they bound,
Pursued by the violin's magical sound.
They reel into the shadow the forest provides,
And softer and softer the music subsides.
Fleeting tones weave through the foliage above
Like voluptuous, wanton dreams of love.
Then the nightingale in fragrant hedges
Strikes up her sweet and tuneful pledges,
Which entice even more the lovers' desire,
As though the musician were on Satan's hire.
And excessive longing pulls them down,
And in an ocean of pleasure they drown.

Lenau [Trans. Thomas Lederer. Used with permission]

* * *

There is also a piano transcription of the orchestral version, that immortal work of art. Besides several rather interesting passages, this transcription contains many instances of unnecessary brutality and banality. Overall, it is written in such a "summary" manner that it seems reasonable to assume that it was not even prepared by Liszt himself.

Busoni reconstructed it, and in so doing provided the piano with a work full of marvelous nuances and sound effects, which is indeed a beautiful and worthy

skriptionen — hauptsächlich Bachscher Orgelwerke — auf das schönste abschließt.
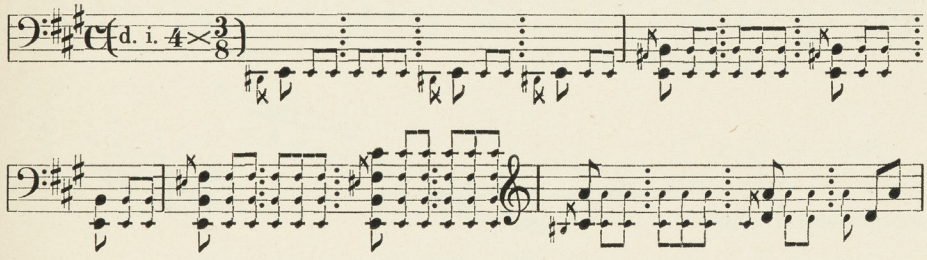
Der Titel dieser von mir benutzten Ausgabe lautet:

Episode aus Lenaus Faust
Der Tanz in der Dorfschenke
(Mephisto-Walzer)
von
Franz Liszt.
Mit Anlehnung an die Orchesterpartitur
für das Pianoforte neu bearbeitet
von
Ferruccio Busoni.
Verlag J. Schuberth & Co.
Leipzig.
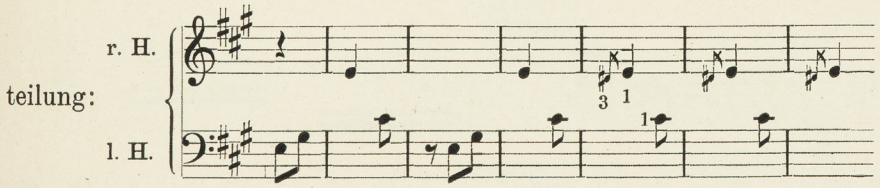
* * *

Beginn: quasi Presto, Metronom ♩. = 138.

In der Orchester-Partitur steht die Bemerkung: »NB. Für den Dirigenten: Das Stück ist fast durchgängig im Viervierteltakt zu dirigieren.« Danach hat sich auch die Vorstellung des Spielers zu richten. Also beispielsweise die ersten 16 Takte (quasi als vier Takte):



Takt 91 u. f. (Seite 3, Zeile 6, Takt 6 u. f.) spiele ich in dieser Verteilung:



Takt 97 (S. 4, Z. 1, T. 5) beginnt das Tempo sich allmählich zu verlangsamen, um bei meno mosso Zeile 3 in das Zeitmaß des derb polternden Bauerntanzes zu fallen (Metronom ♩. = 96).

Seite 5: Vivamente, Metronom: ♩. = 116.

conclusion to his series of transcriptions, primarily of organ works by Bach.
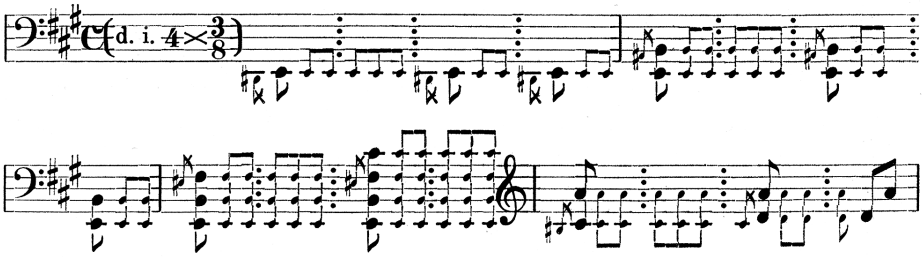
The title of this edition, which is the one I am using, is this:

Episode from Lenau's Faust
The Dance in the Village Inn
(Mephisto Waltz)
by
Franz Liszt
Newly arranged for the pianoforte,
following the orchestral score,
by
Ferruccio Busoni
Published by J. Schuberth & Co.
Leipzig
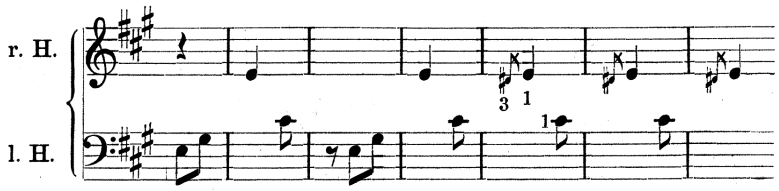
* * *

Opening: quasi presto, metronome ♩. = 138.

In the orchestra score, the following remark is found: "Note to the conductor. The piece is to be conducted almost throughout in 4/4 time." This also must guide the pianist's imagination. Therefore, the first sixteen measures as follows (as if four measures):



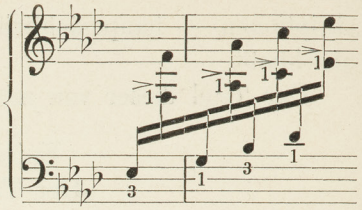
I play measure 91 and the following (page 3, line 6, measure 6 and the following) with this distribution:
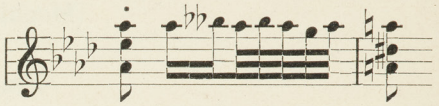


Measure 97 (page 4, line 1, measure 5) the tempo gradually slows (meno mosso) and turns into a raucous peasants' dance in line 3 (metronome ♩. = 96).

Page 5: Vivamente, metronome ♩. = 116.
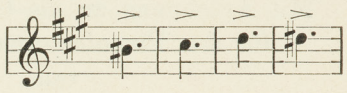
Seite 5, Z. 1, Takt 1/2, 5/6 (Takt 135/36, 139/40) und an allen ähnlichen Stellen: Daumen der Rechten betont, Fünfter schwach:



Ausführung des Trillers Seite 5, Z. 2, Takt 3 (Takt 143):
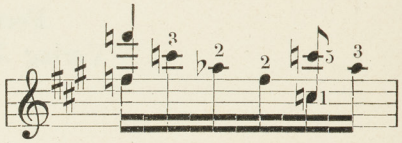


Seite 6, Z. 1, Takt 1—4 (Takt 167—170) die Mittelstimme der Rechten:
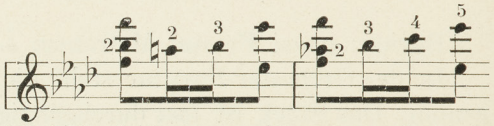


etwas betont.

Seite 6, Z. 5, Takt 1 (Takt 193) nehme ich folgenden Fingersatz:

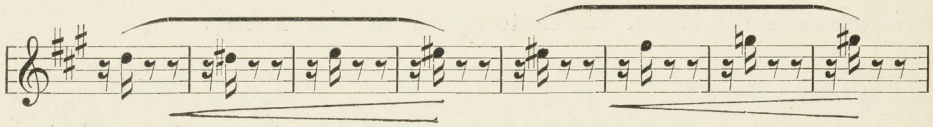


Seite 7, Z. 5, T. 1/2 (T. 229/230) Fingersatz und Betonung wie S. 5, Z. 1, T. 1/2.
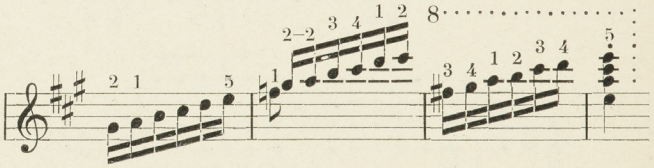
Seite 7, Z. 5, T. 7/8 (T. 235/36) Fingersatz rechts:



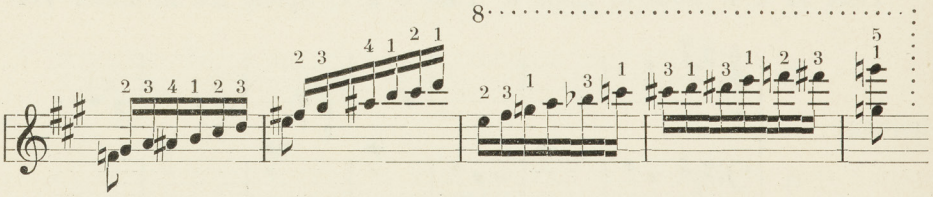
Seite 8, Z. 4, T. 2 (T. 257—264) Mittelstimme rechts etwas betont:



Seite 9, Z. 2, T. 3—5 (T. 274—276) Fingersatz rechts:



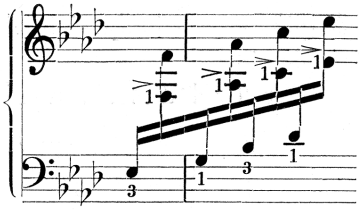
Seite 9, Z. 4, T. 1—4 (T. 283—286) Fingersatz rechts:
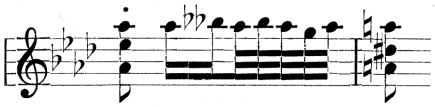


Seite 10, Z. 1, T. 4/5 und Z. 2, T. 56 (T. 295/96 und 303/04) die Daumen beider Hände auf den beiden ersten Achteln kräftig hervortretend.

Bis Seite 10, Z. 5, Takt 12 (T. 336) muß die brutale, derb-polternde Stimmung fortgesetzt werden, kein Zurückhalten. Mit Takt 1 auf Seite 11 (Takt 337): Un poco meno (Metronom $\dot{\text{.}} = 104-112$) ändert sich auf
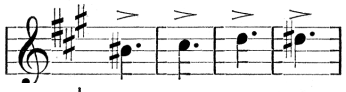
Page 5, line 1, measures 1–2 and 5–6 (measures 135–136 and 139–140) and in all similar passages: thumb of the right hand emphatically, fifth finger faintly:
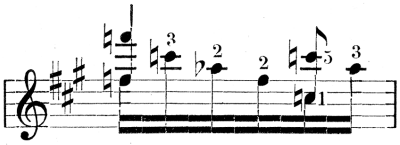


Execution of the trill page 5, line 2, measure 3 (measure 143):



Page 6, line 1, measures 1–4 (measures 167–170) the middle voice in the right hand, somewhat emphatically:

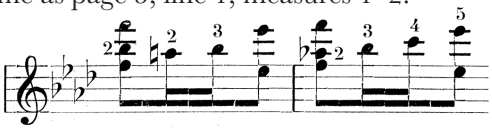


Page 6, line 5, measures 1 (measure 193) I use the following fingering:
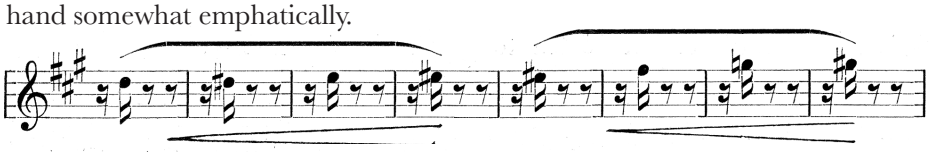


Page 7, line 5, measures 1–2 (measures 229–230), fingering and emphasis same as page 5, line 1, measures 1–2.
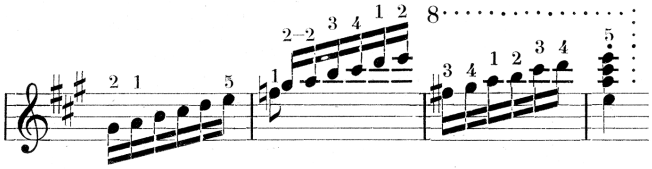
Page 7, line 5, measures 7–8 (measures 235–236), fingering in the right hand:



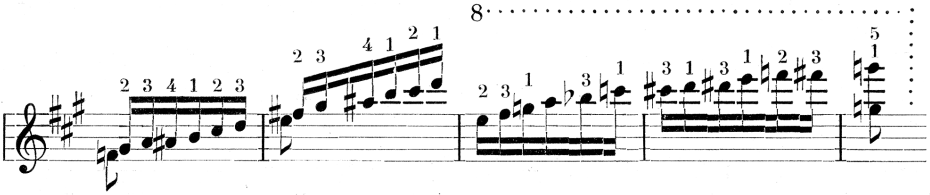
Page 8, line 4, measure 2 (measures 257–264), middle voice in the right hand somewhat emphatically.



Page 9, line 2, measures 3–5 (measures 274–276), fingering in the right hand:



Page 9, line 4, measures 1–4 (measures 283–286), fingering in the right hand:
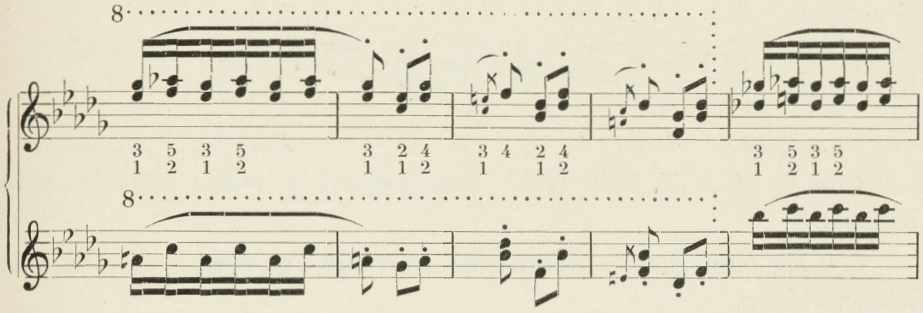


Page 10, line 1, measures 4–5 and line 2, measures 5–6 (measures 295–296 and 303–304), the thumbs of both hands standing out prominently in the two first eighth notes.
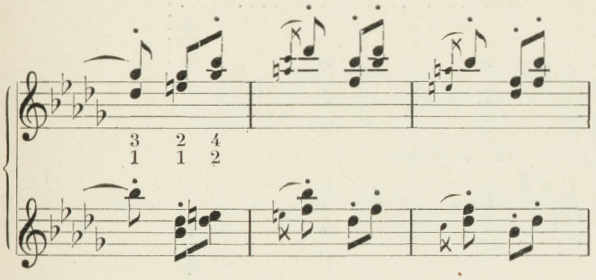
The brutal, raucous tone must be maintained up to page 10, line 5, measure 12 (measure 336). No restraint! At measure 1 on page 11 (measure 337), un poco meno [mosso] (metronome ♩. = 104–112) the atmosphere

die verblüffendste und merkwürdigste Art die Szene. Es ist vielleicht die stärkste Kontrast-Wirkung, die dem Klavier je gegeben ward: alles Bäuerische ist verwischt und verschwunden: der Walzer bleibt, aber der schlank-geschmeidige, sinnlich-begehrliche Teuflische führt jetzt den Tanz.

Seite 12, Z. 3, T. 5—8 gegen Z. 4, T. 1—4 (T. 389—392 gegen Takt 393—396) die ersten vier Takte gegensätzlich zu den folgenden vier: Die ersten mit sehr kurzen Pedaltritten auf 1, die folgenden vier mit langen Pedalen. — Ebenso Z. 5 und 6 (T. 397—400 gegen 401—404).

S. 14, Z. 3, T. 1 u. f. (Takt 459 u. f.): Andere Fingersatz- und Verteilungs-Variante:





Seite 20, Z. 1 (T. 595 u. f.) »Sehr ruhig (aber immer im Tempo)«, Metronom ♩. = 88—96. Eine ganz neuartige, wunderbare, bestrickende Klavierklang-Erscheinung! Muß sehr »inspiriert« gespielt werden.

Seite 22, Z. 1, T. 1 (T. 651 u. f.). Der Akkord auf 1 (in der Linken) falle *sfz* klingend nieder und gleich hülle sich diese ganze Region in einen schwülen Dunst, der auf- und abwallt, dazu die wollüstigen Seufzer der Rechten. Von Zeile 5, T. 1 (T. 667) ab wird's immer trockener, bis dann Seite 23, Z. 2 (T. 678 u. f.): a tempo vivace (Metronom ♩. = 112) der derbe Bauerntanz aus weiter Ferne herüberklingt.

In den Takten S. 24, Z. 5, T. 4, — S. 25, Z. 1, T. 4, — Z. 3, T. 4, Z. 5, T. 4 (Takte 717, 725, 733, 741) spiele ich die rechte Hand eine Oktave höher.

Seite 26, Z. 1. Più energico (Takt 742 u. f.). Metronom ♩. = 104.

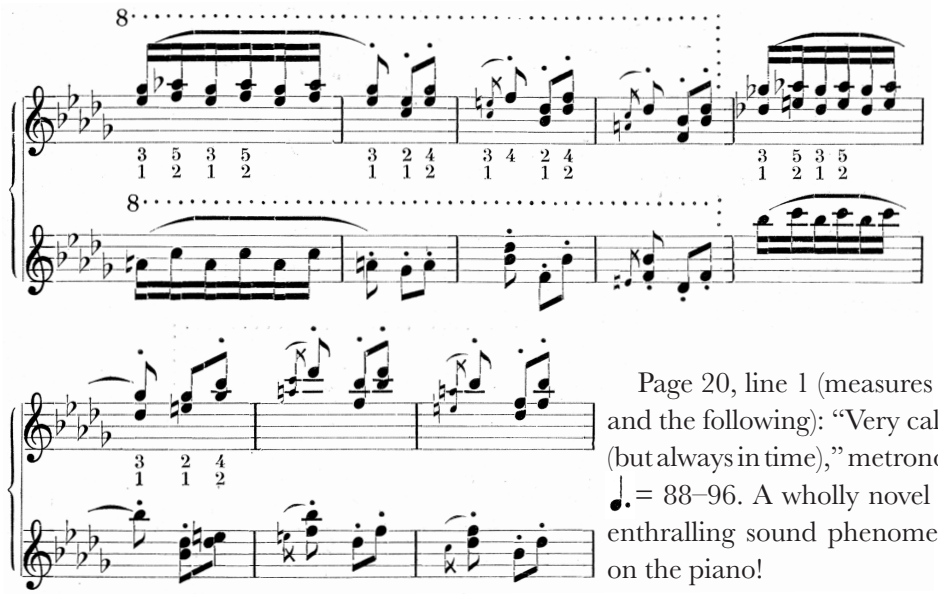
Seite 27, Z. 2. Wild, Presto (Takt 778 u. f.). Metronom 𝅗𝅥 = 104.

Immer mit gleichem Metronom bis Seite 29, Z. 1 furioso (Takt 839 u. f.). Metronom 𝅗𝅥 = 88.

changes in a rather surprising and remarkable way. This may be the strongest contrasting effect ever assigned to the piano. All rustic traits are washed out and gone; the waltz remains, but the diabolical one, slender and pliable, sensuous and libidinous, is now leading the dance.

Page 12, line 3, measures 5–8 as opposed to line 4, measures 1–4 (measures 389–392 as opposed to measures 393–396): the former four measures stand in contrast to the latter. In the former, the pedal is depressed very briefly on the first beat; the latter need long pedaling.—Likewise in lines 5 and 6 (measures 397–400 as opposed to 401–404).

Page 14, line 3, measure 3 and the following (measure 459 and the following): Variant fingering and distribution:



Page 20, line 1 (measures 595 and the following): "Very calmly (but always in time)," metronome ♩. = 88–96. A wholly novel and enthralling sound phenomenon on the piano! This must be played with much "inspiration."

Page 22, line 1, measure 1 (measure 651 and the following). The chord on the first beat (in the left hand) must fall sonorously, *sfz*, and immediately the entire area has to be veiled in a sultry haze, which surges up and down, and there are the voluptuous sighs in the right hand. Beginning at line 5, measure 1 (measure 667), more mechanically until on page 23, measure 2 (measure 678 and the following) the coarse peasants' dance (tempo vivace, metronome ♩. = 112) is again audible from afar.

In the following measures I play the right hand one octave above: Page 24, line 5, measure 4—Page 25, line 1, measure 4—line 3, measure 4, line 5, measure 4 (measures 717, 725, 733, 741).

Page 26, line 1, più energico (measure 742 and the following). Metronome ♩.=104.

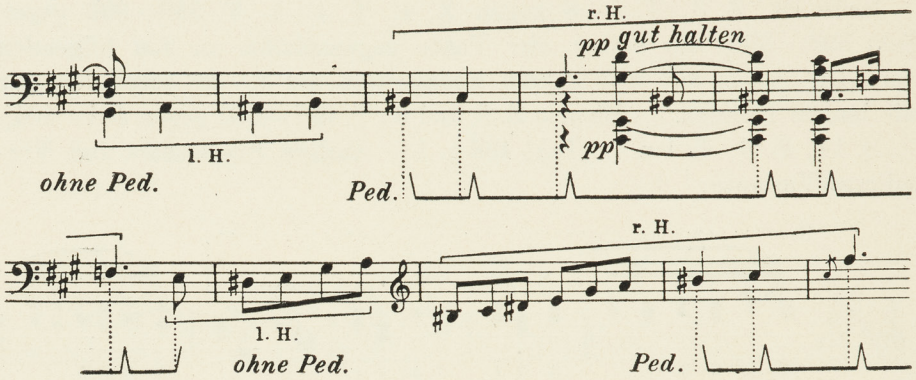
Page 27, line 2, wild, presto (measure 778 and the following). Metronome 𝅗𝅥=104.

The same metronome throughout until page 29, line 1, furioso (measure 839 and the following). Metronome 𝅗𝅥 = 88.

Die Sechzehntel S. 29, Z. 1, T. 4 (T. 839) und die ähnlichen, folgenden: rasselnd, knatternd.

Seite 30, Z. 4. Vivace fantastico (T. 872 u. f.). Metronom ♩. = 126.
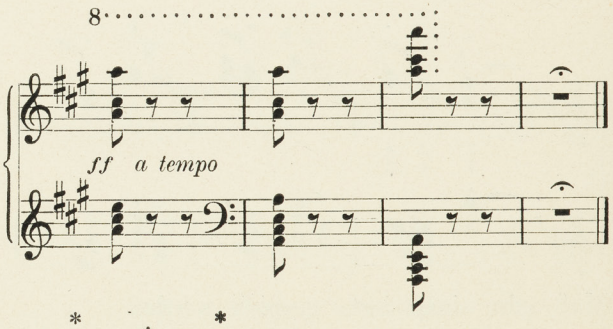
Seite 31, Z. 4, T. 1 u. f. (Takt 904 u. f.):



Seite 32, Z. 2, T. 3 (T. 923). Den Akkord in beiden Händen, stark hallend.

Z. 6 (T. 930) Presto. Metronom ♩. = 176, unverändert, bis zum letzten Schlag.

Die drei letzten Schläge des Stückes spiele ich so:



* * *

Heroischer Marsch

in ungarischem Styl

von

F. Liszt.

Neu herausgegeben

von

Ferruccio Busoni.

Berlin in der Schlesinger'schen Buch und Musikhandlung
(Rob. Lienau)

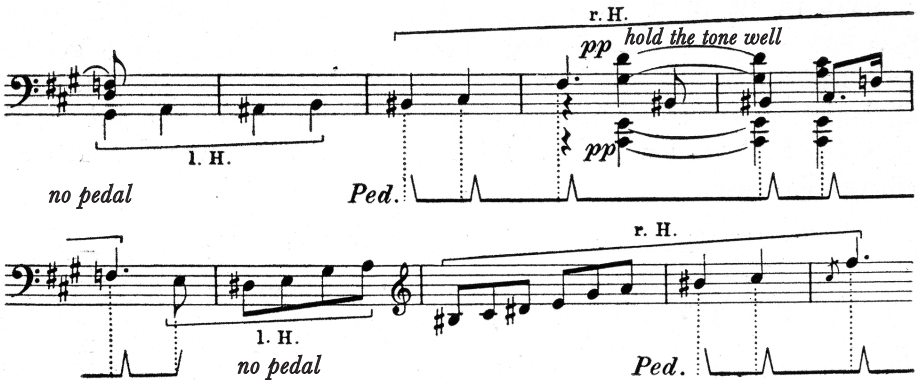
* * *

»Auch dieser Marsch wurde bedeutungsvoll. Der Komponist nahm ihn später zum Ausgangspunkt seiner großen symphonischen Dichtung

Page 29, line 1, measure 4 (measure 839) and the following ones, which are similar: rattling, clattering.

Page 30, line 4, vivace fantastico (measure 872 and the following). Metronome ♩. = 126.
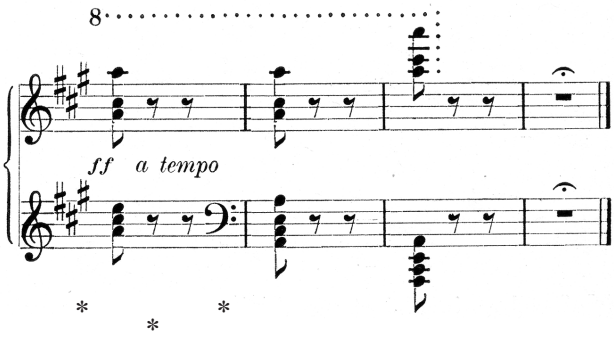
Page 31, line 4, measure 1 and the following (measure 904 and the following):



Page 32, line 2, measure 3 (measure 923). The chord to be played with both hands, reverberating strongly.

Line 6, (measure 930), presto. Metronome ♩. = 176, *unchanging* until the last beat.

The last three beats of the piece I play thus:



* * *

Heroic March

in the Hungarian Style

by

F. Liszt

Newly edited

by

Ferruccio Busoni

Berlin: Schlesinger's Book and Music Shop

(Rob. Lienau)
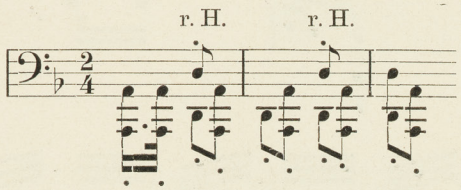
* * *

"This march, too, has become significant. The composer later used it as the basis for his grand symphonic poem "Hungaria." He establishes here the

»Hungaria«. Hier bildet er, düster entschlossenen Charakters, den Grundton der Stimmung und den motivischen Kontour des Quasi Andante marziale.« L. Ramann, »F. Liszt als Künstler und Mensch«. 2. Bd. 1. Abt. Seite 53.
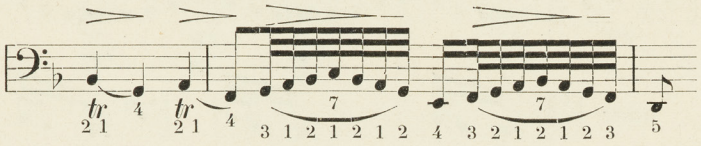
* * *

Takt 1/2, ich verteile:
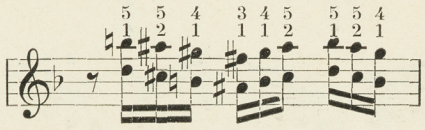


und analog Takt 6 usw.

Takt 10—12, Fingersatz:
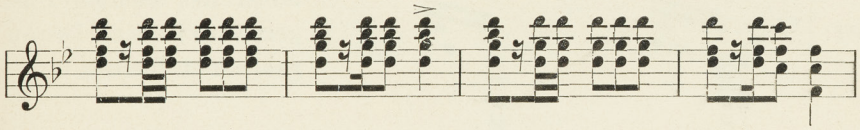


Triller ohne Nachschlag.

Takt 39, Fingersatz rechts:
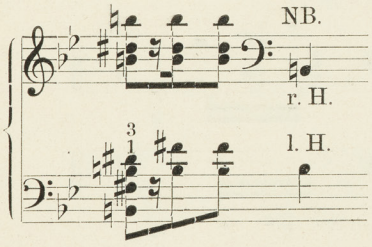


Takt 51 u. f.: Ich spiele rechts, ohne zu arpeggieren:
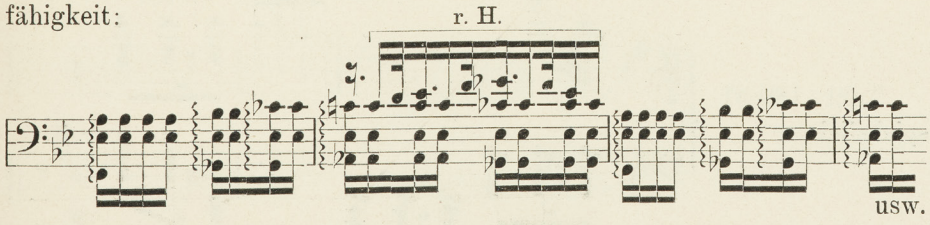


usw.

Takt 58:
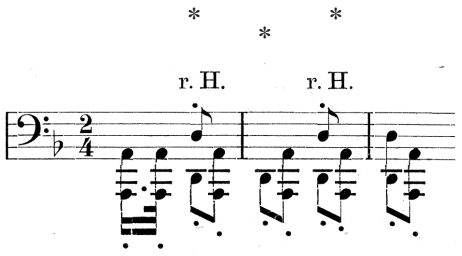


Takt 69 u. f. Linke Hand-Variante für Spieler mit kleiner Spannfähigkeit:



Takt 111 u. f.: Ich spiele die kleingestochene (obere) Variante.

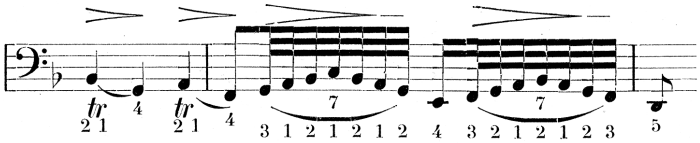
gloomy, resolute character, the basic tone and motivic contours of the Andante marziale, so to speak." L. Ramann, "Franz Liszt : Artist and Man," vol. 2 pt. 1 p. 53.

I distribute measures 1–2 thus:
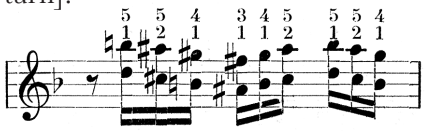


and by analogy in measure 6 etc.

Measures 10–12, fingering:
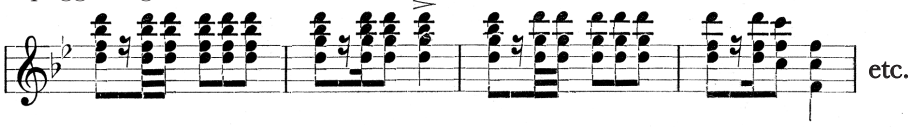


Trills without nachschlag [ending turn].
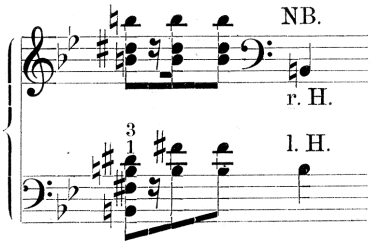
Measure 39, fingering in the right hand:



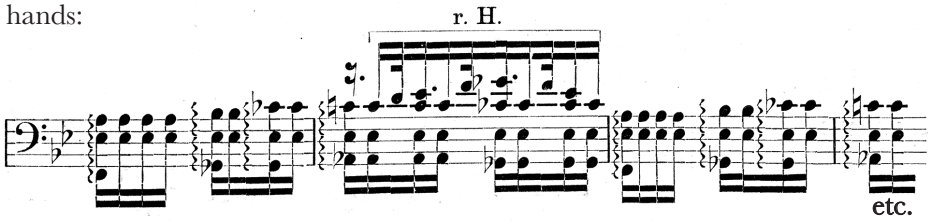
In measure 51 and the following, I play in the right hand, without arpeggiating:



Measure 58:
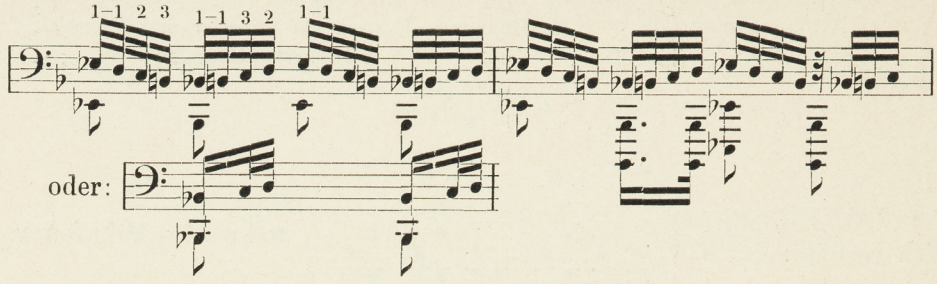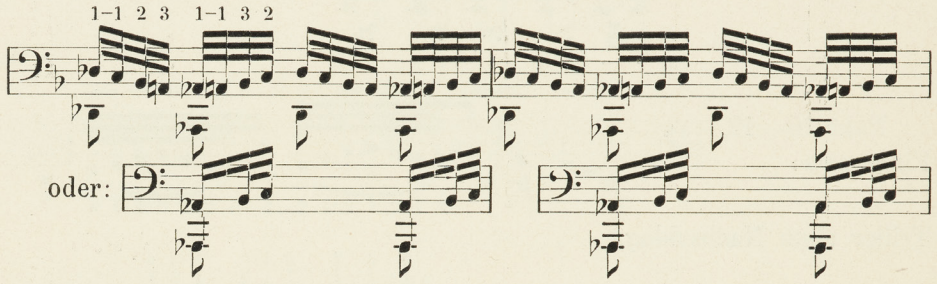


Measure 69 and the following, left-hand variant for players with small hands:
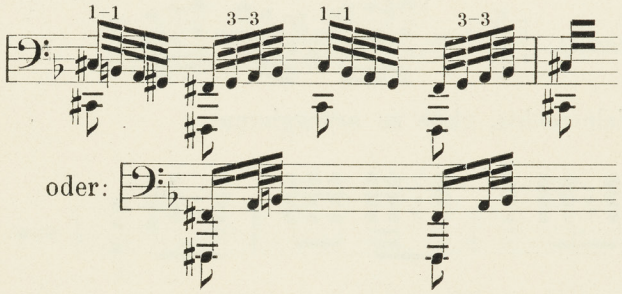


In measure 111 and the following, I play the variant in small print (above).

Takt 122—126, linke Hand, Fingersatz usw.:
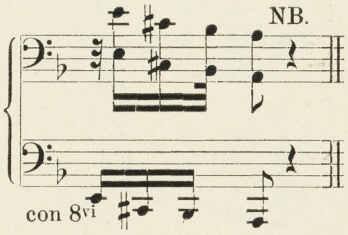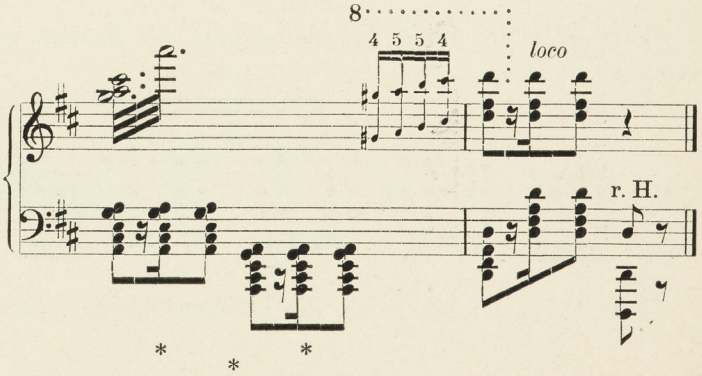






Bei den Passagen der rechten Hand, Takt 164 u. f., muß das letzte Glied des zweiten Fingers stark nach innen gekrümmt bleiben.

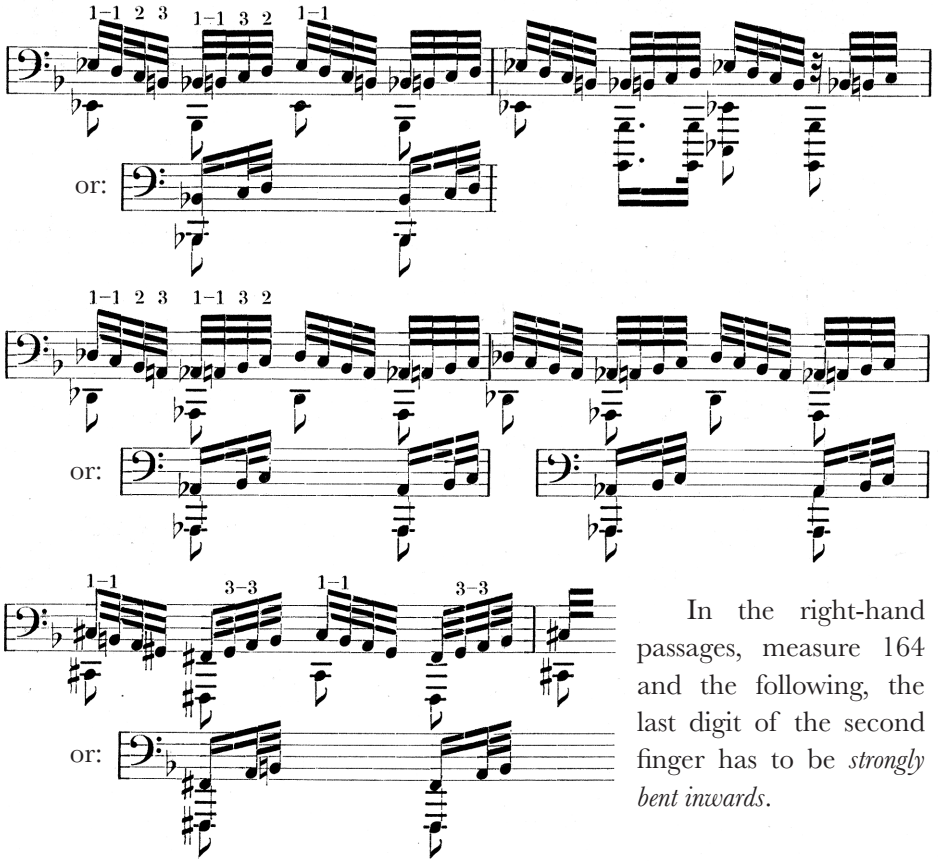
Takt 154 soll heißen:



Takt 180, 81 spiele ich:
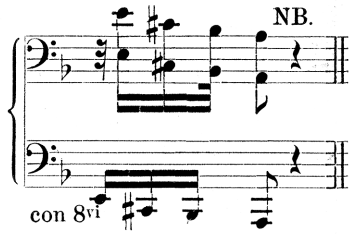


Measures 122–126, left hand, fingering etc.

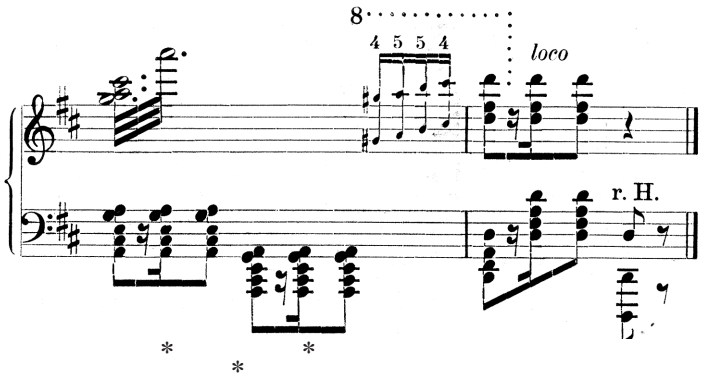


In the right-hand passages, measure 164 and the following, the last digit of the second finger has to be *strongly bent inwards*.

Measure 154 should read:



I play measures 180–181 thus:
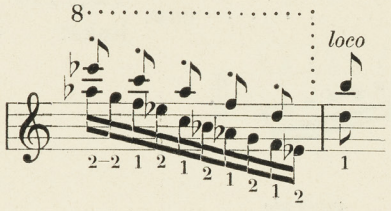


* * *

Reminiscences
de
Lucrezia Borgia
Grande Fantaisie

2de Partie: Chanson à boire (Orgie)-Duo-Finale
(Seconde Edition de la Fantaisie, entièrement revue, corrigée, et augmentée par l'Auteur et executée par lui dans ses concerts à Paris et à Vienne.)
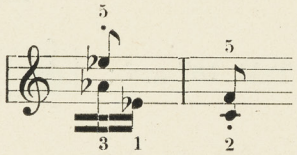
Vienne, chez Pietro Mechetti Qm Carlo
(Jetziger Verlag: Aug. Cranz, Leipzig.)
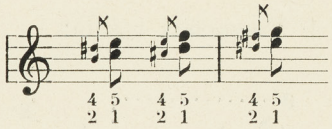
* * *

Takt 15, Fingersatz:



Takt 18, letztes Achtel rechts, Fingersatz:
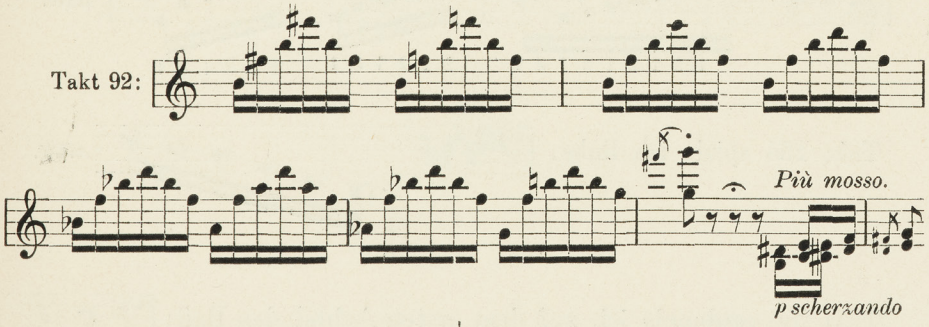


Takt 56/57, Fingersatz rechts:

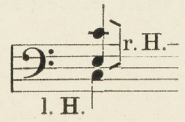


Zu Takt 92 füge ich hinzu, wie ich es von Busonis Wiedergabe in Erinnerung behalten:

Takt 92:



Takt 101, erstes Achtel:
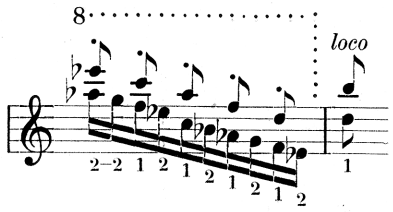


Reminiscences
de
Lucrezia Borgia
Grand Fantasia
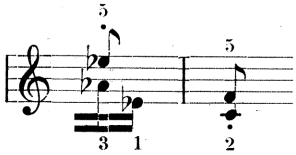
Second Part: Drinking Song (Orgy)—Duo—Finale
(Second edition of the Fantasia, completely revised, corrected, and augmented by the author and performed by himself at his concerts in Paris and Vienna)
Vienna, published by Pietro Mechetti, formerly Carlo
(Current Publisher: Aug. Cranz, Leipzig)
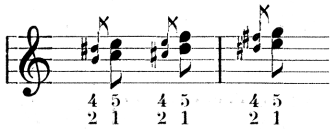
* * *

Measure 15, fingering:



Measure 18, last eighth note in the right hand, fingering:
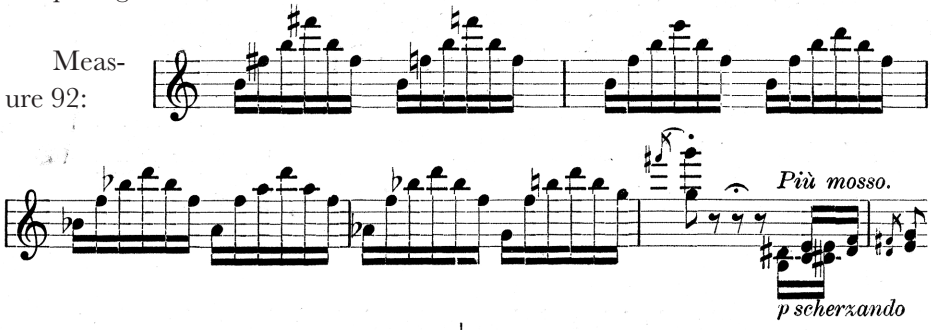


Measures 56–57, fingering in the right hand:
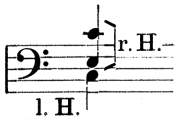


After measure 92, I add what I remember from Busoni's interpretation of this passage:
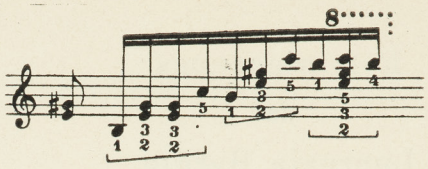
Measure 92:



Measure 101, first eighth note:
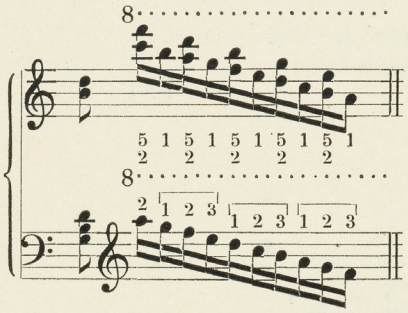


Takt 109:
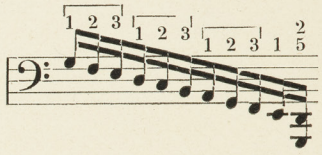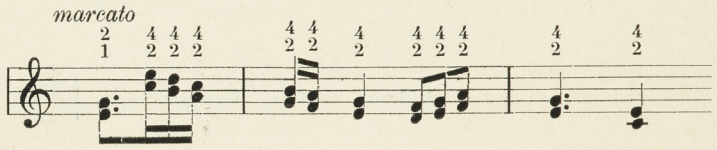


Takt 132 u. f.: glissandi mit $\frac{4}{2}$ (oder $\frac{4}{1}$).

