

Burgmüller

25 Etudes Op. 100

Frederic Burgmüller



布格缪勒

二十五首练习曲 Op.100

Taneda

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

布格缪勒《二十五首练习曲》/(德)布格缪勒作曲
上海:上海教育出版社,2007.8
(维也纳原始版本乐谱)
ISBN 978-7-5444-1298-8

I.布... II.布... III.钢琴—练习曲—德国—选集
IV.J657.411

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083675号

F. Burgmüller

25 Etüden op.100

© 1990 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G.,Wien
布格缪勒《二十五首练习曲》(Op.100)

责任编辑:王琳

布格缪勒《二十五首练习曲》(Op.100)

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 4.5

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5444-1298-8/J·0057 定价:20.00元

序

2005年8月,上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司,引进出版了二十四册奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱,对推动中国音乐界学习、研究原始版本,尤其对钢琴教育的规范化,是一件大好事。钢琴教育——无论是业余的还是专业的进步,首先依赖于采用好的乐谱版本,这是理解、表现音乐作品的原始出发点。一个充满谬误的乐谱版本只能将学生和教师引入歧途;而一个忠实于作曲家原意的原始版本,则是学习和研究音乐作品、接近作曲家心灵的最可靠依据。

朔特 & 环球版的维也纳原始版本乐谱,是集中了欧美音乐学家对大量音乐作品所做的精细入微、追根溯源、认真负责、呕心沥血的研究工作的结晶。采用这一版本,实际上是在使用世界音乐学界的最新研究成果。

在上海教育出版社引进的第一批维也纳原始版本钢琴乐谱中,集中了六位作曲家的经典钢琴音乐作品:J.S.巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》、《托卡塔》、《六首帕蒂塔》、《创意曲》、《小前奏曲与赋格》、《意大利协奏曲》,以及被称为“音乐圣经中的《旧约》”的《平均律钢琴曲集》(两卷),海顿的《钢琴奏鸣曲全集》,莫扎特的《钢琴奏鸣曲集》,舒伯特的《即兴曲·音乐瞬间》,门德尔松的《无词歌》及肖邦的《练习曲》(Op.25, Op.10)、《叙事曲》、《谐谑曲》等。以上钢琴乐谱已经是个伟大的音乐宝库!

这次出版的第二批维也纳原始版本钢琴乐谱与第一批有所不同。一方面,包括了更多钢琴艺术史上的经典作品;另一方面,又增添了音乐大师们专为初学者和少年儿童使用的曲集,因而更具实用性。

巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》(BWV903)是巴赫创作的一首悲天悯人、充满激情、震撼心灵、境界深远的巨作,属于巴洛克时期键盘作品的最高典范之一。《法国前奏曲》(BWV831, 831a)别具一格,是巴赫作品中精神自由、挥洒自如的篇章。

贝多芬的钢琴作品是这次出版的重头戏。出版的乐谱中不但包括了三十二首被称为“音乐圣经中的《新约》”的《钢琴奏鸣曲集》(三卷),而且包括《钢琴变奏曲集》(两卷)、《钢琴四手联弹作品全集》(两卷)、《钢琴作品精选》。贝多芬是维也纳古典主义音乐的巨人,他的钢琴音乐不仅在他本人音乐创作中与交响乐、室内乐一样,占有重要的地位,而且至今仍被广泛地演奏。但是,贝多芬的钢琴作品在版本上最为混乱,歧义最多,谬误也最多。在速度、力度、分句、踏瓣标记等重要细节上,都有大量不符作曲家原意的曲解存在。维也纳原始版本的一大功绩,就是使读者接触到一个真实、准确的“贝多芬”。这次出版的乐谱,基本上涵盖了贝多芬的主要钢琴作品(尚有一些不在其内),对我国钢琴演奏与教学均有重大意义。

这一批乐谱中还包括了莫扎特的《钢琴变奏曲集》(两卷),他的变奏曲和贝多芬的变奏曲都是学琴学生的必弹曲目。

勃拉姆斯的音乐深刻动人,在我国演奏还不够普遍。这批出版的乐谱中,有勃拉姆斯的《两首狂想曲》(Op.79)、《匈牙利舞曲》、《叙事曲》(Op.10)、《幻想曲》(Op.116)。这些作品均属普及一类的曲目。作曲家还有更多的钢琴作品等待着人们去熟知,我们期待着能在第三批引进乐谱中见到它们。

肖邦的钢琴作品在钢琴艺术发展史上独树一帜，没有一个学琴、弹琴、表演钢琴的人会没有弹过他的作品。除了第一批出版的四册钢琴乐谱外，这次又出版了三册肖邦最重要的作品。《二十四首前奏曲》(Op.28)是一部结构紧密、内容丰富、变化多端的杰作。它既可以作为一首巨作整体演奏，又可以将每首乐曲单独演奏。《夜曲》是肖邦最精美的作品。每首夜曲都是扣人心弦的经典之作，同时也是每个钢琴学生或演奏家的必弹曲目。《玛祖卡》是肖邦最具波兰民族精神的作品，在节奏、和声、调式、音响诸方面均体现出作曲家最伟大的创造。这三册肖邦作品原始版本的出版，同样可以纠正某些版本中存在的许多谬误。

德彪西的《前奏曲》是标志着作曲家印象派风格成熟的第一部作品，它以独特的色调开拓了钢琴前所未有的音响世界。

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

柴科夫斯基的《儿童曲集》(Op.39)虽篇幅短小、技术简易，却内容丰富、性格鲜明，可以引起儿童的丰富联想，因而受到学生们的喜爱。如关于“洋娃娃”的系列作品，各种民间风情舞曲，都十分贴近儿童心理，可使儿童在习琴过程中获得更多的音乐享受和习琴乐趣。

布格缪勒也写过大量为儿童所用的音乐，其中《二十五首练习曲》(Op.100)是一本经时间验证的好教材。它技术目的明确，音乐性格突出。每首乐曲都有标题，可以启发学生对音乐的理解和想象。

德彪西的《儿童乐园》(又译为《儿童之角》)在技术上相对难一些，但音乐指向明确，音响新颖，值得大力推广。

维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，如作曲家或亲人的手抄本、历史上的第一版等，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有较高的价值和可信度。

上海音乐学院教授



丙戌年小年夜

VORWORT

In der Geschichte der klavierpädagogischen Literatur nehmen die *25 leichten Etüden* op. 100 von Friedrich Burgmüller einen bedeutenden Platz ein.

Friedrich Johann Franz Burgmüller wurde am 4. Dezember 1806 in Regensburg geboren. Seit 1832 lebte er in Paris, wo er als Klavierkomponist und -pädagoge hohes Ansehen genoß. Er starb am 13. Februar 1874 in Beaulieu bei Paris.

Unter seinen Etüdenwerken op. 100, 105 und 109 zeigen besonders die *25 leichten Etüden* op. 100 eine für ihre Zeit ungewöhnlich tiefe Einsicht in die Probleme der Klavierpädagogik. Sie stellen den Schüler vor vielfältige Aufgaben, deren Beherrschung für die späteren, höheren Stufen des Klavierspiels von eminenter Bedeutung ist. Alle erforderlichen Grundlagen für die notwendige Weiterentwicklung des Schülers werden behutsam und systematisch eingeführt. Außerdem wird das gerade neu Gelernte in den folgenden Stücken wiederholt angewendet und eingeübt. So werden eventuelle Defizite, die beim Schüler der Anfangsstufe im Unterricht nach gängigen Klavierschulen entstanden sind, nach und nach ausgeglichen. Insbesondere zu nennen sind hier die Fähigkeit, Notentexte mit einem sich allmählich erweiternden Tonumfang selbständig zu erarbeiten, die Ausführung von Lautstärke- und Vortragsbezeichnungen in italienischer Sprache und die Kenntnis verschiedener kleiner Grundformen der Musik, die fortschreitende Ausbildung

der Spieltechnik, die Verbindung von verstandesmäßig zu erfassenden Vorgängen mit Klangerlebnissen durch Spielen und Hören und die musikalisch-künstlerische Vielseitigkeit der Ausdruckssphäre.

Anhand dieser Etüden wird deutlich, daß Friedrich Burgmüller sein klares pädagogisches Konzept erfolgreich mit mannigfaltigen kompositorischen Fähigkeiten verbinden konnte.

Quellen

Der Verbleib des Autographs ist zur Zeit nicht nachweisbar. Für die vorliegende Ausgabe wurde die Erstaussgabe (EA) als Arbeitsgrundlage verwendet:

25/Études/faciles et progressives/pour/le Piano/composées et doigtées expressément pour l'étendue/des petites mains/par/Fred.^{ic} Burgmüller/op. 100/Prix: 12 Fr/Paris, Benoit aîné,/ Graveur et Editeur de Musique, Rue Meslay, 40, au 2.^e/(Londres, Schott et Comp.^{ie})/(Mayence, les fils de B. Schott.)

Auf einen Kritischen Bericht konnte auf Grund der eindeutigen Quellenlage verzichtet werden. Erwähnenswerte Details wurden durch wenige Fußnoten im Notentext festgehalten.

Naoyuki Taneda

PREFACE

Friedrich Burgmüller's *25 Easy Etudes* opus 100 occupy an important place in the history of pedagogic literature for the piano.

Friedrich Johann Franz Burgmüller was born in Regensburg on December 4th 1806. In 1832 he moved to Paris, where he enjoyed a considerable reputation as a composer for and teacher of the piano. He died in Beaulieu near Paris on February 13th 1874.

Of the three sets of *Etudes* which Burgmüller composed (opus 100, 105 and 109), opus 100 is particularly notable for the exceptionally profound insight into the problems of piano teaching which it evinces. These *Etudes* require the student to cope with pianistic techniques the mastery of which is of supreme importance for later, more advanced stages of piano playing. Burgmüller painstakingly and systematically works his way through every basic technique which the student will need at later stages. Moreover, once a given aspect of technique has been learnt, it is regularly repeated and practised in the succeeding *Etudes*. Thus, any omissions left in the early stages by the commonly used piano methods are gradually filled out. This applies most notably to: the ability independently to learn pieces with a progressively widening range; familiarity with Italian dynamics and expression marks and with a variety of small

fundamental musical forms; the progressive enlargement of pianistic technique; the association of the cognitive perception of processes with the musical sounds played and heard; and the promotion of a musical and artistic versatility in the student's expressive capacity.

The present *Etudes* show Friedrich Burgmüller to have been successful in his quest to combine a clear pedagogic programme with his multifarious talents as a composer.

Sources

The whereabouts of the autograph manuscript are not currently known. The present edition is based on the First Edition (FE):

25/Études/faciles et progressives/pour/le Piano/composées et doigtées expressément pour l'étendue/des petites mains/par/Fred.^{ic} Burgmüller/op. 100/Prix: 12 Fr/Paris, Benoit aîné,/ Graveur et Editeur de Musique, Rue Meslay, 40, au 2.^e/(Londres, Schott et Comp.^{ie})/(Mayence, les fils de B. Schott.)

The question of sources is so straightforward as to make Critical Notes unnecessary. Any details that require discussion are dealt with in occasional footnotes to the score.

Naoyuki Taneda

HINWEISE ZUR ERARBEITUNG

Titel

Alle 25 Etüden sind in der EA mit französischen Titeln versehen. Diese sollen die Neugier und Lust der jüngeren Schüler wecken und sie zu einer ausdrucksvollen Wiedergabe anregen.

Bei der Übersetzung der französischen Originaltitel ins Deutsche und Englische wurden teilweise neue Lösungen gesucht, da die bisherigen Übersetzungen nicht unbedingt die Bedeutung des Originaltitels wiedergaben. Manche Titel beschreiben sehr treffend den Charakter des Stückes, andere stellen nur indirekt einen Bezug zur Musik her, wie dies nachstehend in den Hinweisen zu den einzelnen Stücken erläutert wird.

Spätere Veränderungen des Notentextes, insbesondere der Bögen

Zahlreiche Ausgaben dieser Etüden enthalten zum Teil wesentliche Veränderungen des Notentextes. Dabei weichen insbesondere die Bögen vom Original ab. Auch Werke der großen klassischen Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven erfuhren bei späteren Ausgaben solche Veränderungen, werden aber heute durch Urtextausgaben wieder weitgehend zum originalen Notenbild zurückgeführt.

Bögen und Artikulation

Die Verwendung von Bögen in der Notation der Instrumentalmusik seit dem 18. Jahrhundert ist zunächst als Vortragsangabe für die Streichinstrumente zu verstehen. Ein Bogen über Noten zeigte an, daß diese in einem Bogenstrich zu spielen waren und zwischen zwei Bögen im Notentext ein Bogenwechsel stattfinden sollte. Dabei bedeuteten die Bögen noch nicht in jedem Fall eine phrasierende Sinngliederung des musikalischen Zusammenhangs.

Seit dem späten 19. Jahrhundert scheuten sich die Bearbeiter von Notenausgaben nicht, die Bogensetzung im Sinne der vermeintlich beabsichtigten kompositorischen Struktur „korrigierend“ zu verändern. In der Praxis verbreitete sich zunehmend die auch heute noch weitgehend vorhandene Vorstellung vieler Klavierlehrer über die Ausführung der Legato-Bögen, wonach am Ende des jeweiligen Bogens die Hand abgehoben bzw. die Linie abgesetzt werden mußte. Auch dies führte dazu, daß viele Herausgeber späterer Ausgaben die Bögen völlig neu gestalteten und die originalen kürzeren durch längere ersetzten.

Beim Benutzen dieser Ausgabe mit den originalen Bögen sollte den Schülern daher die ursprüngliche Bedeutung der Bögen bewußt gemacht werden. Dabei ist es empfehlenswert, die Art der Ausführung zwischen zwei Bögen nicht festzulegen, sondern sie dem Schüler bis zu einem gewissen Grade zu überlassen. Aufmerksame Schüler werden bestimmt in der Lage sein, einen dem Bogenwechsel beim Streichinstrument ähnlichen Effekt auf dem Klavier zu erzielen.

Noten, die durch einen Bogen gebunden sind, müssen nicht nur im technischen Sinne *legato* bzw. gebunden gespielt werden, sondern zugleich mit der entsprechenden musikalischen Empfindung.

Bei Noten- und Akkordfolgen ohne Artikulationsangaben sollte dem Schüler zunächst einmal die Möglichkeit gegeben werden, die dem Charakter des Stückes entsprechende Ausführungsart selbst zu finden. Dabei wird in der Regel die angemessene Interpretation im Bereich des *non-legato* anzusiedeln sein.

Fingersatz

Der Fingersatz der Erstausgabe, vermutlich vom Komponisten stammend, wurde kursiv gesetzt. Dieser Fingersatz sollte grundsätzlich eingehalten werden, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Bestimmte pädagogische Aufgaben wurden vom Komponisten versteckt eingebaut und können nur bei Verwendung dieses Fingersatzes gelöst werden.
2. Die Disziplin, den Fingersatz bewußt zu gestalten und eine Stelle mit einem bestimmten Fingersatz zu üben, wird insbesondere dadurch schon auf dieser Entwicklungsstufe gefördert.

Ausnahmsweise empfiehlt der Herausgeber aus heutiger Sicht, auch wegen der größeren Spieltiefe der Tasten beim modernen Instrument, an einer Stelle den in Klammern gesetzten Fingersatz (Nr. 25, Takt 19).

Die Stellen ohne Fingersatzangabe des Komponisten lassen sich in drei Kategorien einteilen:

1. Bei notengetreuen Analogstellen einschließlich ihrer Oktavversetzungen entfällt die Fingersatzangabe, damit die Schüler die Gewohnheit entwickeln, den einmal gebrauchten Fingersatz wieder zu verwenden. (Dies gilt auch für den nachfolgend erläuterten zusätzlichen Fingersatz des Herausgebers.)
2. Eine Fingersatzangabe des Komponisten fehlt, wenn der von ihm beabsichtigte Fingersatz in Zusammenhang mit den vorausgehenden oder nachfolgenden Tonfolgen klar erkennbar ist. In einigen dieser Fälle wurden ergänzende Fingersatzangaben des Herausgebers in geraden Ziffern gedruckt.
3. An einigen Stellen ohne Fingersatzangabe des Komponisten gibt es mehrere Möglichkeiten:
 - a) Aus pädagogischen Gründen erschien es dem Herausgeber manchmal sinnvoll, Fingersatzvorschläge zu machen, die ebenfalls in geraden Ziffern erscheinen.
 - b) Wegen der Einfachheit der Notenfolgen wurde auch vom Herausgeber vielfach auf zusätzliche Fingersatzangaben verzichtet, um die später notwendige Eigenständigkeit der Schüler für die Fingersatzgestaltung zu fördern. Dies gilt insbesondere für die Schlußtakte vieler Stücke.