Takt 144 u. f. Fingersatz:
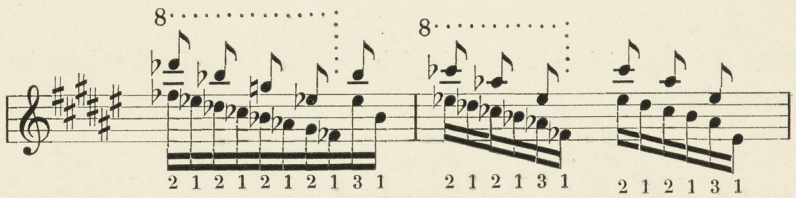


usw. Takt 146 links:
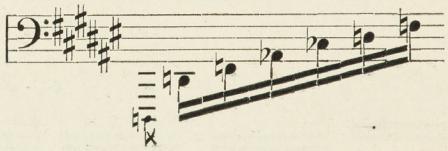




Takt 167 u. f.:

Takt 252 u. f. Fingersatz rechts:



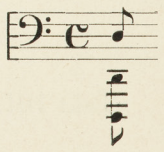
usw.

Takt 255 spiele ich links:

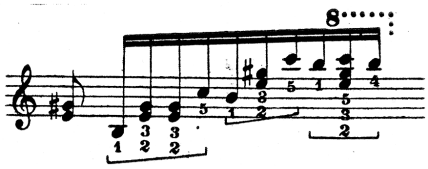


usw.

Takt 256 verdopple ich auf dem ersten Achtel den Baß:

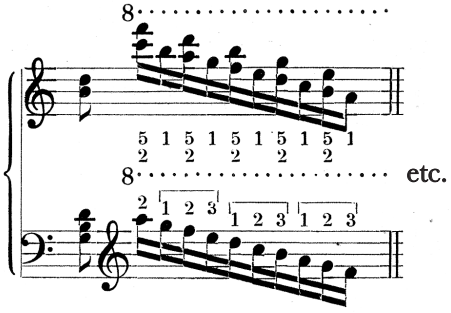


Measure 109:

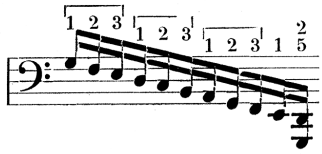


Measure 132 and the following: glissandi with $\frac{4}{2}$ (or $\frac{4}{1}$).
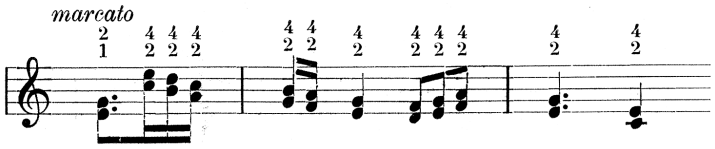
Measure 144 and the following, fingering:



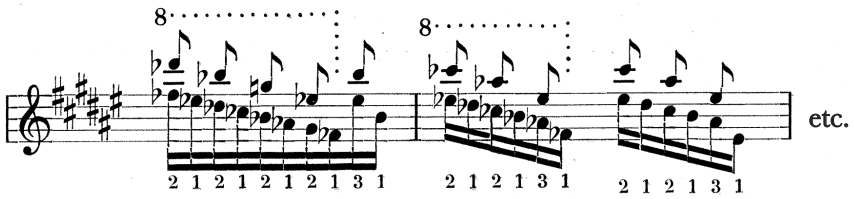
Measure 146, left hand:
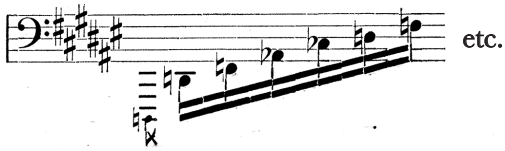


Measure 167 and the following:
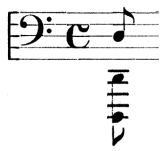


Measure 252 and the following, fingering in the right hand:



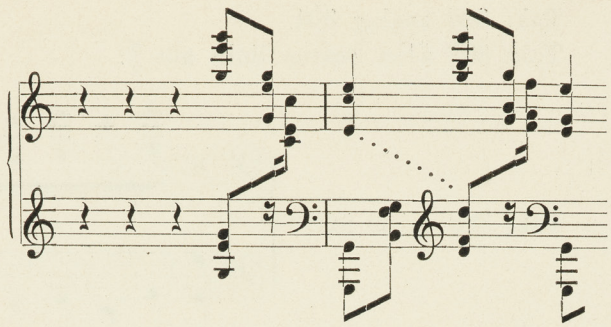
Measure 255, I play thus in the left hand:



In measure 256 I double the bass on the first eighth note:
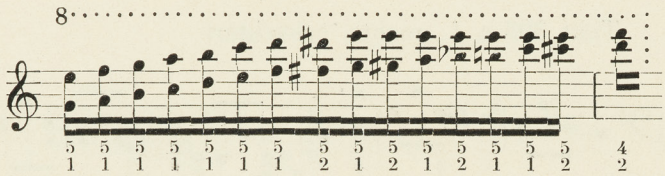


Takt 288/89 spiele ich:

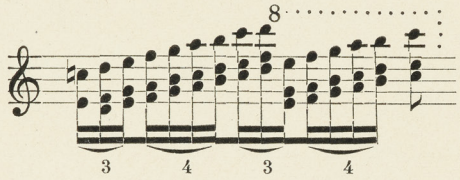


Takt 295 u. f.: Untere Version, die Terzen immer mit $\frac{4}{2}$: martellato.
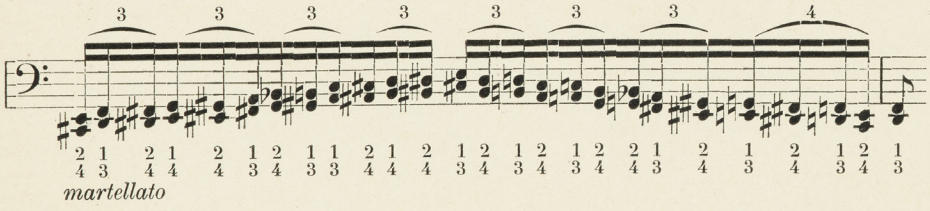
Takt 298, rechte Hand, Fingersatz:



Takt 302, rechts, Gruppierung:
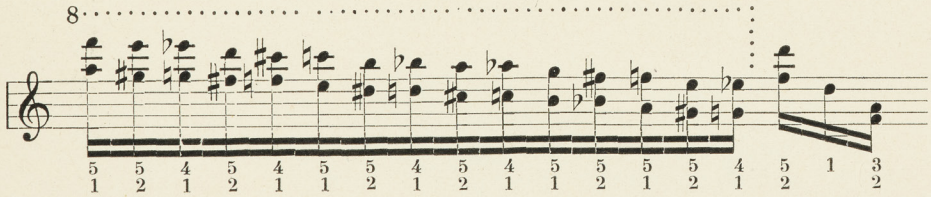


Takt 303 spiele ich — links — mit folgendem Fingersatz:

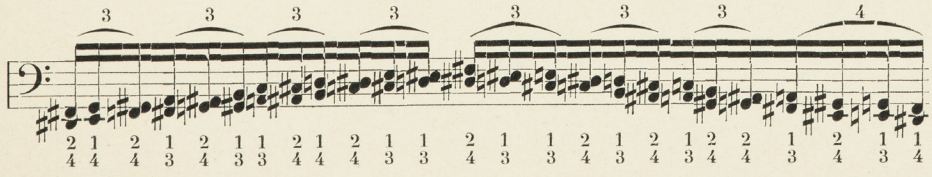


martellato

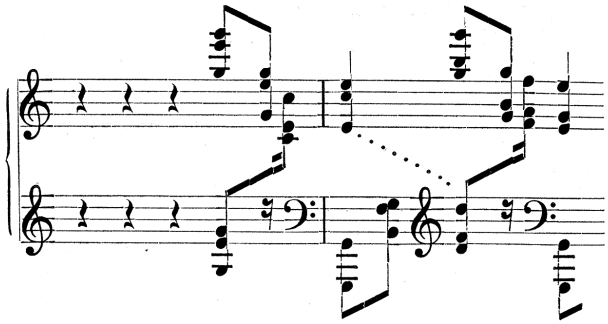
Takt 304:



Takt 305:
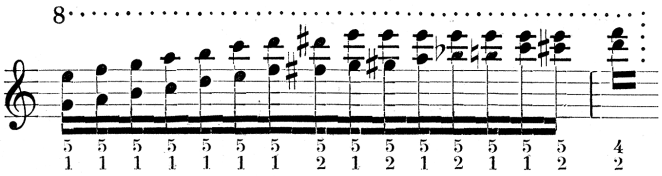


I play measures 288–289 thus:

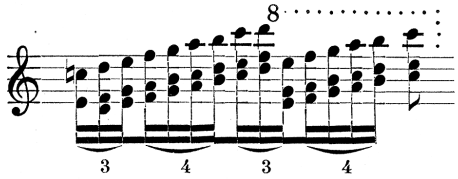


Measure 295 and the following: Version below, the thirds with $\frac{4}{2}$ throughout: martellato.

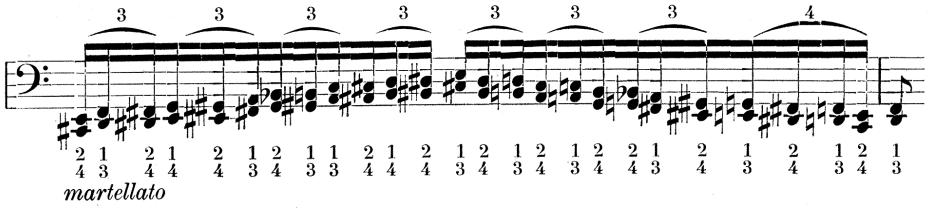
Measure 298, right hand, fingering:



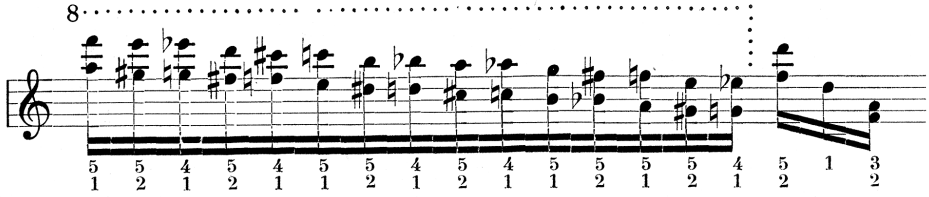
Measure 302, right hand, grouping:



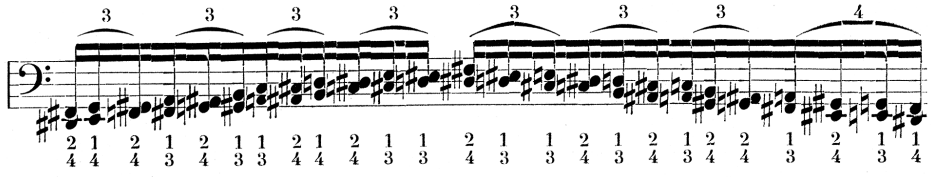
In measure 303, I use the following fingering for the left hand:



Measure 304:
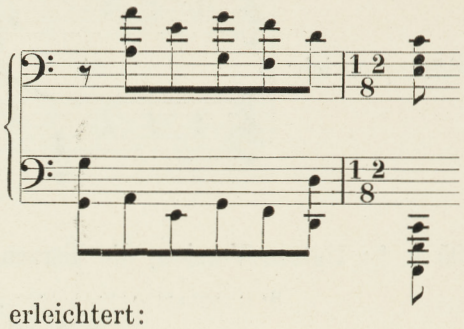


Measure 305:
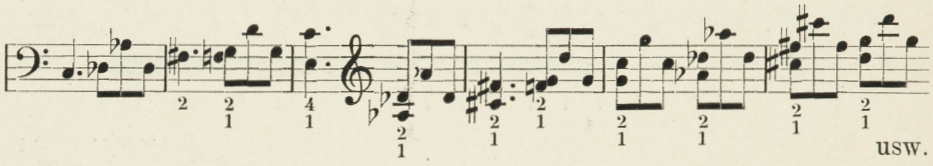


Takt 306 analog 304.
Takt 308 alle Sexten links mit $\frac{2}{5}$.

Takt 362 spiele ich:



Takt 393 u. f., rechts, erleichtert:

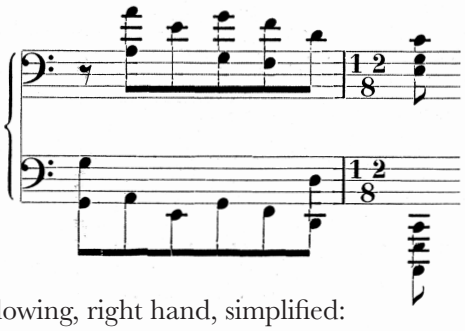


usw.
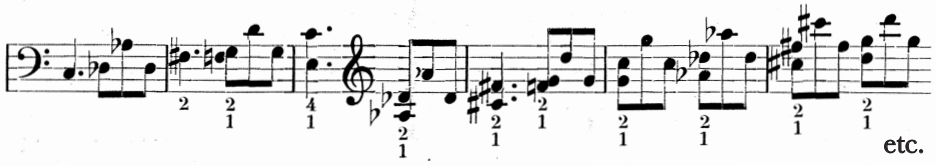
* * *

Measure 306 in analogy to measure 304.
Measure 308: *all* sixths in the left hand with $\frac{2}{5}$.

I play measure 362 thus:



Measure 393 and the following, right hand, simplified:



* *
*

BRAHMS.

Als Vorlage bei der Besprechung der folgenden Kompositionen dienen die Original-Ausgaben von Simrock (für die Paganini-Variationen und die Walzer ist der Verleger J. Rieter-Biedermann, Leipzig).

* * *

Variationen und Fuge

über ein Thema von Händel.
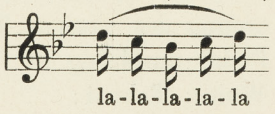
Op. 24.

Händel selbst hat dieses Thema variiert (als Klavier-Komposition), und es ist interessant, zu beobachten, was Händel mit dem Thema macht, oder vielmehr, nicht macht. Wenige Meister haben vermocht, diese vielgeschmähte Form mit Geist, Phantasie und Poesie zu durchdringen. Obenan und turmhoch über allen anderen Schöpfungen dieser Art stehen: Die »Goldbergschen Variationen« von J. S. Bach, Beethoven mit mehreren Werken, voran die 32 Variationen und die unsterbliche »Sphinx«: die 33 Variationen (»Diabelli«) und Brahms, op. 24 und op. 35.
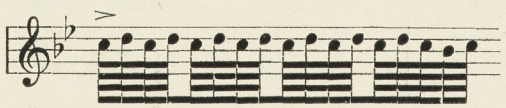
Nichts liegt mir aber ferner, als mit dieser Zusammenstellung in die »Drei-Große-B«-Manie zu verfallen: dies war eine der unglücklichsten und verhängnisvollsten Wortspielereien des edlen, tapfern Bülow.
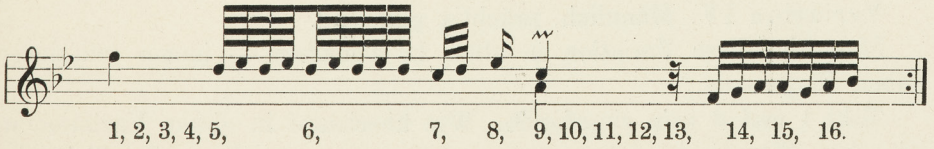
* * *

Thema, Aria: Gegenüber der Unart, diese Sechzehntel (Takt 1, drittes Viertel) zu verkürzen und zu verschleudern, muß betont werden, daß diese Figur »sanglich« vorgetragen werden soll. Man singe sich das Vorbild:



Ausführung des Trillers Takt 1 u. f.:



Ausführung des Trillers Takt 4, zähle in Sechzehnteln:



* * *

BRAHMS

The comments regarding the following compositions are based on the original editions by Simrock (for the Paganini Variations and the waltzes the publisher is J. Rieter-Biedermann, Leipzig).

* * *

Variations and Fugue on a Theme by Handel
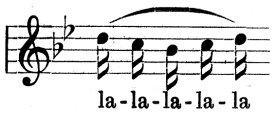
Op. 24

Handel himself wrote variations on this theme (for the keyboard); it is interesting to see what Handel does with the theme, or rather, what he does *not* do. There are few masters who succeeded in imbuing this much-maligned form with spirit, imagination, and poetry. At the very top, and towering above all other creations of this kind are these: the "Goldberg Variations" by J. S. Bach; Beethoven with several compositions, especially the 32 variations, and the immortal "sphinx"—the 33 "Diabelli Variations"; and Brahms's Op. 24 and Op. 35.
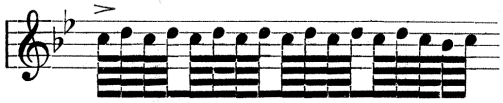
Far be it from me, however, to support with this list the mania of the "three great B's," a most unfortunate and calamitous play on words by the noble, courageous Bülow.
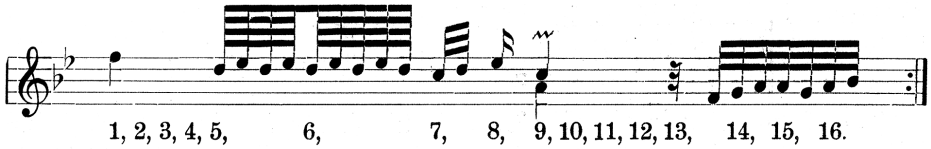
* * *

Theme, aria: As regards the bad habit of shortening and hurrying through these sixteenth notes (measure 1, third quarter note), it must be stressed that this figure should be performed "vocally." The player may want to sing the phrase to himself:



Execution of the trill, measure 1 and following:



To execute the trill in measure 4, count in sixteenth notes:



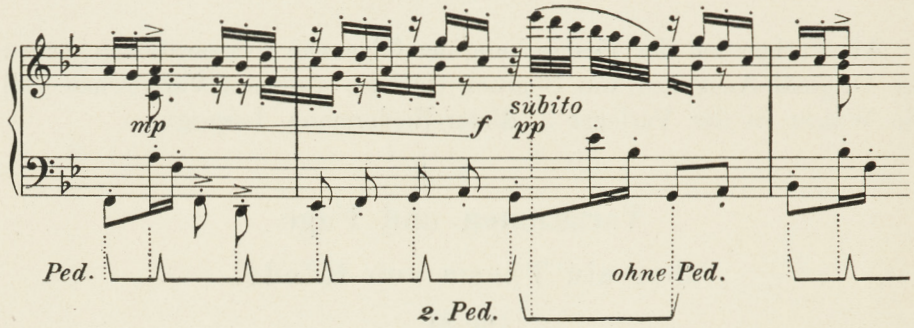
* * *

Variation I: Entschlossen, keck.

Die zwei letzten Achtel (linke Hand) besonders fest markiert.

Takt 4: Der Zweiunddreißigstel-Lauf (ebenso Takt 8) mit starker Schwellung, jedoch die höchste Note (*c*) schon wieder bedeutend schwächer. (Siehe »Wellenbewegung« Seite 101).
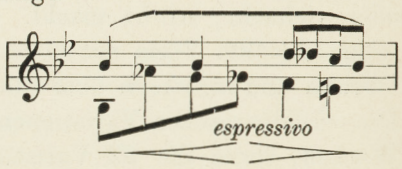
Takt 5 u. f. phrasiere und pedalisiere:



* * *

Variation II.: Fließend, anmutig bewegt.
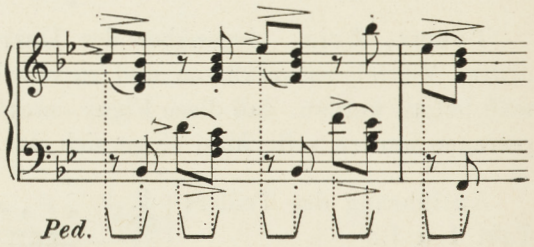
Takt 7, Mittelstimmen ein wenig hervortretend:



* * *

Variation III: Spielerisch.

Die Gefahr einer Takt- und Rhythmusverschiebung besteht: da der »schlechte« Taktteil stark besetzt, der »gute« Taktteil dagegen nur mit einer Note besetzt ist. Also bewußte, nachdrückliche Betonung des »guten« Taktteils. Pedal durchweg in folgender Weise: Takt 1:



* * *

Variation IV: Männlich, prächtig glänzend.

Man übe diese Variation in allen 12 Tonarten — immer mit demselben Fingersatz.

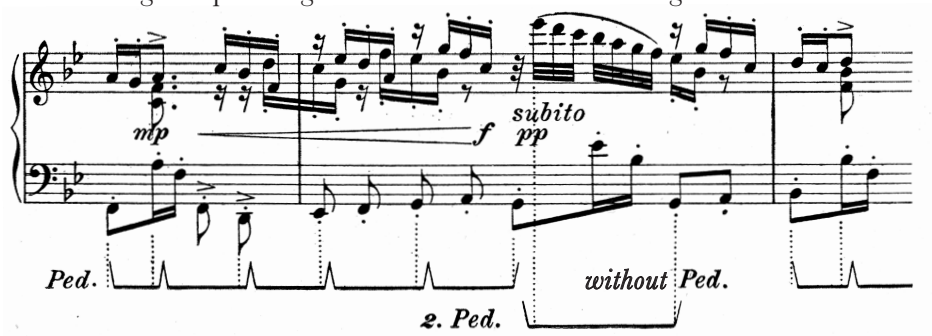
Takt 4 und 8 kein ritardando. Wie überhaupt in diesen Variationen mit dem Ritardieren sehr sparsam umgegangen werden soll. Takt 4:

Variation I: Resolute, bold.

The last two eighth notes (left hand) marked especially firmly.

In measure 4 (and also in measure 8), the run in thirty-seconds with a strong crescendo; however, the highest note (*C*) should already be noticeably diminished in volume. (See the "cresting wave movement," page 101.)
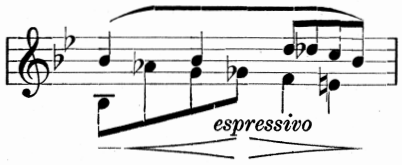
Phrasing and pedaling in measure 5 and the following ones:



* * *

Variation II: Flowing, with graceful animation.

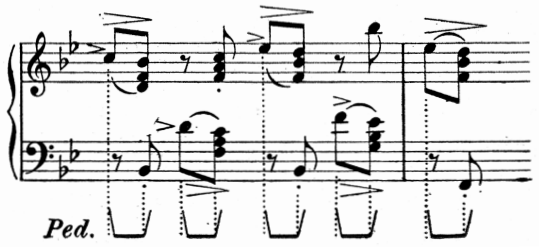
Measure 7, the middle voices somewhat prominent:



* * *

Variation III: Playful

There is a risk of a shift in beat and rhythm, as there is a chord on the unaccented beat and a single note on the accented beat. Therefore, place deliberate, pronounced emphasis on the accented beats throughout, in the following manner (shown for measure 1):



* * *

Variation IV: Virile and with splendid brilliance.

This variation should be practiced in all 12 keys—always with the same fingering.

No ritardando in measures 4 and 8. Indeed, ritardando should be used very sparingly in these variations in general. In measure 4, be sure to count.

Zählen! Nicht das vierte Viertel unterschlagen! Die vorgeschriebenen *sf* kräftig und »risoluto«.

* * *

Variation V: Ausdrucksvoll, singend.
Acht Pedaltritte in jedem Takt.

* * *

Variation VI: Kanon in der Oktave, geheimnisvoll, schleichend.
Entspringt dem Stimmungskreis des kanonischen Intermezzoteiles im Scherzo der Beethovenschen Sonate op. 106.

Gleichmäßiges *mp* durch die ganze Variation. Zweites Pedal. In der ersten Hälfte führe die Rechte, im zweiten Teile die Linke. Sowohl rechts als auch links die Oberstimme (Vierter und Fünfter der Rechten, Daumen der Linken) klangvoller als die Unterstimme.

* * *

Variation VII: Jagdstück, lebhaft.
Drei Hörner; jede Stimme gleich stark und deutlich. NB. Die repetierenden Töne der Oberstimme scharf rhythmisch und vernehmlich!

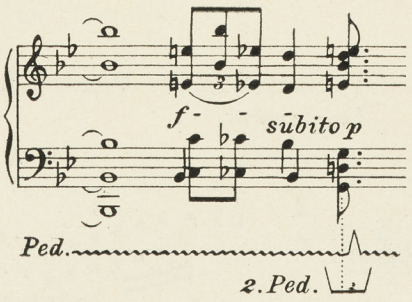
* * *

Variation VIII: Orgelpunkt; rascher Fluß.
Takt 3, 4: Mittelstimme hervor.
Takt 5, 6: Oberstimme espressivo.
Takt 9, 10: Mittelstimme ausdrucksvoll, singend.

* * *

Variation IX: Doppelter Orgelpunkt. Pathetisch.

Dem Orgelpunkt möglichste Klangdauer durch vibrierendes Pedal. Der Akkord auf dem vierten Viertel muß überraschend eintreten (ohne vorhergehendes diminuendo), also (Takt 2):



Takt 8: Letztes Sechzehntel links (Oktave *fis*) eine Oktave tiefer.
Takt 10: Letztes Sechzehntel links (Oktave *b*) eine Oktave tiefer und arpeggiert.

* * *

Do not skip over the fourth quarter note! Execute the *sf* forcefully and resolutely where indicated.

* *
*

Variation V: Expressive, singing.

Eight pedal changes in each measure.

* *
*

Variation VI: Canon in the octave; mysterious, crawling.

Originates from the mood that dominates the canonical intermezzo part of the scherzo in Beethoven's sonata Op. 106.

An even *mp* throughout the entire variation. Soft pedal. The right hand takes the lead in the first half, the left in the second half. In both instances—for the right and for the left hand—the upper voice (fourth and fifth finger of right hand, thumb of left hand) more sonorously than the lower voice.

* *
*

Variation VII: Hunting music, lively.

Three horns; each part *equally* strong and prominent. Note: The repeated notes of the upper part strictly rhythmical and resounding!

* *
*

Variation VIII: Pedal point; rapidly flowing.

Measures 3, 4: Middle voice prominent.

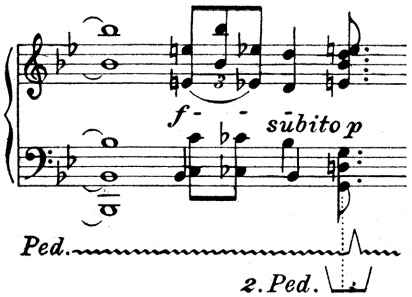
Measures 5, 6: Upper voice espressivo.

Measures 9, 10: Middle voice expressive, singing.

* *
*

Variation IX: Double pedal point; passionately.

Sustain maximum sonority of the pedal point by vibrating pedal. The chord on the fourth quarter note has to come as a *surprise* (*without* a preceding diminuendo), therefore (measure 2):
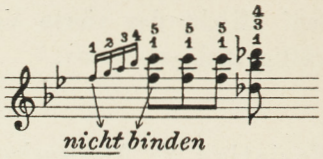


In measure 8, play the last sixteenth note on left (octave *F sharp*) one octave lower and arpeggiated.

In measure 10, play last sixteenth note on left (octave *B flat)* one octave lower and arpeggiated.

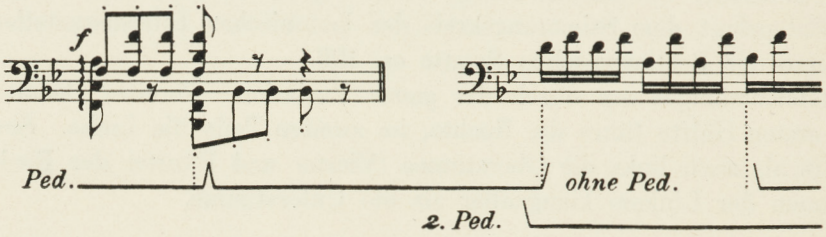
* *
*

Variation X: Wilder Gespensterzug.
Takt 5, Fingersatz rechts:



* * *

Variation XI: Zarter Gesang; semplice.
Pedal in Verbindung mit der vorhergehenden Variation:



Erster Teil (Takt 1—4) mit dem zweiten Pedal.
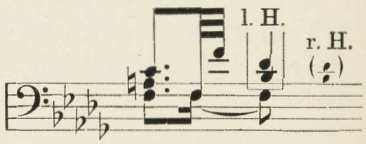
* * *

Variation XII: Klarinetten-Solo; nicht langsam.

* * *

Variation XIII: »Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.«*)
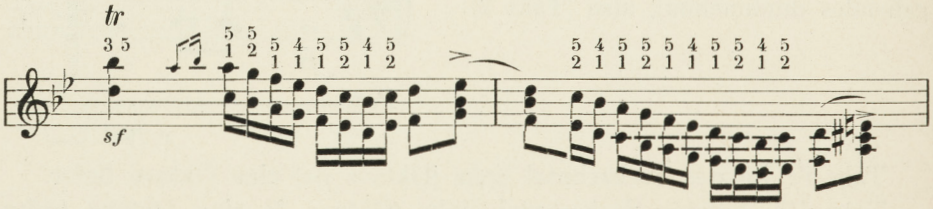
Bässe sehr schwer und wuchtig. — In Takt 9 kann man die Terz auf dem vierten Viertel mit der Linken nehmen und dann rasch mit der Rechten stumm ablösen.



Gleiches an den analogen Stellen der folgenden Takte.
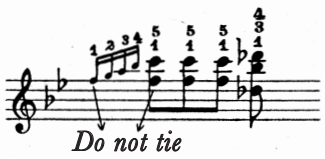
* * *

Variation XIV: Ungebunden, froh dahinstürmend.
Fingersatz:
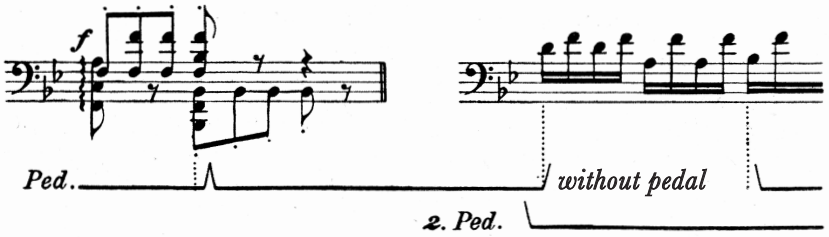


*) So lautet die Überschrift des ersten Satzes der fünften Symphonie von Gustav Mahler.

Variation X: Wild, ghostly procession.
Measure 5, fingering on right:



* *
*

Variation XI: Tender song; semplice (simply)
Pedaling in connection with the preceding variation as shown below:



First part (measures 1–4) with soft pedal.

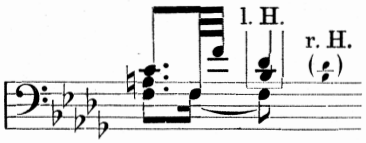
* *
*

Variation XII: Clarinet solo; not slowly.

* *
*

Variation XIII: "Funeral march. With measured steps, severe. Like a funeral procession." *)
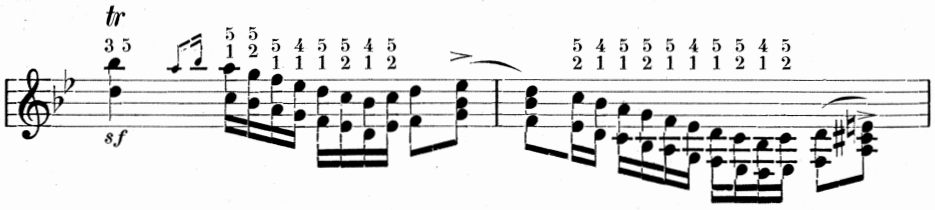
The basses very heavy and powerful.—In measure 9, the third on the fourth quarter note can be taken with the left hand, immediately followed by a silent change-over to the right hand:
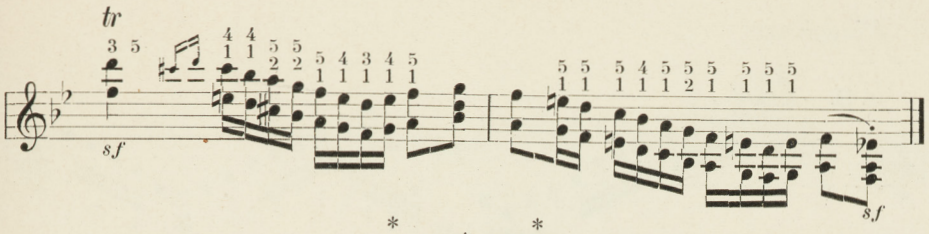


Likewise at corresponding places of the following measures.

* *
*

Variation XIV: Unbound, merrily rushing along. Fingering:
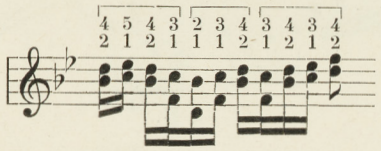


*) This is the wording of the title of the first movement of Gustav Mahler's Fifth Symphony.



* * *

Variation XV: Triumphierend.

In den Oktaven der rechten Hand (erstes, sechstes und achtes Achtel Takt 1 usw.) sei die Oberstimme (Fünfter) sehr klingend. Daumen etwas matter.

Takt 8, Fingersatz rechts: 

Man denke scharf an die durch Klammern angedeutete »technische« Gruppierung. Dies trägt wesentlich zur sichern Ausführung dieses Ganges bei.

* * *

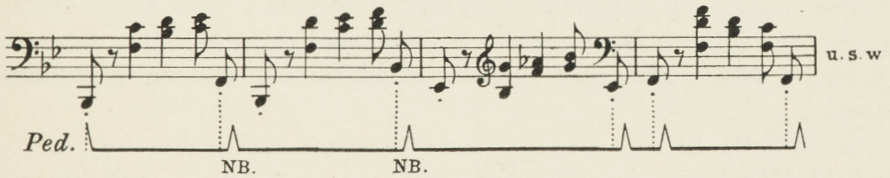
Variation XVI: Capriccio. Ein Jongleur-Kunststück.

Die Achtelnoten der Rechten wie Flötentöne, spitz. Die Achtelnoten der Linken wie pizzicato-Bässe. Beide Stimmen ohne Pedal. Dagegen die Sechzehntel mit Pedal.

* * *

Variation XVII: Reiches Klangbild.

Die Achtel der Rechten müssen tropfen. Zweites, drittes und viertes Viertel jedes Taktes (links) sind als thematisch hervorzuheben. Pedal nach folgender Art, damit die pastoralen Quinten wirken:
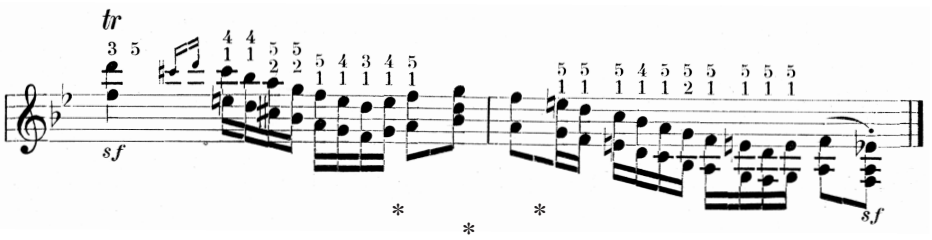


NB. Pedalwechsel sehr rasch; bevor der Finger die Note verlassen hat, muß der Wechsel schon vollführt sein.

* * *

Variation XVIII: Serpentine-Schleier-Tanz.

Die wogende, anmutige Sechzehntel-Figur — den versteckten, verschleierten Körper des Themas muß man erraten. Den Beginn des Taktes (guten Taktteil) etwas markieren, damit der Synkopen-Charakter der thematischen Figur (in Vierteln und Achteln) merkbar wird.
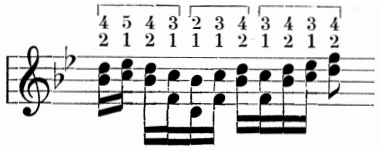


* *
*

Variation XV: Triumphant.

In the octaves of the right hand (first, sixth, and eighth eighth-note in measure 1, etc.), the upper voice (fifth finger) should be very sonorous; the thumb somewhat more subdued.

Measure 8, fingering of right hand:



Concentrate firmly on the "technical" grouping indicated by the brackets. This will be very helpful in executing this sequence with confidence.
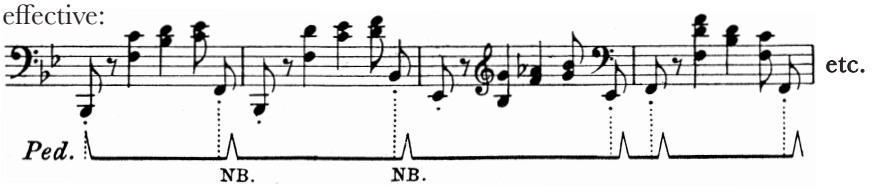
* *
*

Variation XVI: Capriccio; a juggling act.

The eighth notes of the right hand with a sharp, flute-like sound. The eighth notes of the left hand like pizzicato basses. Both voices without pedal. However, the sixteenth notes with pedal.

* *
*

Variation XVII: A rich musical image.

The eighth notes of the right hand need to drip. In every measure, the second, third, and fourth quarter notes (on left) are to be emphasized, as they carry the theme. Pedaling as indicated below in order for the pastoral fifths to be effective:



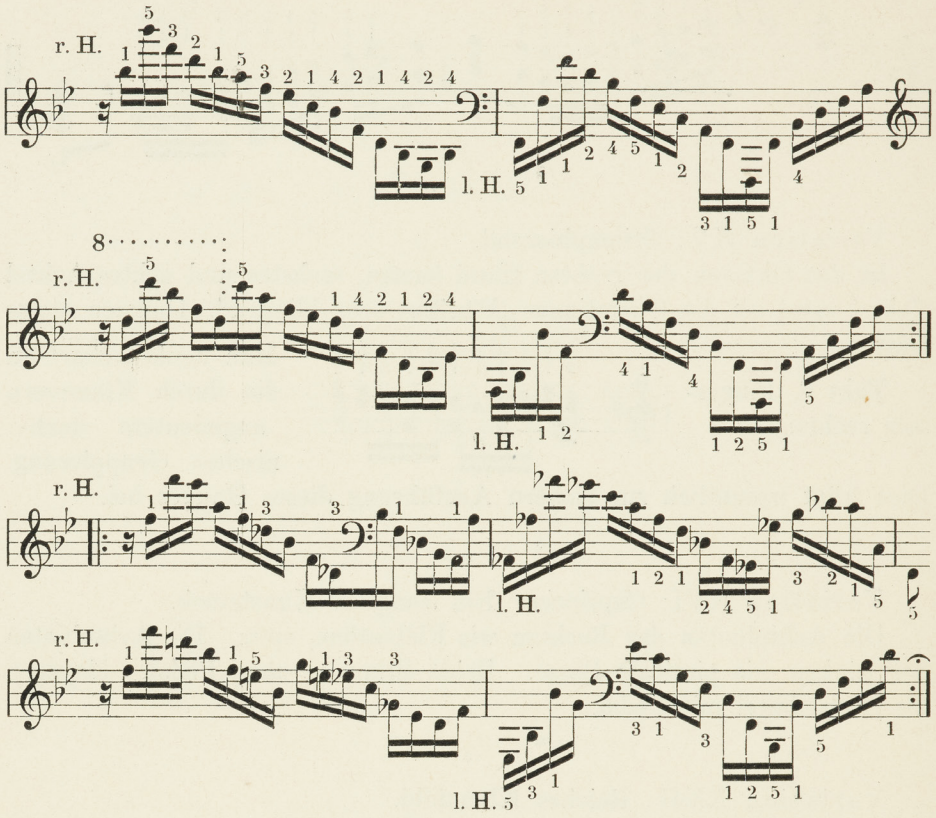
Note: *Very* rapid pedal changes; the change must already be completed before the finger has left the key.

* *
*

Variation XVIII: A serpentine veil dance.

The undulating, graceful sixteenth-note figure—the hidden, veiled body of the theme—must be sensed. Mark the beginning of the measure (accented beat) somewhat, in order for the syncopated character of the thematic figure (in quarter notes and eighth notes) to become noticeable.

Fingersatz:
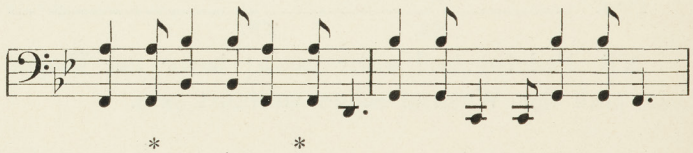


* * *

Variation XIX: Sicilienne. Lieblich bewegt.

Die Verzierung gehört durchgehend entweder zum »Alt« (Mittelstimme der rechten Hand) in der ersten und dritten Strophe, oder zum »Sopran« (Oberstimme der rechten Hand) in der zweiten und vierten Strophe.

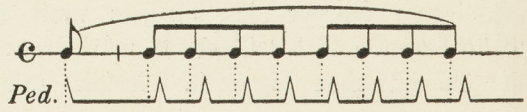
In Takt 9, 10 (bzw. 13, 14) nehme ich den Tenor mit der Linken:



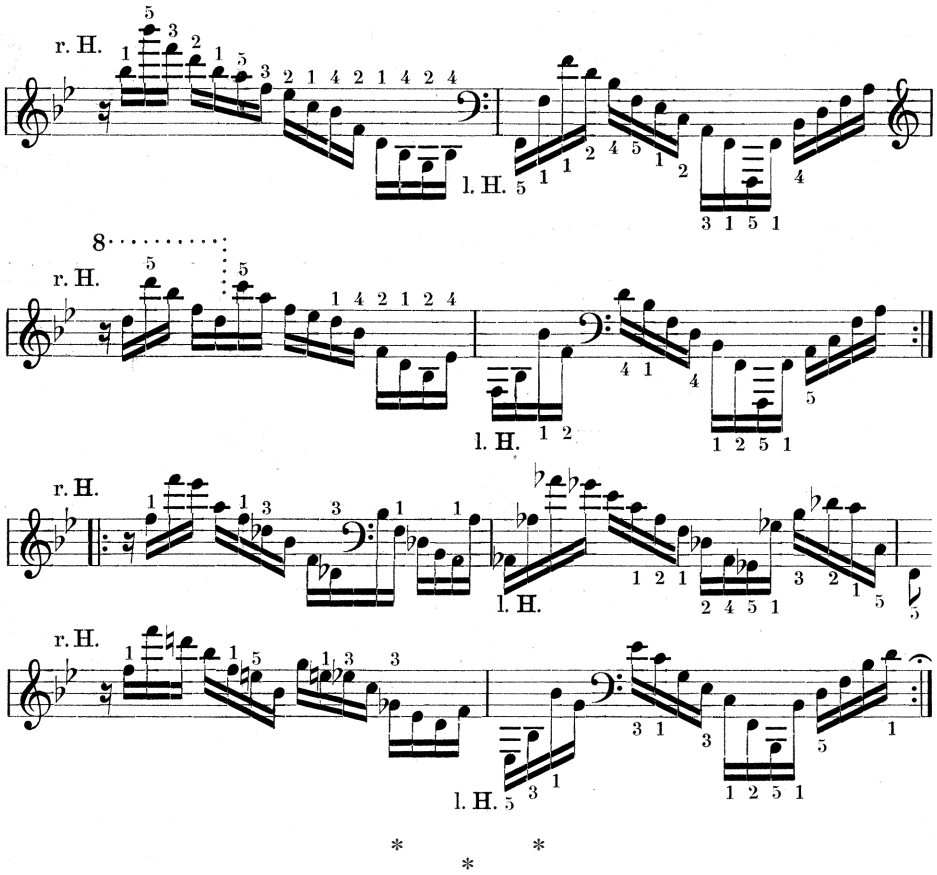
* * *

Variation XX: Der Zug der Gramvollen.
Düsterer Gesang. (Oberstimme!)

Legato, durch Pedal unterstützt:



Fingering:
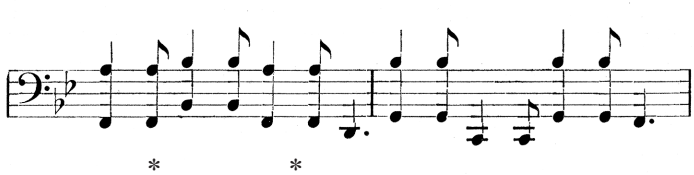


* * *

Variation XIX: Sicilienne; with graceful movement.

Throughout, the embellishment belongs either to the "alto" (middle part of the right hand) in the first and third stanza, or to the "soprano" (upper part of the right hand) in the second and fourth stanza.