Tempo

Die Metronomzahlen in Klammern zu Beginn eines jeden Stückes entsprechen der EA. Allerdings sind die Tempi bei Einhaltung dieser Metronomzahlen für unsere Vorstellung meist zu schnell, wie dies auch bei Etüden von Czerny, Clementi und vielen anderen „didaktischen“ Werken des 19. Jahrhunderts der Fall ist. Das grundsätzliche Problem der Metronomangaben im frühen 19. Jahrhundert wurde vielfach untersucht, konnte aber trotz intensiver Nachforschungen bisher nicht schlüssig geklärt werden.

Das Tempo sollte grundsätzlich dem Charakter des Stückes und den Fähigkeiten des Schülers entsprechen. Zu Beginn des Lernens sollte sich der Lehrer nicht scheuen, beim Üben statt eines mäßigen ein extrem langsames Tempo zu wählen. Dieses sollte bei

Beherrschung aller Aufgaben des Stückes gesteigert werden, um ein adäquates Tempo zu erlangen. Allerdings darf die einmal erreichte musikalische Qualität dadurch nicht wieder zerstört werden.

Die vom Herausgeber empfohlenen Metronomzahlen sind jeweils am Ende der Hinweise zu den einzelnen Stücken angegeben.

Nr. 1 *La candeur* – *Unbefangenheit* – *Candour*

La candeur könnte man als Vorspiel zu den folgenden Etüden bezeichnen. Titel und musikalische Aussage sind bewußt unverbindlich gehalten, können aber beim Schüler das Interesse für die weiteren Stücke wecken.

Ähnlich wie in den Etüden op. 37 von Lemoine oder der *Schule der Geläufigkeit* op. 299 von Czerny wird auch hier an den Anfang des Etüdenwerks ein Stück mit kadenzartigen Akkordfolgen in C-Dur gestellt.

Die Etüde fordert vom Schüler eine gleichbleibende, regelmäßige Achtelbewegung der rechten Hand in mittlerem Tempo. Der ansonsten unproblematische Verlauf wird in Takt 13 durch die unvermittelt einsetzende Zweistimmigkeit in der rechten Hand unterbrochen. Zur Bewältigung dieser Zweistimmigkeit wäre folgende Zusatzübung denkbar:

Die für Takt 13 erforderliche große Konzentration ist für den Schüler durchaus zumutbar, denn sie muß nur für kurze Dauer aufrechterhalten werden.

Die Spielanweisung *dolce e poco ritenuto* in Takt 15 gilt ab Beginn dieses Taktes. Die Wiederholung ab Takt 9 ist *a tempo* zu spielen, ohne daß dies im Notentext vermerkt ist. Nach der Wiederholung kann das Ausgangstempo, wenn der Schüler so empfindet, schon in Takt 16b allmählich wieder aufgenommen werden. In diesem Takt ist auf den Daumenuntersatz zu achten, der nach zwei Takten wiederholt wird. Dadurch wird das einmal Gelernte sogleich gefestigt.

Empfohlenes Tempo: ♩ 138

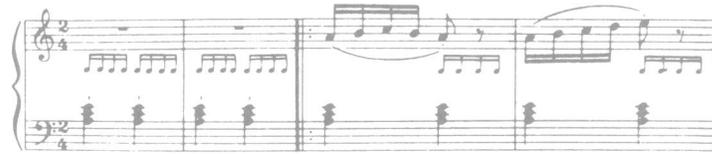
Nr. 2 *L'arabesque* – *Arabeske* – *Arabesque*

„Arabeske“ bedeutet in der Architektur und Malerei ein nach arabischer Art reich verziertes, rankenartiges Ornament; in der Musik versinnbildlicht dieser Begriff die reiche Figuration, das bewegte Auf und Ab in der Linienführung einer Melodie.

In dieser Etüde bezieht sich der Titel auf die Sechzehntelfiguren. Die Tonart a-Moll verleiht dem Stück in Verbindung mit dem Begriff *scherzando* einen etwas exotischen Charakter. Wie in der ersten Etüde ist aber auch hier eine leicht lesbare Tonart gewählt. Neben dem Erleben des Moll-Klanges hat in diesem Stück der Rhythmus eine zentrale Aufgabe.

Die Sechzehntelfiguren erfordern im klaviertechnischen Sinne eine schnellere Lauftechnik als bei Nr. 1, was insbesondere in der linken Hand Schwierigkeiten bereitet. Zu achten ist dabei auf rhythmisch exakte Ausführung und saubere Trennung der Sechzehntelnoten in der Art, daß jeder Finger gleichzeitig mit dem Anschlag des nächsten die Taste verläßt. Die folgende Übung dient zur Förderung der notwendigen Lauftechnik und unterstützt gleichzeitig die in der Etüde gestellte Aufgabe, Noten mit Hilfslinien in anderen Oktavlagen zu lesen:

Das exakte Durchhalten der Viertelschritte ist für die Schüler die nächste Aufgabe. Dafür muß der Lehrer sie zu folgendem Denkprozeß anregen:



Die großen Sprünge von Takt 29 auf Takt 30 bzw. von Takt 30 auf Takt 31 sollen zunächst mit deutlicher Vorbereitung der Hände auf der jeweils neuen Position geübt werden. Solche Übungen fördern eine aktiv-zupackende Spielweise. Zu beachten ist, daß das hier verwendete tropfenförmige *staccato*-Zeichen, anders als das übliche Zeichen (Punkt), für ein ausdrucksstarkes *staccato* steht.

Durch klare dynamische Kontraste mit *sforzati*, *crescendi*, Synkopen mit Akzenten in den Takten 8 und 24 und dem *forte risoluto* in Takt 30 wird der Scherzando-Charakter des Stückes unterstrichen. Im Bereich der Tempoveränderungen muß vom Lehrer nach *ritenuto* jetzt *rallentando* als allmähliches Nachlassen des Tempos mit anschließendem *a tempo* vermittelt werden.

Empfohlenes Tempo: ♩ 132

Nr. 3 *La pastorale – Hirtenweise – Pastoral*

Mit der *Pastorale* wird der Schüler in eine Gattung eingeführt, die sich in der Renaissance entwickelte. In dieser Etüde finden sich typische Merkmale des überlieferten Stils wie Bordun bzw. Orgelpunkt in der Begleitung, die häufige Verwendung von Terzen in der Melodie, das ruhige Tempo (*Andantino*) im 6/8-Takt und die Spielanweisung *cantabile*.

Der Schüler sollte mit der Vorstellung einer von einem Hirten geblasenen Flöte oder Schalmei die unterschiedlichen Klangcharaktere der Melodie und der Begleitung verwirklichen. Dabei muß dieses Stück sehr melodisch und mit weichem, wiegendem Rhythmus vorgetragen werden. Die hier neu eingeführten schnellen Vorschläge (Takte 3, 5, 7, 19, 21, 26, 27), die jedoch nicht zu scharf auszuführen sind, kann der Spieler relativ leicht interpretieren. Bemerkenswert ist, daß der Vorschlag zuerst in der rechten Hand in Takt 3 auftaucht, ohne daß dabei die linke Hand gleichzeitig eine Note oder einen Akkord zu spielen hat. Erst später erscheint der doppelte Vorschlag (Takt 5) und der einfache (Takte 26 und 27) zusammen mit der linken Hand. Es stellt sich die Frage, ob der Vorschlag entsprechend der klassischen Tradition auf die Zählzeit oder – dem romantischen Trend folgend – im voraus zu spielen ist. Die Erfahrung zeigt, daß junge Spieler diese Vorschläge ohne einen besonderen Hinweis durch den Lehrer im voraus spielen, was der Ausführung entspricht, die sich zur Entstehungszeit dieses Etüdenwerks allmählich durchsetzte. Sollte ein Schüler diese Vorschläge jedoch auf die Zählzeit spielen, so ist eine Korrektur nicht notwendig.

Empfohlenes Tempo: ♩ 56

Nr. 4 *La petite réunion – Im kleinen Kreis – The Small Gathering*

Ähnlich wie in einer geselligen Runde verschiedene Personen miteinander sprechen, so korrespondieren hier die drei (bis Takt 14) bzw. vier Stimmen (ab Takt 15) miteinander.

Formal stellt sich dieses Stück als Einleitung, mit der Bezeichnung *Introduzione* versehen, mit nachfolgendem Hauptteil dar. Diese Bezeichnung wird bei gleichem Sachverhalt in den nachfolgenden Stücken nicht mehr verwendet, da sie hier bereits eingeführt und somit als bekannt vorausgesetzt wird.

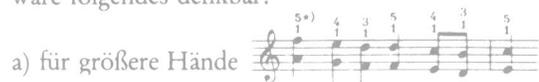
Am Ende der Einleitung steht in Takt 6 erstmals eine Fermate. Diese Einleitung sollte beim Vortrag etwas weniger intensiv als der Hauptteil (ab Takt 7) gespielt werden.

Als technische Hauptaufgabe erscheinen die auf- und abwärtsgeführten Terzgriffe in *staccato* und *legato*. Dabei ist abwärts der Fingersatz $\begin{matrix} 5 & 4 & 3 & 5 \\ 3 & 2 & 1 & 3 \end{matrix}$ vorgeschrieben. Aufwärts wird dagegen der Fingersatz $\frac{4}{2}$ (Takt 10) beibehalten, da die Umkehrung des abwärts gebrauchten Fingersatzes hier noch zu schwer zu sein scheint.

Die Sexten in Takt 13 sind weder mit *staccato*-Punkten noch mit *legato*-Bögen versehen. Dies wurde vom Komponisten mit Bedacht so eingerichtet, um dem Schüler, der hier zum ersten Mal diese Sextgriffe kennenlernt, in der Ausführung eine gewisse Freiheit zu gewähren. Dabei wird sich unabhängig vom Fingersatz etwa folgende Artikulation ergeben:



Da die meisten Schüler noch relativ kleine Hände haben, wurde der Fingersatz $\frac{5}{2}$ vom Komponisten vermieden. Diese pädagogische Absicht wurde übrigens von späteren Herausgebern nicht erkannt. Hier soll der Schüler zunächst einmal diese Spieltechnik kennenlernen und so ausführen, wie es ihm möglich ist. Als Resultat dieser Bemühungen, einen dem Schüler gemäßen Fingersatz zu finden, wäre folgendes denkbar:



Das Wort *Fine* (in EA: *fine*) am Ende dieses und des nächsten Stückes (Nr. 5) scheint zunächst keine besondere Bedeutung zu haben, da beide an dieser Stelle zu Ende sind. Es dient jedoch als Vorbereitung für Nr. 6 *Fortschritt*. Dort erscheint erstmals die Bezeichnung *D. C. – Fine*. Aus den vorausgegangenen Stücken kennt der Schüler bereits das Wort *Fine*.

Empfohlenes Tempo: ♩ 126

^{x)} Der Fingersatz für den ersten Sextgriff $\frac{5}{1}$ stammt vom Komponisten.

Nr. 5 Innocence – Unschuld – Innocence

Immer wieder werden neue italienische Bezeichnungen eingeführt, so hier *grazioso*. Sie sollen wie der Titel die Stimmung des Stückes verdeutlichen.

In diesem zweiteiligen Stück erscheinen viele verschiedene Notenwerte, unterschiedliche Bogenführungen (s. „Bögen und Artikulation“ S. V) und in den Takten 2 und 7 sogenannte Seufzerfiguren.

Beim Wechsel vom 1. zum 2. Takt sollte der Schüler die durchlaufenden Sechzehntel von Takt 1 weiterempfinden, um die nachfolgenden Achtel und Viertel rhythmisch exakt auszuführen. Dies wurde schon zu Beginn von Nr. 2 (*Arabeske*) erörtert.

Die vier vorkommenden „Seufzerfiguren“



sind wie folgt vorzubereiten:

1. Die erste Note mit Nachdruck anschlagen,
2. mit dem Gefühl des *diminuendo* die zweite Note anschlagen und so die Figur ausspielen.

Ab Takt 11 erlebt der Schüler den auffällig hellen Klang der höheren Oktaven, da in dieser Lage die Dämpfer fehlen.

In den Takten 3 und 15 erscheint zum ersten Mal in der rechten Hand der Daumenuntersatz bei der aufsteigenden Tonleiter, in Takt 13 der Übersatz bei der absteigenden. Der letzte Daumenuntersatz in Takt 15 (b" c"") ist wegen der von der Sitzposition weiter entfernten höheren Lage nicht einfach zu spielen. Folgende Vorübungen erleichtern die Ausführung. Zunächst in der mittleren Lage:



danach dieselben Übungen um eine Oktave höher.

In den Takten 2 und 4 (das 3. Viertel) wird der Schüler mit ihm etwas fremd vorkommenden Akkorden bekannt gemacht. Die Baßstimme von Takt 2 auf Takt 3 (f e) und die Oberstimme der linken Hand in den Takten 4 und 5 (c' cis' d') sind klar hörbar und bewußt auszuspielen.

Zum Wort *Fine* am Ende des Stückes s. Nr. 4, S. VII.

Empfohlenes Tempo: ♩ 100

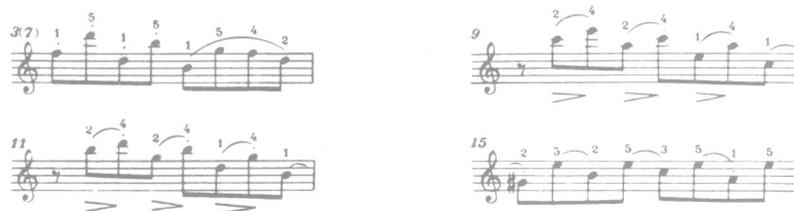
Nr. 6 Progrès – Fortschritt – Progress

Der Titel *Fortschritt* hat durchaus seine Berechtigung, denn mit der Beherrschung dieses Stückes hat der Schüler eine weitere Stufe erreicht. Die Freude über das Weiterkommen ist aus der lebhaft-munteren Musik herauszuhören.

Zu den neuen Anforderungen zählen Parallelbewegung im Dezimenabstand mit Tonleitern und ein häufiger Wechsel von *legato* und *staccato* (Takte 3–4), der mit einer Fingersatzleseaufgabe und einem Positionswechsel verbunden ist. Die beiden letztgenannten Aufgaben werden ab Takt 9 durch synkopische Artikulation erweitert.

Zu den Bögen s. S. V „Bögen und Artikulation“.

Die Fingersatzleseübung bedeutet, daß im Falle eines Sprunges in der rechten Hand im Abstand einer Quinte oder darüber hinaus, bei dem der erste Ton mit dem 1. Finger beziffert ist, für den darauffolgenden Ton der 5. Finger verwendet werden muß. Innerhalb des Quintumfangs weichen die Finger nicht von ihrer zugeordneten Reihenfolge ab. Da im allgemeinen dieses Prinzip bei Fingersätzen angewendet wird, ist es für die Schüler von großer Wichtigkeit, frühzeitig damit vertraut zu werden. Demzufolge sind die Fingersätze für die Takte 3 und 7, 9, 11 und 15 wie folgt auszuführen:



Folgende Tonleiterübungen sind für die Takte 1, 2, 5 und 6 nützlich:



Dementsprechend für Takt 8:



Für die Takte 9 bis 15 eignet sich folgende Übungsmethode: Jeweils vier Achtelnoten der rechten Hand bilden eine Einheit, die mehrmals wiederholt und anschließend um zwei Achtel weiter versetzt wird.