In measures 9–10 (and 13–14), I take the tenor with the left hand:

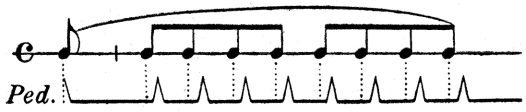


* * *

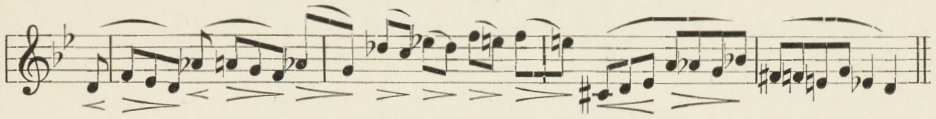
Variation XX: A procession of the grief-stricken.

Mournful song. (Upper part!)

Legato, supported by pedal:



Takt 13—16: Hier lasse ich folgende Begleitstimme besonders hervortreten (dessenungeachtet aber die Oberstimme regiert):



* * *

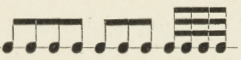
Variation XXI: Zärtlich tröstend.

Bülow sagt: »Die Vorschläge unter sich haben thematische Bedeutung; da können sie sehen, wie Brahms komponiert, wie er musikalisch denkt.« (»Studien bei H. v. Bülow«, von Th. Pfeiffer.)

Diese Variation ist sehr sanft und zart in Farbe und Zeichnung zu spielen. Die zweite Hälfte schmeichelnd, streichelnd.

* * *

Variation XXII: Schottischer Dudelsack.

Die charakteristische, schnarrende Mittelstimme:  und die Quinten zwischen dieser Stimme und dem Basse müssen als die tutenden Merkmale der bagpipe grell hervorgehoben werden. Durch ein einziges Anschwellen vom *p* (Takt 1) bis zum *ff* (Oktave *a* der Rechten in Takt 6) und allmähliches diminuendo von diesem Punkte durch den Schluß des zweiten Teiles und dessen Wiederholung, bis es endlich im *ppp* erstirbt, mag das Bild des herannahenden und sich wieder entfernenden Musikanten vorgestellt werden.
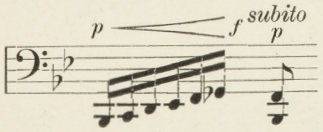
* * *

Variation XXIII und XXIV: Wilde Jagd.
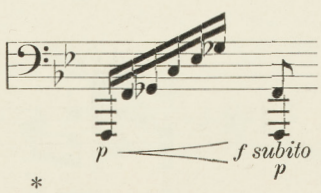
Nur in diesen zwei Variationen beachte ich beim öffentlichen Vortrage die Wiederholungszeichen nicht: da diese Variationen in sich schon die Wiederholung bergen. Es sei ein wildes Stürmen: zuerst, unheimlich dräuend, von ferne, *p* beginnend, dann allmählich anschwellend und den Gipfel mit dem ersten Akkorde der letzten, XXV. Variation erreichend.

Man beachte dies charakteristische Gebilde und exekutiere genau nach Vorschrift:

Var. XXIV, Takt 1:
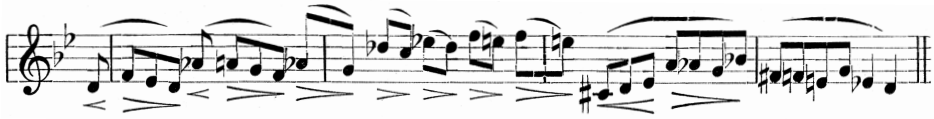


und später, Takt 5:



* * *

In measures 13–16, I particularly bring out the following accompanying voice (though the upper voice maintains its dominance):



* *
*

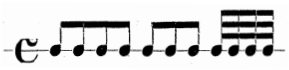
Variation XXI: Tenderly consoling.

Bülow comments, "The grace-notes by themselves outline a thematic idea; here you can see how Brahms composes, how he thinks musically." ("Studies with H. v. Bülow," by Th. Pfeiffer.)

This variation is to be played with very gentle and delicate coloring and melodic line. The second half alluring, caressing.

* *
*

Variation XXII; Scottish bagpipes.

The characteristic rattling middle voice: 

and the fifths between this voice and the bass must be brought out *glaringly* as the droning quality of the bagpipes. One steadily rising crescendo from *p* (measure 1) to *ff* (octave *A* in the right hand in measure 6) and a gradual diminuendo from this point on through the end of the second part and its repeat, until it fades to *ppp*, might evoke the image of the musician who is approaching and walking away again.
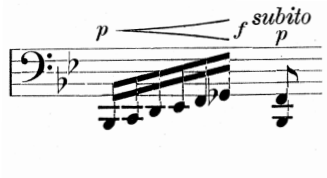
* *
*

Variations XXIII and XXIV: Wild hunt.
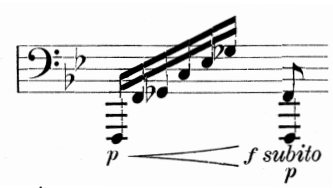
These two variations are the only ones where I do *not* observe the repeat signs in public concerts since these variations already contain the repeat *within them*. This should be a wild charge, eerily menacing at first, from afar, beginning *p*, then gradually swelling and reaching its climax with the first chord of variation XXV, the final one.

Take note of this characteristic figure and execute it exactly as indicated:

Variation XXIV, measure 1:
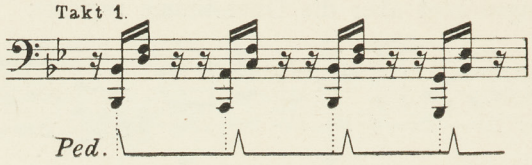


and later on, measure 5:
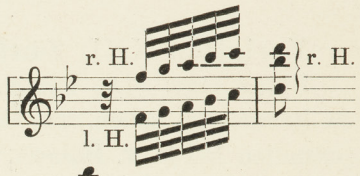


* *
*

Variation XXV: Triumph.

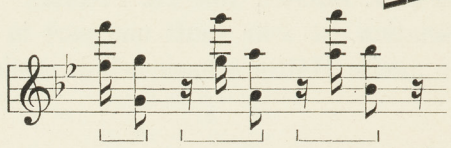
Pedalisiere:



Alle Zweiunddreißigstel-Anläufe dieser Variation spiele ich verdoppelt, z. B. Takt 2:
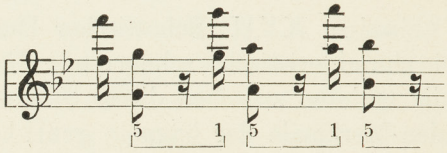


Takt 6: Die Sprünge werden immer gelingen, wenn man nicht an den Sinn (musikalisch), d. i.:



usw. denkt,
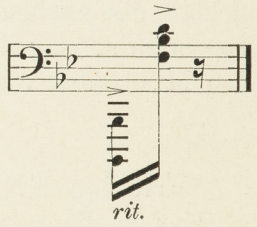
sondern sich scharf diese Gruppierung (siehe die Klammern!) vorstellt:



usw.

und überdies darauf achtet, daß der Daumen unverzüglich den Platz des Fünften (so wie im letzten Notenbeispiel angegeben) einnimmt.

Die zwei letzten Sechzehntel dieser Variation, Takt 8 (nur bei der Wiederholung), spiele ich links so:
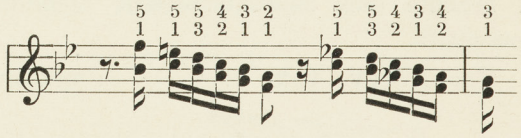


* * *

Fuga: Die Krönung des Werkes. Apotheose.
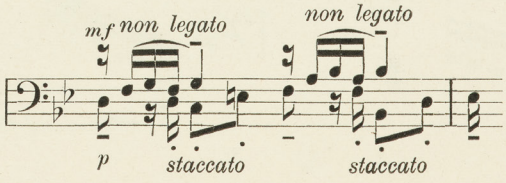
Das Tempo der Fuge und der vorhergegangenen Variation sei dasselbe — etwa: Metronom ♩ = 104.

Das eintretende Thema (Takt 1, 2) mit der linken Hand.

Takt 7, Fingersatz:
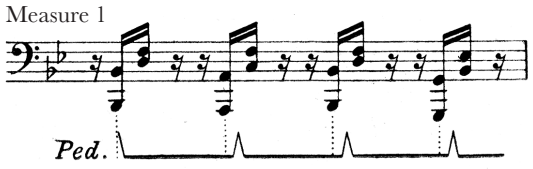


Takt 7, linke Hand:
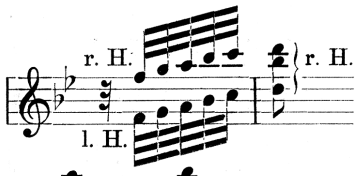


starke Gegensätzlichkeit der Anschlagsart in den beiden Stimmen.

Variation XXV: Triumph.
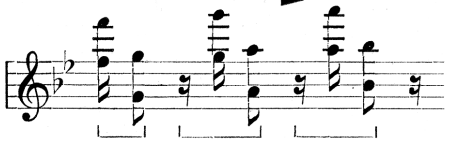
Pedaling:
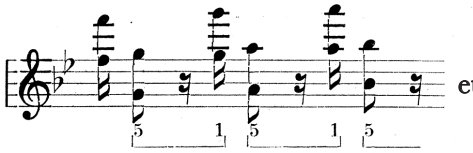


In this variation, I play all the run-ups in thirty-second notes doubled, for example in measure 2:



Measure 6: The leaps will always be struck accurately if the player does *not* think of the (musical) *meaning*, i.e., not thus:
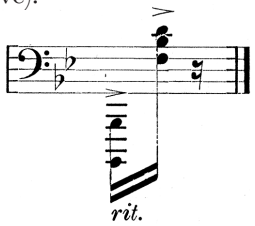


Rather, one should concentrate firmly on this grouping (as shown by the brackets):



In addition, make sure that the thumb takes the place of the fifth finger immediately (as indicated in the last musical example above).

I play the two final sixteenth notes in measure 8, left hand, as follows (only for the repeat):
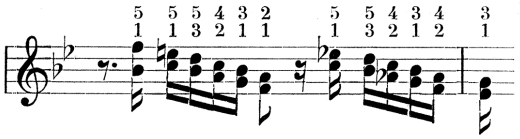


* * *

Fuga: The culminating achievement of the work; apotheosis.
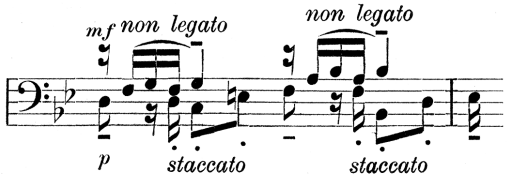
Keep the tempo of the fugue the same as that of the preceding variation—approximately metronome ♩ = 104.

The entering theme (measures 1–2) is to be played with the left hand.

Measure 7, fingering:
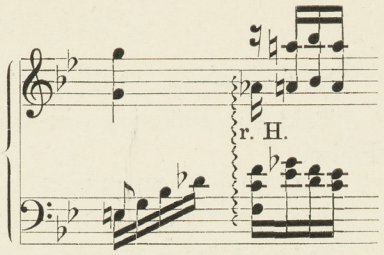


Measure 7, left hand:



With a strong contrast in touch between the two voices.

Takt 13—17: Das klingende Pochen der repetierenden äußeren Stimmen, während die Mittelstimmen legato dahinfließen.

Takt 27, zweites und drittes Viertel, verteile:



Takt 33—36: Die lyrische Episode, sehr weich und ruhig (un poco sostenuto) vorzutragen.

Takt 39—41: Die Baßfiguren kurz, trocken, ohne Pedal.

Takt 42—43: Die Oberstimme der linken Hand (Thema in Umkehrung) trete singend hervor.
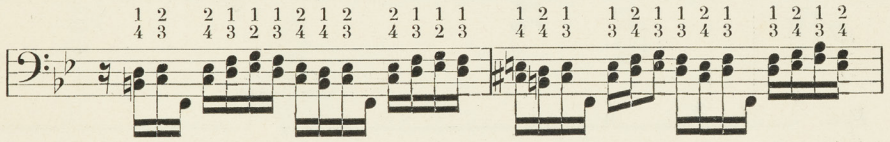
Takt 49—52, linke Hand: Ein Großer tritt großartig auf (Thema in der Vergrößerung).

Takt 55 u. f., rechte Hand: Ein Kleiner tritt großspurig auf: Parodie.

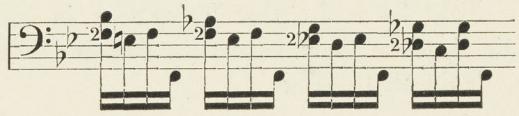
Das »espressivo« in Takt 61 verlege ich auf Takt 62 u. f. (links, Oberstimme ausdrucksvoll singend).

Takt 67 u. f.: Sehr wenig Pedal. Nach dem ersten Sechzehntel des Taktes 75 stockt es: Große Luftpause.

Takt 78/79, Fingersatz links:



Takt 81, Fingersatz links:
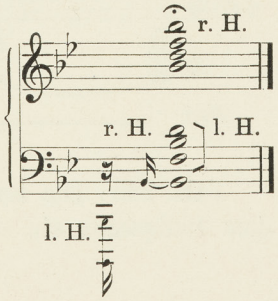


Takt 83 u. f.: Nicht das Tempo verlangsamen!

Takt 96 u. f.: Nicht rascher werden.

Takt 100 u. f.: Die Akkordkette steigt unerbittlich und unaufhaltsam hinunter: Takt 102 zwischen zweitem und drittem Viertel kein Bruch!

Takt 104 bis Schluß: Die Figur der Rechten stets mit der Fingergruppe $\frac{4}{2}\ \frac{5}{1}$ spielen.

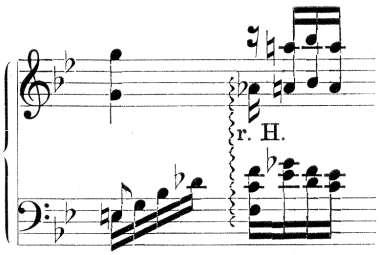
Takt 109 verstärke ich:



* * *

In measures 13–17, the sonorous tapping of the repeating outer voices framing the middle voices flowing in legato.

Distribution in measure 27, second and third quarter note:



In measures 33–36, the lyrical episode; performance very mellow and calm (un poco sostenuto).

In measures 39–41, short, dry bass figures, no pedal.

In measures 42–43, the upper voice in the left hand (inversion of subject) should sing out prominently.
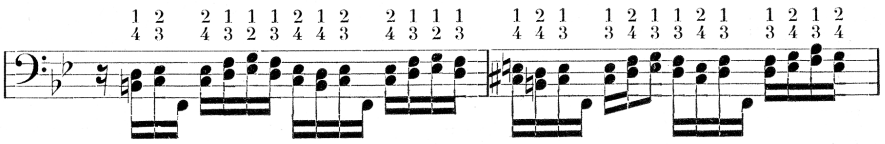
In measures 49–52, left hand, a strong man acting magnificently (augmentation of subject).

In measure 55 and the following, right hand, a little man acting boastfully; parody.
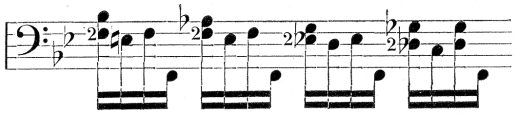
I move the "espressivo" from measure 61 to measure 62 and the following (in the left hand, the upper voice expressive and singing).

Measure 67 and the following with very little pedaling. After the first sixteenth note of measure 75, things come to a halt; a long breathing pause.

Measures 78–79, fingering on left:



Measure 81, fingering on left:



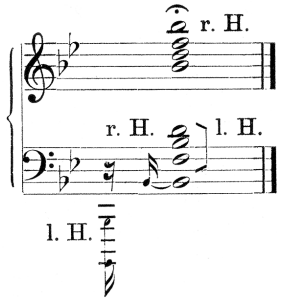
In measure 83 and the following, do not slow the pace.

In measure 96 and the following, do not speed up.

In measure 100 and the following, the chain of chords is an inexorable and unstoppable descent. In measure 102, no break between the second and third quarter notes!

From measure 104 to end, always play the figure in the right hand with this finger group: $\begin{matrix} 4 & 5 \\ 2 & 1 \end{matrix}$

In measure 109, I intensify:



* * *

Zwei Rhapsodien op. 79.

Op. 79, Nr. 1, H-moll.

Metronom $\frac{1}{2}$ = 112. Wild und trotzig.

Takt 22: Plötzlich sehr weich und voll: dieser eine Takt mit zweitem Pedal.
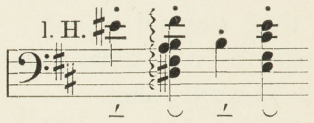
Takt 30 u. f.: Erzählend, semplice. Ohne ungebührliche Sentimentalität.

Takt 39: Hier wird es kriegerisch.

Takt 67: Das Hauptthema erscheint hier etwas müde — sentimental.

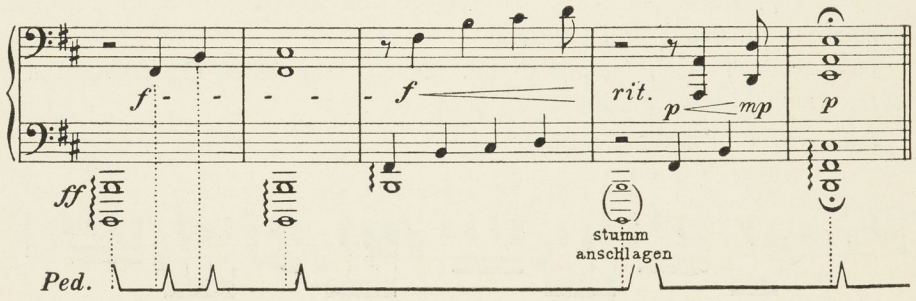
Takt 71: Rafft es sich wieder. Nimmt es einen mächtigen Anlauf. Stürmt vorwärts. Ein jäher Abgrund tut sich auf: Große Stockung: Drittes Viertel Takt 86 — — ein schwerer Sturz: *sf* Takt 86.

Takt 87 setze man mit richtiger Betonung:



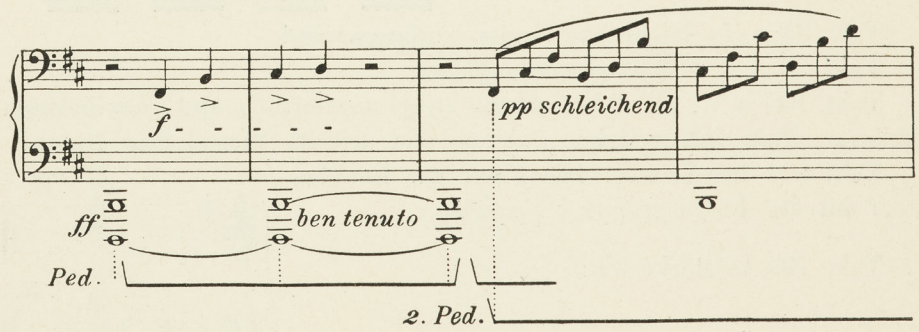
fort!

Takt 89—93: Pedalisiere:



Takt 94 u. f.: Der Trio-Satz in sanftes, silbernes Licht getaucht. Die liegende Oberstimme (in ganzen Noten) klingend. Zweites Pedal.

Takt 220—225:



Takt 226: Die nun auftretende Gegenstimme (Oberstimme) bilde mit dem Baßgesang ein schwermütiges Duett.

* * *

Two Rhapsodies, Op. 79

Op. 79, No. 1, B Minor

Metronome 𝅗𝅥 = 112. Wild and defiant.

Measure 22, suddenly very mellow and full-sounding; apply the soft pedal for this one measure.
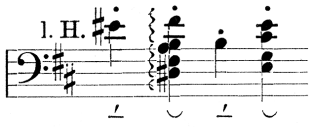
Measure 30 and the following, in a narrating, simple mood; without undue sentimentality.

Measure 39, here it becomes warlike.

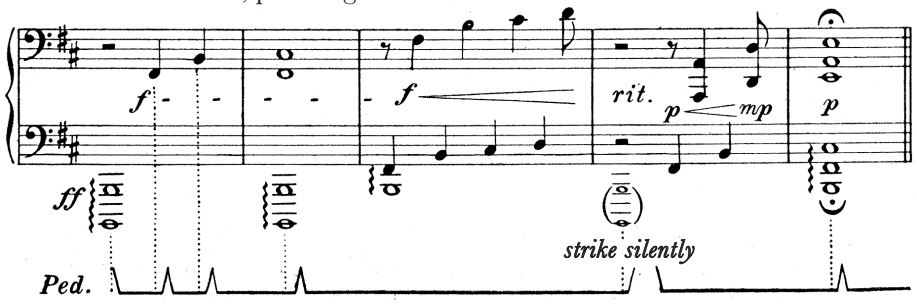
In measure 67, the main theme appears to be somewhat weary—sentimental.

In measure 71, it is rallying once more, off to a mighty start, storming forward. Abruptly, a yawning abyss opens up and everything grinds to a halt: at the third quarter note in measure 86, a heavy fall—*sf* (measure 86).

Be sure to continue measure 87 with the correct articulation:

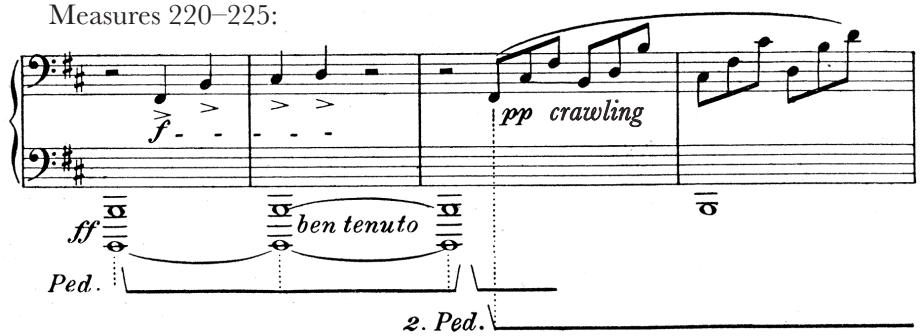


Measures 89–93, pedaling as follows:



Measure 94 and the following: The trio movement immersed in a soft, silvery light. The sustained upper voice (in whole notes) sonorously. Second pedal.

Measures 220–225:



In measure 226, the counter voice (upper voice) that is now entering should perform a melancholy duet with the melody in the bass.
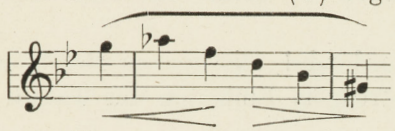
* * *

Op. 79, Nr. 2, G-moll.

Metronom ♩ = 116.

Der Gesang der Rechten (Oberstimme, in Viertelnoten) ist in überschwenglich-schwärmerischer Weise, in fließendem Zusammenhang und mit blühendstem Ton vorzutragen. Dies ist hier sehr schwer: auch vom rein technischen Standpunkte aus.
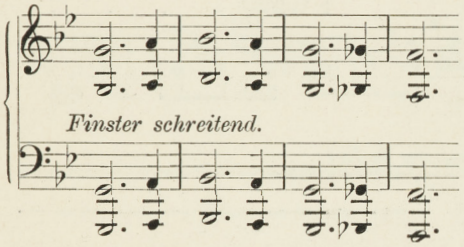
Takt 10, 12, 13: Galoppierend.

Takt 13: Die nach der corona (𝄐) beginnende Phrase: flehend.

Takt 40:  sehr ausdrucksvoll, desgleichen Takt 48.

Takt 54 u. f.: Barsch und drohend. Wenig Pedal.

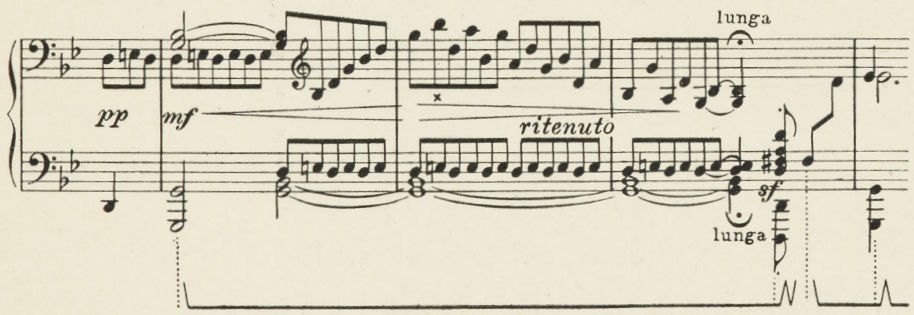
Takt 65 u. f.:



Hier weht Grabesluft. Man denke an den Stimmungskreis der Akkorde in Schuberts »Der Tod und das Mädchen«, oder an denjenigen, der die »Vier ernsten Gesänge« von Brahms beherrscht.
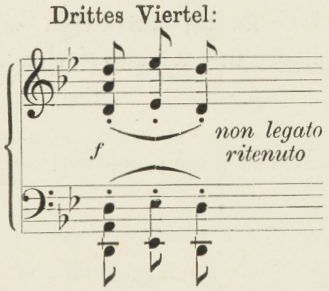
Alles andere in diesen Takten (65 u. f.) sehr im Hintergrunde.

Takt 83—85:



NB. Die höchste Note (rechts) ×*b* liegt schon in der abnehmenden Zone. Das *sf* kurz und scharf.

Drittes Viertel:

Takt 109 spiele ich: 
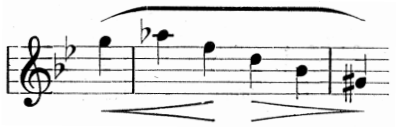
Op. 79, No. 2, G Minor

Metronome ♩ = 116.

The melody in the right hand (upper voice, in quarter notes) is to be performed in an exuberantly enraptured manner, in flowing continuity and a very florid tone. This is very difficult here from a purely technical point of view as well.

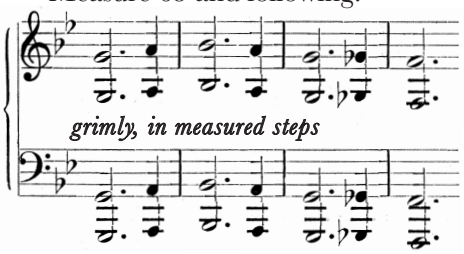
Measures 10, 12, 13: galloping.

In measure 13, the phrase beginning after the fermata (𝄐): imploring.

Measure 40:  very expressive; likewise measure 48.

Measures 54 and following, brusque and menacing. Little pedaling.
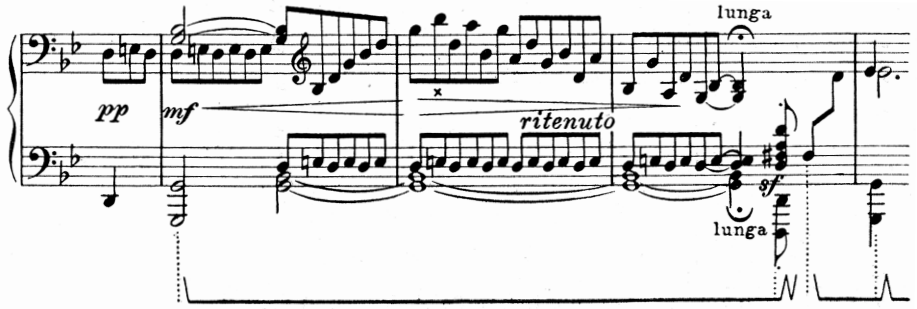
Measure 65 and following:



Like a breath from the grave. Think of the range of moods of the chords in Schubert's "Death and the Maiden" or the prevailing mood in the "Vier ernste Gesänge" (Four Serious Songs) by Brahms.
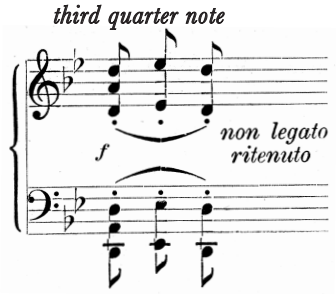
Everything else in these measures (65 and following) very much in the background.

Measures 83–85:
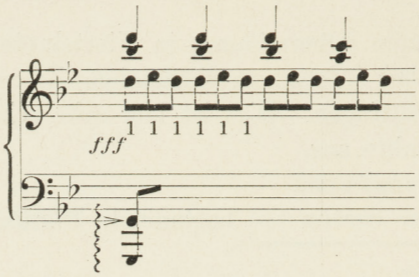


Note: The highest note (in the right hand), *B flat* (at mark *x*), is already in the diminuendo zone. The *sf* short and crisp.

In measure 109, I play:



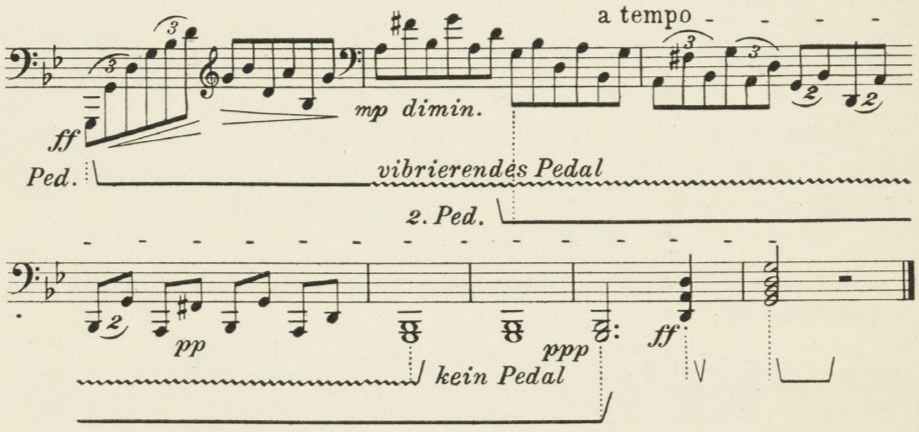
Takt 110 u. f.: Die linke Hand sehr scharf und eckig; die Sechzehntel eher verkürzt!

Takt 114:



Takt 116—123: Kein ritardando! Die genaue Befolgung der rhythmischen Veränderungen bei strengem Einhalten des Taktes ergibt schon das »quasi ritardando«.

Takt 116 u. f.:



* * *

Klavierstücke op. 119.

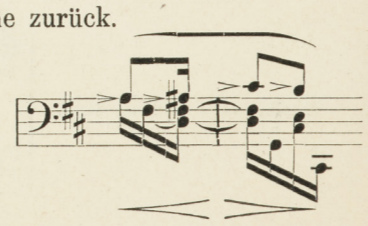
Intermezzo, H-moll.

Die Empfindungen eines einsam grübelnden Verliebten.

Tempo-Bezeichnung eher: Andante, Metronom etwa ♪ = 66.

Mit Takt 17 zieht eine hellere, frohere Stimmung ein, die sogar Takt 24 so etwas wie freudige Hoffnung aufblitzen läßt. Sinkt aber bald ins Schwermütige, Bekümmerte und Grüblerische zurück.
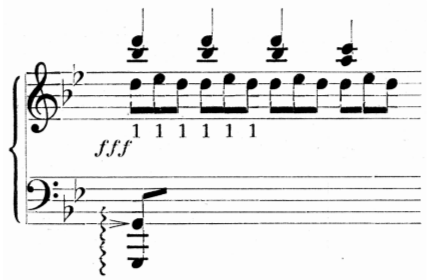
Takt 61/62, linke Hand ausdrucksvoll:



* * *

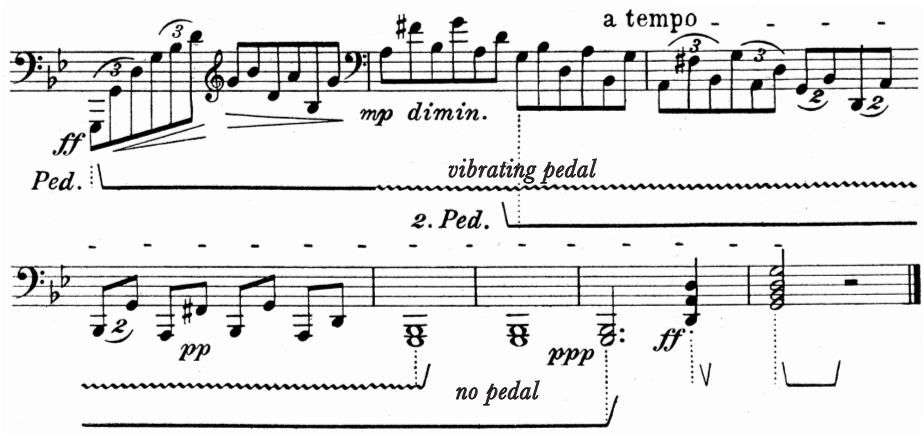
Measure 110 and following: The left hand very crisp and "marcato"; the sixteenth notes tend to be somewhat shortened.

Measure 114:



In measures 116–123, *no* ritardando! Carefully observing the rhythmic changes while keeping strict time will already lead to a "quasi ritardando."

Measure 116 and following:



* * *

Klavierstücke (Piano Pieces), Op. 119
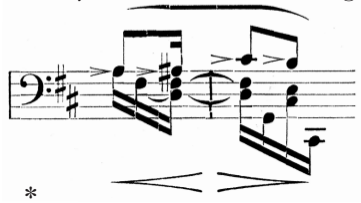
Intermezzo, B Minor

The emotions of a lonely, brooding lover.

Tempo leaning toward andante; metronome approximately ♪ = 66.

Beginning with measure 17, a brighter, more cheerful mood makes its entrance, with something like joyous hope shining through, ever so briefly, in measure 24, only to sink back into melancholy, sorrow, and brooding soon afterwards.

Measures 61–62, left hand, expressive:
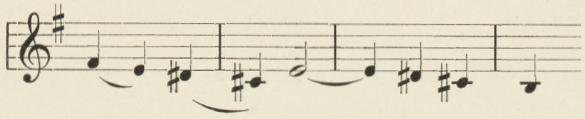


* * *

Intermezzo, E-moll.

Das Mädchen spricht.
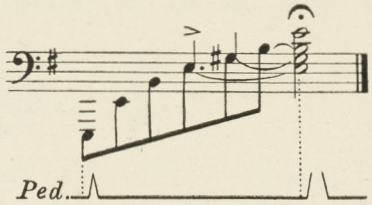
Takt 36: Der hier beginnende Mittelteil, wienerisch-wiegend, von seligster Klangfreudigkeit erfüllt.

Die zwei Takte 76/77 etwas zögernd.

Takt 98—100: Die Mittelstimme etwas hervortretend:



Pedal in den letzten zwei Takten (104/05):
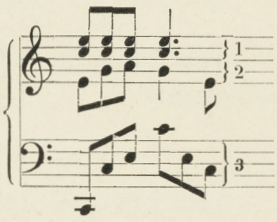


* * *

Intermezzo, C-dur.

Schalkhaft, kapriziös.

Die Stimmen müssen verschiedenen Anschlagscharakter haben:

Stimme 1: Sehr nahe gespielt, *pp*, matt, klanglos,
Stimme 2: *mp—mf*, quasi staccato, frei, kokett,

Stimme 3: *p*, leggiero.

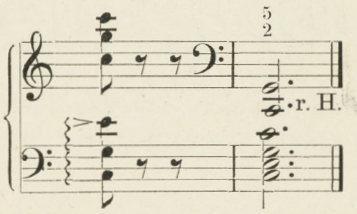


Takt 25: Ein wenig hämmernd, ohne Pedal; ebenso Takt 29.

Takt 44 (und 48): Der Sechzehntel-Lauf wie ein Purzelbaum, ohne Pedal.

Takt 63/64: Schnell, ohne Pedal. Erst auf dem ersten Achtel Takt 65 ein kurzes Pedal.

Die zwei letzten Akkorde spiele ich so:



* * *

Rhapsodie, Es-dur.

Diese Rhapsodie, die gepanzerte, ist ganz orchestral. Dies im guten und im schlechten Sinne: Im guten, weil eine große Mannigfaltigkeit von Farben und Bildern in dem Stücke steckt, im schlechten, weil es unklavieristisch ist.

Intermezzo, E minor

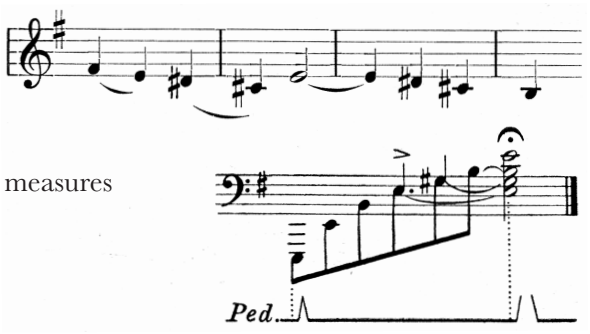
The maiden speaks.

The middle section, beginning in measure 36, is resonating with the most blissful joyousness, swaying in Viennese style.

Measures 76 and 77, with some hesitation.

In measures 98–100, the middle voice somewhat prominent:

Pedaling in the final two measures (104–105):
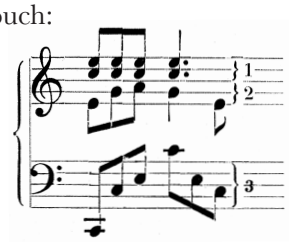


* * *

Intermezzo, C Major

Roguish, capricious.

The voices must be differentiated by nuances of touch:

Voice 1: to be played close to the keys, *pp*, dull, lusterless
Voice 2: *mp* to *mf*, quasi staccato, free, coquettish

Voice 3: *p*, leggiero

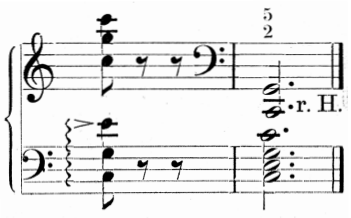


Measure 25, to be played somewhat hammered, without pedaling; likewise measure 29.

The run in sixteenth notes in measure 44 (and also in 48) like a somersault, without pedaling.

Measures 63–64, fast, without applying the pedal; depress pedal briefly only at the first eighth note in measure 65.

I play the two final chords as follows:
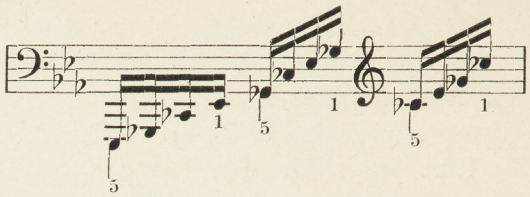


* * *

Rhapsody, E Flat Major

This rhapsody, the ironclad one, is quite orchestral in nature. That is good and bad, in a sense—good, because the piece contains a wealth of colors and images; bad, because it is not pianistic.

Metronom $\mathbb{d} = 69$ (jeder Takt ein Schlag).
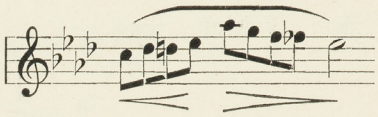
Takt 24/25: Der Akkord in halben Noten muß beide Takte beherrschen (klanglich).

Takt 39/40, Fingersatz links:



Von Takt 65 an: meno mosso, Metronom $\mathbb{d} = 58$, dumpf, drohend.

Von Takt 93 an: grazioso, Metronom $\mathbb{q} = 168$.

Die Melodie  usw. muß sich von den Arpeggien loslösen: Also eine sehr differenzierte Behandlung der Arpeggien geboten.
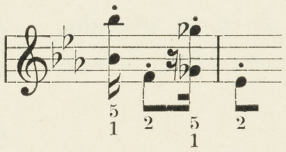
Takt 133: Das letzte Tempo bleibt.

Takt 153: Animato $\mathbb{d} = 76$.

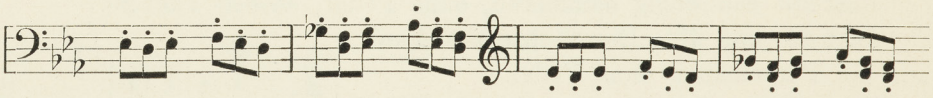
Takt 215/16: ritardando, Fingersatz analog Takt 39/40.

Takt 217: Tempo primo ($\mathbb{d} = 69$).

Takt 235/36: ritardando.
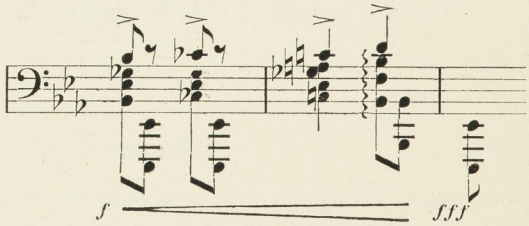
Takt 237 u. f., Fingersatz:  immer derselbe Fingersatz bis Takt 246.

Takt 248—251 spiele ich — rechte Hand — so:



alles andere mit der linken Hand. Erst Takt 252 nehme ich die Verteilung wie vorgeschrieben. Takt 252/53 kräftig, mit scharfen Akzenten.
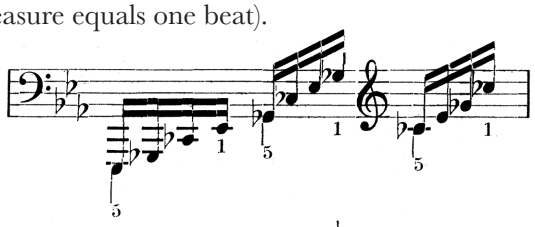
Takt 256/57: Mächtige Anschwellung. Dazu helfe mit starken Akzenten die Linke:



* * *

Metronome 𝅗𝅥 = 69 (each measure equals one beat).
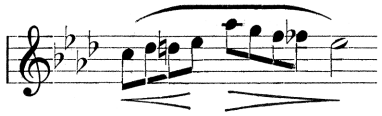
In measures 24–25, the chord in half-notes has to dominate both measures (tonally).



Measures 39–40, fingering in left hand:

Beginning with measure 65, meno mosso; metronome 𝅗𝅥 = 58, gloomy, menacing.

Beginning with measure 93, grazioso; metronome ♩ = 168.

The melody  etc. has to stand out above the arpeggios. Therefore, a very carefully nuanced treatment of the arpeggios is required here.

In measure 133, continue the last tempo.
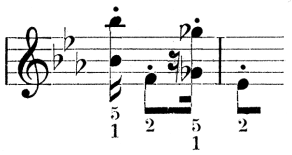
Measure 153, animato; 𝅗𝅥 = 76.

Measures 215–216, ritardando; fingering in analogy to measures 39–40.

Measure 217, tempo primo; (𝅗𝅥 = 69).
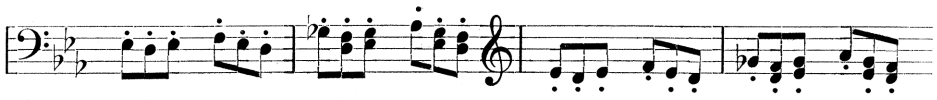
Measures 235–236, ritardando.

Measure 237 and the following, fingering:
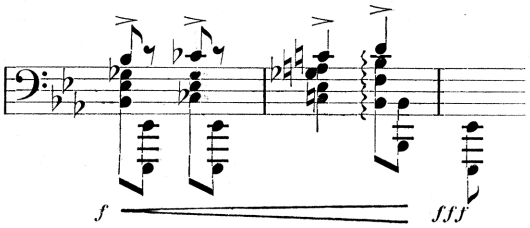


Continue this fingering up to measure 246.

In measures 248–251—in the right hand—I play thus:



I take everything else with the left hand. Only from measure 252 on do I follow the distribution that is indicated. Measures 252–253 forcefully, with crisp accentuation.

In measures 256–257, a powerful crescendo supported by strong accentuation in the left hand, thus:



* * *

Acht Walzer aus op. 39.

Ursprünglich für das »Pianoforte zu vier Händen« geschrieben; dann vom Komponisten auch für zwei Hände eingerichtet.
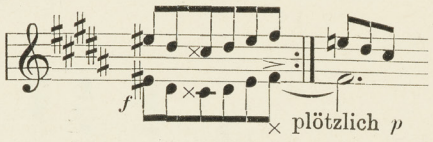
* * *

Diese Walzer sind auf Wiener Boden gewachsen. Dem Boden, der Mozart, Schubert, Johann Strauß getragen. Wiegender Rhythmus: Schwache Verkürzung des ersten Viertels. Vergleiche die Ländler Schuberts.
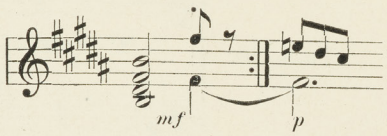
* * *

Nr. 1, H-dur.

Bei der Wiederholung binde ich das *fis* (Takt 8) mit Akzent an das *fis* des folgenden Taktes:



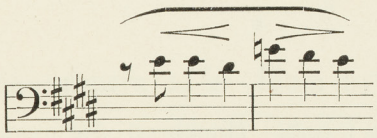
Verweile ein wenig auf diesem isoliert klingenden *fis*. Das gleiche, wenn man zur Wiederholung des zweiten Teiles schreitet:
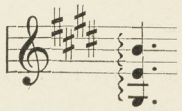


* * *

Nr. 2, E-dur.

Takt 14/15: Linke Hand espressivo:
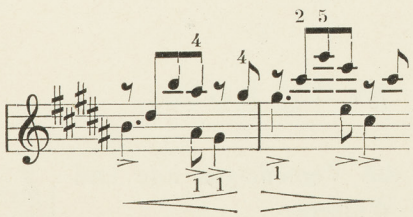


Takt 18, erstes Viertel rechts, spiele ich:
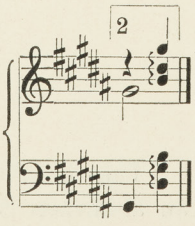


* * *

Nr. 3, Gis-moll.