Beispiel für Takt 9:



Beispiel für Takt 10:



Für die Ausführung dieser Artikulationsart gilt das in Nr. 5 für „Seufzerfiguren“ Gesagte. Ebenso wurde dort schon der Hinweis auf *D.C. – Fine* gegeben.

Das *crescendo* von Takt 2 reicht nach Ansicht des Herausgebers bis zum Beginn von Takt 4, dann schließt sich ein *diminuendo* an, obwohl es im Text nicht ausdrücklich gefordert wird. Zu diesem Problem gibt es weitere Angaben in den Stücken Nr. 12, 17 und 21.

Empfohlenes Tempo: ♩ 120

Nr. 7 *Le courant limpide* – *Der klare Bach* – *The Clear Little Stream*

Im *Klaren Bach* setzt sich die helle, fließend-bewegte, fröhliche Stimmung des vorausgegangenen Stückes fort, die schon ab Nr. 5 vorherrscht.

Die Spielanweisung *mormorendo* (murmelnd) weist auf das Murmeln des Baches hin, was durch eine kurze, einfache, immer wiederkehrende Melodie, die in eine durchgehende Triolenbewegung eingebettet ist, dargestellt wird. Dies will sagen, daß die Melodietöne zwar bewußt gehalten werden, aber nicht allzu deutlich hervortreten sollen. Die Melodie erklingt in Vierteln in der Unterstimme der rechten Hand, das 2. Triolenachtel schlägt sie in parallelen Sexten nach. Der erste Takt, der die Hauptaufgaben dieses Stückes enthält und in Takt 5 notengetreu wiederholt wird, erklingt in den Takten 3 und 7 eine Oktave höher.

Für das notwendige *tenuto*-Gefühl des 1. Fingers der rechten Hand ist folgende Übung anzuraten:



Anweisung zu den Übungen:

1. Zwischen den Tönen sollen möglichst geringe Lücken entstehen.
2. Mit geöffneter Handhaltung üben, d. h. der Abstand des 5. vom 1. Finger soll mindestens eine Sext betragen.
3. Die Haltung des Handgelenks soll elastisch, aber nicht zu weich sein.

Eine elastisch kreisende Bewegung des Handgelenks kommt dieser Stelle zugute. Schon von Anfang an ist für den ganzen ersten Teil bis Takt 8 diese Handgelenksbewegung empfehlenswert, allerdings wird sie dort durch das Halten des Daumens kleiner.

Durch das eventuelle Halten des 2. Triolenachtels bis zum Ende des jeweiligen Viertels, wobei der Triolenrhythmus nicht verzerrt werden darf, entsteht eine Art „Fingerpedal“-Effekt, wie er in der Barockzeit in der Cembalopraxis üblich war. Hier ergibt sich die Möglichkeit, diesen Effekt zu erlernen.

Daneben wird in der linken Hand erstmals eine Variante des Bordunstils eingeführt.

Im Mittelteil korrespondiert die sich aus dem jeweiligen 2. Triolenachtel ergebende Oberstimme der rechten Hand mit der Hauptmelodie in der linken. Beide Stimmen müssen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Dabei darf das 2. Triolenachtel nicht verlängert werden, sondern sollte wie „angetippt“ in die melodische Linie gefügt werden.

Der Fingersatz der rechten Hand ist in den Takten 9 bis 15 dem Schüler weitgehend freigestellt, wobei sich für die 3. Triolenachtel (a') der 1. Finger empfiehlt. Der 1. Finger hat hier die Aufgabe, möglichst leicht zu spielen, ganz im Gegensatz zum ersten Teil des Stückes. Dies gilt auch für den Lauf in Takt 16. Die häufig in der klassischen Klavierliteratur verwendete Kombination von diatonischer und chromatischer Tonleiter wird hier in einfachster Form eingebaut.

Die Verwendung des eigentlichen Pedals wie in folgendem Notenbeispiel ist einem Schüler nur dann zu empfehlen, wenn er alle anderen Anforderungen des Notentextes bereits erfüllen kann:



Empfohlenes Tempo: ♩ 138

Nr. 8 *La gracieuse* – Anmutig – With Grace

Durch die aufsteigende Linie mit eleganten Verzierungen in der Spielweise *molto legato e leggiero* bekommt das Stück seinen anmutigen Charakter. Die Zweiunddreißigstelfiguren der rechten Hand sind ausgeschriebene Doppelschläge (∞). Sie werden auf diese Weise dem Schüler nahegebracht und dienen der Vorbereitung des Doppelschlags im späteren Literaturspiel.

Beim Üben von Stücken, die mit Verzierungen versehen sind, versteht es sich von selbst, daß man zunächst einmal ohne die Verzierungen spielt, um das musikalische Grundgerüst zu erfassen. Diese Übungsmethode kann z. B. wie folgt hier angewandt werden:



Der vom Komponisten vorgeschriebene Fingersatz ist unbedingt einzuhalten.

Zu Beginn des Übens empfiehlt es sich, den Schüler in Achtelwerten zählen zu lassen. Die beiden Achtelnoten der linken Hand am Ende eines jeweiligen Taktes erleichtern diese Zählweise. Als Ziel sollte der Schüler die Zweiunddreißigstel innerhalb der Viertelwerte mitempfinden.

Zur Erleichterung der verschiedenen Intervallschritte zwischen der letzten Note des Doppelschlags und dem darauffolgenden Achtel ist es sinnvoll, diese Notengruppen wie folgt herauszunehmen und gesondert zu üben.

Für Takt 1:



Für Takt 5:



Eine weitere Aufgabe für den Schüler ist hier die Entwicklung des Akkordspiels, von den Takten 1 bis 8 in der linken und Takt 9 bis 16 in der rechten Hand. Eine einfache Übungsmethode besteht darin, die vorkommenden Akkorde mehrmals nacheinander zu spielen; z. B.

für Takt 1:



Übung für Takt 9:



Zu Beginn von Takt 5 erscheint ein langes Akzentzeichen, das etwa „mit Nachdruck zu spielen“ bedeutet (s. auch Nr. 12).

Empfohlenes Tempo: ♩ 88

Nr. 9 *La chasse* – Die Jagd – The Hunt

Durch ihren zupackenden, forschenden Charakter bildet die Nr. 9 einen großen Kontrast zu den vorausgegangenen Stücken. Die Hauptanforderung an den Schüler besteht darin, erstmals ein längeres Stück bewußt zu gliedern und zu gestalten. Formal handelt es sich um ein Rondo: Einleitung – A – B – A – C – A – Coda.

Bei den einleitenden Akkorden, die den näherkommenden Klang der Jagdhörner nachahmen, ist darauf zu achten, daß durch das *staccato*-Zeichen (hier: ♯) das Verhältnis der Notenwerte nicht zerstört wird, d. h. eine Viertelnote mit Staccatopunkt muß etwa doppelt so lang sein wie eine Achtelnote mit Staccatopunkt.

Die im vorausgegangenen Stück geübte Akkordtechnik wird hier erweitert eingesetzt (Übungsmethode: s. Nr. 8).

Im dreimal vorkommenden Hauptthema (Takte 5 bis 12, 21 bis 28, 37 bis 44) soll der Schüler den Jagdhornklang der linken Hand im *forte* und *piano* mit Ausdruck spielen, wobei besonders der melodische Höhepunkt (erstmalig in Takt 6, *d'/f*) hervorzuheben ist; mit dem Fingersatz des Komponisten ist die Betonung der Melodie in der oberen Stimme beabsichtigt. Der Oktavsprung *g'' g'* der rechten Hand ist mit dem Fingersatz 5 2 1 auszuführen. Hierbei handelt es sich um keinen leichten Fingersatz. Ein bisher unbekannter und ungewöhnlicher Sprung wird auf diese Weise geübt.

Zur Verwirklichung des *un poco agitato* im ersten Nebenthema ab Takt 13 ist der dissonant einsetzende Halbtonschritt der linken Hand mit unruhig vorwärtsdrängendem Ausdruck zu spielen.

In noch stärkerem Kontrast zum Hauptthema steht das zweite Nebenthema ab Takt 29. Dort begleitet die linke Hand mit gebrochenen Dreiklängen, während in der rechten Hand erstmals eine Melodie in längeren Notenwerten erklingt. Diese Melodie ist sehr klangvoll zu spielen, dagegen tritt die linke Hand in den Hintergrund, d. h. sie spielt viel leiser. Bei diesen Takten kann der Schüler ein Gefühl für das Verhältnis von Melodie und Begleitung entwickeln.

Neu ist am Ende des Stückes auch die Bezeichnung *perdendosi*, was „dahinschwindend“ bedeutet.

Die Wahl des Fingersatzes in den beiden letzten Takten (mit Auftakt) ist wieder dem Schüler überlassen.

Empfohlenes Tempo: ♩ 108

Nr. 10 *Tendre fleur* – Zarte Blume – The Tender Blossom

Mit dem Bild der zarten Blume und der Spielanweisung *delicato* gibt der Komponist dem jugendlichen Spieler einen klaren Hinweis auf zarten, feinfühligem und weichen Ausdruck.

Die harmonische Gliederung der Takte 1 bis 4 in der neuen Grundtonart D-Dur mit ihrem taktweisen Wechsel zwischen Tonika und Dominante unterstreicht diesen Charakter. Im Mittelteil findet dieser Wechsel entsprechend in A-Dur statt (Takte 9 bis 12).

Die in diesem Stück geforderte Artikulationsweise wurde schon bei den „Seufzerfiguren“ in Nr. 5 verwendet.

Durch die melodische Linienführung in beiden Händen (Takte 5 bis 8 und 21 bis 24) dient dieses Stück der Vorbereitung auf das polyphone Spiel.

Diminuendo e poco ritenuto (*dim. e poco rit.*) in Takt 7/8 will hier ausdrücken, daß das *poco ritenuto* gleichzeitig mit dem *diminuendo* einsetzen soll. Dasselbe gilt für das *diminuendo e rallentando* in Takt 15/16.

Sowohl bei der Wiederholung des ersten Teils, als auch bei der Fortsetzung in Takt 9 ist wieder im Tempo zu spielen, selbst wenn dies nicht ausdrücklich verlangt wird (s. auch Nr. 1). Auch im späteren Literaturspiel wird der Schüler aus dem musikalischen Zusammenhang selbst herausfinden müssen, wie lange eine solche Bezeichnung wie *ritardando* oder *accelerando* gilt.

Die Vorschläge in Takt 13 sind schnell zu spielen. Ihre Ausführung vor oder auf der Zählzeit bleibt dem Schüler überlassen.
Empfohlenes Tempo: ♩ 120

Nr. 11 *La bergeronnette – Die Bachstelze – The Wagtail*

Die beiden Anfangstakte der sechstaktigen Einleitung lassen das Bild der mit dem Schwanz wippenden Bachstelze vor den Augen des Spielers entstehen. Diese leichte und heitere Stimmung beherrscht das ganze Stück. In dieser Art sind auch schon die Stücke Nr. 4 bis 8 angelegt, hier ist der Charakter jedoch noch feiner und farbiger, wofür die helle, durch große Intervalle zwischen beiden Händen entstehende Klangwirkung und die harmonischen Vorgänge in den Takten 3 bis 6, 9 und 13 ausschlaggebend sind. Dieser Eindruck wird noch durch das geforderte *leggiere* unterstrichen.

Für die gebrochenen Dreiklänge in den Takten 1 und 2, 19 und 20, 26 und 27 sind folgende vorbereitende Übungen nützlich:

The exercises are arranged in two rows. The first row shows exercises for measures 1 and 2, and the second row shows exercises for measures 19 and 20. Each exercise consists of a right-hand (r.H.) and left-hand (l.H.) part. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Octaves are indicated as (1 Okt.) and (tiefer). The exercises are marked with 'etc.' to indicate continuation.

Beide Übungen sind sowohl einzeln als auch zusammen (Abstand: 1 oder 2 Oktaven) zu spielen.

Zusätzliche Übung für Takt 1/2:

The exercise shows a right-hand part with a broken triad (5-3-1) and a left-hand part with a broken triad (5-3-1). The notes are beamed together.

und Takt 19/20:

The exercise shows a right-hand part with a broken triad (5-3-1) and a left-hand part with a broken triad (5-3-1). The notes are beamed together.

Bei der Ausführung der gebrochenen Dreiklänge ist die Hand jeweils entsprechend der Richtung des Arpeggios allmählich nach innen bzw. außen zu neigen.

Für die Tonwiederholungen ab Takt 7 ist der jeweils für die erste Note verwendete Finger beizubehalten, d. h. es ist kein Fingerwechsel beabsichtigt. Dies war schon in früheren Stücken des öfteren der Fall, hier wird es sehr betont vom Komponisten gefordert.

In den Takten 15 bis 17 muß die rechte Hand die Terzen *legato* spielen. Dabei ist der untere Ton des ersten Terzgriffes rechtzeitig wegzunehmen, damit die obere Taste des zweiten Terzgriffes frei wird und zumindest die Oberstimme *legato* gespielt werden kann.

Ab Takt 22b erscheint erstmals das *ottava*-Zeichen.

Der Wechsel von Tonika und Dominante wird in den letzten acht Takten zunehmend dichter.

Empfohlenes Tempo: ♩ 126

Nr. 12 *L'adieu – Der Abschied – The Farewell*

Der Titel assoziiert eine etwas unruhige, erregte Stimmung, was durch die Spielanweisung *Allegro molto agitato* bekräftigt wird. Das *agitato* bezieht sich insbesondere auf die Takte 14 und 15.

Formal besteht dieses Stück wieder aus Einleitung und Hauptteil. Nachdem bereits drei Etüden (Nr. 4, 9, 11) in dieser Weise aufgebaut waren, wird der Schüler diese Anlage hier sicher wiedererkennen.

Der Wechsel von Achtelnoten in der Einleitung zu Achteltriolen im Hauptteil ab Takt 5 ist eine der zu bewältigenden Aufgaben. Zu beachten ist das lange Akzentzeichen, das ab Takt 5 häufig erscheint. Dieses Zeichen wurde im 19. Jahrhundert oft verwendet und bedeutet etwa „mit Nachdruck zu spielen“ (s. auch Nr. 8).

In den Takten 7 und 11 bzw. 27 und 31 ist die Fingersatzgestaltung dem Schüler freigestellt. Eine Möglichkeit des Fingersatzes zeigt das folgende Notenbeispiel:

The example shows two staves of music. The top staff has a triplet of eighth notes with fingerings 5, 3, 5, 3, 4, 2, #4, 2. The bottom staff has a triplet of eighth notes with fingerings 5, 3, 5, 3, 4, 2, 5, 3. The notation includes dynamics like *cresc.* and *p*, and accents.

Bei den nachschlagenden Akkorden der linken Hand in den Takten 13, 16 und 17 sollte der 5. Finger, der bereits für den Baßton e auf der ersten Zählzeit gebraucht wurde, nicht nochmals verwendet werden (kleinere Hände sind davon ausgenommen). Durch das Hin- und Herspringen mit dem 5. Finger wird der rhythmische Fluß der Musik beeinträchtigt:



Ab Takt 28 wird der Schüler allmählich erkennen, daß für die Bewältigung der großen Sprünge dieses Abschnitts ein weitgehendes Auswendigspiel Voraussetzung ist.

Empfohlenes Tempo: ♩ 160

Nr. 15 *Ballade* — *Ballade* — *Ballad*

Düstere, geheimnisvolle Stimmung, die durch die Vortragsbezeichnung *misterioso* verstärkt wird, ist in dieser *Ballade* vorherrschend.

Die bereits in Nr. 2 erprobte Art der schnelleren Bewegung tritt hier in der linken Hand ab Takt 3 auf. Folgende Übungen sind denkbar:



- a) und b): mit schüttelnder Handbewegung
c): mit drehender Handbewegung



- d) – f): Übung zur Koordination der beiden Hände

Diese Bewegung der linken Hand kann als eigentliche Melodie gelten und ist in erzählendem Ton zu spielen. Nach einer Dreiklangsbrechung mündet sie in ein mit Nachdruck zu spielendes *sforzato* in Takt 7. Dieses kehrt in anderem musikalischen Zusammenhang in Takt 53 wieder.