Takt 14/15, Fingersatz:



Takt 18:



* * *

Eight Waltzes from Op. 39

Originally written as "four-hand duets for the piano," but later arranged also for piano solo by the composer.
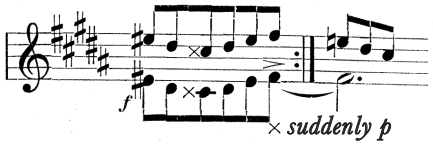
* *
*

These waltzes grew in Viennese soil, the soil which nourished Mozart, Schubert, and Johann Strauss. Swaying rhythm: imperceptible shortening of the first quarter note. Compare Schubert's Ländler.
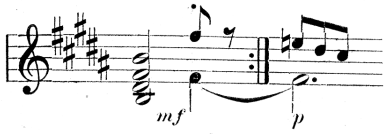
* *
*

No. 1, B Major

In the repeat, I tie the *F sharp* (measure 8) with accentuation to the *F sharp* of the subsequent measure:
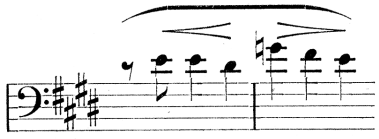


Linger a bit on this *F sharp,* which is sounded out somewhat isolated. Do the same when going on to the repeat of the second part:
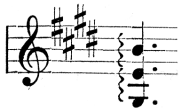


* *
*

No. 2, E Major

Measures 14–15, the left hand, espressivo:



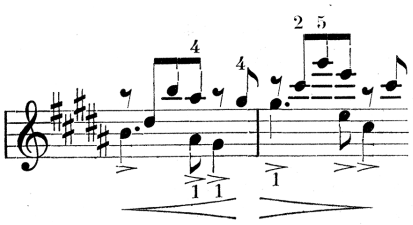
Measure 18, first quarter note on right, I play thus:
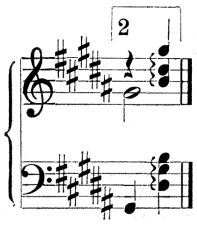


* *
*

No. 3, G Sharp Minor

Measures 14–15, fingering:



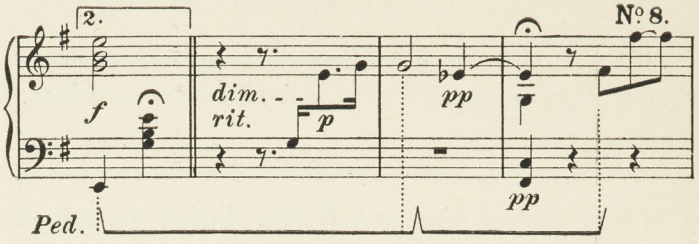
Measure 18:



* *
*

Nr. 4, E-moll.

Als Übergang dieses Walzers zum B-dur-Walzer (Nr. 8) spiele ich:

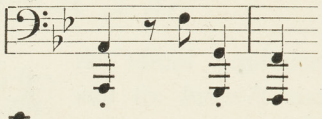


* * *

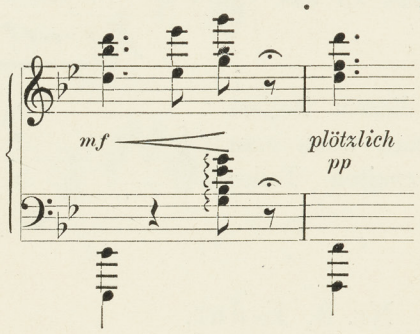
Nr. 8, B-dur.

Die Drei-Achtelnoten zu Anfang jedes Taktes gut aushalten.

Takt 8, links, spiele ich:



Takt 26:



* * *

Nr. 14, Gis-moll, alla zingarese.

Die linke Hand ahmt das Cymbal (Hackbrett) der ungarischen Zigeuner nach. Sehr staccato.

Takt 11: Plötzliches piano.
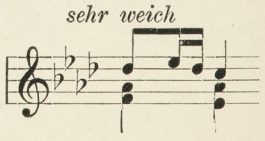
Takt 13—16: Forte, Takt 17: Plötzliches piano.

Die linke Hand in Takt 17—20 (nur in diesen Takten) legato.

* * *

Nr. 15, As-dur.

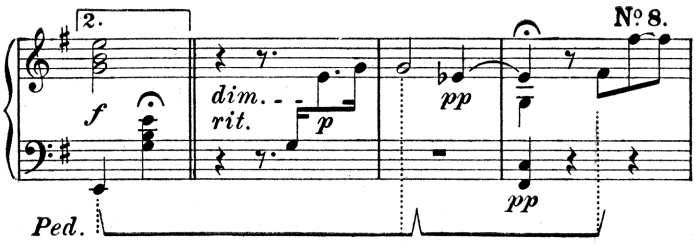
Takt 3: Ausführung des Vorschlages hier und an ähnlichen Stellen des Walzers:



* * *

No. 4, E Minor

As a transition from this waltz to the waltz in B flat major (no. 8) I play this:
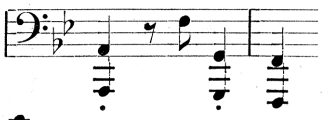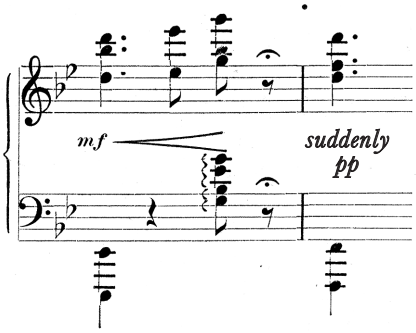


* *
*

No, 8, B Flat Major

The three eighth notes at the beginning of each measure should be well sustained.

Measure 8, left hand, I play thus:



Measure 26:



* *
*

No. 14, G Sharp Minor,
alla zingarese (in gypsy style)

The left hand imitates the cimbalom (hammered dulcimer) of the Hungarian gypsies. Very staccato.

Measure 11, suddenly *piano*.
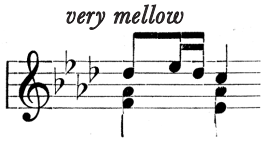
Measures 13–16, *forte*; measure 17, suddenly *piano*.

The left hand in measures 17–20 (*only* in these measures) legato.

* *
*

No. 15, A Flat Major

In measure 3, and in similar places of the waltz, the execution of the appoggiatura:



* *
*

Nr. 16, Cis-moll.
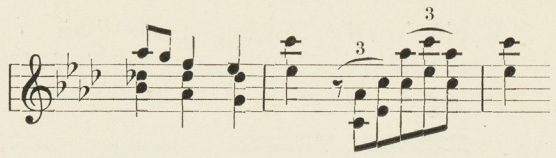
Füge ich dem As-dur-Walzer als »Trio« bei.

Takt 1—8: Die beiden Stimmen der rechten Hand: jede mit besonderer, ausdrucksvoller Führung.

Takt 9—16: Dieselben zwei Stimmen in Umkehrung.

Takt 17—24: Die Oberstimme der linken Hand sehr ausdrucksvoll.

Nach der Wiederholung des zweiten Teiles dieses Walzers spiele ich den As-dur-Walzer »da capo«: ohne Wiederholung des ersten Teiles; und springe von Takt 15 nach Takt 30:



* * *

Studien für Pianoforte.

Variationen

über ein Thema von Paganini

Op. 35.
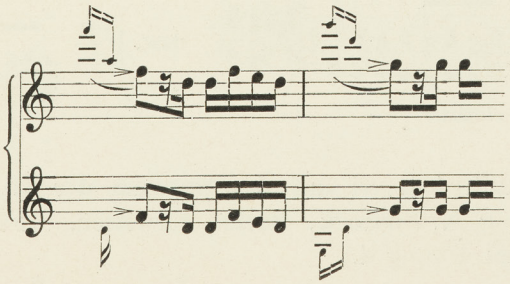
Diese »Studien« sind in jeder Hinsicht mehr als bloße Studien: Skizzen. Vom klavieristischen Standpunkte aus betrachtet wohl der Gipfel Brahmsscher Kompositionen für das Pianoforte, erheben sich diese Variationen auch durch die Fülle und Tiefe und Innigkeit der musikalischen Gedanken hoch über das Niveau der unter dem Titel »Studien« zu erwartenden technischen Entwürfe.

* * *

Erstes Heft.

Thema. Metronom ♩ = 104. Den Vorschlag immer auf »moderne« Art: Ausführung desselben vor der Hauptzeit.

Takt 6/7, Ausführung:



usw.

No. 16, C Sharp Minor
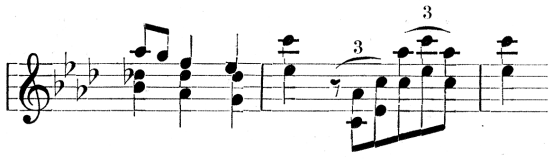
I add this to the waltz in A flat major as a "trio."

In measures 1–8, the two voices in the right hand each with a distinct, expressive execution.

Measures 9–16, the same two voices inverted.

Measures 17–24, the upper voice in the left hand very expressive.

After the repeat of the second part of this waltz, I play the A flat major waltz "da capo" without repeat of the first part, and I skip from measure 15 to measure 30, thus:



* * *

Studies for the Piano

Variations
On a Theme by Paganini
Op. 35
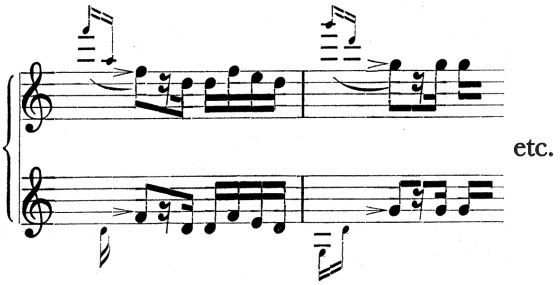
These "studies" are more than mere studies—sketches—in every respect. From the point of view of keyboard music, these variations are likely the pinnacle of Brahms's compositions for the piano, but they also rise far above the level of any technical sketches that are to be expected under the title "studies" by virtue of the wealth, depth, and emotion of their musical ideas.
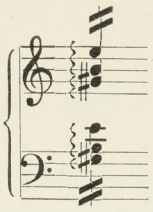
* * *

Book I

Theme. Metronome ♩ = 104. Execution of the appoggiatura always in "modern" style, *before* the main beat.

Measures 6–7, execution:
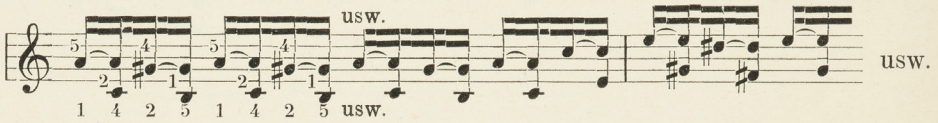


Takt 11: Auf dem sechsten Sechzehntel  gar nicht verweilen: schnell und flüchtig darüber weggehen. Betonung auf dem vorigen (fünften) Sechzehntel: *e.*
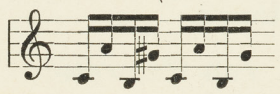
* * *

Variation 1. Metronom ♩ = 126.

Vor- und Parallelübungen für die beiden ersten Variationen:
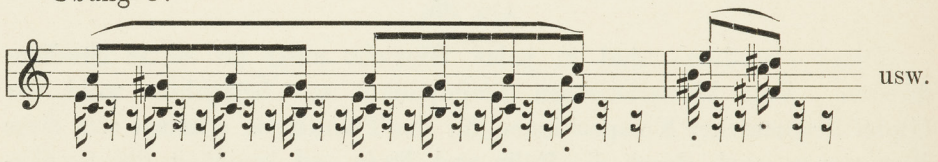
Übung 1:



durch die ganze Variation mit demselben Fingersatz. Beide Hände getrennt üben. Zuerst die Rechte (mit dem oberen Fingersatz), dann zwei Oktaven tiefer die Linke (mit dem unteren Fingersatz).

Übung 2:  usw. Vorschriften wie bei Übung 1.
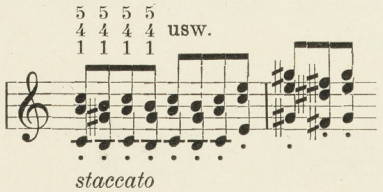
Übung 3:



Die Sexten langsam, legatissimo, mit Fingersatz, wie früher gezeigt. Die Mittelstimme hat in beiden Händen stets den dritten Finger. Sie ist durchweg sehr kurz zu spielen. Übrige Vorschriften wie bei Übung 1.
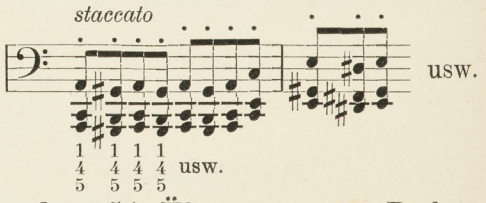
Übung 4: Handgelenk-Übung; indem man rechts die obere Oktave (Verdopplung der Unterstimme), links die untere Oktave (Verdopplung der Oberstimme) mitspielt.

Rechts:



usw.
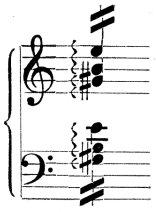
Links:



usw.

Außerdem sei auf das Studium der »51 Übungen« von Brahms (Verlag N. Simrock, Berlin) verwiesen. (Für diese Sexten-Variationen speziell Übung 4.)
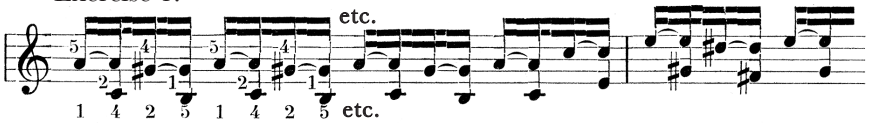
* * *

Measure 11, sixth sixteenth note:  Do *not* linger on this note; rather, pass over it quickly and cursorily. Accent is on the *preceding* (fifth) sixteenth note, *E*.

* * *

Variation 1. Metronome ♩ = 126.
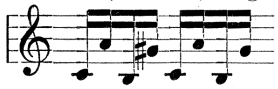
Preparatory and parallel exercises for the first two variations.

Exercise 1:
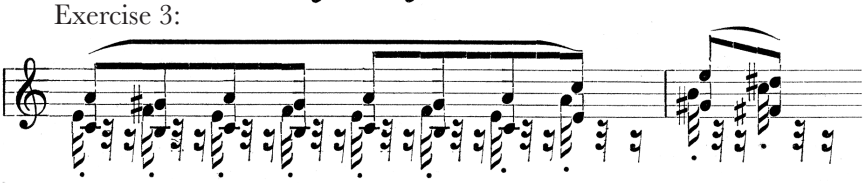


etc.

Use this fingering throughout the entire variation. Practice each hand separately; first the right hand (with the fingering indicated above the staff), then the left hand, two octaves lower (with the fingering indicated below the staff).

Exercise 2:  etc.; follow instructions for exercise 1.

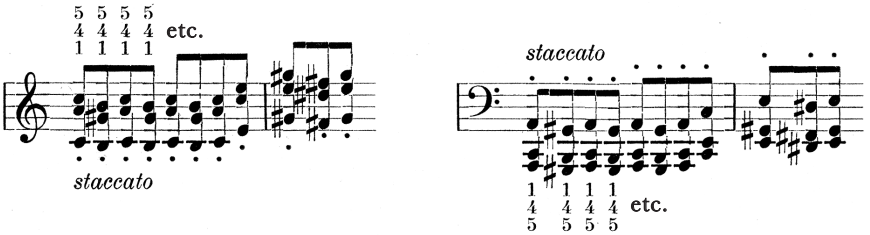
Exercise 3:


etc.

The sixths slow and legatissimo, using the fingering indicated above. The middle voice in both hands always to be played with the third finger. Its note values very much shortened throughout. Follow instructions for exercise 1 in everything else.

Exercise 4: Wrist exercise; add the upper octave to the right hand part (doubling of the lower voice), and add the lower octave to the left hand part (doubling of the upper voice).
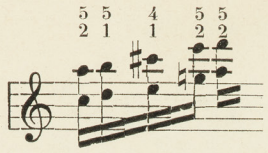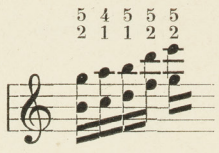
Right hand:



etc.

In addition, the "51 Exercises" by Brahms (published by N. Simrock, Berlin) are recommended as a study resource. (For these variations in sixths, see in particular exercise 4.)

* * *

Takt 9, Fingersatz:  Takt 11: 

* * *

Variation 2. Metronom ♩ = 126.

Fingersatz Takt 5—8, 17—24, rechte Hand, immer $\begin{smallmatrix}5&5\\4&4\\1&1\end{smallmatrix}$; ist jedoch die Mittelstimme der Rechten eine Obertaste, so gelte hierfür der dritte Finger.

* * *

Variation 3. Metronom ♩. = 116.
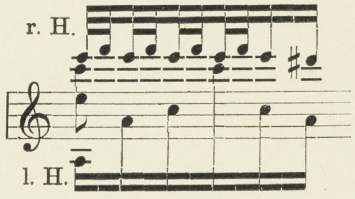
Takt 1—4, 9—16: Die rechte Hand muß sich beim *sf* mit einem Ruck (sich um den fünften Finger drehend) nach rechts legen. Oder man mag zu den *sf* in den vorerwähnten Takten statt des fünften Fingers den Daumen nehmen. Dies liefert mehr Kontrast; da diese Takte hell klingen sollen im Gegensatz zu den Takten 5—8, 17—24, welche wie verschleiert (zweites Pedal) erscheinen mögen.

* * *

Variation 4. Metronom ♩. = 88.
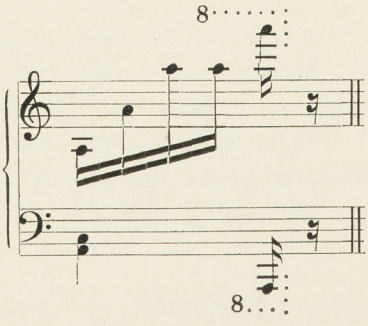
Siehe besonders die Nummern 5a, 5, 6a, 6 der »51 Übungen« von Brahms.

Triller-Ausführung in dieser Variation, sowohl rechts als links:
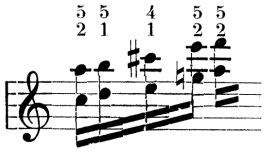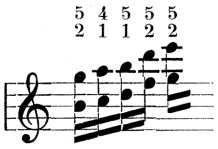


Takt 9 u. f.: Unterstimme der Rechten etwas hervortretend, ebenso Takt 17 u. f. die Unterstimme der Linken.

Takt 24 spiele ich, siebentes bis zwölftes Sechzehntel:



* * *

Measure 9, fingering:  Measure 11: 

* * *

Variation 2. Metronome ♩ = 126.

Fingering in measures 5–8 and 17–24, in the right hand, always $\begin{matrix}5&5\\4&4\\1&1\end{matrix}$. However, if the middle part in the right hand is a black key, the third finger should be used.

* * *

Variation 3. Metronome ♩. = 116.
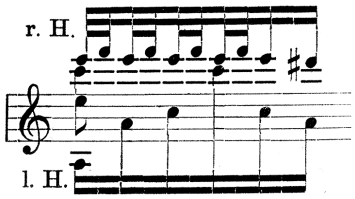
In measures 1–4 and 9–16, the right hand has to move to the right with a jerk (pivoting around the fifth finger) at the *sforzando*. Alternately, the thumb instead of the fifth finger may be used for the *sforzandos* in these measures. This will create more contrast since these measures should sound bright, whereas measures 5–8 and 17–24 should sound as if veiled (second pedal).

* * *

Variation 4. Metronome ♩. = 88.
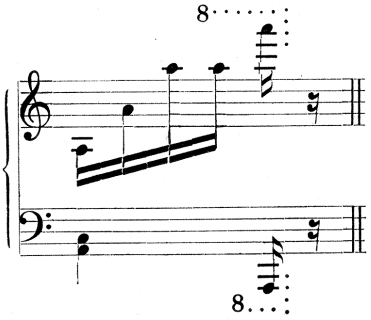
See numbers 5a, 5, 6a, and 6 of the "51 Exercises" by Brahms.

Execution of the trills in this variation, in the right hand, and left hand:
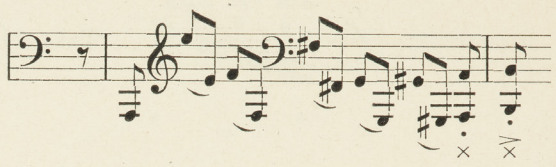


In measure 9 and the following, the lower voice in the right hand should be slightly more prominent; similarly, in measure 17 and the following, the lower voice in the left hand.

In measure 24, seventh through twelfth sixteenth note, I play:



* * *

Variation 5. Metronom ♩ = 92.

Takt 1, links: 

Nach der Taktverschiebung, die bei getreuer Befolgung der vorgezeichneten Phrasierungsbogen entsteht, müssen die zwei Oktaven (mit × × bezeichnet) als Takt-Regulativ wirken: Kurz, bestimmt und mit dieser Deklamation: ∪ –.
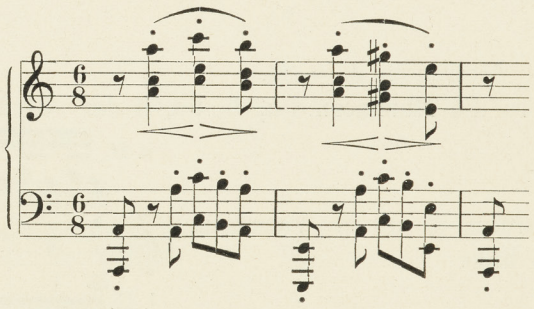
Takt 9: Das eingeklammerte *a* (auf dem ersten Achtel) ist bei der Wiederholung nicht anzuschlagen.

Takt 15/16: molto ritardando.

* * *

Variation 6. Metronom ♩. = 116.

Rhythmische Variante zur Sicherung des Sprunges: Man versetzt in der linken Hand die Pause (sechstes Achtel) auf den zweiten Achtelschlag:

Takt 1/2: 
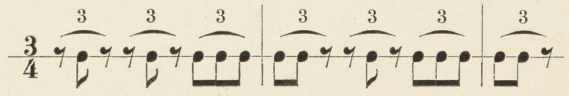
* * *

Variation 7. Metronom ♩. = 144.

Man nehme rechts und links die Außenstimmen mit dem fünften Finger auf Untertasten und mit dem vierten Finger auf Obertasten.
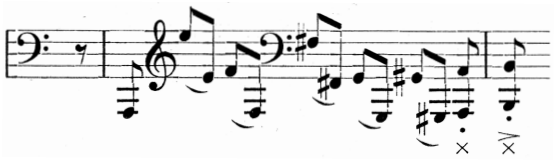
Beim Sprung (vom ersten zum zweiten Achtel) darf nicht soviel Zeit verloren gehen, daß aus dem $^6/_8$- ein $^7/_8$-Takt wird, wie man es öfters hört.

Ich schlage folgende rhythmisch-technische Übung vor: Man übe in

diesem Rhythmus:  usw.

Variation 5. Metronome ♩ = 92.

Measure 1, left hand:



After the shift in the meter which comes about by executing the phrasing exactly as indicated, the two octaves (marked x x) serve to re-establish the original metrical framework. Execute them short, resolute, and with this declamation: ⌣ ⫠ .

In measure 9, the *A* in parentheses (on the first eighth note) should not be struck in the repeat.
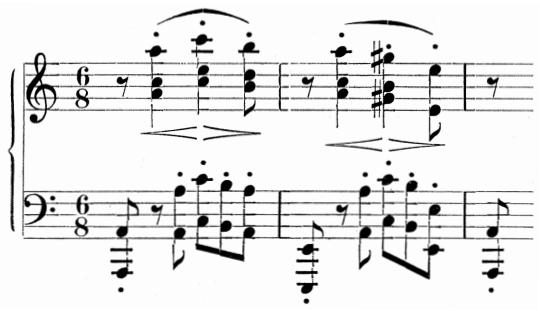
Measures 15–16, molto ritardando.

* *
*

Variation 6. Metronome ♩. = 116.

As a rhythmic variant to assure the accuracy of the leap, shift the rest in the left hand (sixth eighth note) to the second eighth note beat:

Measures 1–2:
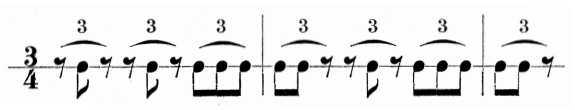


* *
*

Variation 7. Metronome ♩. = 144.
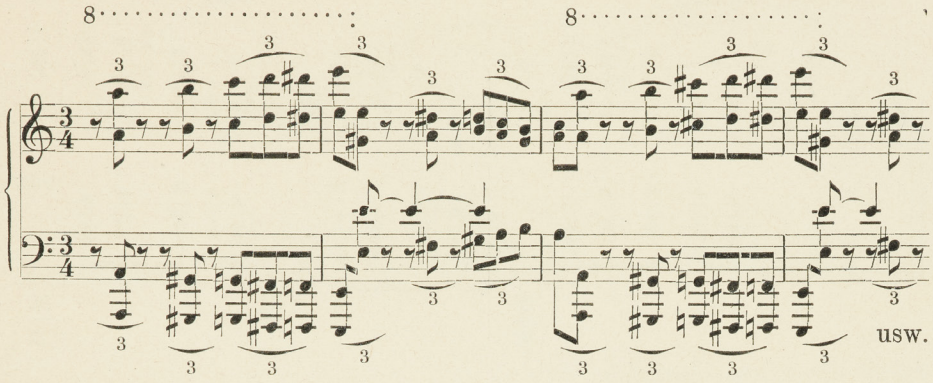
Play the outer voices in the right and left hand with the fifth finger on white keys and with the fourth finger on black keys.

Regarding the leap (from the first to the second eighth note), take care not to lose so much time that it will result in changing the 6/8 time to 7/8 time, as is sometimes the case. I suggest the following rhythmic-technical exercise.
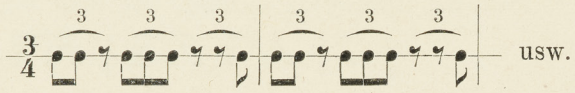
Practice in this rhythm:

 etc.
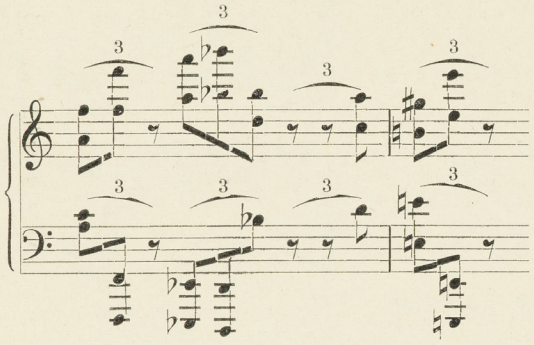
also so: Takt 1 u. f.:
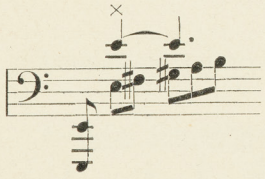


Fortsetzung der Übung, z. B. Takt 13/14:



also: Takt 13:
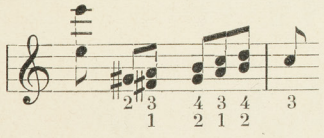


Takt 2, links:
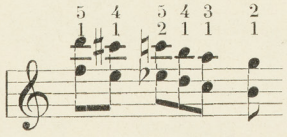


Hier und an allen ähnlichen Stellen muß die mit × bezeichnete Note betont und gut gehalten werden.
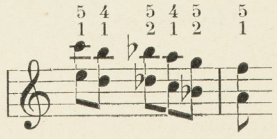
Takt 6, Fingersatz rechts:



Takt 10:



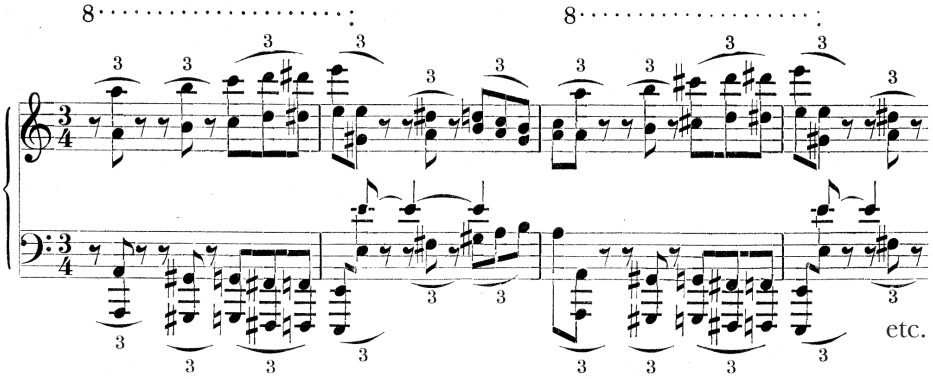
Takt 12:
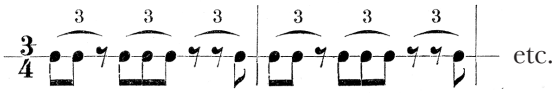


* * *

Variation 8. Metronom ♩. = 126.
Die »musikalische Idee« möge folgende Variante verdeutlichen:

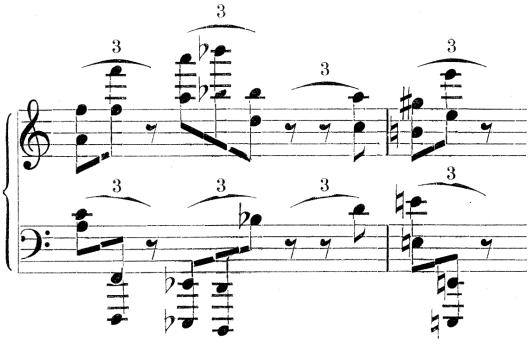
Therefore, play thus in measure 1 and the following:
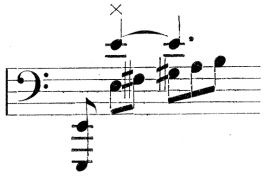


Continuation of the exercise, measures 13–14, for example:



Consequently, in measure 13:
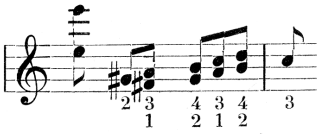


Measure 2, left hand:
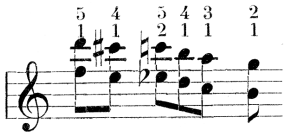


Here and in all similar places, the note indicated with an x must be accentuated and well sustained.
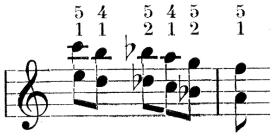
Measure 6, fingering in the right hand:



Measure 10:



Measure 12:

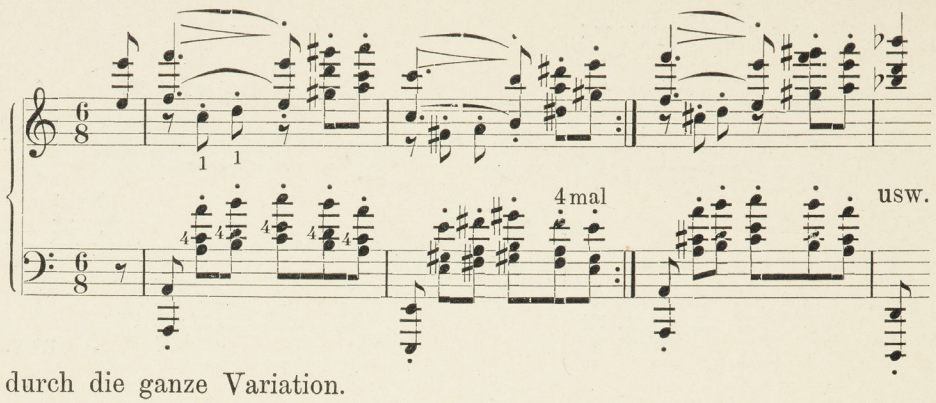


* * *

Variation 8. Metronome ♩. = 126.
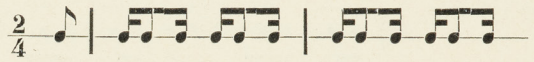
The "musical idea" can be illustrated with the following variant:

Takt 1 u. f.:
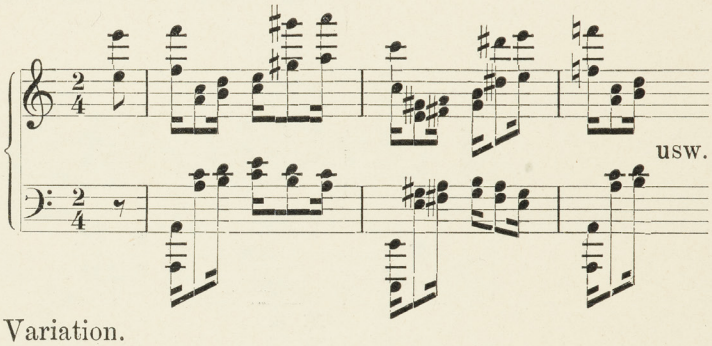


durch die ganze Variation.

Um den Sprung zu sichern, übe man folgende rhythmische Variante:



also:
Takt 1 u. f.:
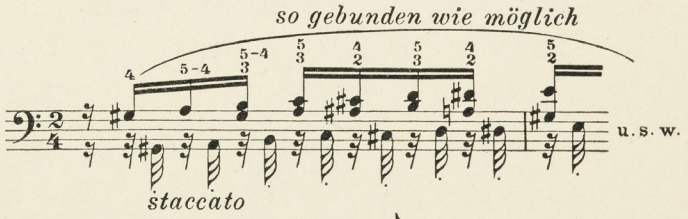


durch die ganze Variation.
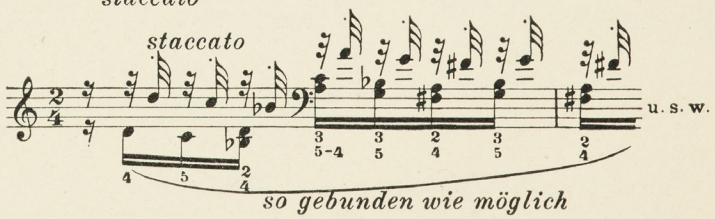
* * *

Variation 9. Metronom ♪ = 126.

Als technische Übung spiele diese Variation in folgender Art und mit Metronom ♪ = 126:

Rechts:

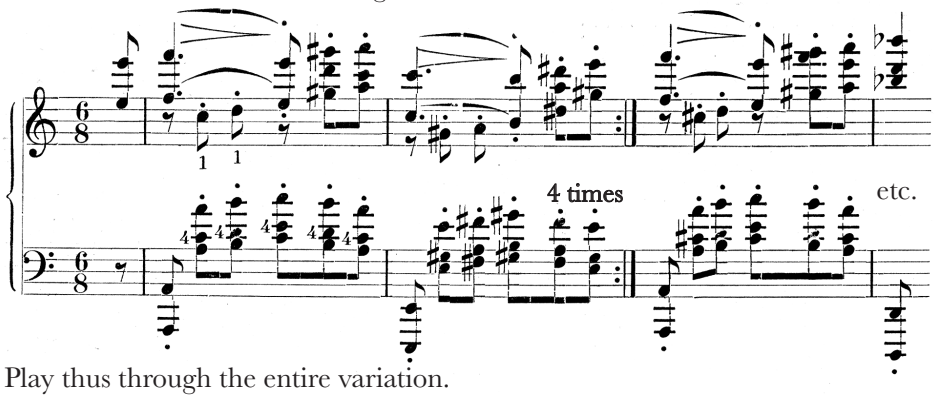


Links:
(nach Takt 5 u. f. zu bilden):



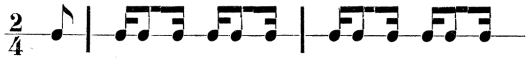
* * *

Measure 1 and the following:

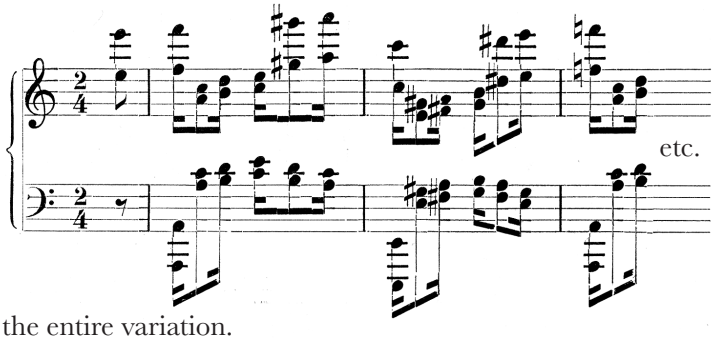


Play thus through the entire variation.

In order to assure the accuracy of the leap, practice the following rhythmic variant:



Therefore, in measure 1 and the following:



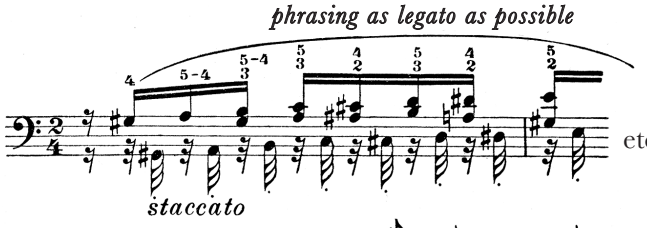
Play thus through the entire variation.

* * *

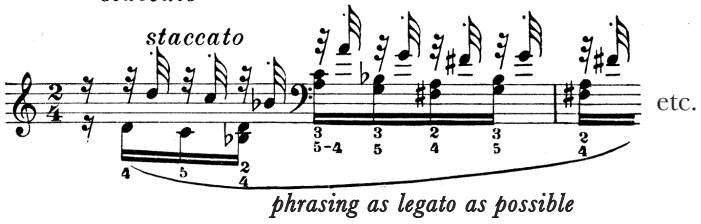
Variation 9. Metronome ♪ = 126.

As a technical exercise, I play this variation at metronome ♪ = 126 as follows:

Right hand:

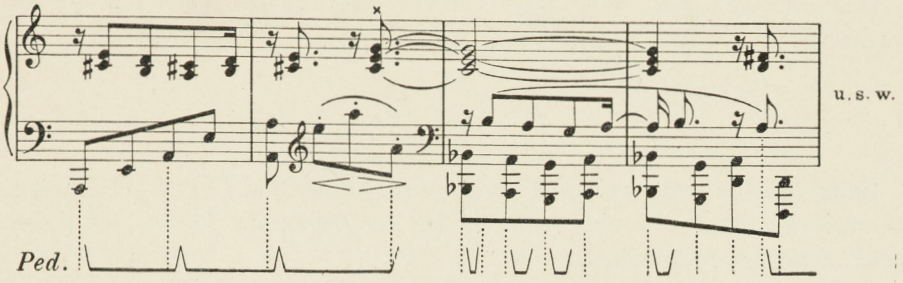


Left hand (to be modeled upon measure 5 and the following):



* * *

Variation 10. Metronom ♩ = 76 (— 80).
Takt 9—12, Pedal:

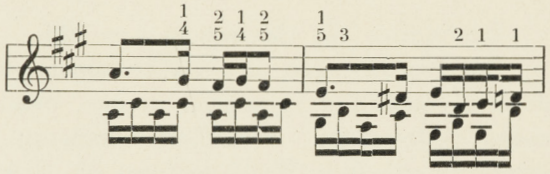


Den mit × bezeichneten Akkord klingend und gut gehalten.
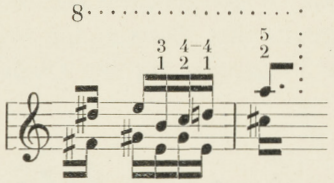
* * *

Variation 11. Metronom ♪ = 108.
Man beachte die Vorschrift von *pp* für die rechte und *p* espressivo für die linke Hand genau. NB. Takt 5 u. f. mit zweitem Pedal.
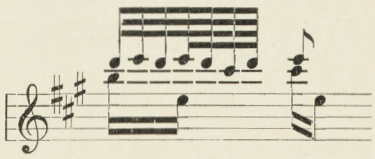
Fingersatz links, Takt 1/2:



Fingersatz rechts, Takt 2:
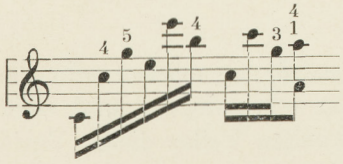


Takt 16, Ausführung des Trillers:



* * *

Variation 12. Metronom ♩ = 88.

Vorübung:

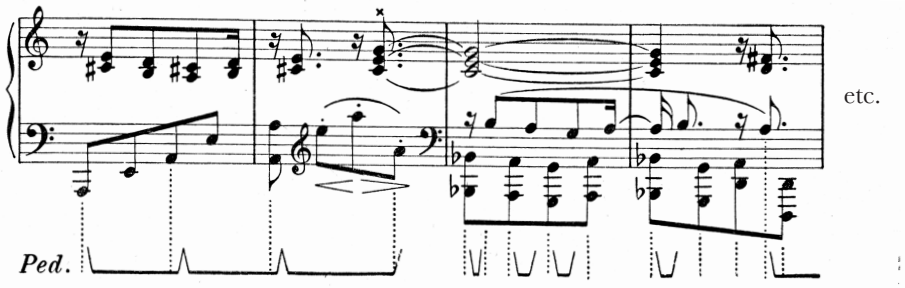


durch alle zwölf Tonarten (immer mit demselben Fingersatz).

Derselbe Fingersatz für die Originalstelle.

Variation 10. Metronome ♩ = 76 (–80).

Measures 9–12, pedaling:
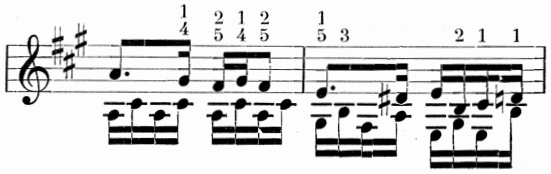


Play the chord marked with x sonorously and well sustained.
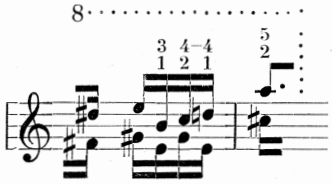
* * *

Variation 11. Metronome ♪ = 108.

Carefully observe the *pp* indication for the right hand and the *p* espressivo for the left hand. Note: Measure 5 and the following with the soft pedal.
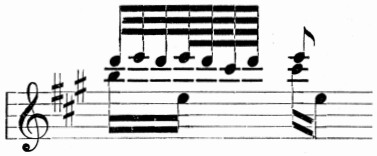
Fingering, left hand, measures 1–2:



Fingering, right hand, measure 2:
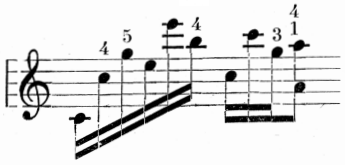


Measure 16, execution of the trill:
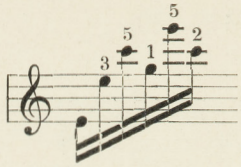


* * *

Variation 12. Metronome ♩ = 88.

Preparatory exercise:
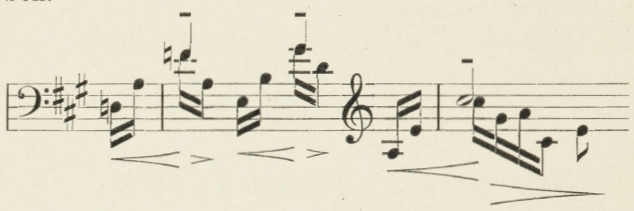


in all twelve keys (always using the same fingering).

Use the same fingering for the original passage.

Eine andere Vorübung:  durch alle zwölf Tonarten (immer mit demselben Fingersatz).

* * *

Beim Spielen des zweiten Teiles dieser Variation (Takt 5—12) werde das erstemal die Partie der rechten, das zweitemal die Partie der linken Hand etwas hervorgehoben.
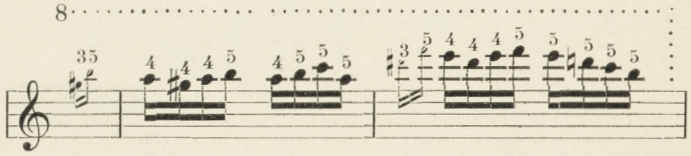
Ich spiele Takt 11/12, links, folgender Notierung gemäß: 
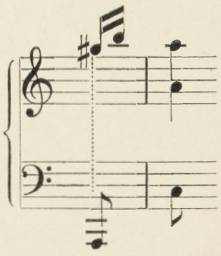
* * *

Variation 13. Metronom ♩ = 108.

Die Schwierigkeit des Oktavenspiels (betreffs Spannung) kann erst dann als bewältigt angesehen werden, wenn man mit dem Spiel der Dezimen vertraut ist. Wie denn überhaupt eine Schwierigkeit erst dann wirklich aus dem Wege geräumt ist, wenn eine Schwierigkeit nächsthöherer Kategorie ihre Bezwingung erfahren hat.

Gewöhnlicher Fingersatz für die Oberstimme der rechten Hand:
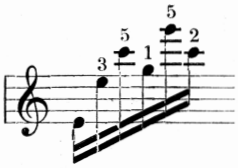
Takt 1/2:  usw.

Ausführung des Vorschlages (rechts) und des arpeggio (links): Takt 1: 

Beide — Vorschlag und arpeggio — müssen sehr rasch genommen werden; jedoch sei der Vorschlag sehr klingend und »détaché«.

Bei der Wiederholung des zweiten Teiles dieser Variation spiele ich das glissando in Takt 11 wie folgt:

Another preparatory exercise:
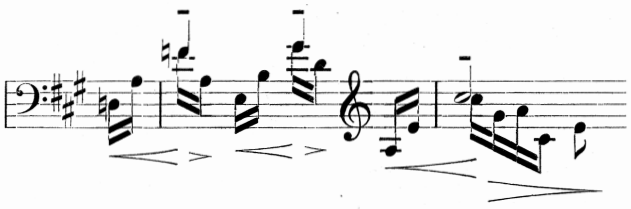


in all twelve keys (always using the same fingering).

* * *

When playing the second part of this variation (measures 5–12), make the right hand part stand out somewhat the first time through, and the left hand part the second time.

I play measures 11–12 in the left hand as follows:
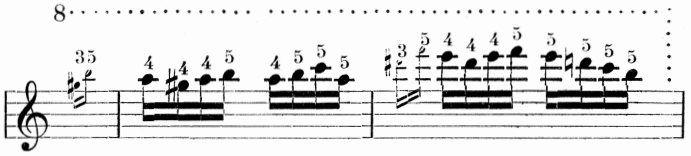


* * *

Variation 13. Metronome ♩ = 108.

The difficulties of octave play (regarding the span) cannot be considered overcome unless playing in tenths has been mastered first. Generally speaking, a difficulty has not *really* been mastered unless a difficulty of the *next higher* category has been conquered.
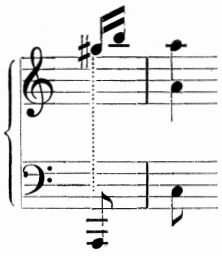
General fingering for the upper voice of the right hand:

Measures 1–2:
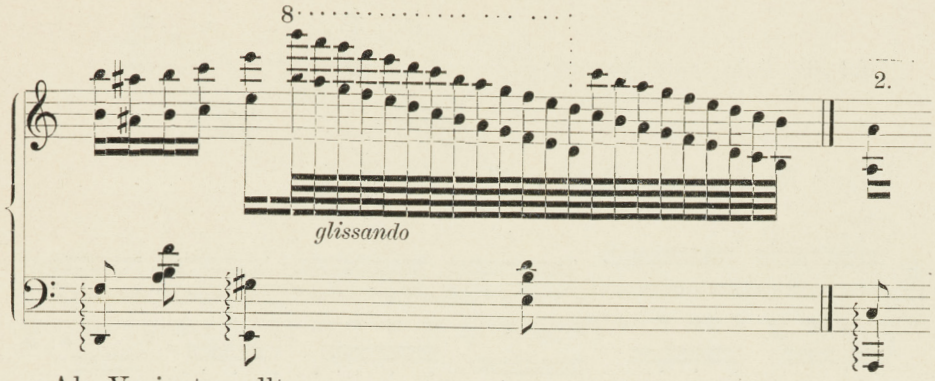


etc.

Measure 1, execution of the appoggiatura with the right hand and the arpeggio (with the left):



Both appoggiatura and arpeggio must be taken very fast; however, the appoggiatura should be very sonorous and "détaché."
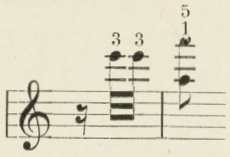
On the repeat of the second part of this variation, I play the glissando in measure 11 as follows:

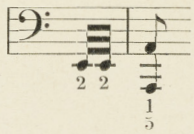


Als Variante sollte man anstatt vierten und fünften Finger in der Oberstimme der rechten Hand den dritten und vierten Finger benützen.
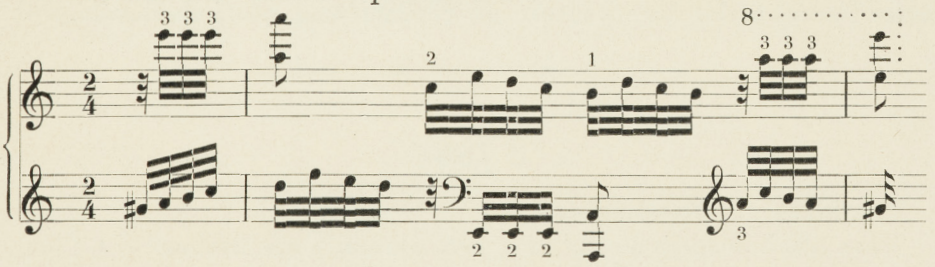
* * *

Variation 14. Metronom ♩ = 80.
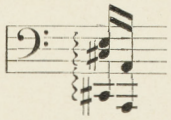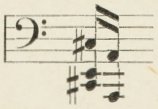
Takt 1, rechts: 
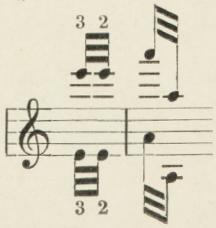
Takt 1, links: 
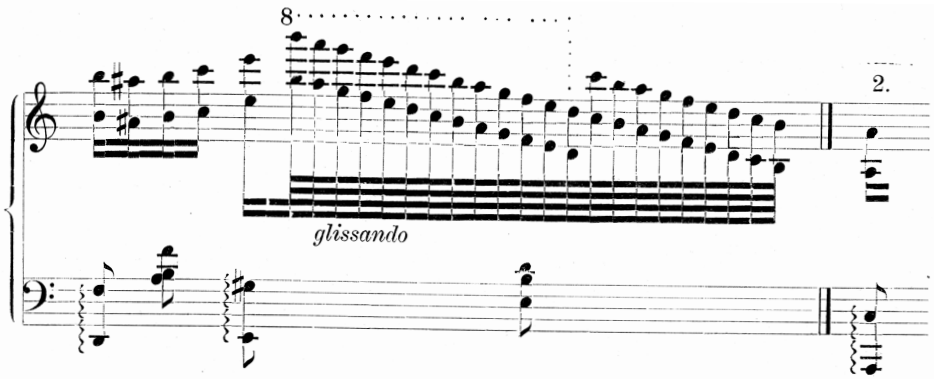
An diesen und ähnlichen Stellen der ersten 17 Takte dieser Variation repetiere ich ohne Fingerwechsel.

Man mag diese 17 Takte anfangs auch in dieser Variante üben: anstatt zweimal soll dreimal repetiert werden:



Takt 23, links, zweites Achtel entweder:  oder 
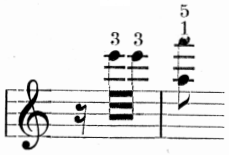
Takt 24, letztes Sechzehntel, Fingersatz: 
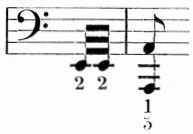


As a variant, use the *third and fourth* finger in the upper voice of the right hand instead of the fourth and fifth finger.
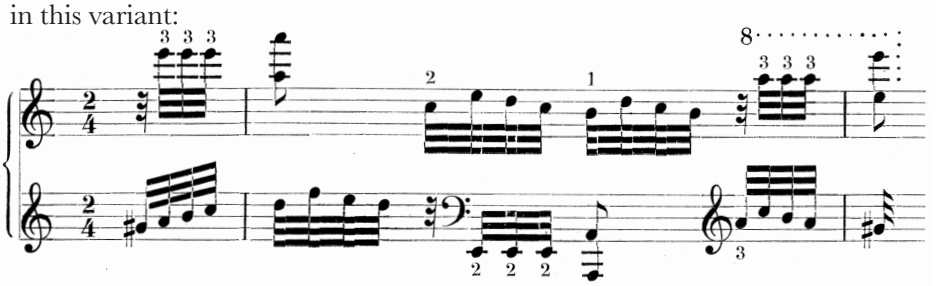
* * *

Variation 14. Metronome ♩ = 80.
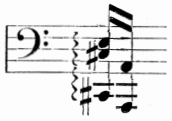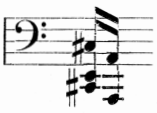
Measure 1, on right: 
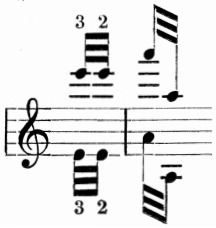
Measure 1, on left: 

In this passage and similar ones in the first 17 measures of this variation, I repeat without changing fingers.
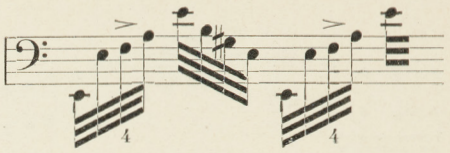
Initially, three repetitions instead of two may be practiced as well, as shown in this variant:
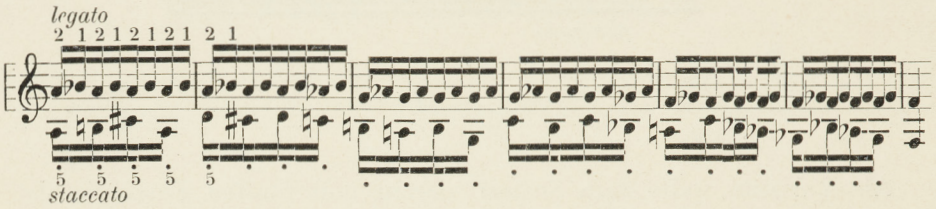


Measure 23, on left, second eighth note: play either  or 

Measure 24, last sixteenth note, fingering: 
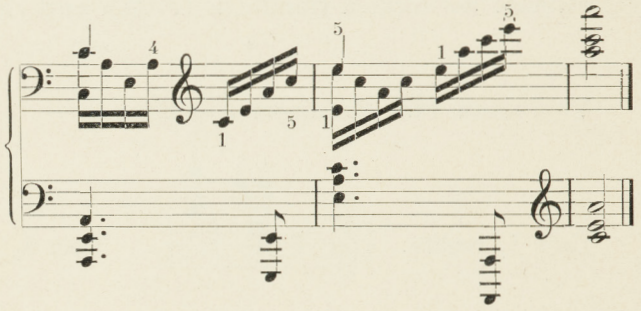
Takt 30, links, mit Akzent:



Übung für die linke Hand zu Takt 52—57:



Takt 101 — 103 spiele ich:



* * *

Wenn man beide Hefte ohne Unterbrechung spielt, soll die Variation 14 des ersten Heftes nicht zu sehr Schlußpunkt-Charakter bekommen.

Bei sofortigem Anschluß des zweiten Heftes spiele ich vor dessen erster Variation das Thema piano, mit Verschiebung, quasi als Reminiszenz.
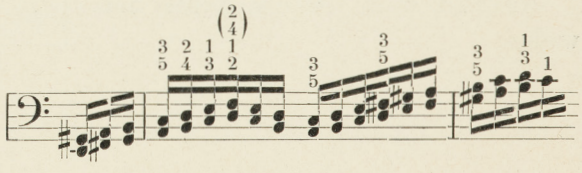
* * *

2. Heft.
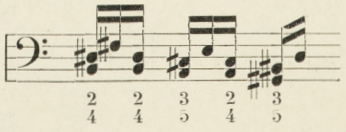
Variation 1. Metronom ♩ = 84.

Man übe besonders die Nr. 24a, 24b, 2a und 3 aus Brahms' »51 Übungen«.
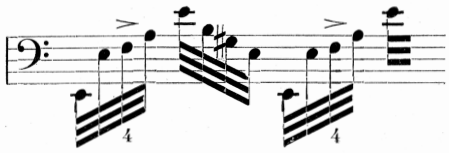
Takt 1/2, Fingersatz links:
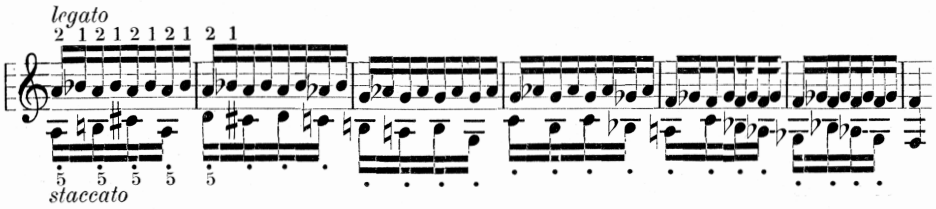


Takt 4, links:
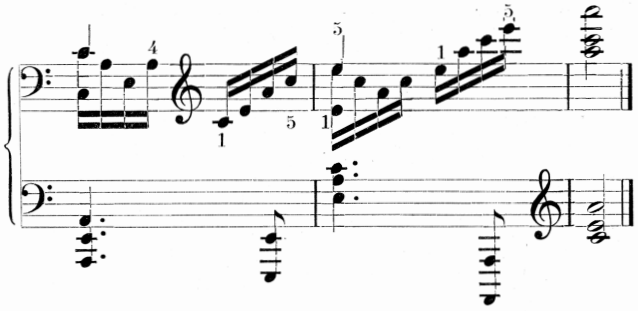


Measure 30, on left, with this accentuation:



Exercises for the left hand for measures 52–57:



In measures 101–103, I play:



* * *

When performing both books *one after the other without a break*, variation 14 of the first book should not appear to be a conclusion.

When I continue immediately with the second book, before its first variation I play the theme, *piano*, and with soft pedal, like a reminiscence.
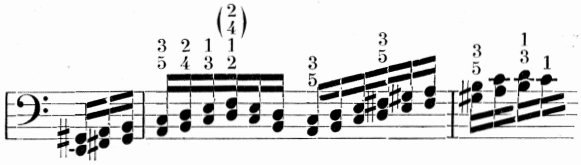
* * *

Book II
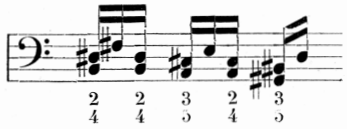
Variation 1. Metronome ♩ = 84.

Practice especially nos. 24a, 24b, 2a, and 3 from the "51 Exercises" by Brahms.
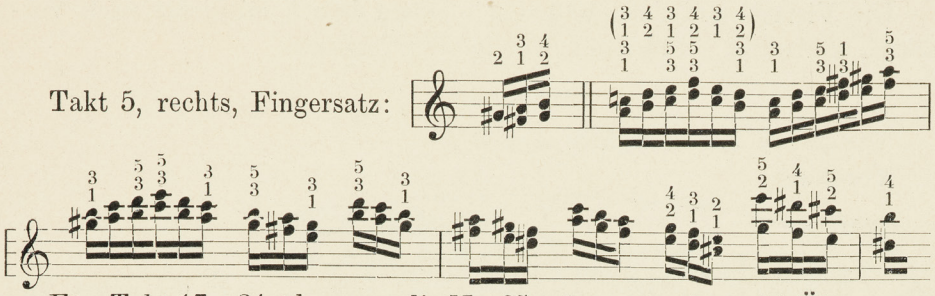
Measures 1–2, fingering in the left hand:
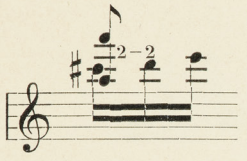


Measure 4, left hand:
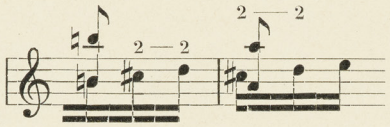


Takt 5, rechts, Fingersatz:
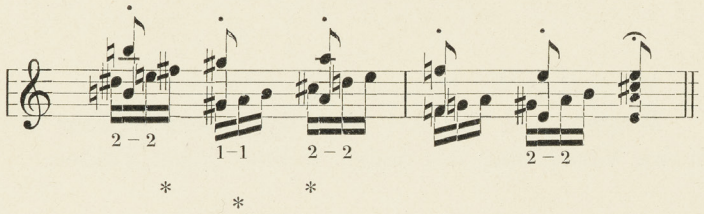


Für Takt 17 – 24 übe man die Nr. 25 a, b, c, aus den »51 Übungen«. Überall, wo es möglich, nehme ich in diesen Takten den Rutschfingersatz. (Rechte Hand.) Z. B. Takt 16, viertes Achtel:



Takt 17/18:
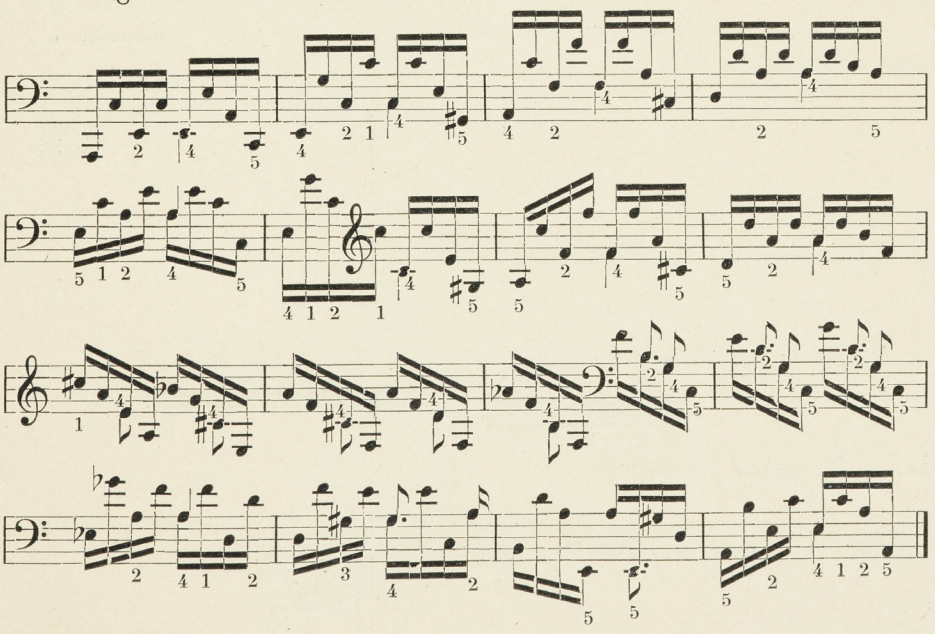


Takt 23/24:
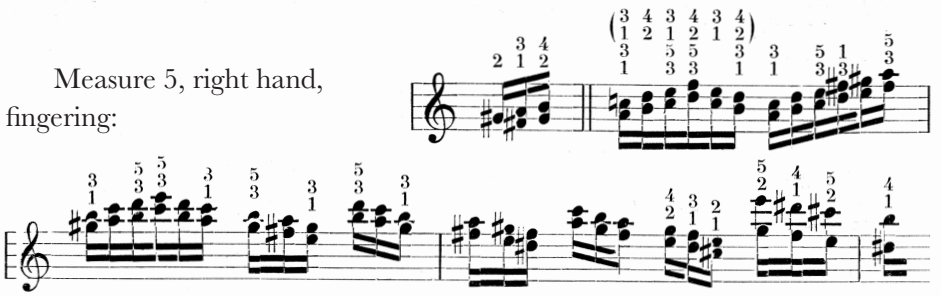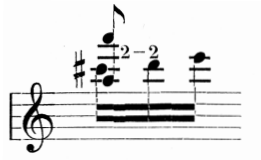


* * *

Variation 2. Metronom ♩ = 132.
Übung für die linke Hand:
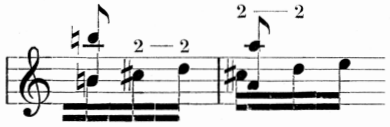


Measure 5, right hand, fingering:
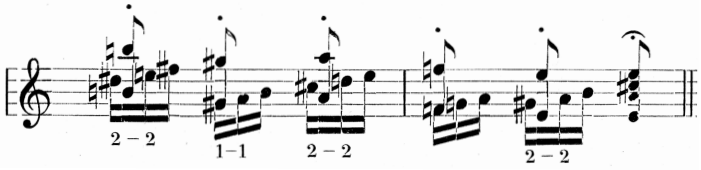


For measures 17–24, one should practice nos. 25a, b, and c from the "51 Exercises." Wherever possible, I use sliding fingering ("Rutschfingersatz") in these measures (in the right hand), as shown in the examples below. Measure 16, fourth eighth note:



Measures 17–18:
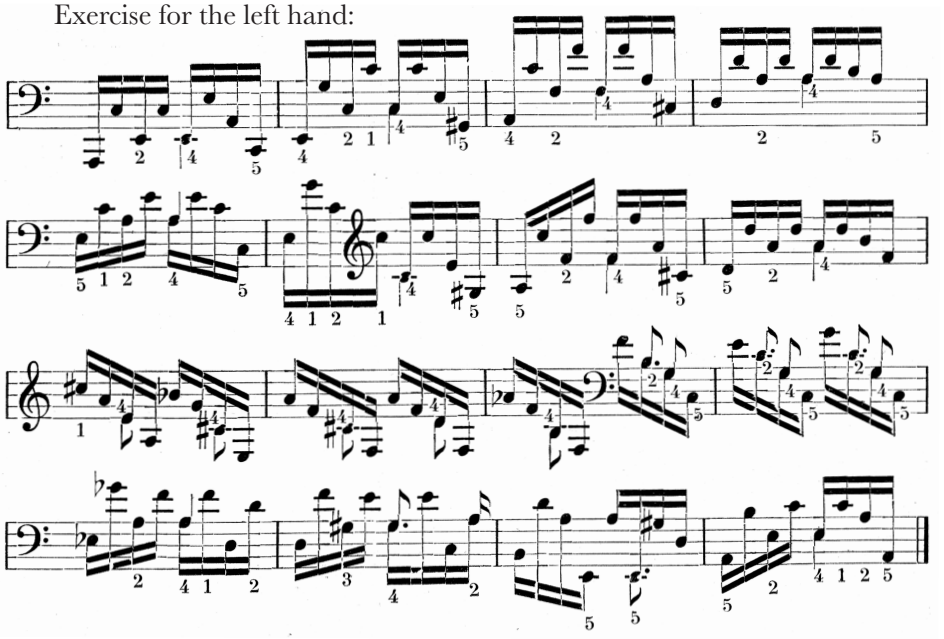


Measures 23–24:



* * *

Variation 2. Metronome ♩ = 132.

Exercise for the left hand:
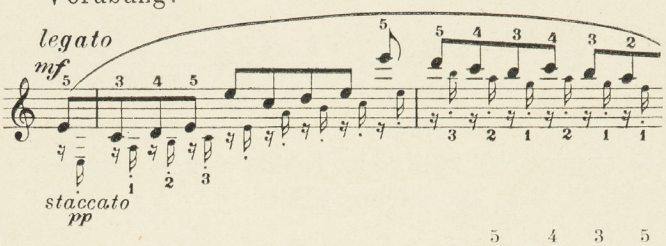


Die Viertel- und Achtelnoten mit gutem Druck möglichst nach Vorschrift aushalten. (Stärkung des vierten Fingers.)
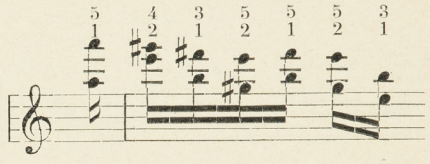
* * *

Variation 3. Metronom ♩ = 104.

Vorübung:



usw. die ganze Variation.

Fingersatz, Takt 4, rechts:
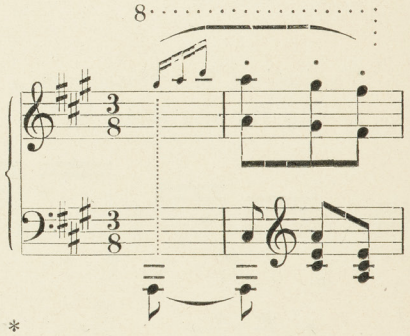


* * *

Variation 4. Metronom ♪ = 120.

Wiegend, in der Art eines langsamen Wiener Walzers. Unmerkliche Verkürzung des ersten Achtels jeden Taktes.

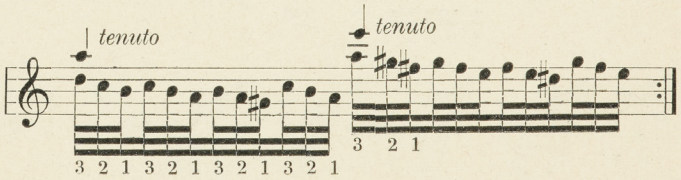
Vorschlag immer vor dem Taktschlag, links arpeggiert: Takt 1:



* * *

Variation 5. Metronom ♩. = 69.
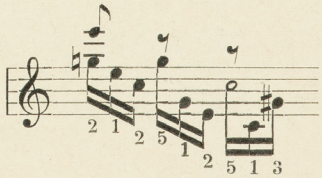
Übung 1:



usw.

durch die ganze Variation.

Takt 4, Fingersatz rechts:
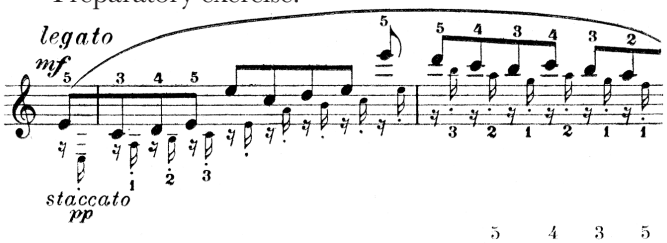


The quarter notes and eighth notes should be sustained as indicated if possible, with good pressure. (Strengthening of the fourth finger.)
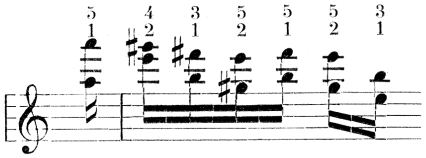
* * *

Variation 3. Metronome ♩ = 104.

Preparatory exercise:



etc., throughout the entire variation.

Fingering, measure 4, in the right hand:

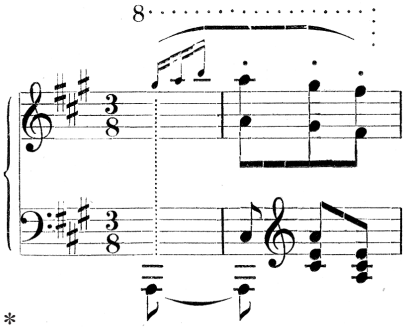


* * *

Variation 4. Metronome ♪ = 120.

Swaying, in the manner of a slow Viennese waltz. *Imperceptible* shortening of the first eighth note of each measure.

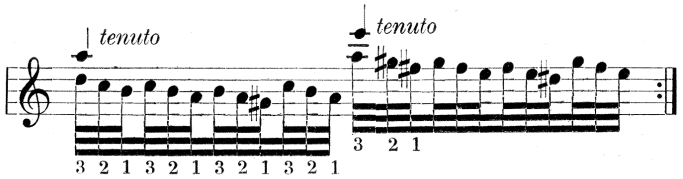
Measure 1, appoggiatura always *before* the beat, arpeggiated on left:
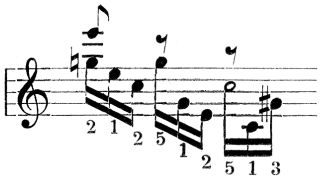


* * *

Variation 5. Metronome ♩. = 69.

Exercise 1:

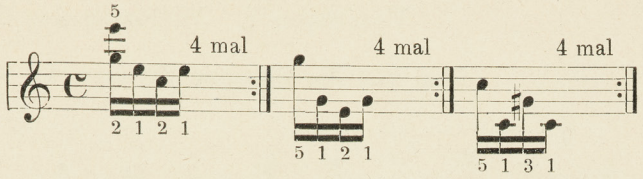


etc. through the entire variation.

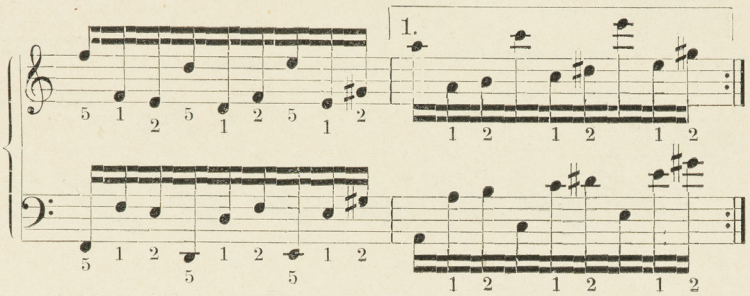
Measure 4, fingering in the right hand:
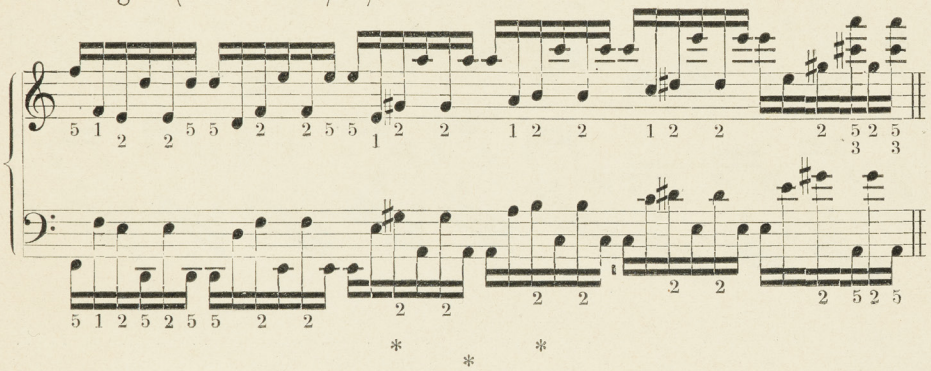


Übung 2 (zu Takt 4):



Takt 11/12, Fingersatz:
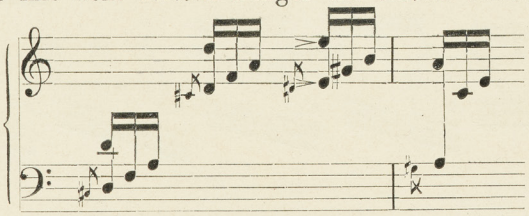


Übung 3 (zu Takt 11/12):
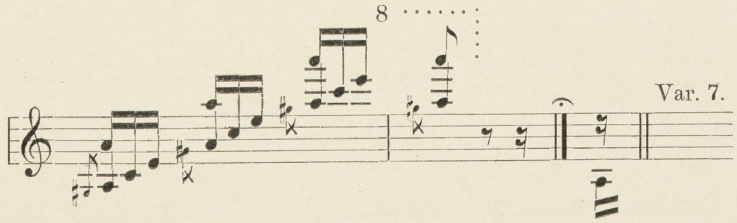


* * *

Variation 6. Metronom $\dot{\text{♩}}. = 60$.
Den Vorschlag stets mit dem dritten Finger der linken Hand.

Takt 11 spiele ich:



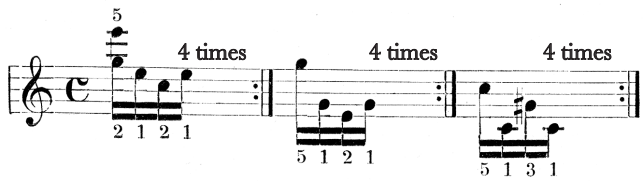
Bei der Wiederholung des zweiten Teiles dieser Variation spiele ich

Takt 8:

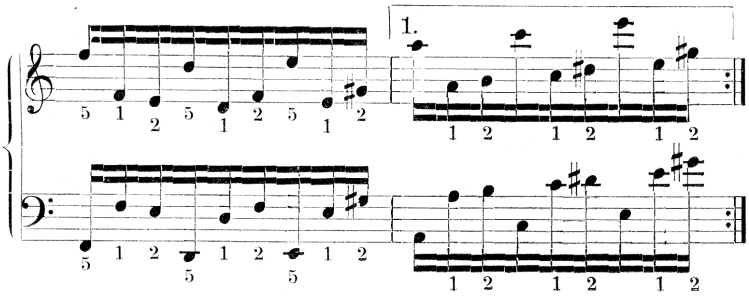


* * *

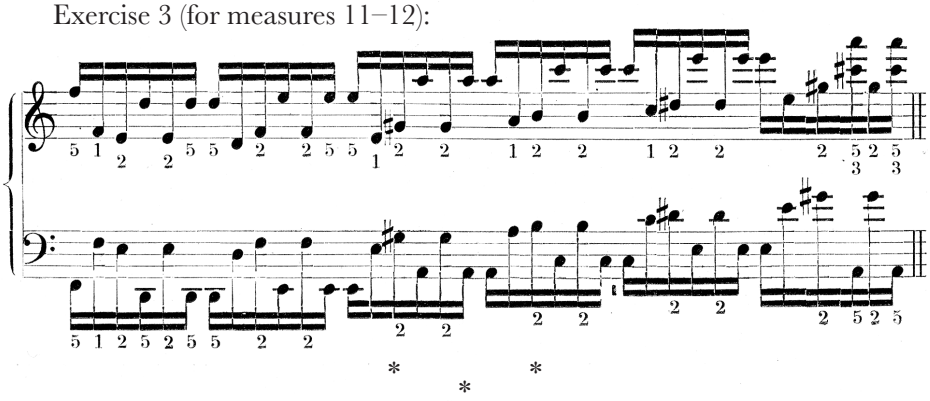
Exercise 2 (for measure 4):



Measures 11–12, fingering:
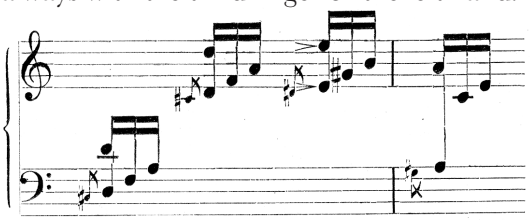


Exercise 3 (for measures 11–12):
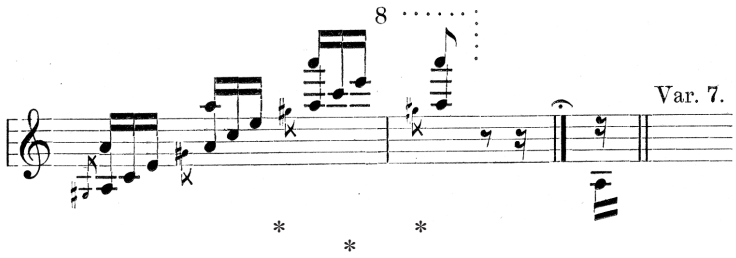


Variation 6. Metronome ♩. = 60.

The short grace-note always with the third finger of the left hand.

Measure 11, I play thus:

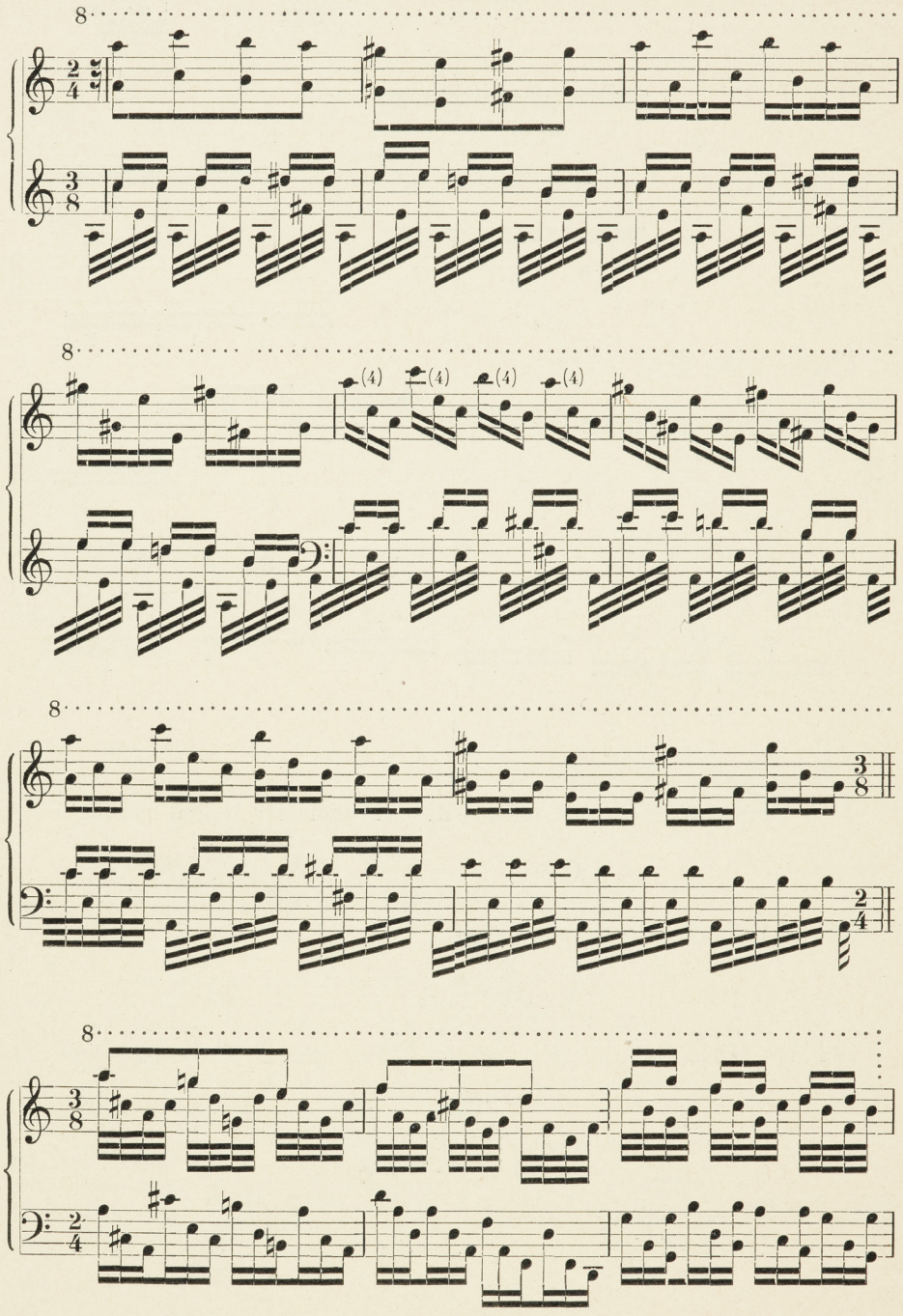


At the repeat of the second part of this variation, I play measure 8 as follows:



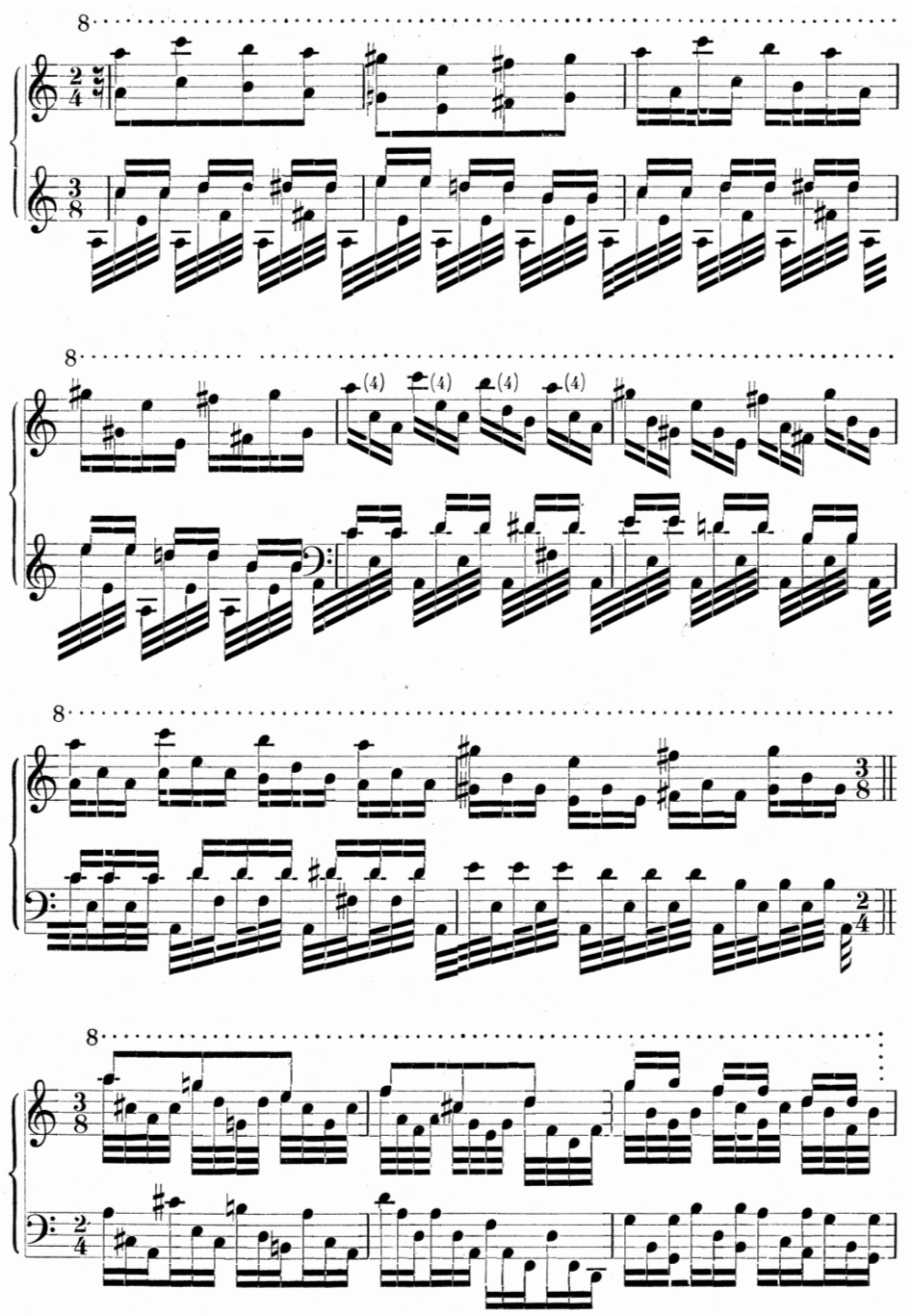
Variation 7. Metronom ♩ = 132.

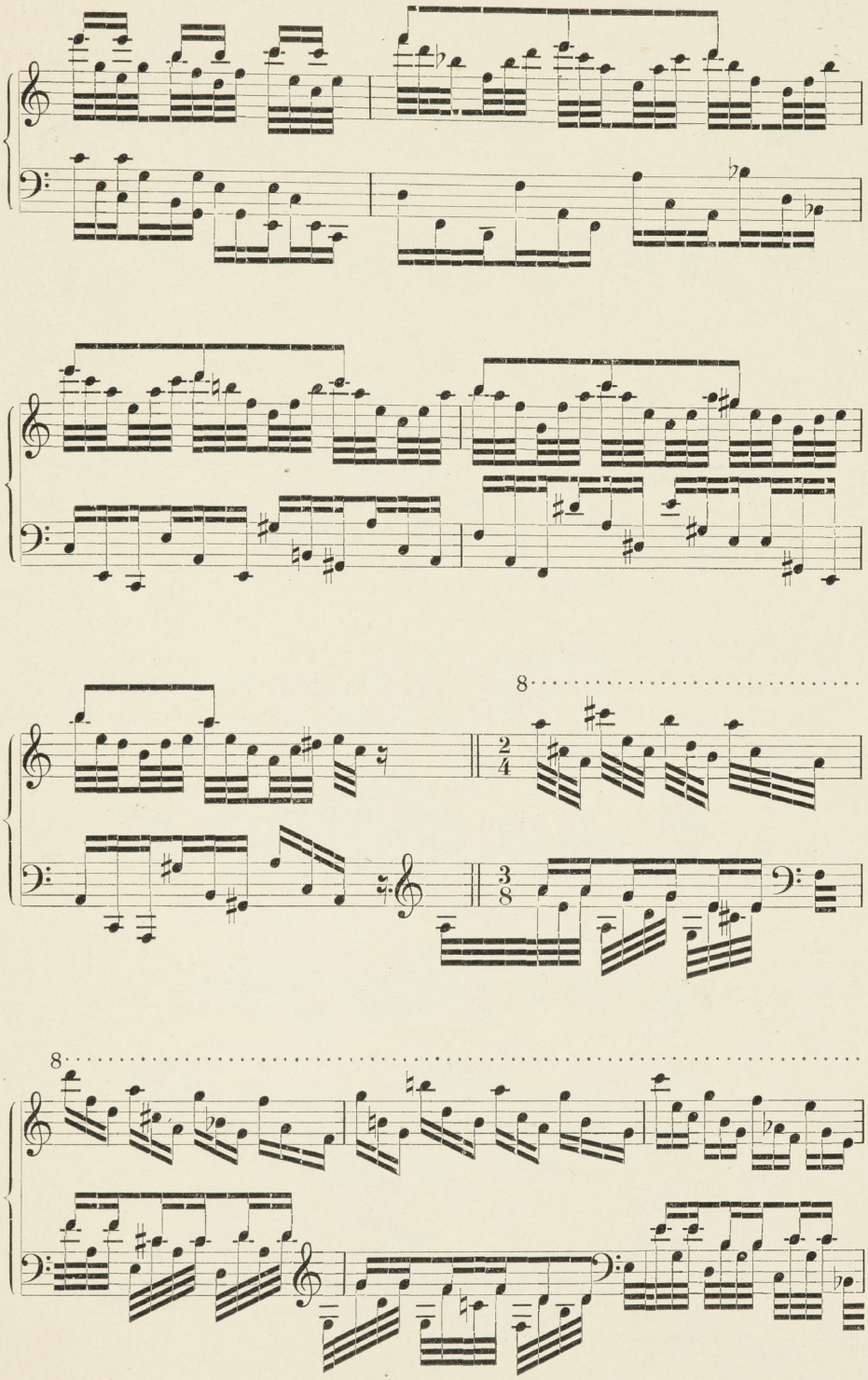
Man übe die folgende rhythmische Variante:
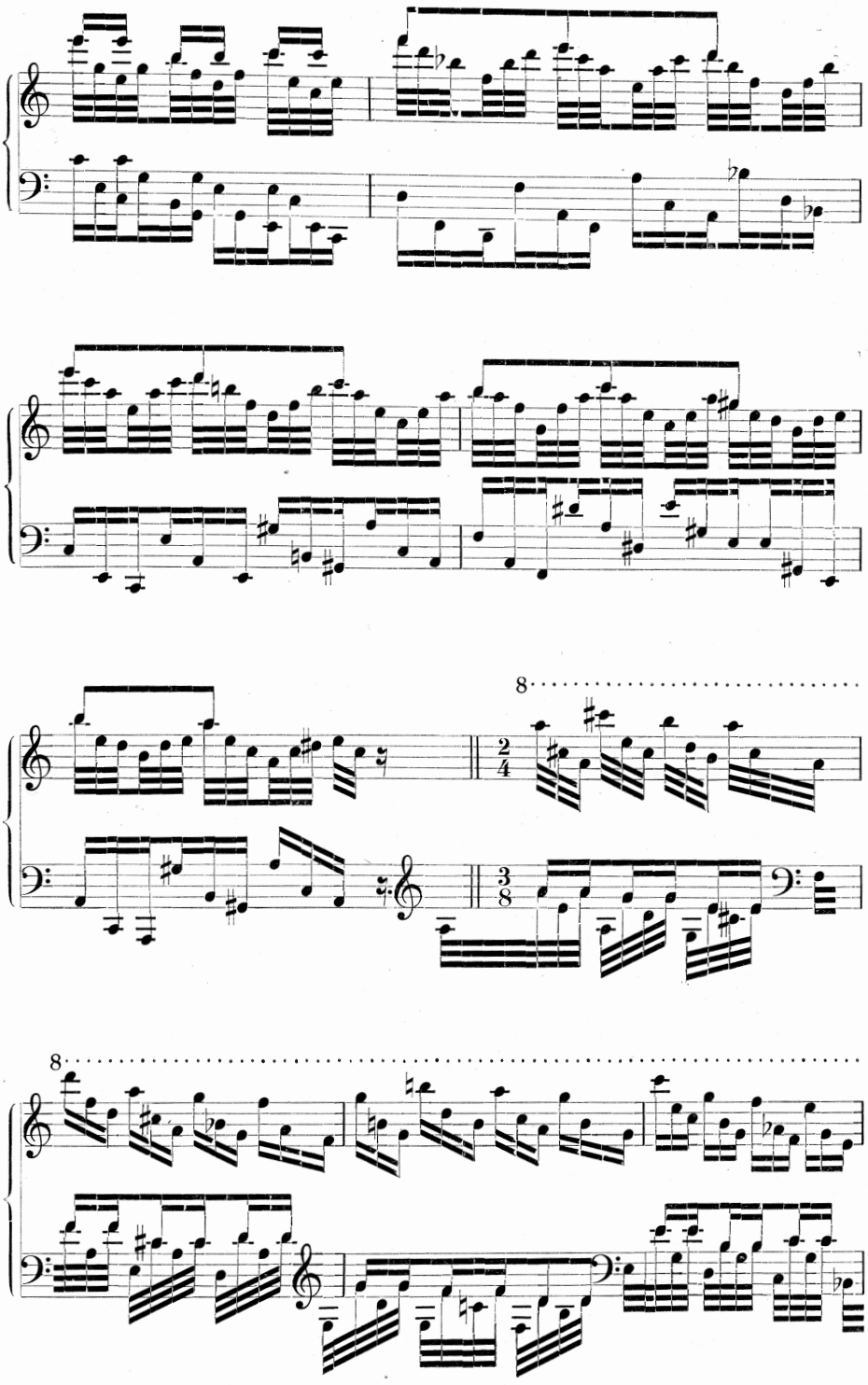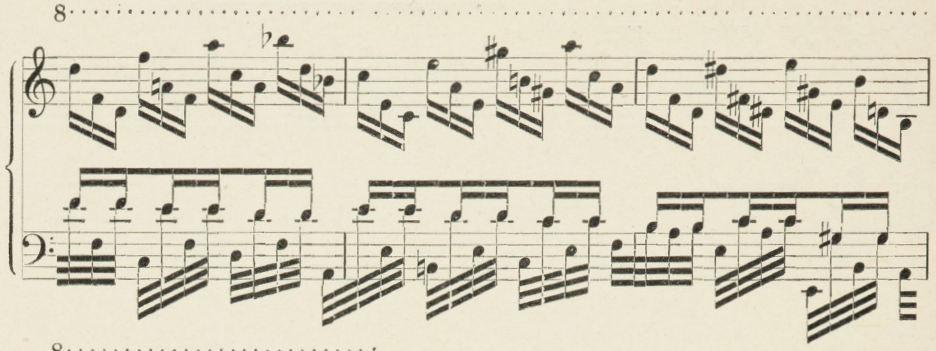


Variation 7. Metronome ♩=132.
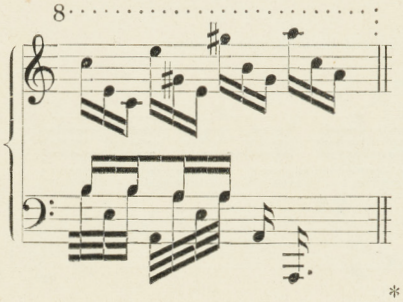
The following rhythmic variant is recommended for practice:




8
2
4
3
8
8


8
2/4
3/8
8





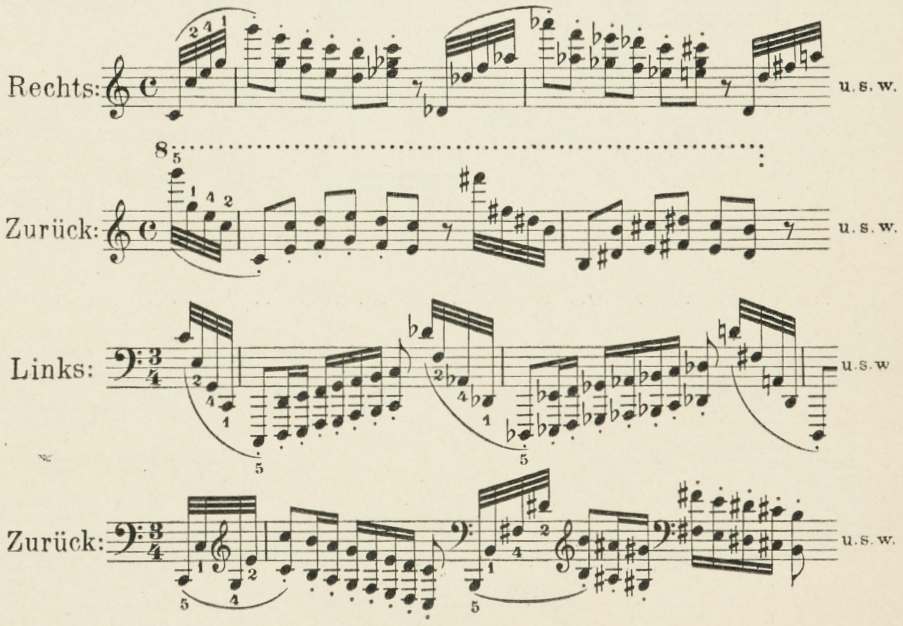
Es bietet sich eine gute »Gymnastik« für den vierten Finger der Rechten: Man versuche, von Takt 5 der vorstehenden Variante ab, den vierten Finger — wie durch (4) angedeutet — zu nehmen. (Durchweg, bis zum Schluß der Variante.)

* * *

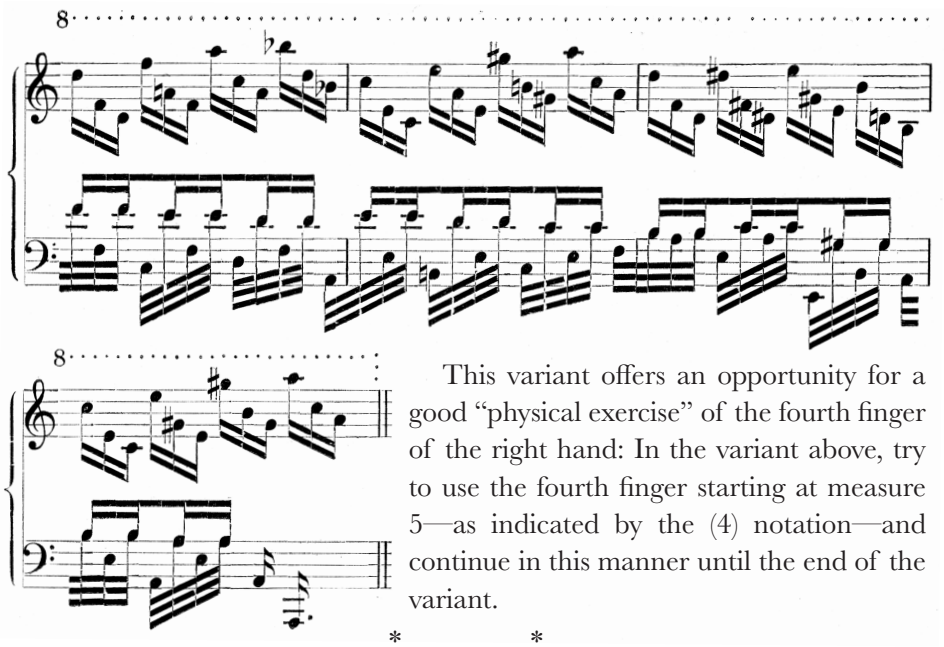
Variation 8. Metronom ♩. = 84.

Ich spiele die kleingestochene (untere) Fassung dieser Variation.

Die folgenden Übungen sind in allen zwölf Tonarten (chromatisch auf- und absteigend) zu spielen.



* * *



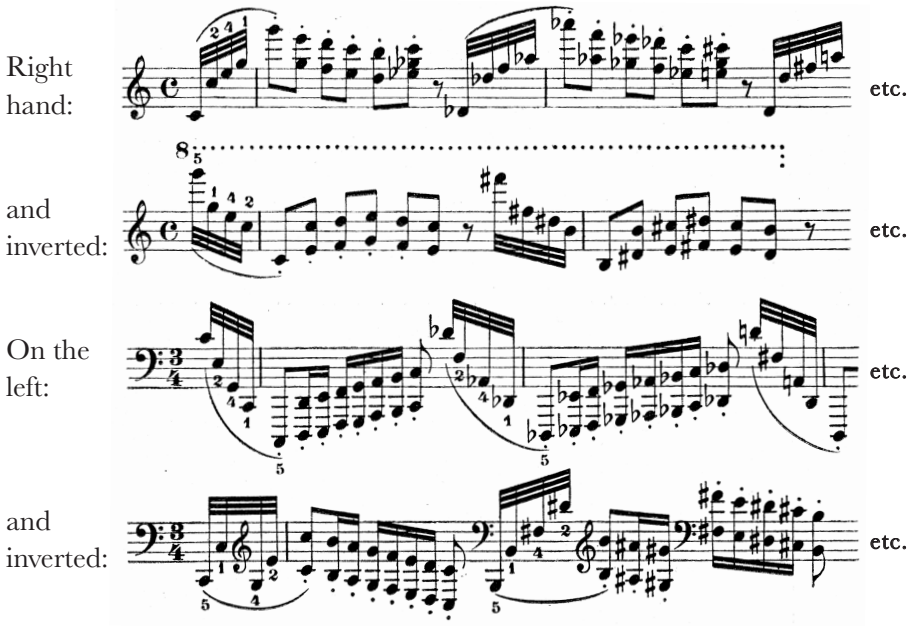
This variant offers an opportunity for a good "physical exercise" of the fourth finger of the right hand: In the variant above, try to use the fourth finger starting at measure 5—as indicated by the (4) notation—and continue in this manner until the end of the variant.

* * *

Variation 8. Metronome ♩. = 84.

I play the version in small print (lower version) of this variation.

The following exercises are to be played in all twelve keys (chromatically ascending and descending).
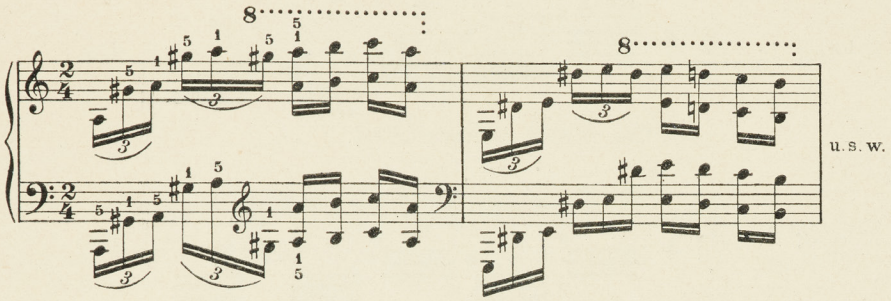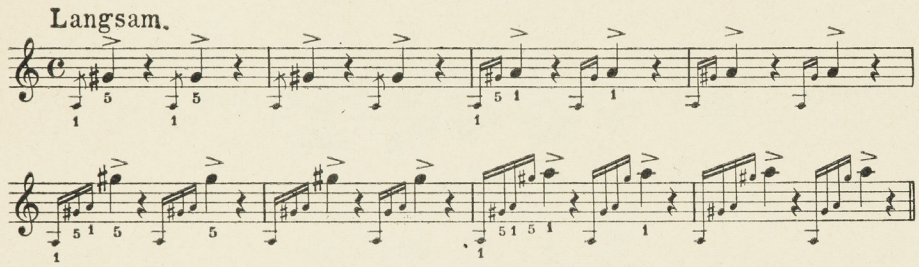


* * *

Variation 9. Metronom ♩ = 96.

Bei dieser Variation müssen die Hände fast wie bei einem glissando über die Tasten gleiten: Erzielung eines quasi legato. Stärkegrade: zwischen *p* und *mf*.

Übung 1: Man spiele die ganze Variation in folgender Variante:

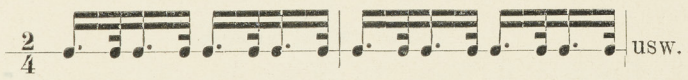


Übung 2. Rechte Hand:



Und zwei Oktaven tiefer analog mit der linken Hand.

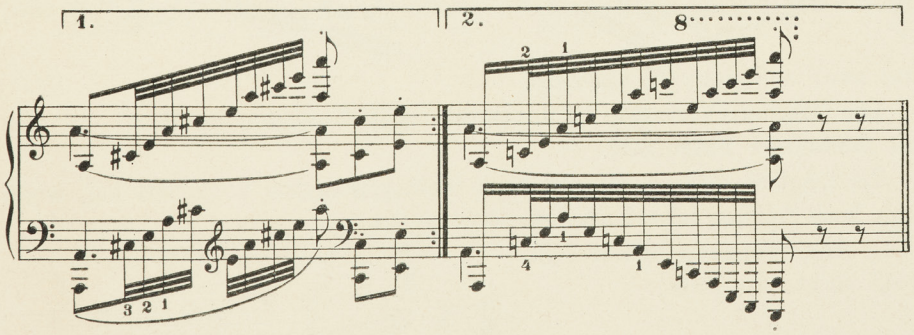
Man übe diese Variation auch in folgendem Rhythmus (statt gleicher Sechzehntel punktierte):



* * *

Variation 10. Metronon ♩. = 76.

Takt 12/13 spiele ich so:
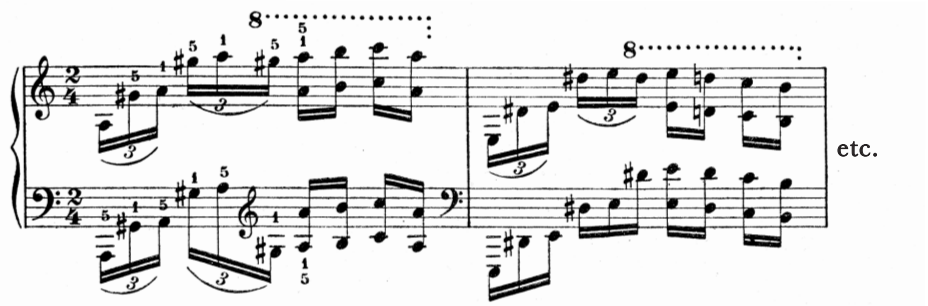


* * *

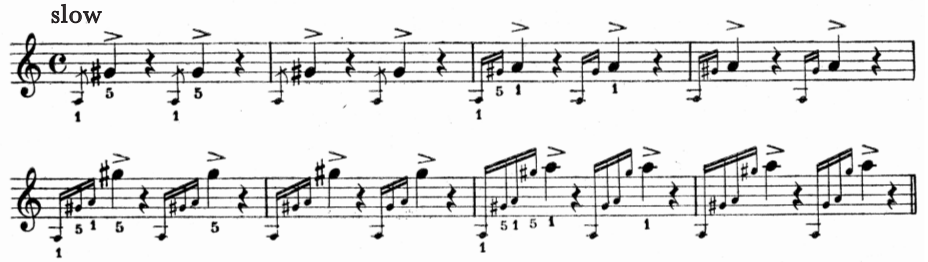
Variation 9. Metronome ♩ = 96.

In this variation, the hands should glide across the keys producing an almost glissando-like effect, in order to create a quasi-legato. Dynamic intensity between *p* and *mf*.

Exercise 1: Play the entire variation in the following variant:
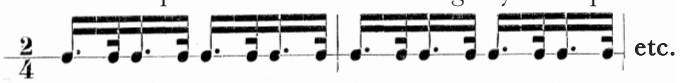


Exercise 2. Right hand:



And, in analogy to this, two octaves lower with the left hand.

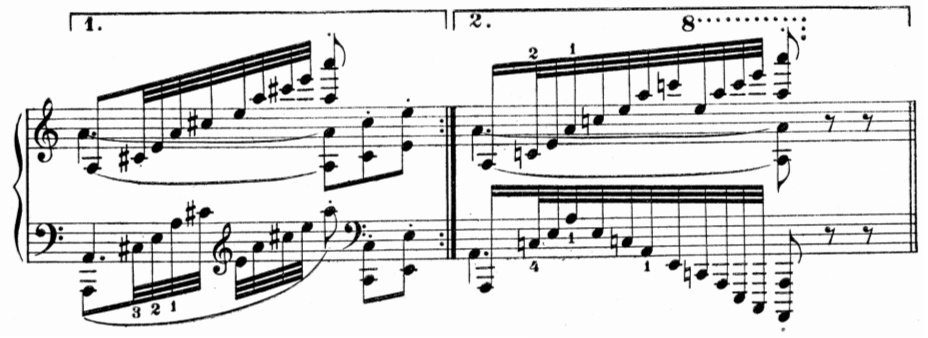
This variation should also be practiced in the following rhythmic pattern (dotted sixteenth notes instead of even sixteenth notes):



* * *

Variation 10. Metronome ♩. = 76.

I play measures 12–13 as follows:

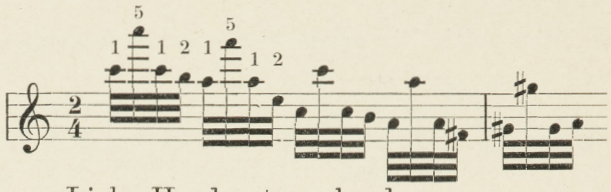


* * *

Variation 11. Metronom ♩ = 120.

Übungen: mit jeder Hand allein; durch die ganze Variation; die linke Hand macht immer das symmetrisch Entsprechende.
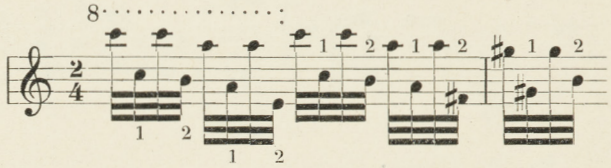
Übung 1:



usw.

Linke Hand entsprechend.
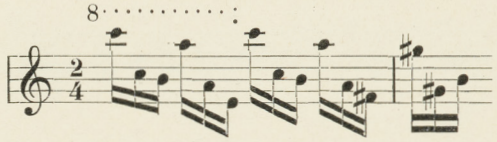
Übung 2:



usw.

Linke Hand analog.
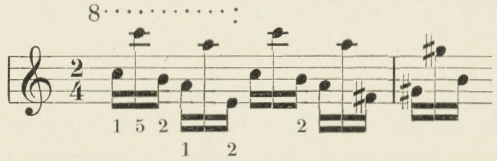
Übung 3:



usw.

Linke Hand analog.

Übung 4:
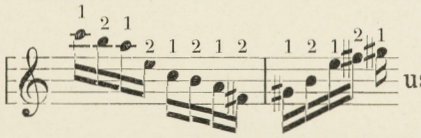


usw.

Linke Hand analog.

Übung 5, 6: Siehe Nr. 29 aus den »51 Übungen«.
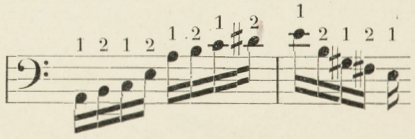
Die innere Stimme ist allein zu üben:

Rechts:



usw.

Links:
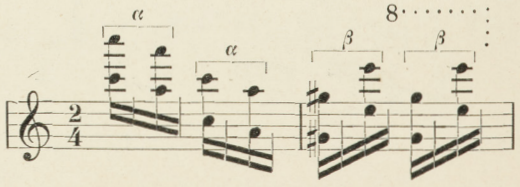


usw.

und zwar a) legato, b) staccato.

Die Original-Variation ist durch alle zwölf Tonarten zu üben — immer mit demselben Fingersatz.
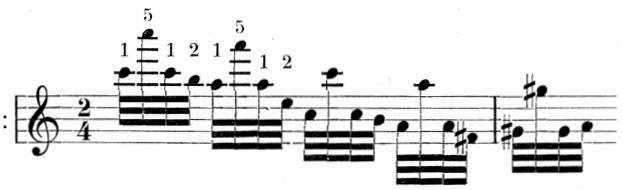
Es trägt wesentlich zum sichern Gelingen dieser Variation bei, wenn man beim Spielen scharf an den Weg der Oktaven denkt (sowohl rechts als links):



Variation 11. Metronome ♩ = 120.

Exercises: with each hand separately, through the entire variation; with the left hand playing along *symmetrically* corresponding.

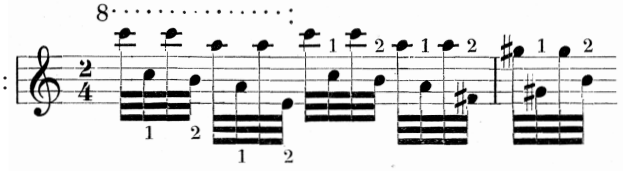
Exercise 1:
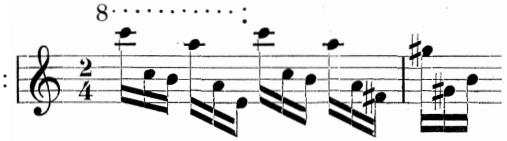


.

The left hand correspondingly.

Exercise 2:
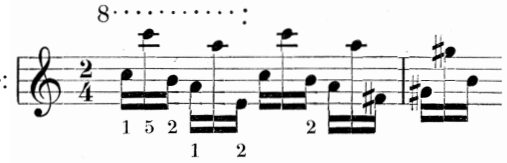


The left hand in analogy.

Exercise 3:



The left hand in analogy.

Exercise 4:

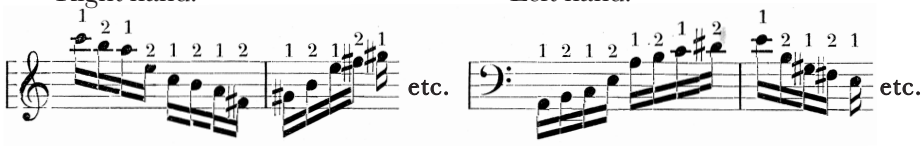


The left hand in analogy.

For exercises 5 and 6, refer to no. 29 in the "51 Exercises."
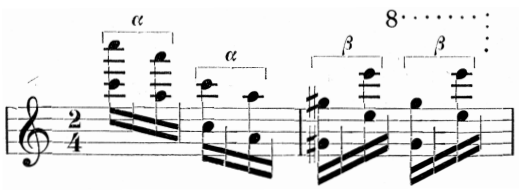
The *inner* part should be practiced by itself, (a) legato and (b) staccato:
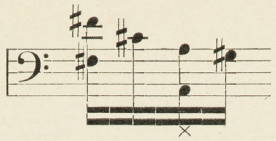
Right hand: Left hand:



The original variation should be practiced in all twelve keys, always using the same fingering.

The successful performance of this variation is greatly enhanced by concentrating on the *progression of the octaves* (both in the right and left hand):



Takt 6 links, soll es natürlich:  heißen.

* * *

Variation 12. Metronom $\dot{\text{♩}}. = 54$.

Man spiele bewußt $^6/_8$-Takt, durch die ganze Variation: Fühle also in jedem Takt zwei Schläge! (1 2 3 4 5 6). Auch in Takt 2, 4, 6 usw.

* * *

Variation 13. Metronom $\text{♩} = 88$.
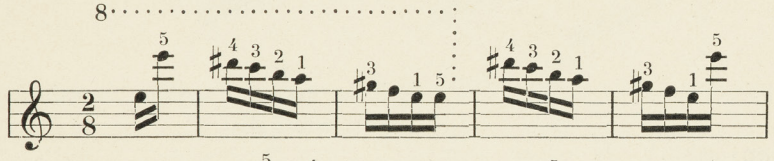
Im ersten Teile dieser Variation mag Takt 1/2 mit dominierender Oberstimme der rechten, Takt 3/4 mit dominierender Oberstimme der linken Hand gespielt werden. Oder auch: Takt 1—4, Oberstimme rechts, Wiederholung des ersten Teiles: Oberstimme links.
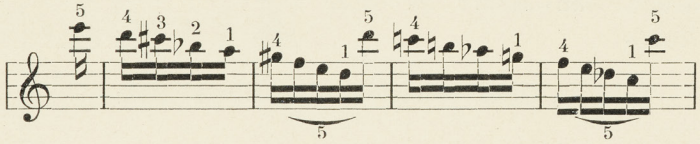
Takt 14 u. f.: Leidenschaftlich bewegt.
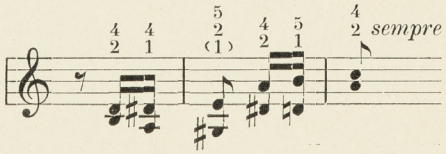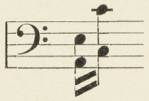
* * *

Variation 14. Metronom $\text{♩} = 132$.

Takt 1 u. f., Fingersatz rechts:
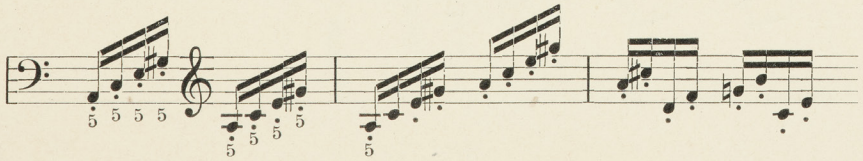


Takt 9 u. f.: 
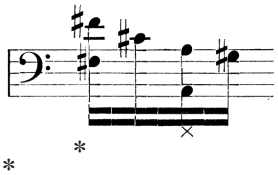
Takt 19 u. f., Fingersatz { rechts: 

links immer → 2 1 / 5 5 

Übung 1: links, staccato (Handgelenk), immer mit dem fünften Finger:



Measure 6 in the left hand should, of course, read as follows:



* * *

Variation 12. Metronome ♩. = 54.

Play *deliberately* in 6/8 time throughout the entire variation; in other words, a pulse of *two beats* per measure (1 2 3 4 5 6). Likewise in measures 2, 4, 6, etc.

* * *

Variation 13. Metronome ♩ = 88.
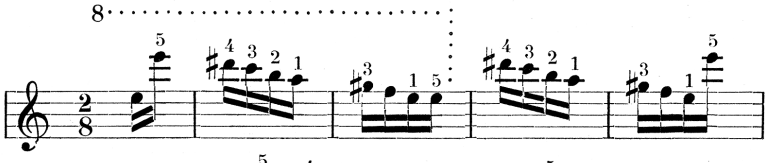
The first part of this variation may be played with the upper voice of the right hand dominating in measures 1–2 and the upper voice of the left hand dominating in measures 3–4. Alternatively, play measures 1–4 with the upper voice in the right hand dominant and, in the repeat, with the upper voice in the left dominant.

Measure 14 and the following, with passionate agitation.
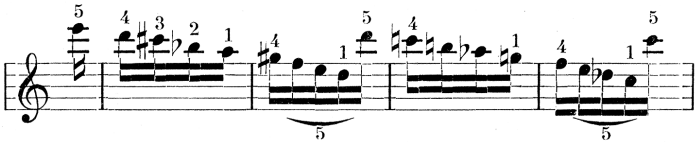
* * *

Variation 14. Metronome ♩ = 132.
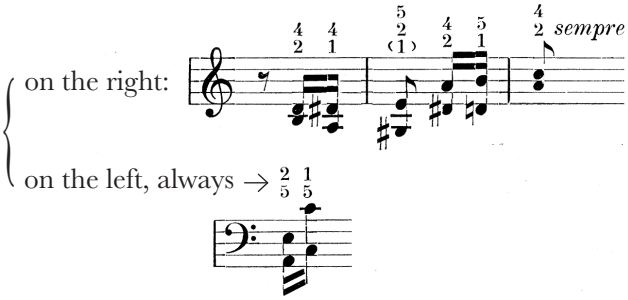
Measure 1 and the following, fingering in the right hand:
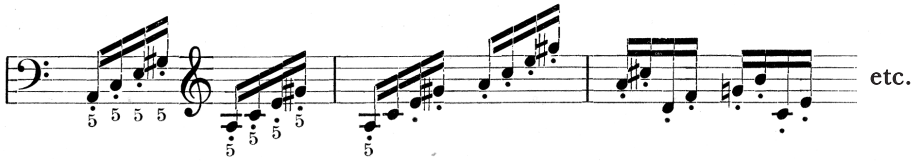


Measure 9 and following:
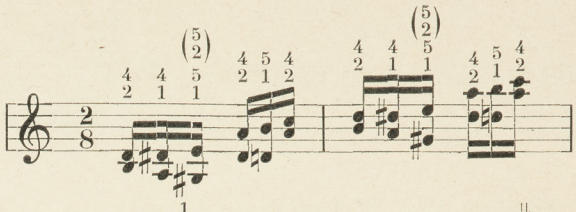


Measure 19 and following, fingering



Exercise 1, on left, staccato (wrist), always with the fifth finger:
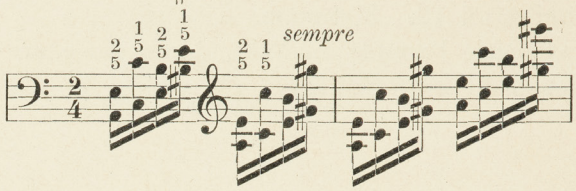


Übung 2, rechts:



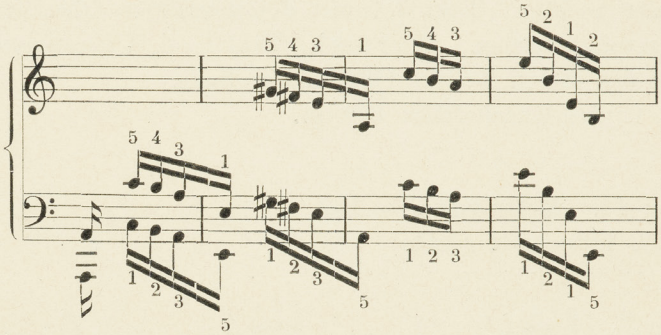
usw.

links:



usw.

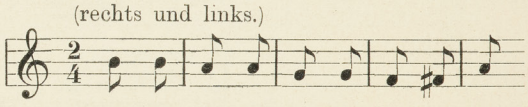
Takt 43 u. f.: Zum Gelingen, zur Sicherung ist es vorteilhaft, sich die Gruppen folgendermaßen vorzustellen:



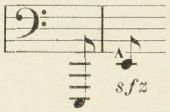
usw.

Takt 67—71: Um größere Sicherheit in dieser Passage zu gewinnen, denke man scharf an diese Noten:

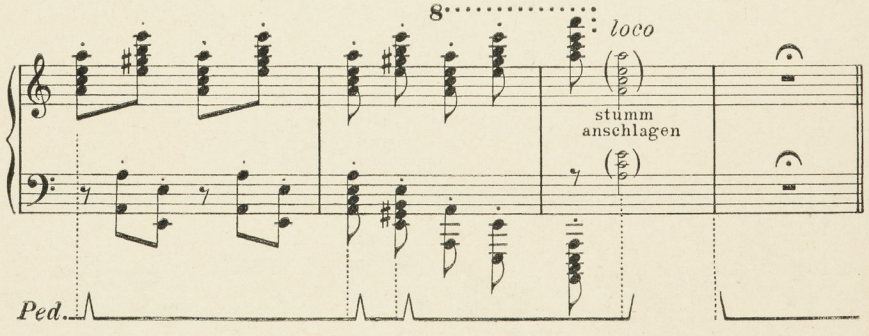
(rechts und links.)



Takt 71, links: scharfer, tönender Akzent:
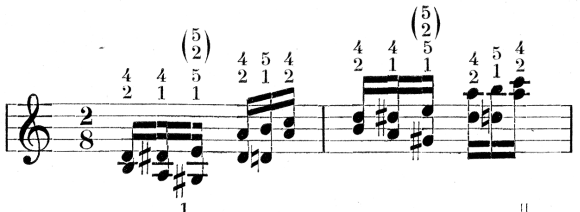


Takt 82/83, 84/85: je ein starkes crescendo im *sfz* gipfelnd.
Variante für die vier letzten Takte (100—103):



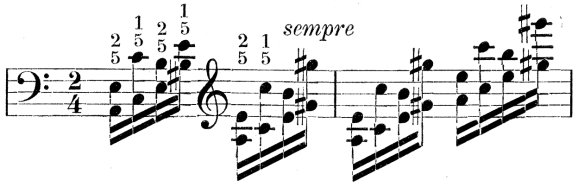
* * *

Exercise 2,
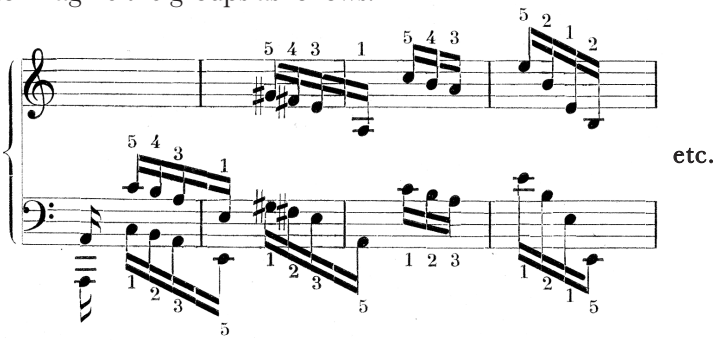
right hand:



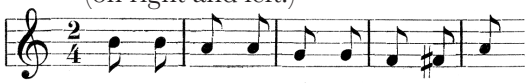
left hand:
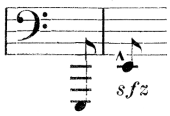


In measure 43 and the following, in order to assure consistent accuracy it is helpful to imagine the groups as follows:



In measures 67–71, in order to gain greater accuracy in this passage, concentrate firmly on these notes (on right and left.)

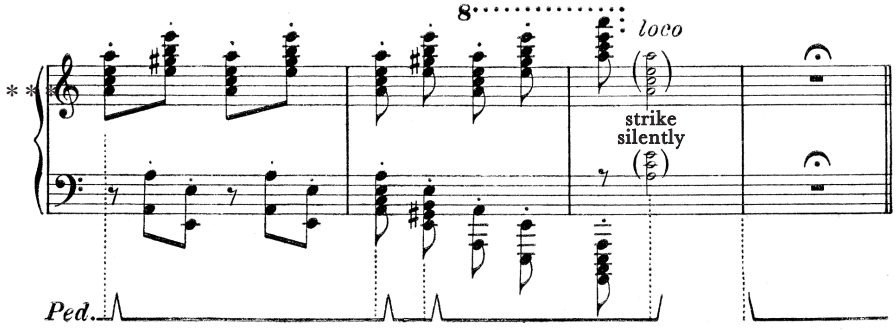


Measure 71, on left, with crisp, full-sounding accentuation:



In measures 82–83, and 84–85, a strong crescendo each, culminating in *sfz*.

Variant for the final four measures (100–103):



The following backmatter from the 1910 edition of the *Studienbuch* remains untranslated:

Anhang (Appendix—selected quotations from composers, pianists, critics, biographers, and philosophers)

Register (Index)

Verlag von Bruno Cassirer (publisher's catalog)

—Ed.

ANHANG.

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.

Richard Wagner.

* * *

Wohl erinnerte ich mich bey dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bey vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von Euerm Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.

Goethe, Briefwechsel Goethe-Zelter, 21. Juny 1827.

* * *

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie, unerschütterlich fest, zu einem Fundament zusammen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, daß die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten.

Busoni (Vorrede zur Ausgabe des wohltemperierten Klaviers).

* * *

Aus Grillparzers Rede am Grabe Beethovens, 29. März 1827:

Ein Künstler war er, und wer steht auf neben ihm?

Wie der Behemot die Meere durchstürmt, so durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hatte er durchmessen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.

* * *

Chopin! Sanfter, harmonischer Genius! Wen, dem er vertraut, dessen Herzen er teuer war, überkäme nicht beim Nennen seines Namens ein geheimer Schauer, wie in der Erinnerung an ein höheres Wesen, das zu kennen ihm vom Glück beschieden war?

Liszt.

* * *

»Liszt« — so sprach einmal der achtzigjährige Großherzog Karl Alexander von Weimar zu mir — »war, wie ein Fürst sein sollte.«

Er war Fürst und Künstler und schon bei Lebzeiten eine Legende.

Fürstlich waren seine Gesinnung, seine Erscheinung und Haltung; — zum Künstler stempelte ihn die glückliche Vereinigung von Begabung, Intelligenz, Beharrlichkeit und Idealismus. Als solcher besaß er alle Kennzeichen der Großen: die Universalität seiner Kunst, die drei Schaffensperioden, das Suchende bis zuletzt; — das Rätselhafte seiner Fähigkeiten, die taschenspielerische Art seines Darbietens, die magnetischen Wirkungen seiner Künste verliehen Liszt das »Legendarische«.

Seine Ziele sind: Aufstieg, Veredelung und Befreiung. Nur ein Hoher strebt zum Aufstieg, nur ein Edler nach Veredelung, nur ein Freiherr kann Freiheiten einräumen.

Er ist das Symbol des Klavieres geworden, das er in den Fürstenstand erhob, damit es seiner selbst würdig werde.

Ferruccio Busoni.

* * *

Sein Blick ist sinnvoll der Vergangenheit zugewendet: In seinem Auge spiegeln sich die Bilder Schumanns, Schuberts, Beethovens und Bachs. Sein Lebenswerk reflektiert jene geliebten Bilder in einer eigenen, schwermütigen, großen, einzigen Weise: Das ist Brahms.

* * *

Übrigens ist das, was man von seiner (Bachs) Ruhe und Mäßigung insgemein rühmt, eine fromme Fabel. Es gibt nichts Aufgeregteres, als viele Bachische Fugen mit ihrer unersättlichen Regsamkeit und ihrem mitunter ganz realistischen Schreien oder viele Bachische Choräle mit dem atemlosen Schritt ihrer Mittelstimmen, nichts höher Gesteigertes, Explosiveres im Ausdruck als viele Bachische Rezitative, z. B. in der Matthäus-Passion. Hüten wir uns darum, in dem Meinungskampf des Tages mit ästhetischen oder historischen Halbwahrheiten aufzutrumpfen. So gewaltige Künstler und umfassende Naturen wie Bach können nicht mit ein paar Kennworten festgelegt und abgestempelt werden, sie steigen auf alle Gipfel und tauchen in alle Abgründe des Daseins: wer wagt es, ihnen auf den Kopf zu sagen, ob sie Höhen- oder Höhlenmenschen sind?

Auch ist Bach kein Maßstab für andere Große, denn alles Große ist nach seiner Art und läßt sich nicht mit der Elle messen; Bach ist auch kein Moloch, dem wir, um ihn zu ehren, alle nachkommenden Tondichter schlachten und opfern müßten; Bach ist nicht einmal ein unmittelbar nachzuahmendes Muster; denn er hat die Felder seiner Tätigkeit nicht bloß bestellt, sondern auch die ganze Ernte gemäht und eingeheimst, so daß seinen Nachfolgern auf diesen Gefilden nur ärmliche Nachlese übrig bliebe.

Richard Batka: J. Seb. Bach, »Kunstwart«, Jhrg. XIII., Heft 20.

* * *

Es könnte untersucht werden, wie so gar vielen Menschen das Organ für Bachsche Musik zu fehlen scheint, ...

Richard Batka, ebendaselbst.

* * *

Beethovens große Sonaten werden als Maßstab dienen, um den Entwicklungsgradmesser unserer musikalischen Intelligenz zu bestimmen.

Hector Berlioz.

* * *

Der charakteristische Unterschied zwischen der älteren und Beethovens Kunst bestehe darin, daß in jener etwas gegebenen Thema hinzukomme, während in dieser etwas aus dem Thema werde.

W. von Lenz.

* * *

Ein Klavier-Chimborasso ist op. 106, mit den Sonaten der ersten und zweiten Periode, mit allen existierenden Sonaten, zu Terrassen. Die Apotheose des Klaviers als Einzelinstrument, dessen Macht und Ergiebigkeit in diesem Grade unbekannt geblieben waren.

Da die Bezeichnung »Sonate« hier unzureichend wird, so sei uns das Werk (opus stupendum) eine — Pianofort-Heroide.

Wilh. von Lenz,
Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens, 4. Teil, Seite 31.

* * *

Nach der Lehre des Pythagoras erklangen die im Himmelsraume schwebenden Planeten in wundersamen Tönen. Dem Ohre der sterblichen Menschen war die Sphärenmusik nicht vernehmbar. Im zweiten Satze der letzten Klaviersonate Beethovens ist's einem, als müsse man von Sphärengesang reden, von Musik, deren ganze, blendende Lichtfülle der Menschengeist nicht fassen kann. Das ist die Musik, die der seines

äußern Gehöres beraubte Meister in ihrer wahrhaft himmlischen Klarheit und Reinheit, in ihrer Größe und Erhabenheit vernahm, ein Abglanz ewiger Schönheit, der, ein hehres Vermächtnis, über die Welt leuchten wird, solange sie ihre Bahnen zieht, beglückend, befreiend.

W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten, Band II, Seite 406.

* * *

Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös' Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.

Zu Bettina von Arnim (Brief Bettinas an Goethe, 28. Mai 1810).

* * *

Il ne faut pas s'en nourrir, mais s'en servir comme d'une essence.

Pascal, als Motto zu W. v. Lenz,
»Chopin« in »Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit«.

* * *

Bei Besprechung des Nocturne, op. 27, Des-dur, von Chopin.

Diese Süßigkeit aber hat etwas Entnervendes: sie birgt Gift in sich, und wir sollten nicht von diesen Terzen, Sexten usw. genießen, ohne uns bei Bach und Beethoven mit einem Gegengift versorgt zu haben.

Niecks, Chopin II., S. 287.

* * *

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichtes, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kömmt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und »sehr à la Chopin spielt er selbige« flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-dur [Etüde op. 25, Nr. 1] erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt

aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben: aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F-dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen . . . .

Robert Schumann, Gesammelte Schriften
über Musik und Musiker (Verlag Reklam) II. Seite 49.

* * *

Die Präludien (op. 28) bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: »Friedrich Chopin schrieb's«; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.

Robert Schumann, ebendaselbst II., S. 199.

* * *

Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches der Komponist seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und infolgedessen scheinbar nur Interpret ist, muß ebensosehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend, wie die Gegenwart, sein, die des andern durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausenden standhalten: die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst.

Liszt.

* * *

Der Virtuos ist noch kein Künstler, trotzdem sich gerade diese Klasse mit Vorliebe so nennt, ja sogar glaubt, mit Ergreifung dieses Berufes eo ipso Künstler zu werden. Künstlerschaft ist kein Berufszweig, sondern eine ganz individuelle Eigenschaft.

R. Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst.

* * *

. . . Sie können daher nur Fingercomponisten seyn (oder »Clavierhusaren«, wie sie Bach in seinen späteren Jahren nannte) das heißt: sie müssen sich von ihren Fingern vormachen lassen, was sie schreiben sollen, anstatt daß sie den Fingern vorschreiben müßten, was sie spielen sollen.

Forkel.

* * *

Diese Klavierspieler haben ihre bekannten Gesellschaften, wohin sie öfters kommen, da werden sie gelobt und immer gelobt, und aus ist's mit der Kunst! —

Beethoven im Gespräch mit Tomaschek, Oktober 1814.

* * *

Gedächtnis ist keine besondere Gabe; es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen andern Eindruck zerstreuen lassen.

Bülow (bei Pfeiffer, Studien bei H. v. B.).

* * *

Der Gattungsbegriff »Sonate«, d. h. Klangstück — zum Unterschiede von »Kantate«, Sangstück — hat, wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff, einen Beigeschmack physignomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Äußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel, dem Interesse Vorschub geleistet werden kann.

Bülow (Vorrede zu »18 ausgew. Stücke von D. Scarlatti, Edition Peters).

* * *

Überhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten gantz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich fortkommen kann, da es noch eher vordem angieng. Mein seliger Vater [Joh. Seb. Bach] hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey großen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack

vorgieng: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher außer andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hiedurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

K. Phil. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Seite 10. Neudruck 1906, Kahnt, Leipzig.

* * *

Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven*); je mehr insgemein hierinnen gefehlt wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist.

K. Phil. Em. Bach, ebendaselbst, Seite 11.

* * *

Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

K. Phil. Em. Bach, ebendaselbst, Seite 12.

* * *

Die Hände stets anlegen an die Klaviatur, damit die Finger sich nicht mehr als nötig heben können; denn nur bei dieser Methode wird es möglich, Ton zu erzeugen und singen zu lernen.

Berichtet Schindler über Beethovens Meinung vom Klavierunterricht.

* * *

Der Daumen hat die größte Kraft, indem er der stärkste und freiste ist. Dann der fünfte Finger als Stütze an der äußern Seite der Hand. Der Mittelfinger ist die Hauptstütze der Hand, durch den zweiten mit gefördert. Endlich kommt der vierte, der schwächste unter ihnen. Diesen siamesischen Zwilling, der mit dem Mittelfinger durch ein und dasselbe Band verbunden ist, versucht man mit aller Macht unabhängig vom dritten zu machen. Sache der Unmöglichkeit und Gott sei Dank unnötig!

Da jeder Finger verschieden gebildet ist, wäre es besser nicht zu vernichten, sondern im Gegenteil auszubilden: nämlich den Reiz des Anschlages, welcher jedem Finger eigen ist.

Chopins Notizen zu der: »Méthode des Méthodes.«
(Enthalten in: Kleczynski, Chopins größere Werke, Seite 5.)

* * *

*) Gemeint ist: schlaffen Muskeln.

Die Bewegung des Handgelenks beim Spielen ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar.

Chopin, ebendaselbst Seite 5.

* * *

Nach Chopin beruhte die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nicht allein auf der durch Fünffinger-Übungen zu erzielenden möglichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Übersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer bei vollkommen und immer freiherabhängenden Ellenbogen nicht schrittweise, sondern stetig gleichmäßig fließenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte.

Miculi, Vorrede zur Ausgabe von Chopins Werken, Seite III.

* * *

Ruhe ist die erste Klavierspielerpflicht.

Bülow.

* * *

Anmut ist nicht vereinbar mit Hast.

Bülow

* * *

Eine der Hauptzüge der Grazie ist ununterbrochene Bewegung. Bewegung in geschwungenen Linien ist gleichzeitig ökonomische Bewegung. Wenn man ein Glied verschiedene aufeinander folgende Punkte berühren lassen will, und, dasselbe in gerader Linie zum ersten Punkte hinführend, dann plötzlich aufhält, das Glied in ebenfalls gerader Linie zum zweiten Punkt führt und so fortfährt, so ist es einleuchtend, daß zu diesen Aufenthaltspausen unnütze Kraft [und Zeit] verbraucht wird; während man die Aufenthaltspausen vermeidet, indem man dem Gliede gestattet, seine Bewegung ohne Unterbrechung fortzusetzen, und die ihm innewohnende, verwandte Kraft benutzt, das Glied zur zweiten Stellung hinüberzuleiten, so wird eine geschwungene Linie das natürliche Resultat sein; und indem man diese dem Gliede innewohnende, bewegende Kraft benutzt, wird gleichzeitig Kraft gespart.

Herbert Spencer, Scientific, political and speculative Essays, Seite 384.

* * *

Die Formen erheben sich in aufsteigender Reihenfolge von den niedrigsten bis zu den höchsten. Die niedrigste Form ist die winkelige, eckige oder irdische, körperliche. Die nächst höhere Form ist die kreisförmige, welche auch die unendlich vielwinkelige genannt wird; die nächst

höhere Form ist die Spirale, die zugleich Ursprung und Maß für die Kreisformen ist; die nächst höhere Form ist die wirbel- oder unendlich spiralförmige, die nächste die unendlich wirbelförmige oder himmlische, und die letzte die unendlich himmlische oder geistige.

Swedenborg.

* * *

Der Mechanismus der Hände und Arme muß sich auf dem Wege entwickeln, den der Mechanismus des Klavieres ihnen vorschreibt.

* * *

Der Mechanismus des Klavieres ist das Negativ; Arm, Hand und Finger das Positiv. Beide in reinstem Zusammenwirken ergeben den vollkommenen Klang.

* * *

Wer vom Baume der Erkenntnis gekostet hat, verliert das Paradies des Genusses. —

Anton Rubinstein, Gedankenkorb, Seite 7.

* * *

Drei Skalen hab' ich in meinem Leben gehört: Tausig in dieser [As-dur-] Polonaise [Takt 78 und 168], Liszt im Scherzo in op. 106 von Beethoven [Takt 111], Henselt in der A-moll- [op. 25, Nr. 11, letzter Takt] Etüde von Chopin, das sind die Amazonenströme des Klaviers, die reichen über das Ganze und sind unnachahmlich.

W. v. Lenz, Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, Seite 60.

* * *

»Tradition« ist die nach dem Leben abgenommene Gipsmaske, die — durch den Lauf vieler Jahre und die Hände ungezählter Handwerker gegangen — schließlich ihre Ähnlichkeit mit dem Original nur mehr erraten läßt.

Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, S. 89.

* * *

Wünschenswerte Verbesserungen und Vorrichtungen am Klavier:

Oktave-Koppel, durch ein drittes Pedal in Aktion zu setzen.

Eine Klaviatur mit starker Besaitung für die Lage vom Großkontra-*F* bis zum kleinen *c* einschließlich, in einem Kasten aus gutem Holze. Die Klaviatur für das Spiel mit den Füßen eingerichtet (ähnlich dem Pedal der Orgel). Das Klavier stehe auf diesem Kasten, der auch als Resonanzboden dienen mag. Diese Fußklaviatur zur gelegentlichen Benutzung.

Eine elektrische Vorrichtung zur Erzeugung eines allerfeinsten (als solches unmerklichen) tremolos.

Ein zweites Manuale für mattes *ppp* (»Fernwerk«).

* * *

Hieraus wird auch eine praktische Regel verständlich, die ein Freund Herr Dr. Hermann Swoboda in Wien) entdeckt und bei sich selbst bestätigt gefunden hat: wer irgend etwas erlernen will, sei es ein Musikstück oder ein Abschnitt aus der Geschichte der Philosophie, wird im allgemeinen nicht ohne Unterbrechung sich dieser Aneignungsarbeit widmen können, und jede einzelne Partie des Stoffes wiederholt durchnehmen müssen. Da fragt es sich nun, wie groß sind am zweckmäßigsten die Pausen zwischen dem einen Male und dem nächsten zu wählen? Es hat sich nun herausgestellt — und es dürfte allgemein so sein — daß mit einer Wiederholung begonnen werden muß, solange man sich noch nicht wieder für die Arbeit interessiert, solange man sein Pensum noch halbwegs zu beherrschen glaubt. Sowie es einem nämlich genugsam entschwunden ist, um wieder zu interessieren, neugierig oder wißbegierig zu machen, sind die Resultate der ersten Einübung schon zurückgegangen und kann die zweite die erste nicht gleich verstärken, sondern muß einen guten Teil der Klärungsarbeit von frischem auf sich nehmen.

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, 3. Auflage, S. 124.

* * *

Man achte das Pianoforte. Seine Nachteile sind offenbar, stark und unwiderruflich. Das Nicht-Halten des Tones, und die unbarmherzige, harte Einteilung in unalterable Halbtöne. Aber seine Vorzüge und Vorrechte sind kleine Wunder.

Ein einzelner Mensch kann hier etwas Vollständiges beherrschen; die Möglichkeit vom leisesten und lautesten in einem einzigen Register übertrifft alle anderen Instrumente. Die Trompete kann schmettern und nicht säuseln, umgekehrt die Flöte. Das Klavier kann Beides. Es verfügt über die höchsten und tiefsten anwendbaren Töne. Man achte das Klavier.

Der Zweifler bedenke, wie ein Bach, ein Mozart, ein Beethoven, ein Liszt das Klavier achteten, ihm ihre kostbarsten Gedanken widmeten.

Und das Klavier besitzt etwas, das ihm ganz allein eigen ist, ein unnachahmliches Mittel, eine Photographie des Himmels, einen Strahl des Mondlichtes: das Pedal. Die Wirkungen des Pedals sind noch unerschöpft, weil sie noch immer die Sklaven einer engherzigen und unvernünftigen harmonischen Theorie geblieben sind: man geht damit um, als

ob man Luft oder Wasser in geometrische Formen bringen wollte. — Beethoven, welcher unbestreitbar den größten Fortschritt des Klavieres vollführte, ahnte die Natur des Pedals und ihm verdanken wir die ersten Feinheiten*). —

Das Pedal ist verrufen. Sinnlose Ungesetzlichkeiten sind daran schuld. Man versuche es mit sinnreichen Ungesetzlichkeiten...«

Busoni (aus Nachträgen zu einer beabsichtigten Neu-Auflage seines »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«).

---

*) Z. B.: In der D-moll-Sonate, op. 31, schreibt Beethoven vor, bei dem Rezitativ das Pedal auf dem einleitenden Sext-Akkord zu nehmen und während des ganzen Rezitativs zu halten. »Das klingt«, — soll Beethoven gesagt haben — »als ob man in eine Höhle hineinspräche.« Beim Anfange des Rondo (op. 53) will Beethoven das Pedal vier Takte hindurch gehalten haben. Busoni.

* * *

REGISTER.

Angelpunkt. 29, 46.
Arnim, Bettina von. 212.
Artaria. 49.

Bach, J. S. V, 2—41, 42, 100, 120, 139, 140, 144, 163, 173, 209, 210, 211, 214.
Bach, K. Ph. Em. 2 u. f., 214, 215.
Batka. 210.
Beethoven. V, 6, 18, 42—65, 73, 102, 173, 175, 209, 211, 212, 214, 215, 217, 219.
Berger, Ludwig. 73.
Berlioz. 211.
Bertini. 73.
Bie, Oskar. 26.
Bischoffsche Ausgabe. 2.
Brahms. 104, 173—208, 210.
Brentano, Maximiliane von. 58.
Brunswick, Graf von. 57.
Bülow, Hans von. Titelblatt, V, 8, 21, 26, 28, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 79, 98, 104, 111, 112, 113, 115, 118, 123, 150, 173, 179, 214, 216.
Busoni, Ferruccio. V, 8, 9, 10, 15, 18, 19, 20, 30 u. f., 52, 55, 72, 99, 100, 112, 118, 120, 162, 163, 166, 169, 209, 210, 217, 218, 219.

Charakteristik, der Tonarten. 18.
Chopin, F. 50, 66—138, 210, 212, 215, 216, 217.
Christoforo, B. Anm. zu. 43.
Clavierhusaren. 214.
Clementi. 73, 120.
Cramer. 73.
Czerny. 73, 76, 112.

Dante. 139, 155.
Diabelli. 173.
Double échappement. 69, 92.
Dreyschock. 100, 111, 112.

Erdödy, Gräfin Marie von. 48.

Fontaine, Mortier de. 49.
Forkel, J. N. 8, 214.
Füllung, der Baß Oktave. 35.
Füllung, der Oktaven. 145. 147.

Germer. 91, 112.
Gesangsszene. 28.
Godowsky. 77, 81, 91, 93, 99, 104, 107, 112, 113, 117, 118.
Goethe. 139, 209, 212.
Grillparzer. 209.

Händel. 173.
Hammerklavier. 42 u. f.
Henselt. 217.

Imitations-Ableiern. 5.
Imitations-Dreschmühle. 46.
Joseffy, Rafael. 81, 97, 117, 118.

Kalischer, Dr. A. Ch. 54.
Karl Alexander, Großherzog von Weimar. 210.
Kaulbach. 139.
Keßler. 73.
Kleczynski. 215, 216.
Klindworth. 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 79, 98, 112, 113, 118.
Kullak. 79, 91, 94, 98, 106, 113.

Leichtentritt, Hugo. 73.
Lemoine. 109.
Lenau. 161 u. f.
Lenz, W. von. 62. 211, 212, 217.
Liszt. 6, 25, 60, 73, 139—172, 210, 213, 217.

Mahler, Gustav. 176.
Marx, A. B. 59.
Medici, Lorenzo dei. 151.
Michelangelo. 151.
Mikuli. 66, 70, 79, 106, 113, 115, 116, 122, 125, 132, 135, 216.
Moscheles. 73.
Moszkowski, Moriz. 113, 118.
Motta, Vianna da. 21, 43, 50, 51, 57.
Mozart. 187.
Musik-Erinnerung. 18.

Nagel, W. 211.
Niecks. 212.

Pachelbel. 35.
Pachmann, W. de. 112, 113, 118.
Paganini. 189.
Pascal. 212.
Pedal, Vibrierendes. 32, 146, 147.
Pedalisieren. 16 u. f.
Pedal-Notation 16 u. f.
Petrarca 152, 153, 154.
Pfeiffer, Theodor. 43, 51, 179, 214.
Programm, des Zyklus. 1.

Rafael. 150, 151.
Ramann, L. 151, 166 u. f.
Region, des ewigen Pedals. 122.
Reminiszenz. 102.
Repetition. 69, 92.
Riemann, H. 19, 22, 112, 113.
Ries, F. 48, 53, 54.
Rosa, Salvator. 152.
Rubinstein, Anton. 98, 139, 217.

Scarlatti. 214.
Schindler, Anton. 44, 55, 57, 215.
Schlözer. 72.
Schmitt, Hans. 17.
Scholtz. 79, 113.
Schubert. 183, 187.
Schumann, Robert. 123, 212, 213.
Schuppanzigh. 43.
Spencer, Herbert. 216.
Spitta. 8, 20, 41.
Sprünge. 103.
Stainer, von Felsburg. 44.
Steiner. 42, 43.
Strauß, Johann. 187.
Stumm-Anschlagen. 16.
Swedenborg. 216, 217.
Swoboda, Dr. Herm. 218.
Szántó, Th. 100, 120.
Tasso. 139.
Tausig, C. 23, 111, 112, 217.
Tomaschek. 214.
Tonalitäts-Vorstellungen. 18.

Urtext-Ausgaben. V, 2, 43.

Versicherung, des Angelpunktes. 46.
Vibrierendes Pedal. 32, 146, 147.

Wagner, Rich. 18, 209.
Wallaschek, R. 214.
Wegeler und Ries. 54.
Weininger, Otto. 218.
Wiederanschlagen, gehaltener Töne. 20.

Zelter. 209.
Zyklus, von 5 Abenden. 1.

"Liszt"—the 80-year-old Archduke of Weimar Karl Alexander once said to me — "was a prince as one should be."

He was a prince and an artist and a legend already while he was alive.

His attitude, his appearance and his manner were princely.

The most fortunate fusion of talent, intelligence, persistence and idealism marked him as an artist. As one he possessed all the earmarks of the the great: the universality of his art, his three creative periods, the searching quality to the very end;—

the puzzling quality of his capabilities, the magical nature of his performance, the magnetic effects of his artistic creations endowed Liszt with "legendary quality."

His goals are ascent, ennoblement and liberation. Only a grand person strives for ascent, only a noble person for ennoblement, only a liberated noble can grant liberation.

He has become the symbol of the piano that he elevated to princely status, so that he might become worthy of himself.

[Handwritten note by Galston's friend and fellow pianist, Ferrucio Busoni. On blank sheet opposite page 222—Ed.]



Page 222 features
Verlag Bruno Cassirer's
publisher's mark.

"Liszt" — so sprach einmal zu mir der achtzigjährige Grossherzog Karl Alexander von Weimar — "war wie ein Fürst sein sollte."

Er war Fürst und Künstler und schon bei Lebzeiten eine Legende.

Fürstlich waren seine Gesinnung, seine Erscheinung u. Haltung —

zum Künstler stempelte ihn die glückliche Vereinigung von Begabung, Intelligenz, Beharrlichkeit und Idealismus. Als solcher besass er alle Kennzeichen der Grossen: die Universalität seiner Kunst, die drei Schaffensperioden, das Suchende bis zuletzt — das Rätselhafte seiner Fähigkeiten, die taschenspielerische Art seiner Darbietung, die magnetischen Wirkungen seiner Künste verliehen Liszt das "Legendarische".

Seine Ziele sind: Aufstieg, Veredelung und Besinnung. Nur ein Hoher strebt zum Aufstieg, nur ein Edler nach Veredelung, nur ein Freier kann Freiheiten einräumen.

Er ist das Symbol des Adels geworden, das er in den Fingerspitzen erhob, damit es seiner selbst würdig werde.

F. L. B.

2.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

WILHELM BODE, KUNST UND KUNSTGEWERBE AM ENDE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS. Neue Ausgabe. Kart. M. 5.—

WILHELM BODE, Generaldirektor der Kgl. Museen, Berlin, DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN DER RENAISSANCE. 3 Bände. Band I und II mit je 90 Lichtdrucktafeln, Format 48×40 cm, und illustriertem Text. Preis jedes Bandes M. 175.—, gebunden M. 195.—

Band III: Die Meister der Spätrenaissance. 50 Tafeln in Lichtdruck, Format 48×40 cm, mit illustriertem Text. Subskriptionspreis vor Erscheinen M. 100.— (Ist in Vorbereitung.)

WILHELM BODE, FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE. Zweite, vermehrte und durchgearbeitete Auflage. Mit 176 Abbildungen. M. 16.—, in Halbleder M. 20.—

CASIMIR VON CHLEDOWSKI, SIENA. 2 Bände mit 2 Heliogravüren und 77 ganzseitigen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—

LOVIS CORINTH, LEGENDEN AUS DEM KÜNSTLERLEBEN. Mit Vignetten und Initialen des Künstlers. M. 4.—, gebunden M. 5.—

ROBERT CORWEGH, DONATELLOS SÄNGERKANZEL IM DOM ZU FLORENZ. Mit 24 Abbildungen. M. 3.50

EUGÈNE DELACROIX, MEIN TAGEBUCH. Deutsche Bearbeitung von Erich Hancke. Zweite, durchgesehene Auflage. Gebunden M. 4.50

THEODORE DURET, DIE IMPRESSIONISTEN. (Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin.) Mit 129 Abbildungen, 5 Gravüren und 8 Originalradierungen von Renoir, Cézanne, Pissarro, Guillaumin und Berthe Morisot. Einmalige Auflage in 1000 numerierten Exemplaren. Preis M. 20.—, in Japanleder gebunden M. 25.—, in grünem Ganzlederband M. 28.—

EUGÈNE FROMENTIN, DIE ALTEN MEISTER. Belgien. Holland. Deutsche Bearbeitung von Eberhard v. Bodenhausen. Zweite Auflage. Gebunden M. 5.50

PAUL GAUGUIN, NOA NOA. Zweite Aufl. Mit 8 Abb. Gebunden M. 4.—

VINCENT VAN GOGH, BRIEFE. Dritte, erweiterte Auflage. Mit 12 Abbildungen. Gebunden M. 3.60, in Pergament M. 7.—

RICHARD HAMANN, REMBRANDTS RADIERUNGEN. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Lexikon-Format. Gebunden M. 14.—

EMIL HEILBUT, DIE IMPRESSIONISTEN. Mit 30 ganzseitigen Kunstbeilagen. M. 3.—

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. I. Band. 1906. Mit vielen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN. II. Band: Il Duomo di Firenze, Documenti. Per Cura di Giovanni Poggi. Illustriert. 1909. M. 16.—, gebunden M. 19.—

PAUL KRISTELLER, KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHUNDERTEN. Mit 259 Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatshefte für Kunst u. Kunstgewerbe. Red. Karl Scheffler. VII. Jahrgang 1908/09. 600 Seiten mit 546 Abbildungen, vielen farbigen und Kunstbeilagen. M. 24.—, in Halbpergament mit Deckelzeichnung von Const. Somoff M. 30.—, in Pergament M. 35.—

MAX LIEBERMANN, SIEBEN RADIERUNGEN. Mit Text von Oskar Bie. 200 num. Exempl. Gebunden in Pergam. mit Originallithographie M. 150.—

MAX LIEBERMANN, JOZEF ISRAELS. Eine kritische Studie. Dritte Aufl. Mit 13 Abbildungen und einer Originalradierung. Gebunden M. 2.—

MAX LIEBERMANN, DEGAS. Vierte Auflage. Mit 5 Tafeln und 13 Abbildungen im Text. Gebunden M. 2.50

JULIUS MAYR, WILHELM LEIBL. Sein Leben und sein Schaffen. Mit 69 Abbildungen, 30 Beilagen und einem Faksimile. Ein starker Band in sorgfältiger Ausstattung. M. 18.—, gebunden M. 22.—

GEORGE MOORE, ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Mit 10 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. Gebunden M. 3.60

MAX SLEVOGT, SINDBAD DER SEEFAHRER. Ein Märchen aus 1001 Nacht. Mit 33 Originallithographien Max Slevogts. In Pergament gebunden mit vierfarb. Deckelzeichnung des Künstlers. 300 num. Exempl. Preis M. 50.—

GUSTAV SCHIEFLER, DAS GRAPHISCHE WERK VON MAX LIEBERMANN. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis seines graphischen Werkes und seiner Buchschmuckarbeiten. Mit einer Originalradierung, einer Heliogravüre und reichem Buchschmuck. 300 num. Exempl. auf Subtonic, gebunden in Japankarton mit Deckelzeichnung von Max Liebermann M. 20.—

WILHELM TRÜBNER, PERSONALIEN UND PRINZIPIEN. Gesammelte Aufsätze. M. 3.—, gebunden M. 4.—

HENRY VAN DE VELDE, DIE RENAISSANCE IM MODERNEN KUNSTGEWERBE. Neue Ausgabe. Kart. M. 4.—

JAN VETH, IM SCHATTEN ALTER KUNST. Aufsätze. Mit Deckelzeichnung von Max Liebermann. Gebunden M. 4.— (Erscheint Herbst 1910.)

JAN VETH, STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. Mit Umschlagdeckel von Max Liebermann. Mit vielen Abbildungen. Gebunden M. 5.50

ROBERT VISCHER, PETER PAUL RUBENS. Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Mit einer Heliogravüre und Vignetten von Karl Walser. Flexibel gebunden M. 4.20

WERNER WEISBACH, FRANCESCO PESELLINO UND DIE ROMANTIK DER RENAISSANCE. Hochquart. Mit 18 Lichtdrucktafeln, darunter 5 Doppeltafeln und 33 Autotypien. Es wurden 250 numerierte Exemplare hergestellt. Elegant kartoniert Preis M. 45.—

JAMES MAC NEILL WHISTLER, DIE ARTIGE KUNST SICH FEINDE ZU MACHEN. Deutsch von Marg. Mauthner. Gebunden M. 8.—

EMILE ZOLA, MALEREI. Mit einer Einleitung von Herman Helferich (Emil Heilbut), und einem Porträt. Kartoniert M. 3.50

End of the Verlag Bruno Cassirer 1910 edition of the *Studienbuch*—Ed.

On the following interleaved pages Galston recorded the programs of piano recitals he presented in Munich between October 1919 and February 1921.

—Ed.

Zyklus München im Saale d. „Museums"

1. Konzert 12. Oktober 1919

Mozart Phantasie u Fuge C

Bach Chromatische Fantasie u Fuge

A. d. wohlt. Klav.: Präl. u Fuge I cis
" I Cis
" I d
" I D
Phantasie u Fuge g (Orge) Liszt

Beethoven Variationen üb. d. neues Tanz a. d. Ballet: Das Waldmädchen

Sonate Es quasi Fantasia op 27 No 1.

2. Konzert 19. Oktober 1919

J. J. Froberger ca 1600–1667 Suite „Auff die Mayerin"

J. Pachelbel 1653–1706 6 Fugen über das Magnificat → 3. Anthologie Niemann Peters ANP

Ciacona d Orgel (Galston)

J. Kuhnau 1677–1722 Präludium, Fugue, Bourrée, Gavotte, Presto (a. d. III Sonate.) } a. d. 5. Partita } 5 ANP

G. F. Händel 1685–1759 Aus der 4. Suite e Fuga Courante Sarabande Gigue

X. Concerto d f. Orgel a Orch. (Galston)

J. S. Bach 1685–1750 Capriccio üb. d. Abreise d. Bruders B

Siciliano g. (a. d. Flötensonate Es) (Galston)

Preludium a Fuge, D, f. Orgel (Busoni)

3. Konzert 26. Oktober 1919

Haydn Variationen f. Sonate D (Ges. Ausg. No 37)

Allegro con brio
Largo e sostenuto
Finale: Presto ma non troppo

Mozart Phantasie C moll

Sonate C moll

Beethoven Sonate G op 79

Sonate C op 53 (Waldstein)

4. Konzert 2. November 1919

Haydn Sonate Es (Ges. Ausg. No 28)

Phantasie C

Mozart Andantino a. d. G. Klav. Konz. (Busoni)

Sonate F (332)

Allegretto Es (a. d. Ouverture dans le style de Händel)

Menuett D

Gigue g

Beethoven Eroica Variationen (a Fuge) Es op 35

Menuett Es

Klavierstück a (Albumblatt)

Ecossaisen (Arr. Busoni)

5. Konzert 9. November 1919

W. Byrd 1546–1623 Preludium a „The Carmans Whistle" (Edit Litolff)

N. de Grigny 1671?–1703 Orgelpunkt a Largetto a } Orgel (Galston)

J. Ph. Rameau 1683–1764 Gavotte a Variationen a

G. Frescobaldi 1583–1644 Toccata No 5 (wiederholung) f. Orgel (Galston)

F. Durante 1693–1756 2 Sonaten D u g (S. Mentes)

G. B. Martini 1706–1784 Gavotte F.

D. Scarlatti 1685–1757 Sonate G Allegro c. brio 3/4
Sonate h (comp. Arranjues 3)
Katzenfuge
Sonate A Prestissimo

J. N. Hummel 1778–1837 Phantasie op 18

6. Konzert 16. November 1919

Mendelssohn

Preludium B
Variationen Es
Präl. u Fuge e

Weber Sonate As op 39

Schumann Carnaval op 9.

7. Konzert 23. November 1919

Chopin Polonaise c
Nocturne Es op 55 No 2
Ballade g

Liszt Vallée d'Obermann (I. Schweiz Pelerinage)
Transzend. Etüden No 11 (Harmonies du soir)
No 10 f
Mephisto walzer (Busoni)

Chopin 3 Etüden op 25: As, f, F.
Berceuse
Barcarolle
Tarantelle

8. Konzert 30 Nov. 1919

Chopin 3 Etüden op 10 No 1 C, E, a.
3 Preludes: e, F, b.
3 Etüden op 25 e, gis, a.

Liszt Sonate h

Chopin Nocturne F op 15
Mazurka h op 33
Walzer As (op 69), cis (op 64)
Polonaise As

9. Konzert 7. Dezember 1919

Brahms 3 Rhapsodien h, g, Es.

Schubert Sonate B (posth)

Brahms 3 Klavierstücke op 119
(Intermezzi: h, e, C.)
Intermezzo op 118 as
Capriccio op 76 h
8 Walzer E, gis, e, Cis, B, gis, As, cis.
6 Ungarische Tänze №17, fis, 13 D, 3 F, 5 fis,
№4 fis, 6, Des.

11. Konzert 4. Januar 1920

Bach 6. Orgelchoral vorspiele
Valet will ich dir geben (Galston)
O Mensch bewein' (Galston
Alle Menschen müssen sterben (Galston)
Nun komm' der Heiden Heiland (Busoni)
Nun freut euch lieben Christen (Busoni)
O Lamm Gottes (Tausig)

Bach Goldberg Variationen (Ausg. Busoni
Auswahl 20 Nrn.)

Beethoven Sonate, F op 31 №2
Sonate G op 31 №1

13. Konzert 18. Januar 1920

Mozart Fantasie d

Haydn Sonate D Moderato Adagio m. molto espr. Finale Allegro assai
(Ges. Ausg. №19)

Mozart Rondo a

Beethoven Sonate G op 49
Sonate g

Beethoven Sonate Es op 31 №3

15. Konzert 1. Februar 1920

Beethoven Sonate F op 10 №2
7 Bagatellen op 33

11 Bagatellen op 119
Sonate (Pathetique) op 13

6 Bagatellen op 126
6 Variationen in D (Air Russe) op 76

17. Konzert 15. Februar 1920

Bach Fantasie & Doppelfuge a
3 stim. Inventionen f, F, g.
2 stim. " " F.
Partita 2 c (Kempf.)

Mozart Sonate D 6/8 576

Bach 4 Orgelchoralvorspiele
Wachet auf Es (Busoni)
Du sitzt Freunde G (Busoni)
Aus der Tiefe rufe ich e (Szanto)
Erbarm dich mein o Herre Gott (Galston)
Pastorale F (Galston)
Toccata & Fuge d (Galston) } Orgel

10. Konzert 14 Dezember 1919

C. Franck Pastorale op 19
Prel Fuge & Variation op 18 } Orgel (Galston) Bauer

Busoni Sonatina brevis (in signo J.S. Bach)
Fantasia f (a.d. Tod d. Vaters)

Busoni Indianisches Tagebuch I (4 Studien)
Sonatina ad usum infantis
Berceuse
Elegien: All'Italia & Turandot's Frauengemach

Busoni 4. Ballet Szene neue Ausg. v. 1913

12. Konzert 11. Januar 1920

Bach A.d. englischen Suiten:
Preludium Sarabande Bourrée
Gavotte d, a Gigue a
Toccata C Orgel (Busoni)

Mozart Sonate a 310
Sonate A 331

Bach Chaconne (Busoni)

14. Konzert 25 Januar 1920

Beethoven Diabelli Variationen

Sonate quasi Fantasia
op 27 №2 cis

Andante F
Rondo G ("Wut")

16. Konzert 8. Februar 1920

Bach Fantasie c
Aria variata ("italiana")
4 Prel & Fugen (wohlt. Klav.)
I: B, b, Fis.
II: fis.

Toccata fis
Fuge №8 a.d. Kunst der Fuge
Italienisches Konzert

Preludium 4 D (a.d. 6 Kl. Prel.)
Gavotte g (3 engl. Suite)
Passepied h (Partita h)
Passepied e & Gigue e (3 engl. Suite)
Passacaglia c, Orgel (d'Albert)

18. Konzert 22. Februar 1920

Händel Suite d: Prel, Fuga, Allemande Courante
Aria & Variat. Presto
Suite F: Allegro, Fuge.
Konzert Orgel A Ouverture Fuge Allegro
(Galston)

J. Mattheson 1681-1704 Grosse Fuge G (ANP)
S. Scheidt 1587-1654 Passamezzo Variat. (4)
J. Böhm 1661-1734 Presto g (ANP)
D. Buxtehude 1637-1707 Preludium g Orgel (Galston)
J. K. Fischer (ANP) } A.d. Blumenbüschlein Prel F, Rondo F, Sarabande & Prel & Chaconne g
F. W. Rust 1739-1796 Sonate C Allegro Rondo Fugato
L. Braun 1720-1800 Gigue d.

19. Konzert 29. Februar 1920

Vorläufer J. S. BACH'S

J. J. Froberger Toccata d (ANP)
J. Kuhnau Sonate „Streit zwischen David & Goliath" (ANP)

×

Söhne & Schüler J. S. BACH'S.

W. F. Bach Konzert Orgel d (Mr. Jadassohn)
K. Ph. E. Bach Solfeggio, c.
Allegro, f. } (Anthologie Steingräber Riemann)
Joh. Chr. Bach Sonate c.

×

J. Ph. Kirnberger Courante As, Gavotte d, Fugue, c, Allegro f. e. Fugue, As. (ANP)
J. L. Krebs Preludium cum Fuga C Orgel (Galston)

20. Konzert 7. März 1920

Frescobaldi: 2 Canzonen a. d. Fiori musicali" in g, C. (ANP)
B. Galuppi Sonate D (")
P D Paridisi Rondo A (")
Sonate A (A. Riemann Steingräber)

×

Couperin Rigaudon d, Les moulins à vent La Bandoline e (Rondo)
Dagincourt Le coucou (Rondo)
Rameau Musette en rondeau E, Rigaudon E
Les cyclopes, Fugue en rondeau e,
Le rappel des oiseaux, Menuet g,
Tambourin.

×

D. Scarlatti 6 Sonaten f F (Siciliano) (Bülow)
d Fuga (Ed. Schuberth)
e, E, (Tausig)
D (Merkel)

21. Konzert 14 März 1920

Schumann Fuge op 72 d
Papillons op 2
Sonate g op 22

×

Intermezzo op 4 No 5 d
Nachtstück op 23 F
Vogel als Prophet
2 Studien f. d. Pedalflügel: No 4 As, No 5, h.

×

Faschingsschwank aus Wien op 26

22. Konzert, 21. März 1920

Schubert
Impromptus op 142 F
4 Impromptus op 90
Moment musical op 94 f.

×

Wandererfantasie

×

Walzer, Ländler, Deutsche Tänze -

23. Konzert, 28. März 1920.

Mendelssohn Präl. & Fuge (a. d. Alb. „Notre temps") e
Variations sérieuses.

×

8 Lieder ohne Worte:
No 18, As; 19. As; 23, a; 25, G;
29. a; 30, A; 34, C; 47, A.

×

Weber Sonate op 49, d

×

Momento capriccioso B op 12
Aufforderung z. Tanz op 65

24. Konzert 4 April 1920

Liszt Variationen üb Weimer Klagen

×

Chopin 3 Etüden: op 25 c; 10, es; 25, h.
6 Präludes: a, G, fis, E, gis, As.
3 Etüden: op 10: f, Es, Ges.

×

4 Mazurken: op 6, cis; 7, B; 33, D; 59, fis.
Scherzo b

25. Konzert 11. April 1920

Chopin 3 Etüden ohne Opuszahl
Sonate b

×

Liszt 2 Légendes

×

See v. Wallenstadt (A. D. P II)
Canzonetta v. Salv. Rosa (A. D. P. II.)
Notturno 3 Liebesträume As
Ungarische Rhapsodie No 13

26. Konzert 18. April 1920.

Liszt Fantasie & Fuge üb. B-A-C-H
Romance oubliée
Sonate quasi fantasia (Dante) A. D. P. II.

×

Chopin Barcarolle op 60.
Nocturne op 32, H.
Bolero op 19.

×

Walzer op 70 Des,
Walzer posth. e,
Ballade As.

27. Konzert 25. April 1920

Brahms Sonate op 1. C

2 Klavierstücke op 76
5. Capriccio, cis,
6. Intermezzo, A.
Fantasien op 116
2. Intermezzo, a.
Ballade, op. 118, g.

2 Klavierstücke op. 118:
1. Intermezzo
5. Romanze

Variationen üb. e. Thema v. Paganini: 2 Hefte

28. Konzert 2. Mai 1920

C. Franck Prelude Aria & Finale

E. Chausson Quelques Danses op 26 1.–4.

C. Debussy 12 Preludes Cahier I

C. Franck Prélude, Choral & Fugue

29. Konzert 9. Mai 1920

A. Rubinstein Praeludium op. 24, As,
Etüde op. 23, cis.

Tschaikowsky Sonate op. 37, G.

Scjabin 3 Etüden aus op 8
No 8, As, No 11, b; 12, dis.
2 Dichtungen op 32
Prélude op 67 No 1
Sonate No 9, op 68
2 Poèmes op 69
2 Klavierstücke op 59

Balakirew Islamey

30. Konzert, 16. Mai 1920.

Reger 3 Orgel-Vorspiele op 79 b I (Gadsdon)
Ach Gott verlass mich nicht
Mit Fried & Freud ich fahr dahin
Wer weiss wie nahe mir mein Ende

Busoni Variationen & Fuge op 22 (üb. Prel v. Chopin)

Schönberg 3 Klavierstücke op 11
6 kleine Klavierstücke op 19
bis: Klavierstück op 11 No 2 (in der Transcription v. F. Busoni)

Busoni Fantasia contrappuntistica Stokkeltanz.
(Editione definitiva 1910)

31. Konzert 12. September 1920

Kallenberg Toccata (1898
I Mittagwind
II Lango Scherzo
III Rondo
(Manuskr)
Sonate D dur (Manuskr)

B. Bartók Suite op 14
2 Rumänische Tänze op 8

32. Konzert 26. September 1920

W. Harbinger 3 Stücke f. Clavichord
a, a, A.
Sonate op 17, f.
(Manuskr.)

J. Weismann Aus den Bergen op 57 (6 Stücke daraus)
Die Nos 1, 4, 6, 7, 8, 9.

W. Niemann Suite Alt-China op 63

D'Albert Scherzo op 16 No 2

33. Konzert 10 Oktober 1920

Debussy „Mouvements" (aus „Images" I)

Cyrill Scott Sonate op 66

Ravel Gaspard de la nuit
I Ondine
II Gibet
III Scarbo

Debussy 3 Klavierstücke
Reflets dans l'eau (aus Images I)
Jardins sous la pluie
Soirée dans grenade (aus „Estampes")
Hommage à Pickwick (Preludes II. 9.)
L'Isle joyeuse

34. Konzert 31. Oktober 1920

S. Prokofiew 4 Klavierstücke op 4
Remin dcences
Elan
Verzweiflung
Suggestion diabolique
Sonate II op 14

A. Glazounow 1. Sonate b moll

N. Medtner 2 Märchen f u op 10 No 1 f.
Dithyrambe op 10, 2 Es.

35. Konzert 21. November 1920

Carl Nielsen Chaconne op 32

×

Schubert Andantino (a. d. nachgelassenen Sonate A)

Fantasie (oder Sonate) op 78 G

×

Reger Variationen u. Fuge üb. e. Thema v. Beethoven op 86

für 2 Klav. (2ter Klav.: Frl El. Thoma)

×

36. Konzert 5. Dezember 1920

Alkan 2 Etüden op 35 G, F.

3 Pièces op 64 f. Pedalflügel (arr. v. Galston)

G, A, F.

×

Chopin Polonaise-Fantaisie op 61

×

Chopin 7 Mazurken

op 17, № 4 a

op 24 № 4 b

41 № 2 e

50 № 1 G № 3 cis

56 № 1 H № 2 C

2. Ballade F op 38

×

Liszt 2. Ballade h

Eglogue (Années de P. I)

Lucrezia Borgia Fantasie

×

37. Konzert 16. Jan. 1921

Liszt Marche funèbre (aus Années de Pèlerinage III Italie)

in mem. Maxim. I imp. v. Mexiqu

Jeu d'eaux de la Villa d'Este

Sursum corda

×

Albeniz Almeria } aus „Iberia"

El Albaicin }

×

Chopin 4. Ballade f

5 Etüden op 10 As

C (№ 7)

op 25 a (№ 4)

cis

Ges

Polonaise fis op 44

×

Liszt Don Juan Fantasie (u. Ausg. Busoni)

×

38. Konzert 30. Januar 1921

Haydn Sonate Es

Ges. Ausg № 52

Sonate h

G. A. № 32

Mozart Sonate F (KV 280)

Sonate D (KV 284)

Beethoven Sonate op 110 As

Sonate op 111 c

~

39 Konzert 13 Februar 1921

Bach A. J. Wohlt Klav. II Teil

P. a Fuge As

" " f

" " d

Prel a Fuge (Orgel) g

(übertr. v. R. Szántó)

Beethoven Sonate op 2 № 2 A

Sonate op 109 E

Beethoven Sonate (Les Adieux)

op 81 a

40 a letztes Konz. 20 Febr. 1921

Bach Prel a Fuge a (Orgel)

- Textr. v. F. Busoni

3 Prel a Fugen a. d. Wohlt. Kl.

II. Teil: G

I. Teil f

Beethoven Rondo C G op 51

Allemande A

Lustig Traurig

Walzer Es

Ecossaise Es

Bagatelle c

} a. d. Supplement-band

Haydn Sonate E (Ges Ausg № 31)

Beethoven Sonate op 14 G

Bach Präl a Fuge a (Orgel) Textr. v. R. Szántó

Appendix

Transcription of Programs and Notes for the Gottfried Galston Cycles, 1907–1908

DATES OF THE FORTHCOMING

GOTTFRIED GALSTON
Cycles.

LONDON. January 17, 24, 31; February 14 and 21, 1907.
PARIS. March 2, 6, 11, 16 and 21, 1907.
BERLIN. October and December, 1907.
VIENNA. Winter, 1907–8.
AMSTERDAM. Winter, 1907–8.

BECHSTEIN GRAND PIANOFORTE
will be used at all the Recitals.

Under the management of —
LESLIE HIBBERD,
17 Hanover Square, London, W.

FIVE
PIANOFORTE
RECITALS
BY
GOTTFRIED GALSTON.

PROGRAMMES
AND NOTES.

Under the management of —
LESLIE HIBBERD,
17 Hanover Square, London, W.

Telephone 5387 Gerrard.
Telegrams: "Klangsaal, London."

Johann Sebastian Bach.

b. March 21st, 1685, at Eisenach.
d. July 28th, 1750, at Leipsic.

"When listening to Bach, Eternal Harmony seems to me to be conversing with itself, as it may well have done in the bosom of God shortly before the Creation."—*Goethe*.

"Whoso would seize the wondrous individuality, the strength and meaning of the German spirit in one incomparably speaking image, let him cast a searching glance upon the else so puzzling, wellnigh unaccountable figure of Music's wonderman—Sebastian Bach. He is the history of German spirit's inmost life throughout the gruesome century of the German Folk's complete extinction."—*Richard Wagner*

"To the foundations of the edifice of music, Johann Sebastian Bach contributed huge blocks, firmly and unshakably laid one upon the other. Outsoaring his time by generations, his thoughts and feelings reached proportions for whose expression the means then at command were inadequate."

(From the Preface Busoni's valuable and but too little known edition of the first part of Bach's "Well-tempered Clavichord," to be quoted from again later on.)

No. I. Capriccio, B flat major.

Sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. (Capriccio on the absence of his dearly beloved brother.)

Arioso, Adagio—Is the cajoleries of his friends, in order to prevent him from undertaking his journey.

Andante (Fughetto) G minor—Is the representation of the divers accidents that might befall him during his absence.

Adagiosissimo, F minor—Is a universal lamentation of his friends.

Un poco largo—In this place come his friends—inasmuch as they understand that it cannot be otherwise—to bid him farewell.

Adagio poco, B flat major—Aria di Postiglione

Allegro, B flat major, Counter-fugue—Fuga all' imitazione della cronetta di Postiglione. (Both themes imitate the post-horn.)

This work of the nineteen-year-old Bach, in which humour, sadness, grief, and pain blend in such a wonderful manner, is regarded by many musicians merely as a youthful occasional composition of a burlesque character. This seems to us very wrong. All the originality, the power and skill of the later Bach can here already be felt.

Liszt must have been particularly fond of the *Adagiosissimo* "Lamento," which occupies his mind when he was composing the Variations – "Weeping, wailing" – this sincere homage to Bach's grave and melancholy genius.

No. II. Chromatic Fantasia in D minor.

(Allegro molto—Arpeggio—Recitativo—Andantino)
(Written in 1720. Partly from the edition of Busoni.)

"I have taken infinite pains in trying to find another piece of this kind by Bach. But in vain. This Fantasia is unique and has never has its equal. I first received it from Brunswick from Wilhelm Friedemann (Bach). A friend of ours who was fond of making doggerels wrote on an enclosed slip:

'Here arrives, my dear man,
Some music by Sebastian,
Otherwise called: Fantasia chromatica,
And will be loved through all the saecula.' "

—*T.U. Forkel, 1802.*

"This remarkable work, in which romanticism first entered into the domain of pianoforte literature."—*Hans von Bulow.*

There is, to the mind of the writer of these lines, no organic connection between this glorious Fantasia and the Fugue by which it is generally followed. On the contrary, the Fantasia appears to him as a work perfectly harmonious and complete in itself, which is rather lowered than crowned by this Fugue with its chromatic theme.

No. III. Prelude and fugue in C sharp minor.

(In five parts, three themes, or rather one theme and three counter-themes.)
(From the "Well-tempered Clavichord," Part 1)

"We now enter the Holy of Holies; these two pieces are among the most dignified and sublime works contained in musical literature. The Prelude in C sharp minor, grave and sad, expresses great and noble feelings full of depth and energy…The Fugue rises like unto a majestic cathedral." —*H. Riemann.*

"In this Fugue we seem to be borne upward out of the crypt of a mighty cathedral, through the broad nave and onward to the extreme height of the vaulted dome. Midway in our flight the unadorned gloom of the beginning is supplanted by cheerful ornamentation. Mounting to the close the structure grows in austere sublimity; yet the presence of the unifying idea is felt everywhere, the single fundamental motive leaves its impress on every part."—*F. Busoni*

No. IV. Prelude and Fugue in C sharp major.

(In three parts.)
(From the "Well-tempered Clavichord," Part 1.)

PRELUDE:

"…a siesta in the shade of leady trees, on grass fragrant with blooming flowers, and all alive with the hum of insects…all is life and stir, everywhere there are blossoms and radiance, and the very atmosphere trembles…"

FUGUE:

"...breathing peace and cheerful delight."—*H. Riemann.*

No. V. Prelude, Fugue, and Allegro in E flat major

(For Lute or Pianoforte.)
(Title from J.S. Bach's own hand: "Prélude pour la Luth à Cembal.")

No.VI. Concerto (in the Italian Style) in F major.

Allegro moderato, 2-4 in F major.
Andante, 3-4 in D minor.
Presto, 4-4 in F major.

The full title of the original edition runs thus: "Exercises for the Clavichord, consisting of a Concerto in the Italian Taste, and an Overture in the French Manner for a Harpsichord with two Rows of Keys. Part II, composed for the Amusement of All Amateurs by J.S Bach, etc., etc."—Appeared in 1735.

"The problem of entrusting a whole concerto to the piano alone has been solved by Bach in his famous "Italian Concerto"—Italian both in the idea of a concert performance developed in Italy chiefly by the violin, and also in the form of a slow movement between two rapid ones which had proved most convenient for the violin. In the Italian Concerto, Bach with the flash of genius has so completely fulfilled the task of writing a piano piece in several movements, and suitable for a concert performance, that nothing essential was left to be done for the great sonatas of a later period."—*Oskar Bie.*

Nos. VII.–XII. Six Tonstücke.

(Pianoforte transcription by Ferruccio Busoni)
(New and Revised Edition)

No. VII.	*Prelude and Fugue in D major for the Organ.*
Nos. VIII.–XI.	*Four Preludes on the melodies of Choral Hymns for the Organ.*
No. VIII.	*"Wachet auf, ruft uns die Stimme."*
No. IX.	*"In die ist Freude."*
No. X.	*"Ich ruf' zu dir, Herr."*
No. XI.	*"Nun treut euch, lieben Christen."*
No. XII.	*Chaconne for Violin alone.*

The works of Busoni are beyond comparison among the piano-transcriptions of compositions originally written for other instruments, especially for the organ. They take the highest rank, and all other arrangements can merely be regarded as studies. The artistic value of transcriptions has frequently been denied. His "Six Tonstücke" do away with the chief objections of the opponents. Gaily and never wearying, as a swift stream the Fugue in D major keeps ever moving onward. On the organ this stream either slackens or else there is a bleating or a bouncing tumble-down noise; the master-organist who knows how to avoid either is rarely to be heard. Some of the "Preludes on the Melodies of Choral Hymns" (Nos. viii and x.), so soft in delineation, demand the utmost flexibility in their chains of melody; other (xi.) are so dainty in the pearl-work of their figuration, and in every one of them there is so little stiffness and such a delicate shading of sentiment, that in their execution the piano may well rival with the royal organ.

It is different with the "Chaconne." While the hand of the mightiest genius was writing down a "Sonata for the Violin alone," the stream of thoughts flowing into this chaconne was so enormous that it proved too much for four weak strings. Fully recognizing the great advantage of a grand pianoforte over a violin as regards possibilities of expression, Busoni's congenial mind worked out a new conception of this piece, which crowns all his transcriptions.

"In looking at the abstract musical ideas of the Chaconne, one would think that the instrument (the violin) music burst and break under their enormous force, and much of it would certainly be congenial even to the masses of sound produced by an organ or an orchestra…There have been many attempts in later days to melt down the precious material for other instruments. Little as this is to be blamed on aesthetic considerations – for Bach himself led the way with his own additional arrangements – yet it is certain that it needs a master hand to do it with success."—*Ph. Spitta* (Biography of Joh. Seb. Bach, 1873).

Ludwig van Beethoven

b. December 16th, 1770. At Bonn,
d. March 26th, 1827, at Vienna

"He was an artist, and who can compare with him? He roamed over the domains of art like Leviathan through the watery deep. He traversed all things, he comprehended all things, from the gentle cooing of the dove to the might rolling of the thunder, from the subtlest science and the most delicate refinements of expression to that dread point where art passes under the lawless sway of the struggling powers of nature. Whoever follows him cannot go beyond him, for he reached the uttermost limits of art."—

From Franz Grillparzer's oration at Beethoven's funeral, March 29th, 1827.

In his five last pianoforte sonatas Beethoven has given to the world works that are unsurpassed for intimacy, sublimity, and depth of feeling. Purged from the alloy of mechanism and traditional form, these miraculous works depict with the utmost delicacy and variety of expression all piano, all joy, and the final resignation of a man of titanic strength and incomparable grandeur.

The charming and delicate Sonata, Op. 101; the great and heroic Sonata, Op. 106; the romantic E major and the dramatic A flat major Sonatas; and the last one, the drama in two parts—Resistance and Resignation—vanishing into the bliss of Nirvana—these are, together with the great creations of Joh. Seb. Bach, the noblest, the finest, and the most sacred works ever given to the piano. These treasures stand out quite by themselves, shedding their mild radiance on everything before and after.

The Sonata, Op. 106, is usually called "Hammer-Clavier Sonata," and it is frequently thought to have been intended by Beethoven for some new instrument of that time. But the name of "Hammer-Clavier" is simply an attempt—soon given up again by Beethoven—to introduce a German word instead of the word "pianoforte," which was then commonly used. The name can of course be applied to all the later piano works of Beethoven.

A humorous letter from Beethoven to his publisher Steiner in Vienna may testify to this:—

"To Lieutenant-General von Steiner. [Private.

Publicandum.

After due consideration and by advice of our council, we have determined and decreed that henceforth on all our works published with German titles the word Pianoforte is to be replaced by that of Hammer Clavier, and our worthy Lieutenant-General, his Adjutant, and all whom it may concern, are charged with the execution of this order.

Instead of Pianoforte, 'Hammer Clavier." Such is our will and pleasure.
Given on the 23rd of January, 1817,
By the Generalissimus
(*mana propria*)."

And in another letter to Steiner, Beethoven writes: "Hammer Clavier is certainly German, and so is the device. Honour to whom honour is due."

No. I. Sonata, Op. 101, in A major.

1. *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. (Allegretto, ma non troppo.)*
2. *Lebhart, Marschmässig. (Vivace, alla Marcia.)*
3. *Langsain und sehnsuchtsvoll. (Adagio, ma non troppo, con affetto.)*
   Transition: *Zeitmaass des ersten Stückes. (Tempo del primo pezzo; tutto il Cembalo ma piano.)*
4. *Geshwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. (Allegro.)*

In English the original title would run thus:

SONATA
For the Pianoforte. For the Hammer-Clavier.
(First Part of the museum for Clavier Music.)
Composed and dedicated to the
Baroness Dorothea Ertmann, née Graumann,
by Ludwig van Beethoven.
106th Work.
Publishers' Copyright. S.A. Steiner & Co., Vienna.

This Sonata, begun in 1815, was published in 1817. It was dedicated to the excellent pianist, the friend and admirer of Beethoven—"my dear and valued Dorothea Cecilia," as Beethoven addresses her in one of his letters.

"It is remarkable about the Sonata in A major (Op.101) that it is the only one of all of Beethoven's sonatas that was played in public during the master's lifetime. This was at a concert arranged be Schuppanzigh in February, 1817, at which the composer was present. The performance was entrusted to an amateur of artistic attainments, Stainer von Felsburg, whom Beethoven himself had introduced into this most poetical work, the execution of the first and third parts of which is extremely difficult. The master described these two movements as 'dreamy sentiments'; they demand freedom of execution."—*A. Schindler.*

No. II. Sonata in B flat major, Op. 106

1. *Allegro.*
2. *Scherzo: Assai vivace.*
3. *Adagio sostenuto: Appassionato e con molto sentiment*
4. *Introduction: Largo—Un poco più vivace—Allegro—Prestissimo. Fuga a tre voci con alcune licenze: Allegro risoluto.*
   (Fugue in three parts, with some freedom.)

"…finite, but endowed with an infinite spirit, we are born but for sufferings and for joy, and one could almost say that the best of us derive joy from their sufferings."—*Beethoven to the Countess Marie Erd*ödy.

In English the original title would run thus:

> Grand Sonata for the Hammer Clavier. To His Imperial and Royal Highness and Eminence, our most Serene and Reverend Lord Rudolph, Archduke of Austria, Cardinal-Archbishop of Olmütz, etc., etc., this Sonata is most humbly dedicated. . . . . Op. 106.
>
> Begun in 1817; Published in 1819.

While Beethoven was working at this Sonata his mind was busy sketching out the first movement of the Ninth Symphony.

Beethoven presented the work to his publisher Artaria with the following words: "Here is a Sonata which will give the pianists something to do and which will be played in fifty years."
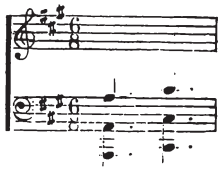
These were true words of prophecy! The Sonata was for the first time played in public by Mortier de Fontaine in 1843 and 1853. He will be famous in history for having overcome this colossal work.

"The Sonata, Op. 106, is a Piano-Chimborasso, and all the sonatas of the first and second periods – in fact all existing sonatas – are like terraces leading up to it. It is an apotheosis of the piano as a solo instrument, this degree of its powers and possibilities having never been recognized before.

"The title of a sonata being no longer sufficient, let us call this work, this 'opus stupendum,' a 'Pianoforte Heroïde.'" – *W. von Lenz.*

With reference to the Adagio (third movement) of the Sonata, Op. 106, Beethoven's pupil Ries relates:

"Something very strange from an artistic point of view happened with one of his last solo sonatas (Op. 106 in B flat major, with the great fugue), which fills up forty-one pages in print. Beethoven had sent it me to London for sale in order that it should appear there at the same time as in Germany. When it was ready printed, and I was daily expecting a letter to appoint the day of publication, I received the letter indeed, but with this startling instruction: 'At the beginning of the adagio add the following two notes (meaning the octaves) as a first bar:



"I confess that I was almost haunted by the idea: should anything really be wrong with my dear old master"—a report which had been in circulation several times. To add two notes to such a great composition, thoroughly worked out, and finished half a year ago! But how did my surprise grow at the effect of these two notes! Never again can notes of similar power and importance be added to a work already completed, not even if it should have been intended when the composition was begun. I strongly advise every lover of art to try the beginning of this Adagio first without and then with these two notes which now form the first bar, and doubtless my opinion will be shared."

No. III. Sonata in E major, Op. 109.

1. *Vivace, ma non troppo – Sempre legato – Adagio espressivo – Tempo primo.*
2. *Prestissimo*
3. *Andante molto cantabile ed espressivo*
   - *Variation I.* *Molto espressivo*
   - *Variation II.* *Leggieramente.*
   - *Variation III.* *Allegro vivace.*
   - *Variation IV.* *Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.*
   - *Variation V.* *Allegro, ma non troppo.*
   - *Variation VI.* *Tempo primo del tema.*

The first edition was published in 1821. In English the original title would run thus:—

Sonata for the Pianoforte.
Composed and Dedicated to
Miss Maximiliane Brentano
by Ludwig von Beethoven.
109th Work.

Schindler related that Beethoven returned in late autumn, 1821, from his summer sojourn at Mödling, near Vienna. Bee-like as was his wont, he had been collecting and storing up ideas; so on his return he sat down at once at his writing-table and wrote down the three sonatas, Op. 109, Op. 110, and Op. 111, "at one stretch"—as Beethoven expresses it in a letter to Count Brunswick, wishing to reassure his friend about his mental condition.

Beethoven sent the Sonata to "his little friend" Maximiliane Brentano, together with the following letter:

"December 6th, 1821.

"To Maximiliane v. Brentano,

A dedication !!!—well, it is not one of those which are so frequently abused. It is the spirit that will keep noble and better men together on this earth, and that can never be destroyed by time: this spirit speaks to you now, and it shows you to me in your childhood, you and your dear parents, your excellent and most cultured mother, you father with all his truly good and noble qualities, his mind ever bent upon the welfare of his children—and thus I am all at once on the road. I see you before me; and thinking of the excellent qualities of your parents I cannot doubt that you have been and still are daily inspired by them to noble imitation. The memory of a noble friend can never die in me. May you sometimes think of me with kindness!

Heartily farewell; Heaven bless you and all yours for ever.

Heartily and always your friend,

BEETHOVEN."

No. IV. Sonata in A flat major, Op. 110.

(Composed in December, 1821.)

1. *Moderato cantabile molto espressivo*
2. *(Scherzo) Allegro molto.*
3. *Adagio, ma non troppo—Arioso dolente.*
4. *Fuga: Allegro ma non troppo—L'istesso tempo di Arioso—(Perdendo il torze, dolente)—L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente—L'inversione della Fuga.*

"In a letter to his publisher A. M. Schlesinger, Beethoven writes: 'As t the second sonata, in A flat, I have settled to whom to address the dedication and shall send it along next time."

"Some lines written by Beethoven and still preserved prove that he meant to dedicate this Sonata to his friend Frau Antonie Brentano.* It is not known why this was not done. In 1823 Beethoven dedicated his 120th opus, the great Variations on a subject by Diabelli, to this lady."—*Wihibald Nagel. (Beethoven and his Pianoforte Sonatas.)*

---

* Mother of Maximiliane Brentano

"The opening of the A flat major Sonata, opus 110, leads us into a beautiful landscape. Tender melodies float across the plains; butterflies and glittering sunbeams are their companions. A healthy energy soars upwards on glad wings, sinking back after a while to rest in lingering musings. And out of contemplativeness there grows the old, the eternal song of woe of man. From the last softly breathed notes rises the fugue, the great law of nature. Once more the song of woe is heard, more helpless and broken in its blind attacks of wrath against fate – but the fugue rises with all the greater splendor: Truth unreserved, embracing everything. This is the pantheism of Beethoven as revealed in his poems."—*Oskar Bie*

No. V. Sonata in C minor, Op. 111.

(Composed in January, 1822.)

1. *Maestoso—Allegro con brio ed appassionato.*
2. *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*

Published in April, 1823, by Schlesinger, of Berlin (and Paris).

SONATA FOR THE PIANOFORTE

Dedicated to Rudolph, Archduke of Austria. Opus 111.

"Beethoven had left the dedication to his publisher."—*W. Nagel*

"The Sonata, in the dualistic form of its two movements, is a symbol of the dualism of the world: Resistance and Resignation."—*W. von Lenz.*

"According to the teaching of Pythagoras the planets suspended in the heavens moved to the sounds of a wonderful music. The ear of mortal men could not perceive the music of the spheres. The second movement of Beethoven's last pianoforte sonata seems like this song of the spheres, like music whose whole dazzling stream of light cannot be seized by the human mind. This is the music that the Master, bereft of his outward hearing, heard in its heavenly purity and serenity—a reflection of eternal beauty, a sublime legacy that will shed its blessed and redeeming light over the world as long as it moves in its course."—*W. Nagel*

"I have no friend; I must live by myself: but well I know that in my art God is nearer to me than to other men. I converse with Him without fear; I have always recognized and understood Him; not am I at all afraid about my music. No ill fate can befall it, and he to whom it reveals itself will be freed from all the misery that weighs upon other men."—*Beethoven*

Frederic Chopin.

b. February 12th, 1810, at Zelazowa Wola, near Warsaw,
d. October 17th, 1849, at Paris)

"Chopin: sweet and harmonious genius! Is there a man who knew him, who loved him in his heart, and who is not conscious of a feeling of secret awe at the mention of his name, as at the remembrance of some higher being that a kind fortune had made known to him!"—*Liszt*

Chopin's Preludes are branches full of the most precious flowers of lyrical music. No creation in all pianoforte literature can more justly claim to be described as lyrical.

12 Preludes selected from Op. 28 and the Prelude, Op. 45, in C sharp minor.

(Published in 1839)

1. *C major: Agitato.*
   "An arabesk." *
2. *Prelude, Op. 45, in C sharp minor: Sostenuto.*
   "Besides the set of twenty-four Preludes, Op. 28, Chopin published a single one, Op. 45, which appeared in December, 1841. I would rather call it an Improvisata, for it seems unpremeditated—a heedless outpouring when sitting at the piano in a lonely, dreary hour, perhaps in the twilight."—*F. Niecks*
3. *A major: Andantino.*
   "Graceful and charming"
4. *F sharp minor: Molto agitato.*
   ". . . wild and confused. Waves foaming and swelling, breaking out . . . Chopin is supposed to have made sketches for this piece during a terrible thunderstorm at the Isle of Majorca."
   As into a roar of thunder, and sinking back again into a murmur.
5. *F sharp major: Lento.*
   "In the manner of a Nocturne."
6. *E flat minor: Allegro.*
   "Congenial to the finale of the B flat minor Sonata. A whisper and a roar."

* Everything here and later on printed between inverted commas is quoted from the excellent biography of Chopin by H. Leichtentritt, published a short time ago

7. *G sharp minor: Presto.*

   "In the manner of a study. Passionately pressing onward."

8. *A flat major: Allegretto.*

   "In the manner of a romance"

9. *E flat major: Vivace.*

   "Rushing and rippling."

10. *C minor: Largo.*

    "A fortissimo opening as of braying brass instruments, soothing down by degrees till it dies away in the distance. The motive of a funeral march."

11. *F major: Moderato.*

    "An idyll."

12. *B flat minor: Presto con fuoco.*

    "A rhythm in the bass resembling that of a Barcarole, but no idyllic scene is here developed. A small boat is tossed about by the tumultuous waves of the sea, a raging tempest sweeping overhead."

Douze Grandes Etudes pour le piano.

Dédiées à Mr. Fr. Liszt (published in August, 1833) Op. 10.

"The twenty-four Studies count most certainly among the imperishable works of Chopin. They are simply incomparable. In them quite a new genre has been introduced, and at the same time carried to a height of perfection that has never again been reached. None but Liszt's studies can be compared to Chopin's. It is necessary to think of the standard of the literature of studies in 1830, when Chopin was already working at this collection…"

He came and created a number of pieces that are of first rank as works or art, opening new worlds of sound, containing musical effects that had hardly been dreamt of before, causing a revolution and a great enlargement in the technique of piano-playing, and being besides incomparably effective as studies. With these studies alone Chopin would have raised for himself an imperishable monument."

---

1. *C major: Allegro.*

   "A study of arpeggio passages in extended positions."

2. *A minor: Allegro.*

   "A study for the third, fourth, and fifth fingers of the right hand, the other two fingers being occupied at the same time." (A study of rapid chromatic scales with Chopin fingering.)

3. *E major: Lento ma non troppo.*

   "A most beautiful idyll. Niecks tells us that Chopin remarked to his pupil Gutmann that never again in his life he had found so fine a melody. Once when Gutmann was playing the study Chopin lifted up his arms, with his hands clasped, exclaiming: 'Oh ma patrie!"

4. *C sharp minor: Presto.*

   "A study of bravura for rapidity and lightness of both hands." - *Kullak*

5. *G flat major: Vivace brillanto.*

   "The original idea of using only the upper keys in the passages of the right hand has caused its name: 'Study on the black keys.'" - *Kullak*

6. *E flat minor: Andante con molto espressione.*

   "A somber and elegiac concert study."

7. *C major: Vivace.*

   "Double-stopping, change of fingering on one and the same key; the greatest possible legato."

8. *F major: Allegro.*

   "Study of bravura. With the utmost velocity."

9. *F minor: Allegro molto agitato.*

   "A 'Song Without Words' rather than a study"

10. *A flat minor: Vivace assai*

    "One of the most canorous pieces in the collection"

11. *E flat major: Allegretto.*

    "Consists of arpeggios in extended positions."

12. *C minor: Allegro con fuoco.*

    "This Study was composed at Stuttgart in 1831, soon after Chopin had received the news of the capture of Warsaw by the Russians. This accounts for the name 'Revolutionary Study.' "

Douze Etudes pour le piano.

Dédiées à Mme. la Comtesse d'Agoult. (Published in October, 1837) Op. 25.

---

1. *A flat major: Allegro sostenuto.*

   "After listening to the Study one feels as one does after a blissful vision seen in a dream which, already half awake, one would fain bring back."—*Robert Schumann*

2. *F minor: Presto.*

   "It is so charming, dreamy and soft, somewhat like the singing of a child in its sleep."—*Robert Schumann*

3. *F major: Allegro.*

   "Gently moving and bending . . . secret whisperings and caresses. In Schumann's language one might call it 'a Bouquet.' "

4. *A minor: Agitato.*

   "A 'Salon-Piece' in the form of a study."—*Kullak*

5. *E minor: Vivace e leggiero.*

   "A capriccio rather than a study, consisting of one principal and two side movements, both essentially different in character."—*Kullak*

6. *G sharp minor: Allegro.*

   "A study in thirds"

7. *C sharp minor: Lento.*

   "A somber piece, full of deep melancholy, recalling to the mind the frequent outbreaks of hopeless depression found in Chopin's letters."

8. *D flat major: Vivace legato.*

   "A study in sixths."

9. *G flat major: Allegro vivace.*

   "A 'Salon-Piece' in the form of study."—*Kullak*

10. *B minor: Allegro con fuoco.*

    "A study in octaves."

11. *A minor: Allegro con brio.*

    "Might have been entitled 'Eroica.' "

12. *C minor: Allegro molto con fuoco.*

    "Majestic waves of arpeggios"

Trois Nouvelles Etudes (Etudes de perfection de la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis.)

(Published in 1840.)

No. 1. *F minor: Andantino.*
No. 2. *A flat major: Allegretto.*
No. 3. *D flat major: Allegretto.*

"The three 'New Studies,' although made to order (for a Pianoforte Tutor), and although pursuing educational aims—circumstances which generally tend to impede creation – rank with those numerous smaller compositions by Chopin (especially the Preludes) which combine precision of form – the utmost precision even – with great poetical value."—*Th. Kullak*

Nocturne, Op. 48, No. 2, in F sharp minor: Andantino.

Nocturne, Op. 15, No. 2, in F sharp major: Larghetto.

Valse, Op. 42, in A flat major.

Valse, Op. 64, No. 1, in D flat major.

Polonaise, Op. 53, in A flat major: Maestoso.

"This Polonaise is the acme of the whole genre. Neither among Chopin's works not anywhere else a polonaise can be found to rival this one in greatness of subjects or brilliancy of execution. According to Klecynski's report this composition caused the master to be haunted by visions, which eventually drove him away from the lonely tower of the castle of Nohaut. He heard in his imagination the steps of the forefathers in their rattling coats of arms, and saw them gliding nearer and nearer towards him in a majestic procession."

Franz Liszt.

b. October 22nd, 1811, at Raiding (Hungary).
d. July 31st, 1886, at Bayreuth.

The great and kindly genius of Liszt loved to find expression in compositions written in glorification of some great master or some noble idea, such as, for instance, Goethe's "Faust," Dante's Divina Comedia, "Tasso." Kaulbach's "Battle of the Huns," his Hungarian Fatherland, etc.

In the following programme the compositions of the first part are written in glorification of Bach; those of the second in glorification of Italy; those of the third part represent a glorification of all that is brilliant and demoniac.

Variations on a theme by Bach.



Basso continuo of the first movement of Bach's Cantata:

"Weeping—wailing—
Mourning—fearing—
Are the Christian's tearful bread."
(The German words of this are "Weinen, klagen.")
(And of the Crucifixus of the B minor Mass.)
(For the Pianoforte, by Franz Liszt.)

Played by the composer at Hanover on April 28th, 1875, at the concert in aid of the Fund of the Bach Monument.

Dedicated to Anton Rubinstein in respectful friendship.

With the final Chorale:

"What God has done is good indeed:
This is my faith unshaken;
Although by sickness, death, and need
I may be overtaken.
Safe from all harm, a father's arm
Shall evermore enfold me;
Therefore does faith uphold me."

The apparent relationship between these variations (especially the first one) and the Lamentation of the Friends (Adagiosissimo) from J.S. Bach's B flat major Capriccio has already been mentioned when speaking of the latter composition.

———

All the deep melancholy and sadness of Bach's music is here remembered; all its pride, triumph, and majestic bearing is remembered in the following composition – the fantasia and fugue on "B-A-C-H."

———

Fantasia and Fugue on the subject B-A-C-H.

(For the Pianoforte, by Franz Liszt.)



Both these pieces were originally composed for the organ. They are the finest works in all modern organ literature. Liszt afterwards arranged them for the piano.

———

Années de Pélerinage. (Years of Pilgrimage.)
Deuxième Année. (Second Year.) *Italie*

———

In the "First Year" of the "Years of Pilgrimage," Switzerland and its natural beauties form the subject of the compositions. The second part, performed at these concerts, was intended as a hymn to Italian art. Michel Angelo, Raphael, Petrarch, Dante, and Salvator Rosa are the heroes celebrated in these compositions.

No. 1. Sposalizio. (The Betrothal.)

Raphael's famous picture in the Brera at Milan, representing the marriage of Joseph and Mary, inspired Liszt to write this composition. A reproduction of the picture adorns the title-page of the composition.

No. 2. Il Penseroso. (The Thinking One.)

From Michel Angelo's statue in the vault of the Medici at Florence, representing Lorenzo Medici. (There is a reproduction on the title-page of the composition.)

---

* B = H
B flat = B } (in German)

Motto:

"Grato m'è 'l ponno e più l'eoser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura.
Però non mi destra, del parla basso.

Michel Angelo

English Version.

"While power unjust and guilt prevail,
Stone I would be, and sleep I hail:
To see and feel would each be woe;
Oh, wake me not, and whisper low."

Translated by J.S. Hartford.

"Liszt's 'Sposalizio' does not depict the scene at the wedding of Joseph and Mary, nor is his 'Penseroso' a statue; yet his titles are neither arbitrary not accidental; but he takes up the thread where the other arts become purely spiritual , where the heart of the figures begins to throb, where space dissolves into time, where floating colour seems to indicate the sphere of sound, where the sister arts melt into music: seizing their temperament and inmost spirit."—*L. Ramann: "Franz Liszt, Artist and Man."*

No. 3. Canzonetta del Salvatore Rosa.

"Vado ben spesso cangiando loco,
Ma non so mai cangiar desiro.
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco,
E saro sempre l'istesso auch' io."

English Version.

"Lightly from place to place I go:
Would my desires change but so.
The same things ever me annoy,
And ever the same man am I."

Salvator Rosa (1615-1673), the famous Italian painter, was, like most of those all-accomplished gentlemen of the Renaissance, also a poet and a musician. Words and melody of this bright and graceful little song are his. Liszt transcribed it for the piano.

Nos. 4 to 6. Tre Sonetti de Petrarca: Nos. 47, 104, 123
(Three Sonnets by Petrarch)

Liszt gave them the following motto:

"Ed il suo Lauro cresceva
Col suo amor per Laura."

Sonetto 47, Del Petrarca.

"Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e 'l anno,
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
E 'l bel paese, e 'l loco, ov' io fui giunto
Da duo begli occhi, che legato m'hanno!

E Benedetto il primo dolce affano,
Ch' i' eddi ad esser con amor congiunto;
E l'arco e le saetto ond' io fui punto;
E le piaghe, ch' infin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante, ch' io,
Chiamando il nome di mia Donna, ho sparte;
E I sospiri, e le lagrime, e 'l desio;

E benedette sien tutte le carte
Ov' io fama le acquisto: e 'l pensier mio
Ch' é sol di lei, si, ch' altra non v'ha parte."

English Version.

"Oh, blessed be the day, the month, the year,
The season's sky, the moment, and the hour,
The beauteous clime, the spot where first the power
Of two bright eyes enchained me in their sphere!

And blest the grief that woke the welcome tear,
When love first hailed me to his witching bower;
The wound too soon I own'd my heart's fond dower,
The arrow that could thus my bosom sear.

Blest too those oft inflections of my voice,
Whose sounds compose the name of her I love;
My hopes, my tears, my sighs, be ye too blest;

My songs, whose fame proclaims my heart's sweet choice;
Blest be my thoughts whose fond devotion prove
Her only image is their hallowed guest."

Sonetto 104. Del Petrarca.

"Pace non trovo, e non ho da far Guerra,
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,
E nullo stringo, e tutto il mondo addraccio.

Tal m'ha in prigion, che non m' apre, ne' serra
Ne' per suo mi riten, ne' scioglie il laccio;
E non m' amide Amor, e non mi sferra,
Ne' mi suol vivo, ne' mi trae d'impaccio.

Neggio senz' occhi; e non ho lingua e grido,
E bramo di perir, echeggio aita;
Ed ho in odio me stesso ed amo altrui;

Pascomi di dolor, piangendo rido ;
Equalmente mi spiace morte e vita
In questo state son, Donna, per Vui."

English Version.

"No peace I find; with causeless warfare fraught
I hope, yet fear—as light with darkness strives
I pierce Heaven's veil, yet earth's fond hope survives;
Love gives me all—and yet possess I naught.

In bonds, yet free—a captive, still unsought—
She scorns my chain, not yet my thralldom rives;
Love frees me not, nor yet of life deprives,
Nor bids me live, nor quells my troubled thought.

With eyes, I yet am blind—though mute, complain –
I seek destruction, yet I cry for aid—
Myself despise and yet another love:

Sorrow's my food, and yet I mock my pain;
Or life or death I equally upbraid
Thus then am I, and this for thee I prove."

Sonetto 123, Del Petrarca

"Io vidi in terra angelici costumi,
E celeste bellezze al mondo sole;
Tal che di rimembrar mi giova e dole
Che quant' io miro par sogni, ombre e fumi.

E vidi lagrimar quei duo bei lumi,
Ch' han fatto mille volte invidia al sole;
Ed udi sospirando dir parole,
Che farina gir I monti e stare I fiumi.

Amor, senno, valor, pietate e doglia
Facean piangendo un più dolce concerto.
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia;

Ed era il cielo all armonia si intento,
Che non si vedea in ramo mover foglia:
Tanto dolcezza avea pien l'aere e 'l vento."

English Version

"My mortal eye hath viewed an angel's grace,
Enshrin'd within a form unmatched on earth;
A dream, a shadow, seems each other worth,
As I with tearful bliss in mem'ry trace.

I mark'd grief's tide those beauteous eyes deface
Which to the sun had envy given birth;
I heard those accents in whose absent mirth
The hills might dance, and floods their rapids brace.

Love, wisdom, sympathy, and sorrow wept,
And thus awoke a harmony more blest
Than ever yet had sprung from mortal lyre;

Heav'n listen'd to the sound and silence kept,
Whilst ev'ry trembling leaf was soothed to rest:
So sweet a joy did earth and air respire!

Translation by Lady Wallace

These three Sonnets inspired Liszt not only to the composition of these pianoforte-pieces, but he also used the words for three songs with pianoforte accompaniment.

No. 7. Après une lecture de Dante.
Fantasia Quasi Sonata.
(Fantasia after the reading of Dante.)

"Einem göttlichen Gedichte
Hat er alles einverleibt
Mit so ew'gen Feuerzügen
Wie der Blitz in Felson schreibt."
Uhland.

English Version

"His poem divine,
That ev'rything contains,
Like lightning's line
In flint for e'er remains."

Episode from Lenau's "Faust."

DER TANZ IN DER DORFSCHENKE
(Mephistowalzer.)

MEPHISTOPHELES.
(Als Jäger zum Fenster hierein.)
Da drinnen geht es lustig zu;
Da sind wir auch dabei, Juchhu!
(Mit Faust eintretend.)
So eine Dirne, lustentbrannt,
Schmeckt besser al sein Foliant.

FAUST.
Ich Weiss nicht, wie mir da geschieht,
Wie mich's an allen Sinnen zieht.
So kochte niemals noch mein Blut,
Mir ist ganz Wunderlich zu Müt.

MEPHISTOPHELES.
Dein heisses Auge blitzt es klar;
Es ist der Lüste tolle Schar,
Die eingesperrt dein Narrendünkel,
Sie brechen ios aus jedem Winkel.
Fang Eine Dir zum Tanz heraus
Und stürze keck Dich ins Gebraus

FAUST.

Die mit den schwarzen Augen dorr
Reisst mir die ganze Seele fort.
Ihr Aug' mit lockender Gewalt
Ein' Abgrund tiefer Wonne strahlt
Wie diese roten Wangen glühn,
Ein volles frisches Leben sprühn!
's muss unermesslich süsse Lust sein,
An diese Lippens sich zu schliessen,
Die schmachtend schwellen, dem Bewusstsein
Zwei wollustreiche Sterbekissen.
Wie diese Brüste ringend bangen
In selig flutendem Verlangen!
Um diesen Leib, den üppig schlanken,
Möcht' ich entzückt herum mich ranken.
Ha! Wie die langen, schwarzen Locken
Voll Ungeduld den Zwang besiegen
Und um den Hals geschwungen fliegen,
Der Wollust rasche Sturmesglocken.
Ich werde resend, ich verschmachte
Wenn länger ich das Weib betrachte;
Und doch versagt mir der Entschluss,
Sie anzugehn mit meinem Gruss.

MEPHISTOPHELES.

Ein wunderlich Geshlecht fürwahr
Die Brut vom ersten Sündenpaar!
Der mit der Höll es hat gewagt,
Vor einem Weiblein jetzt verzagt,
Das viel zwar hat an Leibeszierden,
Doch zehnmal mehr noch an Begierden.
(Zu den Spielleuten.)
Ihr lieben Leutchen, Euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach Eurem Walzer mag sich drehen
Die seiche Lust auf lahmen Zehen,
Doch Jugend nicht voll Blut und Brand.
Reicht eine Geige mir zur Hand,
's wird geben gleich ein andres Klingen
Und in der Schenk' ein andres Springen!

* * * * * * * * * *

Der Spielmann dem Jäger die Fiedel reicht,
Der Jäger die Fiedel gewaltig streicht,
Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhune,
Wie süsses Geplauder, so Heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen;
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt.
Jetzt gellend ein Schrei ins Gemurmel schallt:
Das Mädchen erschrickt, sie ruft nach Hilfe,
Der Bursche, der feurige, springt aus dem Schilfe.
Da hassen sich, fassen sich mächtig die Klänge,
Und kämpfen verschlungen im warren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen.
Dort fleht ein Buhle, das Weib hat Erbarmen,
Man hört sie von seinen Küssen erwarmen.
Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten.
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten;
Der eine, besiegte, verstummt allmählich.
Die liebenden Beiden umklammern sich selig,
Im Doppelgetön die verschmolzenen Stimmen
Aufrasend die Leiter der Lust erklimmen.
Und feuriger, brausender, stürmischer immer,
Wie Männergejauchze, Jungferngewimmer
Erschallen der Geige verführende Weisen,
Und alle verschlingt ein bacchantisches Kreisen.
Wie närrisch die Geiger des Dorfs sich geberden,
Sie werfen ja sämtlich die Fiedel zu Erden.
Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Lebendiges hegt.
Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauern,
Dass sie nicht mit tanzen können, bedauren.
Vor allen aber der selige Faust
Mit seiner Brünette den Tanz hinbraust;
Er drückt ihr die Händchen, er stammelt Schwüre
Und tanzt sie hinaus durch die offene Türe.

Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge,
Sie tanzen taumelnd hinans zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindenden Töne durchsäuseln die Bäume,
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Wonneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heisser die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da ziehet sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

Lenau

Mephisto-Valse.

New Arrangement for the Pianoforte, from the Orchestral score, by FERRUCCIO BUSONI.

This composition for orchestra by Liszt is a most wonderful and ardent creation, quite equal to the splendid poem.

Liszt also transcribed the Mephisto-Valse for the piano, but Busoni's arrangement will be played at the concert. Liszt's rough and noisy piano transcription was turned by him into a most valuable new arrangement full of grace and subtle variety of expression, and it is doubtlessly superior to Liszt's somewhat "summary" transcription.

Heroic March.

In Hungarian Style. (Newly edited by FERRUCCIO BUSONI.)

"This March also became of importance. The composer later on took it as a starting point for his great symphonic poem 'Hungaria.' There the March in its sombre decision forms the keynote of the temper and the outline of the motives of the *Quasi Andante marziale."—L. Ramann:* "F. Liszt, Artist and Man."

Reminiscences de Lucrezia Borgia (de Donizetti): Grande Fantaisie. 2nd Partie: Chanson à boire (Orgie)—Duo—Finale.

Johannes Brahms.

b. May 7th, 1833, at Hamburg.
d. April 3rd, 1896, at Vienna.

Variations and Fugue on a Theme by Händel, Op. 24.

Theme: Aria.

1. *Variation*: bold and decided.
2. *Variation*: fluent and spirited.
3. *Variation*: soft and flattering
4. *Variation*: decided, bright and brilliant
5. *Variation*: expressive, singing
6. *Variation*: canon in octaves: mysterious
7. *Variation*: lively, like hunting-horns
8. *Variation*: point-organ, rapid running movement
9. *Variation*: double point-organ; majestically pathetic
10. *Variation*: wild and ghastly noises
11. *Variation*: soft and simple singing
12. *Variation*: clarinet solo
13. *Variation*: grave and measured, like a funeral procession
14. *Variation*: unbridled, joyfully dashing onward
15. *Variation*: triumphant
16. *Variation*: capriccio
17. *Variation*: comfortably
18. *Variation*: graceful and spirited
19. *Variation*: alla siciliana
20. *Variation*: procession of the sorrowful
21. *Variation*: tenderly comforting
22. *Variation*: bagpipe
23. *Variation*: daring chase
24. *Variation*: the same
25. *Variation*: wild triumph

Fugue: Apotheosis, the crowning of the work

There are also variation by Händel himself on this theme of his.

Two Rhapsodies, Op. 79.

1. *B minor: Agitato.*
2. *G minor: Molto passionate, ma non troppo Allegro.*

Pianoforte Pieces. Op. 119

No. 1. *Intermezzo, B minor: Adagio.*
No. 2. *Intermezzo, E minor: Andantino un poco agitato.*
No. 3. *Intermezzo, E major: Gracioso e giocoso.*
No. 4. *Rhapsody, E flat major: Allegro risoluto.*

These four Pianoforte Pieces (published in 1893) are Brahms's last pianoforte compositions.

Valse from Op. 39.

Originally composed for the "Pianoforte for Four Hands," later on arranged for two hands by the composer.

Studies for the Pianoforte: Variations on a Theme by Paganini, Op. 35. (2 Books.)

These Studies are in every respect more than mere studies or sketches. These two books (of fourteen variations each), the acme of Brahms's pianoforte works from a pianistic point of view, prove by the abundance, the depth and fervor of their musical ideas to be something far higher than the mere technical studies to be expected from the title.

The Recitals aer under the management of—

LESLIE HIBBERD,
17 Hanover Square, W.

Telephone 5387 Gerrard.
Telegrams: "Klangsaal, London."

About the Contributors

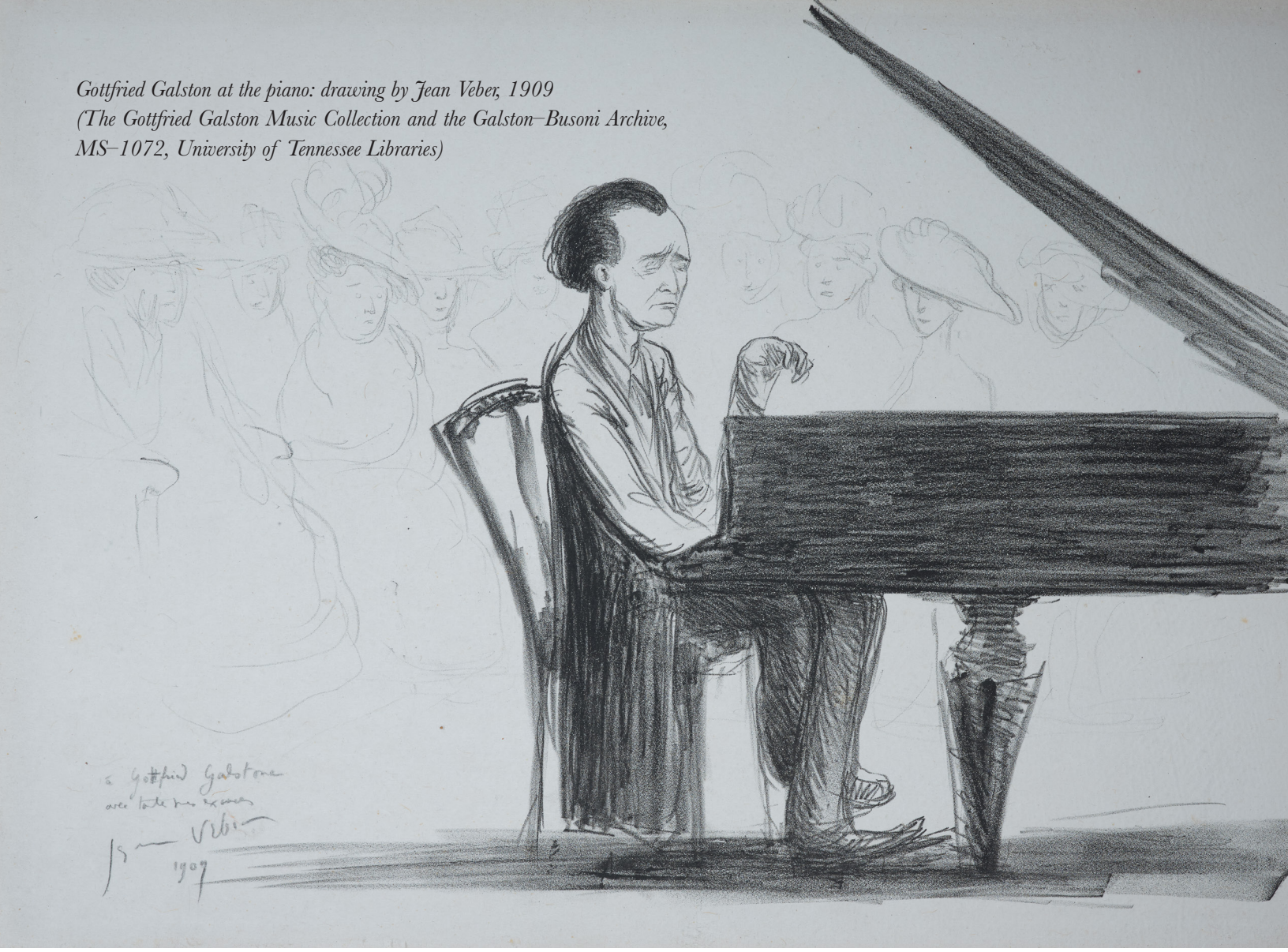
Chris Durman is an associate professor and coordinator of the George F. DeVine Music Library at the University of Tennessee. He has been an active member of regional and national music library associations, having served—among other positions—as president of the East Tennessee Library Association and chair of the Southeast Chapter of the Music Library Association. He has published in *Tennessee Libraries*, *Music Reference Services Quarterly*, and *Notes*; taught workshops on music reference and music collection development; and presented to various professional organizations. Although appreciative of almost all music, Durman nurtures an abiding interest in American vernacular and popular music. He has performed semi-professionally for over forty years as a singer/songwriter, as a guitarist, and as a member of various ensembles.

Rosemarie S. Greenman is an American Translators Association-certified translator (English into German) specializing in medical publications as well as music, history, and literary subjects. Formerly, she was an instructor in German at the University of Tennessee. She holds a master's degree in German from The Pennsylvania State University and completed the Staatsexamen in History and English Literature at the University of Munich, Germany. Her published translations include: Elizabeth Keathley, *Arnold Schönberg, Erwartung. Monodram in einem Akt op. 17* (English into German); Thomas E. Burman, *Wie ein italienischer Dominikanermönch seinen arabischen Koran las* (English into German); and Peter Höyng, *"Shakespeare's Brother": Beethoven's Readings of Shakespeare and the Consequences* (German into English).

M. Nathalie Hristov has served as associate professor and music librarian at the University of Tennessee since 2005. Since 2009, professor Hristov also has served as exhibits coordinator for UT's Ready for the World Music Series. Her research on marketing music library services and diversity programming has been presented at national and international conferences including the national conference of the Music Library Association, and the International Association

of Music Libraries. Her written works have been published by peer-reviewed journals that include *Music and Reference Services Quarterly*, *Technical Services Quarterly*, *Science and Technology Libraries*, the *Journal of Creative Library Practice*, and *Tennessee Libraries*. Hristov also holds degrees in cello performance from Louisiana State University. As a cellist, she has performed with professional orchestras and in chamber music settings for over twenty years.

Martha Rudolph is a member of the University of Tennessee Libraries' Marketing and Communications team and a frequent editor of Newfound Press publications.



Gottfried Galston at the piano: drawing by Jean Veber, 1909
(The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

Studienbuch by Gottfried Galston: Facsimile of the Author's Personal Copy with a New English Translation

In 1907, the eminent pianist Gottfried Galston began his famous Cycles concerts, a series of five recitals devoted to the great masters Beethoven, Chopin, Liszt, Bach, and Brahms. Galston presented the Cycles to great acclaim in London, Paris, Amsterdam, Berlin, and Vienna. In 1910, following his celebrated European tour, Galston published his *Studienbuch*, a "study book" that articulates his interpretations of the Cycles repertoire.

The present volume reproduces pages from a unique copy of the *Studienbuch* that belonged to the author and now resides in the University of Tennessee's Betsey B. Creekmore Special Collections and University Archives. That singular specimen includes pages of the 1910 printing interleaved with oversized sheets on which Galston recorded handwritten corrections in anticipation of a second edition of his *Studienbuch*.

FRONT COVER*: Portrait of Gottfried Galston, 1922, by Felix Meseck*
(The Gottfried Galston Music Collection and the Galston–Busoni Archive, MS–1072, University of Tennessee Libraries)

ISBN 978-1-953291-06-6

Newfound Press