Ähnlich der literarischen Gattung „Ballade“ als ein Gedicht dramatisch-erzählenden Inhalts findet im Mittelteil eine Art Szenenwechsel statt. Die Tonart geht nach C-Dur, und die Melodie wird von der rechten Hand übernommen.

Mit der Übernahme der Melodie durch die rechte Hand weicht die düstere Atmosphäre des Anfangsteils einer helleren. Dabei sind die Akkorde der linken Hand sehr leicht zu spielen.

Neu ist außerdem das im *staccato* zu spielende, abwärts geführte Arpeggio des c-Moll-Dreiklangs ab Takt 24 bzw. ab Takt 80. Nach vorausgegangenem *crescendo* erreicht es, ausgehend vom bisher höchsten Ton g², den dynamischen Höhepunkt; jeder Ton dieses Arpeggios ist mit der vollen Energie musikalischer Empfindung zu spielen.

Das ausdrucksstarke Unisono in den Takten 53 bis 56 und 87 bis 91 bringt den Balladencharakter zum Vorschein. Beide Male besitzt es Dramatik und erfordert bei der Ausführung großes psychisches Engagement des Schülers. Ein Unisono erschien bisher lediglich im vorletzten Takt der Nr. 2.

Auf das *poco ritenuto* in Takt 42 folgt in Takt 45 erstmals und somit unerwartet ein *animato*. Die absteigenden *staccato*-Achtel sollten nicht plötzlich schneller, sondern mit vorwärtsdrängendem Gefühl gespielt werden.

Das Interesse des Schülers für die klangliche Realisation der Schlußakte ab Takt 92 wird durch die Vorstellung von Holzbläserklang geweckt.

Empfohlenes Tempo: ♩ 72

Nr. 16 *Douce plainte* — *Leise Klage* — *Gentle Complaint*

Der musikalische Inhalt spiegelt sich zutreffend im Titel wider. Der Charakter der traurig-weichen Melodie der rechten Hand kommt durch die imaginäre Vorstellung, als hebe der Ton erst nach dem Anschlag zu klingen an, zum Ausdruck. Diese Vorstellung wird wiederum durch die begleitende Sechzehntelbewegung der linken Hand unterstützt. Sowohl Melodie als auch Begleitung sollten mit wenig Fingerbewegung, elastischer Handhaltung und ruhigem Arm gespielt werden.

Für den Schüler besteht eine wesentliche Aufgabe auch darin, das bewußte Unterscheiden der Noten- und Pausenwerte und ihre richtige Ausführung zu üben.

Die drei letzten Achtelnoten mit dem *crescendo-decrescendo*-Zeichen in den Takten 2, 4 und 5 sind *espressivo* zu spielen.

In Takt 6 wandert die linke Hand bis zum Beginn des 7. Taktes in das System der rechten; da diese pausiert, stehen die entsprechenden Pausen über der Stimme der linken Hand im oberen System. Diese Schreibweise wurde vor allem von Beethoven, aber auch von anderen Komponisten verwendet.

Eine gefühlvolle Wendung mit *sforzato* tritt in Takt 7 auf, ähnlich wie in *Erster Verlust* aus dem *Album für die Jugend* von Schumann.

Die tropfenförmigen *staccato*-Striche in den Takten 9 und 11 sind auch hier ein Zeichen für scharfe, intensive *staccati*, die zur nachfolgenden Achtmelodie im *legato* einen Kontrast bilden.

In Takt 13 ist der Höhepunkt des Stückes erreicht. Obgleich hier auf das *forte*-Zeichen kein *diminuendo* folgt, verringert sich die Intensität mit der absteigenden melodischen Linie, so daß mit dem *crescendo* in der zweiten Hälfte von Takt 14 eine kleinere Welle der Gefühlsäußerung nachklingt.

Empfohlenes Tempo: ♩ 90

Nr. 17 *La babillarde* – Geschwätzig – Chatterbox

Mit *Geschwätzig* ist hier die aktive, unermüdliche Bewegung der Musik beschrieben. Genau diese Bewegung ist seitens des Schülers zur adäquaten Darstellung des leichten, lebhaften Charakters dieses Stückes nötig. Somit besteht auch eine Beziehung zu Nr. 4.

Die technischen Aufgaben setzen sich aus schnellen Tonrepetitionen mit Fingerwechsel sowie nachfolgenden Sechzehntelfiguren, die verschiedene Intervallschritte beinhalten, zusammen:

The image shows a musical score for 'La babillarde'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 7 to 14, and the second system covers measures 15 to 20. The piano part (left hand) features a steady accompaniment with various rhythmic patterns. The right hand part is more melodic and includes several technical exercises. Annotations include 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'diminu.' (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific exercises are labeled a) through f).

- Schnelle Tonwiederholungen mit Fingerwechsel: Aktive Betätigung der Fingerspitzen mit sich wenig bewegendem, jedoch elastisch gehaltenem Handgelenk.
- Der Intervallschritt verengt sich ausgehend von der Sexte. In Takt 9 beim Quartschritt muß daher die Hand etwas zusammengezogen werden.
- Bei der anschließenden fallenden Sekunde bewegt sich das Handgelenk so, als zöge es ein unsichtbarer Faden nach rechts oben.
- Zu Beginn der Takte 8, 9, 12, 13 bzw. 24, 25, 28 ist vor der nächsten Tonrepetition zwischen dem 4. und 3. Finger ein sich von der Quinte über die Sexte bis zur Oktave hin vergrößernder Sprung nach unten zu bewältigen. Dies bedeutet, daß der 3. Finger jeweils sehr bewußt und schnell den neuen Anfangston der Figur finden muß. Folgende Übung ist hier hilfreich:

The image shows a technical exercise for the right hand. It consists of two lines of music. The first line shows a descending pattern of eighth notes: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The second line shows an ascending pattern: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The exercise is repeated several times with different starting notes and fingerings.

- Für diese Sechzehntelfigur muß das Handgelenk elastisch kreisen. Die linke Hand spielt in den Takten 10 und 26 nur einen Akkord zu Taktbeginn, damit der Schüler seine ganze Konzentration auf die rechte Hand richten kann. Dies wiederholt sich in ähnlicher Weise ab Takt 30. Die Takte 21 und 22 sind ebenfalls mit elastischem Handgelenk zu spielen. Aus oben genannten Gründen pausiert an dieser Stelle die linke Hand.
- Ab Takt 15 findet sich die Tonwiederholung in Kombination mit einem eröffnenden Oktavsprung in der linken Hand. Nach Möglichkeit ist dieser Sprung mit weit gespreizter Hand zu spielen, was zur Entwicklung der Spannweite beiträgt.
- Für die Sechzehntelfigur der linken Hand in Takt 19 und 20 ist eine leicht schüttelnde Bewegung des Handgelenks zu empfehlen.

The image shows a musical score for measures 27 to 30. It consists of two systems of music. The piano part (left hand) features a steady accompaniment. The right hand part is more melodic and includes several technical exercises. Annotations include 'cresc.' (crescendo) and 'h)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

- Der Daumen muß im Anschluß an das d'' (mit dem 5. Finger) in Takt 28 weit ausgestreckt werden, damit er das e' in Takt 29 sicher trifft. Dieser Ton führt zu einer Dissonanz mit dem seit Takt 27 klingenden Orgelpunkt f in der Baßstimme. Sensible Schüler werden dies sofort bemerken, bei anderen sollte der Lehrer einen Hinweis geben. Wieder ist, wie in anderen Etüden, beim *crescendo*, beginnend in den Takten 11 und 27, kein Endpunkt gesetzt, jedoch wird auch hier aus dem harmonisch-musikalischen Zusammenhang klar, daß gegen Ende der jeweiligen Phrase die Spannung nachläßt.

Empfohlenes Tempo: ♩ 63

Nr. 18 Inquiétude — Unruhe — Restlessness

Diese Etüde ist von ähnlich bewegter Art wie Nr. 17, doch hat sie im Gegensatz zu jenem heiteren Stück einen nervösen, dunklen Aspekt. Der schnelle, erregte Molliarakter läßt eine Verwandtschaft zu Nr. 12 erkennen. Diese Stimmung wird durch die tropfenförmigen, ausdrucksvoll zu spielenden *staccati* auf den Akkorden der linken Hand verstärkt, die dem Schüler bereits in Nr. 2, 9 und 16 begegnet sind.

Das Thema erscheint zunächst in Moll und *piano*, danach ab Takt 9 in Dur und *mezzoforte*, wobei die geänderte Harmonisierung auf dem jeweils 2. Viertel des 1. und 3. Taktes vom Schüler bewußt wahrgenommen werden muß.

Eine weitere Aufgabe besteht darin, die im ganzen Stück vorkommende Versetzung der Tonfiguren der rechten Hand reibungslos zu beherrschen:

Versetzung

Dabei wird die Hand elastisch gehalten, ihre Bewegung darf jedoch nicht zu groß sein.

Das in Takt 5 bzw. 21 auftretende Motiv verengt sich im darauffolgenden Takt, in den Takten 13 bis 16 wird dieser Vorgang fortgesetzt. Die dafür notwendige Handgelenksbewegung wurde unter b) und c) in Nr. 17 beschrieben.

In Takt 24b beginnt ein variiertes Unisono, das für den Schüler als solches erkennbar ist, da er die Eigenart des Unisono schon in Nr. 15 kennengelernt hat.

Empfohlenes Tempo: ♩ 106

Nr. 19 Ave Maria

Der Titel sowie die Spielanweisung *Religioso* assoziieren sakrale Chormusik mit Orgelbegleitung. Mit dieser Vorstellung wird der Zugang zum Stück erleichtert.

Die Verwendung des Pedals spielt hier eine wesentliche Rolle, wie dies später auch in Nr. 21 und 24 der Fall ist. Das Pedal wird im Sinne des *legato*-Pedals verwendet, d. h. beim Anschlagen einer neuen Harmonie wird das Pedal zuerst weggenommen und danach erneut getreten.

Zunächst ist das Stück jedoch ohne Pedal nur mit Fingerbindungen zu üben. Dies gilt insbesondere für die Takte 4, 6, 7, 11, 20 und 23 in der rechten Hand. Das hier beabsichtigte *legato*-Spiel soll nicht durch die Verwendung des Pedals ersetzt werden, auch wenn dieses zur Bindung anderer Stimmen (z. B. Takt 7) notwendig ist. Dieses Prinzip ist auch für die später auf einem höheren Niveau angesiedelte Klavierliteratur von immenser Bedeutung.

Eine unreflektierte Verwendung des Pedals mit jedem neu anzuschlagenden Akkord ist unbedingt zu vermeiden; seine Verwendung muß dem harmonischen Ablauf entsprechen.

Empfohlene Pedalverwendung:

Andantino (♩ = 100)

p religioso

In den Takten 21, 26 und 27 wird ein kurzer und präziser Pedalgebrauch empfohlen. Dies erfordert bei der Ausführung besondere Konzentration:

25 *dimin. poco riten.*

Von Takt 23 bis zum Beginn des Taktes 25 stehen die Pedalzeichen in Klammern. Diese Pedalisierung dient der Klangbereicherung und gehört somit zu einer höheren Stufe der Pedalkunst für fortgeschrittene Schüler.

Die Akzentzeichen der linken Hand in Takt 10, der Unterstimme der rechten Hand in Takt 21 und der rechten Hand in Takt 26 sind zu beachten und, wie in früheren Nummern, mit Nachdruck zu spielen.

Die Melodie der Takte 13/14 mit *crescendo-diminuendo* ist bei ihrer Sequenzierung in den Takten 15/16 zurückhaltender darzustellen.

Empfohlenes Tempo: ♩ 84

Nr. 20 La Tarantelle — Tarantella

Der stilisierte neapolitanische Volkstanz im schnellen 6/8-Takt wird durch ein immer wiederkehrendes Dreitonmotiv charakterisiert, welches eine Weiterentwicklung des in Nr. 18 beschriebenen Prinzips der Tongruppenversetzung ist.

In der Einleitung wird dieses Motiv in Parallelbewegung auf- und abwärts geführt und durch ein heftiges *crescendo*, in einem *sforzato* gipfelnd, mit nachfolgendem *diminuendo* in seinem vorwärtstreibenden, leidenschaftlichen Charakter verstärkt.

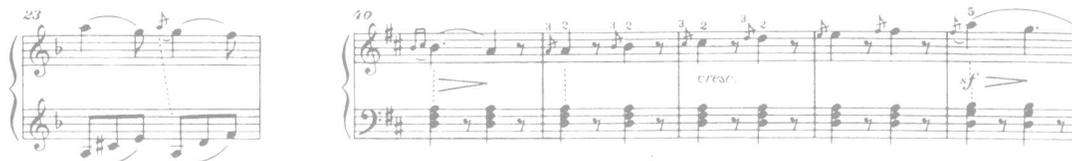
Im Hauptteil ab Takt 9 tritt dieses Motiv in Verbindung mit einer akkordischen Begleitung auf, die es dem Schüler ermöglicht, sich ganz auf die schwierigere rechte Hand zu konzentrieren. Neu ist der ab Takt 11 erscheinende, mit Pausen durchsetzte Achtelrhythmus, der, wie nachfolgend notiert, mit der mehrmaligen Wiederholung kleinster Einheiten geübt werden kann:



Ab Takt 21 bringt die gebrochene Dreiklangsbegleitung der linken Hand eine weitere musikalische und technische Steigerung. Die Takte 29–32 vereinen die Kombination aller bisherigen Motive und Schwierigkeiten.

Ab Takt 33 suggeriert das *staccato* in D-Dur einen Zweiertakt. In Gedanken muß der Schüler die Achtel weiterempfinden.

Zu beachten ist der in Takt 23 auf die Zählzeit auszuführende Vorschlag, dagegen sind die Vorschläge von Takt 40 bis 44 vor der Zählzeit zu spielen.



Der Schüler sollte erkennen, daß die Takte 49 bis 56 eine Wiederholung der Takte 25 bis 32 sind.

Ab Takt 56b besteht die Aufgabe darin, die in der Einleitung geübte Dynamik in neuem Zusammenhang zu verwirklichen.

In den Schlußtakten steigt die rechte Hand in extreme Höhen, außerdem wird im Dreitonmotiv *g*" zu *gis*" bzw. *g*" zu *gis*" alterniert, was zusätzlich zur ungewohnt hohen Lage als eine weitere technische Anforderung zu sehen ist. Aus diesem Grund beschränkt sich die Begleitung der linken Hand wieder bewußt auf den einfach zu spielenden Tonikadreiklang.

Durch das *in tempo* bekommen die beiden Schlußakte einen Überraschungseffekt.

Empfohlenes Tempo: ♩ 132

Nr. 21 L'harmonie des anges — Gesang der Engel — The Music of the Angels

Mit dem Titel wird eine Verbindung zu Nr. 19 angedeutet. Beiden gemeinsam ist die durch den Titel assoziierte inhaltliche Sphäre sowie die immense Bedeutung des Pedals.

Der *Gesang der Engel* mit der Vortragsbezeichnung *armonioso* erinnert an eine Art figurierten Choral wie im ersten Präludium aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* oder in der Chopin-Etüde op. 10 Nr. 1.

Bei der Ausführung der in beiden Händen auftretenden Arpeggien sollten die Finger natürlich ausgestreckt sein, d. h. nicht zu flach, aber auch nicht zu gekrümmt. Je nach Ablauf der Noten bewegt sich die ganze Hand mittels eines elastischen Handgelenks nach links oder rechts.

Wie in den vorhergegangenen Stücken erscheint auch hier mehrmals ein *crescendo* mit nachfolgendem *piano*. Wieder ist für die Takte 4, 11 und 20 ein vorbereitendes *diminuendo* musikalisch sinngemäß.

Wie schon in Nr. 19 ist auch hier der richtige Gebrauch des Pedals eine der Hauptaufgaben, allerdings läßt er sich nicht eindeutig vorschreiben. Deshalb will die nachfolgende Empfehlung eine Hilfe für die normalerweise übliche Pedalverwendung sein:

